



MUSIK- OCH
DANSETNOLOGISK TIDSKRIFT
JOURNAL FOR ETHNOMUSICOLOGY
AND ETHNOCHOREOLOGY

Vol 4

2019

Svenskt visarkiv

MUSIKVERKET



PULS

MUSIK- OCH DANSETNOLOGISK
TIDSKRIFT, VOL 4, 2019

JOURNAL FOR ETHNOMUSICOLOGY
AND ETHNOCHOREOLOGY, VOL 4, 2019

Utges av/Published by:

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

Huvudredaktör/General Editor:

Dr *Ingrid Åkesson*, Svenskt visarkiv

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 *Sverker Hyltén-Cavallius*, Assoc Prof *Dan Lundberg*,
Dr *Karin Strand*, Dr *Ingrid Åkesson*, Svenskt visarkiv,
Assoc Prof *Karin L Eriksson*, Linnaeus University,
Assoc Prof, *Mats Nilsson*, University of Gothenburg,
Dr *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, Gothenburg, Sweden

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

Graphic Design & Layout: Jonas André

Front Cover Photo: [Adobe Stock / scrkomkrit](#)

ISSN: 2002-2972

© 2019, Statens musikverk & the authors

Contents

Editorial	4
Guest Editor's Column	5
ARTICLES	
Owe Rontröm: On the Meaning of Practicing Folk Music in the 21 Century	10
Karin L. Eriksson: Låtkurser som sociala mötesplatser och tillfällen för lärande	26
Toivo Burlin: Lång-Kalles och Edvins sånger	47
<i>Muntligt traderad och medialiserad proletär musikkultur från skillingtryck och 78-varsskiva till rullband och digitaliserat ljud</i>	
Maria do Rosário Pestana: Social Sustainability and Collective Participation	80
<i>Cyclical Dynamics of the Multipart Singing in the Village of Manhouce</i>	
John Napier: "There Should Be No Performances"	103
<i>Relocation Kodava Songs in a Changing Tradition</i>	
REVIEWS	
Building New Banjos for an Old-Time World	123
Fællesang og fælleskab	126
<i>En antologi</i>	
Music, Indigenuity, Digital Media	128
Historical Sources of Ethnomusicology in Contemporary Debate	132
Immateriell kulturarv på museum	135
<i>By og Bygd, årbok for Norsk Folkemuseum 47</i>	
Kungl. Musikaliska akademien och folkmusiken	137
<i>En musiketnologisk undersökning</i>	
Kvalitetsförhandlingar	139
<i>Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur</i>	
Lions of the North	140
<i>Sound of the New Nordic Nationalism</i>	
Musiketnologi	143
<i>Elva repliker om en vetenskap</i>	
Reviews – Shorter Reports	147
Dissertation Abstracts	150
Conference Reports	155
Svenska kommittén av ICTM	165
Authors and Other Contributors	166
Information	167

Editorial

Ingrid Åkesson, General Editor

Welcome to this fourth issue of *Puls – Journal for Ethnomusicology and Ethnochoreology*! The content of this volume is presented below by the Guest Editor, Hans-Hinrich Thedens. With this volume, I leave the post as General Editor, due to my retirement. It has been an exciting, demanding, and rewarding experience for me and my co-editors to start a new, peer-reviewed, free access online journal. *Puls* is rated in the Norwegian and Finnish Registers for Scientific Journals; in addition, the content of the journal is now accessible through EBSCO Academic Search Ultimate. The journal has begun to gain international notice, for example, in the website review section of the 2018 volume of the *Yearbook for Traditional Music*.

The starting-point for *Puls* has primarily been a Scandinavian/Nordic context, with the aim to include wider cultural-geographical perspectives. Two articles in this volume, on Portuguese and Indian music cultures respectively, represent a move in that direction. In the first four published volumes of *Puls*, a rich variety of perspectives have been represented, including; aspects of mediation and mediatisation, indigeneity, festivalisation, minority identity, individual repertoires and representation, and archives and digitisation. In addition, there have been discussions on the interface between music pedagogy and ethnomusicology and different perspectives on revival, cycles, and contextual changes within musical practices.

Four years constitute, however, a short period – *Puls* has grown from baby to toddler – or possibly teenager – and I hope for further achievement and development ahead. As the editors stated in the first volume, *Puls* aims to embrace not only ethnomusicology and ethnochoreology but also adjacent disciplines, such as other aspects of musicology and choreology, folklore, literature, and related studies of traditional and popular culture. More articles on dance culture are welcome as well as other perspectives and topics on gender, migration and empowerment, and the roles of music(king) and cultural heritage in a world of growing division and risk, to mention a few areas. I entertain hopes that *Puls* will grow into a forum for new ideas and reach a wider field of readers and contributors.

Lastly, I want to welcome the new General Editors (beginning with *Puls* No 5), Dan Lundberg and Karin Strand, and thank my colleagues and co-editors for these years of cooperation. Thank you also to all authors, reviewers and other contributors – not least the anonymous but ever-important peer reviewers, who provide a necessary basis for this kind of scholarly work.

Guest Editor's Column

Hans-Hinrich Thedens

This issue of *Puls* is concerned with the relationship between the performance of traditional music and dance and the culture of a community, including both the traditional communities where the cultural expressions originated, and the communities where they are practiced today.

The call for contributions had its origin in my observations of two musical communities and their cultures in which I take part. There is no shortage of very skilled practitioners, repertoire, or knowledge about performing styles within either the world of Norwegian folk music, or the American old-time music scene. Singers, instrumentalists and dancers get together and enjoy the music mostly as a pastime. They travel to festivals and learn and teach in a variety of settings. My concern was about what could happen when the music celebrated in these communities becomes so self-sufficient that its connection to the folk culture it originated from might fade into the background. The tradition could become an exclusively musical one. Usually folk music revivals are built not only on the forms of musical expression, but on a larger base which may include dances, storytelling, crafts (such as building of musical instruments), textiles, styles of clothing and even rites and religious festivals. In his feature article in this issue of *Puls*, Owe Ronström writes about nostalgia as an important element in folk music revivals, a modern form of nostalgia that criticises present everyday culture and longs for an alternative. This nostalgia, he argues, can produce new and alternative aesthetic values.

However, this has not been in the foreground of my own experiences in these two forms of folk music. Nostalgia may have sparked revivals, but they have moved on since then. I would claim that the majority of their participants no longer take the music as a symbol for something lost. One could argue that by playing folk music they create an alternative to mainstream modern culture, but I have rarely heard this being verbalised. The musicians certainly cherish the musical culture of the past, but they make its music contemporary, not because of any kind of ideology, but because they practice and use it in a modern context.

Camping out at festivals could be seen as an alternative to mainstream consumerist culture, but audiences of more contemporary musics do that as well. In the Norwegian folk music community, hotel rooms

are just as popular as camp sites and the people are not any more frugal than those involved in any other pastime activity. Perhaps some idealize the simplicity of life in the past, but hardly anyone will long back to the hard work and poverty that were so prevalent in the musics' areas of origin, especially in the Appalachian Mountains of the eastern United States.

Without this kind of nostalgia, what is the relationship to the music's cultural background and which aspects are important for today's practitioners to know about? Cognitive anthropology, as it was formulated in the 1960s, defined culture as the knowledge necessary to live and function in a society.¹ Derived from linguistics it looked for a system of rules and meanings to describe the phenomenal world of a society's members. Does this knowledge have to include more than the musical structures and the contexts of performance? Behind the call for contributions was the question of how much of a connection to the original context the participants in the musical community need to have in order to be credible as folk musicians, singers and dancers.

But this question immediately triggers the next one: Credible to whom? The answers can vary remarkably between fellow musicians, people who have grown up with the music in its original "habitat", judges at contests, students at music camps, audiences at concerts, or those far away and connected only through the Internet.

One part of knowledge essential to the music community is certainly that of the music's history, and especially of its source musicians and their repertoire. For many, this knowledge is important, but the goal is not necessarily to recreate all the details on old recordings. Some performers do that in both countries, but most do not. More important than source recordings is the living tradition. Musicians learn their repertoire and develop their style in the present. Even if there is a lot of emphasis on the music's deep roots and the fact that it has been performed for a long time, your immediate teachers can be far more important than sources from several generations back. A single performer may synthesize a personal style from many sources and even include elements from other musical styles or traditions. For many of the younger players, recordings have become secondary as they enjoy the company of their peers, and learn from each other. In some cases they do not even have to reference the geographical origins of tunes. And as Karin Eriksson discusses in the case of Sweden, besides the informal learning at festivals and jam sessions, there are plenty of music camps with classes. Some of these are centred around individual source musicians or local styles, but others are not. In his article, Ronström describes how folk music in Sweden has become identified with ever-smaller areas. Tunes associated with a large region are now named after parishes. Norway has experienced the same process of localisation since the 1970s. However, in American old-time music this has happened in reverse; today the older and newer sources flow together.

1. For a brief summary see Goodenough, Ward H. "In Pursuit of Culture." *Annual Review of Anthropology*, vol. 32, 2003, pp. xiv–12. JSTOR, www.jstor.org/stable/25064818.

In Norway the styles evolve, especially in the Hardanger fiddle tradition. Younger generations do not see themselves as revivalists. They carry on the tradition and the best musicians refine the old tunes and expand on them, but in utterly traditional ways. At the same time, alongside the tradition of solo playing, new styles of playing in pairs or groups are evolving.

Thus, the culture of the community practicing the music would function perfectly fine without its members needing to know anything about harvesting and drying hay, watching over cattle in the Norwegian mountains or throwing a neighbourhood party when you make molasses together. Today it is possible to be a traditional musician and live in the capital of Norway and only leave the city to attend a festival or perform at a paid gig. Members of the American old-time community may live in a city suburb or even in other countries where they might not even have a shared language with the original practitioners of the music. Middle-class revivalists seldom know much about how to earn a livelihood in the countryside, and they have a compartmentalised life where folk music is mostly a hobby. Professional performers have studied the details of musical style and repertoire, but may have no other connection to the region where the music originated.

Even when some elements typical for a folk music revival are still present, they become less and less important. It seems like both cultures have reached a post-revival state, where things revolve around music, dance and community – almost exclusively.

Therefore it should not be surprising that the call for contributions did not attract any proposals to *Puls* from Norway, and the two Swedish articles approach the topic from different angles. In addition, two articles were contributed from entirely different regions, Portugal and India.

Karin Eriksson describes instrumental workshops, which are a non-traditional format within traditional music, as a novel and different social frame. She describes and analyses both the students' and teachers' points of view and finds that learning and socialising are equally important within this setting and implicit in the musical culture per se. In these workshops it is up to the instructors to decide how much cultural background they want to transmit along with the music. This will become more challenging the more the distance increases between the students' lives and the old cultural contexts. There is also the question about the status or position of the teachers. Are they professional musicians that master a local music form, or are they local tradition bearers, or perhaps a combination of both? And what do the students see in them and seek from them? Do they attend because they want to learn from a performer they know from concerts and recordings, or is it more important for them to learn something local or presumably older? I certainly won't rule out that they are looking for historical information and a cultural context, as well.

These workshops are mostly for adult amateurs. Some students love to discuss sources and sometimes have more knowledge than musical skill. Karin Eriksson describes how important the social element has become. "It becomes a life in itself", as one of Eriksson's informants puts it. For the teachers – often fulltime musicians far away from the mainstream – these classes are also an essential source of income. Thus, these settings are an important aspect in the maintenance of the overall scene. Concerning the musical tradition, the older amateurs will hardly ever have any influence on the development of the musical style. The younger ones, on the other hand, can certainly have such influence, depending on how skilled they become as musicians. They may attend the workshops, but they have many other opportunities to learn as well.

Toivo Burlin describes two pieces of music that, after an interruption in the path of transmission, once again are transmitted. Their contexts are lost and one piece is reintroduced by the digitalisation of an analogue, and almost obsolete recording. As for the other one, the explicit political message is preserved, but something is missing there too. So these pieces exist outside of any cultural context, and the current starting point is that they came to the author from his family. In order to examine them, Burlin tries to create a new distance between himself and these songs. He wants to avoid the self-explanatory and asks how the two pieces have been understood at different times. He can, however, only assume the songs' original functions. In order to help the readers (and perhaps himself as well) understand the songs better, he draws a picture of the proponents' lives. The life of his great-grandfather has been described, both within the family and by others, and Burlin reconstructs where the melody may have been learned.

Maria do Rosário Pestana and John Napier each discuss communities who seek to preserve the connection to their cultural heritage and to state their identity by practicing music. Pestana describes a situation in which music is consciously used to unify a community and to preserve and sustain its culture. In the Portuguese village of Manhouce she calls cultural knowledge a "hidden common ballast" – not unlike the "know how" cognitive anthropology tried to describe. When recordings of song performances are made, the participants say they miss the context of the work, such as the churning of butter or ploughing with oxen, that they did when they sang in their youth. But even without this context, demonstrations for tourists work as shared experiences and maintain the villagers' common cultural knowledge. The music is a means to keep community alive and to strengthen it.

But the musical culture in this case is not identical to village culture in general either. It seems that the performing groups attain knowledge that the rest of the villagers do not share. In this article another dimension becomes part of the history of the music and its revival (if one chooses to use the word revival), and this results from the

sponsorship of “folklore” contests by the state during the dictatorship of the 1930s which prized the cultural knowledge of the village – or a caricature thereof.

John Napier examines how practicing music at certain auspicious events reasserts links to an Indian community’s original world and points out that changes in the context do not lessen the music’s function and importance. The genre Kodawa is necessary at certain events, and is not seen as an artistic performance, but as an active reconstruction of relationships to the old world and to ancestral forces. Napier describes this in relation to Jeff Titon’s concepts of cultural sustainability. Even if heritage management must necessarily rely on tourism and newly invented festivals, this does not force the music into a different role. The practitioners of the music do not see themselves as performers for an outside audience. Tourists are welcome to watch, but the music is not meant for them, it serves the community. Napier then discusses how one can keep the essence of one’s traditional experiences alive by keeping them closely connected to the rites or auspicious events.

So the topic of practicing traditional music in modern contexts has become much larger than the old question of whether white men can play the blues. Traditional music can and does serve many purposes, it can certainly be about the past, but it has to be about the present.

On the Meaning of Practicing Folk Music in the 21st Century

Owe Ronström

This article discusses reasons for engaging with traditional music in contemporary society. Since there are today more and increasingly diverse forms of traditional music available than ever before, also the possible reasons to engage with such music, and the meaning associated with it, will logically have to be complex and diverse. However, two themes clearly stand out in North European discourse over the last centuries: folk music as carrying an especially intensive relation to a combination of past times and places, as in common understandings of “roots”, “our common heritage” or “where we come from”. Deborah Kapchan has argued that among the basic human needs and central human rights are the right to sense and feel, the right to imagine, and the right to identify (Kapchan 2014:18). She argues that these basic human capacities, needs and rights will by default have to constitute the core of any answer to questions about the meaning of music in general. Hence will they also provide a core to answers to the more specific questions about the meaning(s) of traditional music in contemporary society. In the article Kapchan’s argument is used to organise the authors experiences and insights from nearly five decades of interaction with folk music in Sweden, Russia, Hungary, Romania and the Balkans, as a listener, musician, and ethnomusicologist. After a short introduction to the meanings of basic concepts such as folk music, traditional music, follows a discussion of some of the ways traditional music and musicians relate to the past, nostalgia and to place. In the last sections a conceptual shift in the field of music, from “tradition” to “cultural heritage” is discussed. In the conclusion it is argued that the ongoing heritagisation of traditional music has changed the understandings of what traditional music is, to what kinds of pasts and places and to whom it belongs, all of which are signals of important changes in the production of collective memory and history. However, the meaning(s) of practicing folk music in contemporary society still remain closely bound up with both time and space. Thereby folk music also remains bound up with the same basic human needs that also are basic human rights: to sense, feel, imagine, identify, and express.

Keywords: Folk Music, Traditional Music, Tradition, Heritage, Heritagisation, Nostalgia, Chronotope, Place, Sweden, Scandinavia.

This issue of *Puls* is devoted to questions about the meaning of traditional music(s) in contemporary society. Why do people engage in folk music? What does traditional music communicate in our time? There are of course many reasons to engage in traditional music, thus also many kinds of meanings. Since there are more kinds of traditional music available

today than ever before, musics that are increasingly diverse in style, form, context, etc., there would logically also be more possible reasons and meanings. Furthermore, since any music is, by default, multivalent, i. e., possible to charge with many kinds of meaning simultaneously, any serious attempt to give empirical answers to questions about music and meaning will necessarily be complex and diverse.

However, when approaching questions about folk music and meaning from an eagle's perspective – within North European discourse during the last centuries – two themes clearly stand out among researchers, practitioners and common people. These themes are the roles of the past and of place and the fact that folk music carries with it an especially intense relationship to these pasts and places; as in “roots” or “our common heritage” and “where we come from”.

In *Cultural Heritage in Transit*, a recent anthology on intangible rights as human rights, Deborah Kapchan argues that intangible rights, by being woven into the fabric of aesthetic life and feeling, belong to basic human needs “that also are the most central human rights: the right to sense and feel, the right to imagine, and the right to identify” (Kapchan 2014:18). Precisely these basic human capacities, needs and rights – to sense, feel, imagine and identify, and, I would add, to express, would, by default, have to constitute the core of any answer to questions about the meaning of music in general. Hence they would also provide a core for answers to the more specific questions about the meaning(s) of traditional music in contemporary society.

In the following, I will reflect over such meaning(s) in a rather abstract and generalised mode. I will confine myself to the two themes, time and place, and use Kapchan's argument to organise some thoughts based on nearly five decades of interaction with folk music in Sweden, Russia, Hungary, Romania and the Balkans, as a listener, musician, and ethnomusicologist.

A Note on Words

The notion of “folk music” is a child of the late 1700s. Its first rendition, “*Volkslied*”, (“folk song”), appeared in print in 1775 and became an immediate success.¹ Within only a few decades equivalents had been established in most European languages, along with a number of synonyms, e.g., folk melodies, national melodies, and later on, folk music.² Since then the terms have been used both as generic terms for all kinds of music, and more specifically for vocal music (folk song) and for instrumental music (folk music, folk dances).

To many of the new practitioners of the folk music revival that swept the world from the 1960s and 1970s onward, the notion of “folk music” became increasingly problematic. Instead “traditional music” was introduced as a new term for both vocal and instrumental music, and

1. Johann Gottfried Herder “Alte Volkslieder” (1775), a collection of song texts, followed by the much read and praised “Volkslieder” in 1778. The second edition (1807) was retitled “Stimme der Völker in Liedern”. https://de.wikipedia.org/wiki/Stimmen_der_V%C3%B6lker_in_Liedern (retrieved 2018-12-17)

2. The first known use of *folkvisa* (folk song) in print in Sweden is 1804, “*folkmusik*” (folk music) 1823 (Rehnberg 1977).

sometimes also dance. Since that time, both “folk” and “traditional” have been in common use, often as synonyms, but sometimes also to create a difference between “older”, more national and exclusive usages (“folk music”), and “newer”, more “modern” and inclusive usages (“traditional music”).³

Practitioners in Nordic countries have, for a long time, been called *spelmän* (Swedish), *spillemand* (Danish), *spilleman* (Norwegian) *pelimanni* (Finnish).⁴ In the last several decades “folk musician”, and “folk singer” have become popular, especially among educated professional musicians playing or singing folk music. In the following discussion, I will use “folk music” descriptively in a broad, inclusive sense, for both instrumental and vocal music, and “folk musicians” for all sorts of practitioners.

Folk Music and Time

The meaning of folk music has a lot to do with time. Born as a “music of the past” and continuously defended and legitimised for over two centuries as musical antiquities, history, tradition, memory, custom, ritual and, most recently, (intangible) cultural heritage, folk music has always been about time, or to be more exact, about times past.

A common understanding in the parts of Northern and Eastern Europe where I have worked as a musician and ethnomusicologist, has long been that folk music is old music, a survival, an anachronism, a reverberation from the past that, for one reason or another, has lingered on into the present. An effect of this view is an incessant occupation with precisely these reasons, often at the expense of the music itself. While classical music, jazz and contemporary popular music may be explained and legitimised with reference to art, aesthetics, taste, love for the music per se, etc., folk music is more often than not referred to by abstractions such as functions, structures, historical trends and processes. A faint echo of this view can be found in the call for contributions to this volume, when the editors begin by pointing out that “folk music today exists outside of the cultural frames where music and dance were performed before they moved to urban and global contexts”, and then go on to ask if the meaning of practicing folk music in the present might “include some kind of nostalgia or ideas about another time and another way of life”.

Nostalgia

An answer to such questions requires at least some understanding of what nostalgia is, and perhaps more importantly here, what it *does*. In her inspiring study of nostalgia, Karin Johannisson (2001) tells the story of how a 17th-century medical diagnosis for a highly significant and very lethal disease of the body, caused by a strong longing for home, developed during the following centuries into a harmless yearning for nature, self-identity and times past. However, as Johannisson

3. The International Folk Music Council, founded 1947, changed to International Council for Traditional Music in 1981.
4. *Spelman* has during the last centuries been commonly used for (mostly male, and amateur) fiddlers playing folk music. https://www.saob.se/artikel/?unik=S_09319-0098_n7wo&pz=3; <https://ordnet.dk/ods/ordbog?query=spillemand>

underscores, the core remains the same, the experience that “sudden change, relocation or marked discontinuity in life meant a crisis for the self” (Johannisson 2001: 78, cf Gillis 2003:25–26).⁵

It is at the end of the 19th century, a time of increasing, large scale changes, relocations and discontinuities, that nostalgia finally disappears as a medical diagnosis and becomes a melancholic bitter-sweet yearning for bygone days, “a languishing and self-conscious yearning, a longing without an object” (Johannisson 2001:11). The object that modern nostalgia embraces is the past, but this past is, at the same time, held at arm’s length: “Nostalgia constitutes what it can not possess and defines itself by its inability to approach its subject, a paradox that is the essence of nostalgia’s melancholia” (Fritzsche 2001, cited in Gillis 2004:122–123). In relation to modernity’s “Four Great”, Reason, Renewal, Change, and Movement, nostalgia is degraded, becoming a low feeling, a contemptible and condemnable symptom of “an inability to be modern” (Johannisson 2001: 128).

When notions of a good life are linked to the past, nostalgia becomes utopian (Johannisson 2001:148). This is an important insight, because it shifts the perspective on today’s vast nostalgia away from lack, loss and escape, and toward a form of criticism of modernity based on key concepts such as ambiguity, annulled layers of time, emotion and the return of the subject. Modern nostalgia, Johannisson concludes, is a romance with distance, which entails that “memory (recollection) as well as expectation (imagination) can raise reality, transform, remake and enrich it. Both collaborate with imagination and can only be applied to the past or absent” (Johannisson 2001: 159). Thus, modern nostalgia is characterised neither by painful homesickness, longing for family or fear of the new, but by self-seeking and a retained subjective time within a larger feeling of the rushing of time:

Its triumph is that it allows individuals to long and fantasise over the own self in a stream of images, experiences, bodily recollections, feelings, moods, associations and vague reminiscences to establish contact with their own life histories.
(Johannisson 2001:159)

So, yes, nostalgia can most certainly be an answer to why folk music is practiced in the 21st century – and a good answer too. But then it is necessary to understand that we are dealing with a modern nostalgia that introduces new positions and perspectives. If nostalgia is a romance with distance, it is a distance not only to an imagined past, but also a productive distance to present life conditions and world-views. It is precisely this distance that can produce new and alternative perspectives, aesthetic values, experiences, affects and emotions that may, as Johannisson puts it, “raise reality, transform, remake and enrich it” by allowing individuals to “fantasise over the one’s own self” and “establish contact with their own life histories”.

5. All quotes from Johannisson in my translation.

This is a crucial insight, because it leads us from the abstract external meanings, structures, functions and trends so commonly ascribed to folk music, to the meanings contained in the practised music itself, and to the social relations, emotions and affects that such practises may evoke (Schutz 1964, Ronström 1992: 21–33). In a number of studies, of folk music revivals (Ronström 1996, 2014), the Hungarian and East German Dance House-movements (Ronström 1990b, c, 1997) and the dancing and music-making among Yugoslavs in Stockholm (Ronström 1991a, b, 1992), I have found this “utopian” aspect of nostalgia’s romance with distance to be one of the most important answers to why people engage in folk music. By practicing folk music it may become possible to get glimpses of alternatives, to sense, feel, imagine, and to identify with and express other forms of living and being. Such glimpses of something different could then become a kind of beacon, showing the way towards a new and different future.

Many Ways to Relate to the Past

Among folk musicians there are many ways to approach and relate to the past. To some, the bygone days may be of little or no relevance; what really matters is the music making, here and now. But to others, practising folk music is first and foremost a way to learn about and make sense of times past, to feel and experience aspects of life “back then”. This is an approach central to what could be described as “the history project”, when understanding some specific past is a main goal. And yes, I have met quite a few folk musicians primarily interested in the past as history, in and of itself. But according to my experience, another approach is more common, in which the past becomes more of a means to understand how things became just what they are today. While the historical approach looks backwards in time and uses folk music to answer questions about “how it was back then”, the “how-did-we-get-here” approach is primarily geared towards the present and uses folk music as a means to understand and perspectivise the here and now.

Yet another approach is when folk music is used neither for the sake of the past, nor for the present, but mainly as means to create a new future. This is the typical approach of many of the Swedish nationalists of the early 19th century: young radicals who praised and propagated selected types of folk music in order to point out shortcomings in the present, as well as how to address these issues in a new and more nationalistic future. In much the same way as today’s radical nationalisms, this 19th-century nationalism was more of a proactive, forward-looking ideological project than a reactive and revivalist regression. The role of folk music in such endeavours tends to be symbolic, more about ideas and ideologies than about music. A romance with distance it is, but a romance pointing distinctly forward. That which is to be created is something new, in which the past can provide directions, content and legitimacy.

Needless to say, there are many more ways to use, understand and relate to the past among folk musicians. But these examples will suffice to clarify my point, namely that folk music, throughout its history from the late 1700s to the present, has had a lot to do with time. The meaning of folk music in contemporary society can be a yearning for the past, or for learning about the past, or a way of experiencing and making sense of the past. But at the same time, it can be equally as much about identifying with and making sense of the present. In such a context, practising folk music can be an efficient means to establish a sense of being a part of what is commonly understood as “a musical tradition”, a chain of musicians that stretches back for centuries. While nourished by the past, such experiences of continuity are always positioned in the present. And, as is underlined by Johannisson in her work on nostalgia, practicing folk music in contemporary society can also be utopian, a form of criticism of modernity, a means to sense, imagine and identify with a future in which there is at least some room for musical practices of bygone days.

In an article about modern pagan religions in Britain, Sabina Magliocco discusses conflicts over access to prehistoric monuments in the first decades of the 21st century. One of these conflicts concerns Stonehenge, a World Heritage Site and perhaps the most mythical and prestigious prehistoric site in Britain. On the one side she finds professionally trained archaeologists and official heritage managers, and on the other a small group of “Neopagans” of the Druid order that practices ancient Celtic religious beliefs. Each side comes with their own claims and heritage discourses, their own uses and understandings of the site, and not least, their own ways to imagine and relate to the past.⁶ Magliocco argues that what is at stake is whose version of the past should apply, whether this past is called memory, history, tradition or heritage:

At the heart of the conflict is the constructed nature of heritage itself, and the centrality of the imagination to that construction. It is imagination that creates intangible heritage, and that constructs “heritage” from places, objects, and events. In that sense, the human right involved in this issue is freedom of imagination - the right to imagine one’s relationship to the past and construct a sense of identity based upon it.” (Magliocco 2014:149)

Magliocco’s argument is easily applied also to folk music. In essence, what practising folk music in our time offers is a means to relate in different ways to time, and a possibility to sense, feel, imagine, identify, express and thereby also to claim a relation to those who have lived before. But it is necessary to keep in mind that even if the results are presented as old, and even if the folk music world is full of “re-words”; reconstruction, revival, renewal, representation and many more – folk music is also always an intervention in the present for purposes in times to come. As such it is a perfect illustration of Walter Benjamin’s famous

6. Lundberg, Malm & Ronström (2003: 317–29) analyses a similar case, among proponents of “Early music” in Sweden.

metaphor: the angel of history moves rearwards forward, his face is turned towards the past. “The storm of progress irresistibly propels him into the future, to which his back is turned, while the pile of debris before him grows skyward” (Benjamin 1939).

Folk Music and Place

The meaning of folk music in our time also has a lot to do with place. An occupation with provenance, where the music comes from, is a foundation of the genre. From the very beginning, the idea of a music “intimately bound up with place” (Feintuch 2006: 4), has been a constitutive element in the discourse about “folk” and “traditional” music in Western Europe.

Already centuries ago, there was an established practice of connecting music with place by naming the constant stream of new melodies, rhythms and dances that spread across Europe after their assumed regions or countries of origin, such as (in Swedish) *fransäs, polonäs, polska, engelska, allemagne*, and later on also *schottis, mazurka* and *bostonvals*.⁷ A significant part of what was to become a core repertoire of folk music in Northwestern Europe was thus already pronouncedly place-marked. This connection to place was to become substantially reinforced and marked by the “discovery of the people” (Burke 2009: 23ff) in the late 18th century. The extensive spatial mappings of cultural differences that followed from collecting and archiving folk customs, beliefs, tales, legends, music, dance and more, made it possible to produce a new geography of time, arranged from “modern” to “traditional”, in which remote rural areas became intimately bound up not only with place, but also with pastness, immobility, collectivity, and continuity.⁸ In contrast, the growing urban centres became productively associated with modernity, future, mobility, individuality and change (Ronström 2019b, Hodgen 1931). A consequence of the underlying figure of thought, a cornerstone in the new “mythical geography” or “geosophy” of the modern era, is an essentialisation of space and place that makes geographical, social and cultural borders appear as naturally given.⁹ A result of this reinforced association of culture with geography was the idea of folk music as an organic consequence of place, a unique and natural born relation between a “folk”, their music and the land they till, producing a continuous musical geography of distinctly unique and local folk musics.

The “Place” of Folk Music in Sweden

In most parts of Northwestern Europe the first “place” of folk music was the nation. When the notion of folk music was introduced at the end of the 18th century it was as a materialisation in sound (and words) of an imagined ancient nation, with a unique language and folk culture. In Sweden during the second half of the 19th century, the region or county, *landskap*, was established – in addition to the nation – as a main spatial

7. French, Polish, Polish, English, German, Scottish, Mazurian and Boston waltz.

8. “Allochronism” is the anthropologist Johannes Fabian’s term for the attitude whereby places and peoples are held at a distance by being placed in a different temporal plane, thereby defining a border between modern and old, civilised and primitive, “high” and “low”. The core of allochronism is a radical denial of coevalness, a “diachronic relegation of the Other” that “at once constitutes and demotes its objects through their temporal relegation” (Fabian 2002: 32–37).

9. “Mythical geography” is Mircea Eliades term. John Kirtland Wrights “geosophy” stands for the metaphysically inspired world views of folder times, so different from the physical geography of modern times (Gillis 2004:17).

unit or “place” of folk music. The *landskap*, a medieval administrative unit that was taken out of legal and administrative uses in early 17th century, was now reintroduced to serve new symbolic purposes, mainly as a locus of distinctive regional identities.¹⁰

By the end of the 19th century, the idea of the “folk” as an anonymous collective gave way to more individualised notions. Now, parishes and villages took their place beside nation and regions as folk music’s most meaningful spatial units. Folk musicians were no longer presented so much as representatives of an anonymous collective, but as gifted “tradition-bearers”, links in a long, unbroken chain of musicians preserving a unique local music tradition, representative of a whole chain of places of belonging, enclosed within one another like Russian dolls: from the village, parish, and county, to region and nation (Ronström 2010a).

In the Swedish “folk music wave” of the 1960s and 1970s all of these potential “places” were invoked by new generations of folk music lovers as imagined home territories of folk music (Ramsten 1985, 1992). The result was a peculiar mix of nation, landscapes, parishes and villages – of nationalism, socialist collective dreams and bourgeois romantic artistic myths.

In the 1980s and 1990s yet another wave swept Sweden’s folk music scene, more quietly perhaps, but as extensive and radical as the first. It was a wave of formalisation, institutionalisation, professionalisation, individualisation, festivalisation and globalisation (Lundberg, Malm & Ronström 2003, Ronström 2016). With the introduction of such new contexts, new types of “traditional”, or “folk” musics followed, positioned within new types of imagined territories, new kinds of “places” (Ronström 2019a). The many types of musics conveniently assembled under the label “world music” came with a somewhat dim connection to place, as in the widely spread definition attributed to a British music critic: “local music, not from here (whatever that is)” (Brusila 2003:11). In the 1990s, the extensive “heritagisation” of Swedish society and culture that followed from Sweden’s ratification of the Unesco World Heritage convention in 1985 (Ronström 2008), introduced a new understanding of folk music, now as “intangible cultural heritage” rooted in a vague but still definitely Swedish national past. In addition, most of the large number of traditional and popular music styles introduced in the growing immigrant communities came equipped with a pronounced connection to place, a “home” county, region or nation (Ronström 1992).

Imagining and Claiming Space

In Sweden today, the old idea of the “folk” as an anonymous collective, and the folk musicians as its nameless representatives, is still widespread. Among folk musicians however, it has increasingly fewer followers. Also

10. As Mats Rehnberg (1980) has pointed out, during the 19th century the national rhetoric in Sweden was simultaneously transposed upwards and downwards. While a part of “the Swedish” was dressed up as Scandinavism and Nordism, another part was transferred to the landscapes. The landscape was then equipped with much of what in other countries is included in the nation’s symbol repertoire. An extensive rhetoric about distinctive landscape cultures emerged. Each landscape was attributed to its very own nature, history, character – and of course its own folk music.

the idea of folk music as “tradition” in the old sense, an unbroken chain of local musical lineage, is nowadays waning among practitioners. What is staged today is more often a rather different version, invoking folk music as the creative outcome of especially gifted and trained artists, a genre and an art among other genres and arts. But even if this development has resulted in an understanding of folk music no longer so intimately bound up with place as it used to be, the connection to place is still definitely a hallmark of the genre(s). Amateur fiddlers, professional folk musicians, folk bands performing songs in various local dialects, fans of klezmer, Irish music devotees, Balkan music freaks, migrants who devote themselves to the music of their home country, musicians performing their own “fantasy folk music” for live role playing communities, all are through their music-making in one way or the other dealing with place. Not necessarily just one place: especially among ethnic minorities and migrants, world music and “multi-kulti” bands, there may be several overlapping “places” or “homes” foregrounded simultaneously.¹¹

An important part of today’s identity politics revolves around who I am and who we are in terms of gender, ethnicity, religion, age, class, style – categories of identity that, in various ways, are all linked to place, physical or virtual, imagined or real. And here is where the long since established “place-ness” of folk music becomes a meaningful asset. In short, the meaning(s) of practising folk music(s) (whatever that is) in our time has a lot to do with its capacity to express and convey affiliation, proximity and belonging, whether in terms of “roots”, “local identity”, “national identity”, “lineage”, “origin”, “ethnicity”, or simply “home”. And what is perhaps more important, by being so clearly linked to identity politics and place-making, folk music can be an effective means also to sense, feel, imagine, identify with and claim belonging to a place – be it a village or parish, a county or region, a country or nation, a transnational diasporic network of places, an imagined fantasy “world” or a virtual reality. In an increasingly migratory world, where feelings of displacement, even misplacement, seem to be ever growing, this may well be one of the most potentially important aspects of practicing folk music today.

Chronotopes

Above, I have argued that certain configurations of time and space have been constitutive of folk music since the late 1700s, providing the genre(s) with certain frames of interpretation, legitimation and overall meaning(s). Fundamentally, this is a trivial argument, since all cultural production would, by default, have to take place in a specific time and space and thereby relate to and bear marks of given temporal and spatial conditions. But among the fantastic, even magical features of expressive forms such as music, dance, film, literature etc., is an especially strong and pronounced capacity to establish several such configurations simultaneously: on the one hand the “here and now” of the performance, where the actual playing or reading takes place, and on the other the various “there and then-s” of the taleworlds and

11. Since mixing must be preceded by separation, defining the components as originally apart, it is only through an effective foregrounding of several different “places of origin” that a notion of “multi-culture” can be produced.

storyrealms evoked by the performance (Young 1987, Ronström 1992: 21–33). It could be argued that the meaning of expressive forms, to a large extent, is derived from and is dependent on the specific relations and interactions between these different realms (Schutz 1964).

In his seminal work on literature, Michail Bachtin analyses *chronotopes*, specific time-space configurations in language and discourse:

In the literary artistic chronotope, spatial and temporal indicators are fused into one carefully thought-out, concrete whole. Time, as it were, thickens, takes on flesh, becomes artistically visible; likewise, space becomes charged and responsive to the movements of time, plot and history. This intersection of axes and fusion of indicators characterizes the artistic chronotope. (Bachtin 1981: 84)

For Bachtin the chronotope – “the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature” – is not just any artistic device, that may or may not be employed. The chronotope is what constitutes and defines what we understand as genres (Bachtin 1981:84), collectively established forms or types of communication “with socially-agreed upon conventions developed over time”.¹²

Bachtin’s literary analysis is readily transferable also to other expressive forms. In essence, chronotopes are what computer gamers and live role players refer to when speaking about “a world”. Such worlds can be evoked by elaborate staging, or simply by common phrases like “once upon a time”, or, in the Star wars version, “A long time ago in a galaxy far, far away...”

Following Bachtin, I argue that folk music as a concept and genre is constituted by, and firmly anchored in, specific configurations of time and space; chronotopes, or “retrotopes”, since it is different pasts that we are actually dealing with (Hyltén-Cavallius 2014). There are a number of keys or associative pointers to the chronotopes and the meaningful differences in language, manners and imageries that contextualise the practice of folk music. Such keys are at work when genre conventions are embraced and amplified, for example when Swedish folk musicians speak about their music as old, local and original, or when tunes are placed in specific villages or contributed to specific old “tradition-bearers”. They are however at work also when such conventions are negated, contested or rejected, i.e., when folk musicians introduce their music as “contemporary folk music”, “folk music in our own way” or “*Vi vill göra en modern folkrock som andas här och nu*” (We want to create a modern folk rock that breathes here and now).¹³ And such keys are abundant also in the music itself, in melodies and words, phrasing and articulation, volume and tone quality, etc. To be sure, most musical parameters carry such keys or pointers, since it is these that together make up a “style” or “genre”.

12. Wikipedia: genre. <https://en.wikipedia.org/wiki/Genre>. Accessed 2018-12-21

13. Johan Mörk, in ”Den nya svenska folkmusiken” published in Fria Tidningen, 11 augusti 2015. <http://www.fria.nu/artikel/118446>. The fact that folk music is today mostly performed by urbanites in urban settings in postmodern societies does not mean that the chronotopes the music builds on are urban or postmodern.

What is important is that the chronotope (or “world”) of time and space “takes on flesh” and “becomes artistically visible”, to again use Bachtin’s words.¹⁴ And in such worlds, like in any past or foreign country, things are done differently. It is precisely these differences that produce the specific understandings, relations and interactions that give meaning to practicing folk music in contemporary society, or, for that matter, in any given time or space.

From “Tradition” to “Heritage”

Since genres are collective, they are generally stable over time. However, they do change. And lately, folk and traditional musics in the Scandinavian countries have gone through great changes. To begin with there are today more folk musics available than ever before. There are also more and better-educated – and equipped – folk musicians than ever before. As already mentioned, an increasing number of these do not see themselves as traditional *spelmän*, but as professional folk or world musicians, or simply as musical artists. A whole new musical infrastructure has developed, from teaching institutions to festivals and clubs, and traditional music has been transformed into a world of managers, posters, riders, festivals, copyright issues, and record releases (Lundberg, Malm & Ronström 2003). There are also an increasing number of ideas about what folk music is and stands for, how it can be performed, why it should be preserved, and not least, what kind of imagined territories it stems from and belongs to.

In a number of studies (Ronström 1998, 2008, 2010b, 2014, 2016, 2019a), I have discussed aspects of a general shift in Scandinavia from “tradition” to *kulturarv*, “heritage”.¹⁵ I use these terms as captions for two generalised modes of production of the past in the present. There are also other modes of production of pastness, but none that are as important and so firmly institutionalised, at least in Scandinavia. Since folk musicians may deal with and relate to these modes in various ways, there are a variety of overlaps and in-betweens. But here, for analytical and argumentative reasons, I will present them briefly as two polarised models. After a comprehensive comparison to point out some of the differences, I will return to the implications for the meaning(s) of practicing folk music in our time.

In a Scandinavian context, “tradition” and *kulturarv* (“heritage”) may seem to be close to the same thing. Certainly, they are in many ways similar: both are produced from things past – memories, experiences or historical remnants. Both promise things that are in danger of disappearing – “the obsolete, the mistaken, the outmoded, the dead, and the defunct” – a second life as exhibits of themselves, by adding value, such as pastness, exhibition, difference, and indigeneity (Kirshenblatt-Gimblett 1998:149). They operate within the same markets and are rationalised and legitimised in much the same way. It is nevertheless important to recognise that they are not the same and that we are

14. Which goes to say that chronotopes, and genres as a whole, are collectively available and accessible, as they have long been institutionalised in language and discourse, concepts and notions, social relations and interaction, understandings and ideas, organisations and associations, and, perhaps more importantly, in the expressive forms of the genre.

15. In most Western European countries “heritage” is a rather new notion. Its usages differ considerably from those in North America. In the United States, as Slobin (2000) points out, students studying their home language at college may now be called “heritage speakers”, a phrase that would be difficult to understand if translated to European languages. Conversely, a phrase like “I have Swedish heritage” may be meaningful in North America, but will not be understood if translated into a Western European language.

dealing with two rather different modes of production, two different mindscapes of the past, anchored in different domains.¹⁶

To begin with, the “tradition” mindscape centres around the rural, the folk in the “old peasant society” of the seventeenth to the nineteenth centuries, and is mainly geared towards production of locality and regionality. “Heritage” is predominantly urban, even when located in the countryside, and geared towards the international or transnational. Whereas “tradition” tends to focus more on time to produce “topos”; distinct localities that are interconnected within large cultural geographies, “heritage” tends to focus more on place to produce “chronos”, pasts more loosely rooted in place.

If “tradition” is principally in the plural, based on the understanding that every village, county, region, and every group or “folk” can have its own tradition, “heritage” tends to be understood in the singular, as “our cultural heritage”. There is therefore less “heritage”, which makes it more precious and expensive. If “tradition” produces the local, then “heritage” clearly is tied to larger units, such as the nation, Europe, or as in World Heritage, the entire world. Anybody can make a tradition, but not everybody can have or appoint heritage. This is why the production of “heritage”, to a much higher degree than “tradition”, is in the hands of specially approved professional experts that select what is to be preserved according to certain approved criteria. Selection is the key; the more selection, the more need for expertise.¹⁷ “Tradition” brings up issues of ownership and cultural rights: local traditions are understood as belonging to the locals. The production of “heritage” is centralised and produces something beyond the local and regional. As in the case of Stonehenge, the products of heritage, especially in the form of Unesco’s World Heritages, tend to resist local claims for rights by being marked more inclusively and collectively as “ours” (Magliocco 2014).

Not least important is how the two mindscapes structure feelings. “Tradition” is commonly coupled to a nostalgic romance with distance. Whether a bitter-sweet modality, a longing for and mourning over lost, good-old days, or a utopian search for alternatives to the present, traditions tend to come with the commitment to honor a specific local past, often personalised as “family roots.” “Heritage” is commonly coupled to a much more generic and less local past, which you may pay an occasional visit to without much obligation, nostalgia or grief, as an “inspiring model, a spicy and mythical taleworld without attaching sorrow” (Gustafsson 2002:181). If “tradition” mirrors the desires, anxieties, longings, and belongings of modernity, “heritage” is more of an answer to processes in a late or postmodern world that promote play and experience, a shift from the informative to the performative in relation to the past (cf Kirshenblatt-Gimblett 1998).

16. I understand *kulturarv*/heritage to be productions anchored in specific practices and institutions. I call such constructs “mindscapes”, a concept that urges us to understand heritage productions as at one and the same time constructed and given, abstract and concrete, mental and physical - ‘mind’ for the former and “scape” for the latter (Ronström 2008). Mindscapes are domains that are tied together in large networks of interlinked institutions governed by professional practitioners of special practices. “The cultural heritage sector”, “the museums”, “the cultural heritage field” and “the antiques’ world” are descriptive terms for such domains, a totality of producers and users in a particular area, which centers on certain ideas and values, practices, physical objects, etc.

17. In that sense, heritage is a good example of the kind of global abstract expert systems, dependent on new forms of impersonal trust, that Giddens (1990) has described as one of the consequences of late modernity.

Heritagisation

In Scandinavia today much folk music is now rapidly moving from an older “tradition” mindscape to a much more recent “heritage” mindscape. This shift from “tradition” to “heritage” is deeply interconnected with globalisation. As an effect of new, globalised technologies, local styles are uncoupled or disembedded from their former musical mindscapes, their specific places and pasts, and made available over large spaces as “local musics, not from here” (Lundberg & Malm & Ronström 2003: 408ff, Brusila 2003: 11). Even when traditional music is understood as “folk” or “national,” it is today often positioned in a global arena. Freed from former understandings of “local,” specific forms of traditional music are boiled down to a minimum of signs, a few distinctive and highly typified stylistic traits that become possible to download and stage anywhere. Megan Forsyth (2007), in her work on Shetland fiddlers, calls this “Shetlandising”: the traditional Shetland fiddling styles are boiled down to a minimum of signs, a few distinctive and highly typified stylistic traits representing the Shetlands as a whole, which makes it possible for Shetland fiddlers to play jazz, pop, rock with a Shetland touch, and for non-Shetlanders anywhere in the world to become, in a sense, Shetland fiddlers. There are plenty of examples in Sweden of a similar “Swedification” of folk music referring to a vague but still distinctly past chronotope.¹⁸

In short, the heritagisation of traditional music introduces new discourses and redefines concepts, changes the understandings of what the music stands for, what kinds of pasts and places it comes from and to whom it belongs, all of which are signals of important changes in the production of collective memory and history. When local “folk music”, formerly understood as “traditional”, is transformed into “heritage music” or even to “World Heritage” music, it will have effects on musical behaviour, the understanding of what the music is, represents and comes from, and of the mindscapes and domains of these musics. And, because folk music so often is used as representations of local roots and ethnic identities, the tendencies I have outlined here will also provide folk music practice with meaning(s) in years to come.

Such changes have a number of implications for individuals and groups, not least since it will give them access to more musical forms to express ever more nuanced and complex messages, emotions, affections, and identities. But, I contend, whether as “tradition” or “heritage”, the meaning(s) of folk music practice in contemporary society still remain closely bound up with both time and space. Thereby folk music also remains bound up with the same basic human needs that are also basic human rights: to sense, feel, imagine, identify, and express. ■

18. Another example is “klezmer music”, which as ethnomusicologist Mark Slobin (1984:34-41) points out, is a globalised style of recent American origins, often staged as old local “Eastern European-Jewish”. In his study of the klezmer world Slobin analyses klezmer as “heritage music” along lines similar to the ones I have discussed above. “Heritage”, Slobin notes, today “replaces older terms perhaps now thought of as problematic. A prominent victim is the word “traditional” (Slobin 2000:12).

References

- Bachtin, Michail 1981. "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel".
In: *The Dialogic Imagination*. Austin: Univ. Texas Press.
- Benjamin, Walter 1939. *On the Concept of History*.
<http://www.sfu.ca/~andrewf/CONCEPT2.html> (accessed 17.3.2011)
- Brusila, Johannes 2003. "Local Music, Not from Here". In: *The Discourse of World Music Examined Through Three Zimbabwean Case Studies: The Bundu Boys, Virginia Mukweshu and Sunduza*. Finnish Society for Ethnomusicology no 10.
- Burke, Peter 2009. *Popular Culture in Early Modern Europe*. 3rd ed.
Farnham, England: Ashgate.
- Davis, Fred 1979. *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia*.
New York: Free Press.
- Fabian, Johannes. 2002 [1983]. *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*. New York: Columbia University Press.
- Feintuch, Burt 2006. "Revivals on the Edge: Northumberland and Cape Breton – A Key Note". *Yearbook for Traditional Music* 38, pp. 1–17.
- Forsyth, Megan 2007. "Reinventing 'Springs'. Constructing Identity in the Fiddle Tradition of the Shetland Isles". *Shima*, Vol 1, no 2 2007, pp. 168–179.
- Giddens, Anthony 1990. *The Consequences of Modernity*.
Cambridge: Polity Press.
- Gillis, John 2003. "Taking History Offshore. Atlantic Islands in European Minds, 1400–1800". In: Rod Edmond & Vanessa Smith (eds): *Islands in History and Representation*. London: Routledge, pp. 19–31.
- Gillis, John 2004. *Islands of the Mind: How the Human Imagination Created the Atlantic World*. New York: Palgrave Macmillan.
- Gustafsson, Lotten 2002. *Den förtrollade zonen. Lekar med tid, rum och identitet under Medeltidsveckan på Gotland*. Nora: Nya Doxa.
- Hodgen, Margaret T. 1931. "The Doctrine of Survivals: The History of an Idea". *American Anthropologist*, vol 33, no 3, pp. 307–324.
- Hyltén-Cavallius, Sverker 2014. *Retrologier. Musik, nätverk och tidrum*.
Höör: Symposium.
- Johannisson, Karin 2001. *Nostalgia: en känslas historia*. Stockholm: Bonnier.
- Kapchan, Deborah (ed.) 2014. *Cultural Heritage in Transit: Intangible Rights as Human Rights*. University of Pennsylvania Press, Inc.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara 1998. *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*. University of California Press.
- Lundberg, Dan, Krister Malm & Owe Ronström (2003). *Music, Media, Multiculture: Changing Musicscapes*. Stockholm: Svenskt visarkiv.
- Magliocco, Sabina 2014. "Intangible Rites: Heritage Sites, the Reburial Issue, and Modern Pagan Religions in Britain". In: Deborah Kapchan (ed) 2014. *Cultural Heritage in Transit: Intangible Rights as Human Rights*. University of Pennsylvania Press, Inc, pp. 148–176.

- Ramsten, Märta 1985. "De nya spelmännen. Trender och ideal i 70-talets spelmansmusik". In: *Folkmusikvågen*. Rikskonserter, pp. 43–76.
- Ramsten, Märta 1992. *Återklang. Svensk folkmusik i förändring 1950–1980*. Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen Göteborgs Universitet nr 27, Svenskt Visarkivs handlingar 4. Stockholm.
- Rehnberg, Mats 1976. *Folk. Kalejdoskopiska anteckningar om ett ord*. Stockholm.
- Rehnberg, Mats 1980. "Folkloristiska inslag i olika tidevarvs idéströmningar kring det egna landet". In: (red. Lauri Honko) *Folklore och nationsbyggande i Norden*. Nordiska Institutet för folkdiktning, Åbo, pp. 17–32.
- Ronström, Owe 1990a. "Nationell musik? Bondemusik? Om folkmusikbegreppet". In: Maria Herlin Karnell & Kerstin Kyhlberg (red.) *Gimaint u bänskt. Folkmusikens historia på Gotland*. Gotlands Fornsal, pp. 9–20.
- Ronström, Owe 1990b. "Danshusrörelsen i Ungern". In: *Musik och kultur*. Red. Owe Ronström. Lund: Studentlitteratur.
- Ronström, Owe 1990c. "Medeltidspunk, folkmusikfestival och karneval". *Falun Folkmusik festival, programbok*, pp. 21–24.
- Ronström, Owe 1991a. "Att gestalta ett ursprung. Dans, musik och etnisk identitet bland jugoslaviska flickor i Jordbro". In: Annika Sjögren (red.) *Ungdom och tradition. En etnologisk syn på mångkulturell uppväxt*. Botkyrka: Invandrarminnesarkivet, pp. 51–66.
- Ronström, Owe 1991b. "Folklor: Staged Folk Music and Folk Dance Performances of Yugoslavs in Stockholm". *Yearbook for Traditional Music* 23, pp. 69–77.
- Ronström, Owe 1992. *Att gestalta ett ursprung: en musiketnologisk studie av dansande och musicerande bland jugoslaver i Stockholm*. Diss. Stockholms Univ.
- Ronström, Owe 1996. "Revival Reconsidered". *The World of Music*. International Institute for Traditional Music, no 3, pp. 5–20.
- Ronström, Owe 1998. "Revival in Retrospect. The Folk Music and Dance Revival". *European Centre for Traditional Culture, Bulletin IV*. 1998 Budapest, pp. 38–40.
- Ronström, Owe 2008. *Kulturarvspolitik: Visby: från sliten småstad till medeltidsikon*. Stockholm: Carlsson.
- Ronström, Owe 2010a. "Folkmusikens manus: en läsanvisning". In: Mathias Boström, Dan Lundberg & Märta Ramsten (red.): *Det stora uppdraget: perspektiv på Folkmusikkommissionen i Sverige 1908–2008*. Stockholm: Nordiska Museets förlag, pp. 207–224.
- Ronström, Owe 2010b. "Fiddling With Pasts: From Tradition to Heritage". In: *Crossing Over: Fiddle and Dance Studies From Around the North Atlantic* 3. Aberdeen: Elphinstone Institute.
- Ronström, Owe 2012. "Gotland: Where 'Folk Culture' and 'Island' Overlap". In: Godfrey Baldacchino (ed.) *Island Songs: A Global Repertoire*. Lanham MD: The Scarecrow Press.

- Ronström, Owe 2013. "En sång om Gotland: perspektiv på kultur och geografi, folkvisor och öar". In: Ulf Palmenfelt (red.) *Mellan nation och tradition: idéströmningar i 1800-talets insamlingar av folklore: föredrag från ett symposium i Visby 27–28 september 2011*. Uppsala: Kungl. Gustav Adolfs akademien för svensk folkkultur, pp. 89–104. Acta Academiae Regiae Gustavi Adolphi, 124.
- Ronström, Owe 2014. "Traditional Music, Heritage Music". In: Caroline Bithell & Juniper Hill (eds.) *The Oxford Handbook of Music Revival*. New York: Oxford University Press, pp. 43–59.
- Ronström, Owe 2016. "Four Facets of Festivalisation". *Puls – Musik- och dansetnologisk tidskrift*, 1 (1), pp. 67–83.
- Ronström, Owe 2019a. "Spelman, folkmusiker, artist – traditionsmusikens förändrade marknader och villkor". *Folk och Musik*. Svenska litteratursällskapet/Finlands svenska folkmusikinstitut. <https://fom.journal.fi/article/view/79495/40323>
- Ronström, Owe 2019b. "Remoteness, Islands and Islandness". Unpublished manuscript.
- Schutz, Alfred (1951) 1964. "Making Music Together. A Study in Social Relationship". *Collected Papers*. The Hague.
- Slobin, Mark 1984. "Klezmer Music: An American Ethnic Genre". *Yearbok for Traditional Music*, vol XVI, pp. 34–41.
- Slobin, Mark 2000. *Fiddler On the Move. Exploring the Klezmer World*. New York, NY: Oxford Univ. Press.
- Young, Katherine Galloway 1987. *Taleworlds and Storyrealms. The Phenomenology of Narrative*. Dordrecht: Martinus Nijhoff Publishers.

Låtkurser som sociala mötesplatser och tillfällen för lärande

Karin L. Eriksson

Workshops as social meeting places and opportunities for learning

This article examines different actors' perspectives on traditional music workshops in Sweden. The material consists of questionnaires answered by workshop participants, and interviews with teachers at the same workshops. The workshops are regarded as educational arenas characterised by non-formal learning practices for adult amateurs in the field of Swedish folk music. The study shows that the workshops are of importance to the participants in two ways: as opportunities for learning and as opportunities for socialising with others. These two aspects of the workshops are important also for the teachers. In my discussion of the results of the study, I raise the question whether learning and socialising should be seen as two sides of the same coin, and if this double nature can be regarded as a central aspect of the importance of the workshops for both participants and teachers.

Keywords: Traditional Music, Educational Arena, Non-formal Learning Practices, Workshops in Folk Music

Det är en varm sommardag och solens gassande på stora fönster med nerdragna persienner värmer upp en redan lite för varm och instängd skolsal. Längs väggarna trängs undanplockade skolbänkar. På stolar placerade i en cirkel på golvet sitter tretton personer med fioler i högsta hugg. Allas uppmärksamhet är riktad mot en fjortonde person som har placerat sig på en stol precis framför svarta tavlan. Han spelar långsamt några takter ur en polska medan övriga i rummet lyssnar, för att sedan själva försöka sig på att spela samma parti på egen hand (filmdokumentation och fältanteckning, sommaren 2013).

Bilden känns nog igen av flera av dem som gått en kurs i traditionell musik, en så kallad låt- eller spelkurs. Låtkurser av det här slaget arrangeras i hela Sverige året runt. De karaktäriseras av att vara väl avgränsade i tid och rum (från ett par timmar till några dagar) och riktade till amatörer.

I tidigare forskning är låtkurser och andra utbildningsinsatser av det här slaget för i huvudsak vuxna amatörer inom svensk folkmusik i mycket liten utsträckning beskrivna. Det gäller både låtkurser som fenomen i sig och deras roll inom och för den svenska folkmusikmiljön i stort.

Samtidigt är ett återkommande antagande i tidigare undersökningar, som trots allt på något sätt nämner låtkurser och andra närliggande pedagogiska arenor såsom studiecirklar, att de för folkmusikmiljön har betydelse på både ett individuellt och ett mer generellt plan. För individen antas de spela en viktig roll för att förkovra sig inom genren och på sitt instrument, medan de i en vidare bemärkelse antas ha betydelse för folkmusikens fortlevnad i stort (se exempelvis Ahlbäck 1980:123 med flera ställen, Ling 1985:168, Roempke 1980:291, Sigfridsson [2010]:55).¹

Syftet med den här studien är att belysa kursdeltagares och lärares perspektiv på låtkurser med särskilt fokus på vilken betydelse de tillskriver kurserna. Detta kommer att ske i tre steg: I första steget förs ett inledande resonemang om låtkurser som icke-formella pedagogiska arenor. I nästa steg ges en sammanfattande redovisning av deltagarnas respektive lärarnas perspektiv på låtkurser. Inom respektive sammanfattning beskrivs också hur materialet har samlats in. Som tredje och avslutande steg förs en diskussion utifrån att deltagarna betonar att kurserna är viktiga för både social samvaro och arena för lärande relaterat till låtkurser som icke-formella lärandepraktiker. Med detta upplägg följer att studien inte har ett framträdande pedagogiskt eller didaktiskt perspektiv, och att frågor om metodik, repertoarval och liknande därmed inte kommer att behandlas.

Studien ingår i ett större projekt att dokumentera låtkurser inom den svenska folkmusikmiljön. De låtkurser som dokumenterats är instrumentala låtkurser där läraren spelat fiol eller nyckelharpa. Därutöver ges också kurser inom sång, visor, dans och för andra instrument, vilka dock inte undersökts inom projektet. Det huvudsakliga fältarbetet genomfördes under 2013–2015. Sammantaget består det insamlade materialet av filmer, intervjuer, enkäter, e-postkorrespondens, informationsblad och liknande från totalt elva kurstillfällen och tolv lärare. Här har ett urval av det insamlade materialet använts, huvudsakligen deltagarenkäter och lärarintervjuer.

Låtkurser som icke-formella pedagogiska arenor

Låtkurser betraktas här som exempel på en av flera pedagogiska arenor inom svensk folkmusikmiljö. Begreppet ”pedagogisk arena” knyter an till den så kallade arenamodellen så som den presenteras i *Musik, medier, mångkultur* (Lundberg m. fl. 2000). Där används modellen som en ”metafor för att gestalta musikens existensformer i det moderna samhället” (ibid. s. 56). Syftet med arenamodellen är att den ska ”användas för beskrivning och analys av såväl levande musik som olika former av medierad musik” (ibid. s. 51).

I det kommande tas särskilt fasta på arenamodellens betoning på att de som är aktiva på en arena intar olika typer av roller. I *Musik, medier, mångkultur* beskrivs tre aktörsroller: görare, brukare och vetare. Indelningen baseras på vilka mål eller avsikter som aktörerna har med

1. Se även rapporterna *Intervjuer och samtal med deltagare och ledare i vissa musikcirklar* (Hermansson & Persson 1975) och *Om tio musikcirklar* (Byström & Hermansson 1976) som bland annat redogör för intervjuer med deltagare i en låtspelscirkel i Stockholm.

sin medverkan på arenan (ibid. s. 48). Det kan emellertid antas att även andra arenor också har ”typifierade roller eller funktioner” (ibid. s. 54) som agerar på arenan utifrån olika behov och målsättningar. I den här studien ligger fokus på två sådana aktörsroller som återkommer i samtliga av de dokumenterade kurserna: kursdeltagare och lärare.² Dessa kan antas ha skilda målsättningar med sin närvaro på kurserna.

Dessa aktörsroller ska vidare ses som analytiska verktyg, då en och samma individ kan inta olika roller i olika sammanhang. Detta ligger i linje med Ingrid Åkessons resonemang i artikeln ”Musicera för och musicera med – om flytande gränser och skiftande roller i utövandesituationer” (2014), där hon bland annat konstaterar att:

Människor musicerar både för varandra och med varandra förutom att lyssna till konserter och inspelningar; det är inte alltid vattentäta skott mellan artister, pedagoger och andra utövare. Det innebär att gränsen mellan olika musikaliska roller i vissa sammanhang kan vara flytande. Musikens dynamiska karaktär av pågående process och av rörligt och flerriktat fenomen kan sägas överskrida modellen producent-konsument.
(Åkesson 2014:91)

Åkessons fokus är på musikutövandet, och bland de ”deltagarinriktade musikaktiviteter” som hon särskilt nämner hör ”verkstäder, kortkurser, körhelger /.../ sång- och spelträffar” (ibid.). Hon understryker också att roller som ”artist” och ”publik” inte är relevanta i många musiksituationer: ”i kurs- och verkstadssammanhang utgörs rollmodellen av ledare-deltagare eller lärare-elev” och att ledar- eller lärarrollen i dessa ”ofta enbart är momentan och kan i vissa fall cirkulera, medan kursdeltagarna i andra sammanhang istället är ledare och specialister” (ibid. s. 99).

I mina fältstudier har jag exempel på en kursdeltagare som uttryckligen vid observationstillfället anger att hen tidigare år varit lärare vid samma kurs, och jag har vidare kunskap om att åtminstone en av dem som ofta förekommit som deltagare vid flera av mina observationer, i andra sammanhang har fungerat som lärare. Information om detta är emellertid inte något som jag särskilt har efterfrågat, och det är sannolikt att antalet individer som går in och ut i olika roller vid olika låtkurser har varit större än vad jag har kännedom om.³

Inom musikpedagogisk forskning är det vanligt att skilja på formella och informella lärandepraktiker.⁴ Låtkurser faller emellertid svårligen in i någon av dessa kategorier, och jag har här funnit det fruktbart att istället utgå från Kari Veblens definition av och diskussion om icke-formella lärandepraktiker (*non-formal learning practices*, Veblen 2012:245 f.). Låtkurser som pedagogisk arena ligger mycket väl i linje med hur Veblen definierar icke-formella lärandepraktiker. En aspekt av icke-formella lärandepraktiker är att de har drag som påminner om

2. Jag har valt att inte använda mig av begreppen görare, vetare och makare i studien, då dessa kategorier mer tydligt pekar på olika aktörsroller inom offentliga arenor och medierad musik. De pedagogiska arenorna är inte lika tydligt framskrivna i arenamodellen som sådan, även om det anges att görare ”behöver skaffa sig omfattande kunskaper och resurser” för att kunna utöva sin musik (Lundberg m. fl. 2000:48). Ett ställe att skaffa dessa kunskaper kan antas vara någon form av pedagogisk arena. Samtidigt utgår arenamodellens klassificering av olika aktörer på en arena från respektive grupps avsikt eller mål med att vara på arenan (ibid.). Genom att här se till kursdeltagare och lärare, är det ett sätt att fånga upp olika målsättningar för respektive grupps deltagande i den pedagogiska arenan låtkurs.

3. Dessa överlappningar finns också representerade i den fallstudie av en sång- och berättarkurs som redovisas av Åkesson (2014:104 f.).

4. Se exempelvis Folkestad (2006) för en diskussion om begreppens användning inom en musikpedagogisk kontext.

formella lärandepraktiker. För låtkursernas del rör sig detta särskilt om att de sker inom en institutionsliknande ram, med en tydligt utpekad ledare (läraren) och med ett uttalat fokus på lärandet i sig. Veblen menar att icke-formella lärandepraktiker också har drag som påminner om informella lärandepraktiker. Här aktualiseras för låtkursernas del att de sker utanför formella utbildningsstrukturer, deltagarna har möjligheter – ofta stora möjligheter – att påverka innehållet i det som behandlas, att lärandet inte utvärderas och betygsätts, att den metodik som används huvudsakligen är gehörsbaserad och att sociala aspekter för deltagandet är framträdande. Kombinationen av samtliga dessa drag menar Veblen är karaktäristiskt för just icke-formella lärandepraktiker. Relationen mellan formell–icke-formell–informell ska därmed förstås som ett kontinuum med formell och informell som de två polerna. På svenska är termen ”icke-formell” inte omedelbart ett ord som ligger ”väl på tungan”. Den finns dock etablerad inom en svenskspråk akademisk kontext, inte minst inom en del av folkbildningsforskningen.⁵

Som pedagogisk arena kan därmed låtkurser beskrivas som icke-formella lärandepraktiker. Detta innebär vidare att de båda aktörsrollerna lärare respektive kursdeltagare i samband med kurserna är väl åtskilda, samtidigt som det finns möjligheter för kursdeltagarna att påverka innehållet i det som läraren väljer att lära ut. Genom att jämföra kursdeltagares respektive lärares perspektiv på kurserna, det vill säga två aktörsrollers perspektiv på låtkurser som icke-formella lärandepraktiker, är det också möjligt att diskutera eventuella likheter och skillnader mellan dessa olika perspektiv. En studie av dessa två aktörsrollers syn på och resonemang om låtkurser, bidrar därmed till att illustrera olika aktörers syn på en icke-formell lärandepraktik med låtkurser som exempel.

De låtkurser som undersöks här påverkas också av att de har vuxna som huvudsaklig målgrupp. Detta har med all sannolikhet påverkat undersökningens utfall, särskilt i jämförelse med om den istället riktat in sig på låtkurser för barn och unga.⁶ Det innebär också att de perspektiv som deltagare och lärare anlägger i den här studien i vissa delar är specifika för låtkurser som kurser med traditionell musik i centrum, medan de i andra delar snarare bör ses som illustrationer av hur olika aktörer förhåller sig till icke-formella lärandepraktiker för vuxna i en bredare mening.

Icke-formella lärandepraktiker för traditionell musik i tidigare forskning

Den som skrivit mest utförligt om folkmusikmiljöns syn på kursverksamheten inom spelmansrörelsen är etnologen Ingegerd Sigfridsson i rapporten *Amatörverksamhet inom folkmusik och dans* ([2010]). Hon visar utifrån intervjuer med verksamma inom folkmusik- och -dansmiljön, att kurserna för de aktiva är betydelsefulla av flera olika anledningar. De bidrar till egen förkovran, de medverkar till ett fortsatt intresse att hålla på med folkmusik och -dans och,

5. Se exempelvis Berg 2015 för en diskussion kring icke-formell självbildning.

6. Jfr t.ex. Abrandt Dahlgren som konstaterar att ”olika arenor för vuxnas lärande har egna villkor och förutsättningar som också påverkar undervisningens praktik” (Abrandt Dahlgren 2009:87).

sannolikt som ett resultat av detta, är de också betydelsefulla för verksamhetens och organisationernas fortlevnad (ibid. s.35). Andra utvecklingsmöjligheter hon lyfter fram, utöver kurserna, återfinns inom spel- eller dansgrupper, tävlingar och privatlektioner (ibid. s. 32–38).

Sigfridssons studie skiljer sig från annan tidigare forskning om icke-formella lärandepraktiker inom svensk folkmusik genom att den huvudsakligen bygger på intervjuer med individer inom folkmusik- och -dansmiljön. I den tidigare forskningen är annars ett återkommande spår när icke-formella lärandepraktiker för traditionell musik beskrivs, deras betydelse utifrån ett folkbildningsperspektiv. Särskilt är det studiecirkel som diskuterats. Ville Roempke citerar exempelvis Matts Arnberg som 1962 pekade på ”utbildningens och folkbildningens viktiga roll i grundläggandet av en folkmusikförståelse” (Roempke 1980:291). Roempke diskuterar också vikten av tillgång till ”den genuina folkmusiken”, där studiecirkel och andra utbildningsinsatser i samverkan med organisationer och institutioner spelat stor roll för just möjligheterna att komma i kontakt med folkmusik (ibid. 291 f.). Här verkar det utifrån Roempkes skrivning röra sig om studiecirkel i första hand. Även Gunnar Ahlbäck och Jan Ling behandlar studiecirkelns betydelse, men då för folkmusikmiljön i stort. Deras fokus är på hur cirkelna bidragit till att sprida nyckelharpan utanför dess kärnområde i Uppland (Ahlbäck 1980:123 med flera ställen, Ling 1985). Ling menar till och med att nyckelharprörelsen inte hade varit möjlig utan ”folkbildarsverige” och att folkbildningsrörelsen sannolikt var en avgörande orsak till nyckelharpan snabba ”spridning och genomslagskraft” (Ling 1985:168).

Låtkurser bör vidare ses som en del av den svenska folkmusikmiljöns formalisering och institutionalisering (jämför Ternhag 1996:139, Eriksson 2016:8). Som sådana är de en del av de förändringar som skett från åtminstone början av 1900-talet fram till i dag. Ingrid Åkesson menar exempelvis i sin avhandling *Med rösten som instrument*, där hon på några ställen diskuterar sångkurser, att det faktum att ”vissång över huvud taget lärs ut i organiserad form” är ett nutidsfenomen som kan ses som ”ytterligare ett kännetecken för den nutida institutionaliserade formen att varje lärare har många elever och således påverkar flera med sin individuella stil” (Åkesson 2007:112).

Omfattningen av tidigare forskning runt låtkurser och andra icke-formella lärandepraktiker inom svensk folkmusikmiljö, är emellertid begränsad. Även inom en internationell kontext är det enbart ett mindre antal studier som behandlar motsvarande icke-formella lärandepraktiker, än färre utifrån ett aktörsperspektiv. Bland de senare återfinns emellertid musikpedagogen Janice Waldrons studie av det veckolånga evenemanget The Goderich Celtic College, i Goderich, Ontario, Kanada med vuxna som målgrupp. Evenemanget fokuserade på olika keltiska musiktraditioner från bland annat de brittiska öarna och olika kanadensiska provinser (Waldron 2006:ii).⁷ En annan studie är musikpedagogen Peter Copes (2005) intervjubaserade undersökning av

7. Under samma vecka erbjöds dessutom instruktioner i traditionell sång, matlagning, konst och hantverk.

deltagare i en kurs i shetländskt fiolspel och en session i skotska Falkirk; det vill säga intervjuer med deltagare i en icke-formell respektive en informell lärandepraktik. Båda dessa studier kommer nedan att användas för att sätta in mina resultat i ett något vidare, jämförande perspektiv.⁸

I den här studien är det i första hand de enskilda individernas, kursdeltagarnas och lärarnas perspektiv på låtkurser som är möjliga att undersöka. Av särskilt intresse är frågor som: Ser även dessa på låtkurser som ett viktigt forum för förkovran? Tar de upp ytterligare aspekter och i så fall vilka? Är det samma aspekter på låtkurser som de båda aktörsrollerna lyfter fram, eller finns det skillnader här som kan förklaras med att lärare och kursdeltagare intar olika positioner och kan antas ha olika målsättningar med sin närvaro på låtkurserna?

Däremot är det utifrån den här studiens empiri svårt att undersöka huruvida icke-formella lärandepraktiker har betydelse för att stärka den svenska folkmusikmiljön och traditionell musik i Sverige, vilket tidigare forskning verkar mena. Med utgångspunkt i tidigare forskning som behandlar amatörer inom svensk folkmusik- och -dansmiljö kan det dock förväntas att informanterna i den här studien kan ha en ambivalent inställning till förhållandet mellan sitt eget utövande och sin egen roll i att vara en del av att stärka och föra vidare en folkmusikalisk tradition. I en studie av balladdansare i Slaka konstaterade jag exempelvis att bland de balladdansare som hade en bakgrund inom folkmusikmiljön var frågan om relationen mellan det egna personliga uttrycket och dess förhållande till ”traditionen” något som de själva brottades med utifrån frågan: Vilka utrymmen för personlig utformning av balladerna finns inom traditionen? (Eriksson 2013:106). Även i etnologen Mats Nilssons studie av polskedansande och polskedansare, återfinns motsvarande resonemang bland en del av informanterna (Nilsson 2009).⁹

Här är inte huvudsyftet att utröna huruvida låtkurserna bidrar till att stärka traditionell musik i Sverige eller – med andra ord – vara en del av att bevara ett immateriellt kulturarv. Men eftersom det antyds i tidigare forskning att icke-formella lärandepraktiker kan antas ha en sådan effekt, och eftersom tidigare studier som utforskat andra delar av den svenska folkmusikmiljön pekar på en ambivalens mellan individens eget utövande och ”traditionen”, kommer jag i den kommande resultatredovisningen kommentera detta de gånger då enkät- och intervjusvar tangerar området. Först kommer emellertid deltagarnas och lärarnas perspektiv på låtkurserna att presenteras.

Låtkursers betydelse utifrån deltagarnas perspektiv

Kursdeltagarnas syn på kurser baseras på enkäter genomförda vid fyra tillfällen under 2014 och 2015. Enkätformulären inleddes med allmänna frågor om kön, ålder, instrument et cetera. Dessa frågor har använts för att få en bild av dem som besvarat enkäterna. Därefter följde tre

8. Utöver dessa två, kan också Dabczynski 1994, Diamond 2013, Waldron 2006:94 ff. och Waldron & Veblen 2009:66 nämnas.

9. Liknande resonemang om enskilda individers förhållande till ”traditionen” inom formella lärandepraktiker med traditionell musik, förs bland annat av Markus Tullberg (2018) och Thomas von Wachenfeldt (2014).

frågor med fritextsvar. För samtliga tre frågor gavs en anvisning om vad jag ville att de skulle skriva om samt uppmaningar att använda det utrymme som de var i behov av utöver det som gavs i direkt anslutning till frågan. Frågorna var:

- Varför går du den här kursen? Beskriv varför du går den här kursen, använd baksidan eller det extra pappret på slutet om du behöver.
- Om låt- och spelkurser i stort. Dela gärna in ditt svar här i: a) Varför går du på kurser? b) Varför tror du andra gör det? c) Varför arrangeras kurserna? d) Om du har andra funderingar, åsikter eller tankar om kurser, så berätta gärna om dem också. Använd gärna baksidan eller det extra pappret på slutet om du behöver.¹⁰
- Andra ställen du lär dig spela, dans och/eller sjunga? Beskriv hur du lär dig låtar, spela, dansa och/eller sjunga i andra sammanhang och vilka. Om du är inom flera genrer, ange gärna detta. Använd gärna baksidan eller det extra pappret på slutet om du behöver.

10. I första enkäten, Vara 2014, var frågan mer allmänt skriven: "Kurser som 'fenomen'. Berätta om dina funderingar, åsikter och tankar runt kurser av det här slaget. Exempel på sådant som du kan ta upp är: Varför går du på kurser? Varför tror du andra gör det? Varför arrangeras kurserna? Använd gärna baksidan eller det extra pappret på slutet om du behöver." Jag valde för de efterföljande kurserna att precisera frågan mer tydligt i fyra underdelar (a–d) utifrån erfarenheter från genomförandet av enkäten i Vara där flera bad om ett förtydligande av vad jag avsåg med "fenomen". Det är emellertid inte några märkbara skillnader i innehållet i det som enkättagarna har svarat på den här frågan mellan de som deltog i Vara och de som deltog vid de andra tillfällena.
11. Svarefrekvensen för de fyra kurserna skiljer sig åt. För Vara 2014 var det 31 % som besvarade enkäten, Linneryd 2014 49 % och Gunnebo 2015 10 % av dem som gick instrumentalkurser. Det har inte varit möjligt att få fram underlag för Härnösand 2015.
12. Samtliga enkätsvar har lagts in i en databas. Detta har varit särskilt viktigt, då svaren från Gunnebo 2015 samt ett fåtal svar från tidigare kurser har skickats till mig efter kursens avslutning, via e-post eller vanlig postgång. I dessa fall har jag haft möjlighet att avgöra vem som svarat. Genom att lägga in samtliga svar i en databas och sedan arbeta enbart utifrån den har anonymiteten för de medverkande säkrats.
13. Motsvarande siffror för övriga är: 20 gick en danskurs (16 %), fjorton en sångkurs (11 %) och sju personer har inte angivit vilken typ av kurs de deltog i (6 %).
14. Samtliga som svarat på enkäten inom åldersspannet 0–20 har dock gått en kurs i Vara 2014, en av dem är i åldersspannet 0–10 år.

Frågorna syftade därmed till att få enkättagarna att resonera relativt fritt utifrån några givna teman. Det fanns också möjlighet för tagarna att själva lägga till andra tankar och aspekter på låtkurser i stort, vilket några få också gjorde. Det är i huvudsak första och andra frågan som ligger till grund för den här studien. De delar i enkäten som behandlade tagarnas antaganden om andra, exempelvis varför de tror att andra går på kurser, har inte behandlats här eftersom de dels inte gav fler perspektiv på låtkurser i stort, dels i flera fall var spekulativa till sin karaktär.

Sammantaget har 122 personer besvarat enkäterna. Dock varierar antalet stort mellan de fyra kurserna: Vara (2014) 59 personer, Linneryd (2014) 37 personer, Härnösand (2015) 22 personer och Gunnebo (2015) fyra personer.¹¹ Enkäterna delades ut på plats, med undantag för Gunnebo där enkäterna skickades ut via e-post till dem som gått någon av instrumentkurserna efter kurshelgens slut. Vid de tillfällen som enkäterna delats ut, pågick flera kurser parallellt, vilket gör att de som besvarat dem varit kursdeltagare på både instrumentalkurser, danskurser och/eller sångkurser. Enkätsvaren är anonyma.¹²

Övervägande delen av dem som svarat gick en instrumentalkurs (81 personer, motsvarande 66 % av samtliga som besvarat enkäten).¹³ Det är enbart svaren från instrumentalkurserna som används här. Dessa är vidare jämt fördelade mellan könen (42 kvinnor, 38 män och en som inte angett kön). Åldersspridningen framgår i tabell 1. Baserat på iakttagelser vid kurserna verkar åldersspridningen bland dem som svarat vara representativ, med undantag för dem upp till tjugio år där jag uppskattar att antal svarande ligger i underkant i relation till antalet barn och ungdomar som vid dessa fyra tillfällen gick en instrumentalkurs av något slag. Särskilt gäller detta enkätsvaren från kursen i Vara 2014, där arrangörerna särskilt satsat på barnkurser.¹⁴

I enkäten efterfrågades vilket instrument enkättagarna spelade vid det aktuella kurstillfället (se tabell 2). Eventuella skillnader mellan olika instrumentgrupper har inte undersökts här, eftersom en del av instrumenten har få enkätsvar. Samtidigt visar svaren att de instrumentgrupper som varit representerade vid de olika tillfällena också finns representerade i enkäterna. Drygt hälften av dem som svarat anger att de har spelat fiol på den kurs de har gått. Jämfört med tillgängliga deltagarlistor, är antalet personer som angett fiol som kursinstrument något överrepresenterat i relation till andra instrument. Det verkar alltså ha funnits ett starkare incitament för dem som spelat fiol att svara på enkäten. Detta beror sannolikt på att det främst är fiolkurser som jag har dokumenterat och kursdeltagarna genom detta i relation till andra instrumentgrupper har haft en större förkunskap om mitt arbete.

Tabell 1. Åldersfördelning, enkättagare på instrumentalkurser

Ålder	Antal (%)
0–20 år	3 (4 %)
21–50 år	23 (28 %)
51–70 år	46 (57 %)
71–80 år	9 (11 %)

Tabell 2. Fördelning av instrument man spelat på den aktuella kursen då enkäten genomfördes

Instrument	Antal (%)
Fiol	47 (58 %)
Dragspel eller durspel	10,5 ¹⁵ (13 %)
Nyckelharpa	9 (11 %)
Klarinett	4,5 (6 %)
Gitarr eller bosoki	4 (5 %)
Munspel	3 (4 %)
Slagverk	3 (4 %)

De allra flesta som besvarat enkäten anger någon form av personlig utveckling som utövarare som motiv för att gå låtkurser. Ofta är dessa relativt allmänt hållna formuleringar så som ”För att lära mer”. En del är mer specifika i sina svar, exempelvis att de vill utveckla sin teknik, bli bättre på att ackompanjera och på att spela stämmor. Ett särskilt vanligt område som kursdeltagarna vill utvecklas inom är att få en större och

15. En person har angett både klarinett och dragspel som instrument på kursen. Hens svar är fördelat lika på respektive instrument.

bredare repertoar. Några har dessutom specificerat vilken repertoar de vill lära sig. Det senare är särskilt framträdande i svar från deltagare som gått kurser med ett uttalat fokus på ett visst geografiskt område eller en specifik repertoar, exempelvis:

*Jag vill gärna fördjupa mig i låtskatten som finns efter
spelmännen i det sena 1700-talet, alltifrån spelmanssläkten
Blomgren i Hässlunda, Jeppa Nilsson i Bonderup, Petter Dufva
i Verkeback, Sven Donat i Ormesberga, västgötaspelmännen i
den s. k. Sexdregasamlingen m. fl.*

En del anger också att kurserna fungerar som inspirationsgivare till att spela mera eller att återuppta ett tidigare spelande.

Ett starkt framträdande drag i enkätsvaren, är att kursdeltagarna verkar lägga lika stor vikt vid kurserna som sammanhang för lärande som vid kursernas sociala funktion. Flera av kommentarerna inom denna kategori är allmänt hållna, såsom att ”träffa bekanta”, ”umgås” och ”social samvaro”. De flesta svaren är dock betydligt mer preciserade, och pekar tydligt på att kurserna ses som en mötesplats för likasinnade. Det handlar här både om en mer allmän beskrivning av att träffa andra likasinnade och mer specifika beskrivningar om vikten av att komma samman och spela tillsammans med andra som delar ett gemensamt intresse för just folkmusik. I enkäterna framhålls vidare att den sociala samvaron med likasinnade sker både inom kursverksamheten i sig, och i samband med lediga stunder och då särskilt på kvällstid.

Utöver ovanstående två dominerande kategorier tar enkätdeltagarna upp andra aspekter av kurserna som påverkar varför de väljer att gå dem. I några fall rör det sig om väldigt pragmatiska orsaker, så som kursernas geografiska placering eller deltagaravgiftens storlek. I flera av svaren framgår det att många väljer att gå en specifik kurs utifrån positiva erfarenheter från samma kurs från tidigare år. Flera av dem som svarat verkar också vara något av kursdeltagareveteraner, som regelbundet besöker kurser av olika slag. Erfarenheter från att tidigare mött en specifik lärare återkommer också i några fall: ”Finner att Pelle [Björnlert] är en mycket inspirerande musiker”, ”För att det var Erik Pekkari som var lärare”, men även mer generella kommentarer såsom ”Här finns duktiga och tillåtande kursledare”.

I viss utsträckning handlar svaren också om det fokus som kurserna har på traditionell musik. Det kan handla om att det är genren i sig som lockar: ”Älskar folkmusiken”. Mer vanligt är dock att enkätsvaren består av kommentarer som lyfter fram den metodik som används i kurserna: ”Jag gillar väldigt mycket att lära mig systematiskt i klassen, också repetition är viktigt.” För några verkar kurserna också ses som ersättare för en upplevd brist på traditionsbärare:

Då där inte finns traditionsbärare i livet och dom som hade förmånen att vara "lärling" vid en traditionell spelman, har inte tid med en lärling, återstår endast att gå en kurs.

Citatet är också ett bra exempel på hur deltagarna resonerar över låtkurserna i relation till begrepp som "tradition" och "traditionsbärare". Detta gör de främst utifrån ett individuellt perspektiv starkt kopplat till en önskan om att bredda den egna repertoaren. De sätter emellertid inte in sin egen motivation till att gå kurser i relation till frågan om kurserna kan ses som ett led i att bevara svensk folkmusik på ett mer övergripande plan. Däremot antar flera av dem att orsaken till att kurser arrangeras bland annat kan förklaras med att arrangörerna har som intention att bevara och sprida svensk traditionell musik.

Låtkursers betydelse utifrån lärarnas perspektiv

Totalt har tolv lärare vid elva kurser dokumenterats med filmkamera och uppföljande intervjuer. Intervjuerna har genomförts i samtalsform där jag som intervjuare styrt samtalets utveckling utifrån en frågemall med relativt öppna frågor. Vissa delar av mallen har varit gemensamma för samtliga intervjuer medan andra anpassats efter den specifika kurs som dokumenterats. Exempelvis har frågor om den repertoar som lärts ut och specifika särdrag i just den enskilde lärarens utläring diskuterats. I samtliga intervjuer har frågor om låtkursers eventuella betydelse ställts till informanterna. I stort sett alla lärare valde också att reflektera över detta. Samtliga informanter är anonymiserade.

Svaren har emellertid varit av lite olika karaktär. En del av lärarna siktade in sig på att reflektera över låtkursernas betydelse för deltagarna, andra på kursernas betydelse för dem själva som lärare och åter andra på låtkursernas betydelse i en vidare kontext. Ofta förekommer i svaren en kombination av åtminstone två av dessa. Jag har nedan valt att redovisa samtliga dessa tre, även om lärarnas svar i det första och sista fallet handlar om antaganden. De ger trots denna invändning, en inblick i hur lärarna ser på och resonerar runt låtkursernas betydelse.

När lärarna diskuterar låtkursernas betydelse för deltagarna, återspeglas flera av de aspekter som också förekommer i enkätsvaren. Även lärarna menar att låtkurserna för den enskilde kursdeltagaren är viktiga för deltagarnas personliga utveckling som utövare. Kurserna uppfattas dessutom av en del av lärarna ha betydelse för deltagarnas fortsatta musicerande, bland annat genom att erbjuda en inkörsport "till deras musikaliska identitet, för att sen ta ett steg ut i ett professionellt eller amatörmusicerande". Lärarna tar också upp betydelsen av låtkurser som ett sätt att bredda deltagarnas repertoar.

Precis som kursdeltagarna, lyfter också flera lärare fram låtkursernas sociala dimension, ofta genom att påpeka att kurserna erbjuder tillfällen för spel med andra likasinnade. En av lärarna menar exempelvis att:

Sen är det ju viktigt, tror jag för folk, att träffas, och så. Och det här runt omkring [låtutläringen] tror jag är väldigt viktigt. [...] Det är ju viktigt att man inte ligger i vägen så att säga. För det som är viktigt [av det] som händer, det är ju mellan folk.

Flera av lärarna menar vidare att låtkurserna för vissa deltagare utgör det enda tillfället för att spela överhuvudtaget. Det skiftar dock mellan lärarna om de beskriver detta som något problematiskt, att inte alla deltagare också spelar i andra sammanhang, eller som en positiv egenskap hos låtkurser genom att de ger tillfälle till musicerande även för dem som inte annars är särskilt aktiva utövare. I det senare fallet, menar en lärare, kan behållningen för en del deltagare vara just att de genom att gå en kurs tvingar sig själva till att spela i ett sammanhang som ofta är ganska opretentiöst:

För vissa kanske det bara är att liksom spela. Dom spelar inte så ofta, dom går på kurs [och] då tvingar de sig själva att sitta där och spela liksom, att få igång fingrarna, och så där. Och då är det det [som är] deras behållning, att dom har suttit och spelat i en timme, som [de] kanske inte hade gjort själva. Att dom liksom blir med i en gemenskap [...] eftersom det är gruppundervisning så är det inte så individuellt fokus och det kan vara ganska skönt, prestigelöst och så där.

Det är överlag slående att flera lärare när de resonerar om låtkursernas betydelse för deltagarna, kopplar samman möjligheterna för deltagarna att utvecklas som utövare med kursernas sociala dimension. Detta till trots, återspeglas samtidigt i några av intervjuerna en oro över att kurserna enbart blir en social mötesplats där lärandet i sig kommer i skymundan. En av lärarna understryker exempelvis att det är viktigt att när man som deltagare valt att gå en låtkurs, så är det låten – att lära sig låten – som är det centrala:

Och då är det inte badtider som är det viktigaste. För det är inte vilken kurs som helst, utan [...] dom är här och då ska dom ha möjlighet att få det [lära sig låten].

Att så här tydligt resonera runt eventuella problem med låtkursernas sociala dimension, är dock ovanligt i lärarintervjuerna.

Även i lärares resonemang runt kursernas betydelse för att utöka deltagarnas repertoar, lyfts sociala aspekter in. Flera lärare anger exempelvis att de gärna ser att de låtar som de lär ut blir en del av en gemensam repertoar som kursdeltagarna kan spela tillsammans med varandra utanför den specifika låtkursens kontext. En av dem beskriver exempelvis hur hen ”försökt plantera in ett antal låtar på olika ställen [vid olika kurser], så att folk har låtar att spela ihop” när de träffas i andra sammanhang.

Petter Dufvastämman Gunnebo 8-10 maj 2015



Fredag 8/5
18-19 "Folkmusik i vårkväll". Konsert och andakt i Hjorteds kyrka
19-01 Dans i Folkets Hus. Servering. Entré: 50 kr

Lördag 9/5
09-15 Låtkurser och danskurs
11-12 Allspel, buskspel och loppis i Verkebäcks hamn
16-18 Folkmusikkonsert i Folkets Hus. Servering. Entré: 100 kr
18-20 Middag i Gunnebo Skola (föranmälan 0733-787055)
20-01 Allspel, buskspel och dans till spellista i Folkets Hus

Söndag 10/5
09-16 Låtkurser och danskurs
11-12 Folkmusikgudstjänst i Gladhammars Kyrka. Kyrkkaffe
18-19 Folkmusikandakt i Locknevi Kyrka



Fig. 1. Affisch från Petter Dufvastämman, 2015.

Det framgår i intervjuerna att en del av lärarna också menar att låtkurserna har betydelse för dem själva på ett personligt plan. Även här motiverar lärarna sina svar med kursernas sociala dimension och den egna utvecklingen som utövare. Även för lärarna kan låtkurserna alltså innebära viktiga tillfällen för att träffa och spela med andra som har samma intressen. Det är dock särskilt låtkursernas betydelse för det egna utövandet som lyfts fram här. Låtkurserna anges ge inspiration till det egna spelandet, exempelvis genom att tvinga läraren att kontinuerligt vidmakthålla och utöka sin egen repertoar för att ha tillräckligt på fötterna i samband med att kurserna genomförs. Kurserna gör att man som lärare själv ”hela tiden [måste] förkovra sig och jobba med saker och ting”.

En aspekt av låtkursernas betydelse för lärarna är vidare den feedback som medverkan som lärare på en låtkurs kan ge. Att andra är

intresserade av att lära sig av just dem, menar ett par av lärarna, är en mycket positiv upplevelse, något som kan vara en "liten boost" för självförtroendet.

En del av lärarna menar också att låtkurserna har betydelse på ett mer generellt plan, särskilt framhävs kursernas potential till att hålla "traditionen vid liv". Även här är det främst den sociala dimensionen som lärarna hänvisar till som förklaring; låtkurserna anses ha betydelse för den svenska folkmusikmiljön i stort genom att de skapar en gemenskap mellan dem som deltar på dem. En av lärarna resonerar mer utförligt runt just detta:

Man tänker liksom på hur mycket folk som åker runt på kurser, år efter år efter år, så är det väl en [...] en stor livsnerv i folkmusiken, det att åka på kurs. Det är det nog, tror jag. För många är det nog det största. De är ju då, dels naturligtvis [som] man lär sig nya låtar, man lär sig nya trix [...] och man har kanske förebilder man träffar där. Och dessutom att man träffar likasinnade. Gång på gång, år efter år. Det blir ju ett liv i sig. Eller liksom, en värld i sig skulle jag säga. Och utan sådana här folkmusikkurser så skulle det nog stagnera. [...] Folkmusiken är ju väldigt mycket detta. [Kurserna är] en träffpunkt som sagt, träffpunkt och livsnerv och vattenhål.

Samma lärare beskriver också kurserna som en del av folkmusikens blodomlopp.

Fokus hos det stora flertalet lärare som resonerar runt låtkursernas betydelse för svensk folkmusik, är därmed inte primärt att det är en specifik tradition som ska hållas vid liv. Snarare pekar de på folkmusikmiljön i stort som något som behöver vidmakthållas och i detta kan låtkurser få en betydelsefull roll. En av lärarna för ett resonemang om val av låtar som hen lär ut och varför hen ibland lär ut samma låt vid flera olika tillfällen:

Periodvis har jag försökt plantera in ett antal låtar på olika ställen, så folk har låtar att spela ihop. [...] Åtminstone en låt, två låtar som jag har kört på den här kursen är såna som jag kört på rätt många [låtkurser]. [...] [Det är viktigt] när man träffas att man har en gemensam repertoar att spela. Och är man inte då så där jätteslängd, på att spela andrastämmor och så där, så är det ju oftast [ett] hinder att man, ja, inte har några gemensamma låtar.

Utifrån ett sådant perspektiv som framkommer i citatet kan därmed även lärarens val av repertoar vara ett led i att verka för folkmusikmiljöns fortlevnad utifrån såväl en social som en musikalisk kontext. Ingegerd Sigfridsson antar i sin rapport att kurser och andra pedagogiska arenor inom folkmusik- och -dansmiljön kan få betydelse

för verksamhetens och organisationernas fortlevnad (Sigfridsson [2010]:35). Till det vill jag tillfoga att kurserna kan bidra till detta genom att skapa sociala och musikaliska mötesplatser för utövarna både i samband med låtkurserna i sig och i andra sammanhang.

Social samvaro, arenor för lärande och icke-formella lärandepraktiker

Det råder alltså en relativt stor samsyn mellan lärare och kursdeltagare att kurserna fyller en viktig social funktion parallellt med att de är arenor för lärande. För den enskilde rör det sig ofta om både och. Internationell forskning på icke-formella men även informella lärandepraktiker för traditionell musik inom en brittisk alternativt nordamerikansk kontext, kommer fram till samma eller mycket snarlika resultat när man har undersökt deltagarnas syn på sitt eget deltagande och motivation för detta. Exempelvis konstaterar Janice Waldron i sin studie av The Goderich Celtic College, att hennes informanternas motivation för att delta i kurserna skiftade något mellan dem som var nya deltagare och dem som var återvändare till arrangemanget (Waldron 2006:94–99). Initiala motiv för att delta handlade enligt hennes undersökning om:

- att en specifik lärare undervisar vid kursen
- en önskan om att lära sig spela ett specifikt instrument, lära sig en specifik teknik, stil eller ornamentik typisk för keltisk traditionell musik
- uppmaning och tips från familj och vänner att delta
- en önskan om att göra nya bekantskaper

De som återkom gjorde detta i större utsträckning på grund av tidigare erfarenheter, mer specifikt:

- att en specifik lärare undervisar vid kursen
- höra instruktörerna spela tillsammans på olika sessioner
- träffa gamla vänner och bekanta
- upplevelsen av att accepteras som en del ”of the College community” (ibid. s. 97)
- lära sig alternativt utvecklas på ett andrainstrument

De motiv som framkommer i Waldrons studie, överlappar till stora delar dem som anges i kursdeltagarnas enkätsvar, även om inte samma

diversifiering mellan nykomlingar och återvändare går att göra i den här undersökningen.

Studier, och då särskilt rapporter baserade på enkäter och intervjuer, av andra icke-formella lärandepraktiker såsom musikcirklar, visar på samma tendenser: de som deltar i dessa sammanhang ser dem både som möjligheter till lärande och som möjligheter till att möta andra med andra intressen.¹⁶ Ett exempel är det av Skolverket finansierade projektet ”Studiecirkeln som pedagogisk situation”. Projektet, som genomfördes under mitten av 1970-talet, undersökte ett antal musikcirklar däribland en cirkel i låtspel i Stockholm. Låtspelscirkeln dokumenterades genom intervjuer med ledaren och deltagarna och genom deltagande observation. I en av delrapporterna i projektet, där deltagarnas svar återges, anges huvudsakligen två aspekter på att delta i låtspelscirkeln: att lära sig låtar och den sociala samvaron. Ett gift par anger som syfte för sin medverkan exempelvis följande:

Vi spelar för att kunna spela tillsammans med andra människor och för att ha något roligt att se fram emot när vi blir gamla. Att vara ”aktiv lyssnare” är för passivt för oss, när det gäller musik. Det här är livets krydda för oss. Folkmusik ger en kulturhistorisk utblick också. (Hermansson & Persson 1975:106)

I en annan delrapport från projektet konstateras också för just den här cirkeln att ”[m]usikutövande och social samvaro kopplas ihop med spelglädje” (Byström & Hermansson 1976:91, understrykning i original), vilket bra sammanfattar de svar som i enkäterna till låtkursdeltagarna i den här studien understryker; spelglädje med likasinnade.

Sett i ett vidare perspektiv verkar deltagandet i studiecirklar även inom andra områden präglas av en kombination av lärande och samvaro. En omfattande enkätundersökning som genomfördes 2004 av Folkbildningsrådet och studieförbunden riktad till cirkeldeltagare, konstaterar exempelvis att:

[...] samtidigt är det ett ”både och” – deltagarnas tydligt uttalade syfte är att skaffa någon form av kunskap och att göra det genom och tillsammans med andra i gemenskapen – ett lärande i samverkan. (Byström & Svensson 2006:74, i original delvis kursiverad.)¹⁷

Att kurserna av deltagarna uppfattas som en möjlighet till lärande och som en viktig social mötesplats, var därmed inte i sig en överraskning. Snarare understryker detta låtkursernas plats inom ett vidare amatörkulturellt sammanhang, med starka paralleller till andra icke-formella lärandepraktiker för vuxna.

Jag påpekade inledningsvis att tidigare forskning om icke-formella lärandepraktiker inom svensk folkmusik antar att dessa har betydelse

16. I tidigare forskning om musikcirklar saknas emellertid ofta deltagarperspektivet. Fokus verkar i stället i hög grad ligga på frågor om musikcirkelns insatta i en ideologisk och politisk kontext. Samma tendens kan också ses i annan forskning om icke-formella lärandepraktiker, som oftare framhäver deras funktion i ett demokratiskt samhälle än diskuterar dem utifrån ett aktörsperspektiv.

17. Enkäten resulterade i drygt 5 200 skriftliga svar (Byström & Svensson 2006:67) och följdes också upp med 878 ”omfattande intervjuer”, i vilka det framhölls att ”kunsksinhämtning tillsammans med den sociala gemenskap som studiecirkeln erbjuder” var viktiga motiv för deltagarna (ibid. s. 80).

för individens utveckling inom genren. Den här studien styrker detta antagande, men med det viktiga tillägget att betydelsen är mångfacetterad och inkluderar fler aspekter än enbart att de icke-formella lärandepraktikerna har betydelse för den enskildes förkovran och utveckling som utövare. I såväl den här studien som i andra studier av andra icke-formella lärandepraktiker för vuxna, framträder istället de sociala aspekterna av de icke-formella lärandepraktikerna som särskilt betydelsefulla för den enskilde. Detta gäller för såväl kursdeltagare som lärare.

Ett annat sätt att betrakta relationen mellan den sociala samvaron och kurserna som en arena för lärande än att se dem som två samverkande men parallella företeelser, är att se den sociala kontexten som något som *i sig* ger utrymme för ett kontinuerligt lärande. I sin intervjustudie i skotska Falkirk menar exempelvis Cope att:

One striking feature of all these musicians was that music was a social activity for them. They had all joined or created a significant social context which acted as a medium for their music and a stimulus for their continued learning.
(Cope 2005:135 f.)

Kursdeltagarnas och lärarnas betoning av såväl lärandet som den sociala samvaron, i linje med ovanstående att se studiecirkeldeltagandet som ”lärande i samverkan”, bör därför ses som två sidor av samma mynt. Kombinationen tillfälle för lärande och social samvaro för musicerande kan därmed betraktas som en mycket central egenskap hos låtkurserna och en viktig del i deras betydelse för deltagarna.

Samtidigt antyder studien att betonandet av låtkurserna som social mötesplats kan uppfattas som problematiskt ur lärarnas synvinkel. Även om detta är en bild som inte verkar delas av flertalet av lärarna, återfinns hos flera ändå en önskan att låtkurserna inte blir deltagarnas enda regelbundna arena för utövande. Samtidigt är det svårt att bortse från att för de kursdeltagare där kurserna kanske är det enda eller ett av få tillfällen under året för musicerande, kan kurserna i sig spela en avgörande roll för dem att upprätthålla sitt spelande överhuvudtaget.

Avslutande reflektioner

Kursdeltagare och lärare har i den här studien betraktats som två typifierade roller med olika funktioner och målsättningar med sin medverkan inom låtkurserna som pedagogiska arenor. Med detta perspektiv förväntade jag mig vissa skillnader mellan kursdeltagarnas respektive lärarnas förhållande till kurserna som sådana. Två aspekter av detta har framträtt. Å ena sidan är det tydligt att de två aktörsrollerna – kursdeltagare respektive lärare – har skilda funktioner på låtkurserna. Det är tydligt att – förenklat uttryckt – lärarnas roll primärt är att lära ut låtar och kursdeltagarnas att lära sig låtarna. Detta

ligger i linje med att låtkurserna är icke-formella lärandepraktiker med en tydlig rollfördelning mellan dessa två aktörsroller. Å andra sidan finns det överlappningar mellan såväl kursdeltagarnas och lärarnas perspektiv på låtkurserna som de betydelser som de båda grupperna tillskriver kurserna. Framför allt menar båda grupperna att låtkurserna rymmer sociala, musikaliska och pedagogiska dimensioner.

Detta antyder att såväl lärare som kursdeltagare, trots att de utifrån ett aktörsperspektiv har väl definierade och framträdande rollfördelningar inom låtkurserna som pedagogiska arenor, samtidigt delar en relativt stor samsyn rörande låtkurser som fenomen. Jag hade förväntat mig att lärarna i högre grad än vad de har gjort skulle lyfta fram kursernas betydelse för svensk folkmusik i stort genom att dels betona repertoarspridning och dels framhäva att kurserna kan stärka och utveckla en specifik folkmusikalisk tradition. Det var därför förvånande att lärarna istället ofta valde att betona låtkursernas funktion för att skapa sociala och musikaliska mötesplatser inom såväl som utanför låtkursernas kontext.

Närheten mellan lärare och kursdeltagare under låtkurserna framträder också i de filmdokumentationer som har gjorts. Samtalstonen är ofta kamratlig, det är inte ovanligt att lärare och kursdeltagare i pauser för privata samtal med varandra och att de känner varandra sedan innan. En del spelar i andra sammanhang också tillsammans, exempelvis i olika spelmannslag. Än mer tydlig blir närheten mellan deltagare och lärare i samband med kvällsaktiviteter där rollfördelningen mellan lärare och kursdeltagare i många fall kan suddas ut helt i buskspel och vid spel till dans. I samband med själva låtutläringen är dock rollfördelningen mycket tydlig.

Jag uppfattar därmed att kursdeltagare och lärare delar ett gemensamt språk, en gemensam diskurs, för hur de pratar om låtkurser som fenomen. Detta avspeglas både i vad de tar upp, men också i hur de väljer att formulera sig. Detta framträder tydligt i materialet trots att det rör sig om så olika insamlingsmetoder som enkäter och intervjuer.

I relation till tidigare forskning blir det vidare tydligt vad lärarna respektive kursdeltagarna inte väljer att ta upp. Hit hör att ingen av grupperna framhäver låtkurserna som en del av en vidare folkbildningsambition, vilket är en av de aspekter som den tidigare forskningen lyft fram rörande icke-formella lärandearenors betydelse för svensk folkmusik. Och trots att en del av såväl deltagarna som lärarna menar att låtkurserna kan sprida en traditionell repertoar, verkar de inte betrakta låtkurserna som ett led i att bevara ett immateriellt kulturarv.¹⁸ Här vore det intressant att undersöka om detsamma är fallet även för kursdeltagare på sång-, vis- och danskurser. Låtkursernas betydelse för svensk folkmusik och den svenska folkmusikmiljön verkar i linje med deltagarnas och lärarnas resonemang snarare ligga i kombinationen av social samvaro för

18. Jag har i samband med fältstudierna också frågat arrangörerna varför de arrangerar kurser. Det materialet är mycket litet och därför inte möjligt att använda som underlag för vidare slutsatser. Några av arrangörerna anför dock att de betraktar låtkurserna dels som en del av en vidare folkbildningsambition, dels som ett led i att stärka svensk folkmusiktradition kopplat till tankar om folkmusik som immateriellt kulturarv.

musicerande och lärande och de effekter som detta kan tänkas ha på ett mer övergripande och långsiktigt plan.

En aspekt av detta som jag inte har haft möjlighet att undersöka vidare är i vilken utsträckning denna samsyn grundar sig på en generell samsyn på musicerande i den svenska folkmusikmiljön, eller om den snarare kan förklaras med att låtkurserna är icke-formella lärandepraktiker. Inom musikpedagogisk forskning har det de senaste åren publicerats en del studier om andra former av lärandepraktiker inom svensk folkmusikmiljö, inte minst av Thomas von Wachenfeldt. I en av dessa studerar han en folkmusikutbildning vid Framnäs folkhögskola. Studien har som syfte att undersöka ”uppfattning och praktik kring musicerande” i relation till ideologier inom folkmusikfältet, det han kallar ”folkmusikfältets doxa” (2014:23 f.). I hans material framgår bland annat att de lärare och elever som är intervjuade i studien ”framhäver folkmusiken som en social genre där ung och gammal, amatör och proffs musicerar tillsammans under avslappnade former” (ibid. s. 37). Han fortsätter dock med att:

Trots informanternas resonemang om folkmusiken som en hierarkilös eller åtminstone hierarkisvag företeelse finns en tydlig maktordning under lektionerna och även under de mer otvungna kvällsjammen. Under de sistnämnda intar dock läraren, liksom under ensemblelektionerna, en roll som facilitator snarare än som mästare. (Ibid.)

Min uppfattning är i linje med von Wachenfeldts informanter, det vill säga att det finns en självbild inom svensk folkmusikmiljö i vilken det bland annat ingår att man ser på miljön som både socialt och musikaliskt inkluderande. Jag menar att det är detta som i hög grad avspeglas i lärarnas och kursdeltagarnas resonemang i den här studien. Jag har dock också uppfattat att det inom den svenska folkmusikmiljön sedan ett tag tillbaka finns en diskussion om, ibland en oro över, att avstånden mellan amatörer och professionella utövare ökar. Om detta stämmer och om det på sikt också kommer att förändra kursdeltagarnas respektive lärarnas syn på låtkurser, är något som är värt att återkomma till längre fram.

I den här studien har jag inte haft möjlighet att utvärdera om låtkurser har betydelse för svensk folkmusik generellt. En orsak till att jag från början intresserade mig för låtkurser som fenomen var dock att jag i min egen närhet iakttagit hur lärare med en stark personlig stil via bland annat låtkurser kunde förmedla sitt spelsätt till en större krets utövare än vad som hade varit möjligt genom enbart individuella lektioner. Om låtkurser i ett bredare perspektiv kan uppfattas som arenor för svensk folkmusik, i linje med Johanna Björkholms resonemang i avhandlingen *Immateriellt kulturarv som begrepp och process* (2011:133), kan val av exempelvis repertoar och metodik på låtkurserna i sig ses som gestaltande av vad folkmusik ”är” och kan

därmed påverka hur den folkmusikaliska traditionen över tid förändras. Om dessutom låtkurserna kan ses som beroende av en stark social dimension kan skapandet av sociala och musikaliska mötesplatser *i sig* ses som ett led i att bevara och utveckla traditionell musik i Sverige och den svenska folkmusikmiljön på sikt.

Låtkurserna har därmed potential att skapa sammanhang för musicerande både inom och utanför kurstillfällenas ram i den instrumentala folkmusikens blodomlopp genom att bidra med såväl repertoar som möjligheter för fortsatt spelande till en bredare krets utövare. De har också potential att på sikt påverka vad som uppfattas som folkmusik (exempelvis repertoar och spelstil) och på vilka sätt som folkmusik ”bör” läras ut (särskilt betonandet av ett gehörsbaserat lärande). Vilka konsekvenser detta har haft och har i praktiken, är i dag emellertid okänt. ■

Referenser

Otryckta källor

Enkät svar från kursdeltagare: Vara, 8–9 februari 2014, Linneryd, 22–24 juli 2014, Härnösand, 21–22 mars 2015, Gunnebo, 9–10 maj 2015.

Fältstudier inklusive fältanteckningar och filmdokumentation: 2013–2015.

Intervjuer med lärare vid låtkurser: 2013–2015.

Samtligt material från låtkurserna förvaras hos författaren.

Litteratur

Abrandt Dahlgren, Madeleine 2009. ”Didaktik för vuxna i praktiken”.
Årsbok om folkbildning 2008:86–101.

Ahlbäck, Gunnar 1980. *Nyckelharppolket. Om nyckelharppörelsen, en 1970-talsföreelse, historia och bakgrund, framväxt och utbredning*. Stockholm: LT.

Berg, Anne 2015. ”Icke-formell självbildning – en ny undersökningskategori i historisk forskning?”. I: *Perspektiv på folkbildning: Fyra forskares tankar om folkligt bildningsarbete*. Red. Kerstin Rydbeck & Henrik Nordvall. Linköping: Mimer, Institutionen för beteendevetenskap och lärande, Linköpings universitet. S. 43–54.

Björkholm, Johanna 2011. *Immateriellt kulturarv som begrepp och process. Folkloristiska perspektiv på kulturarv i Finlands svenskbygder med folkmusik som exempel*. Åbo: Åbo akademis förlag.

Byström, Jan & Hermansson, Gun-Britt 1976. *Om tio musikcirklar*. (Rapport inom Forskningsprojektet Studiecirkeln som pedagogisk situation.) Stockholm: u.f.

Byström, Jan & Svensson, Alvar 2006. ”Studiecirkel – idealbild och upplevelse”.
Årsbok om folkbildning 2005:66–84.

Cope, Peter 2005. ”Adult Learning in Traditional Music”. *British Journal of Music Education* 22 (2):125–140.

- Dabczynski, Andrew Hamilton 1994. *Northern Week at Ashokan '91: Fiddle tunes, Motivation and Community at a Fiddle and Dance Camp*. U.o.: The University of Michigan.
- Diamond, Beverly 2013. "Metaphors, mood, medium, and modelling: indigenous music workshops and citizenship". I: *Taking Part in Music. Case Studies in Ethnomusicology*. Red. Ian Russell & Cathering Ingram. Aberdeen: Aberdeen University Press. S. 69–82.
- Eriksson, Karin L. 2013. "Balladerna, balladdansen och samvaron – en studie av Balladforum i Slaka". *Musikk og tradisjon* 27:93–113.
- Eriksson, Karin L. 2016. "Utbildning som hot och som möjlighet: organiserad undervisning för folkdansspelmän och allmogespelmän under 1920- och 30-talen". *Musikk og tradisjon* 30:7–30.
- Folkestad, Göran 2006. "Formal and Informal Learning Situations or Practices vs Formal and Informal Ways of Learning". *British Journal of Music Education* 23 (2):135–145.
- Hermansson, Gun-Britt & Persson, Åsa 1975. *Intervjuer och samtal med deltagare och ledare i vissa musikcirklar*. (Rapport inom Forskningsprojektet Studiecirkeln som pedagogisk situation.) Stockholm: u.f.
- Ling, Jan 1985. "Nyckelharpan vandrings genom Sverige". I: *Folkmusikvägen*. Red. Lena Roth. Stockholm: Rikskonserter. S. 149–178.
- Lundberg, Dan, Malm, Krister & Ronström, Owe 2000. *Musik, medier, mångkultur: förändringar i svenska musiklandskap*. Hedemora: Gidlund i samarbete med Riksbankens jubileumsfond.
- Nilsson, Mats 2009. *Dans – polska på svenska*. Göteborg: Arkipelag.
- Roempke, Ville 1980. "'Ett nyår för svensk folkmusik'. Om spelmansrörelsen". I: *Folkmusikboken*. Red. Jan Ling. Stockholm: Prisma. S. 263–296.
- Sigfridsson, Ingegerd [2010]. *Amatörverksamhet inom folkmusik och dans. Del av Handlingsplan för folkmusik och dans*. U.o: U.f. <http://esitobo.org/wp-content/uploads/2015/08/amatorverksamhetsomradet.pdf> (Besökt 26 januari 2018.)
- Ternhag, Gunnar 1996. "Folkmusikens formalisering: några synpunkter med exempel från Dalarna". *Svensk tidskrift för musikforskning* 1994/95 (76/77):131–145.
- Tullberg, Markus 2018. "Meanings of Tradition in Swedish Folk Music Education". I: *Traditional Musics in the Modern World: Transmission, Evolution, and Challenges*. Red. Bo-Wah Leung. (Landscapes: the Arts, Aesthetics, and Education vol. 24.) Cham: Springer International Publishing. S. 129–139.
- von Wachenfeldt, Thomas 2014. "Praxisgemenskap och ideologi bland elever och lärare på en folk- och världsmusikutbildning". *STM-SJM. Svensk tidskrift för musikforskning* 2014 (96(2)):23–41.
- Waldron, Janice Lynn 2006. *Adult and Student Perceptions of Music Teaching and Learning at the Goderich Celtic College, Goderich, Ontario, Canada: an Ethnographic Study*. U.o.: Michigan State University.

- Waldron, Janice Lynn & Veblen, Kari 2009. "Learning in a Celtic Community: An Exploration of Informal Music Learning and Adult Amateur Musicians". *Bulletin of the Council for Research in Music Education* 180:59–74.
- Veblen, Kari K. 2012. "Adult Music Learning in Formal, Nonformal, and Informal Contexts". I: *The Oxford Handbook of Music Education. Volume II*. Red. Gary McPherson & Graham Welch. New York: Oxford University Press. S. 243–256.
- Åkesson, Ingrid 2007. *Med rösten som instrument: perspektiv på nutida svensk vokal folkmusik*. Stockholm: Svenskt visarkiv.
- Åkesson, Ingrid 2014. "Musicera för och musicera med – om flytande gränser och skiftande roller i utövandesituationer". I: *Bilder ur musikskapandets vardag. Mellan kulturpolitik, ekonomi och estetik*. Red. Alf Arvidsson. Umeå: Institutionen för kultur och medievetenskaper, Umeå universitet. S. 90–112.

Lång-Kalles och Edvins sånger

Muntligt traderad och medialiserad proletär musikkultur från skillingtryck och 78-varvsskiva till rullband och digitaliserat ljud

Toivo Burlin

Lång-Kalle's and Edvin's Songs: Orally Transmitted and Mediatized Proletarian Music Culture from Chapbooks and 78's to Tape and Digitised Sound

In this article, etic-emic problems in the study of early 20th century Swedish working class culture are examined through the analysis of two Swedish and Norwegian proletarian songs; the navy song “Järnvägsvisa”, from the Ofoten railway project in northern Norway in 1898–1903, and the strike song “Hamnarbetarnes Strejkmarsch”, from 1907. The songs are studied as orally transmitted and mediated tradition as well as technologically mediatized cultural artefacts. My perspective in this study is double: the songs represent working class history and the early labour movement in Sweden, but they are also a part of my own family history. The song tradition stems from Karl-Wilhelm “Lång-Kalle” Larsson, who was a navy in Norway in 1902. Lång-Kalle learned the “Järnvägsvisa” song there, maybe from the songwriter Edvard Unger, and eventually taught his daughter Ragnhild the song, which later was recorded on reel-to-reel tape recorder in a family environment in 1970. Lång-Kalle and his brother Edvin Larsson were both well-known dockers in the Örebro port in the early 20th century. In that context the Larsson brothers were key individuals in organising the first dockers’ trade union in the town, and the strike song, “Hamnarbetarnes Strejkmarsch”, is probably connected to a conflict with English blacklegs. The “Järnvägsvisa” song was digitised from tape in 2017, and “Hamnarbetarnes Strejkmarsch” was reinterpreted as a song in 2018.

Keywords: Reel-to-reel Tape Recorder, Proletarian, Working Class Music, Dockers, Navvies, Strike Song, Navy Song, Mediatization, Oral Tradition.

Ett familjematerial med historisk betydelse

*Tag mot min trotsargest, min knutna näve
ni kajens folk som bökar
med det tunga godset:
Långkalle, Tideman och Edvin
och Breda bringan Gustafssköld.
(Forss 1978:173–176)*

Trotsargesten och den knutna näven är en signal till kamp. I en av sina skönlitterära, men dokumentärt realistiska, Örebroskildringar målar författaren och poeten Harald Forss (1911–1996) upp en tydlig bild av

”figurerna kring Svartån” i staden Örebro hamn. Skildringen kan dateras till Forss ungdomsår under sent 1920-tal:

Genom Havrejobans port, den som vetter åt Gamla gatan, går en glad liten man. Det är kapellmästare Max Pelz. Han bär ett metspö under armen, är på väg till sin favoritplats i Centralparken. På ett utskjutande parti av kajen nedanför fallet stannar han. Här är en smula avskilt och han undgår påträngande observans. Men i dag är det torghandel och den lille fiskaren verkar besvärad av de rastlöst myllrande människorna. Det blir lugnare för Pelz då han drar sig ner i skydd av hamnmagasinen. Lotsningen har ej börjat än. Edvin och Långkalle sitter på var sin saltsäck, de väntar på ”Gustaf Lagerbielke” som är på ingående från Slussen. ”Ja sern”, säger Edvin och pekar mot Kanalträdgården. (Forss 1965:72)

Detta är en scen kring hamnen med vissa karaktärer som Forss i olika former – och flera författare med honom – återkom till många gånger. I citatet skymtar två hamnarbetare förbi, där kapellmästaren Pelz på sin fisketur egentligen är huvudpersonen. Men det är de båda hamnarbetarna, bröderna Edvin och Lång-Kalle som traditionsskapare, som bildar nod i denna artikel. Den handlar om dem, men än mer om två sånger – en järnvägsvisa upptecknad 1902, en strejkmarsch publicerad 1907 – med ursprung i den tidiga arbetarrörelsen, som de förmedlade samt hur sångerna förändrades i en tradition och i relation med medier och musikteknologier, intill nutiden.

Först något om termerna *sånger* och *visor*. Jag använder begreppet ”sång” som en överordnad kategori. Inom folkrörelserna, som arbetarrörelsen, har man ofta talat om ”sånger”, syftande på det kollektiva utövandet, även när det i formhänseende gällt visor (Jonsson 1974, 2001:5). Som kommer att framgå har sångerna skapats under sociala omständigheter som motiverar denna definition. Men det finns också inslag av anonymt musikskapande, av strofisk visform och melodisk variantbildning, vilket gör det relevant att på vissa ställen använda begreppet ”visa” (a.a.11).

Lång-Kalle är, som antytts, ingen litterär fiktion, utan en verklig person som bar detta smeknamn på grund av sin betydande kroppslängd; han var två meter och fyra centimeter lång. Född som Karl-Wilhelm Larsson (1882–1938) i arbetarstadsdelen Skebäck i Örebro, var han också min farmors far: från honom via dottern Ragnhild Johansson, född Larsson (1922–2010), min farmor, som sjöng hans ”Järnvägsvisa”, och hennes son, min far Tommy Johansson (1949–2017), som spelade in den, har sången hamnat hos mig. Edvin Larsson (1886–1965) – ibland kallad ”Lång-Edvin” – var Lång-Kalles yngre bror. Han saknade egna barn, därför hamnade hans kvarlåtenskap, som ”Hamnarbetarnes Strejkmarsch”, hos Lång-Kalles ättlingar, så småningom hos mig.

Bröderna Larsson kom från en proletär familjebakgrund. Två generationer tidigare hade förfäderna varit soldater och militärmusiker. Föräldrarna var statare, som efter ett kringflackande liv med stora umbäranden slog sig ner permanent i Örebro. Lång-Kalle var under sin livstid rallare i Norge och hamnarbetare i Örebro, där även Edvin var hamnarbetare. De två sångernas ursprung finns i dessa yrkes- och arbetsrelaterade sammanhang. Genom tre generationer som upplevde demokratins genombrott och välfärdsstatens höjdpunkt och nedgångsperiod, men också stora förändringar i musikliv och medier, har sångerna traderats muntligt, bevarats i skriftlig form och med musikteknologier.

Sångernas ursprung och sammanhang var inte klart för senare generationer. Deras plats i huvudpersonernas liv syntes gåtfulla. Varifrån kom sångerna? Vad hade Lång-Kalle och Edvin spelat för roller i den tidiga fackföreningsrörelsen? Vad var sant och vad var av mer mytisk karaktär i berättelserna om Lång-Kalle? Ett par generationer ättlingar sparade dokument i form av nedskrivna och tryckta sångtexter, melodier traderades muntligen. På vägen försvann en del information. Den av Lång-Kalle handskrivna texten till ”Järnvägsvisa” försvann efter 1970, men då det skapats nya källor, som en inspelning på rullbandspelare av densamma, där både den muntligt traderade melodin och den nedskrivna texten finns med, har melodi och text kunnat återskapas. När nu ett par generationer har passerat sedan Lång-Kalles och Edvins dagar har det blivit möjligt att ställa frågor som inte tidigare kunnat ställas och undersöka sångerna och deras ursprung. Att utgå från det självklara, ärvda, familjära och betrakta det på ett nytt sätt, kan vara en fruktbar etnologisk strategi. Det är min utgångspunkt för denna artikel.

Jag kommer sålunda att undersöka ett musikaliskt arvegods som på ett sätt står mig nära, knutet till personliga minnen av familjekultur och gemenskap. Men därmed kan jag också utifrån ett musiketnologiskt och mediehistoriskt perspektiv teckna en berättelse, som annars näppeligen skulle kunna tecknas alls. Det är heller inte privata dokument. Sångerna tillhör en bred repertoar av folkligt musicerande från tiden efter sekelskiftet 1900.¹

Sångmaterialet har i just dessa former inte återfunnits i Svenskt visarkiv eller andra arkiv. Däremot finns, som jag kommer att presentera, relaterade versioner av dem bevarade. Dokumenten skulle teoretiskt sett kunna finnas hos någon privatperson med liknande ursprung, eftersom det är knutet till en specifik uttalat kollektiv, i viss mån historisk identitet – arbetarklassens. Det är också knutet till en epok, nämligen åren runt unionsupplösningen 1902–1907, tillika den kritiska perioden före världskriget 1914–1918. Sångernas ursprung finns där, i tiden före demokratins, välfärdssamhällets och samförståndsandans genombrott, när den politiska utgången inte var given. Arbetarrörelsen flyttade dessa år fram positionerna och organiserade sig i partier och fackföreningar med strejker, agitation, kulturell och politisk disciplinering. Med

1. Detta slags repertoar finns dokumenterat på fonogram: *Land du välsignade: Musik från industrialismens genombrott*. Caprice LP 1973.

stark organisation och genom hårda politiska strider banades väg för demokratin.

De överordnade målen inom arbetarrörelsen varierade mellan demokratiska och revolutionära sådana. De huvudsakliga konfliktytorna gällde regleringar av arbetsförhållanden och lönenivåer, rätten till facklig organisation och regelverk för konflikter på arbetsmarknaden liksom medborgerliga rättigheter som rösträttens ”en man, en röst”. Den tidiga arbetarrörelsen präglades därtill av pacifism och internationalism: militarismen kopplades till de härskande klassernas behov. Man ägnade sig därför åt förebyggande fredsarbete. Arbetarrörelsen i Norge och Sverige spelade till exempel tillsammans en avgörande roll för att blockera krigsplanerna inför unionsupplösningen 1905 (Bohman 1978, Holmqvist 2015). Kollektivt musikutövande spelade överhuvudtaget en stor roll för gruppssammanhållningen i såväl arbete och agitation som strejk. I de funktionerna finns ursprunget till de två sångerna.

Syfte och frågeställningar

Mitt syfte i artikeln har flera relaterade delar; primärt att studera ett musiketnologiskt material, två sånger, och synliggöra element av den tidiga arbetarrörelsens musikkultur som både *muntlig tradition* och *medialiserad musik*. Det vill säga, att undersöka relationen mellan folkligt musikutövande, medier och musikteknologier, men även medialiseringens inverkan på denna musik. Sångerna undersöks därtill ur både ett arbetar- och familjehistoriskt perspektiv: Ursprunget i tidig arbetarrörelse och proletärkultur och som en tradition i en släkt – som är min egen. När det gäller järnvägsvisan kommer jag att diskutera en på band inspelad dokumentation av ett framförande. Strejkmarschen sätts också in i sin historiska kontext, med en klingande rekonstruktion och jag diskuterar hur den kan ha låtit i det sammanhang som den först sjöngs i.

Frågeställningarna är följande: Vad är sångerna för slags material? Hur och i vilka sammanhang har de ursprungligen gestaltats? Vilken relation finns mellan bruket av teknologi och medier och den muntliga traderingen av sångerna? Förändras de i den processen och när de presenteras i nutiden?

Musiketnologiska och mediehistoriska perspektiv

Sångerna är till sitt ursprung bruksmusik primärt avsedd för gruppssammanhållning i arbetet och i kollektiv vägran att arbeta när arbetsförhållanden och lönenivåer krävt strejk, även om ett underhållningsvärde nog också funnits. De två funktionerna kan heller inte helt särskiljas (Lundberg & Ternhag 2005:40, 41). Båda yrkes- och arbetsvisorna tillhör kategorin ”roande visor som sjungits bland yrkesföreträdare, i regel med texter om yrkeslivet” (Lundberg & Ternhag 2005:70). Musiken har traderats, lärts in, förts vidare och – i inspelad

form – hjälpt till att bevara minnen av händelser och individer. Min undersökning ansluter därmed till studier av folklöre, definierat som ”artistisk kommunikation i små grupper” (Ben-Amos 1971) och särskilt som Alf Arvidsson definierar begreppet folklöre, att ”den förtydligar den artistiska kommunikationens grupptillhörighet” (Arvidsson 1999:20). Mer specifikt anknyts till studier av ”arbetarfolklöre” (a.a.199) vilket är ett litet forskningsfält: framför allt har tidig proletär musikkultur behandlats i spridda publikationer och studier (Briandt 1940, Bohman 1978, Bohman 1985, Arvidsson 1991), liksom strejk och arbetslöshet (Bohman 2017). De sånger som behandlas i denna artikel är också en vokal folkmusik med rötter i industrialismens urbana miljöer, snarare än landsbygdens agrara, som framförts i olika slags släkt- och vän-gemenskaper, delvis i en ”folkelig offentlighet”.²

Jag anknyter till mediehistorisk forskning, specifikt till projektet *Vardagens apparatur: Musikens medialisering, disciplinering och lokalisering i Sverige 1900–1970* (2016–2018), i vilket studien ingår.³ Begreppen *mediering* och *medialisering* används här i deras skilda betydelser. Mediering syftar på hur ett medium förmedlar viss information utan att direkt förändra den, medan medialisering syftar på en historisk process, där medier och teknologier förändras och förändrar ett material (Fornäs 2007). Båda processerna kan vara verksamma på flera nivåer. Med *medium* avses här inte bara sådant som skillingtryck och fonogram, utan en vidare infrastruktur, som inkluderar personliga relationer och musikteknologier, som förmedlar och gestaltar ett (musikaliskt) innehåll.⁴

I relation till sångerna och det övriga materialet finns, som antytts, en *etisk-emisk* problematik, med såväl forsknings- som folkliga begrepp och förhållningssätt, en dubbel position som är en förutsättning för projektet (jfr Arvidsson 1999:49). Det är möjligt att följa den muntliga traditionen och därtill har sångerna medierats skriftligt och musikteknologiskt över fyra generationer. De första traditionsbärarna var varken musiker eller forskare utan arbetare, som även var amatörmusikanter. Men sångerna har uppenbarligen tillmätts ett värde och sparats. Som den fjärde generationens ”traditionsbärare”, utan inflytande på tidigare urvalsprocesser, är jag först med att kategorisera dem som ett musikteknologiskt och mediehistoriskt intressant material. När de skapades gjordes det i en kulturellt enhetlig arbetarklassmiljö – en självmedveten sådan – där man i någon mån läste litteratur och tidskrifter och lyssnade till levande musik, ibland också grammofonskivor (78-varvsskivor). Personerna hade en ideologisk skolning till vänster på den politiska skalan, vilket omsattes praktiskt på olika nivåer. Däremot låg det inte nära till hands att betrakta musik på det sätt som här kommer att presenteras. Min grundsyn på sångerna och värdet i att studera dem som musik och kultur är alltså dubbel: den utgår från både särskilda kunskaper, attityder och förhållningssätt som kommer ur mitt kulturella och genetiska ursprung i denna samhällsklass och ett bredare humanvetenskapligt perspektiv.⁵

2. Nordström 2002 och Andreassen refererad i Åkesson 2007:60–62.

3. VR-finansierat forskningsprojekt 2016–2018 med Toivo Burlin, Stockholms universitet, Ulrik Volgsten, Örebro universitet, Alf Björnberg, Göteborgs universitet och Tobias Pontara, Göteborgs universitet.

4. Denna definition är inspirerad av John Durham Peters medieperspektiv i *The Marvelous Clouds: Toward a Philosophy of Elemental Media*, 2015.

5. Perspektivet inifrån den studerade kulturen är sålunda *emic*, forskarens perspektiv är *etic*.



Fig. 1. Karl-Wilhelm Larsson, "Lång-Kalle" (1882–1938). Digitalt bearbetat tuschat fotografi.

Källor till sångernas musik och lyrik

För att sätta in "Järnvägsvisa" och "Hamnarbetarnes Strejkmarsch" i sina sammanhang, skall här sägas något kort om källorna. "Järnvägsvisa" utgör en tradition som börjar med den endast till namnet kände rallaren Edvard Unger. Denne ska ha skrivit och lärt ut sången till rallaren Karl-Wilhelm "Lång-Kalle" Larsson, som skrev ner den för hand i Nordnorge 29 augusti 1902. Han förmedlade texten och traderade muntligen melodin till dottern Ragnhild, i Örebro, troligen under sina senare levnadsår. Den spelades in i sin helhet 1970, då Ragnhild Johansson sjöng den från den handskrivna texten för familjen och fick denna *performans* dokumenterad på rullband av sonen Tommy Johansson. Denne gjorde 2015 en första digitalisering av bandinspelningen, nu primärkälla till både melodi och text. År 2017 gjorde undertecknad en ny digitalisering, som presenteras i denna artikel.

Primärkälla till strejkmarschen är en tryckt pamflett. Den har gått i arv från Edvin Larsson. Han efterlämnade foton, brev och denna marsch liksom annat som tydligt signalerar "tidig arbetarrörelse", som rocknålar med porträtt av Hjalmar Branting liksom parti- och facksymboler för SAP och Transportarbetareförbundet. Strejkmarschen härstammar, av allt att döma, från hamnarbetarmiljön kring Lång-Kalle och Edvin Larsson året 1907, det årtal som den daterats med.

Det historiska sammanhanget: Lång-Kalle, Edvin och hamnarbetarnas organisering

Det finns en tradition kring personligheterna Lång-Kalle och Edvin, som jag nu kommer att skissera. Det är en tacksam uppgift, då de, trots sin plats i samhällets lägsta samhällsklass, proletariatet, är både omskrivna och omtalade.⁶ I den inledningsvis citerade skildringen av uppväxten i Örebro under 1920- och 30-talen, *Krumelurer i Skomakarstan* (Forss 1978), skriver Harald Forss i en avslutande epilog på vers en fantasi om hur han åker iväg på den sista seglatsen, mot ett Swedenborg-inspirerat paradiset.⁷ Han reser med ångbåt, "Skeppar Klintvall klämtar för vår avgång", skriver Forss; ut på Svartån åker han och lämnar både Örebro, naturområdet Oset och denna värld bakom sig. Han anar i ett dunkelt fjärran både ett paradisiskt ljus och det mörka rike som regeras av "den svarte Mefisto". På stranden står gestalter från förr och han vinkar adjö till dem alla:

*Farväl, ja faderväl
gedigna borgare och övrig menighet,
farväl du sköna stad
och Nerikes fagra bygd,
en lättnads suck drar ni och även jag.
En brokig skara människor var ni, krumelurer
båd' herrskap, nasare och slingrande filurer,
små jungfrur, yppiga mamseller (...)*

6. Begreppet "proletariat" och "proletär" används här i en socialt deskriptiv, inte ideologisk betydelse.

7. Harald Forss (1911–1996) skrev på modernistiskt manér sitt namn med gemener: "harald forss". En av poeterna i kretsen Klarabohemerna.



Fig. 2. Edvin Larsson (t. v.) och Karl-Wilhelm Larsson (t. h.) på isen vid Hamnplan, Örebro, cirka 1930, fotograf okänd. I privat ägo.

innan några enskilda individer i hamnen framträder;
 ”Långkalle, Tideman och Edvin och Breda bringan Gustafssköld”.
 (Forss 1978:173–176)

Raderna hos Forss om den knutna näven antyder upplevd solidaritet och klassförbrödning, men också att dessa män i hamnen representerat en särskild attityd, inriktad på kamp. Forss, själv av enkelt ursprung, mötte dessa personer i ungdomen och de skildras litterärt, som minnen. Av samtida, bevarade skriftliga dokument framgår emellertid att Lång-Kalle och Edvin Larsson verkligen var välkända profiler i Örebro – storväxta, kroppsarbetande personer som i sitt arbete höll till vid Hamnplan i närheten av Örebro slott. Sture Larsson⁸ berättar i sin minnesskrift över transportarbetarnas tidiga verksamhet:

Men det fanns även ett par andra icke precis diminutiva representanter hamnarbetare nere vid hamnen. Det var ”Lång-Kalle” och Edvin, två bröder som väl observerades av de flesta örebroare på den tiden, som hade sina vägar förbi hamnen och båtarna. Det var grabbar som stod pall i blåsväder och som kunde springa med hundrakilossäckarna på ryggen uppför

8. Ingen släktrrelation med bröderna Larsson.

landgången och in i magasinerna. De båda bröderna var värdiga representanter för sitt yrke, kraftiga och starka. De var infödda örebroare, och äldre stadsbor talar gärna om deras far, som gick omkring på stadens gator och sålde tobaksvaror från en låda som han hade hängande på magen. (Larsson 1957:28–29)⁹

Det hårda kroppsarbetet hade en annan sida. Den enorma alkoholkonsumtionen bland många arbetare kunde nämnas med beundran eller förakt av samtidens skribenter. Hamnarbetarna betraktades som de lägst stående bland arbetare, dåligt betalda supande ”kolingar” eller ”sjåare”, som Albert Engströms figurer (Bohman 2017:104). Detta hör även, med rätt eller orätt, till bilden av Karl-Wilhelm Larssons, Lång-Kalles, person. Örebroalkoholhandlaren Carl-Axel Carlsson har återberättat en historia om Lång-Kalles frukostvanor, en morgon i hamnen:

I ekens skugga gav en vacker sommarmorgon ”Lång-Kalle”, som var urtypen för hur en hamnarbetare bör vara skapt och se ut, ett eklatant prov på hur en verklig ”jamare” eller i detta fall, en s. k. återställare bör vara beskaffad, då den för att göra åsyftad verkan försvinner ned för en torr, törstande strupe. Spriten var fri liksom på sistone i dessa dagar och flödade friskt, och följden var att många tålde en hel del av de brända och destillerade dryckerna. De var så att säga garvade. Här gick sagda sommarmorgon ”Lång-Kalle” och karrade kol ombord på en av örebrobåtarna. Så kom en av den tidens en aning obskyra figurer vandrande över Hamnplan. Det var plåtslagaren Ivar Grahn, som söp ena veckan och arbetade fullt den andra. (...) Lång-Kalle bad om en sup, och det skulle han få. Den kraftige och vid det tillfället mer än törstige hamnarbetaren försvann bakom eken, njöt av starkvaran och återlämnade flaskan vars innehåll sjunkit ned till den s. k. kinnekulle för att minuten förut nära nog varit fylld av den åtråvärda stimulantian. Nutidens s. k. halvpannor var då ett okänt begrepp, en liter skulle det vara. Ivar Grahn såg med litet dimmiga och förvånade ögon på sin gode vän ”Lång-Kalle” och yttrade endast ”då hade du väl kunnat dricka ur skvätten som är kvar med!” ”Lång-Kalle” rörde inte en min och yttrade inte ett ord utan fortsatte med sin kolkärra. Ivar Grahn gick raka vägen till spritbolaget och köpte sig en ny glädje à 1:60. Litet i skymundan men dold för de bägge huvudpersonernas blickar stod en ung och tjusig poliskonstapel, vars hobby längre fram i tiden skulle bli att forska i vår stads och landsbygds historia, och såg det hela. Och det är han som har berättat historien för mig. I två timmars tid ”inspekterade” min vän polismannen sedan med jämna mellanrum ”Lång-Kalle”, som fortfarande till synes ganska oberörd knegade på med sin kolkärra, trots den kraftiga spritdosis, som på morgonen runnit ner för hans torra strupe. (Carlsson 1956:100–101)

9. ”Transport jubilerar: Från båtar och hästar till lastbil och bussar”, *Nerikes Allehanda*, tisdagen 19 november 1957:5. Fadern till bröderna Larsson hette Anders Gustaf Larsson (1840–1909) och kallades Säck-Lasse eller Tobaks-Lasse, född i Hjo. Han var statare och arbetade med cigarrtillverkning och försäljning. Modern hette Wilhelmina Widlund (1850–1905).

Men framför allt var bröderna Larsson – och detta är troligen vad Forss ”knutna näve” syftar på – fackligt aktiva personer under en avgörande tid för arbetarklassens organisering. ”Två av de främsta förespråkarna (...) var de kända bröderna Lång-Kalle och Edvin Larsson...”¹⁰ berättas det i *Nerikes Allehanda* vid 40-årsjubileet 1957, räknat från rekonstruktionen 1917, om hur det gick till då Hamnarbetarnas fackförening – embryot till avdelning 99 av Transportarbetareförbundet – grundades av hamnarbetare och hästkörare våren 1906 (Larsson 1957:17).

Vad var det då i för sammanhang och miljö som de arbetade? Örebro var, om än belägen i inlandet och mest känt som ett centrum för skoindustrin, även en betydande hamnstad, från Hjälmaran vidare ut mot Mälaren, kallat ”kommunikationernas Mecka” i Sverige (Larsson 1957:11). Hamnen låg ursprungligen i Skebäck, där varvet sedan var beläget, men räknade i modern form sina anor från 1810 års riksdag i Örebro, då Jean-Baptiste Bernadotte valdes till tronföljare.¹¹ Den nye kungen, Karl XIV Johan, föreslog att Svartån skulle kanaliseras ut mot Hjälmaran och en större hamn anläggas, vilket efter långa processer skedde 1888. Perioden 1888–1921 utvecklades sjöfarten i Örebro mycket starkt med de två hamnarna stora eller Södra hamnen, 300 meter lång och den Norra hamnen, 140 meter. Stenkol och koks, men även spannmål, fotogen och bensin var viktiga varor som transporterades. Ett stort antal fartyg, från bogserare och pråmar till passagerarfartyg och motorfartyg, trafikerade under perioden hamnarna (Larsson 1957:6–8). Under den här perioden, som också generellt är en viktig fas i industrialismens utveckling, såg hamnarbetarna goda skäl att organisera sig för att förbättra sina torftiga levnadsvillkor. I minnesskriften över avdelningens historia berättas det:

När därför hamnarbetarnas fackliga intentioner första gången på allvar började göra sig gällande år 1906 (och som vanligt på den tiden med god hjälp och gott bistånd från Örebro-Kuriren) var det i första hand kommunikationens män som ansåg sig böra kräva bättre betalt för sitt arbete inom samhällsmaskineriet. Det var ingalunda lätt att klara ens sitt eget uppehälle och än mindre familjens, då hamnarbetarna strängt taget bara var säsonganställda och helt ställdes utan inkomst när höststormarna började blåsa och sjöfarten med isarna på Svartån och Hjälmaran helt inställdes i avvaktan på vårens ankomst. Att det sedan blev hamnarbetarna som påverkade åkerianställda i Örebro ligger närmare till hands än man kanske vid första anblicken tänker sig. Det var ju hamnarbetarna – Lång-Kalle, bror hans Edvin, Knutte och många, många andra – som svarade för varornas transport från båt och pråm till det väntande hästfordonet. Man hade samma slags jobb i stort sett och behövde varandras stöd. Varför ej gå samman i en fackförening? (Larsson 1957:8–9)

Hamnarbetarnas fackförening bildades av ”Nyström, K. Andersson, Tiderman, Eklund, bröd. Larsson och Eriksson ... på Örebro-Kurirens

10. ”Transport jubilerar: Från båtar och hästar till lastbil och bussar”, *Nerikes Allehanda*, tisdagen 19 november 1957:5.

11. *Från det gamla Örebro. En krönika i 200 bilder*, 1975:52–69.

redaktion” den 17 april 1906 i närvaro av redaktör Karl Eriksson (Larsson 1957:17). Bröderna Lång-Kalle och Edvin Larsson ingick sålunda i den konstituerande kretsen. *Örebro-Kuriren*, som alltså starkt stödde hamnarbetarnas sak, rapporterade den 29 juni 1906:

Inom transportarbetarefacket börjar f. n. blåsa litet friskare vindar – intresset för arbetarerörelsen växer som bekant spontant fram ur eländiga förhållanden, och transportarbetarna, hamnarbetarna och åkeriarbetarna i synnerhet har det synnerligen dåligt ställt, räknade som de äro till samhällets parias, helt oförtjänt förresten, och ej sällan behandlade därefter av både allmänheten och principaler. Nu har de – tack vare den lilla men naggande goda hamnarbetarföreningens agitation – allt allmännare börjat inse att en sådan ställning är dem ovärdig och därför anslutit sig till fackföreningen för att erövra människovärdet. I går afton hölls möte på Gamla gatan 9 där redaktör K. Eriksson höll ett anförande om fackföreningsrörelsen, socialdemokratin och arbetarpressen. Alla närvarande ingingo i fackföreningen, som förut räknade alla hamnarbetare och ett 20-tal åkeriarbetare. Det lär ej dröja många dagar förrän även alla åkeriarbetare är med. Mötet beslöt omkristna fackföreningen till Örebro transportarbetarefackförening, men det gamla numret 99 i Sv. transportarbetareförbundet har den kvar. (...)¹²

Den nybildade och utökade fackföreningen expanderade snabbt sin verksamhet. Men redan 1907 fick den problem med arbetsgivarna i hamnen och med strejkbrytare, vilket är den troliga bakgrunden till ”Hamnarbetarnes Strejkmarsch”. Föreningen lades efter konflikter i samband med storstrejken 1909 i träda cirka 1912, men återbildades, kanske med inspiration från händelserna i Ryssland, med större styrka i oktober 1917 (Larsson 1957:9, 23, 30). Så långt kan de historiska källorna och sammanhangen följas.¹³

Tradering och mediering: muntligt berättande, musik och inspelningar

Det finns därtill muntliga berättelser där det går att komma bröderna Larsson lite närmare; till detta berättande är särskilt ”Järnvägsvisa” starkt knutet. Lång-Kalle har jag hört talas om från barndomen. Han blev genom min farmor Ragnhild Johanssons fascinerande berättelser en måttstock att förhålla sig till. Hon hade personliga och konkreta minnen av fadern: Lång-Kalle avled när Ragnhild var femton år och var idealiserad till herkuliska proportioner, om än också beskriven med stor realism. De muntliga berättelserna om honom tjänar här som bakgrund till det musketnologiska materialet. De är alltså folklöre; menings- och identitetsskapande berättelser, inte nödvändigtvis bokstavligen sanna, men som kan innehålla element med verklig bakgrund relaterade till hans personlighet. Berättelsernas ursprung kan inte fastställas, men

12. *Örebro-kuriren* 29 juni 1906. Citerat efter Larsson 1957:19–20.

13. *Avdelning 99* av Transport finns år 2019 fortfarande i Örebro, men heter *Avdelning 9*. www.transport.se Hamnarbetarna i Sverige bröt sig efter en omfattande intern konflikt ut ur Transport 1972 och bildade det fristående fackförbundet *Svenska hamnarbetareförbundet*. Förbundet, som står utanför LO, har haft en stridbar profil med flera och långa konflikter med arbetsgivarna med strejker och lockouter, den senaste i januari 2019 – som principiellt har flera likheter med konflikterna i början av 1900-talet, ytterst frågan om strejkrätt och kollektivavtal. <http://hamn.nu/avd/hamn>

de kommer från olika håll och har till stor del förts vidare av Ragnhild Johansson. Framför allt har berättelserna, enligt min bedömning, fyllt en gruppidentitetsskapande funktion kring klassbundna ideal om styrka och manlighet.

Lång-Kalle, ”en stilig karl” enligt Harald Forss, var enligt den muntliga traditionen – möjligen förstärkt av Forss och andra författares litterära bilder – den längste och starkaste mannen i Örebro (Sahlin 1955:45, Carlsson 1956:100–101, 116–117).¹⁴ Tillika var han till sinnelaget mild och använde inte överväld. Ett flertal berättelser har understrukt hans enorma fysiska styrka – vilket går igen i Sahlins, Carlssons och Forss skildringar – som att han en gång kom promenerande, då åskan började gå och blixten plötsligt slog ner rakt i huvudet på honom. Han tappade förvisso hatten av nedslaget, men tog upp och borstade av den och gick sedan vidare, som om inget hade hänt. En annan berättelse beskriver hur han kastade ut en ”bråkmakare” från hamnkroger så att denne bokstavligen flög genom luften. När denne landat på marken tittade Lång-Kalle ut ur krogdörren och uttalade lugnt orden: ”Du skall inte bråka”.¹⁵

Före arbetet i hamnen hade Lång-Kalle varit soldat på Sannahed och, som nämnts, rallare.¹⁶ Han blev änkeman 1927 och två av tre barn växte därför upp på barnhem.¹⁷ När Ragnhild flyttat hem till fadern, brukade hon få uppdraget att underhålla honom och vännerna från hamnen. På lördagskvällarna drack Lång-Kalle, Edvin, Adel och Holmquist en back pilsner hemma hos familjen Larsson.¹⁸ Enligt Ragnhild Johansson satt de och pratade om ”fruntimmer”, de sjöng och lyssnade också gärna på inspelad musik. Lång-Kalle ägde en grammofon – ”vi hade en stor grammofon i hemmet”, berättade Ragnhild Johansson – och underströk dess centrala plats. I den fattiga, proletära miljön är det möjligen värt att notera som uttryck för Lång-Kalles musikintresse: han ägde ett par 78-varvsskivor, som dottern anmodades spela. Varje gång hon spelade en skiva fick hon 25 öre. Lång-Kalle brukade då sjunga till och dansa ”kosackdans”, med armarna i kors och sittande på huk och till vännernas applåder, enligt dotterns skildring. Det var ett minne som hon med inlevelse återberättade.¹⁹ Möjligen gick Lång-Kalles musikintresse längre tillbaka, både för honom och i familjen.²⁰

Liksom fadern Lång-Kalle sjöng också Ragnhild. Ofta var det visor, skillingtryck och populära slaggers. Under tiden på barnhem, från fyra till tretton års ålder, hade hon börjat uppträda i mindre sammanhang. I skolan fick hon pris från staden Örebro för sin ”vackra stämma”.²¹ Hon lärde sig att spela munspel, efter hand på hög nivå och även kromatiska spel, och trakterade också gitarr. Som en god amatör med en naturlig musikalitet och en teatralisk och utåtriktad personlighet, var hon genom livet en omvitnat omtyckt estradör.

I tonåren drabbades hon av omfattande tuberkulos, senare även giftstruma, som skadade hennes stämband. Men hon överlevde

14. Intervju med Harald Forss gjord av Tommy Johansson.
15. Dessa historier har undertecknad muntligen tagit del av från äldre släktingar. Det vill säga som folklöre i ordets egentliga mening.
16. Inspelning av Järnvägsvisa, Samtal med Ragnhild Johansson januari 2000.
17. De biografiska uppgifterna har verifierats i ett flertal skriftliga källor som kyrkoböcker och genom Ragnhild Johanssons muntliga utsagor. Modern hette Maria Lindström, född Jansson i Ödeby, och var återinvandrad USA-emigrant. Ragnhild, med brodern Sigfrid, var nära att bortadopteras till en familj De Geer efter att ha handplockats på barnhemmet, men Lång-Kalle tackade nej till erbjudandet.
18. De fyra vännerna finns på ett gemensamt fotografi i ”Ett omväxlande och rörligt liv”, Larsson 1957:29.
19. Samtal med Ragnhild Johansson januari 2000.
20. Lång-Kalles morfar Anders Peter Widlund (1825–1867) var trumslagare vid Nerikes regemente, från fem års ålder. Han var verksam som militärmusiker till dödsdagen då han begick ”avträde för livet genom dränkning”.
21. Detta enligt hennes egen uppgift som berättats på ett trovärdigt sätt. Ett annat barndomsminne handlar om sångerskan Thory Bernhards, eg. *Tora Gunhild Elisabet Berglind* (1920–2014). Under ett välgörenhetsarrangemang vid juletid då Örebros borgmästare delade ut presenter i form av blanka enkronor till stadens fattigaste barn, stod Tora närmast framför Ragnhild i kön. Tora utmärkte sig och fick en extra enkrona. Senare kopplade Ragnhild ihop slagertjärnan med barndomskamraten.



Fig. 3. Ragnhild Johansson f. Larsson (1922–2010).

22. Samtal med Ragnhild Johansson, anteckningar, 1999.
23. Namnlöst rullband av Tommy Johansson 1968–1969. Spår 2, inspelning 3. Tommy, Laila, Ragnhild, Rune, Hjalmar, Jonasson, Micke, Peter sjunger och umgås. Digitaltagning 2. 24/44.1
24. Intervju med Tommy Johansson 25 mars 2016: ”Ja, morsan hon verkligen blommade upp, hon tyckte att det var jättekul med bandspelare så där, va, hon hade aldrig någon egen inte, men hon tyckte det var jätteroligt.”
25. Berättat av Tommy Johansson vid ett flertal tillfällen. I dödsrunor för Edvin Larsson troligen publicerade i NA och ÖK runt 11 maj 1965 står: ”Båda bröderna hade ett godmodigt sinne och var mycket populära i hamnen. Trots en viss bohemisk syn på tillvaron var det i alla fall dessa båda bröder som försökte få en bättre ordning på hamnarbetarnas anställnings- och arbetsförhållanden i Örebro genom en facklig organisation.” (...) samt: ”Edvin Larsson kallades allmänt för Lång-Edvin, och han och hans bror Lång-Kalle var markanta profiler bland hamnarbetarna. De arbetade hårt för att dessa skulle få bättre villkor. (...)”
26. Inspelningen är inte daterad men det sägs att texten, som blev nedskrivnen 1902, gjordes ”för sextioåttio år sedan”. Av andra saker som berättas på den långa inspelningen är det troligt att det refereras till händelser i familjen under 1969. Intervju med Tommy Johansson påskdagen 25 mars 2016.
27. Burlin, Toivo, ”Trådspelaren och rullbandspelaren: Interaktivitet och konvergens i tidig magnetisk amatörinspelning 1949–1975”. Under publicering 2019.
28. E-post från Mikael Johansson 20 mars 2018.
29. Laila Burlin var undertecknad författarens mor.

sjukdomarna efter flera års vistelser på olika sanatorier och kunde sedan åter sjunga. Hon intresserade sig under hela livet aktivt för musik, så att hon gehörsvägen lärde sig melodier och texter till sånger. Hon uppträdde exempelvis på sanatoriet Adolfsberg som sångerska, ackompanjerad av en annan patient, som var pianist. Tillsammans framförde de, med patienter och personal som publik, populära schlager.²² Järnvägsvisan sjöng hon möjligen där. Troligen sjöngs den vid flera tillfällen och den finns också i en annan inspelning.²³

Delar av hennes repertoar har bevarats genom att hon dels muntligen lärde ut sånger till vänner och släktingar, dels blev dokumenterad – medierad – på ett flertal inspelningar av sonen Tommy, som fick stark support av modern för sitt stora bandspelarintresse. Han började i de tidiga tonåren i Örebro kring 1964–1965 att göra inspelningar på rullbandspelare, bland annat med familjen. I ett sådant sammanhang är inspelningen av ”Järnvägsvisa” gjord.²⁴

En tystare röst är Edvin Larssons. Han hade inga barn som kunde föra hans livsberättelse vidare, men han hade en personlig relation till Ragnhild Johansson. När en högtidlig procession från Transportarbetareförbundet visade honom hedersbetygelser vid hans begravning 1965, med röda fanor som sänktes i graven enligt ett rituellt mönster, blev hans yngre släktingar varse de betydande fackliga insatser han hade gjort.²⁵ Låt mig nu, mot den bakgrunden, dyka ner i de två sångerna som musikaliska artefakter och undersöka dem.

Järnvägsvisa: en rullbandsinspelning som representation och källa till en tradition

Under vårvintern 1970 gjordes inspelningen av ”Järnvägsvisa” av Tommy Johansson på en Sony rullbandspelare tillsammans med en extern mikrofon på inspelningshastigheten 9,5 cm/sekund, vilket gav en medelgod till hög ljudkvalitet.²⁶ Rullbandspelare hade vid den här tiden fått stor spridning som ljud- och musikteknologi för heminspelning i Sverige.²⁷ Inspelningen skedde antingen på adressen Lindvägen 18 i Almy, Örebro, i ett numera rivet hus, eller i ett annat likaså rivet smedjehus i Norra Eke, Sällinge, i Västmanland.²⁸ Akustiken på inspelningen ger vid handen att det troligen är på den förstnämnda platsen. När inspelningen gjordes var följande personer närvarande: Husägaren Hjalmar Johansson (1892–1972), hans son Rune (1919–1988), dennes hustru Ragnhild som sjunger, sonen Tommy, som inleder och spelar in, Tommys hustru Laila (1947–1990)²⁹ samt Tommys bror Mikael (f. 1958) – tre generationer av en familj. Ragnhild Johansson sjunger med stark stämma och inlevelse, med viss hjälp av Mikael, samtliga tretton verser i ”Järnvägsvisa”. Hon kan uppenbarligen melodin utmärkt men det framgår inte hur den en gång lärdes in; det kan förmodas att Lång-Kalle sjöng den för henne. Den nedskrivna texten hade hon fått av honom, hon sjunger den från textbladet, som hon har lappat ihop av åtta delar. Möjligen

inspirerad av radioprograms dramaturgi³⁰ uppmanas hon av Tommy att presentera den:

Ragnhild Johansson: *Vad ska jag berätta? Att det är en järnvägsvisa, en rallarvisa som, originalpappret jag sjunger av det är skrivet den 29 augusti 1902, när min pappa var rallare och var med och byggde Ofotsbanan.*

Hjalmar Johansson: *Sextioåtta år.*

Ragnhild Johansson: *Ja, det är sextioåtta år sedan. Och han var arbetskamrat med Edvard Unger som har skrivit den här och Edvard Unger presenterar sig själv förresten i en vers här. Och den, den skrev han, och att man vet det är därför att han skrev den här 1902 och samtidigt talar han om att banan blir färdig 1903 och därför vet vi det att dom var arbetskamrater.³¹*

Så inleds Ragnhild Johanssons framförande. Texten – vars originaldokument alltså är försvunnet – respektive melodin, har transkriberats nedan och kan jämföras med inspelningen. En fråga är därmed vad inspelningen representerar och vilken tradition den är en källa till – jag återkommer till det i nästa avsnitt.

Järnvägsvisa: inspelning och transkription

Texttranskription av Toivo Burlin efter inspelningen från 1970. Ursprunglig handskrift av Karl-Wilhelm ”Lång-Kalle” Larsson, daterad Ofoten 29 augusti 1902.

1. *En kall och dyster kväll under Nordens himmel höga
då kinden frusen är det skymmer för mitt öga
och stormar draga fram i tjutande galopp
och molnet sänker sig på fjällets höga topp.*
2. *Jag sitter i barack och uppå fjället blickar
Just nu jag slutat har en vals med Bomans flicka
och tröttnat har jag gjort och sjunga vill en sång
då flyger tiden fort och bliver ej så lång.*
3. *En rallare jag är här upp på Ofotsbanan
som lyran stämmer upp fast det är nog mot vanan
min sång den enkel är ty jag är ej poet
men sjunger lika väl så mycket som jag vet.*
4. *För nu jag sjunga vill om glada rallarlivet
och att jag prisar det, det är ju också givet
ty glatt humör det finns hos varje rallarman
Ty det behöves nog här upp i Nordens land.*



[Ljudfil 1. "Järnvägsvisa".](#)
[Sång: Ragnhild Johansson.](#)
[Inspe­ling: Tommy Johansson.](#)
[Digitalisering: Toivo Burlin.](#)

30. Vilket kan betraktas som ett exempel på musikalisering, se Pontara & Volgsten 2017:252 ff.

31. Inspe­ling av Järnvägsvisa. Transkription av författaren.

5. För mången tror nog att här det tjänas pengar
och bönder mistnes³² snart nog alla sina drängar
för alla skall de hit och tjäna sig en slant
och mången gör det nog det är nog visst och sant.
6. Men vi som är utav den gamla goda stammen
vi spelar kort och svär allt över silverklangen
ibland så har vi mynt ibland så är vi black
men får vi oss en sup vi säger mången tack.
7. I schaktet rullar lätt den gamla rallarflamman
och att det kärran är det vet vi allesamman
hon trogen är oss kär hon sviker ej sin vän
i hennes famn jag går imorgon ut igen.
8. I tunneln dånar vilt de många skarpa skotten
från Gällivare hörs allt upp till Rombacksbotten
här knogas natt och dag allt under skämt och glam
och sjunger lika här vid släggans rena klang.
9. Till Kejsarnemi³³ fram vi hunnit snart med rällen
Där höres hammarslag och även höres skrällen
När skenan lägges av från skuldran bred och stark
Det dånar vitt och brett utöver frusen mark.
10. Nu vintern kommen är och vi får lov att stanna
med tåg och räll och slit men det gör nog detsamma
För nog vi hinner fram till 1903
då banan färdig är det skall ni nog få se.
11. Vårt nöje här i nord det är ju ganska ringa
det är att spela kort för flickor finns här inga
som livar upp vårt sinn gör hjärtat ljust och glatt
nej tanken flyger hem till södern till min skatt.
12. Där bor min flicka skön bland björkar och bland lindar
där smekes hennes kind av söderns varma vindar
för hon ju väntar mig med hjärtat ljust och glatt
och jag, jag kommer snart när vintern slutar opp.
13. Och nu så tror jag väl jag sista versen sjunger
och presenterar mig, mitt namn är Edvard Unger
till Tromsö far jag snart och tager mig ett rus
och dricker akvavit och öl i fyllda krus.

32. Transkriberat som det låter på bandet.

33. Kaisaniemi.



Järnvägsvisa: den musiketnologiska och mediehistoriska kontexten

Låt mig nu sätta in "Järnvägsvisa" i ett större sammanhang. Det finns ett stort antal bevarade rallarvisor, i många varianter, från det stora järnvägsbygget mellan Narvik och Riksgränsen.³⁴ Ofotbanen byggdes under två perioder, den andra under åren 1898–1903. Samtidigt byggdes Malmbanan mellan Riksgränsen och Gällivare: "Denna banbyggnad med sina spännande äventyr och upplevelser har skapat de flesta och bästa rallarvisorna", skriver upptecknaren, baningenjören Manne Briandt (1940:113). Byggena lockade särskilt unga män från både Sverige och Norge, men också en del kvinnor, som den legendariska norska kockan "Svarta Björn" (Rosén 1902, Briandt 1940).³⁵ Men det stora projektet präglades av armod, svåra missförhållanden och starka motsättningar mellan arbetsgivare och rallare. Det kritiserades också skarpt från vänster- och frisinnat håll i den samtida politiska debatten.³⁶

"Järnvägsvisa" tillhör gruppen självbiografiska visor – är i formhänseende en visa (Jonsson 1974, 2001:5) – och är tillkommen under denna period i rallarnas egen arbetsmiljö. Den är en variant av en välkänd rallarvisa, som finns dokumenterad i ett flertal svensk- och norskspråkiga versioner med rätt stora skillnader i både melodi och text (Ramsten & Jonsson 1996:20–21). På svenska finns den till exempel utgiven som "Borrrarvisa från riksgränsbanan" med 18 verser (Briandt 1940:119–122), och som "Uti en mörk och dyster kväll" med elva verser, i en inspelning av Märta Ramsten med 91-årige Olof Hager från Charlottenberg i Värmland, gjord 4 april 1968.³⁷ En handskriven icke utgiven version, "En rallarevisa" med 16 verser daterad 22 mars 1914, finns i en gotländsk visbok i kopia hos Svenskt visarkiv.³⁸ Det finns också nyare fonograminspelningar, som den svensk-norska varianten "Edvard Ungers Ofotvise", framförd av trubaduren Ragnar Olsen på *Rallare: Visor från Malmbanan/Ofotbanen* med Björn Arahb, Ragnar Olsen och Pierre Ström.³⁹

Fig. 4. "Järnvägsvisa".
Transkription: Toivo Burlin

34. Björn Arahb, Ragnar Olsen, Pierre Ström: *Rallare: visor från Malmbanan/Ofotbanen*, YTF(r)ecords – YTFR 110 CD 2003 (samling av inspelningar från 1970–90-talen) presenterar ett stort antal av dessa visor.
35. Svarta Björn, troligen Anna Rebecka Hofstad, kocka, odödliggjordes bland annat i "Ofotvisan", se vidare Briandt 1940:113–116. Jfr Doktare, Helen, "Legenden om Svarta Björn lever – nu får hon den respekt hon förtjänar", *Norrländska Socialdemokraten*, 9 september 2017.
36. Se bland annat Svenskt biografiskt lexikon, E J Gustav Rosén.
37. Utgiven på *Sjömansvisor och rallarvisor*. Traditionsinspelningar från Svenskt visarkiv, LP 1976 och CD 1996 Caprice (Musica Sveciae/Folk Music in Sweden).
38. Hilda Larssons visbok. http://carkiv.musikverk.se/www/Larsson_Hilda_visbok_KopD_Gotl_V_o39.pdf
39. Björn Arahb, Ragnar Olsen, Pierre Ström: *Rallare: visor från Malmbanan/Ofotbanen*, YTF(r)ecords – YTFR 110 CD 2003, Jfr den i stort sett identiska noterade versionen "Edvard Ungers Ofotvise" i Hedemann, Ragnvald, *Rallarvisor*, 1972:86–89.

Ursprunget till dem alla finns möjligen i ett odaterat skillingtryck publicerat i Kristiania (Oslo) någon gång vid sekelskiftet 1900, betitlat *Den nye Ofotvisen af Edvard Unger*.⁴⁰ Möjligen – eftersom det inte är självklart att trycket kom ut före den muntliga spridningen. Enligt Märta Ramsten finns uppgifter om att Edvard Unger – vem han nu var – personligen sjöng visan 1902 (Ramsten & Jonsson 1996:20). Den har därefter, eller parallellt med Ungers framföranden, spridits i både skillingtryckets form och traderats muntligt och genom avskrifter av olika sjungande rallare. Den muntliga traderingen är tydlig genom de olika melodivarianterna och textvarianterna på svenska, norska och ett svensk-norskt blandspråk, en sociolekt, som var vanlig i den nationellt blandade yrkeskåren. Den tryckta originaltexten är i själva verket skriven på en norska med påtagliga svenska inslag, eller tvärtom (till exempel ”flicka” istället för ”jente”) vilket antyder att den först skapades i rallarnas tvåspråkiga miljö och därefter givits ut i tryck (jfr Ramsten & Jonsson 1996:20–21). Namnet *Den nye Ofotvisen af Edvard Unger* refererar till ”den gamla” Ofotenvisan, av stenhuggaren Vis-Nisse, Nils Nilsson från Virbo, i Småland. Vis-Nisse försörjde sig efter ett invalidiserande slagsmål på att sälja sina visor till kamrater och avled i sviterna 1901 (Briandt 1940:113). Den nya visan av Edvard Unger bör ha skrivits kort före att den spreds muntligen 1902; det är tänkbart att den var en hyllning till Vis-Nisse. Referensen är intertextuell eller intermedial; den nya visan är i vissa avseenden en pastisch på den gamla (Briandt 1940, Ramsten & Jonsson 1996:19–20).⁴¹

Den nye Ofot-visen

Af Edvard Unger

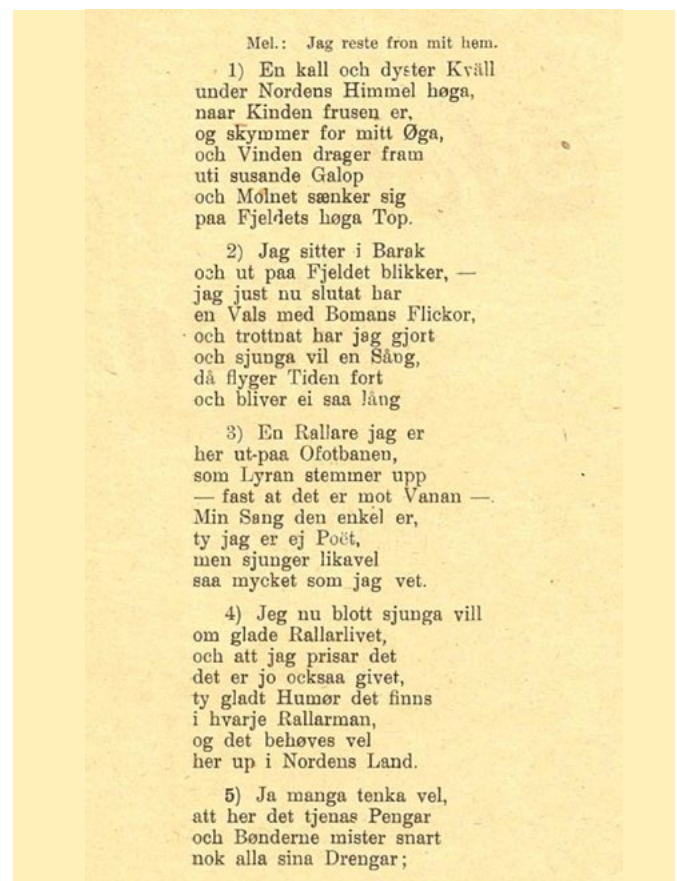
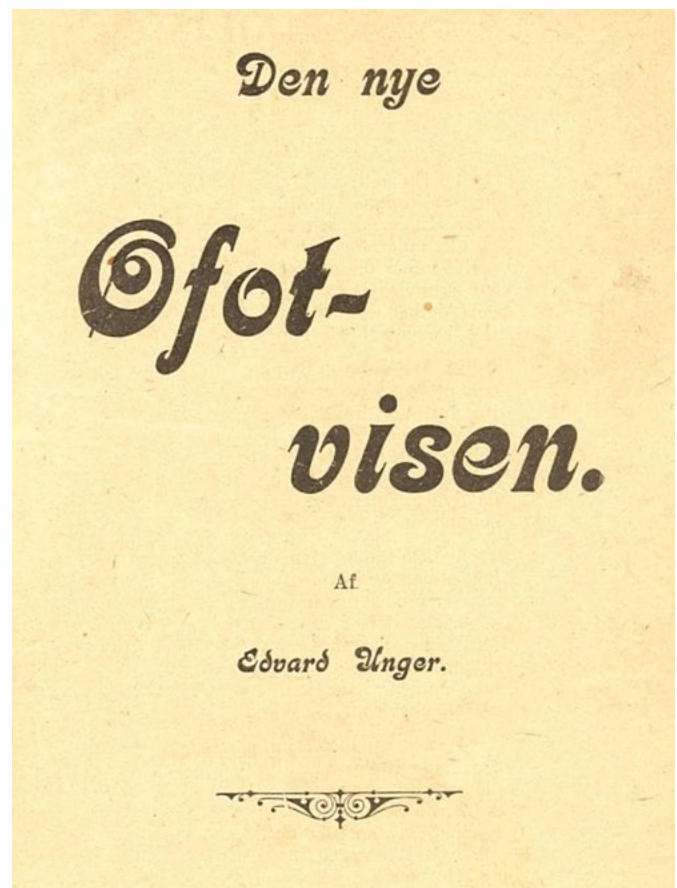
Mel: Jag reste frön mit hem

1. *En kall och dyster Kväll
under Nordens Himmel høga
naar Kinden frusen er,
og skymmer for mit Øga,
och Vinden drager fram
uti susande Galop
och Molnet sænker sig
paa Fjeldets høga Top.*
2. *Jag sitter i Barak
och ut paa Fjeldet blikker, –
jag just nu slutat har
en Vals med Bomans Flickor,
och trottnat har jag gjort
och sjunga vil en Sång,
då flyger Tiden fort
och bliver ei saa lång*

40. *Den nye Ofotvisen af Edvard Unger*. Ragnar Olsens version på *Rallare: visor från Malmbanan/Ofotbanen* är vad gäller texten identisk med den tryckta originalvisan av Edvard Unger. Ragnhild Johansson var en stor samlare av musik från radion. På ett av hennes blandband (kassett) från 1980-talet, hade hon spelat in just denna version med Ragnar Olsen från radio, av uppenbara orsaker. Olsens inspelning är gjord efter 1970 så någon påverkan på Ragnhild Johanssons tolkning kan inte ha skett.

41. En version finns inspelad av Märta Ramsten: ”Vi reste ifrån Virbo (Ofotenvisan)” med Alexander Mattsson, Gårdsjön, Gnarp, Hälsingland 16 juni 1968. *Sjömansvisor och rallarvisor*, CD 1996.

3. *En Rallare jag er
her ut-paa Ofofbanen,
som Lyran stemmer upp
– fast at det er mot Vanan –
Min Sang den enkel er,
ty jag er ej Poët,
men sjunger likavel
saa mycket som jag vet.*
4. *Jeg nu blott sjunga vill
om glade Rallarlivet,
och att jag priser det
det er jo ogsaa givet,
ty gladt Humør det finns
i hvarje Rallarman,
og det behøves vel
her up i Nordens land.*
5. *Ja manga tenka vel,
att her det tjenas Pengar
och Bønderne mister snart
nok alla sina Drengar;
for alla skall de hit
och tjena sig en Slant,
och mangan faar de ock,
det er baade vist och sandt.*
6. *Men vi, som er utaf
den gamla, ægta Stammen,
vi spelar Kort och svær –
allt øver Silfverklangen – ;
iblandt saa har vi mynt,
iblandt saa er vi blak;
men faar vi os en Sup,
vi sæger mangan Tak.*
7. *I Chakten rullar lett
den gamla Rallarsflammen,
och att det Kjærran er,
det vét vi allesammen;
hon trogen er och kjær,
hon sviker ei sin Ven, –
i hennes Favn jeg gaar
i Morgon ut igjen.*
8. *I Tunnel'n daanar vildt
de mange skarpe Skotten,
fra Gällivara hørs
det ock til Rombaksbotten.*



for alla skall de hit
och tjena sig en Slant,
och mangen faar de ock,
det er baade vist och sandt.

6) Men vi, som er utaf
den gamla, ægta Stammen,
vi spelar Kort och svær —
allt över Silfverklängen —;
iblandt saa har vi mynt,
iblandt saa er vi blak;
men faar vi os en Sup,
vi sæger mangen Tak.

7) I Chakten rullar lett
den gamla Rallarsflammen,
och att det Kjærran er,
det vót vi allesammen;
hon trogen, er och kjær,
hon sviker ei sin Ven, —
i hennes Favn jeg gaar
i Morgen ut igjen.

8) I Tunnel'n daanar vildt
de mange skarpe Skotten,
fra Gällivara hørs
det ock til Rombaksbotten.
Der hugges Nat og Dag, —
alt under Skjemt och Glam,
og Sang vi høra der
fra Slæggans rena Klang.

9) Til Kajsaneme fram
vi hinna snart med Rellen;
vi høra Hammar'ns Slæg
och Elven høres sjælden,
naar Skenen lægges af
fra Skuldren bred og stærk,
det daanar vidt og bredt
utøfver frussen Mark.

10) Ja, Vint'ren kommen er,
og vi faar lov at stanna
med Sag och Slæg' och Rells, —
men det gjør ju det samme,

for nog vi hinna fram
til 1903,
da Banen færdig er, —
det skal vi nog faa se.

11) Vort Nøje her i Nord
det er ju synligt ringa —:
det er at spilla Kort, —
for Flickor finns her inga,
som lifvar upp vort Sind,
gjør Hjertet lyst og gladt,
naar Tanken flyger hjem
til Sødren, til min Skat.

12) Der bor min Flicka skjøn,
blandt Bjørkar, Al och Lindar,
der smekes hendes Kind
af Sødrens varma Vindar.
Hon væntar mig med Hjertet
fuldt af Tro och Hopp,
om jag kommer snart,
naar Vintren slutter opp.

13) Men nu saa tror jag visst
jag sidsta Versen sjunger,
och præsenterer mig:
mit Navn er Edvard Unger, —
til Tromsø får jag snart
och tager mig ett Rus,
och dricker Akvavit
och Øl ur fulla Krus.



(Eftertryk forbydes.)

Tilkjøbs i «Bogvennen», Universitetsgd. 20, Kr.a
G. O. Eriksens Bogtrykkeri, Krania.

*Der hugges Nat og Dag, —
alt under Skjemt och Glam,
og Sang vi høra der
fra Slæggans rena Klang.*

9. *Til Kajsaneme fram
vi hinna snart med Rellen;
vi høra Hammar'ns Slæg
och Elven høres sjælden,
naar Skenen lægges af
fra Skuldren bred och stærk,
det daanar vidt og bredt
utøfver frussen Mark.*
10. *Ja, Vint'ren kommen er,
og vi faar lov at stanna
med Sag och Slæg' och Rells, —
men det gjør ju det samme,
for nog vi hinna fram
till 1903,
da Banen færdig er, —
det skal vi nog faa se.*
11. *Vort Nøje her i Nord
det er ju synligt ringa —:
det er at spilla Kort, —
for Flickor finns her inga,
som lifvar upp vort Sind,
gjør Hjertet lyst og gladt,
naar Tanken flyger hjem
til Sødren, til min Skat.*
12. *Der bor min Flicka skjøn,
blandt Bjørkar, Al och Lindar,
der smekes hendes Kind
af Sødrens varma Vindar.
Hon væntar mig med Hjertet
fuldt af Tro och Hopp,
om jag kommer snart,
naar Vintren slutter opp.*
13. *Men nu saa tror jag visst
jag sidsta Versen sjunger,
och præsenterer mig:
mit Navn er Edvard Unger, —
til Tromsø får jag snart
och tager mig ett Rus,
och dricker Akvavit
och Øl ur fulla krus.*

Fig. 5. Den nye Ofofvisen af Edvard Unger. Tryck i Nasjonalbiblioteket, Oslo.

Att förlagan för samtliga varianter är en nedskrivna eller en tryckt text till en eller ett par melodier – den okända melodin i Edvard Ungers skillingtryck anges till ”Jag reste från mit hem” – blir uppenbart när olika textversioner jämförs. De som är kända är i den övergripande strukturen likartade: arbetsförhållandena vid bygget av banan tecknas humoristiskt och realistiskt, rallaren ser fram emot att banan skall färdigställas 1903. Längtan efter ”flickan skön” därhemma, med en avslutande presentation av sångens uppgivna upphovsman Edvard Unger (eventuellt utbytt mot sångarens eget namn, som Olof Hager), avrundar samtliga. Men de olika versionerna uppvisar också skillnader i enskildheter, av ett slag som uppkommer när texter kopieras manuellt eller ur minnet. Om jag jämför Lång-Kalles version med ”Borrarvisa från Riksgränsbanan”, som den återges av Manne Briandt (1940), blir det uppenbart att det trots de övergripande likheterna också finns betydande skillnader mellan dem: inte bara i ordalydelse utan också i versernas inbördes ordning, uppbyggnad och vilka verser som överhuvudtaget finns med. Emellertid har detta inte någon stor betydelse för den semantiska eller idémässiga innebörden: texten har en modulartad struktur så att verserna i stort sett kan sjungas i vilken ordning som helst. Texten är så att säga ett öppet koncept, som ger möjlighet att tillfoga eller ta bort verser efter behov – antalet verser skiftar starkt från ett tiotal upp till arton mellan de olika versionerna. Lång-Kalles version är – när den jämförs med ”Den nye Ofotvisen af Edvard Unger” – uppenbart, vers för vers, samma text som Ungers men är dock entydigt svenskspråkig. Hans version är faktiskt mer lik Edvard Ungers skillingtryck, bortsett från språket, än någon annan svenskspråkig version som här har undersökts. Det öppnar för möjligheten att de två versionerna, skillingtrycket och Lång-Kalles version, utgår direkt från Edvard Unger, som kanske har skrivit den på sitt modersmål och sedan översatt den. Jag återkommer till Ungers identitet.

Det finns flera sinsemellan olika melodier eller melodiska formler kopplade till Ungers text, som struktur. Här bör man hålla i minnet att den rika floran av rallarvisor inte är fixerade kompositioner, utan relaterade melodier och texter (eller textfragment), som väsentligen var muntligt traderade och ibland fixerades i notation (särskilt i Briandt 1940) eller senare i inspelningar. Men de melodier som kopplats till Ungers text har det gemensamma metrisk draget att de går i någon form av 2/4-takt. Harmoniskt (det vill säga deras immanenta harmonik) befinner de sig i huvudsak inom en durtonalitet, varierat beroende på sångarnas röstlägen. Ragnhild Johanssons melodi efter Lång-Kalle har en F-dur-tonalitet och kunde utan svårighet ackompanjeras av ett ackordinstrument. Olof Hagers version har en immanent C-dur-harmonik. Liksom Hagers version har Ragnhild Johanssons version en ”fallande” melodik, vilket kan tyda på att båda går tillbaka på en gemensam urform av melodin. Möjligen ligger Ragnhild Johanssons version här mer nära en ursprunglig melodi: Olof Hagers version är påtagligt personlig i frasering och rytmik. Ragnhild Johanssons ”Järnvägsvisa” är också helt annorlunda än Manne Briandts transkription av ”Borrarvisa från Riksgränsbanan” från 1940. Den senare har en mer mollartad melodik och är möjligen besläktad

Fig. 6. Ur: Borrarvisa från Riksgränsbanan ur Briandt, Med slägga, borr och spett.

Borrarvisa från Riksgränsbanan.
Melodi nr 17.

En kall och dys-ter kväll un-der Nor-dens himmel
hö-ga. När kin-den fru--sen är, det skym-mer för mitt
ö--ga. Och stormen dra-ger fram i su-san-de ga-
lopp. Och mol-nen sän-ker sig på fjäl-lets högs-ta topp.

En rallare jag är allt uppå Ofotbanan,
som lyran stämma vill, fastän det är mot vanan.
Min sång den enkel är, ty jag är ej poet.
Jag sjunger likaväl det lilla, som jag vet.

Vi bor uti barack, som fogad är av plåtar.
Och Ni kan tro, att vi med möbler icke ståtår.
För källare och kök, garderob och skafferi,
det får vi rallare här uppe låta bli.

Vi bor uti barack, och upp mot fjället blicka.
Jag slutat har en vals med Bomans vackra flicka.
Ja, tröttnat har jag gjort, jag sjunga vill en sång.
Då flyger tiden fort, och dagen blir ej lång.

119

med Olof Hagers melodi. Däremot kan Ragnhild Johanssons melodi efter Lång-Kalle troligen betraktas som en variant av Gällivara-visan, ”en av de äldsta och mest sjungna borrarvisorna” (Ramsten & Jonsson 1996:23).⁴² Så långt kan ”Järnvägsvisans” melodi eller melodiska form ungefärligen ringas in. Låt mig nu, så långt det är möjligt, gå bakom inspelningen och undersöka visans direkta ursprung och resa.

Att Lång-Kalle var rallare under bygget av Ofotbanan finns det ingen anledning att ifrågasätta. Arbetet kan liksom för många män i hans samhällsklass varit en god möjlighet till försörjning. Uppgiften kommer troligen från honom själv och stämmer med hans inriktning på tungt kroppsarbete. Han var fyllda tjugo år vid tidpunkten och handskriftens angivna datum 29 augusti 1902 stämmer med kända historiska förhållanden.

42. Jfr ”Gällivara-visan” i Briandt 1940:100 samt inspelningen ”I Gällivara trakter (Gällivaravisan)” med Ivar Andersson, inspelad i Ulvaboda, Blekinge 14 mars 1970 av Bengt af Klintberg och Gunnar Ternhag. *Sjömansvisor och rallarvisor*, CD 1996.

Däremot finns det skäl att kritiskt analysera upplysningarna om visans ursprung som Ragnhild Johansson förmedlar. De kan vara hennes egna gissningar, men informationen kan också bygga på faktiska upplysningar hon fått av fadern eller Edvin. Hon uppger att Lång-Kalle var arbetskamrat med Edvard Unger. Det är en uppgift som är svår att verifiera. Det är osäkert vem Edvard Unger var och om han kan ha befunnit sig på samma plats som där Lång-Kalle arbetade. Men uppgifter om att Unger personligen sjungit och lärt andra rallare sin sång 1902 (Ramsten & Jonsson 1996:20–21) stämmer allmänt med Ragnhild Johanssons antydning, att Edvard Unger lärt Lång-Kalle visan detta år, att de var arbetskamrater: han skrev ju personligen ner den under järnvägsbygget. Dottern Ragnhild verifierar äktheten i avskriften, genom att identifiera Lång-Kalles handstil på det hoplappade papperet. Det finns också en tidsaspekt i traderingen, källkritiskt väsentlig. Vid inspelningen hade Lång-Kalle varit avliden i drygt 30 år, vilket kan ha påverkat minnesbilderna en del. Å andra sidan har texten, kanske med ytterligare information, funnits nedskriven.

Det tycks ha funnits ett flertal personer under 1800-talet som bar namnet Edvard Unger, men jag har hittat en individ som jag finner troligt är den man som skrev visan: Johan Edvard Nyström Unger, född i Färnebo i Värmlands län 1873, 1910 bosatt i Stockholm och med yrket ”bergssprängare.”⁴³ Som värmlänning har han möjligen haft lätt för att skriva texter på norska.

Det är möjligen en sann historia att Edvard Unger kände Lång-Kalle och lärde honom visan. På inspelningen säger Ragnhild Johansson: ”Och den, den skrev han, och att man vet det är därför att han skrev den här 1902 och samtidigt talar han om att banan blir färdig 1903 och därför vet vi det att dom var arbetskamrater.” Slutledningen är oklar och inget bevis för att Lång-Kalle och Edvard Unger kände varandra. Men det är tänkbart att Ragnhild Johansson här syftar på någon annan omständighet, självklar för henne och fadern, som hon inte klart formulerar. Kanske har Lång-Kalle berättat mer om traderingen, men om detta är inget känt idag. Trots det helt tänkbara scenariot att Lång-Kalle fick visan direkt av Edvard Unger, kanske innan den trycktes och spreds som skillingtryck, kan den också redan ha funnits i cirkulation bland rallarna – här är bristen på exakt datering av trycket en osäkerhetsfaktor. Den har kunnat kopieras med penna och papper i skenet av en fotogenlampa, under den begränsade fria tid som rallarna hade till sitt förfogande.

Det måste sammantaget bedömas, att inspelningen av ”Järnvägsvisa” är en trovärdig version av hur den lärdes in av Lång-Kalle – vem som än lärde honom den – och hur han i sin tur lärde ut och förde den vidare till dottern. Det är samtidigt troligt att en viss förändring har skett i processen. Inspelningen fryser den levande, muntliga traditionen för ett ögonblick.

43. 1910 års folkräkning. Riksarkivet.

44. Teknisk information: Den tekniska apparaturen består av en *Sony Stereo Tape Recorder TC-630*, tillverkad perioden 1968–1971, möjligen en liknande modell av Sony som användes för inspelningen. I det avseendet är det en undersökning av de fysiska förhållandena för att hantera en bandspelare med ett band från samma tid: den speciella fysiska känsla och doft när elektronik och mekanik arbetar. Bandspelaren har via högkvalitativa kablar anslutits till en *PreSonus Firestudio Mobile*-ljudkort och vidare till en *MacBook Pro*, med programvaran *Logic Pro X*. Bandspelaren kan spela upp tre hastigheter: 4,75/4,8 cm/sekund (1,7/8 ips), 9,5 cm/sekund (3 ¾ ips) och 19 cm/sekund (7,5 ips), spela in och spela upp stereo- eller monoinspelningar, justera frekvensband och – vid behov – lägga till ”eko”-effekter (det vill säga efterklang). Inspelningskvaliteten på den digitala filen är optimerat för strömmande 24 bit, 44,100 Hz – det vill säga i stort sett professionell studiostandard. Bitdjup är viktigt för ljudkvalitet: vid 16 bitar är 96 dB dynamik möjlig (vid 65 535 nivåer), vid 24 bitar är 144 dB dynamik möjlig (vid 16 777 216 nivåer). På grund av det större dynamiska omfånget och soniska nyansrikedomen vid 24 bitar, vilket också påverkar intrycket av frekvensområdet, är det starkt föredraget av denna författare, vars hörselområde spänner från under 10 Hz till närmare 19 700 Hz. 24 bitar är högre än Red Book-standarderna för CD: 16 bit, 44 100 Hz och inte absolut nödvändigt för denna inspelning av medelgod ljudkvalitet. Frekvensnivåer är definierat i relation till Harry Nyquists teorem om informationsöverföring och den övre gränsen för mänsklig hörsel, den hörda frekvensnivån halveras vid D/A-omvandling till högst ca 22,050 Hz. Sony TC-630 var en av de bästa konsumentbandspelarna under 1960- och 1970-talen och har följande approximerade frekvensrespons vid bandhastigheterna: 30–22 000 Hz vid 7 ½ ips (19 cm per sekund), 30–13 000 Hz vid 3 ¾ ips (9,5 cm per sekund) och 30–10 000 Hz vid 1 7/8 ips (4,8 cm per sekund). Om man tar hänsyn till kvaliteten på de använda banden och mikrofonen och det faktum att amatörinspelningar mestadels spelades in på lägre bandhastigheter för att spara band, är det lätt att se att bitdjupet/samplingfrekvensen 24 bit/44 100 Hz är mer än tillräckligt för att fånga inspelningarnas egenskaper i de flesta fall – som i denna inspelning. Se *Sony Stereo Tape Recorder TC-630 manual*, s. 22, för tekniska data om bandhastigheter och frekvensområden.

Bandet med inspelningen låg nedpackat under flera decennier innan Tommy Johansson, som gjort inspelningen, 2015 hittade den och gjorde en digital överföring. Den handskrivna texten betraktades som förlorad av dem som kände till den. Inspelningen blev därför en välkommen upptäckt och ny primärkälla till ”Järnvägsvisa”. Jag gjorde därför 2017 en ny optimerad överföring och digitalisering av inspelningen. Digitaliseringen – en digital kopia av en analog källa – producerades i min hemstudiomiljö.⁴⁴ Därmed kunde visan, fortfarande delvis ihågkommen bland ättlingarna, så att säga stiga in i en tradition igen. Inspelningen kan därmed principiellt fungera som en ”hypernotation”, en klingande modell, för hur Lång-Kalles version av visan ”skall” låta. Som inspelning är dock ”Järnvägsvisa” främst en ”historisk representation” präglad av ”dokumentarism” (Burlin 2012:246–248), av Ragnhild Johanssons *performans* vid detta speciella tillfälle 1970 – snarare än av den ursprungliga visa och det sociala sammanhang som den sjöngs i på Ofoten nästan sjuttio år tidigare.

Digitaliseringen av inspelningen innebär nästa steg i en medialiseringsprocess. Det handlar inte enbart om informationshantering: inspelningen av ”Järnvägsvisa” medialiseras till någon del – förändras framför allt till sin funktion – i och med att den lämnar det folkligt familjära och kan göras tillgänglig på digitala plattformar. Digitaliseringen har inte förändrat informationsinnehållet, men spridningen och den sociala potentialen: processen med kloning i ett potentiellt oändligt antal identiska kopior gör inspelningen och visan mer tillgänglig och möjlig att belysa på nytt. Därmed går det att idag ställa frågor som inte gick att ställa 1970. Inspelningens nuvarande plats, i ett digitalt ”moln”, är långt från rallarnas bistra verklighet på Ofoten 1902 och familjen Johanssons musikaliska umgänge runt kaffebordet 1970, men är ändå bara tre generationer och ett händelserikt 1900-tal bort.

Tidig populärmusik i arbetarrörelsens tjänst: *Hamnarbetarnes Strejkmarsch*

Om ”Järnvägsvisa” är en yrkesvisa om arbete och villkor i fält, är ”Hamnarbetarnes Strejkmarsch” en yrkesvisa om arbetet i hamnen – om än inte riktigt en visa i formen (Jonsson 1974, 2001:5) – men än mer om strejk och strejkbryteri. Den är fem år yngre än ”Järnvägsvisa”, emellertid har ”Hamnarbetarnes Strejkmarsch” troligen inte sjungits i någon levande tradition sedan den var högaktuell i Örebro hamn 1907. Inte desto mindre är den intressant att rekonstruera som ett stycke musik och sätta in i både ett musik- och mediehistoriskt, liksom arbetarrörelsehistoriskt och musiketnologiskt, sammanhang.

Lång-Kalle var 1907 tillbaka i hemstaden Örebro, där han nu arbetade i hamnen med brodern Edvin. Låt mig påminna om, att hamnarbetarna vid just denna tid spelade en avgörande roll i att grunda en lokalavdelning av Transportarbetareförbundet i Örebro.

Pamfletten trycktes 1907 och anges vara skriven av signaturen ”G-a”. Den kan därför med stor säkerhet knytas till de första två kritiska åren av hamnarbetarnas fackliga organisering i staden. Vem som skrivit texten är okänt, men med tanke på *Örebro-Kurirens* engagemang i hamnarbetarnas sak, är det möjligen sannolikt att någon välformulerad medarbetare där döljer sig bakom signaturen ”G-a”.

Melodin i pamfletten anges som ”Strejkmarschen ur Stockholmsluft”. *Stockholmsluft* var en populär revy åren kring 1905–1907, vars titelsång var en svensk version av ”Berliner Luft” från 1899, med musik av Carl Emil Paul Lincke. Den svenska revyns texter skrevs av kuplettmakaren Emil Norlander och revyn hade premiär 1905 på Södra teatern i Stockholm. I den framfördes även ”Strejkmarschen”, en komponerad revyvisa utan angiven upphovsman, ”med polkarytm” och en melodik typisk för tidens operor och revyvisor, av ”Herr Elis Olsson”.⁴⁵ Revyn och ”Strejkmarschen” blev en stor publikframgång – uppskattad av såväl kungligheter som arbetare.⁴⁶ Sånger ur revyn spreds nästan samtidigt över landet på akustiskt inspelade 78-varvsskivor – ett tidigt exempel på medierad och medialiserad populärmusik. ”Strejkmarschen” spelades in i april 1906, möjligen i London, av operettsångaren August Svenson och utgavs på 78-varvsskiva samma år.⁴⁷ Året därpå, då det kan förmodas att en del av dessa skivor sålts runt om i landet, gjordes en ny text till melodin för hamnarbetarna i Örebro.⁴⁸ Det var en text av aktualitetskaraktär till en samtida slagdänga: den handlar i korthet om strejk och strejkbryteri, om hur engelska ”gentlemän” tar de säsonganställda hamnarbetarnas arbete.

Just 1907 tycks en del konflikter ha spetsats till i staden. Konflikter i hamnar hade förekommit i flera andra städer som Stockholm och Norrköping åren närmast före. Arbetsgivare försökte i dessa fall lönedumpa och inkallade strejkbrytare när de mötte protester (Bohman 2017:104-107). Det rapporteras från 1 maj-demonstrationer i Örebro detta år att ”redaktör C.N. Carleson, Stockholm... [talade och] arbetaresånger sjöngs” (Larsson 1957:24). Någon form av konflikt utspelades också av allt att döma mellan hamnarbetarna och inkallade engelska strejkbrytare, som anlätas av arbetsgivarna i hamnen. Den tycks ha haft visst samband med en samtidig och liknande konflikt i Norrköping, där strejkbryteri tillämpades på ett systematiskt och, som det uppfattades bland hamnarbetarna i Örebro, hänsynslöst sätt (a.a. 26–27). Den 5 juli 1907 rapporterade *Örebro-Kuriren* att en ”f. d. örebrokusk och öltappare” öppnat en strejkbrytarvärvningsbyrå på Olaigatan 22 (med annonsering i *Nerikes Allehanda*):

Det är ett slag i ansiktet på Örebro arbetare att tro det någon av dem är villig att sälja sig på ett så lumpet sätt. En arbetare med aldrig så litet hedersbegrepp i kroppen håller sig värkligen [sic] för god att sammanföras med det engelska strejkbrytarsslödder, som utgör en skräck för hela Norrköping. Kan man gärna tänka sig något vidrigare än att dela mat och logi med dessa råa sluskar på ”lumplenbåtarna” i Norrköpings hamn.⁴⁹ Visserligen

Det övergripande målet med den analoga till digitala överföringen i detta projekt var att skapa ett soniskt optimerat, men inte förändrat, ljudmaterial för enkla lyssningsrutiner. Det innebär att vid överföringen spela upp en så ren ljudsignal som möjligt, utan drastiska ändringar av ljudnivåer, med kalibrerad och rätt bandhastighet – inspelad på högsta möjliga nivå men utan ytterligare tillförd distorsion från bandet eller via ljudkortet (där A/D-omvandlingen görs). Målet är att uppnå samma övergripande ljudkvalitet som den ursprungliga analoga inspelningen, utan hörbar digital förvrängning eller annat oönskat inflytande på signalen. En kontroll har gjorts för att jämföra likvärdigheten mellan analog inspelning och digital kopia vad gäller distorsion och frekvensnivåer. Den digitalt inspelade filen har redigerats till en kortare sekvens i programvaran, namngivits och mixats ner (”bounced”) till ett monospår i 24/44 100 respektive 192 kbps högkvalitativa MP3-filer, där den soniska kvaliteten bedöms överensstämma väl med den analoga bandinspelningen.

45. Norlander, Emil, *Strejk-Marschen för piano med bifogad text*, 1905. *Land du välsignade: Musik från industrialismens genombrott*. Caprice LP 1973. Melodin har i den sistnämnda beskrivits som ”Verdi-liknande”.
46. Detta enligt Svenskt biografiskt lexikons uppgifter om Emil Norlander.
47. Gramophone & Typewriter (London) och Skandinaviska Grammophon (Stockholm). Svensk Mediedatabas (besökt 20181203)
48. *Land du välsignade: Musik från industrialismens genombrott*. Caprice LP 1973.
49. ”Lumplenbåtarna” syftar på strejkbrytarnas tillfälliga bostäder.

Strejk - Marschen.^{*)}

Marsch.

PIANO.

*) Heltäppligt, utmärkt hörljuddatum af förtämligt som förtämligt och utmärkt hörljuddatum "Stockholmsluft" har utmärkt i rikligt alla beaktade som utmärkt och beaktad till förtämligt utmärkt.

W. A. P. 22

Fig. 7. Strejkmarschen ur *Stockholmsluft*

äro vi fattiga men hederliga äro vi och stolta med. Vi vilja allvarligen råda värvardrängen Lj-rk att i eget inträse [sic] bege sig av från samhället. Risken är för stor och vinsten för ringa. Det är tämligen överflödigt att i detta fall mana Örebro arbetare till enighet och att icke bli förrädare mot sin egen klass.
(Larsson 1957:27)



Ljudfil 2. Strejkmarschen
ur *Stockholmsluft*.

Den goda organisationen och den uppenbart stolta attityden gentemot dem som uppfattades som klassfiender – vare sig det var strejkbrytare eller överklassen – kanaliseras i hamnarbetarnas musik. Vid något eller några tillfällen under detta konflikters år 1907 sjöngs troligen ”Hamnarbetarnes Strejkmarsch”. Det är inte möjligt att föra i bevis eller säga när det skett, men 1 maj-demonstrationen är förstås ett högst tänkbart tillfälle. Eller som det står i pamfletten; ”sjungen på hamnarbetarnes strejkmöten”. Det bör också sägas, att det inte är fört i bevis att strejkmarschen sjöngs i Örebro och inte någon annan stad, som Norrköping. Men sannolikt har strejkmarschen en koppling till beskrivna händelser i Örebro, där pamfletten hittades.

”Hamnarbetarnes Strejkmarsch” kan analyseras som musikalisk struktur, text och form och som ett uttryck för kulturen, i snäv mening arbetarrörelsen, vid den aktuella tidpunkten. ”Strejkmarschen” ur *Stockholmsluft* har en humoristisk men inklämmande text om arbetares villkor – i detta fall vid en snickerifabrik – och under en strejk. Det

refereras i texten till aktuella arbetarrörelseprofiler som August Palm och Hinke Bergegren. Formen för ”Hamnarbetarnes Strejkmarsch” följer den i ”Strejkmarschen” och har inom varje vers en ABCAB-form; i ”Hamnarbetarnes Strejkmarsch” finns det fyra verser. Texten är fri i relation till originalet av Norlander, men har en del intertextuella referenser som ”hivade” i den senare, istället för ”sågade” i den förra.

”Hamnarbetarnes Strejkmarsch” rör sig narrativt från ursprunglig arbetsglädje i hamnen, via krav om högre lön, till konflikten med strejkbrytarna: av arbetsgivarna kontras lönekravet kallt med ett nytt ”stuveribolag”, där engelska ”gentlemän”, strejkbrytare, istället utför arbetet till de ursprungliga hamnarbetarnas stora vrede. I sista versen formuleras en möjligen ironisk vision av en framtid då både ”Bulls och Schwedimän”, hedersmän av alla sorter, i endräkt kommer arbeta tillsammans i hamnen. Med i sången finns en referens till ”Åkarpsslagen”, en för arbetarrörelsen förhatlig lag av år 1899, som med hot om två års fängelse kriminaliserade alla försök att stoppa strejkbrytare och var statsmaktens försök att fullständigt blockera arbetares möjlighet att organisera sig kollektivt (Bohman 2017:79–80).⁵⁰ Två andra referenser i texten, begripliga i sitt sammanhang, är ”Lena” och ”Lump-Diana”. Det är begrepp som i olika former etablerades vid en hamnarbetarstrejk i Stockholm 1903. Lennart Torstensson hette en pråm där strejkbrytare inkvarterades. Senare uppstod i folkmun från detta uttrycket ”Lump-Lena” (från ”Lennart”) för ett hus eller båt där strejkbrytare bor. Strejkbrytarna beskrevs ofta som smutsiga och som ”lump”, därav ord som ”lumpen” med flera uttryck, exempelvis i det nedsättande uttrycket ”svartfötter”⁵¹ (Bohman 2017:104–107).

Hamnarbetarnes Strejkmarsch

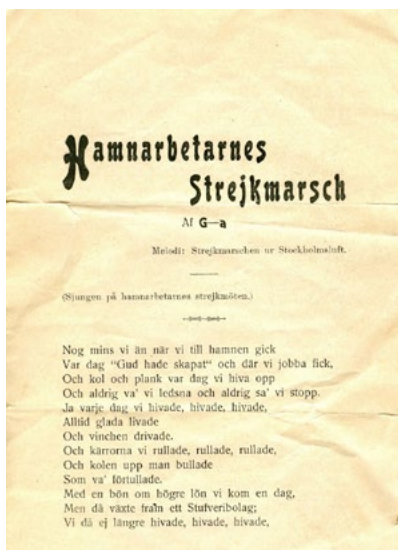
af G-a

*Melodi: Strejkmarschen ur Stockholmsluft
(Sjunges på hamnarbetarnes strejkmöten)*

*Nog mins vi än när vi till hamnen gick
Var dag ”Gud hade skapat” och där vi jobba fick,
Och kol och plank var dag vi hiva opp
Och aldrig va’ vi ledsna och aldrig sa’ vi stopp.
Ja varje dag vi hivade, hivade, hivade,
Alltid glada livade
Och vinchen drivade.
Och kärorna vi rullade, rullade, rullade,
Och kolen upp man bullade
Som va’ förtullade.
Med en bön om högre lön vi kom en dag,
Men då växte från ett Stufveribolag:
Vi då ej längre hivade, hivade, hivade
I stället vi nu firade
Och gick och ”tirade”.
Och våra kärror, slingor, mått och stropp*

50. Som en historisk parallell eller paradox med viss relevans så utreds under 2018/2019 av den socialdemokratiskt ledda regeringen hur strejkrätten – inspirerat av en konflikt med *Hamnarbetarförbundet* i Göteborgs hamn – kan inskränkas och vissa slags strejker bli olagliga.

51. Ett ofta använt uttryck inom arbetarrörelsen, se ”svartfot” i NE. ”Gulingar” var ett uttryck som också användes. Svartfötter som ett skällsord för strejkbrytare – fortfarande i vissa sammanhang betraktade som de värsta bland människor – hörde undertecknad författare nämnas av äldre personer på 1980-talet.



*Det togo vi tillbaka och därmed var det stopp.
Och ned' vid hamn vart ödsligt och still
År 1907 den trettonde April.*

*Vi nu äro fria varje dag som går,
Men vi dock våra lovar där ned' vid hamnen slår
Ty nu man börjat jobbet har igen
Att hiva kol och bräder med bara "gentlemän".
Vi nu vid hamn blir motade, motade, motade,
Med Åkarslagar botade
Om vi dem hotade.
Och tusen tager varje kropp, varje kropp, varje kropp
Som hedersmännen filar opp
Allt under strejkens lopp.
Ty det är ju som man lär ju hyggligt folk
Som kinesar uti "Lenas" dystra hålk,
Och dessa söner av John Bull, av John Bull, af John Bull
Ja de kunna leva rull
Men är ändå "gull".
Men ej för det vi tappa modet få
Att engelsmännen jobba och vi få titta på,
Och trots man riktigt tänker krossa oss
Skall vi dock långa tider för Kooperationen slåss.*

*Och vi var dag marschera uti trupp
Till Folkets Hus' lokaler där som vi ropas upp
Och när som upprorsboken tages fram
Så måste varje "kätte" svara på sitt namn,
Och den som inte svarar då, svarar då, svarar då
Kan ej tänka kovan få
För den dagen som skall gå;
Och äfven mistes dagens stat, dagens stat, dagens stat
Om det är en säll kamrat
Som lite blir plakat.
Och när långa veckan randas till sitt slut,
Gå vi för att taga understödet ut,
Och hand om kovan tager mor, tager mor, tager mor
Och om den icke är så stor
Den räcker som vi tror.
Och om vi blott få spisa bröd och sill
Så gör det ingenting när som remmen räcker till,
Ty uti sträjketid vi ej leva få
Som när vi uti fredstid i jobbet vårt stå.*

*Och när vi nu ä' fria en och var
Så nytta vi ut tiden i vackra sommardår
Och när som sommarsolen lyser stark
Gå vi med barn och blomma till våran Folkets Park
Där som vi fria från allt jobb, från allt jobb, från allt jobb*

Hela da'n får vara snobb
 Som öfverklassens mobb.
 Ja' där vi njuta stora fång, stora fång, stora fång
 Hela sommar dagens lång
 Av sol och fågelsång.
 Och när "halvan" sedan dukar fram sin korg
 Då försvinna dystra tankar och all sorg.
 Ja då vi lustigt festa om, festa om, festa om
 På potatis sill och rom
 Tills korgen blifver tom.
 Och när som handklavéret kommer fram
 Så taga vi en polka allt med var sin madam.
 Så fröjda vi till dagen ändad är
 Och när som solen nedgår då de hemåt bär.

Men tiden skall väl komma än en gång
 Då vi få börja jobbet med jubel och med sång,
 Då som vi skola hiva varje dag
 Med egna mått och slingor till herrarnes behag.
 Ja när vi då ha fått beske', fått beske', fått beske'
 Då skall vid kaj och hamnarne
 Vi åter "hivoé".
 Och när som alla hedersmän, hedersmän, hedersmän
 Både Bulls och Schwedimän
 Ha' gått från hamnen hä'n.
 Men till dess skall vi behålla segertron
 Att vi få behålla våran Kooperation.
 Och när som "Knäppan" *) kommit väck, kommit väck, kommit väck
 Har Lump-Diana blifvit läck
 Och drunknat i sin bäck.
 Då sorgligt minne skola vi ha kvar
 Från dessa rariteter allt uti strejkeda'r
 Men nu till sist ett leve skall vi ha':
 Och därför: Leve segern! Hurra! Hurra! Hurra!

*) "Knäppan" strejkbrytarnes logementshus.

Hur "Hamnarbetarnes Strejkmarsch" kan ha låtit, låter sig anas genom en musikalisk rekonstruktion. Genom att studera nottrycket till "Strejkmarschen" och lyssna till inspelningen på sida 2 av LP-skivan *Land du välsignade: Musik från industrialismens genombrott*, från 1973, kan man få en idé om stil och uttryck. Jag har med utgångspunkt i inspelningen av "Strejkmarschen", som den presenteras på LP:n från 1973 [ljudfil 2], i nottrycket till "Strejkmarschen" ur *Stockholmsluft* [fig. 7], samt i pamfletten Hamnarbetarnes Strejkmarsch [fig. 8], försökt rekonstruera den i klingande form – närmare bestämt de två första verserna av marschen. Den kan då låta som i ljudfilen nedan: jag har där lagt min egen sång till en digitaliserad inspelning av August Svensons version på

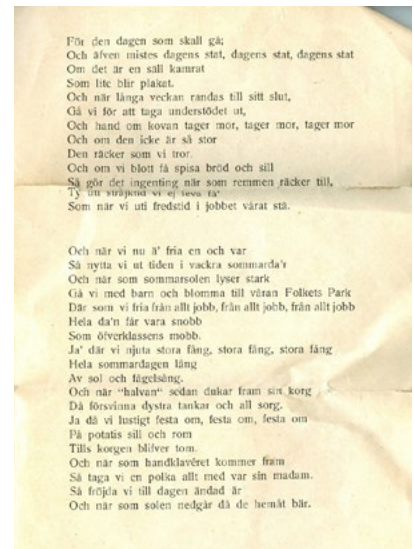


Fig. 8. Hamnarbetarnes Strejkmarsch

den nämnda skivan. Inspelningen är en ”komposit” av två olika tagningar av sången – för tydlighets skull här mixad i mitten – som blivit lagd över 78-varvskivan, som är panorerad lite till vänster i ljudbilden.⁵² Vad som genom denna rekonstruktion⁵³ blir uppenbart med ”Hamnarbetarnes Strejkmarsch” – därför kan den experimentella metoden vara till gagn⁵⁴ – är att den visar sig vara relativt svårsjungen som allsång; den innehåller många och skriftspråkliga ord och en närmast teatralisk form, som den revyvisa den principiellt är, med instuckna repliker och interna referenser. Därav går det också att sluta sig till att strejkmarschen troligen inte framförts kollektivt, utan solistiskt, kanske av någon vissångare. Intressant att notera, är hur en populär revysång med en skämtsam beskrivning av arbetarnas villkor tas upp i de strejkande arbetarnas eget mer allvarsamma sammanhang. Men närmare än så är det svårt att komma det ursprungliga händelseförloppet bakom ”Hamnarbetarnes Strejkmarsch”. Som rekonstruktion är det en hyperrealistisk inspelning, där ett virtuellt gemensamt musicerande över etthundratio år gestaltas.⁵⁵



Ljudfil 3. Hamnarbetarnes strejkmarsch.

Tradering och medialisering av proletär musikkultur: Slutord

Syftet med detta projekt har varit att studera ett avgränsat musiketnologiskt material – två sånger – och synliggöra element av den tidiga arbetarrörelsens musikkultur som både *muntlig tradition* och *medialiserad musik*. I studien har relationen mellan muntlighet och mediers och musikteknologiers inverkan på en proletär, folklig musik, med de två sångerna som exempel, undersökts. ”Järnvägsvisa” och ”Hamnarbetarnes Strejkmarsch” har, som visats, ett diversifierat ursprung i den tidiga arbetarrörelsen och har traderats dels i en familjemiljö, dels i en folklig offentlighet. De ingick i en repertoar som fanns i miljön kring bröderna Lång-Kalle och Edvin Larsson. ”Järnvägsvisa” traderades muntligt i flera steg innan den spelades in. Det är i inspelningens form som den numera primärt existerar som tradition. ”Hamnarbetarnes Strejkmarsch”, däremot, skapades troligen med ett utgivet fonogram samt ett nottryck som utgångspunkt för en adaptation med ny text; därefter trycktes den, sjöngs ”vid hamnarbetarnes strejkmöten” och har därefter troligen inte sjungits så mycket mera – men nu rekonstruerats.

Sångerna har *traderats* muntligt och därigenom förändrats i form och utförande, men utan att man säkert kan veta vad som förändrats. De har *medierats* i form av tryck, i handskrift, på fonogram, bandinspelningar och digitala filer – men också *medialiserats*. Växelverkan mellan traderingen, medieringen och medialiseringen av sångerna, särskilt i inspelad form på rullband, har skapat unika dokument: att amatörer har kunnat dokumentera och reflexivt forma musikutövandet och -lyssnandet genom inspelningar representerar ett nytt förhållningssätt till musik under 1900-talet. Detta större perspektiv på den process som här har beskrivits, vill jag anknyta till den inledande definitionen av medium som en vidare infrastruktur. Människors tillvaro har i

52. Inspelningen har spelats in, redigerats och producerats i Logic Pro X, våren 2018.

53. Där jag inte gör anspråk på ”autenticitet” eller särskild stil i framförandet, utan endast på ett återgivande av melodi och text i de två första verserna.

54. jfr Burlin, Toivo, ”Experimentell musikproduktionsvetenskap som kulturforskande musikvetenskap: Ett produktionsperspektiv på musik”. *Danish Musicology Online*, 2015:7–27.

55. Detta i motsats till en dokumentaristisk inspelning: Burlin, Toivo, ”Så fick vi med en flicka till!’ Spatialitet, temporalitet och identitet i Hugo Alfvéns inspelningar av Midsommarvaka och Bergakungen 1954.” *Hugo Alfvén – liv och verk i ny belysning*, 2012:246–248.

denna infrastruktur i hög grad ”musikaliserats”: fyllts med musik i disparata och genomgripande former (Pontara & Volgsten 2017). De undersökta sångernas traditionsvägar, som går genom en släkts historia, reflekterar också samhällets omvandlingar socialt, kulturellt, medialt och teknologiskt. Grammofonen och bandspelaren har haft centrala betydelser i dessa processer, på både en makro- och en mikronivå.

I början av artikeln ställdes frågorna: Vad är sångerna för slags material? Hur och i vilka sammanhang har de ursprungligen gestaltats?

För att sammanfatta, så *kan* processen med traderingen av ”Järnvägsvisa” – och den vidare medialiseringen – ha gått till på följande sätt. Den skrevs av den värmländske rallaren Edvard Unger till ett par melodier, kanske ”Gällivara-visan” och ”Jag reste fron mit hem”, med ”Ofotenvisan” som förebild. Möjligen synkroniserade Unger utgåvan som skillingtryck med sjungandet för kamraterna 1902. Därefter fick den spridning i Norge och Sverige. Varför den gavs ut i just Kristiania är inte känt, men kanske fick Unger hjälp av norska rallarvänner. En variant, möjligen från Unger personligen, traderades i Sverige av rallaren Lång-Kalle till dottern Ragnhild Johansson, som sjöng och fick den inspelad på rullband 1970. Eftersom sången, eller visan, inte bara har spelats in i detta sammanhang utan i flera olika varianter – och har givits ut i såväl skillingtryck, på fonogram och spelats i radio – har den i hög grad medialiserats.

I ”Järnvägsvisa” är det texten, med variationer, som är grunden för sången – melodin är utbytbar. I ”Strejkmarschen”/”Hamnarbetarnes Strejkmarsch”, å andra sidan, är det tvärtom den komponerade och noterade melodin som är utgångspunkt för sången. Den genomgick därför en annan slags process av tradering och även medialisering. Med möjligt ursprung i 1800-talets Tyskland blev melodin populär 1905 i revyn *Stockholmsluft*, i såväl Stockholm som landsorten. Därefter spreds den samtidigt i nottryck och på 78-varvsskiva, vilket var typiskt för tidens populärmusik. Åren 1906–1907 var den populär och aktuell i hela landet. De nyligen fackligt organiserade hamnarbetarna i Örebro tog den till sig. Signaturen G-a skrev en ny text som liksom originalet handlar om strejk, men därtill om strejkbryteri. Den sjöngs ett flertal gånger hos hamnarbetarna men föll sedan liksom förlagan från revyn i glömska, dagsaktuell som den var.

Jag ställde också frågorna: Vilken relation finns mellan bruket av teknologi och medier och den muntliga traderingen av sångerna? Förändras de i den processen och när de presenteras i nutiden?

Jag vill besvara dessa frågor på så sätt att medierna och musikteknologierna – medier i snävare mening som skillingtryck och fonogram, teknologier som bandspelare och digital ljudhantering – haft avgörande betydelse för att ge den muntliga traditionen förutsättningar att överleva. Sångerna har såväl musikaliskt som lyriskt, men framför allt vad det gäller teknologisk och kulturell kontext, samtidigt genomgått påtagliga förändringar. Två områden är avgörande. Dels teknologisk och medial representation

– på vilka sätt musiken är bevarad och förs vidare – dels de sociala sammanhang där sångerna ursprungligen fyllde en bestämd funktion. När det gäller ”Järnvägsvisa” försvann texten, bandinspelningen blev liggande ett bra tag innan den digitaliserades. Här är det avgörande att digital teknologi idag är lättillgänglig och möjliggör högkvalitativ konvertering av analogt material samt kopiering och spridning av digital information. Skiftet från analog till digital teknologi är en medialiseringsprocess, där informationen sparas på fundamentalt olika sätt. När ”Hamnarbetarnes Strejkmarsch” hittades, kunde texten kopplas till musiken. Här har det betydelse att ”Strejkmarschen” tidigare har återutgivits och därmed finns tillgänglig. ”Hamnarbetarnes Strejkmarsch” har därmed kunnat rekonstrueras som sång med datorn som digital arbetsstation (DAW). Processen sträcker sig från den på 78-varvsskiva utgivna inspelningen, via LP och digitalisering, till nyinspelad sång av G-a:s text, lagd över inspelningen. Frikopplade i inspelad form är sånger som dessa förvisso kulturhistoriska dokument men de har inte längre – och kan heller knappast åter få – den sociala och kulturella funktion som ursprungligen gjorde dem berättigade. I inspelningen som historisk representation får framförandet av dem emellertid – som i alla inspelningar – ett virtuellt evigt liv. Det är gott nog.

Slutligen vill jag lyfta fram fyra viktiga humanvetenskapliga erfarenheter från projektet – i skärningspunkten mellan etnologi, musikvetenskap och mediehistoria: 1) relevansen i att ha en personlig relation till, och utgångspunkt i, ett (musikaliskt) material, med beaktande av etiska och emiska aspekter; 2) relevansen i att inta ett experimenterande och prövande förhållningssätt till materialet ifråga – musikaliskt, musikteknologiskt och teoretiskt; 3) relevansen i att se och studera mediernas och musikteknologiernas tidiga och komplexa inflytande på folkliga musiktraditioner; 4) det relevanta i att uppmärksamma amatörers samlingar med inspelningar på rullband, eller annan teknologi/medium, och kritiskt undersöka dem: amatörers produktion av ljud och musik kan innehålla nycklar till 1900-talets ljud- och musikhistoria, som ännu inte har brukats.

Karl-Wilhelm ”Lång-Kalle” Larsson och Edvin Larsson var två av tusentals arbetare som i början av 1900-talet, i Örebro liksom i resten av landet, i kollektivt samarbete aktivt flyttade fram sina positioner för att öka sitt begränsade inflytande när utvecklingen mot ett annat samhälle fortfarande förhindrades av maktbärande och privilegierade grupper. Men dessa arbetare förde också vidare något av den samtida arbetarklassens kultur och värderingar till kommande generationer: deras sånger förtingligades och blev till ljudande minnen av kampen för överlevnad och värdighet. Några finns därför kvar än idag: muntligt traderat, medierat och medialiserat till en, om uttrycket tillåts, musikalisk trotsargest och knuten näve. ■

*Till minne av Tommy Johansson, tonbandsamatör,
fotograf och journalist (1949–2017)*

Referenser

Otryckta källor

Arkivmaterial

Riksarkivet

1910 års folkräkning

Svenskt visarkiv

Kopia av Hilda Larssons visbok. http://carkiv.musikverk.se/www/Larsson_Hilda_visbok_KopD_Gotl_V_039.pdf

Kungliga biblioteket

Kyrkböcker över födda och avlidna

Svensk Mediedatabas <https://smdb.kb.se/>

Webbsidor

Svenska hamnarbetarförbundet <http://hamn.nu/avd/hamn>

Transportarbetarförbundet <http://www.transport.se>

Inspelningar (kronologiskt)

Namnlöst rullband inspelat av Tommy Johansson 1968–1969.

Järnvägsvisa. Ragnhild Johansson. Inspelning på rullband 1970: Tommy Johansson. Digitalisering: författaren.

Intervjuer och e-postkorrespondens (kronologiskt, författarens egen där inget annat anges)

Intervju med Harald Forss gjord av Tommy Johansson i början av 1990-talet. Inspelning på kassett.

Samtal med Ragnhild Johansson, anteckningar från samtal 1999.

Samtal med Ragnhild Johansson vid flera tillfällen januari 2000.

Intervju med Tommy Johansson 25 mars 2016.

E-post från Mikael Johansson 20 mars 2018.

Fonogram

Arahb, Björn, Olsen, Ragnar & Ström, Pierre: *Rallare: visor från Malmbanan/Ofotbanen*. YTF Records YTFR 110. CD 2003.

Land du välsignade: Musik från industrialismens genombrott. Caprice (RIKSLP 45) LP 1973.

Sjömansvisor och rallarvisor. (Musica Sveciae/Folk Music in Sweden) Caprice Records CAP 21540. CD 1996.

Tryckta källor

Briandt, Manne 1940. *Med slägga, borrh och spett: Rallarehistorier och rallarvisor*. Stockholm 1940.

Carlsson, Carl-Axel. "Gubben i tråget tog tre öre". *Nerikes Allehanda* [okänt årtal].

Den nye Ofotvisen af Edvard Unger. Kristiania. [okänt årtal].

Doktare, Helen 2017. "Legenden om Svarta Björn lever – nu får hon den respekt hon förtjänar". *Norrländska Socialdemokraten* 9 september 2017. <https://www.nsd.se/nyheter/legenden-om-svarta-bjorn-lever-nu-far-hon-den-respekt-hon-fortjanar-nm4637905.aspx> [Besökt 2018-12-05]

Från det gamla Örebro. En krönika i 200 bilder, 1975.

Utgiven av Sällskapet gamla Örebro. Örebro: Ljungföretagen.

Hamnarbetarnes Strejkmarsch Af G–a. Tryckeriföreningen Norrköping 1907.

I författarens ägo.

Hedemann, Ragnvald 1972. *Rallarvisor*. Stockholm: Prisma.

Norlander, Emil 1907. *Strejk-Marscher för piano med bifogad text*.

Stockholm Wiberghska musikförlaget. Svenskt visarkiv.

Sony Stereo Tape recorder TC-630. Owner's instruction manual/

bedienungsanleitung/Mode d'emploi (utgiven cirka 1968–1971)

I författarens ägo.

"Transport jubilerar: Från båtar och hästar till lastbil och bussar".

Nerikes Allehanda, tisdagen den 19 november 1957:5.

Litteratur

Arvidsson, Alf 1991. *Sågarnas sång. Folkligt musicerande i sågverkssamhället*

Holmsund 1850–1980. Umeå: Department of Ethnology Umeå University.

(Acta Universitatis Umensis. Umeå Studies in the Humanities 101)

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

Baker's Biographical Dictionary of Musicians. Volume 4 Levy–Pisa. Edited by

Nicolas Slonimsky & Laura Kuhn 2000. Centennial Edition. pp. 2132.

Ben-Amos, Dan 1971. "Towards a Definition of Folklore in Context." *The Journal*

of American Folklore (JAF) 1971. Vol. 84:3–15.

Bohman, Stefan 1978. *Befrielsens ord! Folk på marsch. Svenska*

arbetarvisor i kampen för politisk och ekonomisk demokrati 1866–1918.

Stockholm: Rabén & Sjögren.

Bohman, Stefan 2017. *Arbetslösas röster*. Stockholm: Carlssons.

Burlin, Toivo 2012. "'Så fick vi med en flicka till!' Spatialitet, temporalitet och

identitet i Hugo Alfvéns inspelningar av Midsommarvaka och Bergakungen

1954." I: *Hugo Alfvén - liv och verk i ny belysning*. Red. Gunnar Ternhag &

Joakim Tillman. Möklinta: Gidlunds.

Burlin, Toivo 2015. "Experimentell musikproduktionsvetenskap som

kulturforskande musikvetenskap: Ett produktionsperspektiv på musik". *Dansk*

Musikforskning Online, Særunummer Lyd- og musikproduktion. 2015:7–27.

Burlin, Toivo. "Trådspelaren och rullbandspelaren: Interaktivitet och konvergens

i tidig magnetisk amatörinspelning 1949–1975". [Under publicering 2019].

Carlsson, Carl-Axel 1956. *När seklet var ungt. Örebrominnen i text och bilder*.

Durham Peters, John 2015. *The Marvelous Clouds: Toward a Philosophy of*

Elemental Media. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Fornäs, Johan 2007. *Consuming Media: Communication, Shopping and*

Everyday Life. Oxford: Berg Publishers.

- Forss, Harald 1965. *Skomakarstan*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Forss, Harald 1978. *Krumelurer i skomakarstan*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Holmqvist, Kalle 2015. *Fred med Norge: Arbetarrörelsen och unionsupplösningen 1905*. Stockholm: Murbruk.
- Jonsson, Bengt R. 1974, 2001. "Visa och folkvisa. Några terminologiska skisser". *Noterat 9*, 2001. Stockholm, Svenskt visarkiv.
- Larsson, Sture (red.) 1957. *Transportarbetarna i Örebro. 1906–1917–1957. Minnesskrift över avdelningens verksamhet*. Stockholm.
- Lundberg, Dan & Ternhag, Gunnar, 2005. *Folkmusik i Sverige*. Hedemora: Gidlunds.
- Nordström, Annika 2002. *Syskonen Svensson, Sångerna och livet. En folklig repertoar i 1900-talets Göteborg*. Diss. Etnologiska föreningen i Västsverige & Göteborgs stadsmuseum.
- Pontara, Tobias & Volgsten, Ulrik 2017. "Musicalization and Meditization". I: *Institutional Change and Everyday Transformations in a Digital Age*. Red. Olivier Driessens, Göran Bolin, Andreas Hepp, Stig Hjarvard. Palgrave Macmillan.
- Ramsten, Märta & Jonsson, Bengt R. 1996. "Sjömansvisor och rallarvisor." [Fonogramkommentarer] *Sjömansvisor och rallarvisor*. (Musica Sveciae/ Folk Music in Sweden) CAP 21540. Caprice Records 1996.
- Rosén, Gustav 1902. *Förhållanden och missförhållanden vid Ofotenbanan*. Umeå.
- Sahlin, Fritz 1955. *Goda och onda dagar*. Örebro.
- Svenskt Biografiskt Lexikon*. "Emil A Norlander". <https://sok.riksarkivet.se/Sbl/Presentation.aspx?id=8373>
- Svenskt Biografiskt Lexikon*. "E. J. Gustav Rosén". <https://sok.riksarkivet.se/Sbl/Presentation.aspx?id=6880>
- Åkesson, Ingrid 2007. *Med rösten som instrument: Perspektiv på nutida svensk vokal folkmusik*. Diss. Stockholm: Svenskt visarkiv.

Social Sustainability and Collective Participation

Cyclical Dynamics of the Multipart Singing in the Village of Manhouce

Maria do Rosário Pestana

This study discusses multipart singing in the central-northern Portuguese village of Manhouce in order to understand why and how local societies produce, safeguard and disclose common memories, cultural traditions, and musical performances. In 1938, during the dictatorial regime of the Estado Novo, the village of Manhouce was the target of a process of cultural objectification (Handler 1988), with the aims of both creating an image of “being Portuguese” and making the Portuguese exercise an ideological practice capable of “defending the prevailing order” (Paulo 1994:5). The competition provided external recognition of the supposed “authenticity” and “antiquity” of Manhouce traditions which continues to be a source of pride today. Since then, local activists have in cyclically periods brought collective performances of multipart singing into the public space. I argue that in the 21st century, it is through this collective memory, and the repertoire and performance of rural musical traditions that local activists and residents of Manhouce fight for the sustainability of their society, for the public space, for the relational space for meeting face-to-face, countering the fragmentation of their individual lives and the peripheralisation of the village. In the 21st century, through multipart singing, women actively create a powerful network that is central to the sustainability of the local social life.

Keywords: Collective Performances, Cultural objectification, Cyclical Practice, Heritage, Multipart Singing, Portugal, Sustainability.

It is 9 PM on the 11th of August. There is great excitement on the main street of the village of Manhouce. Today, the 3rd Semana Cultural de Manhouce (Cultural week of Manhouce) comes to a close with the performance of Cantos e Encantos (Chants and Enchantments). Between cars searching for a place to park, a bus that spills out its passengers, visitors that the council kindly brought from the natural spa Termas de São Pedro do Sul, groups of people stand chatting, passers-by wander here and there, some of whom are wearing the attire of the folkloric groups. The sun is now just a gleam lost in the distant blue of the hot summer's night. Meanwhile, on the street, the lamps are being lighted: they are spotlights breaking the continuous path that the procession of singers will follow, from the top of

the village to the churchyard. There are more and more people lining the street, causing a great hubbub.

In the evening, the procession begins to take shape when the church clock strikes half-past nine and shortly thereafter groups of singers (only two are mixed men and women) spread along the street, each one carrying a sign with the name of the place where they come from. In front is the group from Bondança, then the group from Lageal, from Carregal, from Sernadinha, from Sequeiro. The group from Bustarenga only has two members, a grandmother and her granddaughter¹. The Carregal group, with five female participants, includes a Luso-descendant (locally called a “French”), a daughter of Manhouce migrants in France. In the mixed Vilarinho group, one notices the accented Portuguese of Brazil. The groups with the most members are from Vilarinho and from Manhouce, the capital of the district. The flashes of cameras, coming from various directions, are constant. I take advantage of their light to film the singers from Bondança that everyone was admiring: Carminda, who is also a lyricist, Fátima, and her mother, Maria Tavares. On the street, there are so many people that it is hard for the spectators to keep back from the performers.

And then the groups begin walking as they sing “Ó povo deste lugar!” (People of this place). The lower voices begin; at the end of the second verse the second voice enters, a third above and in a parallel movement, and at the end of the third verse, the third voice enters in parallel fifths with the lowest voice. Each voice has a specific designation: voz de baixo (the lowest), raso and riba (the highest). The cantiga or moda, the local designations of each of the songs, is strophic and each stanza is structured in the same way, with the parts entering successively, always pausing on the penultimate syllable of the last verse.

The groups walk down the main street singing and, on arriving close to the church, they begin to apupar (a type of collective whoop).² They go around the church and back to the main street, now in the opposite direction. They stop in front of the small square with the fountain, together with a crowd of people. According to the order of the procession, each of the groups ascends the three steps of an adjacent stairwell, becoming more visible, and sings two cantigas for the audience. They are cheered and then withdraw to make way for the following group. The group from Manhouce ends the procession and the performance. With the exception of this group, comprised mainly of members of As Vozes de Manhouce (The Voices of Manhouce), a female group formally constituted in 2008, all the others were organised during the week preceding the event. (Field notes 2017-08-11)

1. http://anossamusica.web.ua.pt/anm/files/1537215540_Manhouce_Semana%20cultural%202018_GCgestosinho.mp4

2. <https://vimeo.com/262834082>

Cantos e Encantos (Chants and Enchantments) is one of the many events organised in Manhouce that mobilise the local population to collectively sing traditional songs in three voices and attracts visitors for the performance of multipart singing. The main driving forces are the singers from the female group As Vozes de Manhouce. For their multipart singing project, they mobilise the local authorities (the town and parish councils) and the people of the parish, including those that are dispersed throughout the different localities of that mountainous region.

This study is centred on multipart singing in Manhouce, a village which, in 1938, during the dictatorial regime of the Estado Novo (1933–1974), was the target of a process of cultural objectification (Handler 1988), and of the institutionalisation of folklore (Castelo-Branco and Branco 2003; Pestana 2000), with the aims of creating an image of “being Portuguese” and forcing the Portuguese into performing an ideological practice capable of “defending the prevailing order” (Paulo 1994:5).³ I argue that this process of cultural objectification persists to the present day by creating a palimpsest of double practices. Current traditional practices thus form a second text on top of the earlier layer of collective memories and forgetfulness. In the 21st century, eighty years later, rural musical traditions still have significance in this locality as an essential link both in internal and external networks. It is through rural musical traditions, mostly the multipart singing, that local agents and residents of Manhouce actively struggle for public space, for the relational space for meeting face-to-face, thus countering the fragmentation of their individual lives and the peripheralisation of the village. It is through the display of objectified “folklore” that they attract tourists to Manhouce and external recognition of their rural musical traditions. I argue that the repeated performance of musical traditions creates a shared understanding of what it means to be in the world (Habermas 1993:44), in a collective, intersubjective whole that strengthens the local society. In the 21st century, women actively create a powerful network surrounding the performances of multipart singing that is central to the sustainability of the local social life.

Description of the Context

When I took over the presidency of the Parish Council [in 1974, after the fall of the dictatorial regime], there was a school in Bustarenga, a school in Gestosinho, in Vilarinho, in Carregal, in Manhouce we had four teachers [...] and we managed to start the Sernadinha school where we had 22 students. Today we only have the school of Manhouce with less than ten students. (Interview with Manuel Costa, Lageal, 2018)

Located in the mountainous central-north region of Portugal, Manhouce is one of 14 parishes in the county of São Pedro do Sul.⁴ Between 2001 and 2011, Manhouce’s population decreased by 22.62%. To the human depopulation, resulting from the constant migration of

3. This paper is part of the research project Sustainable practices: a study of the post-folklorism in Portugal in the 21st century (POCI-01-0145-FEDER-031782. LISBOA-01-0145-FEDER-031782) sponsored by the Portuguese Foundation for Science and Technology and the FEDER and POCI programs.

4. According to the latest population census, the county of São Pedro do Sul had 16,851 inhabitants in 2011, within an area of 349 square kilometres. (Information provided by the municipality and available at PORDATA, <https://www.pordata.pt/>)

the working-age population and from the low birth rate, one can add, since 2001, the desertification of the forest that was an important local source of income for this region. The economic crisis, which began in 2008, accelerated the emigration of the active population working in the construction, milk production and forestry industries. In fact, the forestry industry has been threatened on an annual basis since 2001. In 2011 alone, in the county of São Pedro do Sul, 5,227 hectares of forest were destroyed by fire.⁵

Records of migration from Manhouce date from the end of the 19th century. My earlier research has shown that the district archive of Viseu holds numerous requests for authorisation to migrate to Brazil, from the end of the 19th century and the beginning of the 20th century (Pestana 2000). From the 1950s onward, the migratory fluxes shifted towards central Europe; France, Switzerland and Germany. According to António Laranjeira, the chairman of the parish council, continuous migration created two main types of nomadism: (1) residents of Manhouce reside outside of Portugal for work and return during the holidays and periods of local feasts, often accompanied by their new families formed in their host countries; (2) after their retirement, some of those who earlier emigrated from the village reside for about six months in Manhouce, and spend the other six months in their host country together with their children and grandchildren, who continue to live there (interview with Laranjeira 2017-03-03). This pendulous movement generates a wide range in the number of people who inhabit the locality and causes the periodic cohabitation of the residents with people of other nationalities and speakers of other languages.

Sustainability and Participation in Social Life

Studies of the processes of revitalisation of rural musical traditions tend to highlight plural subjacent dynamics and frame them within projects that intend to intervene in the present, with a view to the future of a particular community (Ronström 1996; 2014; Livingston 1999; 2014). As early as 1996, Owe Ronström proposed that revival is a process of traditionalisation that takes place in the present to create symbolic links to the past for future reasons. In an extensive study of music revival, Caroline Bithell and Juniper Hill identify four motivational categories arguing that processes of revival accommodate one or more of the following categories: a dissatisfaction with aspects of the modern world; the bolstering of the identity of an ethnic group, minority group, or nation; “political” motivations; a practical response to natural or human disasters (Bithell and Hill 2014:11-12).⁶ By placing the emphasis of the analysis on the processes of revitalisation and on the worldview that shapes the actions of the revivalists, the authors determine that the “music of the past [is] an effective means of activism” (ibid.). However, as they mention, this process moves in parallel with the legitimisation of the “authenticity” of the revived practices. Tamara Livingston previously determined that this process of legitimisation is frequently defined as an

5. The impact justified the application, in 2017 and 2018, for European funds for the “Restoration of the forest affected by catastrophic events” (PDR2020-814-030236 and PDR2020-814-030237 (information provided by the municipality).

6. The authors use of the term ‘revival’ to refer not only to processes of revivalism, in the strict sense of the term as given by Livingston (1999), but to identical processes such as “revitalization”, “renaissance”, “rediscovery”, “reshaping”, “re-interpretation”, etc. (Bithell and Hill 2014:5). In the case studied in this paper I observed the first and the last of these motivational categories.

aesthetic and ethical code that is permeated by notions of continuity and organic purity (1999).

In the processes of revivalism, nostalgia for the past is common when one is faced with the realities of the current context. In truth, studies on the consequences of modernity emphasise an awareness of the dynamism that impels transformations and “distances us from the social order” (Giddens 1998:3). In Portugal, traditional music from rural areas has contextualised political and social movements (Castelo-Branco 1997), namely through young musicians inspired by ecological values, who organise events which require (1) the active participation of musicians and audiences in the practice of those values and (2) intergenerational collaboration, namely with the holders of the tradition (Pestana 2009). The ethnomusicologist Susana Moreno has also operationalised the concept of sustainability in her study of folk music festivals in the economically poor northeastern region, Trás-os-Montes, arguing that at those events, the revitalisation of traditional music is accompanied by the promotion of values associated with sustainable social development, such as human rights, equality and pacifism (Moreno 2015). Turino’s assumption regarding the relevance of the processes of participation in local social life and the role of small political cohorts in times of crisis (Turino 2008:229) is used by both authors as a point of departure.

From an international perspective, the theme “music and sustainability” was discussed from different points of view in a volume of the journal *World of Music* 2009, edited by the ethnomusicologist, Jeff Tod Titon. In analysing projects regarding the preservation of heritage music, Titon highlighted the importance of the values of safeguarding in relation to the values of diversity and interconnectedness, discussed economical versus ecological orientations, and proposed participatory projects, in which the holders of tradition, local agents and researchers collaborate (Titon 2009:119–120, 134).

The questions I ask in this study are the following: Considering the social and environmental constrictions faced by the society of Manhouce, how does traditional rural music contribute to the sustainability of its public social life, and the inhabitants’ experiences of being part of Manhouce society? Who are the agents in this process? And how do they ensure that young people and family members from abroad have the necessary skills to perform multipart singing? To what extent does the activism referred to by Bithell and Hill (2014) contribute to the development of sustainable ways of social life, and alternatives to the present-day world?

To answer these questions, I will analyse the process in terms of cyclical periods, showing how the cycles are intertwined, how, and under what circumstances, they constitute collective public manifestations, and discuss the agents who are operating in these situations.⁷ Given

7. Blacking reminds us that, “decisions [are] made by individuals about music-making and music on the basis of their experiences of music and attitudes to it in different social contexts” and also that, “we need to ask who listens and who plays and sings in any given society and why” (1978:12, 32). In turn, Timothy Rice’s research on Bulgarian music focused on the observation of two individuals. This apparently reductive position was legitimised by the theoretical framework, a framework that added a new factor to the determinants of historical or cultural order: the individual (Rice 1994:32).

that the performance of multipart singing requires each performer to have acquired embodied knowledge in addition to having developed a collective tacit agreement regarding the codes and values that inform these performances, this analysis also seeks to understand this relationship (the individual versus local society).

From my perspective, to conceptualise this case as a revival phenomenon is problematic. The prefix “re” creates a fracture which does not exist in the reality I have observed. In the “Re-flections” that serve as epilogue to *The Oxford Handbook of Music Revival*, coordinated by Bithell and Hill (2014), Mark Slobin raises two questions that problematise the indiscriminate use of the prefix “re”: “does re- have to specify only a ‘second time’, or can this be the third or more times that people have considered whether today’s resources are sufficient for their needs? [...] can the prefix work to describe cultural action that might both reverse and restore ‘a previous state of things’?” (2014:667). I would like to add that the use of “re” does not make evident the reflexive appropriations of the previous “third time or more”. In fact, what I observe is more the persistence of a collective knowledge (although fragmented in each of the individuals that are part of that society), which cyclically allows collective response to both challenges and opportunities.

The notion of cyclical updating of the performance of multipart singing better conceptualises the reality of the study. Periods of hidden or silenced collective practices (although the memories and the knowledge remain in the body and the brain of each individual) have alternated (remaining as palimpsest layers) with periods of visible/audible action (which selectively integrates the collective experiences and memories of previous cycles, and reflexively reformulate them in the light of contemporary knowledge and values). This notion of cyclical updating interrelates the necessary knowledge for accomplishing multipart singing (which may be dormant or fragmented in individual bodies) with the collective processes of self-identification through multipart singing (giving life to the Manhouse culture and society), which can be triggered both in times of crisis and times of opportunity with new values and meanings.

I have conducted an on-going study in Manhouse since 1992. Over the years, I have completed my fieldwork in blocks, which allowed me to accompany and study different instances of the local revitalisation of multipart singing. This long-term fieldwork has registered the emergence of new protagonists and new social challenges; at the same time it has revealed palimpsests and continuity.

Cultural Objectification and the Institutionalisation of Folklore: Two Cycles of Multipart Singing Performances

Historically, in Manhouce the processes of cultural objectification (Handler 1988) and the institutionalisation of folklore in Portugal (Castelo-Branco and Branco 2003) have been documented in an exemplary manner.⁸ In 1938, the village was selected to participate in the contest, *A aldeia mais portuguesa de Portugal* (The most Portuguese village in Portugal), an event which aimed to elect the village which “offered the highest resistance to foreign decompositions” and maintained the “highest degree of conservation at the purest level” (*Regulamento do Concurso* – Rules for the contest, 1938). The contest was idealized by António Ferro, one of the main ideologues of the dictatorial regime and implemented by the Secretariado da Propaganda Nacional (The Secretariat for National Propaganda), a branch of the autocratic Estado Novo (New State, 1933–1974), through several phases, evaluated by two juries: one local and one national, the latter presided over by the event's own mentor. The event was a strategy to counteract social and cultural change through the idealisation of a passive and “domesticated” popular culture (Silva 1992), with the rural world as its exclusive point of reference, as well as the acceptance of social inequalities (Félix 2003). In addition to a trophy awarded to the winning village, symbolised in a silver rooster, the National Propaganda Secretariat promised competing villages a set of benefits, such as a fountain or a road. These promises mobilised the population from Manhouce to organise themselves into a living exhibition of the idealised rural community (Pestana 2000). The contest engaged various Portuguese villages and was made famous through the state-controlled media. A propaganda documentary of the event was made, where the success of the event was summarised thus: “the folkloric and ethnographic rebirth of Portugal captivated the people from the villages themselves, awakening in them an enthusiasm, leading them to an awareness of the value of the treasures that were, and of which they are loyal custodians, exalting their nationalism.”⁹

In 1938, Manhouce had the ideal geographical, socioeconomic and human profile for the contest. It encompassed a stunning, natural mountainous landscape with no access roads (the members of the jury had to travel by horse or in ox carts) and no electricity. There was one secondary school student and two students in the Catholic seminary and one school under construction. The population was mostly illiterate, working in agriculture and livestock husbandry, with several local people having immigrated to Brazil. A local newspaper further praised the gender differences that defined the local society:

Woman – disconnected from contemporary life – understands and recognises her inferiority, in relation to man. Married, rarely walking side by side with her husband, limited to

8. I adopt the concept coined by Richard Handler to refer to the process of selection, de-contextualisation and attribution of a new meaning, which led to the understanding of culture as something which is limited to its representation through products (Handler 1988:15 pp.).

9. Music for the documentary was composed by the folklore artist Armando Leça, one of the members of the national jury that evaluated the participating villages. Armando Leça composed an orchestral suite based on the stylising of popular themes from each of the participating villages. <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=2233&type=Video>



Figure 1. Members of the national jury from the contest the Most Portuguese Village in Portugal, 1938 (photographer unknown).

following him at a distance. She treats him as “sir”, accepting the familiar “you” from him in return. If the man departs – since the men from Manhouce migrate to Brazil – the woman wears strict mourning black, even covering her earrings with black cloth. And it is only after the return of her husband that the different coloured outfits also return. (Povo da Beira, 10th of October, 1938)

For generations, women in this locality practiced the musical expression of multipart singing in parallel melodic lines (which form chords of thirds and fifths). Participation in the contest required the organisation of a folklore dance group and of a “living exhibition” in which the daily local activities were exhibited to external spectators. External agents linked to the organisation of the contest established the first *rancho folclórico*¹⁰ with a chorus of 13 female members, a *cantadeira* and a *cantador* (a female and a male soloist), a *tocata* (containing one diatonic accordion and two plucked or strummed string instruments, one with four simple strings and another with six simple strings) and a mixed group of eleven dancing couples, all of them clothed in traditional Manhouce clothing (Pestana 2000). The repertoire was made up of choreographic *modas* (emic designations for both multipart singing and danced songs) cultivated by the residents of Manhouce, in their local social life. However, since the *rancho* would be exhibited in front of the judges in a “presentational performance” (Turino 2008), they pre-defined the sequence of the *modas* and rehearsed them, in order to determine their roles and synchronise their movements (interview with António Lourenço da Silva 1996).¹¹ These rehearsals were led by the local rehearsal director Bento dos Santos and supervised by Almeida Campos, a folklorist and musician who was part of the local jury.

The impact of this event was such that Serafim Costa, one of the locals responsible for the organisation of the *rancho* for the contest, recorded his memories under the title of “O início do folclore de Manhouce” (The beginning of folklore in Manhouce), in a manuscript that was

10. Designation given in Portugal to the institutionalised folkloric groups.
11. António Lourenço da Silva was part of the dance group of the Manhouce Rancho, organised for the contest in 1938. Two years later, he was one of the members of the rancho's *tocata*, playing Spanish guitar and, in 1953, he became its Artistic Director. António Lourenço da Silva was a skilled mandolin player (he also played the Spanish guitar and the violin), and in 1979, together with the singer Isabel Silvestre, was one of those responsible for the organisation of the Grupo Etnográfico de Cantares e Trajes de Manhouce (GECTM) (The Ethnographic Group of Singing and Traditional Costumes of Manhouce), a group which gained great visibility in the media, and in which he participated as player, singer (soloist) and rehearsal director. As the rehearsal director for GECTM, he made small adjustments to the traditional melodies, adapting them to new performative contexts for the traditional musical groups he directed. For example, he changed songs that were locally sung as solos or in unison to be sung in three voices (forming parallel thirds and fifths), such as, for example, the lullaby “Embalo” and the herding song “Aboio”. He introduced arrangements where the three voices started singing simultaneously instead of entering the song one after the other (Pestana 2000). He was also the author of popular songs, one of which was sung by Isabel Silvestre on the CD EU (2000).



Figure 2. Female members of the Manhouce Rancho, organised for the Contest the Most Portuguese Village in Portugal, 1938 (photographer unknown).

published posthumously (*Tribuna de Lafões*, 15th of March, 1980). However, folklore did not begin in 1938. In 1938, a process of cultural objectification began, which selected, decontextualised and gave new meaning to certain cultural products, namely the *modas*. This event generated the objectification of a set of social practices that came to be known as “from Manhouce” despite also being cultivated in other neighbouring localities. The contest introduced a rupture in the manner in which the Manhouce residents understood local musical and choreographic practices, as well as their manner of dressing: they became “Manhouce folklore”, that is, a cultural product ready to be displayed and evaluated by external observers.

Over the following years, the *rancho folclórico* went to different cities and towns around the country. However, with the exception of their participation in the “living exhibition” organised for the jury of the 1938 contest, they did not perform again in the village until the end of the 1970s. In Manhouce, the contest disseminated the belief that there was a substantial difference between a “spurious” and “de-characterised” urbanity and an “authentic” and “pure” rural environment, a difference, which in the 21st century, is still sometimes claimed in the speeches that precede folklore group performances in Manhouce.

After the reinstatement of democracy in April 1974, the groups formed under the autocratic regime continued their activity, but the performances were moved into other social and ideological contexts. The model of stage performance of a musical and choreographic repertoire for an audience of observers was widely disseminated, including through the mass media. Locally, as Salwa Castelo-Branco and Jorge Freitas Branco state:

What was once a state affair becomes material for local appropriation; it is at the autarchic level that the indispensable financing is generated. A folkloric heritage is instituted

(repertoires and artefacts), encompassing that universe of territories and identities, specialists, institutions, events, in sum, a frame of reference from which folklore transforms itself into cultural merchandise. (2003:15)

In turn, cultural associativity, which for more than 40 years had been monitored and controlled by the Estado Novo, resurfaced with a new vitality, encompassing the institutionalisation of new folklore groups (ibid; Pestana e Ribeiro 2013). In Manhouce new groups were also created to represent the local folklore. I am referring to the Rancho Folclórico da Casa do Povo de Manhouce (Manhouce Community Meeting House Folkloric Dance Group), the Rancho Folclórico Infantil da Casa do Povo de Manhouce (Manhouce Community Meeting House Children's Folkloric Dance Group), and the Grupo Etnográfico de Cantares e Trajes de Manhouce, GECTM (Manhouce Singing and Traditional Costumes Ethnographic Group), all instituted as initiatives of the Manhouce residents. During this new cycle of activity, the local administration took on an active role in its financing, bearing the costs of the logistics for performative activities, and even paying an annual subsidy to each of the groups. Within this context, the personal relations and networks of the local agents were activated. Faced with the disappearance of the contexts in which traditional knowledge was transferred, the groups began to have regular rehearsals for the local youth to learn *modas* and the necessary musical skills for performing the multipart singing, dances and the local *cantar ao desafio* (duet singing challenges). The groups participated in folkloric events at the national and regional levels, and even organised folklore festivals locally, which attracted groups from other localities. They also performed in foreign countries that historically have great numbers of Portuguese immigrants, such as Brazil and France.

A key figure in this process of knowledge transmission was Isabel Silvestre (b. 1941), soloist, and one of the founders of the Grupo Etnográfico de Cantares e Trajes de Manhouce (GECTM) and of the group As Vozes de Manhouce.¹² As a founding member of the GECTM, she was responsible, along with António Lourenço da Silva, for developing the group's repertoire. For this purpose, she contacted innumerable female holders of the local tradition, thus enlarging the repertoire, which she then passed on to the remaining members of the group. Isabel Silvestre is a holder of a tradition in which she learned multipart singing from her aunts at home. For decades, she was a primary school teacher in Manhouce and, in that capacity, she taught the school children to sing in one or two voices. From the 1980s onwards, she prepared the generations of singers that make up the local groups in the 21st century.

The Grupo Etnográfico de Cantares e Trajes de Manhouce distinguished itself from the two *ranchos* by abandoning the choreographic component. Dressing strictly according to custom, it specialised in

12. Isabel Silvestre with the group *As Vozes de Manhouce*, during the "Festa do Feijão", in 2016 http://anossamusica.web.ua.pt/anm/files/1539666748_O%20Maio_Vozes%20de%20Manhouce.mp4

multipart singing in parallel thirds and fifths. The group's performances and the expressiveness of its soloist Isabel Silvestre had a great impact on the audience, which was often overcome by emotion. Impressed by the repertoire and by Isabel Silvestre's voice, the head of A&R (Artists and Repertoire) at EMI Records, Valentim de Carvalho, opened the label's doors to the group (interview with Mário Martins 1999). In 1982, the group recorded the LP *Cantares da Beira*; in 1984, the LP *Aboio*; in 1985 the LP *Cânticos Religiosos*; in 1991 the LP *Vozes da Terra* and the reissue on CD of *Cantares da Beira*, all for the EMI label. Radio and television broadcasting of the phonograms ensured enormous visibility to the group and its soloist. It was because of this visibility that, from 1988 on, Isabel Silvestre also started to participate in artistic projects within other musical domains, for example, together with Rão Kyao (world music) or Rui Reininho, vocalist of GNR (a pop/rock band). Her vocal qualities, combined with the attained status of a folkloric singer (Pestana 2010), legitimised those collaborations.¹³

At the end of the 1990s, this boom declined, and the local groups ceased their activity. The explanation that my collaborators offer for this fact hinges on the depopulation of the village, as young people moved away. They also cited the impact of the music being disseminated by mass communication, the lack of interest in local traditions by young people, and the disappearance of the rural collective work contexts in which the local musical traditions were consolidated (interview with Lourenço da Silva 2000). It must be added that this decrease in the activity of formally instituted folkloric groups is a phenomenon I have also observed in other localities in Portugal.

The Third Cycle: Collective Performances in the Relational and Engaged Public Space

The third cycle began in a tenuous manner in 2005. In that year, Isabel Silvestre mobilised ex-members of the extinct GECTM and the local youth and formed the female group *As Vozes de Manhouce*. The regular rehearsals at the Manhouce Social Centre hall were made possible by support from the parish council, which assured transportation for the different *cantadeiras* (female singers) living in dispersed localities of that mountainous region (interview with Odete Costa 2017). Nowadays, on weekends, she brings together groups of children and young people at the Social Centre to teach them how to sing in unison and in two voices, starting with the *modas* that alternate between a solo and a refrain sung by all members of the group, concentrating only on the repetition of a limited number of songs. The prospect of heritage designation by UNESCO, in which Isabel Silvestre has involved herself actively, represents a motive for learning, for the youth and for the group. Simultaneously, Isabel Silvestre has managed, through her personal network in the entertainment and phonographic industries, to secure some invitations for the group to perform on stages outside of Manhouce, and to attract interest in recording the group from persons

13. I use the category "folklore" in the sense of a differentiating status because, as Rosenberg states, it presupposes a "belief", the acceptance *à priori* that what she sings is serious and has meaning (Rosenberg 1993:10)

such as the musical producer João Gil. In the 21st century, invitations and opportunities for folkloric groups to perform on stage are less frequent (Sardo and Pestana 2010). The economic crisis between 2010 and 2014, which devastated the lives of many Portuguese citizens, exacerbated the situation of the folklore groups: they lost part of their support from the municipalities, and invitations to perform outside the locality decreased as well (Pestana and Ribeiro 2013). Manhouce experienced a new wave of emigration, similar to the 1950s and 1960s, to Central European countries. However, members of the folklore groups as well as institutions developed resilience against these adversities by bringing the Manhouce people into the public space to repeatedly share “their” local heritage, remember “their” common history, and experience themselves as a collective, as I will show below.

The dynamics produced in the southern region of Portugal, from 2012 to 2015, around the recognition of the *cante alentejano* (Alentejo regional singing) as an Intangible Cultural Heritage of Humanity, had an impact on the folkloric activity of Manhouce, as this activity was reflexively appropriated by the Manhouce activists.¹⁴ The application to the UNESCO Intangible Cultural Heritage of Humanity of the Manhouce multipart singing tradition became a recurring topic in the conversations between Isabel Silvestre and the president of the parish council. In a chain reaction, it became part of the conversations of members of the group *As Vozes de Manhouce* and of a growing number of Manhouce residents.¹⁵ The traditional rural music of Manhouce became the central topic of conversation and justified investments by the municipality in the organisation of events and in the formation of groups. Contrary to what had happened in previous cycles of the activation of the music tradition, it is now the women of Manhouce who lead most of the initiatives. Isabel Silvestre and the members of the *As Vozes de Manhouce* group reject the subordinate role of the Manhouce woman praised by elements of the jury in 1938.

In this third cycle, the local agents – Isabel Silvestre, the female group *As Vozes de Manhouce*, the mixed group *Rancho Folclórico da Casa do Povo de Manhouce*, the presidents of the municipality and the parish, and even the parish priest – join forces to safeguard the local traditions and to promote events aimed at both the population of Manhouce and the tourists; for example, the *Cantos e Encantos* night during the Cultural Week which I described at the beginning of this article.

This cycle is characterised by the way it has fostered knowledge of what is essential for the maintenance of rural multipart singing; knowledge of tunes and lyrics and of the technique of the superimposition of voices. This occurs via two main interrelated means: (1) the demonstration of folklore in its “natural” setting; and (2) the definition of a new calendar of social life, which summons the community to the public space to celebrate the arrival and departure of the emigrants, and reinforces the sense of belonging in the place of Manhouce. I will present these

14. I use the term reflexivity in the sense used by Anthony Giddens. He claims that in the context of modernity, the domain of actions is constantly reformulated in light of the knowledge produced. According to Giddens, knowledge “circulates into and outward from the universe of social life, reconstructing itself, and that universe, as an integral part of that process of circulation.” (Giddens 1998:11)

15. Intangible Cultural Heritage of Humanity has been the subject of much analysis and heated discussion that I do not address here. In Manhouce, this is a recent and ongoing issue. A few months ago, I was invited to collaborate in an application to UNESCO for the inclusion of the Manhouce multipart singing as intangible cultural heritage. I made a counter-proposal, namely to listen to singers from other locations and to enquire as to whether they would be interested in aligning with the women of Manhouce for the application. I am currently establishing these personal contacts. It is a slow process, which will be analysed on completion.

two interrelated means in the following passages, discussing the local individual perspectives on the strategies of resilience and the updated reuse of multipart singing in order to ensure the sustainability of Manhouce's social ecosystem.

1. Ambivalent Social Practices: Exhibitions of Themselves and Collective Participatory Social Practices of Resistance. The *Demonstration of Folklore* in its “Natural” Setting Performances

The ancient was there [referring to the Festa da Vitela (Veal Feast)], the groups genuinely demonstrated that which is ancient. We have genuine images of women doing the washing in the river, barefoot, pounding quilts, which are not in this documentary. On Facebook, there are many recordings, which were done, and which I found interesting. I liked seeing the recordings on Facebook. Not least because they (referring to the elderly ladies who exhibited the arts of spinning linen and carding wool) possess the ancient tools, the women are spinning, they are knitting stockings, they are connected to the traditional activities of the past. (Interview with Ana Beato, 2018)

Since 2017, I have been working on a photo and film documentary – a visual ethnography – of the multipart singing of the municipality of São Pedro do Sul. During this process, I showed the members of the group As Vozes de Manhouce, in 2018, an unfinished version of the first sequence of images I shot with the documentarian João Valentim. The above quotation is an excerpt of an interview with Ana Beato,¹⁶ one of the female singers of the group. Ana Beato disagreed with our selection of images because, from her perspective, more centrality should be given to the “demonstrations of what was ancient and genuine about Manhouce” (ibid.), in other words, to the display of women doing the washing in the river, barefoot, pounding quilts, in the context of the work through which they emerged in the agrarian society of the past. Ana Beato has been collaborating with local groups since 1979 and feels that it is the demonstrations of folklore in its “natural setting” that best represent the local traditions in the 21st century, and in her opinion, can be attested to by the number of tourists that come to Manhouce to attend those events (ibid.).

16. Ana Beato (b. 1961) is one of the founding members of the group, As Vozes de Manhouce. From 1979 to 1990, she belonged to the famous Grupo Etnográfico de Cantares e Trajes de Manhouce. She is the daughter of Benta Gomes Beato, a singer from the Rancho Folclórico da Casa do Povo de Manhouce and the niece of António Gomes Beato, member of the Rancho Folclórico de Manhouce who, in 1938, was responsible for the compilation of the local history.

The rural live demonstrations, often referred to in Portuguese literature as recontextualisations (Sardo and Pestana 2010:1371), are not exclusive to Manhouce. They have been performed in different rural localities in Portugal since the turn of the century. However, the case of Manhouce diverges from the others: on the one hand, its aim is not the solicitation of funds for the maintenance of the folklore groups' activities; on the other hand, it reproduces the model of a “living exhibition” along the main street of the village, created in 1938 for inspection by the National

Jury for the contest A aldeia mais portuguesa de Portugal. In fact, that event is invoked in the short speeches that precede introductions of the groups, and reference is regularly made to the fact that Manhouce came in second place.¹⁷ The contest constitutes an anchor, a central element, in the local social memory; it is a trump card, a distinction that one looks to, in the complex social field of folklorisation in Portugal.

The demonstrations imply a great financial investment by the local authorities, as they are open to the public and have little impact on the scarce local commerce and on the local agricultural and livestock activities (the farmers each raise an average of two or three animals). In addition, the civil parishes sometimes spend resources on food that they offer the attendees, as in 2017, at the *Desfolhada do milho* (corn husking) that was held on an improvised stage.¹⁸

A Festa da Vitela, organised annually since 2014 by the town and parish councils and the folklore groups, is a good example of these events. Despite the fact that it aims to advertise a regional bovine species and to promote the village as a tourist destination, the event was immediately appropriated locally as “the lay feast of Manhouce” due to the wide participation of the local population and the number of visitors that it brings to the village (interview with Sandra Costa 2017). The feast takes place during two days and, besides the exhibition of the bovine species and the building of small stalls for selling handicrafts from the local municipality, there is an exhibition programme of the “living village” inspired by the 1938 model. It now goes under the title *Pelas ruas de Manhouce Cortejo Etnográfico: Usos e Costumes* (Through the streets of Manhouce Ethnographic Procession: Uses and Customs),¹⁹ and during which the now vanished agrarian communitarian life is showcased. In 2016 and 2017, the folkloric *ranchos* and the local singing groups coordinated the musical activities. The *ranchos* sang and played *modas de roda*, summoning children, young people, and visitors into the dance circle. The singing groups began the *cantedos* or *cantarolas* (emic designations for multipart singing) in two and three voices. The divisions between the roles of the attendees and those of the members of the groups were not always clear, as some female members of the audience frequently participated in singing one of the three voices. The know-how is not shared by the audience in a homogenous manner. Individually, the know-how is dispersed across most of the participants (some persons remember some of the verses, others know how to superimpose one of the voices, etc.), but collectively the result is one of totality and completeness. In this new cycle, the barriers between the “presentational performance” and the “participatory performance” are not always evident.²⁰

Between 2016 and 2018, in the context of the Veal Feast, an exhibition of ethnographic objects, local handicrafts and documents (such as photographs of Manhouce’s participation in the contest A aldeia

17. In the 1990s, when I began the study of the process of the institutionalisation of folklore in Manhouce, in the context of my master degree in ethnomusicology, I presented the results of the investigation I had conducted in the archives of that contest to the members of the folklore groups, who revealed that the village of Manhouce had been excluded from the final classification. Nevertheless, the groups continued to hold on to that title, maintaining that it was the information that Manhouce had received in 1938.

18. http://anosamusica.web.ua.pt/anm/files/1503246096_Papagaio_Desfolhada.mp4

19. The program of the 4th Veal Feast, which took place in Manhouce on the 20th and 21st of May, 2017.

20. Thomas Turino proposed a more pluralistic approach to music making, using the concepts “participatory performance” and “presentational performance” and emphasising the social practices and values that distinguish both of them (Turino 2008:122-154): while “presentational performance” denotes a division between audience and performers, “participatory performance” implies the participation of all. However, the border between them may be permeable.



Figure 3. Demonstration of *modas* in three voices at a corn husking organised in Manhouce, in October of 2016, by the parish council and the local groups.

mais portuguesa de Portugal) was organised in the parish council headquarters, aimed at tourists (who numbered less than one hundred) attracted by the event. During this event, the fields are ploughed with the help of pairs of cows. Adults, young people and children husk the corn by hand, the butter once again is made by hand, the wood burning ovens are lit, and many Manhouce residents wear the traditional garments.

These demonstrations involve a significant number of the population in the face-to-face participation, from the local, appropriately costumed folkloric groups (which at these communitarian moments temporarily forget the tensions that exist between them), to the most elderly, who are brought by the local Day Centre van, to the local authorities represented by the parish council and the village parochial priest. Husking, reaping, and washing clothes in the river are contextualised in open spaces or in enclosures improvised for that purpose.²¹

Another example of the demonstration of folklore in a “natural” setting is the corn husking which the parish council organises annually, in collaboration with the local groups.²² At the husking organised in 2016, even though it was the group *As Vozes de Manhouce* that initiated the singing in three voices, the attendees joined in and integrated themselves into the polyphony. Manhouce residents who had emigrated and are now retired could thus remember the multipart singing they had joined in during their youth, learn new *modas*, and participate in the performance.

Women play a central role in these events, whether in the organisation or in the production, mobilising their families and relations for the events. For example, Sandra Costa, a farmer from Sequeiro-Manhouce who is also a soloist in the group *As Vozes de Manhouce*, guarantees the participation of all the women in her family, including her daughter, Susana Costa, who sings the *riba* voice (the sharpest voice) in the group, her mother-in-law, her aunt and her mother, who due to their age, can now only sing the *raso* (the middle voice).

21. <https://vimeo.com/262825385>

22. http://anossamusica.web.ua.pt/anm/files/1503246994_Deolinda.mp4

These demonstrations are shaped, on one hand, by an ethic which is based on the supposed “truth” of a paradigmatic past (held as “authentic”), in work (expressed in the representation of the rural arts and trades), and in the customary social norms (reproduced, for example, in the gender roles; while the men took up the pounding of the corn, the women took up the washing of clothes). On the other hand, these demonstrations are shaped by aesthetics, in descriptive portraits of rural life (treading the maize, washing the clothes in the river, shearing a sheep’s wool, etc.), in the containment of gestures and corporality, in the modal songs, in the multipart singing, in the exhibiting of the first written and sonic ethnographic sources, in the museological object. According to Maria do Céu, of the group *As Vozes de Manhouce*, the demonstrations of the husking, reaping, or washing in the river, are “living schools from which the youth can learn how it was done in the past. If not, they wouldn’t know how it was done, and everything would be lost” (interview with Maria do Céu, 2017). In fact, the events are part of a conscious battle against forgetting, but not merely that. By being widely published through different media, in order to attract visitors to Manhouce, the demonstrations also become tourist attractions for the many spa guests who fill up the thermal resort hotels of São Pedro do Sul. They exhibit the idealised agrarian society in a very selective way, as they learned to do 80 years ago during the contest, The most Portuguese village in Portugal. By displaying old customs and practices, in a real “live museum”, they offer the tourists a destination “where time ‘stands still’ or the past lives on, untouched by modernity” (Kirshenblatt-Gimblett 1998:194).

The demonstrations in Manhouce have much in common with other live exhibitions held in different parts of the world. As Barbara Kirshenblatt-Gimblett critically states regarding another context, also in Manhouce, “there is a work here, in both the archaeological and the curatorial imagination, a performance epistemology that places a premium on experience – visceral, kinaesthetic, haptic, intimate – and a performance pedagogy more akin to the nascent medium of virtual reality than to older models of learning. [...] More like hypermedia than a play, [...] visitors do not ‘passively’ watch a performance on a stage” (op cit.: 194–195). In Manhouce, demonstrations also give a second life to heritage as exhibitions of itself. The very designation they give to these events – the emic term *demonstrações* – emphasises this intention to display the Manhouce culture to external eyes and to prove (also to the villagers) that there is still culture in Manhouce, that there is still a social life in Manhouce based on tradition and collective memory. In fact, I only understood this after my conversation with Ana Beato: demonstrations are ambivalent social practices. They are also collective participatory social practices of resistance to the transformations that “distances [them] from the social order” (Giddens 1998:3), by safeguarding the diversity of knowledge embodied in practices such as shearing, making butter, weaving, singing, etc. The multipart singing is linked to the local imagery of peasant life and in that sense these

performance spaces of demonstrations are central to the survival of musical practice and of the local community. The demonstrations rescue the people from the compulsive isolation and solitude in which they live, and, even if ephemerally, provide them with moments of conviviality and social life. They stimulate the musical skills necessary for local multipart singing, which then shape the local society into a living body, as an ecosystem that shares the same public space. All these demonstrations are in fact (and now I agree with Ana Beato) more than simple exhibitions that display the Manhouse culture to the eyes of the tourists.

2. Resilience and Sustainability: Definition of a New Calendar of Social Life

The main agents in implementing the new calendar are the members of the groups As Vozes de Manhouse and the Rancho Folclórico da Casa do Povo de Manhouse. They intervene repeatedly in the public space, at moments that are significant for the local population, by performing the local traditions. Two cases exemplify this strategy: the evening of Cantos e Encantos integrated into the Cultural Week of Manhouse since 2014, which I described at the beginning of this paper, and the “farewell to the emigrants”, organised on the first day of January, at the end of the Sunday mass.

In the words of Isabel Silvestre, one of the organisers of the Cantos e Encantos, the events enable the “reunion between the present and the past and between those who were absent and now return” (interview with Isabel Silvestre 2017). In the field, I could observe that besides the Manhouse residents, and those who have emigrated, the event brought together new family members, speakers of other languages, and those with different accents, and connected all the age groups in the musical performance. This event invites residents from all the different dispersed localities of the Manhouse area to organise themselves previously in non-formal rehearsals, and to sing together in two or three voices. Some localities were not able to perform the three voices in all the *cantares*, and others were not able to perform the three voices in all the *modas*. As Natércia, from the Malfeitoso village stated, “we are few, but we want to participate. We only have a few singers, only six. It is me (she sings the *riba*), Almerinda (sings the *raso*), Fatinha, another neighbour, Patrícia and Sofia [...] We will attempt to sing [one song] in three voices, but the others will sing in only two voices as we don’t have enough people to sing in three voices”. The group from the village of Carregal includes a luso-descendent French woman.²³

Also the New Year Mass attracts a large part of the population of the Manhouse area. It is a special day for the Manhouse residents, as it signals the end of the Christmas feasts and the return (departure) to their host countries of those who have emigrated. Inside the church, the mass is celebrated with songs in three voices, sung by the congregation,

23. http://anossamusica.web.ua.pt/anm/files/1537216305_Manhouse_Semana%20cultural%202018_GCCarregal.mp4

who fill the main nave.²⁴ At the end of the mass, and after kissing the Baby Jesus, they return to the street space. It is there that, since 2014, players and singers from the Manhouce groups get together with other residents to sing “People of this place!” to the emigrants who are departing. In 2017, the players were members of the current *folklore rancho* and from the (now discontinued) Grupo Etnográfico de Cantares e Trajes de Manhouce. The main singer was Hugo do Messias, a 16-year old boy. Singers, players and dozens of attracted Manhouce residents occupied the street space, in the end applauding and greeting them with *vivas* (cheers).²⁵

Upon exiting the New Year Mass and before some depart for other countries, the people connect through the musical practice in a moment of festivity and village participation. This event takes place annually, and it is thus likely that it will take place next year as well. The farewell event was conceived and introduced by the Manhouce *folklore rancho* as a way of actively struggling in favour of cohesion of the local, and thus strengthening the resilience against the local human depopulation (interview with Hermínio do Messias 2017). These are acts of resilience – against oblivion, and of activism for what they claim to be *nossa terra*²⁶ (our earth/homeland), and society.

Concluding Discussion

This study discusses three cycles of public performances of multipart singing in the Portuguese village of Manhouce in order to understand why and how local societies produce, safeguard and activate collective memories, cultural traditions, and musical performances. In the three cycles analysed, the multipart singing and other local rural traditions have been a tie uniting the population of Manhouce in response to external challenges, namely: in 1938, to achieve the benefits promised by the National Propaganda Secretariat; in the 1980s, the opportunity to access the music industry and media; and in the 21st century, resistance to external setbacks and oblivion.

I argue that in the 21st century, the performances in the public space of the village assure the sustainability of Manhouce culture and society by adapting, reusing, sharing, and transmitting the knowledge of multipart singing. The performances connect memories of the “old” rural life with the present, and they constitute a resource of social cohesion, collective memory, collective identification, and belonging. This study shows that the knowledge of the local multipart singing within the individual memory of each performing body/person – including when this knowledge is fragmented or discontinued – is a common resource, ready to be consolidated as a whole, not only in times of crisis but also in times of opportunity.

As the most recent layer of writing on the palimpsest, this knowledge is shared, and remains ready for collective action, through cyclical periods

24. <https://vimeo.com/262827003>

25. <https://vimeo.com/262830872>

26. The metaphor *terra*, which the inhabitants of the village use repeatedly to express themselves as a community of place, refers to a space created through social practices (collective projects such as demonstrations, and the new calendar of social life), and shared by those particular subjects.

of musical performances, operated by smaller or greater numbers of people, agents consisting of individuals (mostly women) as well as institutions. Thus, it is also transfigured into current meanings, hiding or covering earlier layers.

Throughout the 20th century, and even more forcefully in the 21st century, the locality under analysis underwent great transformations as a result of the impact of modernity, the successive economic crises, the migratory movements of its inhabitants, the global cultural fluxes which traverse media and electronic communication, and, more recently, the consequences of climate change on the local forested areas. These setbacks threaten the locality, pushing its active population to migrate, obliging residents to adapt to the consequences of such mobility, and breaking intergenerational ties. However, the 21st century does not only bring threats. The expectations related to the UNESCO label of Intangible Cultural Heritage of Humanity is considered, by the activists for the sustainability of multipart singing, to be an opportunity for the dissemination and disclosure of “their” musical practices, crucial factors for cultural sustainability in the present. Women are the main agents in this process. If, in 1938 they were exploited by autocratic policies, used as objects in the construction of totalitarian and discriminatory narratives, 80 years later they are the masters of the performance. They update social practices in order to respond to present-day opportunities and challenges; they are the promoters of events that disseminate expressive behaviours. They are also responsible for the acts of knowledge transmission through the training of children, youth and foreigners from the migrants’ new families, thus ensuring the sustainability of their culture and of public social life.

Cyclically, reiterated collective multipart singing performances in the public space produce participants who share memories, experiences and knowledge that sustains Manhouce society. The activists for the sustainability of the musical traditions of Manhouce repeatedly weave their small society into rehearsals and performances (teaching and consolidating skills and knowledge, updating memories and interests), and the integration of different members (including different generations, and those that come from abroad, as is the case with new family members that established emotional and/or matrimonial links with the emigrated Manhouce residents). The number of musical performances organised in that the small village is great, considering the number of residents and the scale of the territory. It requires indefatigable activity of a large number of the population, and the constant power negotiation between the different individuals and local institutions.

In this process, the subalternisation of women and the linkage of the 1938 contest to the totalitarian ideology of the Estado Novo are concealed. The sustainability of this community of practice depends on the ability both to remember and forget.

From my own perspective, in the present third cycle, the groups from Manhouce capitalise on the social consensus which was achieved in the previous cycles, around the values of the long history and the supposed “authenticity” of Manhouce folklore, in order to creatively intervene in and resolve current problems in the local society. In this process, those inherited values are pillars that nobody wants to see questioned. Indeed, no one questions the fact that the village of Manhouce was selected as a symbol of the policies and values of an autocratic regime. They approach that 1938 contest in a decidedly selective way, focusing on the distinction they won at the time and the knowledge of how to display their culture. In fact, while the discourses converge around those immutable values of “authenticity”, “antiquity” and “uniqueness”, performative practices (for example, integrating different generations, new family members, speakers of other languages, and those with different accents) create space for multiple experiences, which are constantly reformulated and actualised. These experiences are thus allowed to be operationalised in the resolution of Manhouce’s social problems in the 21st century, and in the integration of the social diversity that characterises the place. These collective projects, in which the holders of tradition and other local agents collaborate, provide the intersubjective experiences of being in the world as well as the interconnection between different generations. They improve specialised common musical knowledge and skills that are still crucial to the sustainability of local culture and public social life. The multipart singing tradition may be regarded as a cyclical resource of social cohesion, of social memory and of collective identification and belonging. Each of the new cycles of collective performance in the public space reflexively appropriates the knowledge acquired in previous cycles and simultaneously actualises it in the light of contemporary worldviews. ■

References

Non-Printed Material

Interviews Done by the Author

Interview with António Lourenço da Silva 1996-06-10; 2000-05-25.

Interview with Carlos Laranjeira 2018-03-03.

Interview with Ana Beato 2018 09-17.

Interview with Celeste Alves 2017-04-20.

Interview with Hermínio do Messias 2017-03-20.

Interview with Isabel Silvestre 2017-05-30.

Interview with Manuel Costa 2018-03-03.

Interview with Maria do Céu 2017-04-15.

Interview with Mário Martins 1999-06-15.

Interview with Odete Costa 2017-08-30.

Interview with Sandra Costa 2017-04-15.

Video Documentation

- Grandmother and her granddaughter sing during the event “Cantos e Encantos” August 2017. Documented by the author. http://anossamusica.web.ua.pt/anm/files/1537215540_Manhouce_Semana%20cultural%202018_GCGestosinho.mp4 (last accessed 2019-01-16)
- Apupo* performed during the event “Cantos e Encantos” in August 2017. Documented by the author. <https://vimeo.com/262834082> (last accessed 2019-01-16)
- Cinemateca digital Portuguesa. Documentary of the contest “The most Portuguese Village in Portugal”. Music by the composer Armando Leça. <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=2233&type=Video> (last accessed 2019-01-16)
- Isabel Silvestre and the group As Vozes de Manhouce during the Festa do Feijão (Bean Feast), 2016. Documented by the author. http://anossamusica.web.ua.pt/anm/files/1539666748_0%20Maio_Vozes%20de%20Manhouce.mp4 (last accessed 2019-01-16)
- “Washing clothes in the river”, performed during the Veal Feast in 2017. Documented by the author. <https://vimeo.com/262825385> (last accessed 2019-01-16)
- “Corn husking” performed in 2016 organised by the parish council in collaboration with the local groups. Documented by the author. http://anossamusica.web.ua.pt/anm/files/1503246994_Deolinda.mp4 (last accessed 2019-01-16)
- Women from Carregal with a luso-descendent French woman during the event “Cantos e Encantos” 2017. Documented by the author. http://anossamusica.web.ua.pt/anm/files/1537216305_Manhouce_Semana%20cultural%202018_GCCarregal.mp4 (last accessed 2019-01-16)
- The New Year mass is celebrated in 2017 with songs in three voices. Documented by the author. <https://vimeo.com/262827003> (last accessed 2019-01-16)
- Singers from the Manhouce groups with other residents sing “People of this place!” for the departing emigrants, January 2017. Documented by the author. <https://vimeo.com/262830872> (last accessed 2019-01-16)

Printed Sources and Literature

- Appadurai, Arjun 2004. *Dimensões Culturais da Globalização*. Lisboa: Teorema.
- Bithell, Caroline and Juniper Hill 2014. “An Introduction to Music Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change”. In: *The Oxford Handbook of Music Revival*, edited by Caroline Bithell and Juniper Hill. Oxford: Oxford University Press. p. 3–42.
- Bithell, Caroline and Juniper Hill (eds.) 2014. *The Oxford Handbook of Music Revival*. Oxford: Oxford University Press.
- Blacking, John 1973. *How Musical is Man?* Seattle and London: University of Washington Press.
- Castelo-Branco, Salwa 1997. *Voix du Portugal*. Paris: Actes Sud.

- Castelo-Branco, Salwa and Jorge Freitas Branco 2003. "Folclorização em Portugal: uma perspectiva". In: *Vozes do Povo A Folclorização em Portugal*, edited by Salwa Castelo-Branco and Jorge Freitas Branco. Lisboa: Celta. p. 1–24.
- Félix, Pedro 2003. "O concurso a aldeia mais portuguesa de Portugal". In: *Vozes do Povo. A Folclorização em Portugal*, edited by Salwa Castelo-Branco and Jorge Freitas Branco. Lisboa: Celta. p. 387–400.
- Giddens, Anthony 1998. *As Consequências da Modernidade*. Oeiras: Celta Editora L.da.
- Habermas, Jürgen 1993 [1985]. *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus Humanidades.
- Handler, Richard 1988. *Nationalism and the Politics of Culture in Quebec*. The University of Wisconsin Press.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara 1998. *Destination Culture. Tourism, Museums, and Heritage*. Berkeley: Univ. of California Press.
- Livingston, Tâmara 1999. "Music Revivals: Towards a General Theory". In: *Ethnomusicology*, Vol. 43, No 1:66–85.
- Livingston, Tâmara 2014. "An Expanded Theory for Revivals as Cosmopolitan Participatory Music Making". In: *The Oxford Handbook of Music Revival*, edited by Caroline Bithell and Juniper Hill. Oxford: Oxford University Press. p. 60–72.
- Moreno, Susana 2015. "Música, ecología y desarrollo sostenible en el nordeste transmontano". *Trans Revista Transcultural de Música*. 19:1–14.
- Paulo, Heloisa. 1994. *Estado Novo e Propaganda em Portugal e no Brasil: o SPN/SNI e o DIP*. Coimbra: Minerva História.
- Pestana, Maria do Rosário 2000. *Vozes da Terra: A folclorização em Manhouce*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa. (Dissertação de mestrado)
- Pestana, Maria do Rosário 2009. "'Voltar a casa e tocar de ouvido'. Música, ecologia e a ordem incerta do mundo". In: *Actas de Performa'09 – Encontros de Investigação em Performance*. Universidade de Aveiro, Maio de 2009, publicação eletrónica. http://performa.web.ua.pt/pdf/actas2009/52_Ros%C3%A1rio_Pestana.pdf
- Pestana, Maria do Rosário e Jorge Castro Ribeiro 2013. *Folclore e Folclorização no Montijo. Trânsitos e Encontros da Música e da Dança*. Lisboa: Edições Colibri.
- Pestana, Maria do Rosário e Luísa Tiago de Oliveira (eds.) 2017. *Cantar no Alentejo: a terra, o passado e o presente*. Lisboa: Estremoz Editora.
- PORDATA, <https://www.pordata.pt> (last accessed 2019-01-16)
- Povo da Beira* 10th of October 1938.
- Rice, Timothy 1994. *May it Fill Your Soul. Experiencing Bulgarian Music*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Ronström, Owe 1996. "Revival Reconsidered". In: *The World of Music (Folk Music Revival in Europe)*. Vol. 38 (3): 5–20.
- Ronström, Owe 2014. "Traditional Music, Heritage Music". In: *The Oxford Handbook of Music Revival*, edited by Caroline Bithell and Juniper Hill. Oxford: Oxford University Press. p. 43–59.

- Rosenberg, Neil V. 1993. "Introduction". In: *Transforming Tradition*, edited by Neil V. Rosenberg. Chicago: University of Illinois Press. p. 1–27.
- Sardo, Susana & Maria do Rosário Pestana 2010. "Novas dinâmicas na representação do folclore". In: *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, edited by Salwa Castelo-Branco. Lisboa: Círculo de Leitores. p. 1370–1372.
- Slobin, Mark. 2014. "Re-flections". *The Oxford Handbook of Music Revival*, edited by Caroline Bithell and Juniper Hill. Oxford: Oxford University Press. p. 666–671.
- Titon, Jeff Tod 2009. "Economy, Ecology and Music: an Introduction". In: *The World of Music* (Music and Sustainability). Vol. 51(1):5–15.
- Turino, Thomas 2008. *Music as Social Life. The Politics of Participation*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Turino, Thomas 2009. "Four Fields of Music Making and Sustainable Living". In: *The World of Music*. (Music and Sustainability). Vol. 51(1):95–117.

“There Should Be No Performances”

Relocating Kodava Songs in a Changing Tradition

John Napier

In this paper I investigate tradition not as a series of discrete practices, but as a way of viewing, experiencing and negotiating the world. I undertake an examination of “Kodavaame”, the “heritage” and “way of life” of the Kodava (also known as Coorgs), an ethno-linguistic group autochthonous to the Kodagu district of southwest India. I first articulate an understanding of tradition appropriate to the Kodava’s own prioritisation, outlining how tradition is re-experienced in the context of changes to religious and economic practices brought about by the confrontation with modernity and late modernity.

I then focus on songs, particularly *duḍikottpāt*, a repertoire considered essential to any auspicious event, and which according to some Kodava, should feature *only* in such events. I examine three songs: the *Kaveriamme Pāt*, the Song of Mother Kaveri (a river), the *Narimangala Pāt*, a song traditionally sung at a ceremony held to honour one who had killed a tiger, and the *Cāvu Pāt*, sung immediately after a person’s death. These encapsulate the relationship of the Kodava to their natural world, a relationship that continues to be transformed by mainstream Hinduism, the laws of the modern state, and the emigration of the Kodava themselves. My discussion shows that such shifts in Kodavaame result in shifts of meaning, utility and even possibility in the songs.

Drawing on Jeff Todd Titon’s use of ecological metaphors of stewardship and sustainability in discussions of the maintenance of music traditions, I examine and problematize the shift to presentational rather than participatory performance that occurs with the festivalisation of Kodava performance culture, a tension between theatricalisation and the need to maintain auspiciousness.

Keywords: Music Traditions, Indian Folk Music, Kodava, Coorg, Music and Animism, Music Festivals

Introduction

In this paper, I examine the practice of traditional music among the Kodava, an ethno-linguistic autochthonous group from the hilly Kodagu district of southwest India. I first articulate an understanding of tradition appropriate to the Kodava’s own prioritisation, emphasising tradition not as a series of discrete practices, but as *kodavaame*, a way of viewing, experiencing, and negotiating the world. After introducing the Kodava, I outline the nature of some of

the more urgent of these negotiations, confrontations with modernity and late modernity that impact on *kodavaame* in general and on sung repertoire in particular. I examine three examples of *duḍikottpāt*, a genre essential to rituals of ancestor worship and animism, and thus to *kodavaame*. After assaying the impact of modernity on these examples, I demonstrate that the protection of *kodavaame*, called for by the Kodava, has taken a more ecological approach, in the sense introduced by Jeff Todd Titon (2009). This involves assimilating a not unproblematic "performance of culture" in the form of competitive festivals, theatricalisation of older rituals, and newly developed events. Though these may attenuate the ideally participatory nature of music and dance, and contravene the seemingly self-defeating idea that "there should be no performances",¹ they still mobilise *kodavaame* and effect its protection. I seek to demonstrate that even in newly developed contexts, Kodava song and dance act to reassert and not merely memorialise links to their original world.

This paper has been shaped in response to a call for papers on the theme "to practise the traditional in the present time". Though the call includes the statement that the editors "do not seek normative answers", some theorising as to the nature of traditional music, or even more quixotically, some effort to define tradition itself, is required, not so much as an end in itself, but in order to introduce the word "*kodavaame*", or "Kodava way of life", or "Kodava culture". The call is introduced with the observation that "folk musics have moved to urban and global contexts". This may evoke a set of objects – perhaps songs or performers – that have shifted in context.² Anthony McCann points out that for many Irish musicians the session, playing music in a hotel or a bar, often in a manner that would promote people sitting in, is not a context. It is not something into which originally rural music has moved, but is the tradition itself. Thus music played there is "traditional". This includes newly created pieces, the best of which, according to one of his consultants, are those that just "slip[s] into the tradition" (2012: 659).³ This example offers a salient reminder that not only do traditional objects have important contexts, but that it also may be awkward to conceive of and treat those objects as being separate, mobile and heritage-protectable entities.

In his critique of Hobsbawm and Ranger's *Invention of Tradition* (1983), Phillips points out that Hobsbawm's "division between invented tradition and the rest seems to rest on the idea that tradition must be both unselfconscious and invariable" (2004: 5). In this, rather than being radical, Hobsbawm's and Ranger's work is in the vein of 19th-century social theory, in which tradition, passive and habitual, had come to be seen as dialectically meeting modernity, active and (self)-conscious. Phillips suggests that by focussing on the dialectic with modernity, the advocates of "tradition as invented" perhaps lose sight of the conclusion, traced back to Edmund Burke, that tradition is not "a thing in itself but ... a way of experiencing the world ... a

1. This statement was part of a Kodava consultant, Kaveri Ponnappa's answer to questions about performing for tourists. It dates from March 2016, during my second period of extended fieldwork in the district. The first was in 2008. I also undertook shorter visits in 2006, 2014 (twice) and 2015. I would like to thank Boverianda Nanjamma and Chinnappa, the Mevada family, C. Nanaiah, C. Monnappa, N. Ponnappa, M.C. Somaiah, P. Monnappa, Ichodiyanda Devaiah, Palandira Devaiah, Bolthandu Sommavvu, Pradip Belliappa, Kubera Subbaiah, Nitin Kushalappa, late Indira Gajaraj, Kalachanda Palangappa, Kaliyanda Aiyanna, Kodimaniyanda Gagan, and Kaveri Ponnappa.
2. It is also pertinent to note that Kodava music is still largely a rural practice. Transforming impacts stem not so much from movement of the music as from changes in rural society. As should subsequently become clear, there is no reason why Kodava should take much of their music with them when emigrating from Kodagu, even though it is quite readily "portable".
3. In this case, many find debates about the nature of tradition versus innovation to be tiresome. Of course, this encompassing understanding of tradition was strongly advocated by hoteliers and bar owners, who attempted to use it to limit the payment of royalties (see McCann 2012).



Figure 1. Banner urging Kodava to “pledge to protect” *kodavaame*: the banner advertises a festival at a Brahmin-run temple.⁴

sentimental construction [that] enters the whole texture of working life” (my emphases) (ibid: 16). This view allowed for an understanding of tradition wherein change was possible but gradual, and “mediated by persistent social habits that lay well beneath the surface of ordinary politics and almost beyond the reach of conscious interference” (ibid: 17). The view of tradition as “entering the whole texture of working life”, and wherein change is possible informs my own understanding of “Kodava tradition”, or to use a Kodava term that may be so translated – *kodavaame* – but I discount the idea that essentially it lies “almost beyond the reach of conscious interference”. *Kodavaame*, which also may be troped as Kodava heritage, or way of life, or inelegantly as Kodava-ness, is not an encompassing whole, but as Desi Wilkinson writes of “celtitude” – ways of being [French] Celtic – “a vague notion and highly variable, not requiring specificity or justification, but available for use as a weighted cultural identity” (Melin, 2017: 141). “Our heritage”, “our way of life” indicates this mobilisation, at once suggesting something that can be protected, an object, as well as a “way of being”.

The view of tradition as operating passively, beyond conscious interference, necessarily reaches its peak in Hobsbawm and Ranger (1983), and then is marginalised by them. The idea of traditions “emerging in a less easily traceable manner” (Hobsbawm, 1983: 1) suggests the possibility that these have a basis “well beneath the surface of ordinary politics”. That others are “actively constructed”, in order to be distinctive from the Burkean view, assumes a recognition of the force of tradition as a “way of experiencing the world”, that, as Hobsbawm has it, is characterised by “invariance” (ibid: 2).

4. All photographs and transcriptions are the work of the author.

Figure 2. *Ain-mane* of the Nadekerianda *okka*.



5. The Kodava have variously been referred to as a race, a caste, or a tribe, the latter in both the generic manner of 19th-century European gazetteers (see Moegling 1855 and Richter 1870), and in the modern ethnographic and administrative parlance of the Indian state. The Indian Constitution does not recognize “races”. Kodava are currently classed as an “Other Backward Caste (III A)” by the Karnataka Government (*The Hindu*, 17th June, 2010) though this is problematic (Dechamma 2012: 10). There has been lobbying to have the Kodava classified as a tribe (*The Hindu*, 9th September, 2011, Karumbaya 2015), though some Kodava regard this as demeaning. Effectively the Kodava act as a caste, idealising group endogamy and within that, extended family exogamy. Traditionally cross-cousin marriage was practised. However, they strenuously deny that there is any caste “amongst the Kodava”, and though they may be casually referred to as a tribe, it appears that they are almost never referred to casually as a caste. They may be described as an ethno-linguistic group, language being one of the better ways, though not entirely accurate, of ascertaining their numbers.
6. Both Dechamma (2012: 18) and material produced by the Kodava National Council dispute the image of the Kodava as economically successful. See also *The Hindu*, 26th November 2004.
7. Sometimes translated by 19th-century English writers as “clans”, in an effort to draw parallels with a romanticised notion of the Scottish highlands.
8. For rich information on these deities, and the texts of their associated songs, including those discussed in this paper, readers should consult the *Paṭṭōlē Paḷamé*, a compendium of Kodava culture collected in the early part of the 20th century (Nadekerianda 2003).
9. The Census of India contentiously classifies the Kodava as Hindu. According to the 2011 census, 81% of the district is Hindu, 16% Muslim and 3% Christian. The relation of religion to demography is further confused by a substantial number of Kodava Maaples or Jamma Maaples. These are the descendants of Kodava who were captured by Tipu Sultan, the ruler of Mysore, in the late 18th century. Forcibly converted to Islam, they still maintain comparable social structure, names, dress and possibly other aspects of Kodava culture. For debates about this, see Dechamma 2012 and 2014, also Bopanna 2018.
10. There is evidence for Brahminic temples in the district some time earlier.

The Kodava

The Kodava, also known as the Coorgs through the English practice of mishearing, are an ethnic group⁵ whose traditional life is centred in the small province of Kodagu, or Coorg, in the mountainous Western Ghats area of southwest India. Though they are not the largest group in the district, they have long been sufficiently culturally prominent to give it its name and its image.⁶ The Kodava, who traditionally have been ancestor worshippers and animists, had a rich ceremonial life centred on these belief systems. Ancestor worship was centred on the traditional home, *ain-mane*, of the extended patrilineal family or *okka*,⁷ (Figure 2) and a nearby location in the forest or plantation, the *kaimade*, at which the founder of a family was worshipped.

They also worship a series of anthropomorphic deities who have “travelled from Kerala”, assimilating some animist figures en route.⁸ At the same time, many Kodava consider themselves to be more than nominally Hindu.⁹ The interaction of Hinduism with the above-mentioned systems is a subject of some debate. It has been a subject of anthropological study, most famously in the work of M.N. Srinivas. In his *Religion and Society amongst the Coorgs of South India* (1952), Srinivas outlined his theory of Sanskritisation. Succinctly summarised, this is a process whereby groups elevate themselves in a hierarchy by adopting the customs of higher castes. These practices are frequently Brahminic, i.e., those of the upper, “priestly” class, and pan-Indian in nature. Thus their adoption affects a horizontal, extra-regional cohesiveness, in addition to the vertical cohesiveness reinforced by valorisation of hierarchy, especially in large-scale ritual. This process has been underway since at least the 17th century, when Kodagu came under the rule of Lingayat rajas from Haleri to the north, who brought Brahmin priests to the district as tutors for their sons (Lokesh, 1993: 15–16).¹⁰ This has resulted in the gradual ceding of control of many sites, animist in origin, to the Brahmin priesthood (see Figure 1).

Alternatively, it may refer to a process by which such customs are imposed, though Srinivas downplays this. I should note that two of the most obviously Brahminic of day-to-day practices, vegetarianism and the rejection of alcohol, including for purposes of worship, have made little impact on *kodavaame*, aside from at many, but by no means all, temples. The Kodava are confronted by a more general increase in mainstream religiosity, puritanism and abstemiousness in contemporary Indian politics, including those of the state of Karnataka (Bopanna, 2015). Recently, a campaign was launched to outlaw animal sacrifice, which is a feature of non-Brahminised shrines (see *News Karnataka*, 6th May, 2016),¹¹ and the right of Kodava to the unlicensed ownership of guns has been challenged. These threaten Kodava animism and the image of the Kodava as warriors and hunters, and thus *kodavaame* itself. As Sundar Muthanna commented about Bopanna's article, "there is a large strategy at work to make us as un-Kodava as possible".

Nevertheless, though subject to these renewed external forces, Brahminic influence has been present in Kodagu for over four hundred years, and in many respects can no longer easily be considered as extrinsic to *kodavaame*. At the same time as it asks people, presumably Kodava, to pledge to protect *kodavaame*, the banner shown in Figure 1 announces a festival at the temple of Igguttappa. Originally an anthropomorphic deity who migrated from Kerala, and an animist force associated with rain, Igguttappa has become worshiped as the pan-Indian Hindu deity Subramaniam, a son of the god Shiva.¹² The temple has become subtly further Brahminised since my first visit in 2006: in 2008 I was told by a priest that it was a Shiva temple and that entry was not possible without a *lungi*, a sarong like cloth. A new guest house to the side mentions Kartikeya, an alternate name for Subramaniam, in its inauguration plate, but not Igguttappa. Yet the banner conflates a Brahmin led festival at this temple with *kodavaame*. By accepting this banner as an articulation of *kodavaame*, the tension with Sanskritisation is not to be understood as one with an extrinsic force. Instead it is an internal one: a process of engaging with and assimilating Sanskritisation, which, in its building of an essentially nationwide culture, may be thought of as representing a particularly Indian type of modernity.¹³

Whether accepted as assimilated or resisted as extrinsic, Sanskritisation is only one force currently transforming *kodavaame*. The Kodava people number about 225,000 worldwide: estimates place the number living in Kodagu as between 70,000 and 125,000 (Aiyappal 2011, Raghuram 2013) in a district population of 550,000. The group is largely endogamous (it generally will admit marriage to non-Kodava women), and birth rates are below replacement level. Other threats include indirect climate change and direct micro-climatic change brought about by deforestation, often illegal, with a resultant decline in rainfall and catchment (Raji, 2017), the pressure of tourism, most extremely in the form of a proposed railway line directly to Madikeri, the district capital (Bhat, 2018) and changing labour relations both inside the district and

11. The Mariyamma temple is not a Kodava temple, but informal pressures have been applied to Kodava shrines, and police intervention has occurred, though unreported.

12. Though worship of Subramaniam is heavily focussed in the South India, particularly amongst Tamils, he is represented in text and iconography throughout India.

13. Igguttappa is not as Brahminic as it may seem. At the corner furthest from the entrance, there is a small shrine, with a separate entrance, to the temple's guardian deity, Bainata, who is worshipped with animal sacrifice. According to Kodava consultants (esp. Kodimaniyanda Gagan), the true "power" of Igguttappa is not found within the temple, but in a simple open-air shrine, three kilometres away on a forested mountaintop.



Figure 3. *Duḍi*. These old drums use monkey skin, now very rare. Property of Kaliyanda Aiyanna.

more broadly. These issues have seen the traditional agricultural labour force, consisting of non-Kodava groups, move to more lucrative work, either in Kodagu or in Mysore and Bangalore. The replacement labour force, from Assam in the far north east of India (Chinnappa, 2012), has no role in or relationship to the Kodagu ceremonial or festival life, and is predominantly Muslim.

Unlike many minority groups, the Kodava might be considered victims of their own success: categorised by the British as a “martial race”, and thus inducted into the military, benefitting from a rich natural environment and the timely introduction of coffee, and highly educated. Though Dechamma is at pains to point out that not every Kodava is a wealthy coffee planter (2012: 18), and though life on the plantation would be more conducive to the maintenance of ritual life, the Kodava, being successful in non-agricultural fields, increasingly move to the cities of Mysore and Bangalore, and further abroad. Many return for their *Karanang Kodupa*, the annual ancestral rites, for *Puthari*, the harvest festival, and for other local festivals. But for an increasing number this is no longer possible. In that many songs are linked specifically to sites, there is no reason to take these songs to the city: there is no reason to sing their deities’ songs in a strange land.

Duḍikottpāt, Animism, and Sanskritisation – Resilience, Decontextualisation, Silence

Central to rituals, including those celebrating anthropomorphic deities, is a repertoire of songs – *duḍikottpāt* – songs sung to the beat of the *duḍi*, a hand tensioned hourglass drum (see Figure 3). A single melodic line (see Figure 4) is performed heterophonically by two pairs of male singers (see Figure 5). The singers deliberately shake their voices, an effect which enhances the heterophonic complexity.¹⁴ The pairs alternate, each pair singing a number of strophes before the other takes over. The take-over may be formalised or spontaneous, resisted by singing more loudly, or accepted. The songs move many Kodava to nostalgia. Recording sessions that I organised in 2008 were often celebratory events, and, most importantly, the *duḍikottpāt* must be present at any auspicious event.¹⁵

But though this music is central to ritual life, Kodava frequently have expressed ambivalence towards it, and to their music in general. Before first investigating Kodava music, I was offered warnings by numerous Kodava acquaintances. “You’re going to find our music very dull”, “the Kodava only have one tune”, “we have a long history with music – it’s long back in historical times”. In an even more recent column subtitled “Coorgs are Gauls”, Kodava writer CP Belliappa (2012) good-humouredly compares the Kodava to the Gauls of Gosciny and Uderzo’s *Asterix*, finishing his paralleling of martial and hunting prowess with the statement “as for our music, Cacophonix would have been immensely

14. I have not notated here the intricate and constantly varying heterophony, though this is an essential element of style. For purposes of this paper, the core melody is all that is necessary.

15. An alternative name for many *duḍikottpāt* is *ballopāt*, ballo being a word that is used to open many stanzas of the songs as an injunction to “live well”.

Figure 4. One of the most frequently sung *duḍikottpāt* melodies.

proud”. This ambivalence, coupled with migration and possibly a diminished importance of animism for some Kodava, has resulted in a decline of the number of men who know the repertoire. Songs may be specific to a family, a shrine, or a festival, and though transcribing performances has been used as a way of preserving texts against the declining numbers of men who know them, it has not been sufficient and is not sufficiently used to maintain repertoire.

Perhaps the most resilient of *duḍikottpāt* is the *Kaveriamme Pāt* (the Song of Mother Kaveri), a deified river that has its source in Kodagu. It is anomalous in that its subject matter is a deity of pan-Indian and Brahminic worship, whereas all others that I have heard and recorded since 2006 deal with local deities or heroes, ancestors, and interactions with nature. I recorded this *pāt* twice, at the Kodava Samaj in Madikeri, and at *ain-mane* of the Palandira *okka* at Parande (see Sound Example 1).



Sound Example 1.
[Kaveriamme Pāt. Recorded at Parande, 8th September 2008. Sound examples were recorded by the author.](#)

Its text is drawn from the *Kaveri Purāṇa*, which, like *purāṇas* in general, is a narrative mythic text. Initially oral accounts, *purāṇas* should not be thought of as either static histories or mythologies, but as contemporaneous and evolving documents that attempt to square histories with evolving social and political realities.¹⁶ Once *purāṇas* have been codified as text, they hold enormous sway, assuming a quasi-historicity. The *Kaveri Purāṇa* is widely recognised to be a Brahminic intrusion (Moegling, 1998) explaining the deification of the river, and bolstering control over the annual rituals at its source, Talakaveri. These rituals are attended by non-Kodava and Kodava, who sing the *Kaveriamme Pāt*.

Though the *Kaveri Purāṇa* is a Brahminic introduction, it is also generally acknowledged, and stands to reason, that worship of the Kaveri predates this. Lewis Rice (1878: 9) writes in the same paragraph of the Kodava worship of Kaveri and their “instinctive aversion for Brahminic influence”. According to Srinivas, the Kaveri is “identified with the Ganga [Ganges] River” (1989: 61): an instance of the absorption of a local deity into a pan-Indian one. Nevertheless, the Kaveri is worshipped separately, and though identification with the sin-cleansing properties of the Ganga is acknowledged, other aspects of worship are arguably more important. When quizzed as to the nature of Kaveri worship, and the anomaly of the *Kaveriamme Pāt*, consultants made the point that the Kaveri is special to the Kodava, because of Talakaveri. In

16. See Matchett (2003) and Rao (2004).

Figure 5. *Duḍikottpātḱars* at the Kakotaparambu *namme* (festival), 14th December 2008.



further explanation, I was told, “no-one else worships the Kaveri in the way we Kodava do”. This difference is exemplified in an anecdote offered by Bittiandra Chand Somaiah. Her mother, receiving piped water in her Bangalore home, declared “now I have Kaveri in my kitchen” (2013: 530). This asserts the nature of the river as water source. Pan-Indian thinking looks to rivers as powers that expunge sin through bathing. And indeed Kaveri is renowned for this power, granted her in the *Kaveri Purāṇa*.¹⁷ But the main focus of Kodava worship of the Kaveri is animist, emphasising its natural but sacred role.

Nevertheless the dialogue between Brahminic and animist views of Kaveri continues. One example of this is a transformation of a traditional women’s dance, the *ummatāt* (See Figure 6). Traditionally danced in a circle around a lamp – the symbol of ancestors in traditional Kodava homes – at some time late last century, the lamp was replaced in some performances by a young woman dressed as the goddess Kaveri. Bhajans extolling the goddess, in the generic style of Karnataka or Kerala bhajans, were used in accompaniment. The image that the young woman adopted was drawn from pan-Indian calendar art. Curiously, the friends who told me of this, Boverianda Nanjamma and Chinnappa, were as concerned for the “poor girl” forced to dress like this and retain a pose for the duration of the dance, as by the Sanskritisation effected. It may be also that this trend is far from ubiquitous, or has been reversed, as I have only seen it once, when danced by a school-based group.¹⁸ I have also heard a large number of shorter Kaveri songs, sung by women. In these, sung in the generic style of Karnataka or Kerala bhajans, at least one takes the Sanskritic Hindu position – Kaveri is given the name Lopamudra, her name prior to her adoption by Kavera.¹⁹ But even this may be nuanced: on one occasion, I heard a series of Sanskritised *bhajans* introduced by the statement “Mother Kaveri is our kul Devi”,²⁰ a description usually used for familial rather than public gods.

17. According to local information, the power of the Kaveri to wash clean of sin is so great that the river Ganga visits Kaveri annually at Bhagamandala for this very purpose.

18. At the *Puthari* (harvest) celebrations at Poomale Mand, near Virajpet, 16th December 2008.

19. There are references to Kaveri in other songs. In a recording of the *Deshakatt Pāt*, a song which recounts historical subdivision of the land of Kodagu, made at the Kodava Samaj in Madikeri on 1st September 2008, one of the singers, Nappanda Eerappa, pitched his voice almost stridently higher, and increased his ornamentation when singing about the Kaveri.

20. At the opening celebrations for the Shantheyanda Cup Hockey Namme, Madikeri, 10th April, 2016.



Figure 6 (above). Opening of the *Kaveriamme Pāt*

Figure 7 (to the left). *Ummatāt* at Kadigadal, 14th December, 2014

The continuing significance of the *Kaveriamme Pāt* demonstrates a negotiation between traditional animism and the modernity of the pan-Indian process of Sanskritisation. The declining significance of the *Narimangala Pāt* derives from the confrontation of animism with secular modernity. The song was central to the *nari mangala*, a ceremony held for one who had killed a tiger.²¹ Given the practical and symbolic importance of hunting in Kodava life, including its relationship to sports and more martial imagining, it is likely that tigers were proactively hunted. In addition, there was a bounty on tigers from 1870. However, the hunting of tigers was always seen in terms of village protection, an offshoot of the fierce perceived combat between man and tiger in colonial India. Perhaps for this reason, the tiger is described in the song as “starving”. Since the 1950s, five *nari mangala* have been documented, the last for a man who killed in self-defence in 1982 (Chinnappa, 2014: 171). Needless to say, the song has become less relevant to Kodava life. Nevertheless the ceremony has entered both Kodava and non-Kodava imagination. It forms a key event in Kodava author Sarita Mandanna’s *Tiger Hills* (2011) and features as part of the rather blatantly stereotyping song ‘Kodagina Vira’ from Rajendra Singh Babu’s 1990 film *Muthina Haara*.²² By having entered into both the Kodava and non-Kodava imaginary, it outlives its practical and spiritual base, and becomes part of a nostalgic holding for a life that is transformed at a practical level, and transforming at the level of belief systems.

21. The ceremony is sometimes incorrectly described as one where the hunter is married to the spirit of the dead tiger. This mistake can be traced to colonial writers, who probably confused the general use of the word *mangala* for any auspicious ceremony with the specific use of the word for a wedding, and may have been confused by the tiger-killer being dressed as a bridegroom would be.

22. In her novel, which has been severely criticised for its ethnographic and historical inaccuracies, Mandanna plays with this ambiguity. For the depiction of the Kodava in film songs, see Napier 2017.

Figure 8. Singing the *Narimangala Pāt* – Poradu, 3rd November 2008. From L to R: C. Nanaiah, C. Monnappa, N. Ponnappa, and M.C. Somaiah.



Figure 9. *Narimangala Pāt* melody. See also Sound Example 2.

These enduring beliefs may explain why the song was well enough known in 2008 for me to record it (see Figure 8). Though one of the singers was over the age of seventy the group could not have learnt the song prior to the last acknowledged performance of the ceremony in that part of Kodagu, in the 1950s. The song as performed on this occasion conformed to the general stylistic features of *duḍikottpāt*. The melody seems to be a localised variant of one of several used for *duḍikottpāt* throughout Kodagu (see Figure 9, and note its close relation to Figure 6, the *Kaveriamme Pāt*). There were two points of distinction from most other *duḍikottpāt* that I recorded: first the tempo was faster (though this was common to all songs recorded on that occasion – the only recording I made in the far south of Kodagu). Secondly, in most other performances the number of strophes sung before switching from one performing pair to another varied, and pairs could be heard to interrupt, or to resist interruption. Here the groups strictly alternated, singing only one verse each at a time, and there were no attempted interruptions. The only other instance of this I have noted is in the recording I obtained of the *Cāvu Pāt*, discussed below.



[Sound Example 2.](#)
[Narimangala Pāt.](#)

According to older accounts, accounts that I have yet to fully square with the realities of performance, *duḍikottpāt* involved extemporisation. From discussion, such extemporisation included substituting appropriate names into standard phrases. On this occasion, the role of the hunter in the song, which recounts the hunt and thus must have varied from performance to performance, was assigned to N.

Figure 10. *Cāvu Pāt*²⁴

Ponnappa, the oldest and frailest of the singers. This was recounted with substantial laughter, given that the text of the song has a fearless and strong “youth” as its protagonist. Whatever extemporisation was there was not apparent except perhaps in a few moments of hesitation.²³ In this performance the Kodava singers were able to imagine or place themselves in a sung hunt: a hunt that once would have given rise to a necessarily improvised song (for all hunts are different), but now allows only nostalgic restatement. A pragmatic assertion and stabilisation of the Kodava relationship to their animist world seems to give way to a “sentimental construction”.

If the image of the natural world as succouring is central to the Kaveri repertoire, this image is reversed in the *Cāvu Pāt*: a song traditionally sung soon after a death, and in accompanying the corpse to cremation or burial. Death is not characterised in either a theistic or abstract Hindu way, but is envisaged as an assault by malevolent forces: a *kuliya* or spirit takes up residence in the house of the soon-to-be-deceased (Nadikerianda, 2003: 182), eventually attacking its victim by tripping them at the ankle. The arrival of Sani, the malevolent force of the planet Saturn, is hyperbolically described as a series of disasters – a disintegration of the relationship to the natural world, or a recognition that the natural world is far from friendly. The cawing of a crow, *cāvu*, or death, the sound of a young owl, a *kutti*, which means pierce, speak of ruptures not only of the relationship of the natural world to the deceased but of social order, by destroying the links between families that the deceased’s marriage has made (Nadikerianda, 2003: 173, fn. 300). The song is resentful of death, both from the perspective of the singers and the deceased (it is sung in the second person, to the deceased). Its tone is at times atheistic: “you are ruined” rather than “you are going” is the most common refrain. According to Dechamma, it talks of the worldly rather than the other-worldly (2014: 13). Finally, the song denies the Hindu tenet of transmigration, imploring the deceased not to be reborn. At the same time, the replacement of the particularistic *kuliya* with the Sani, a source of malevolence in Sanskrit astrology, is not the only Hindu element in the text as given in the *Paṭṭōlé Paḷamé* (Nadikerianda, 2003) and in the version recorded by All India Radio in 2007. References are made to Narayana, a name for the pan-Indian Vishnu, learning the *shāstras*, bathing in sacred rivers, and South Indian Hindu pilgrimage sites such as Kanchipuram and Rameshwaram.

Though the song itself recounts the violent rupturing of social order, it is not, of itself, restorative of it. It is also highly inauspicious. Though on two occasions people sang short excerpts for me unsolicited, efforts to negotiate a full performance, even with the help of one who

23. According to several consultants (Achaiah Mevada, Kaliyanda Aiyanna), extemporisation consists of inserting clichéd phrases. Though I have yet to verify this, the occasional halting start to some strophes may represent the introduction of an unexpected but clichéd phrase, rather than a lapse of memory.

24. I have not made a sound file of this song available. To do so might upset many Kodava.

had previously negotiated a performance of it, were ones I elected to abandon. I could see that even though the singers had agreed to sing, they were uncomfortable.²⁵ My observations are thus based on a recording made in 2007 by Pradip Belliappa of All India Radio, Madikeri, . Though no drums are used, delivery is otherwise similar to that of *duḍikottpāt*. I have not heard the melody used elsewhere (see Figure 10). The alternation between pairs occurs strictly after a single line of text, and each line of text is repeated exactly by the second pair. In this rigidity, it resembles the performance of the *Narimangala Pāt*.

Duḍikottpāt and Ways “to Protect”

The three songs discussed above all internally represent various types of dialogue within *kodavaame*. The *Kaveriamme Pāt* and the *Cāvu Pāt* also internally embody the on-going dialogue with Pan-Indian religion. As enactments of *kodavaame*, performances exist in fraught dialogue with a rapidly modernising world. This is most obviously so the case of the *Cāvu Pāt*. As Kodava emigrate, few people know the song, whether death catches a Kodava’s ankles in Madikeri or Mysore, or Bangalore. Recordings cannot be used, as the names and gender of the dead, and details of their life cannot be inserted.²⁶ In many cases, the song can still be sung, but only at the funeral, after men who can sing the song are located, not at the wake. Similarly, the traditional performance of double-reed and drum instrumental music, *vāлага*, by Dalit and Meda musicians, and their dancing, does not occur at many, even at most funerals,²⁷ and a second, more restorative song, the *Polici Pāt*, is also unsung. Thus the restorative, re-integrative strength of the ceremonies would appear to be diminished.

Performances of the *Kaveriamme Pāt* most commonly occur at the Tula Sankraman, a Brahminic festival celebrating the annual “birth” of the river. Thus they are located, along with a repertoire of Kaveri bhajans, in dialogue with a pan-Indian world. At the same time, Kaveri as water source is an increasingly important image in on-going and at times violent disputes over the rights to that water, and struggles to preserve the catchment, destruction of which is an inevitable consequence of the conversion of old coffee estates, the mushrooming of resorts, and most recently the felling of 54,000 trees for the construction of a power line. So, for example, in late 2016, a seventeen- day pilgrimage on foot from Kodagu to Bangalore to press for better environmental protection began with songs to Kaveri.

The examples discussed show that shifts in *kodavaame* result in shifts of meaning and utility in the songs: in the case of the *Kaveriamme Pāt*, this shift is conscious and concrete, but in the case of the other *pāts*, reactive or even passive. This begs the question: in what other ways might Kodava performances be protective of, and protected by, *kodavaame*?

25. The singers involved were the four gentlemen who had performed the *Narimangala Pāt*.

26. As indicated above, the process of recording would itself be dangerous.

27. Recordings of *vāлага* are sometimes used (Nitin Kushalappa, personal communication, 28th February 2018).



Figure 11. Opening procession of the *namme* at Kadigadal, 14th December 2014. The group is from Garvale village.

Sung Protections, Protecting Songs

About ten years ago Jeff Todd Titon began to introduce ecological metaphors of stewardship and sustainability to discussions of the maintenance of music traditions. As Catherine Grant, one of the authors of the Sustainable Futures for Music Cultures project writes, notions of “safeguarding” and “heritage” locate the ideal in the past. They suggest a defensive posture and approach, and ought to be supplanted by a concern for sustainability through an ecology of music (2014: 10). Titon in particular is critical of heritage management that relies, as he believes it inevitably does, on tourism and newly-invented festivals, arguing, based on Don Roy’s work, that “tourist-oriented expressions usually fail to foster the long-term, community social capital that sustains a music and dance scene” (2009: 13).²⁸ Tourism is a major industry in Kodagu, and Kodava have an exotic image for other Indians. But, aside from a more general opposition to unrestricted tourism, many Kodava have refused to participate for a more specific reason. As one consultant forthrightly stated, “there should be no performances”. For if the *dudi* must be played at any auspicious event, it must not be played at any event that is not auspicious. For many, the tourist show is not auspicious. As I have documented in previous work, many Kodava cultural practices, though not secret, are “private”: they are open for outsiders to attend, but that attendance is a matter of relative indifference (Napier 2010). The events are for the Kodava themselves. Tourist performances, along with newly invented competitive music and dance festivals, open what were originally sounds and steps made for the group themselves to a wider, more public gaze, thus turning auspicious activity into performance. In addition, these events radically shift the nature of the activity from the participatory to the presentational (Turino, 2008: Chap. 1).

Kodavaame previously involved the idea every man should sing or dance to *ballopāt*. In this model, not only was a “pledge to protect” enacted immediately, the process of maintenance was assisted, as

28. In their restudy of the traditions studied by Arnold Bake in the 1930s, Jairazbhoy and Caitlin suggest that several of the performances that he recorded must have been organised by then commissioners in events which resemble modern-day festivals. They suggest that such festival-like presentations were probably a long-standing practice, as “performers have gathered for important occasions like royal weddings and coronations for centuries, forming a special type of natural context for the performing arts” (1991, 32’05).

Figure 12. Opening procession of the *namme* at Kadigadal, 14th December 2014. Note the *duḍikottpātḱars* in the background.



dancing was carried out regardless of the participants' stage in a learning process. I observed this at work in 2016 at the annual festival or *namme* at the Bhagavathi temple in Kolakeri. Late on the first afternoon, the 23rd March, men danced the *chouriāt*. They danced regardless of their age and skill level, whether or not they carried the whisk that characterises the dance, or whether or not they owned or chose to wear the characteristic *kupya-cele*, the traditional Kodava male outfit. The men who danced included one young man who was clearly developmentally delayed.

In the last ten years, a number of pan-district festivals have been instituted. These are not centred on any particular sanskritised, ancestral, or animist site or event. They are competitive, with village institutions rehearsing songs and dances, and producing banners and identical saris for women (see Figures 11 and 12, and also Figure 7). They usually open with ritual activities that render them auspicious. The events have remained small, perhaps appropriately so, participants being probably at least as numerous as observers, who were mostly associates of the participants. Nevertheless, they successfully negotiate the boundary between performance and “auspicious event”, and provide a locus for the reproduction of sung and danced repertoire.

Such festivals may be instances of what Helen Rees has called traditionalism, the conscious displaying of tradition (1998). Similarly, drawing on the work of Ann Fienup-Riordan, who argues that heritage is a self-conscious tradition, a certain “conscious culture” (Fienup-Riordan 2000: 167), Kuligowski points out that heritage “proclaims” tradition in a way that was not previously necessary (2014).

This may be seen in a procession that occurred on the second day of the Kolakeri Bhagavathi *namme*. Here, as is typical of *nammes* at Brahminised temples, the goddess was carried out of the temple on the head of a Brahmin officiate, who circumambulated the temple a



number of times, dancing at each round, accompanied by non-Kodava drummers, playing *çende*, a barrel drum, and cymbals.²⁹ In recent years, a few changes were made to this procession. First, according to conversations with senior Kodava men, a decision was made that a procession, held earlier that day, in which the goddess was carried to a nearby river to be bathed, would no longer include women – it had become, for no clear reason, too dangerous. As a sort of compensatory gesture, six women were allowed to precede the goddess in the procession described above. They were identically dressed, carried lamps, and walked backwards in steps that emulated those of the *ummatât*. Two groups of Kodava men, one ahead of the goddess but facing her, one behind the goddess, performed the swaying dance steps characteristic of several male Kodava dances, sometimes spontaneously calling out to the deity in the manner heard in other such dances.

The effect was theatrical and powerful, and participation in this procession is now a matter of prestige. This theatricalisation is in line with processes elsewhere that may be critiqued, effecting both a shift from the participatory to the presentational, and proclaiming *kodavaame* in a conscious way. But it also resists the Brahminic hegemony of this event, partially reclaiming it as Kodava, and is re-integrative of *kodavaame*, bringing Kodava women and men into a more active role. As an event it offers characteristics of both tradition as a way of life, and of tradition as invented. Such invention remains meaningful through its grounding in the sustained ecology of temple performance.

The manner in which “invented” entities “become traditional” offers further evidence that an ecological approach may aid and be aided

Figure 13. Opening procession of the Shantheyanda Cup, the 2016 Kodava Hockey *namme*, Madikeri 10th April.³⁰

29. The *çende* players and their musical practices, like many Kodava deities, derive from Kerala, though there are now many local groups.
30. Each competition is hosted by and named after the winning team from the previous year.



Figure 14. *Nari mangala* in the opening procession of the 2016 Kodava Hockey *namme*.

by the sustainability of “sentimental construction” in invented forms. For example, Pease notes that *ch’anggŭk*, a Korean musico-theatrical genre developed in the first part of the twentieth century is regarded as traditional. This assessment is based on its roots in *p’ansori* and other traditional musical and dramatic practices, and its celebration of the past (2012: 110). McDonald has argued that highly innovative practices, in the form of harmonically complex and often spontaneous piano accompaniments, are seen as a non-disruptive and valued addition to Cape Breton fiddling, since the fiddlers maintain a responsibility to not only the Cape Breton tradition, but to the Scottish tradition from which it derives. In addition this new practice “is valued for its capacity to add to the vital drive of Cape Breton dance music, the driving groove of Cape Breton fiddling reflects the continued link between fiddling and percussive dance, an association that was lost in Scotland more than a century ago” (2017: 200).

Each year, Kodagu holds what is believed to be the world’s largest sporting event in terms of number of teams: over three hundred family-based teams compete in a knockout field hockey tournament (see Figure 13). The event is called a *namme*, the same word that would apply to any ancestral or animist event. The opening procession included *duḍikottpāt* and *vāлага*, as is often the case, simultaneously. Within the procession, two men carried a large, soft toy tiger on a pole, while a young boy with a false moustache, wearing the white that is the traditional outfit of a Kodava groom, walked alongside. I thought of it as a mere re-enactment, but an announcer later referred to as the *nari mangala* (see Figure 14).

By linking to the past, the *nari mangala* in the hockey tournament is not a cartoonish replication of animism, or at least not only a cartoonish

replication of animism, (for we cannot ignore the moustache on the 10-year-old boy, or assume that the Kodava are humourless). It is something traditional, a sentimental construction. Furthermore, it validates the hockey *namme* as traditional, as a site of *kodavaame*. If traditional performance is a site of cultural identity and continuity, as suggested by Grant (2014: 15), then, here, the identification of Kodava as people in contact with their natural world is maintained. This is so even if a violent rupture has been made, and hunting, not just hunting of tigers, is impossible. A final point: what were the *duḍikottpātkars* singing? Not the *Narimangala Pāt*, but the song of Kodagu’s *kul Devi*, the song that most eloquently represents the Kodava relationship to a wider Indian and Hindu world, the *Kaveriamme Pāt*.

Conclusions

In its emphasis on text, and the Kodava’s own downplaying of its aesthetic quality, *duḍikottpāt* is not appreciated in terms of the transmission of “purely musical” qualities. It is appreciated through its requisite presence at auspicious events, and its ability to call forth nostalgia and more, not as a longing for that which is lost, but as a sentimental construction of relationships and identifications that form part of *kodavaame*. Even when located within what appear to be newly constructed, even artificial events, they offer similar perspectives to those found in earlier times: a relationship to the world of animist and ancestral forces, and a negotiation with and partial assimilation of cultural forces from “outside”.

References

- Aiyappal, M. (2011) “Kodava Face Threat of Dwindling Numbers”. *Times of India*, Bangalore, 9th November, 2011. <https://timesofindia.indiatimes.com/city/bengaluru/Kodavas-face-threat-of-dwindling-numbers/articleshow/10662687.cms>. Last accessed 23rd October 2016.
- Belliappa, C. (2012) “C.P. Belliappa’s New “Theory” on Origin of Coorgs: Coorgs are Gauls!” Available at: <http://www.coorgtourisminfo.com/c-p-belliappas-column/c-p-belliappas-new-theory-origin-coorgs/comment-page-1/-comment-2061>. Last accessed 28th March 2018 – link expired.
- Bhat, P. (2018) “Victory for Kodagu Residents as Centre Scraps Railway Line Proposal”. *The News Minute*, 9th March, 2018. <https://www.thenewsminute.com/article/victory-kodagu-residents-centre-scraps-railway-line-proposal-77674>. Last accessed 28th March 2018.
- Bopanna, PT. (2015) “Is Karnataka Govt Interfering in Religious Practices of the Coorgs?” Available at: <http://www.coorgnews.in/general-news/is-karnataka-govt-interfering-in-religious-practices-of-the-coorgs/>. Last accessed 28th March 2018.
- Bopanna, PT. (2018) *Are the Kodavas (Coorgs) Hindus?* Bangalore: Rolling Stone.
- Boverianda, Chinnappa and Nanjamma Boverianda. (2014) *Ainmanes of Kodagu*. New Delhi: Niyogi.

- Chinnappa, J. (2012) "Kodagu is a Safe Haven for These Assamese." *The Hindu*, Mysore, 23rd August, 2012. <http://www.thehindu.com/todays-paper/tp-national/tp-karnataka/kodagu-is-a-safe-haven-for-these-assamese/article3809903.ece>. Last accessed 28th March 2018.
- Dechamma, S. (2012) "The Model Minority: Problematizing the Representation of Kodavas in Kannada Cinema". *Inter-Asia Cultural Studies* 13: 5–21.
- Dechamma, S. (2014) "Of Death, Rituals and Songs for the Dead: Kodavas and their Histories". *Intersections: Gender and Sexuality in Asia and the Pacific* 34: 1–17.
- Grant, C. (2014) *Music Endangerment: How Language Maintenance Can Help*. Oxford Scholarship Online.
- The Hindu*, (2004) "Kodavas Seek Change in BC Category Tag". *The Hindu*, Madikeri, 26th November, 2004. <http://www.thehindu.com/2004/11/26/stories/2004112606910300.htm>. Last accessed 28th March 2018.
- The Hindu*, (2010) "BC Panel Announces Caste-Wise Survey". *The Hindu*, 17th June, 2010. <http://www.thehindu.com/todays-paper/tp-national/tp-karnataka/BC-panel-announces-caste-wise-survey/article16254500.ece>. Last accessed 28th March 2018.
- The Hindu*, (2011) "Include Kodava Race in Tribal Group, Anthropological Survey of India Urged". *The Hindu*, Mysore, 9th September, 2011. <http://www.thehindu.com/todays-paper/tp-national/tp-karnataka/include-kodava-race-in-tribal-group-anthropological-survey-of-india-urged/article2438338.ece>. Last accessed 28th March 2018.
- Hobsbawm, E and T. Ranger. (1983) *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hobsbawm, E. (1983) "Introduction: Inventing Traditions", in E. Hobsbawm and T. Ranger (eds.) *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1–14.
- Jairazbhoy, Nazir Ali, and Amy Caitlin (1991) *The Bake Restudy in India, 1938–1984: The Preservation and Transformation of Performance in Tamilnadu, Kerala, and Karnataka* (video), Van Nuys (California): Apsara Media for Intercultural Education.
- Karumbaya, C. (2015) "Are Kodavas a Separate Race or a Tribe?". *Coorg News*, 14th February, 2015. <http://www.coorgnews.in/featuresnewsmakers/kodavas-seperate-race-tribe/>. Last accessed 28th March 2018.
- Kuligowski, W. (2014) "On New Meanings Of Tradition: Globalization, Politics and Questions for Anthropology", *Český lid* 101: 321–334.
- Lokesh, KM. (1993) "Coffee Plantation in Coorg Under the Colonial Rule – 1834–1947 (A Socio-Economic Study)". PhD dissertation, Department of Studies in History & Archaeology. Retrieved from Shodhganga: Kuvempu University.
- Mandanna, S. (2011) *Tiger Hills*. New York: Grand Central Publishing.
- Matchett, F. (2003) "The Purānas", in G. Flood (ed.) *The Blackwell Companion to Hinduism*. Oxford: Blackwell, 129–143.

- McCann, A. (2012) “Opportunities of Resistance: Irish Traditional Music and the Irish Music Rights Organisation 1995–2000”. *Popular Music & Society* 35: 651–681.
- McDonald, C. (2017) “From Stride to Regional Pride? Cape Breton Piano Accompaniment as Musical and Cultural Process”. *Ethnomusicology Forum* 26: 193–214.
- Melin, M. (2017) “Call to the Dance: An Exploration of the Socio-Cultural World of Traditional Breton Music and Dance”. *Ethnomusicology Forum* 26: 140–142.
- Moegling, H. (1855) *Coorg Memoirs; An Account of Coorg and of the Coorg Mission*. Bangalore: Wesleyan Mission Press.
- Moegling, H. (1998) “Kaveri Purana”, in B. Surendra Rao, and K.M. Lokesh, (eds.) *Coorg Invented: Nineteenth Century European Writings on Kodagu*. Madikeri, India: Forum for Kodagu Studies, 40–48.
- Nadikerianda, C. (2003) *Paṭṭōlé Paḷamé: Kodava Culture-Folksongs and Traditions*. New Delhi: Rupa.
- Napier J. (2010) “‘This Is Our Culture, Only for Ourselves. Thank You for Being Interested’: Kodava Song and the Public Non-Assertion of Difference”. *Global Media Journal-Australian Edition* 4.
- Napier J. (2017) “‘Kodava Hero’, ‘Appear Only Once Before Me’: The Assimilation of ‘Internal Exotics’ in Indian Film Songs”. *Journal of Music Research Online* 8 <http://www.jmro.org.au/index.php/mca2/article/view/181>
- News Karnataka* (2016) “HC Bans Animal Sacrifice During Mariyamma Temple Fair in Virajpet”. (6th May, 2016) Available at: <https://www.newskarnataka.com/kodagu/hc-bans-animal-sacrifice-during-mariyamma-temple-fair-in-virajpet>. Last accessed 28th March 2018.
- Pease, R. (2012) Review of “In Search of Korean Traditional Opera: Discourses of Ch’anggük” by Andrew Killick. *Ethnomusicology Forum* 21: 109–112.
- Phillips, MS. (2004) “What is Tradition When it is Not ‘Invented’? A Historiographical Introduction”, in G Schochet and MS Phillips, (eds.) *Questions of Tradition*. Toronto: University of Toronto.
- Raghuram, M. (2013) “As Numbers Fall, Jittery Kodavas Seek Special Status”. *DNA*, 18th February, 2013. <http://www.dnaindia.com/bangalore/report-as-numbers-fall-jittery-kodavas-seek-special-status-1801188> Last accessed 23rd October 2016.
- Raji, A. (2017) “Environmentalists Join Hands to Save Kodagu”. *Times of India*, Bangalore, 2nd July, 2017. <https://timesofindia.indiatimes.com/city/bengaluru/environmentalists-join-hands-to-save-kodagu/articleshow/59406904.cms> Last accessed 28th March 2018.
- Rao, VN. (2004) “The Puranas”, in S. Mittal (ed.) *The Hindu World*. New York: Routledge.
- Rees HM. (1998) “Authenticity and the Foreign Audience for Traditional Music in Southwest China”. *Journal of Musicological Research* 17: 135–161.

- Rice, BL. (1878) *Mysore and Coorg, a Gazetteer*.
Bangalore: Mysore Government Press
- Richter, G. (1870/1984) *Gazetteer of Coorg: Natural Features of the Country and the Social and Political Condition of Its Inhabitants*. New Delhi, India: B.R. Pub. Corp.
- Somaiah, BC. (2013) “Neo-Folk, Indigenous – Itinerant ‘Hinduism’: The Kodavathees of Singapore”. *South Asia: Journal of South Asian Studies* 36: 520–538.
- Srinivas, MN. (1952) *Religion and Society Amongst the Coorgs of South India*. Oxford: Clarendon.
- Srinivas, MN. (1989) *The Cohesive Role of Sanskritization and Other Essays*. Oxford: Oxford University Press.
- Titon, JT. (2009) “Economy, Ecology, and Music: An Introduction”. *The World of Music* 51: 5–15.
- Turino, T. (2008) *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press.

Reviews

Organologin, studiet av musikinstrument, är ett av de mer komplicerade fälten inom musikforskning. I skärningspunkten mellan fysik och humaniora, teknik och samhälle, finns potential för tvärvetenskapliga frågeställningar i djupare bemärkelse; problemet är att olika vetenskapsgrenar har olika fokus, ser olika detaljer, ställer olika frågor. Den variationsrikedom som humaniora arbetar med att förklara försvinner ofta om den ska reduceras till akustikens generella principer. Den blandning av positivism och utvecklingsoptimism som dominerat teknologiska vetenskaper genererar frågor som ”hur tillverka instrumentet effektivare” men inte ”varför föredrar människor en gammal teknisk lösning”.

En rollposition där tekniskt kunnande förenas med estetiska (och därmed socialt inbäddade) frågeställningar är den som instrumentbyggare. Richard Jones-Bamman (i fortsättningen RJB) har spelat banjo i många år och även prövat på att bygga. I den här boken, som ingår i ett forskningssammanhang där det redan finns litteratur om instrumentets historia och musikstilarna, fokuserar han på instrumentbyggarnas tankar, idéer och drivkrafter – vilket blir det unika bidraget till den tidigare forskning som främst har handlat om tekniska lösningar, om kunnandet men inte om drivkrafterna. En poäng med boken är att den utgår ifrån en faktiskt existerande byggar- och musikergemenskap; i fokus står banjon så som den hålls levande inom ett nätverk av människor, inte till exempel ”det gemensamma för alla former av banjos” eller ”banjon som industriprodukt” för att ge hypotetiska alternativ.

Kapitel 1 utgör en komprimerad framställning av banjons historia. Redan från 1600-talet är den ”afroamerikanernas musikinstrument”, men det är först när vita minstrels börjar använda banjon på 1830-talet som den får en mer standardiserad form i och med att den införlivas i de vitas populärkultur och tillverkas för avsalu. Under de sista decennierna av 1800-talet blir den ett instrument för de vitas salonger och byggs med stor hantverksskicklighet och får ett luxuöst utseende, men kring första världskriget tappar den sin status. Med 20-talets jazzmusik blir den ett ljudstarkt alternativ till gitarr men försvinner från jazzen under 1930-talet. I stället blir banjon definitivt förknippad med bluegrass och får sin nutida standardiserade utformning, med bottenplatta som skapar ett mer ljudstarkt instrument, och den tre-fingersteknik som Earl Scruggs introducerade (i kontrast till den i old-timey vanligare ”clawhammer”-tekniken, tumme + pekfinger).

Vid sidan av minstrelgenrens och populärmusikbranschens appropriering av banjon finns också en annan historia av instrumentets spridning – som del av en folklig musikpraxis, med musikalisk interaktion mellan vita och svarta. Ett

BOOK

Building New Banjos for an Old-Time World

Richard Jones-Bamman

University of Illinois Press. 2017.

ALF ARVIDSSON

sådant område var Appalacherna, där banjon blev använd som kompinstrument tillsammans med sång och fiolspel. Men massmedialiseringen, där old-timey under 20-talet lanserades i radio och följdes av bluegrass och country, startade en process där banjon i efterhand setts som enbart förknippad med vita musiker. Forskningsperspektivet att Appalacherna skulle vara ett reservat för traditioner från brittiska öarna bidrog också till att svartas delaktighet osynliggjordes.

Kapitel 2 innefattar en presentation av den "old-time community" som är den sociala kontexten för det byggande RJB studerar. Ett särdrag är att de byggare som det handlar om också i de flesta fall är utövande musiker, och att det handlar om en musikgemenskap där man möts på kurser och festivaler – det påminner en hel del om svensk folkmusikrörelse. Ursprunget ser RJB i den folkmusikrevival som startade på 1950-talet, och mer specifikt den gren som ville avskilja sig från de kommersiellt gångbara grupperna Kingston Trio och Peter, Paul & Mary. Särskilt var det guppen New Lost City Ramblers som blev förebilder, både i den repertoar de valde, hur de spelade (en strävan att återge vad som hördes i inspelningar från 1920-talet) och de instrument de använde – äldre instrument av modeller som inte tillverkades längre. Detta skapade en efterfrågan på nya banjos av äldre snitt. En paradox är att den puristiska utgångspunkten i old-timey-revival ledde till en efterfrågan på instrument som efterliknar de som producerades för en burgen urban köpkrets vid sekelskiftet 1900.

Kapitel 3 tecknar arbetsgången för att bygga en banjo, vilket är nödvändigt för att förstå kommande kapitel. Här har RJB följt den kanske första kursen i banjobyggande, som startades 2009. Eftersom det inte finns någon auktoriserad förebild ingår flera valsituationer i processen: elva- eller tolvtumskropp, 26-tums hals (för C- och G-stämning) eller 24,5 tum (något som blir allt vanligare eftersom det ger den A- eller D-stämning som fiolspelarna i old-timey använder). En viktig del i arbetet är att välja och applicera de metalldelar som ingår för att fixera skinnet.

Kapitel 4 presenterar de byggare som befinner sig i dialog både med instrumentförebilder och med musiker – det vill säga, de studerar gamla instrument för att se vilka lösningar som gjorts men utgår ofta från önskemål från dagens musiker om vilken klang de önskar eller vilka speltekniska problem de vill ha lösta. Här är det tydligt hur byggare och musiker ingår i samma gemenskap, där detaljerad kunskap om olika banjomodeller vid förra sekelskiftet skapar ömsesidigt förtroende. Kapitlet är upplagt i form av porträtt av åtta byggare, från de första drivkrafterna över läroprocesser fram till nutida profilering.

I kapitel 5 presenteras byggare som griper tillbaka på de tidigaste stadierna. Här urskiljer RJB två undergrupper. Den ena utgörs av dem som bygger för att gestalta banjons tidigaste skeden och utgår från bild- och textkällor likaväl som från enstaka museiföremål; deras produkter, med kalebasser som kropp, är tolkningar av vad en banjo kunde vara. För konstnären Jeff Menzies, som vill återskapa afroamerikansk historia, behöver instrumenten inte vara spelbara. Den andra gruppen rekonstruerar instrument från perioden 1840–1870; här är lajvande, iscensättningar av amerikanska inbördeskriget, en kontext där en viss sorts banjo behövs. RJB ger stort utrymme åt hur byggarna hanterar frågor

om minstrel-genren och rasism som del av USA:s historia. George Wunderlich, som förestår ett museum om inbördeskriget, använder banjon just för att problematisera historien. Allen Hart spelade tillsammans med nu bortgångne Cliff Ervin som spelade "bones", skelettben från djur som rytminstrument, för att rekonstruera en tidig afroamerikansk genre.

I avslutningen fördjupar RJB några teman. Han poängterar banjon som berättare av flera olika historier, det vill säga banjon möjliggör framförandet av olika berättelser: om slavhandeln med människor från Afrika, om skapandet av USA genom befrielsekriget, om rasism och inbördeskrig, om en populärkulturmarknad med snabb omsättning, om det romantiserade Söder och om anti-moderna strömningar under 1960-talet och framåt. Han understryker också återigen community-karaktären i samspelet mellan byggare och musiker: instrumentidealen har förändrats sedan 1970-talet, men förändringarna kan inte spåras till enstaka trendsättare eller monopolsituationer utan till ständigt pågående förhandlingar och experiment. (Det här verkar inte vara ett fält där byggare tar patent på varje individuell lösning.) Här finns också en kort historik om hur den "old-timey community" som växte fram från 1970-talet gradvis började upptäcka att banjon hade afroamerikanskt ursprung, genom enskilda forskare och instrumentbyggare. Med viss förvåning noterar jag att banjons förekomst i tradjazz inte påverkat synen på instrumentets historia. Avslutningsvis pekar RJB i en överblick av samtidsreder på den reappropriering som afroamerikaner har inlett, där bluesångaren Otis Taylor har fått en old-timey banjo-modell, och bandet Carolina Chocolate Drops tar upp afroamerikansk fiol/banjo-musik.

Boken har högt läsvärde, både för att den kan vara modell för studier av andra instrumentbyggertraditioner och för de ofta oväntade insikter som just studiet av banjon ger. Som studie av en revivalrörelse är den intressant genom att RJB är tydlig med att det inte finns en självklar modell för vad som ska återupplivas, utan en allmän "förr i tiden"- princip som gör att en blandad repertoar inklusive nyskrivna låtar, instrument med kombinationer av flera olika tidstypiska drag och mångmediala traditionsvägar bildar en sammanhållen gemenskap där trygghet och samvaro skapar bekräftelse av musikens giltighet. Det är inget unikt men här är det tydligt formulerat.

En styrka med boken är också insikterna i byggarnas individuella detaljkunskaper och de många valsituationer de ställs inför; kännedom om olika träslag och deras egenskaper, lacker, metaller, förmågan att improvisera i byggandet med material och verktyg för att nå ett eftersträvat resultat. Det hör också till bilden att efterfrågade byggare som skapat sina personliga modeller kan sluta ta emot beställningar för att de inte får tid för att pröva nya idéer.

Jag vet inte om det finns några aktiva banjobyggare i Sverige, men bara frågan om instrumentets förekomst – när och hur det har använts, i vilka sammanhang, och för vilka syften (vad vill man att musiken ska låta som när man tar med en banjo?) uppmärksammar en vit fläck på kartan. Med instrumentet som ingång blir nya fenomen och sammanhang plötsligt synliga. ■

BOOK

**Fællessang og
fællesskab***En antologi*

Stine Isaksen (red.)

Herning: Sangens Hus. 2018.

GUNNAR TERNHAG

Det centrala ordet i denna danska antologi – *fællessang* – har ingen motsvarighet på svenska. Det motsvarar inte svenskans allsång som ju myntades av *Dagens Nyheter* 1927 efter en pristävling bland läsarna och som har blivit ett begrepp för organiserade sångstunder, där sjungandet i sig står i centrum. Danskans *fællessang* har en bredare betydelse och framför allt en äldre historia. Begreppet beskriver den gemensamma sång som förekommit – och förekommer – i olika folkrörelser, men också i skolor och inte minst folkhögskolor. Allsång har för övrigt kommit in i danskan (*alsang*), där ordet har ungefär samma betydelse som det svenska moderordet.

Gemensam sång och gemenskap är alltså den här aktuella bokens tema – tillräckligt brett för att locka till varierande perspektiv, tillräckligt begränsat för att artiklarna ska ha beröring med varandra. Författarna kommer från skilda discipliner: musikvetenskap, etnologi, historia, religionshistoria, musikpedagogik etc. Dessa skilda utgångspunkter märks anmärkningsvärt lite i texterna, kanske för att inomdisciplinära begrepp i stort lyser med sin frånvaro. Läsaren finner heller inga notexempel, vilket notkunniga beklagar. Sångtitlar nämns nämligen titt som tätt, och med notbilder vore det lätt för en notläsare att få en uppfattning om hur sångerna klingar.

Sånghistorikern Kirsten Sass Bak, som först får ordet, ger den historiska bakgrunden. Hon berättar att rötterna till traditionen med samfällad sång finns i de klubbar efter engelsk modell som började inrättas på 1770-talet och i vilka man sjöng sällskapsvisor. Betydelse för brukets etablering hade också den pietistiska väckelsen en bit in på 1800-talet. Genom gemensam sång aktualiserade man där psalmer av Hans Adolph Brorson (1694–1764). Allra störst inverkan hade dock den store reformatorn Nikolai Frederik Severin Grundtvig (1783–1872). Hans psalmer och hans pedagogiska program, där den gemensamma sången stod i centrum, fick mer eller mindre hela nationen att sjunga tillsammans. Särskilt måste nämnas hans arbete för folkhögskolorna, där den gemensamma sången odlades.

Grundtvigs fundamentala betydelse framgår tydligt i artikelsamlingen. I stort sett varje författare refererar till honom och hans plädering för gemensam sång. Allra tydligast är religionshistorikern Katrine Frøkjær Baunvig som ägnar sitt bidrag åt just ”Grundtvigs syn på sangens og forsamlingens betydning for fællesskabet”. Hon menar att utan insikt i psalmdiktaren N.F.S. Grundtvig och hans motiv för förnyelsen av psalmsången är det omöjligt att förstå den mångsidige Grundtvigs insatser på andra områden. Med församlingslången som utgångspunkt – eller snarare som modell – arbetade han för att skapa sjungande gemenskaper inom främst folkhögskolorna.

En annan viktig faktor bakom *fællessangens* framväxt – nämligen Danmarks politiska historia – berörs i tre artiklar. I ett mycket läsvärt bidrag beskriver etnologen Tine Damsholt hur patriotismen tog sig sångliga uttryck och hur sångutvecklingen ibland svarade mot nationella händelser, andra gång drev fram dem. Hon börjar med Napoleonkrigen och slaget mot England på Köpenhamns redd 1801 som Danmark förlorade. Den turbulensen födde mobiliserande sånger

som hon kallar dem. Det nationella engagemanget – där sången ingick som en viktig del – förekom mest i huvudstaden men spreds snart till resten av landet. Treårskriget 1848–1851 i Slesvig-Holstein innebar ännu en höjdpunkt för både sångskapande och sång. Perioden följdes av uppbyggnaden av folkhögskolorna, där Grundtvigs tankar slog igenom stort. Han var ”en helhjertet tilhænger af den nationale eller kulturrelative tanke om, at det ikke fundes et idealsamfund for alle, men at hver nation måtte finde sin egen sande bestemmelse” (s. 82). Enligt författaren undvek han det utländska ordet nationell, utan talade i stället om dansk och danskhet.

Damsholt delar upp sångerna i två kategorier (s. 71): en med ”vi” och vårt” som syftade till att mobilisera folket till fosterlandets försvar, en annan med ”jag” och ”mitt” som besjunger fäderneslandets historia, natur och språk. Den förstnämnda kategorin är äldst. Som bekant har Danmark två nationalsånger, där den ena, *Kong Kristian stod ved højen mast*, tillhör första gruppen, medan *Det er et yndigt land* ingår i den andra.

Om ”Den blaa Sangbok” handlar den andra artikeln om relationen mellan politik och sång – skriven av Elsemarie Dam-Jensen. Sångboken ifråga kom ut första gången 1867 och publicerades i 20 upplagor, varav den sista publicerades 1946. Den riktades till den ”danksinnade” befolkningen i Sønderjylland – och hade förstås politisk sprängkraft under de år då området tillhörde Preussen, det vill säga fram till 1920. Dam-Jensen relaterar bokens bakgrund, historia och inte minst dess bruk. Drivande bakom många upplagor var Sprogforeningen i Sønderjylland, bildad 1880, vilken arbetade med att förse provinsens dansktalande med böcker. Vid sekelskiftet 1900 var de tyska myndigheternas press på den danska gruppen särskild hård. Samfällid sång på danska kunde beivras. Innehållet i sångboken anpassades därefter – man försåg till och med vissa sånger med varningstecken.

Det tredje bidraget om politik och sång är skrivet av Puk Elstrøm Nielsen och behandlar samfällid sång under ockupationsåren. Med inspiration från allsången på Skansen och från motsvarande arrangemang i Norge arrangerades en allsångskväll i Aalborg i början av juli 1940, således bara några månader efter ”besættelsen”. En manskör utgjorde försångare. Tanken var att genom sång skapa gemenskap, eller snarare förstärka sammanhållningen mot den tyska övermakten. 1500 personer kom till arrangemanget. Tre allsångskvällar till hölls på samma plats samma sommar, den sista samlade 10 000 personer. Idén spreds snabbt, bland annat till Haderslev i Sønderjylland, där 6 000 sjungande mötte upp en kväll i mitten av augusti 1940. I Haderslev hade allsången en stark politisk laddning – den blå sångboken och dess användning hade berett marken för sånglig gemenskap. Kulmen för denna rörelse kom redan den 1 september, då inte mindre än ca 700 000 danskar samlades på allsångsarrangemang runt om i landet och precis klockan 18 samfällt stämde upp i Grundtvigs *Moders navn er en himmelsk lyd* – en melodiös sång, långt ifrån marschaktig och eldande. Denna nationella väckelse genom gemensam sång påverkade regeringen som ville uppmuntra rörelsen, men inte låta den få rent anti-tyska uttryck. Det tillsattes en allsångskommitté som dock inte fick någon större betydelse. Åtminstone för anmälaren som ändå läst åtskilligt om Danmark under ockupationsåren har detta motståndsuttryck varit en okänd del av historien.

Allt i den aktuella antologin handlar förstås inte om gemensam sång med politiska perspektiv. Boken rymmer också bidrag om gemensam sång i arbetarrörelsen och i kvinnorörelsen. Folkloristen Lene Halskov Hansen på Dansk folkemindesamling reder kunnigt ut den samfälliga sångens plats i vissångstraditionen som helhet. Bland annat pekar hon på visor med omkväden som alla närvarande sjöng med i. En norsk sparv i den danska tranedansen är musikpedagogen Øivind Varkøy som skriver om de sångliga reaktionerna på illdåden den 22 juli 2011. Mer eller mindre hela Norge samlades kring sångerna *Til ungdommen* (med en lång historia i folkrorelserna) och Lillebjørn Nielsens *Mitt lille land*. Antologin avslutas med en artikel om samfällig sång i dagens Danmark.

Det har förhoppningsvis framgått att detta är en läsvärd och perspektivrik antologi om en företeelse som nog kan sägas vara en hemlighet utanför Danmark. Hur många icke-danskar kan utan stöd av sångbok sjunga med i exempelvis den lyriska skildringen *Danmark, nu blunder den lyse nat* eller Carl Nielsens underbara *Tit er jag glad?* Boken ger faktiskt ett slags inblick i att vara en sjungande dansk, eller hur man ska uttrycka saken. De många sångtitlar som artiklarna innehåller är faktiskt en del av bokens behållning – och lockar minsann till närmare bekantskap. ■

BOOK

Music, Indigeneity, Digital Media

Thomas R. Hilder, Henry Stobart,
and Shzr Ee Tan (eds.)

Rochester: University of
Rochester Press. 2017.

MARIKA NORDSTRÖM

Antologin *Music, Indigeneity, Digital Media* har sitt ursprung i ett symposium med samma namn som ägde rum i London 2010. Boken handlar om ursprungsbefolkningar, deras musik och betydelsen av digitala medier. Redaktörerna har samlat bidrag från fem kontinenter utifrån ett brett perspektiv som inkluderar olika aspekter av produktion, överföring, framförande och konsumtion av musik.

I inledningskapitlet ger Thomas R. Hilder en övergripande bild av fältet och sammanfattar de olika bidragen utifrån en rad livaktiga, genomgående teman. Ur folk världen över delar erfarenheter av att ha blivit marginaliserade, förtryckta och förföljda i sina länder. Musik har under lång tid varit ett centralt medium för att artikulera identiteter och motstånd. Vad har då introduktionen av digitala medier betytt för ursprungsbefolkningar, i förhållande till musik och politisk aktivism? Svaren är många och mångfacetterade. En röd tråd i boken är att digitala medier har haft en komplex påverkan och att det finns både positiva och negativa aspekter att lyfta fram. Digitala tekniker har omvandlat och satt sin prägel på musiken, kulturen och den politiska aktivismen samt utgjort en viktig del av dekoloniseringsprocesser. Samtidigt finns tendenser att digital teknik cementerar befintliga maktstrukturer. Det handlar till exempel om propaganda, övervakning och censur men berör även lokalsamhällen där digitala medier ibland bidragit till att förstärka hierarkier utifrån exempelvis kön, klass och etnicitet. En viktig fråga handlar om tillgången till digital teknik – den så kallade digitala klyftan skapar och befäster skillnader mellan människor. Samtidigt möjliggör digitala medier en billig och enkel produktion samt spridning av musik, närmast oberoende av geografisk hemvist och avstånd. Det är med andra ord en sammansatt och i viss mån motsägelsefull bild som ges av digitala medier inom musikens sfär för ursprungsbefolkningar runt om i världen.

Internet skildras ofta som något som möjliggör för artister att vara verksamma och sprida sin musik. I Shyr Ee Tans kapitel "Taiwan's Aboriginal Music on the Internet" ges en överlag positiv bild av Internet och digital teknologi. Tans kapitel belyser den stora betydelse som digitala medier har för aboriginska musiker i Taiwan. Internet och exempelvis Youtube och Facebook har stor relevans för artister både när det gäller att marknadsföra och sprida sin musik, men också i deras roll som politiska aktörer. Internet representerar självständighet och frihet från så kallade "gatekeepers" av olika slag. Författaren åskådliggör också generationsklyftorna, att ålder avgör val av medium och att skillnaderna överlag är stora mellan yngre och äldre. Många yngre är anhängare av digitala medier medan äldre föredrar analog teknik, exempelvis kassettband. Denna upplevelse av hur ny och äldre teknik existerar parallellt sida vid sida tar även John-Carlos Perea upp i sitt kapitel "Recording Technology, Traditioning, and Urban American Indian Powwow Performance", men utifrån ett självbiografiskt perspektiv. Kapitlet handlar om den amerikanska, indianska powwow-musiken och författaren har ett autoetnografiskt tillvägagångssätt där han skildrar hur hans upplevelse av musiken formats av olika (inspelnings)tekniker och att det analoga och digitala existerar sida vid sida i hans liv. Kassettband utgör en avgörande del av hans musiksamling och är viktiga i rollen som lärare. Pareas lyfter en väsentlig fråga som rör ljudarkivens historiska värde och de analoga inspelningarnas betydelse, sett ur ett långsiktigt tidsperspektiv.

Kapitlet "An Interview With Russell Wallace" bygger på en email-konversation mellan Russell Wallace och Thomas R. Hilder där Hilder ställer frågor och Russell svarar utifrån sin egen erfarenhet. Det handlar om att kunna bevara något åt eftervärlden, och där uppvisar digitala medier och Internet både hinder och möjligheter. Russell Wallace är aborigin från västra Kanada och är aktiv som sångare, kompositör samt producent. Han har specialiserat sig på en särskild, aboriginsk sångtradition och var den första i sin familj att börja spela in dessa sånger. Intresset för att dokumentera och sprida dessa sånger är för Wallace kopplat till en stolthet över sitt ursprung och kulturarv samt till en vilja att bevara sångerna till eftervärlden. Wallace skildrar Internet som något som möjliggör dokumentation och produktion av kulturella uttryck för urfolk men betonar samtidigt att Internet kan leda till exploatering och stöld av musik. Frågor som rör copyright är viktiga och Russell nämner exemplet hur tråkigt det skulle kännas för honom om hans traditionella sång plötsligt dök upp i en ölreklam. Digital teknik förenklar avsevärt dokumentation och spridning av inhemsk kultur men väcker också frågor om på vems villkor det sker och huruvida stereotypa föreställningar tar sig uttryck och vilka innebörder som detta kan få i ett större perspektiv. Den betydelse som den tekniska utvecklingen kan ha för kompositörer åskådliggörs också i detta kapitel. Russell talar exempelvis om när det blev möjligt med inspelning på flera kanaler och hur han på så sätt (enkelt) kunde lägga på fler stämmor med sin egen röst och att det i sig förändrade hans musikproduktion.

Flera kapitel berör den digitala inspelningsteknikens betydelse. I Beverley Diamonds kapitel – "Mixing It Up. A Comparative Approach to Sámi Audio Production" – belyses inspelnings- och mixningstekniker ur ett kulturellt perspektiv. Diamond utgår från kopplingen mellan medier och makt och ser

studiomiljöer som platser där viktiga kulturella praktiker äger rum. Hon lyfter därmed fram en viktig del av musikskapandet som oftast är dold för lyssnarna. Kapitlet handlar om samiska musiker och musikproducenter och berör bland annat genrekonventioner och normer kring (ljud)skapande. I Sàpmi idag produceras mycket av den samiska musiken av samiska musikproducenter och företag. Den samiska musikscenen är överlag väldigt varierad. Diamond beskriver hur inspelnings- och mixningstekniker på olika sätt är kopplade till samisk identitet och hur det har utarbetats en rad tekniska lösningar för att få till specifika förnimmelser för att ljudbilden exempelvis ska avspegla eller efterlikna särskilda saker eller fenomen. Det kan handla om allt mellan speciella platser och djur till att använda en ekoeffekt i musikproduktionen för att få fram en känsla av rymd och vida vidder.

En röd tråd i antologin är att förhållandevis enkel och billig digital teknik på sikt kan leda till komplexa och omfattande förändringar. Linda Barwick har skrivit kapitlet "Keepsakes and Surrogates. Hijacking Music Technology at Wadeye (Northwest Australia)" som handlar om vilken betydelse digital inspelningsteknik har för en grupp tillhörande den aboriginska befolkningen i Wadeye i nordvästra Australien. Gamla och nya musikformer existerar parallellt och representerar olika saker men har gemensamt att de fungerar som uttryck för identitet(er) och (en längtan efter) självständighet. Texten fokuserar på de nya musikstilar som sprids via digitala medier, framförallt "funeral songs" (s. 159ff); en genre som inspireras av både inhemska, traditionella sånger och av västerländsk populärmusik. Den moderna inspelningsteknologin har bland annat förändrat begravningsritualen. Numera kan anhöriga spela upp förinspelade "funeral songs" medan det förut ägde rum på plats, i formen av ett liveframträdande under ritualen. Det här är ett exempel på hur introducerandet av digital mediateknologi kan påverka innebörden och upplevelsen av tid och plats.

De digitala mediernas vittomfattande betydelser belyses på en mängd olika sätt och många gånger är den sammanfattande bilden som ges lätt motsägelsefull, även om digital teknik överlag presenteras som något som inneburit nya möjligheter för urfolk. En central aspekt handlar om pengar och att dagens digitala teknik ofta är billig och därmed kan bidra till olika slags maktförskjutningar. I kapitlet "Creative Pragmatism. Competency and Aesthetics in Bolivian Indigenous Music Video (VCD) Production" lyfter Henry Stobart fram hur digitaliseringen har medfört nya möjligheter för ursprungsbefolkningen i Bolivia, exempelvis i form av billig videospelningsteknologi och VCD:s – video compact disc-spelare (en billigare variant av DVD-teknologin). VCD-tekniken har öppnat upp en ny marknad och Stobart har tittat närmare på Gregorio Mamani Villacortas (musiker och aktivist) musikvideoproduktion. Stobarts text belyser betydelsen av billig produktionsteknik och teknisk kompetens kontra omvärldens estetiska omdömen. Kapitlet uppmärksammar viktiga frågor om hur amatörism kan definieras i dagens värld som är full av (semi)professionella hemmastudior. Gränsen mellan amatör och proffs blir alltmer uppluckrad och estetiska normer utmanas. En tydlig tendens är att billig digital teknik leder till större konstnärlig frihet och experimenterande, samtidigt som klassbaserade smakhierarkier utövar stort inflytande.

Ett annat av bidragen som berör klass är Fiorella Montero-Diaz med sitt kapitel "YouTubing the "Other". Lima's Upper Classes and Andean Imaginaries". Texten tar avstamp i en undersökning som utfördes bland överklassen i Lima i Peru och handlar om studenters föreställningar om andinsk musik utifrån musikvideor på Youtube. Kapitlet åskådliggör en tydlig klassmässig och etnisk segregation och distansering och ställer frågan på vilket sätt Youtube medverkar till att förändra föreställningar om andinsk kultur. Svaren är inte entydiga. Andinsk musik har en viktig representativ funktion för Peru och studenterna ger uttryck för stereotypa, romantiserande uppfattningar, trots att andinsk musik numera karaktäriseras av fusioner av olika musikkulturer. Kapitlet väcker angelägna frågor om makthierarkier utifrån klass och etnicitet samt vad förväntningar på autenticitet kan leda till. Vad kan det innebära när urfolk utifrån, av andra – inte minst av de tongivande klasserna, kontinuerligt associeras (och därmed kanske hänvisas och begränsas) till vissa kulturella uttryck?

Även Thomas R. Hilder med kapitlet "The Politics of Virtuality. Sámi Cultural Simulation through Digital Music Media" skriver om Internets betydelse, men ur ett annat perspektiv. Hilder lyfter fram hur digitaliserade "kulturella simulationer" (utifrån Jean Baudrillards *Simulacra and Simulation*, 1981) bland annat bidrar till en samisk kulturell revitalisering. Hilder är intresserad av hur dessa "simulationer" kan medverka till att återuppväcka en samisk kosmologi där de levande existerar parallellt med döda. Genom att analysera tre fallstudier behandlar författaren frågor som rör representation, subjektivitet, maktstrukturer och (de ibland vaga) gränserna mellan simulation och verklighet. Digitala medier öppnar upp för nya former av lärande och kunskapsspridning, exempelvis Juoiggas: ett dataprogram som lär människor att jojka (s. 184 ff). Juoiggas är ett exempel på hur digitaliserade landskap (om)formar kulturella föreställningar. En annan av Hilders fallstudier utgörs av den samiska gruppen Vajas där skivan *Sacred Stone* får illustrera hur samisk kosmologi och samisk traditionell kultur lyfts fram i musik och låttexter, exempelvis låten "Sacred stone" som handlar om försök att kommunicera med andevärlden (s. 195).

Sammanfattningsvis förmedlar denna antologi nyanserade bilder av ett stort och tämligen komplext (forsknings)fält. Boken vänder sig i första hand till dem som har förkunskaper i ämnet men inbjuder samtidigt de läsare som är nya på området att förkovra sig, bland annat genom ett erbjudna ett sökbart index och en relativt rik notapparat.

Balansen mellan empiri och teori skiljer sig markant åt texterna sinsemellan, vilket inte sällan är fallet i antologier. Boken presenterar exempel från många delar av världen men känns ändå sammanhållen eftersom den innehåller ett antal genomgående teman. Den skildrar urfolk, musik och digitala medier i förhållande till bland annat olika slags identiteter, genreförväntningar, kommersiella intressen och finansierings styrning, men beskriver också det självständiga, kreativa skapandet. Vidare behandlas (förväntningar på) autenticitet kontra rädslan för kommersiell utslätning utifrån frågan om agentskap: vem som gör vad och i vilket syfte samt hur detta i slutändan bedöms. Tid är en annan viktig aspekt, och överlag är författarna kritiska till ett synsätt som utgår från tanken på en samtid som präglas av teknologisk determinism.

De ser istället dagens teknik och tekniska möjligheter som ständigt föränderliga kulturella processer och praktiker. Bland annat genom att presentera en mångfacetterad och rik empiri navigerar texterna oftast skickligt mellan att undvika renodlade essentialistiska förhållningssätt samtidigt som de lyfter fram såväl komplexa som mer entydiga kulturella formationer och maktstrukturer.

Det som jag hade velat läsa mer om är forskarrollen och frågor som rör etik. En reflexiv syn på forskarens (auktoritära) position känns relevant i detta sammanhang, men en diskussion kring etiska frågor och överväganden är i det närmaste helt och hållet frånvarande. Texterna förmedlar omfattande kunskaper inom området och väcker flera relevanta frågor utifrån olika teoretiska ingångar. Allt som allt är detta en mycket viktig, intressant och tankeväckande antologi som presenterar en rad betydelsefulla kopplingar mellan urfolk, musik och digitala medier. ■

BOOK

Historical Sources of Ethnomusicology in Contemporary Debate

Susanne Ziegler, Ingrid Åkesson, Gerda Lechleitner & Susana Sardo (eds.)

Newcastle: Cambridge Scholars Publishing. 2017.

ALF ARVIDSSON

Med den här antologin förmedlas texter byggda på inlägg från två olika konferenser inom ICTM:s Study Group on Historical Sources of Traditional Music, 2012 och 2014. Karaktären av konferenspresentationer är bevarad: bidragen är relativt korta, koncentrerade och tydliga i sina slutsatser. Samlingen ger en ögonblicksbild: här är några av de teman, metoder och teoretiska ställningstaganden som musiketnologer arbetar med just nu – här finns de samlade som en idébank, för inspiration och fortsatt fördjupning. De flesta bidragen är presentationer av större forskningsprojekt som inte finns tillgängliga på engelska, vilket gör internationaliseringseffekten av antologin desto större.

Det framgår inte om konferenserna hade bestämda teman men antologin är uppdelad med tre teman som struktur – Rethinking Archives and Collections; From Fieldwork to Digital Humanities; Written Documents and Musical Instruments as Sources; Individual Memory, Musical Practice and Heritage. Samtidigt återkommer flera teman och begrepp över denna indelning, så det framstår ändå ett helhetsintryck där bidragen på ett eller annat sätt hanterar samspelet mellan arkivering, material, och människor.

Miguel García tar tag i frågeställningen om vad ett musiketnologiskt arkiv är och formulerar fem påståenden. Arkiv är diskursiv kunskap (de är med och skapar det som kunskapen handlar om); de växer fram ur tydliga vetenskapliga paradigmer (till exempel att musik kan isoleras från de människor som skapat den); de är estetiskt orienterad kunskap (inspelningar görs inte utan estetiska överväganden); de är ideologiskt orienterad kunskap (till exempel att mycket kommit till i skapandet av den koloniserade andre); de byggs från många olika källor, fragmenterade och ofullbordade diskurser (ett arkiv är en ständigt pågående process).

Två texter handlar om kommersiellt utgivna 78-varvsskivor som musiketnologisk materialitet. Susana Sardo berättar om hur en stor samling skivor med fado hamnade i Storbritannien, för att senare bli upptäckt från Portugal och identifierat som källa till hur fado lät före Amalia Rodrigues genombrott runt 1950. Härefter blev samlingen i sig snart betraktat som nationellt kulturarv, kunde

köpas tillbaka efter frivilliga insamlingar och utgjorde en bas för att ansöka om UNESCO-utnämning. Drago Kunej framhåller från Slovenien hur på liknande sätt kommersiella 78:or, gjorda i USA och Slovenien, nu utgör de befintliga källorna för forskning.

Anda Beitānes text är en personlig betraktelse över ändrade paradigmer i lettisk musikutnologi, där det tidiga 1990-talet såg ett uppsving för fältarbete som också kom att bestämma fokus för forskningen, tillsammans med att forskare också trädde fram som utövare i revitaliseringssammanhang. Samtidigt framhåller Beitāne samspelet med historiska källor som äldre arkiverade inspelningar och uppteckningar, och noterar också en svängning efter sekelskiftet 2000 till ett mindre arkaiserande fokus och en distansering från forskares sida för att inte få för auktoritativa roller i det samtida musikkivet. Här finns både likheter och skillnader att reflektera över i jämförelse med den svenska folkmusikvägen på 1970-talet.

Susanne Fürniss, Claire Lacombe och Émeline Lechaux redovisar i separata artiklar olika projekt där de med nutida fältarbete försöker skapa kontexter till äldre inspelningar, eller kan avläsa genre- och användningsförändringar under loppet av 1900-talet. Två artiklar av Joséphine Simonnot och Marie-France Mifune presenterar arbetet vid CNRS, ljudarkiven vid Musée de l'Homme i Paris, för att digitalisera och tillgängliggöra inspelningar från tidigt 1900-tal fram till nu. En del av arbetet blir också en uppföljning av tidigare skivutgivning, särskilt den långa serien som gavs ut av Chant de Monde. Problemet att göra stora samlingar sök- och användningsbara utöver tillgängliga ofta magra metadata har de försökt möta genom samarbete med andra ljudforskare och firmor som arbetar med musikigenkänningsteknik för radio och TV. Ett led i att skapa begrepp för att förstå processerna är en modell över ett kontinuum tal-sång, där de arbetar med kategorierna "vanligt tal" (dialogiskt), berättande (monologiskt), recitation – och inom sångfältet mässande (chanting) och sjungande. För instrument används Hornbostels & Sachs kategoriseringar; även klickar och smällar när en bandspelare slås på och av blir betydelsebärande för att avgöra när ett "nummer" avlöser nästa – ett problem som Lechaux tangerar i sin artikel där hon i intervjuer ställt frågor om den emiska uppdelningen i separata enheter med utgångspunkt från äldre inspelningar. Mifune talar istället om nödvändigheten för musikutnologer att frångå "endogena" begrepp i situationer som denna när det handlar om att samköra musik från världens alla miljöer. Ja, det är nödvändigt men det är också nödvändigt att inse att det är för att kunna finna något man redan söker i jättestora samlingar – det analytiska värdet av tekniska allmängiltiga begrepp kan ofta vara inskränkt till den "banala" beskrivningsfasen, eller till att underbygga trubbiga frågeställningar i stil med Alan Lomax *Folk Song Style and Culture*.

Två bidrag lyfter fram personliga visböcker som förbisedda källor. Shai Burstyn skriver om israeliska flickors handskrivna visböcker från perioden 1920-1960. Gunnar Ternhag diskuterar utifrån svenskt material visböcker som skriftpraktiker och understryker mångfalden av användningar som bidragit till deras produktion samt deras karaktär av att komprimera tiden.

M Emin Soydaş skriver om att använda en mångfald av källor i försök att rekonstruera det turkiska instrumentet kopuz, bara bevarat i text och bilder. Andreas Meyer granskar musealisering av musikinstrument genom att studera hur olika texttyper används i instrumentutställningar, med hjälp av semiotiska och narratologiska begrepp. Det handlar om att lägga upp en intrig (*plot*) som besökaren ska upptäcka och följa; utställningen kan representera en kontext men kan också vara uppbyggd för att utgöra en metafor. Det är en komprimerad men tankeväckande artikel.

Ingrid Åkesson diskuterar hur i revitaliseringsvågor som den svenska de vetenskapliga analyserna och utgåvorna i sina deskriptiva uppdrag kan få preskriptiva följder, där det exceptionella, det arkaiska, det exotiska lyfts fram för att förverkliga förväntningar om folkmusik som något speciellt, och inte för vardagligt och allmänt. Olli Heikkinen poängterar i sin studie av insamling och utgivning av finska folkvisor under 1800- och tidigt 1900-tal hur verksamheten sågs som inriktad på att skapa en musiklitteratur – där just synen på musiken som en litteratur, om än tryckt med noter i stället för bokstäver, var en viktig grundinställning.

Ingrid Bertleff presenterar hur sånger fått en samlande funktion bland Volgatyskar i USA och hur sjungande och förmedlande av sånger blivit ett viktigt sätt att utöva historiskt medvetande. I vad som verkar vara en generationsväxling har nu dansen blivit allt viktigare (när tyska språket inte utövas). Christiane Gesierich tar sig an Aleksandr Kotomkin, den siste traditionelle ukrainske gusle-spelaren och sångaren som länge var verksam i Tyskland, ur tre minnesperspektiv: hans minnen som representant för ett kollektiv, hans individuella minnen, och andras minnen av honom.

Tala Jarjourns avslutande artikel är också antologins etiskt tyngst vägande. Mot bakgrund av kriget i Syrien avtäckts hur ”hotade musiktraditioner” kan bli en vara i västerländsk uppmärksamhetsekonomi och hotade människor blir bortglömda i iveren att fylla det imaginära arkivet av kulturarv. Resonemanget kopplas också till frågor om smärta och lidande som del av kollektiv identitet.

Sammantaget en intressant antologi med många tankeväckande och inspirerande bidrag, både teoretiskt och metodiskt. En viktig påminnelse om att det inte går att utan vidare ställa historiska perspektiv åt sidan enbart för att ens direkta intresse ligger i nuet: frågor om historia dyker hela tiden upp i samtiden och kan synliggöra obekväma sammanhang, tappade trådar och ensidiga forskarkonventioner. ■

Museer är konventionellt förknippade med kulturens materiella sida men har också fått en viktig roll i värnandet av immateriellt kulturarv, vilket gör att nya verksamheter och arbetssätt prövas och utvecklas. Det finns ett stort behov att diskutera vad detta innebär; den senaste utgåvan av *By og Bygd* ägnas ämnet, med konkreta exempel på arbete i museimiljö och mer principiella reflektioner.

Redaktörerna tar upp en diskussion med hjälp av begreppet *handlingsburen kunskap*, som lanserades på 1990 -talet av Jon Bojer Godal och Magne Velure för att fånga in de förkroppsligade kunskaper som hantverk och konstnärliga utövandeformer bygger på. Vad har införandet av UNESCO-konventionens begrepp *immateriellt kulturarv* betytt? De ser en maktförskjutning från de konkreta processerna till det mer diffusa "immateriella" och en rörelse från att sätta utövarna i centrum till att inkludera många andra grupper. Likaså har den internationella museiorganisationen ICOM likställt materiellt och immateriellt kulturarv i sin museumsdefinition. I norska kulturdepartementets bevillingsbrev till Norsk Folkemuseum kan motsvarande utveckling avläsas under en tioårsperiod från att UNESCO-konventionen påtalas till att arbete med immateriellt kulturarv är ett normaltillstånd. I frågan om vilket kulturarv som ska värnas finns inga tydliga kriterier, men kulturarvsbegreppet innebär en starkare betoning av "överföring från generation till generation". Författarna noterar att (precis som i Sverige) konventionens "intangible", icke berörbart, har fått översättningen "immateriell", vilket skapar en förvirrande dikotomisering. Kulturuttryck har form och utsträckning vilket utgör materialitet, även om det inte är i fast form, och föremål och hantverk innebär idéer och kunnande.

Tone H Erlie, Hanna Mellemsether, Lars Erik Brustad Melhus och Marit Stranden utgår i sin artikel från utställningen *Dans i Norge* vid RINGVE Musikkmuseum 2016, del av ett projekt som involverade tre museer och utövarorganisationen Norsk senter for folkemusikk og folkedans (NFF). UNESCO-konventionens fokus på levande traditioner innebär en förskjutning. Uppgiften att "värna och förmedla" kan förstås som stå i motsättning till museernas tidigare roll att "bevara och konservera". Erlie med flera tar fasta på att konventionen tillskriver *utövarna* en viktig position som innehavare av kompetens för kulturarvet, vilket innebär en väsentlig förändring i museernas förväntade position; det tas inte längre för givet att kompetensen finns inom museerna (även om många museer de facto länge samarbetat med kunniga utövare).

Dans i Norge byggde både på arkivmaterial och bidrag från allmänheten och försökte spegla bredden i nutida dansuttryck. Betoningen i artikeln ligger på hur olika dialogprinciper var vägledande i arbetet, både i produktionen av utställningen och i dess utformning. Formen omfattade bland annat ett dansgolv där besökare själva kunde pröva utifrån instruktionsfilmer och en serie programaftnar där olika dansmiljöer exponerades och utövare från olika genrer och allmänhet kunde mötas.

Sveinung Søyland Moen fördjupar diskussionen om förändringar i roller och rollförväntningar, befintliga verksamheter och nya, med utgångspunkt i begreppet *handlingsburen kunskap*. Vilken roll ska museerna ha när bevarande

BOOK

Immateriell kulturarv på museum

By og Bygd, årbok for Norsk Folkemuseum 47

Terje Planke, Anne Kristin Moe & Thomas Walle (red.)

Trondheim: Museumsforlaget. 2018.

ALF ARVIDSSON

av immateriellt kulturarv implementeras? Är de konkurrenter till befintliga festivaler och danskvällar? Beträffande frågan om traditioners livaktighet, som kan dyka upp i argumentation kring museers policy, är ett sätt att hålla traditioner vid liv att ha utövare anställda vid museer. Moen påpekar också att verksamheten inte enbart handlar om att värna traditioner utan också om att återuppliva, det vill säga att arkiven innehåller dokumentationer av musik och dans som inte längre är i bruk men ”upptäcks” och används på nytt, vanligtvis i nya sammanhang.

Han gör också ett påpekande om skillnaden mellan begreppen immateriell kultur och immateriellt kulturarv, vilket har betydelse för museernas verksamhet – vad ska dokumenteras – men relativiserar också detta: dagens immateriella kultur kan bli morgondagens kulturarv. Han gör en summering av museernas position: aktivt bevara, och då påverka och styra traditionens fortsatta utformning, eller inta rollen av att tillhandahålla med risk att traditionen inte längre utövas? Moens förslag är att museerna utgår från traditionens tillstånd: finns en aktiv traditionsmiljö är museets uppgift att dokumentera, är traditionen på väg att försvinna är uppgiften att hitta en mer aktiv roll.

En poäng med Moens artikel är att han lyfter fram förändrade relationer mellan utövar- och forskarroller, eller med Lundbergs, Malms och Ronströms (2000) terminologi, görare och vetare. Där spelmän och musikvetare tidigare haft olika kunskapsinriktning tenderar nu de musikansvariga arkiv- och museianställda att både ha utövar- och forskarkompetens och därigenom förkroppsliga både bevarande- och vidareförandeuppgifterna.

Ytterligare två artiklar exemplifierar andra områden inom immateriellt kulturarv. Kaisa Johanna Maliniemi skriver om Eva Bakkeslets försök att återuppliva framställning av rømmekolle (långmjölk) som en kvänsk tradition, där Ruija kvenmuseum deltog med evenemang för att föra ut kunskapen. Mari Marstein skriver om sitt eget arbete med en klon av pion vid Gamle Hvam museum, som visade sig ha en särpräglad socialhistoria, och nu blivit bestämd och benämnd som ”Nordic Paradox”. Här kombineras aspekten immateriellt kulturarv med museernas ansvar för biologisk mångfald.

Det finns några synpunkter som är väsentliga att ta i akt när det gäller att implementera ”immateriellt kulturarv” i museernas befintliga verksamheter. Det ena är att museerna och museologin inte behöver uppfinna folkloristiken och dess begreppsvärld, för den finns redan, bland annat vid de etablerade folkminnes- och folkmusikarkiven. Den andra, som också finns beaktad i artiklarna, är att se vilken position museerna har i förhållande till andra institutioner och organisationer. I Sverige bedrivs mycket av bevarande av immateriellt kulturarv av ideella organisationer, ofta i samarbete med studieförbund eller folkhögskolor. Här är det viktigt att museerna inte blir en konkurrent om uppmärksamhet och resurser, utan i stället blir en ny resurs för faktiskt redan existerande verksamhet. En risk i förlängningen av det senare är att museerna tappar ämneskompetens, att examen i event management slår ut examen i museologi.

Årsboken har ett begränsat urval artiklar som blir spridda exempel från ett stort fält, men de förenar praktiska erfarenheter med teoretisk underbyggnad, och ger viktiga slutsatser och förtydligar dilemman och valsituationer i hanteringen av ansvar för immateriellt kulturarv. Den utgör ett välkommet bidrag till ett fält med stort kunskapsbehov. ■

I *Kungl. Musikaliska akademien och folkmusiken. En musiketnologisk undersökning* beskriver akademiledamoten och musiketnologen Märta Ramsten akademins (KMA:s) förhållande till folkmusik från akademiens start 1771 fram till i dag (i praktiken 2015). Fram träder en bild av hur akademiens fokus på den konstmusikaliska traditionen och arbetet med att främja såväl den inhemska tonkonsten som en professionalisering av musiklivet, i långa tider stod i motsats till det folkliga musicerandet. Men också hur KMA:s förhållande till och syn på det folkliga musicerandet förändrades parallellt med att även folkmusik som en genre i egen rätt fick en allt starkare ställning.

Framställningen är i princip kronologisk och läsaren får i de olika kapitlen ta del av relationen KMA–folkmusik på lite olika sätt. I vissa kapitel ligger ett starkt fokus på vad som framkommer i protokoll och handlingar från akademiens verksamhet. I andra kapitel är fokus snarare på individer inom akademien som också själva på något sätt arbetade med eller visade intresse för folkligt musicerande. Konsekvent görs också utblickar till det samtida folkliga musicerandet, insamlingsinsatser och framväxten av spelmansrörelsen och formerandet av folkmusik som en genre. Historiken kan med Ramstens egna ord sammanfattas med att under de sekler som undersökts har akademien fått ”en ökad öppenhet [...] för de folkliga musiktraditionerna” (s. 139). Boken innehåller dessutom en förteckning över akademiledamöter som ägnat sig åt dokumentation eller utgivning av folkmusik.

Ramsten anger själv i inledningen att en utgångspunkt för studien är resonemang om värdekriterier och musikalisk hierarki (s. 10). Bland annat inkluderas här hur konstmusik och folkmusik under olika tider värderats på olika sätt av akademien, med de konstmusikaliska normerna som ideal. Detta återspeglas också på flera ställen i texten. Detta är ett lyckat fokus för att beskriva men också skapa förståelse för KMA:s skiftande förhållningssätt till folkligt musicerande/folkmusik, och det är i dessa passager som bokens främsta kunskapsbidrag återfinns. Dessa avsnitt hade jag gärna sett utökade, gärna på bekostnad av de lite mer översiktliga utblickarna.

I den avslutande sammanfattningen framhäver Ramsten vikten av att betrakta akademiens förhållande till folkmusik under olika tider som ”förändringsprocesser som pågår på olika plan och i flera steg” och som också är något som kommer att fortgå (s. 139). Här sätts KMA:s syn på folkmusik under olika tider i relation till samtida förändringar i synen på folkmusik, grovt sammanfattat som en resa från att se folkvisor som ”fornminne och/eller litterära alster och inte som musik” (s. 139, i original delvis kursiverat) till att folkvisan och folkmusiken fylldes med ett ”nationellt och symboliskt värde” (s. 140, i original delvis kursiverat). Ramsten trycker också på att akademien medvetet

BOOK

Kungl. Musikaliska akademien och folkmusiken

En musiketnologisk undersökning

Märta Ramsten

Möklinta: Gidlunds förlag. 2016. (Kungl. Musikaliska akademiens skriftserie nr 141/Skrifter utgivna av Svenskt visarkiv; 42.)

KARIN L. ERIKSSON

gjorde skillnad mellan konst och folkligt, vilket kom att förändras i samband med "konsolidering[en] av folkmusiken som genre" (s. 142) tillsammans med att 1900-talets revivalrörelser kommit att allt mer synliggöra folkmusik som en genre bland andra. Även förändringen inom musikforskningsområdet mot forskning med en musiketnologisk utgångspunkt, tydligare fokus på traditionsbäraren framför musiken som artefakt och framväxten av professionaliserade utbildningar för folkmusiker lyfts fram som andra aspekter som kom att påverka KMA:s syn på folkmusik. Dessa tematiseringar i sammanfattningen ger en fördjupad förståelse av den kronologiska framställningen. Men även här hade jag gärna sett att reflektion och diskussion kring dessa tematiseringar hade fått större utrymme än vad som nu är fallet.

Avslutningsvis har jag funderat en hel del på bokens undertitel: "En musiketnologisk undersökning". Den väcker frågor om vad "musiketnologi" är, särskilt eftersom jag till stora delar snarare uppfattar boken som en idéhistorisk undersökning där KMA:s förhållande till folkmusik får illustrera såväl trögörliga strukturer inom en akademi som en akademis förmåga att förändras över tid i relation till det omgivande samhället. Kanske blir en undersökning musiketnologisk för att det är (förhållandet till) traditionell musik som står i fokus? Från mitt perspektiv är det dock tveksamt om en undersökning på grund av vilken musikgenre/tradition som diskuteras, blir musiketnologisk. Ska musiketnologi definieras utifrån vilken genre som undersöks? Ramsten skriver själv i bokens förord följande:

Utifrån min verksamhet som musiketnolog har jag ofta haft anledning att fundera över Musikaliska akademiens syn på och värderingar av den folkliga musikkulturen, framför allt historiskt, men också i nutid. Hur högt ligger folkmusiken på akademiens värdeskala? (s. 7)

Kanske är det därmed snarare en musiketnologs undersökning än en musiketnologisk?

Sammanfattningsvis har min läsning av *Kungl. musikaliska akademien och folkmusiken* varit fylld av reflektioner, frågor och tankar i många olika riktningar. Och inte minst av en önskan om att få veta mer! Jag har saknat att några av bokens kunskapsbidrag, särskilt de uppgifter som är hämtade från KMA:s protokoll och handlingar, men också om vissa personer, inte får ett ännu större utrymme. Samtidigt välkomnar jag att jag fått ytterligare ett tillfälle till att reflektera över det ständigt återkommande krxet: Vad är musiketnologi?

Det är onekligen ett konststycke att på de knappa 150 sidor som den huvudsakliga framställningen sträcker sig över, beskriva över 200 års historik; från 1771 fram till idag. Med sitt fokus på KMA:s förhållande till folkligt musicerande/folkmusik, bidrar boken – invändningarna ovan till trots – med ett välbehövligt tillskott till vår förståelse för svenskt musikliv över tid. ■

BOOK

Kvalitetsförhandlingar*Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur*

Jan Fredrik Hovden och Øyvind Prytz (red.)

Bergen: Fagbokforlaget. 2018.

<https://www.kulturradet.no/documents/10157/d9565112-274c-49a6-8334-b61d51b5f153>

DANIEL FREDRIKSSON

Hur värderas ett konstverk eller ett musikstyckes *kvalitet* i olika kulturella och organisatoriska sammanhang? Var går gränsen mellan subjektiv smak och objektiva värde? Och – är kvalitet överhuvudtaget ett fruktbart begrepp att använda i konstnärliga sammanhang? Sådana frågor behandlas i antologin *Kvalitetsförhandlingar – Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur*, redigerad av Jan Fredrik Hovden och Øyvind Prytz och utgiven i samarbete med norska kulturrådet (2018). Boken består av en inledning av redaktörerna samt sjutton kapitel av olika författare, som närmar sig begreppet kvalitet ur historiska och filosofiska perspektiv eller med utgångspunkt i olika konst- och kulturyttringar såsom musik, litteratur, bildkonst, film och teater. Några författare diskuterar begreppet utifrån ett processuellt håll och utifrån aspekter av produktion, distribution eller mottagande. Terje Colbjørnsen ger exempelvis ett intressant brukarperspektiv på algoritmiska rekommendationer från medieplattformar som Spotify, Netflix och Amazon, där han noterar en övergång från fokus på kvalitet till värdering av relevans. Kapitlen har överlag relativt skiftande ingångar till kvalitetsbegreppet men de har gemensamt, genom ordledet *förhandlingar*, att de betraktar kvalitet som något just förhandlingsbart, något som förändras över tid och som det förs olika typer av dialoger och utbyten kring mellan olika aktörer. Jag kommer i denna text att fokusera på det enda kapitlet i antologin som i huvudsak behandlar musikaliska kvalitetsförhandlingar.

Mats Johansson och Ola Berges kapitel heter ”Kvalitetsregimer i endring? Historiske og analytiske perspektiver på folkemusikken i samtiden” och berör hur kvalitetsbegreppet förstås, formas och förvaltas inom det norska folkmusikfältet (s. 211). De definierar begreppet *kvalitetsregimer* som en uppsättning praktiker och föreställningar som normerar förståelsen av kvalitetsbegreppet. De diskuterar hur begreppet kvalitet definieras i relation till processer inom den norska folkmusiksfären, framför allt vad gäller uppfattningar om tradition och kulturell autonomi. Delar av texten uppehåller sig kring vem som äger tolkningsföreträdet, från formella institutioner som kappleikar och andra spelmanstävlingar, festivaler, utbildningar och konsertscener till vad de beskriver som mer informella institutioner som spelmanslagens övningskvällar, dansfester eller praktiken (som de beskriver som en institution i mer sociologisk bemärkelse) att ”forvalte en tradition som spelemann – det som Knut Buen [...] har omtalt som ’heimens toner’” (s. 218).

Johansson och Berge uppehåller sig framför allt kring att beskriva en förändring från de informella institutionerna till de formella, vilket de ser som en professionalisering och institutionalisering av den norska folkmusiken, och vilka förändringar i kvalitetsbegreppets meningsinnehåll som det fört med sig. De presenterar en tänkt modell som de menar att samtliga utövare av folkmusik i Norge förhåller sig till: ett kontinuum mellan moderna *spelman* och *folkmusiker*, där fokus allt mer rör sig mot folkmusikern. Spelmansrollen kopplas till kvaliteter som kunskap om tradition och kulturhistoria, förankring i lokalsamhällets folkmusikmiljöer och ”mycket långtgående kunskap i låtspel”, medan folkmusikern förväntas ha kunskap om rytmiska och harmoniska komplexiteter, om närliggande genrer och även kringkunskap som att hantera en ljudanläggning och kunna spela in i en studio (s. 220). Det är lite förvånande att

Johansson och Berge inte knyter sitt resonemang om dessa subjekspositioner till den diskussion som förts om dessa begrepp i Sverige sedan 1980-talet, både akademiskt (Eriksson 2017: 20; Kaminsky 2012: 109–11; Lundberg 2014) och bland musiker (Bäckström 1986, Programbok för Falun folkmusikfestival), trots att det är svenska folkmusikern Ale Möller som citeras i beskrivningen av begreppen.

Vad gäller den klingande musiken beskriver Johansson och Berge en intressant förändring i det norska låtspelet från improvisation till virtuositet. De beskriver hur en norsk spelman förväntades förhålla sig relativt fritt till det musikaliska materialet, och jämför med hur Albert B Lord beskrivit den folkliga berättarkonstens förhållande mellan original och version som "oral-formulaic composition" (Lord, 1960). Johansson och Berge menar att professionaliseringen fört med sig ett ökat krav på virtuositet och perfektionism, vilket inte varit förenligt med det mer "berättaraktiga" förhållningssättet. Det är en notering som har sin tydliga parallell i svensk spelmanstradition. Jag drar mig till minnes utsagor om hur den till åren komne västerbottensspelmanen Alfred Nilsson kritiserade de unga professionella folkmusiker som var där för att dokumentera honom: "Ni spelar så vackert... men det är ju samma hela tiden!". ■

BOOK

Lions of the North

Sounds of the New Nordic Nationalism

Benjamin R. Teitelbaum

New York: Oxford University Press. 2017.

ANDERS HAMMARLUND

För ett tiotal år sedan, jag tror det var 2006, tog jag initiativ till ett tvärvetenskapligt symposium om Johann Gottfried Herder och hans betydelse för folkkulturbegreppet och nationalismen. Under mina forskningar på 1990-talet kring musik och kulturpolitik i det postkommunistiska Centraleuropa hade det blivit tydligt att nationalismens "återkomst" var ett huvudtema i den nya politiska konserten. Forskningen kring nationalism, etnicitet och identitet i det tyskspråkiga Europa intresserade sig alltmer för den idéhistoriska bakgrunden, och i samband med 200-årsminnet av Herders död 2003 kom det ut en hel del intressant litteratur i ämnet. Jag tyckte att det var läge för att belysa Herder-receptionen i Sverige. Den tyske diktaren anförs pliktskyldigt i åtskilliga svenska arbeten om kulturarv och folkkultur, men vad visste vi egentligen om hans inflytande bland svenska kulturskapare under 1800-talet?

Responsen från forskarsamhället var begränsad. "Jag tror inte att gamla tyska filosofer har någon betydelse i vår tid" skrev en kollega och avböjde medverkan. Det fanns en utbredd (och ganska naiv) tro att den liberala demokratin och det öppna samhället hade avgått med en oåterkallelig seger. Man förutsatte att de nya demokratierna mellan Tyskland och Ryssland genast skulle anamma den västeuropeiska individualismen och sekularismen och glatt suga i sig de nyliberala friheterna.

Jag kom att tänka på detta när jag läste de inledande kapitlen i den amerikanske musiketnologen Benjamin Teitelbaums bok. Det visade sig att en herdersk tankefigur faktiskt var den grundläggande motivationen för hans projekt. "Since my teenage years I have yearned to be Swedish; perhaps because of the deep love I felt for my Swedish grandmother, perhaps because the Jewish side of my background – more apparent in my name and appearance – felt burdensome as a youth in suburban Denver, Colorado."

Identiteten, den sanna tillhörigheten, fanns alltså inte här och nu, utan måste sökas i någon annanstans i tiden. Den unge Teitelbaum ville tydligen hellre vara svensk än jude och började resa till Sverige för att besöka sina släktingar och lära sig spela svensk folkmusik. Men han märkte snart att det inte var svenskhetens erövrande och bevarande som stod högst på agendan i den svenska spelmansrörelsen. Däremot kom han under sina vistelser i andra miljöer i Sverige också i kontakt med uttalade nationalister. ”I spotted skinheads in small towns, saw them profiled on television news, and heard them discuss around the kitchen tables of my newfound Swedish relatives. I was confused by my initial reactions to these actors. Their politics, looks and lifestyles were far from my own. Yet theirs were also the only patriotic voices I heard in the supremely postmodern, postnational nation, and I felt drawn to them for that reason.”

Man kan säga att hans bok bygger på en fortsättning av dessa bordssamtal. Teitelbaum gör otaliga intervjuer med aktörer inom den radikalnationalistiska scenen, främst inom musikområdet. Han verkar ha utvecklat något slags vänskapsförhållande med några av dem, och han får på så sätt personlig tillgång till deras diskurser, som annars mest kan följas på anonymiserade inlägg på högerextrema hemsidor. I metodiskt avseende ansluter han sig till den amerikanska tradition som brukar kallas ”collaborative ethnography”. Man måste ge honom en eloge för detta inkännande fältarbete, som måste ha varit ganska påfrestande och utmanande. Han har trampat i leran på skinnhuvudfestivaler för att lyssna på Ultima Thule, han har lyssnat på bisarra ideologiska utläggningar på identitariska konferenser, han har sjungit snapsvisor på födelsedagsparty hos SD-potentaten Mattias Karlsson. Inte många musiketnologer skulle stå ut med detta ...

Efter att ha diskuterat dessa metodiska utgångspunkter presenterar Teitelbaum en översikt av den nya nationalismens utveckling och tendenser i Europa och USA under de senaste decennierna. Han skissar upp ett ganska motsägelsefullt men analytiskt användbart ideologiskt fält med tre poler – kulturel nationalism, rasrevolutionärer och identitärer. Kulturel nationalismen laborerar (mer eller mindre medvetet) med Herders universella mångfaldsidé, där kulturell olikhet är ett givet mänskligt predikament och varje folk har en förpliktelse att bevara sin särprägel. Rasrevolutionärerna är nazister och vit maktaktivister; de identitära ser ett förmodernt stamfolkseuropa som något slags idealtillstånd – vikingar och kelter idealiseras. De här ståndpunkterna blandas ofta på ett svåröverskådligt sätt, och vissa aktörer vandrar mellan polerna i sökande efter vackra förebilder och slagkraftiga argument.

Sedan tar Teitelbaum läsaren med på en djupdykning i den nynationalistiska svenska musikvärlden. Boken är välskriven och infallsrik, men efter läsningen var jag upprörd och fullständigt utmattad. Det kändes som om jag följt Teitelbaum på en nedstigning i helvetet, men det var ett inferno som spelades upp i de gemytliga gillestugorna i den svenska småborgerlighetens källarregioner, med blågula vimplar vajande vid radhusentrén. Om någon inte anat det redan, så visar hans bok övertygande att vår tids nationella rörelse, som den förkroppsligas av Sverigedemokraterna, är ett generalangrepp mot den svenska bildningstraditionen och mot den frisinna samhällssyn som präglat de demokratiska folkrörelserna i det här landet sedan mitten av 1800-talet.

Teitelbaums viktigaste slutsats är att det var den koordinerade, emotionella upplevelse av samhörighet som uppstod vid Ultima Thules framföranden av så kallad vikingarock (en helt otraditionell musikform) som skapade den ursprungliga kärnan i den rörelse som konstituerades som Sverigedemokraterna. Musikframförandena var alltså inte ett dekorativt eller underhållande inslag, utan spelade en avgörande, mobiliserande roll. Men han visar också, att musikens betydelse snabbt minskade när rörelsen etablerats och så småningom kommit in i riksdagen. Nu uppstod pinsamma diskussioner om vad som egentligen var svenskhet i musiken. Var egentligen rock eller rap eller till och med reggae lämpliga medier för det svenska? Därför börjar man alltmer försöka dra in folkmusiken i sin sfär. Karaktäristiskt nog hade ingen inom partiets ledande krets överhuvudtaget intresserat sig för folkmusik eller folkdans tidigare, men nu kom plötsligt byggedräkterna fram. Man försökte hitta ett slags kulturavsemler att sätta på sin namnskytt. Men musikmediet med sin emotionella verkan och mångtydighet var svårhanterlig och kunde förleda till olämpliga utsvävningar som sedan måste bortförklaras, som när en sverigedemokratisk politiker under färjeresan till Tallinn 2009 efter en del alkoholkonsumtion tillsammans med partikamrater brast ut i den öppet och grovt antisemitiska sången "Sverige har fallit" av vitmakt-gruppen Svensk Ungdom.

Teitelbaum anser att forskningen kring den nya nationalismen och högerextremismen i alltför hög grad har varit metodiskt begränsad genom sin explicit aktivistiska agenda, det vill säga att avslöja och motverka extremism. Man har arbetat med undercoverinfiltrering och publicering av hackad e-mejlkommunikation etc., allt i syfte att faktiskt skada de beforskade personernas verksamhet. Men en sådan relation mellan forskare och undersökningsobjekt (hur förståelig den än kan tyckas i det här sammanhanget) skulle knappast accepteras inom något annat akademiskt forskningsfält, menar Teitelbaum. Han ägnar sig i stället åt en försiktig socialisering, och det visar sig vara en tillgång att han uppfattas som "enbart intresserad av musik". Han släpps in, och en viss frispråkighet uppstår.

Men jag kan inte frigöra mig från upplevelsen att han ändå har kommit för nära sina nationalistiska forskningsobjekt. Syftet är ju att förstå, det vill säga analytiskt granska, hur de resonerar och agerar, men han riskerar också att falla in i ett slags "förståelse" för deras förhållningssätt och tankegångar. Detta efterlämnar tyvärr en obehaglig eftersmak. Ett särskilt tydligt exempel är hans hantering av fallet Saga.

Saga är ett artistnamn för en kvinna född 1975 i en sydsvensk stad som i slutet av 1990-talet inledde en karriär som sångerska i skinnskalle- och nazistmiljöer. I en av Teitelbaums intervjuer påstår hon att hennes engagemang bottnade i odefinierade dåliga erfarenheter av vissa utländska personer (även Mattias Karlsson anger liknande motivationer för sitt tidiga "uppvaknande"). Hennes sånger är grovt främlingsfientliga och våldsbejakande med omkväden som

Let my fury be known – the seeds of violence be sown.

Let my hatred be fed – with the body count of the dead.

[...] *The only response is holocaust.*

Sagas mest entusiastiske fan var enligt Teitelbaum Anders Behring Breivik, som också prisar henne i sitt bisarra manifest. Efter massmordet på Utøya 2011 uttalade Teitelbaum sig om Sagas betydelse för Breivik i radiointervjuer och i pressen. Den stora uppmärksamheten ledde till att hennes arbetsgivare omplacerade henne, vilket ledde till ett avsevärt inkomstbortfall och förändrade bostadsförhållanden. Hon slutade också producera musik.

Detta kan man tycka var en högst önskvärd effekt av Teitelbaums uttalanden. Men han verkar med något slags missriktad hederskänsla vilja ursäkta sin insats, och skriver följande märkliga passus:

In these statements, I argued that Breivik's interest in Saga offered insight into his thinking – particularly that the people he fought for was a racial one. But I did not seek to portray her as an accomplice to his crimes. In a letter published in Sweden's Lira magazine (no. 5. 2011), for example, I challenged what I understood to be unfounded attacks on her. Still, regardless of my intention or the content of my claims, I had used my credentials to highlight her music's role in inspiring one of the most gruesome attacks ever in the Nordic countries. It appears today that increased professional and personal hardships for Saga were the only noteworthy outcomes of my actions. (s. 168)

Ett brott mot forskaretiken? Kanske, men i så fall ett absolut nödvändigt avsteg från den neutrala åskådarpositionen. För givetvis måste man anse att Sagas aggressiva hatbudskap var en bidragande orsak till den nazistiska verkställighet som utspelades på Utøya. Jag vill erinra om att Julius Streicher dömdes till döden i Nürnberg 1946 för att ha "infekterat det tyska sinnet med antisemitismens virus och drivit det tyska folket till aktiv förföljelse". Ord kan döda. ■

Denne boken består av elleve artikler fra et symposium som ble avholdt den 25–26 oktober 2016 i den hensikt å belyse musikketnologien i Sverige og det øvrige Norden, for å se «denna diciplin i kritiskt ljus, men också att identifiera dess landvinningar», for å sitere fra bokens forord. Boken er en bearbeiding av utvalgte innlegg fra dette symposiet, og alle artiklene er gjennomgått av anonyme kolleger (peer-review) før publisering.

Artiklene i boken synes å følge tre hovedfokus. Første del gir noen historiske tilbakeblikk på hva musikketnologien har vært, og hva som skiller denne retningen fra andre musikkvitenskapelige disipliner. Neste bolk har fokus på hva musikketnologi representerer i dagens musikkvitenskapelige landskap, og boken avsluttes med artikler som diskuterer veien videre.

Bokens første artikkel (Musikketnologi – tilbakablickar, utsikter över samtiden och framtidsidéer, av Owe Ronström og Dan Lundberg) gir en kortfattet og god introduksjon til musikketnologien. Forfatterne trekker de historiske trådene for musikkvitenskapen i Sverige, med vekt på framveksten av musikketnologien. Ronström og Lundberg tar utgangspunkt i året 1986 da den amerikanske musikketnologen Mark Slobin, sammen med noen doktorander og forskere,

BOOK**Musikketnologi***Elva repliker om en vetenskap***Owe Ronström & Gunnar Ternhag (red.)***Uppsala: Kungl. Gustav Adolfs Akademien för svensk folkkultur. 2017. (Acta Academiae Regiae Gustavi Adolph 147)*

OVE LARSEN

etablerer begrepet musikketnologi i Sverige. Termen musikketnologi kan her grovt defineres som å rette oppmerksomheten mot ulike musikkpraksiser som del av en historisk og kulturell kontekst der «musikk som kultur» vektlegges i større grad enn tidligere. Forfatterne forklarer feltet som et fokus mer mot «her enn der», og rettet mer mot «nå enn før». Dette må tolkes som at faget i hovedsak konsentrerer sin interesse mot det nære i forhold til tid og sted.

Mange av artiklene i fortsettelsen illustrerer denne orienteringen mot det nære, noen i et mer tilbakeskuende og historisk perspektiv i bokens første del, mens andre synes å ha et mer samtidsorientert fokus i forhold til det empiriske materialet som presenteres.

I kategorien historiske tilbakeblikk må vi kunne regne både Anders Hammarlunds artikkel om Knud Jeppesens *Kontrapunkt*, Gunnar Ternhags artikkel om Erich Stockmanns betydning for musikketnologiens etablering i Sverige, og en transkripsjon av en panelsamtale med Märta Ramsten og Ann-Mari Häggman.

Hammarlund presenterer blant annet danske Knud Jeppesens (1892–1974) rolle som et bindeledd til musikketnologiens fokus på musikkforskning som noe kulturellt relatert. Hans poeng synes å være at studiet av estetiske disipliner kan fortelle noe om estetiske grunnprinsipper, og at man burde interessere seg for hvordan disse kunstneriske prosessene samvirker med kulturen og det samfunnet de virker i.

Gunnar Ternhag skriver om den tyske musikkforskeren Erich Stockman (1926–2003) og hans betydning for den musikketnologiske utviklingen i Sverige. Stockmans betydning er i denne artikkelen først og fremst knyttet til hans rolle som kontaktperson mot det internasjonale forskermiljøet, spesielt gjennom hans virke innenfor organisasjonene IFMC/ICTM (International Folk Music Council/International Council for Traditional Music), og dermed hans påvirkning på sentrale svenske musikkforskere, blant annet Ernst Emsheimer, Jan Ling, Dan Lundberg, Owe Ronström, Anders Hammarlund og Gunnar Ternhag.

Panelsamtalen med Märta Ramsten og Ann-Mari Häggman er interessant lesning for de som er opptatt av framveksten av musikketnologi i Sverige og Finland. I løpet av samtalen får man god innsikt i hvilken betydning musikketnologiens fokus har hatt for blant annet folkemusikkinnsamling, forskningsinnretning, kildevalg, feltarbeidsmetodikk, og arbeidet med å gjøre de respektive landenes folkemusikk tilgjengelig.

Lene Halskov Hansens artikkel om to sentrale danske folkemusikkutøvere, sangeren Ingeborg Munch (1906–1978) og felespilleren Evald Thomsen (1913–1993), representerer aktuell forskning basert på feltarbeid med empirisk materiale hentet fra historiske lydopptak, skriftlige kilder og intervju. Hennes fokus dreier seg om hvordan eldre utøvere ble tatt med og dratt inn i den nye folkemusikkinteressen som vokste fram i 1960-årene. Problemstillingen knyttes til to bestemte utøvere, en bestemt tidsperiode og personlige livsløp, men eksemplene tar opp problemstillinger som har allmenn interesse. Artikkelen er

et godt eksempel på musikketnologisk forskning i praksis, med bruk av skriftlige kilder, intervju og musikkopptak som empirisk materiale for en mangefasettert analyse av tradisjonsutøvere satt inn i en sosial, historisk og kulturell kontekst. Spesielt analysen av lydopptak fra historiske innspillinger, der interaksjonen mellom informant og forsker er i fokus, bør være interessant lesning i forhold til diskursen om tradisjon, tradisjonsbærere, repertoarvalg og kanonisering.

«Varför musikketnologi?», spør Karin L. Eriksson i sin artikkel. Hun tar for seg musikketnologiens plass innenfor det svenske utdanningstilbudet, og viser hvordan perspektiver fra musikketnologien ofte inngår i musikkvitenskapelige emner. Eriksson gjennomgår noen sentrale oversiktsbøker fra musikkvitenskapelig oversiktslitteratur i Norden (Bengtsson 1973, Ruud 2016 og Lundberg & Terhag 2014, 2. oppl.), og går så over til å beskrive utvalget av musikkvitenskapelige kurs med fokus på musikketnologiske emner. En spørreundersøkelse viser at musikketnologien i hovedsak oppfattes å gi nye og nødvendige perspektiver på verdens-, populær- og folkemusikk, der spesielt feltarbeid som metode bidrar til denne utvidete forståelsen.

Ingrid Åkesson er også opptatt av musikketnologiens plass innenfor musikkvitenskapen, og da med utgangspunkt i musikketnologiens rolle i forhold til forskningen ved Svenskt visarkiv. Artikkelen gir et godt bilde av den forskningen som er knyttet til denne type kulturarvinstitusjoner, og gode argumenter for at denne type institusjoner også skal drive med forskning i tillegg til innsamling og bevaring av den materielle og den immaterielle kulturarven.

Sverker Hyltén-Cavallius reflekterer rundt musikketnologi som profesjon og fagfelt, og synes å være mest opptatt av at musikketnologi er noe man gjør, mer enn noe man er. Et fokus som i første rekke er rettet mot metoder og tenkning i forhold til forskningen, og en problematisering av dette forskningsfeltets innhold og selvforståelse som i samspill med andre fagdisipliner og kontekster stadig er i endring.

Mats Nilsson skriver en interessant artikkel som argumenterer for dansens rolle og betydning innenfor musikketnologifeltet og argumenterer for dansen som et vesentlig lyttemodus knyttet til ulike musikkpraksiser.

Lars Berglunds artikkel er et spennende og friskt innlegg. I motsetning til Nilsson, som vil knytte betydningen av dans nærmere til musikketnologien, stiller Berglund spørsmål ved behovet for å opprettholde musikketnologi som et eget fagområde innenfor musikkvitenskapen. Han redegjør for ulike kriterier (for eksempel empiriske valg, repertoar og metodisk innretning) som det over tid har vært lagt vekt på i forsøket på å definere ulike forskningsfelt, deldisipliner og emner, og konkluderer med at de ovenfor nevnte kriteriene i dag blandes og gjør gamle inndelinger uaktuelle. Dermed blir også inndelingen i ulike deldisipliner innenfor musikkforskningen mindre aktuell.

Bokens siste kapittel er skrevet av Alf Arvidsson. Der Berglund stiller spørsmålstegn ved behovet for musikketnologi som en egen fagdisiplin, søker Arvidsson fornyelse og muligheter for nye relevante forskningsoppgaver innenfor

disiplinen. Arvidssons artikkel setter et verdig punktum for boken ved å skissere nye teorier og emner som åpner for nye og interessante innfallsvinkler til framtidig forskning.

Boken gir en grundig oversikt over svensk, og delvis nordisk, musikketnologi. Artiklene i boken har ulike empiriske tilnærminger, som samtidig gir et godt bilde av hvilken historisk tradisjon musikketnologien står i, hvilke problemstillinger som har vært interessante, og hvilke som er aktuelle for framtiden. Bokens artikler er som helhet forbillig konkrete og lettleste, og anbefales for alle som er interessert i feltet. ■

Reviews – Shorter Reports

Farbror Otto

Över bygden skiner sol

Matts Andersson

Helsingfors: Arap Group AB. 2018.

Vetenskapsmannen och kulturprofilen Otto Andersson (1879–1969) har fått vänta länge på sin biografi. Otto Andersson var en exceptionellt mångsidig och produktiv vetenskapsman och kulturidkare. Han var musiker, publicist, musik- och folkdiktsforskare, professor i folkdiktsforskning och musikvetenskap vid Åbo Akademi, grundare av föreningen Brage, administratör inom det finlandssvenska amatörmusiklivet, rektor för Åbo Akademi, bok- och musikförläggare med mera. Att ta sig an ett så omfattande livsverk är en sann utmaning. Om man lägger till obekväma politiska och ideologiska åsikter så kan tröskeln att ta sig an uppgiften bli ännu högre. När undertecknad som nybliven doktorand valde att fördjupa mig i Otto Andersson var det en mycket svår uppgift att välja ämne och avgränsning. Det fanns helt enkelt så mycket att skriva om.

Matts Anderssons – son till Otto Anderssons adoptivson Sven Andersson – biografi är härvidlag ett välkommet tillskott i och med att den strävar efter att ge en så heltäckande bild av Anderssons liv och gärningar som möjligt. Som källor har Matts använt sig av Ottos egna, både

publicerade och opublicerade texter som varvas med egna erfarenheter och intressanta resonemang. Det skall genast sägas att boken inte är och inte heller gör anspråk på att vara en vetenskaplig studie. Den saknar exempelvis källhänvisningar och -förteckningar, vilket gör den problematisk ur en forskares synvinkel. Eftersom Matts Andersson inte heller är någon renommerad forskare inom humaniora så kan den inte heller ges någon auktoritativ tyngd i en vetenskaplig kontext.

Otto Andersson väntar alltså ännu på den vetenskapligt vederhäftiga biografi som han förtjänar. Hans betydelse för finländsk musikforskning, finlandssvenskt kulturliv och folkmusikens revitalisering är så stor att det vore på sin plats med en närmare analys av denna livsgärning med tillämpande av vetenskapliga metodologiska verktyg och teoretiska referensramar. Man får hoppas att det framöver utkommer fler vetenskapliga analyser kring Otto Andersson som kan tillfogas redan utgivna undersökningar av bl.a. professor Fabian Dahlström som fördjupat sig i Ottos Anderssons förhållande till Jean Sibelius och professor Gunnar Ternhag som skärskådat Ottos intresse och betydelse för den rikssvenska spelmansrörelsen.

Det oaktat så är Matts Anderssons bok ett välkommet tillskott och därtill mycket trevlig läsning som ger en

fin överblick av Otto Anderssons verksamhet och idévärld. Dessutom får läsaren en intressant inblick i Otto Anderssons privata sfär, både genom hans egna skildringar och genom Matts erfarenheter. Att författaren växte upp i Otto Anderssons absoluta familjära närhet ger denna sida av boken en trovärdig dimension. Matts skyggar inte heller från att ta upp känsliga ämnen i boken såsom Ottos vurmande för nazismen även om det måste ha varit ett svårt kapitel att författa. Även detta ett område som skulle tarva en noggrannare och mera neutral och objektiv vetenskaplig analys.

Det finns mycket som ännu är oskrivet om Otto Andersson och som skulle förtjäna noggrannare analys. Matts Anderssons bok är en god språngbräda för den som vill fördjupa sig i något av de många områden som Otto Andersson var aktiv inom. ■

Niklas Nyqvist

Frihetens blå toner

En berättelse om jazzen i Sverige

Göran Jonsson

Stockholm: Carlsson. 2018

Med *Frihetens blå toner – En berättelse om jazzen i Sverige* har journalisten Göran Jonsson skrivit en uppmärksam bok som diskuterar 100 år av jazz i Sverige. I bokens efterord förklarar han att syftet med boken har varit att skildra jazz som

musikstil på ett brett och översiktligt sätt. Dessutom har ambitionen varit att ”beskriva den svenska jazzens utveckling i förhållande till närliggande stilar, framför allt pop- och rockmusik” (s. 343). Jonsson visar medvetenhet om svårigheterna med att skriva en historisk monografi och om genrens begränsningar vilket, som han skriver, tvingar till urval: ”Boken gör inte anspråk på att vara en fullständig historieskrivning av jazzen i Sverige” (ibid).

Källförteckningen visar att Jonsson är mycket påläst och har orienterat sig mycket brett. Detta gäller den akademiska litteraturen om jazz i Sverige, (auto)biografier av enstaka musiker och böcker om specifika delar av jazzscenen i och utanför Sverige. Utöver det har Jonsson pratat med många olika aktörer på jazzfältet och tittat och lyssnat på relevanta dokumentärer i TV och radio. Han inkluderar många forskningsresultat från alla dessa källor, även om boken inte är något referensverk utan snarare, precis som titeln antyder, en berättelse om jazzen i Sverige. *Frihetens blå toner* har dock inga ambitioner att vara en akademisk bok. Boken har därför inte heller en central forskningsfråga som styr redogörelsen för den historiska översikten av jazz i Sverige. Jonsson har delat in boken i 25 kapitel som vart och ett kretsar kring ett tema som styr narrativet längs en kronologisk linje; ett annat upplägg än att systematisera efter ett visst antal teman som behandlas för varje epok, som i Erik Kjellbergs [Svensk jazzhistoria](#) 2009 (1985).

För att förstå boken i en akademisk kontext och relatera den till forskningsfältet är det viktigt att reflektera över utvecklingen inom

jazzstudier. En av de centrala forskarna som har visat vikten av kritiska perspektiv på jazz som musik, kultur och historia är Krin Gabbard. Han har förespråkat att skriva ”the other history of jazz”, med vilket han menar att forskare ska studera jazz utifrån andra perspektiv än de som är centrala inom den kanoniserade amerikanska jazzhistorien för att få nya kunskaper om jazz. Samtidigt har många forskare också ifrågasatt om man överhuvudtaget kan skriva en officiell jazzhistoria och påpekat att varje representation av musiken (och dess kultur) har inbyggda begränsningar (Gabbard 1995:2–3). Gabbard har velat utmana den kanoniserade jazzhistorien som en evolution av ett fåtal stjärnor, baserat på olika poststrukturalistiska teorier och forskning genomförd av historiker och litteraturvetare. Även om Gabbard ser den kanoniserade jazzhistorien som intressant har han valt att fokusera på jazzmyter och jazzkultur snarare än jazz i sig.

I detta ljus ska påpekas att Jonsson inte enbart fokuserar på jazz som musik. Han skriver också om samhällelig utveckling som skedde parallellt i Sverige och USA. Boken lämnar därmed ibland också den svenska kontexten och tar upp utvalda delar av USA:s jazzhistoria. Jonsson är kritisk på sina ställen, till exempel när det gäller jazztidskriften *Orkesterjournalen* på 1980-talet (s. 246). I relation till forskningsfältet tror jag att Jonssons bok också kan ses som en reaktion på dessa ”andra historier” som Gabbard har kallat dem; den lyfter fram den etablerade jazzhistorien i Sverige.

Jag anser därför att det som Jonssons bok främst tillför är att den samlar och tillgängliggör jazzens etablerade

historia, eller jazzens historia så som den har varit meningsfull för svenska jazzentusiaster och så som de har berättat den. Boken samlar en stor mängd anekdoter som har varit viktiga inom jazzvärlden. Texten är som sagt en ”berättelse” och följer ett organiskt narrativ. Om man vill vara kritisk kan man påpeka att detta utifrån ett akademiskt perspektiv har nackdelen att det inte lämnar utrymme för historiografiska reflektioner. Läsaren får jazzhistorien från en allvetande berättare med en bra känsla för humor, men ibland kan det vara en aning problematiskt att orsak och konsekvens antyds men inte alltid analyseras eller förklaras. Jonssons berättarstil, som säkerställer att texten flyter synnerligen väl, gör boken till en lättillgänglig introduktion i jazzens rika historia som genomgående väcker läsarens intresse.

En annan fördel med boken är att den också omfattar perioden efter 1970-talet, vilket är bra eftersom Kjellbergs referensverk slutar vid den tiden. Därmed kan läsaren följa de olika kontexter som jazz har vistats i under hela hundra år och, till exempel, få förståelse för hur utbildningen av jazzmusiker har förändrats genom åren från att vara informell till att bli institutionaliserad vid musikhögskolor.

Jonsson tangerar den befintliga forskningen kring jazz och genus och han tar upp en del kritiska iakttagelser i receptionen av kvinnliga jazzmusiker. Han hade dock kunnat vara lite mer kritisk och tillämpa dessa perspektiv på den befintliga historieskrivningen och de olika historiska källor han har använt för boken. Jonsson påpekar till exempel att kvinnliga musiker främst blev bedömda för sitt utseende och är dåligt dokumenterade (s. 90),

men diskuterar inte *varför* det var så. Däremot är det fint att konstatera att viktiga kvinnliga musiker, som i ett band som Tintomara, har blivit en självklar och etablerad del av jazzens moderna historia som Jonsson har skrivit den (s. 249 ff.).

När det gäller jazzens förhållande till pop- och rockmusik är boken skriven "inifrån" jazzen, det vill säga att den förmedlar jazzens utveckling i förhållande till närliggande stilar utifrån ett jazzcentrerat perspektiv och inte utifrån andra musikstilars perspektiv. Diskussionen om progg är ett exempel som visar att proggens motto "alla kan spela" tolkas utifrån jazzens ideologi, där "att kunna spela" betyder att kunna spela virtuos soli enligt jazzens ideal av mycket kunniga instrumentalister (s. 205).

Jonssons breda orientering och öga för detaljer gör att boken är rik på information. Just därför känner man som akademisk läsare ibland att det är synd att Jonsson inte refererar till andra publikationer och de källor som han har använt. Han diskuterar till exempel Lars Gullins turné i Östtyskland (s. 231–33), vilket är en mycket fascinerande historia, och han beskriver att turnén kom till stånd eftersom Gunnar Lindqvist hade haft kontakt med en östtysk radioman. Här kommer Jonsson in på ett ämne som en del forskare är mycket intresserade av och som gärna skulle vilja hitta källor för vidare information om dessa utbyten för att kunna öppna för och möjliggöra vidare forskning.

För att sammanfatta är *Frihetens blå toner* en mycket intressant bok för den som intresserar sig för den kanoniserade och etablerade jazzhistorien i Sverige. Boken ska inte ses som en ersättning för Kjellbergs referensverk, utan snarare som en svensk jazzhistoria vid sidan om Kjellbergs. Bokens största merit är framför allt att den fångar och tillgängliggör historien om jazz i Sverige så som den har uppfattats av många jazzentusiaster. Och det gör Jonsson med humor, med uppmärksamhet för jazzens många anekdoter och på ett lättillgängligt sätt. ■

Mischa van Kan

Dissertation Abstracts

Första klass mot framtiden. En musiksociologisk studie av Blå Tåget

First Class Towards the Future. A Music Sociological Study on Blå Tåget

Morgan Palmqvist

Göteborgs universitet. Musikvetenskap. 2018.

This doctoral thesis will examine and highlight the factors, driving forces and conditions that led to the band Blå Tåget being formed in the late 1960's, and the role they played in forming the Swedish progressive music movement. A fundamental issue is in what social climate and in what era the Blå Tåget emerged and what significance this had for the creative activities of the band.

In the thesis, I will deepen the understanding of what characterised the Blå Tåget as a music group. The focus will be on the characterisation of the music, lyrics and live performances of the Blå Tåget and whether it is possible to discern a change over time. This provides the

basis for a further characterisation by comparing Blå Tågets's music and activities with two other leading bands in the Swedish progressive music movement: Hoola Bandoola and the Nationalteatern.

In Sweden in the 1960's there was new and great interest in "visa" (a sort of singer-songwriter ballad), often with fairly clear political messages following a general rise in the politicisation of cultural life in the 60s. In a comparison, I will investigate Blå Tåget's relationship to the period known as "visvågen". Two significant and parallel trends in the Swedish popular music scene during the 1960's, where leftist political currents were in the foreground.

A parallel and fundamental aim of the thesis is to investigate the importance of the material and cultural conditions of creativity and artistic production through the specific example of Blå Tåget. An underlying but central question relevant to this aim is: what significance did the group's social and cultural backgrounds have? It is this aspect of the thesis which informed my decision to use Pierre Bourdieu's sociological framework, and to complement it with Richard Florida's theories about the creative class and the importance of whether the place (city/town) offers opportunities for these people to live a stimulating life. ■

Ljudrum: En studie av ljud och lyssnande som kulturell praktik

Karin Eriksson-Aras

Uppsala Universitet. Etnologi. 2018 (tr 2017).

<http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1158099/FULLTEXT01.pdf>

The purpose of the thesis is to investigate how sound creates distinct, cognitive and spatial entities, sound spaces, and to find

out how sound spaces constitute forms of human interaction. A further aim is to establish concepts used when studying sound spaces, thus

contributing to a Swedish terminology for describing and analysing sound and sound spaces.

The analysis follows a hermeneutic spiral, alternating between inductive and deductive methodology, between the individual and the general. Conclusions are transferred from Istanbul to a broader level; to people in general.

Forms of representation are developed by composing an exposition of pictures, maps, graphs, notes and links to acoustic files, alongside the written account. The study is based on well-established music and acoustic terminology. Terms that are used in the thesis are explained in information boxes. Altogether, this constitutes an attempt to build a comprehensive cultural

analytical vocabulary to describe in text what a sound space sounds like.

The study shows how sound has much to tell about the lived life in a large city, here represented by sound spaces in Istanbul. Sound is greatly significant in people's lives. Sound spaces can be regarded as arenas for communication between people and are included in a world of sound containing interaction and crucial information.

By investigating and bringing attention to spaces of sound that are shaped by their users in such places as urban environments, insights are won concerning the significance of everyday life in the city environment.

With emphasis on the importance of sound, the interconnection between the subjective and the objective world of sounds is studied, contributing to enhance the understanding of how the world functions through sounds. The sound spaces of Istanbul are the sounds of a metropolis, which means that the study not only portrays and analyses sound spaces in general, but stresses metropolis sound spaces, and conditions for listening, being heard and communicating in large cities. The study contributes to bringing attention to and clarifying the knowledge that can be extracted by recognising the value of sound and listening in the research of cultural studies. ■

Museala och musikaliska föreställningar om historiska musikinstrument: En studie av Musikhistoriska museets verksamhet 1899–1918

*Perceptions and Presentations of Historical Musical Instruments:
A Study of the Stockholm Museum of Music History, 1899–1918*

Madeleine Modin

Stockholms universitet. Musikvetenskap. 2018.

<http://su.diva-portal.org/smash/get/diva2:1195114/FULLTEXT01.pdf>

The aim of this study is to elucidate the reasons and means to preserve and use historical musical instruments in a museum context more than a century ago. Advocates for historical instruments held ideological positions that were either close to musical perspectives, e.g. aesthetical performances for the living musical life, or emanated from a stance more typical of a museum, including activities to demonstrate cultural evolution or preservation of cultural heritage. This study confirms the dichotomy, but also shows how it is challenged when the goals coincide.

The plans for a museum of music history started after the Stockholm fair of Arts and Industry of 1897. A historical exhibition of theatre and music included historical instruments on loan from the Danish collector Carl Claudius, who imagined the idea of a museum of music history, which was officially founded in 1899. This thesis studies the museum's emergence as a national institution until 1918, when the first director and co-founder of the museum Johannes Svanberg died. The thesis also analyses three historical concerts given by Musikhistoriska museet in Stockholm between 1900–1918 that clearly

illustrate contemporary perceptions of historical musical instruments and can be seen as intersections between museum objectives and musical life. This study also develops a model for the analysis, covering all relevant aspects of the concerts. The main task has been to identify involved persons and their objectives, as well as their access to and knowledge of the historical instruments collected and used in the historical concerts.

Three major objectives for the promoting of historical instruments have been identified: *preservation* (bevarande), *education* (bildning)

and *vitalisation* (vitalisering). The thesis' theoretical framework is based on elaborations of these concepts. Three immaterial aspects of what to preserve have been pointed out: *sound, handicraft skills and memories of important persons*. The sound-saving project can be seen as both preservation of the cultural heritage for later generations, and as an act to vitalise the contemporary musical life. Among the involved persons, several of them were artists of visual arts and their notion of the instruments as objects of artful handicraft is noteworthy. Even though the goal was to accomplish a highly modern

museum, and not a *curiosa cabinet*, some celebrities' instruments were collected. They were meant to evoke feelings of the country's glorious past, as well as to capture the interest of a needed broader public. Educational objectives are in this thesis distinguished between 1) formal musical education (utbildning), aiming at musical skills for professional musicians, researchers and instrument makers; and 2) an optional and non-instrumental education (bildning) derived from the German concept of *Bildung*.

The many musicians involved in the museum activities point at the

aesthetical interest the historical instruments evoked, coinciding with objectives the French pioneers of historical instruments had. Notably many of the Swedish pioneers had experience of the French speaking Europe through studies or work in Paris or Brussels. Aims of *vitalisation* of musical life were prevalent.

This thesis demonstrates that the pioneers' collecting and use of historical instruments at the Musikhistoriska museet were more intentional and multifaceted than is generally understood. ■

Musik och sport: En analys av musikanvändning, ljudlandskap, identitet och dramaturgi i samband med lagsportevenemang

Music and Sports: An Analysis of the Use of Music, Soundscape, Identity, and Dramaturgy at Team Sporting Events

Kaj Ahlsved

Åbo Akademi. Musikvetenskap. 2017

<http://www.doria.fi/handle/10024/144227>

The aim of this article dissertation is to study the use of music in sporting contexts. I have primarily focused on practices related to the use of recorded music during team sporting events in Finland. This is divided into three interlocking questions: How is music used during team sporting events to shape and change the soundscape of the event? What role does the music have in shaping the dramaturgy of the sporting event? How does music contribute in the construction of local and national identities, both in and outside the sports arena?

I approach music at sports events as an example of "music in our everyday

life", by which I refer to music that one has not necessarily chosen to listen to in situations driven by something other than listening to music. Viewed from this perspective, music during sporting events is connected to discussions about the ubiquitous music of our everyday life.

My research perspective is influenced by the central ethnomusicological idea of viewing music as culture, which ultimately implies studying musical practices as well. My research is influenced by cultural musicology (the cultural study of music), soundscape studies, and ethnomusicology. These are methodologically connected

by fieldwork, as in experiencing the culture out in the field. I have concentrated on male teams in ice hockey, football, and pesäpallo ("Finnish baseball"), which are sports that do not presuppose music, but music frames the sport in a cultural context. The empirical material analysed in the dissertation consists of fieldwork diaries, interviews, sound recordings, and different types of video recordings (own recordings, tv-broadcasts and YouTube videos); as well as recorded songs, media texts (books, newspapers, social media etc.), and enquiries.

In the first article "*Det är*

hemmaplansfavör!” Strukturerna i tre sporters ljudlandskap studerade ur ett hi-fi/lo-fi-perspektiv (“It Is Home-Field Advantage!” the Structures of Three Sports Soundscapes Studied from a HI-Fi/Lo-Fi-Perspective) I study the structures of three sports soundscapes, namely ice hockey, football, and pesäpallo, by applying central soundscape theories from R. Murray Schafer (1977) and Barry Truax (1984) on my own empirical material.

The second article *Let’s play hockey. Ishockeymusikens funktioner* (Let’s Play Hockey. the Functions of Ice Hockey Music) is an analysis of the functions of ice hockey music. The material used in the article is the result of fieldwork during ice hockey teams HIFK’s, Jokerit’s, and HC TPS’s home games.

In the third article *The Cultural Practice of Localizing Mediated Sports Music* I study mediatization processes, such as the practices and processes that facilitate the localisation of media disseminated music. The material for the study comes from many sporting contexts and via unique material on

the use of marching music I shed light on how old military marches are ascribed new meanings within the context of Ostrobothnian football culture.

In the fourth article *Musik, ishockeylejon och konstruerandet av en nationell gemenskap* (Music, Ice Hockey Lions, and the Construction of a National Community) identity construction is studied from a national perspective. I study the music culture related to the Finnish national men’s ice hockey team and argue that the national team represent an *imagined community*. The use of music, particularly the new music that is produced preceding the men’s World Championships, is viewed as a form of banal nationalism that makes the nation present in everyday life.

My research shows that the problematisation of so-called ubiquitous music, which in earlier research has been discussed in relation to active and passive listening, is in sporting contexts supplemented by yet another complex aspect. The use of music, played by sport DJs,

in sporting contexts does not only strive to make the soundscape more pleasant, the aim of the music can also be to activate the audience to make own sound. In sporting contexts there can exist culturally meaningful rituals which are carried out to the music and are connected with identity construction. The music of the sports arena does not merely reflect, rather, it can support the construction of identities, as it becomes a part of cultural practices in local or national sporting communities.

TV-productions often focus on fans and supporters, which play the ideal role that supporters are supposed to act out. The audience behaviour and sound not only creates the atmosphere of the event but also authenticates the event as something great, important, and deeply engaging. While the study shows how the sounds created by the audience and the audience’s active participation are important for the atmosphere of the event this is not solely unproblematic since it also includes playing more music, which in worst case scenarios can cause cacophonous situations. ■

Musiklandskap: Musik och kulturpolitik i Dalarna

Daniel Fredriksson

Umeå universitet. Etnologi. 2018

<http://umu.diva-portal.org/smash/get/diva2:1178904/FULLTEXT01.pdf>

In this thesis, I study how conditions for music-making can be developed, maintained and challenged through government support processes in the Swedish region Dalarna. The research questions focus on the ways music, policy and governance relate to each other, what kinds of musicians and ways of making music are favored

in these relations, and the agency and meaning of place. The study is made through participant observation of musical events, cultural policy meetings, and the everyday practice of cultural policy officials; interviews with musicians, organizers and cultural policy officials; cultural policy documents as well as musicians’ and

organizers’ public documents such as concert posters and websites.

The musical landscape of Dalarna is summarized as a complex web with pathways that reach far beyond the geographical borders of the region. The cultural cooperation model works as a hierarchy from

center to periphery, from the national government, through agencies, regional government, musical institutions and organizers, musicians and audiences. We can analyze all these practices as being part of music, as musicking. But we could also describe them another way, where the practice of cultural policy is

dependent on and conditioned by the musical practices it is set to govern. In this way, musicians are always in some way also creating policy.

I discuss genre hierarchies and further argue that music can, or should, not always be motivated by its effects on regional development or its social

impact, it also needs to be allowed to be unhealthy and unprofitable. When we support music, we should be aware that it can be a hobby as well as a business, a serious artistic endeavor as well as play. And more often than not, music is all of these things at the same time. ■

Conference Reports

The Inside and the Outside, or Who is the Other?

*The 22nd Symposium of the ICTM Study Group
on Historical Sources of Traditional Music*

*Hungarian Academy of Sciences,
Budapest, Hungary: 12–18 April 2018*

The 22nd Symposium of the ICTM Study Group on Historical Sources of Traditional Music was held in Budapest, Hungary, from 12 to 16 April 2018, thanks to an invitation from Pál Richter. The hosting institution was the Institute for Musicology, Research Centre for the Humanities of the Hungarian Academy of Sciences (RCH HAS). The organisers offered a warm welcome and a wonderful venue with perfect technical support. Everything was arranged in detail, including the social programme and delicious coffee breaks.

The conference was opened by Balázs Balogh, the director of the Institute of Ethnography of RCH HAS. A total of 30 delegates from 13 countries presented papers, but the conference was attended by more than 45 participants from Austria, Brazil, Croatia, Estonia, Finland, France, Germany, Hungary, Kazakhstan, Latvia, Portugal, Serbia, and Slovenia, as well as colleagues from the Hungarian Institute of Musicology, students, and archivists.

The conference centred around the theme “The Inside and the Outside, or Who is the Other? Different Perspectives on Historical Sources of Ethnomusicology.” This question was addressed by three different sub-themes: (1) The Inside/Outside in a Historical Perspective; (2) The Inside/Outside of a Musical Culture; and (3) The Inside/Outside of an Institution (Archive, University, Research Institute). The ten sessions focused, in the majority of cases, on the first sub-theme; while other approaches discussing institutional affiliations or relationships in a musical culture also contributed with many interesting perspectives. Thus,

the presented papers comprised a wide variety of thoughts, from “we are all outsiders” (namely archivists who rely on experts) to “the ethnomusicologists, in-between archives and the others.” Lively discussions accompanied all presentations, thus enriching the meeting. The whole programme and the abstracts of the symposium can be found on the [Study Group’s website](#).

The Business Meeting took place on 14 April, and was characterised by change. Susanne Ziegler, who had led the Study Group for a long period, announced that both she and the Co-Chair Ingrid Åkesson wanted to step down. Therefore, the Chairs had previously sent a letter to all Study Group members with a request to propose members who could take over the positions of Chair and Co-Chair. The election was held via the ICTM’s Secretariat and handled by Carlos Yoder, resulting in Gerda Lechleitner and Susana Sardo being elected as Co-Chairs. Both of them were grateful for their election and the expression of confidence. During the meeting they expressed their gratitude to Ziegler and Åkesson for leading the Study Group with great enthusiasm and commitment. Subsequent discussions were about structures, transparency, terms of positions (two or four years), the name of the Study Group, as well as its orientation and focus. The new Co-Chairs proposed to change the name of the Study Group, from Study Group of Historical Sources of Traditional Music to Study Group on Historical Sources, based on the idea of opening the focus and work of the Study Group to any kind of music, without being “restricted” to the label “traditional music.” The change of the Study Group’s name was approved unanimously.

The wonderful social programme of the 22nd symposium in Budapest offered a visit to the Hungarian Dance House Festival and Fair in the Budapest Aréna, showing folklore ensembles from different regions with their artistic performances of songs and dances. The programme also included a free full-day visit to the open-air museum of ethnography in Szentendre, with a delicious conference

dinner in the evening. In between, a free expertly-guided tour of the Music Museum was arranged, complete with performances by students of the institute. The Study Group Co-Chairs want to warmly thank Pál Richter, Susanne Ziegler, and Ingrid Åkesson for a wonderful, well-organised, and fruitful symposium. They are also grateful to the students from the Institute for Musicology of RCH HAS for their helping hands. Following the general consensus reached during the Business Meeting, the Co-Chairs sent a request concerning the recognition of the new Study Group name to Secretary General Ursula Hemetek. The ICTM Executive Board approved the name change soon afterwards. ■

Also published in the ICTM Bulletin, October 2018.

*Gerda Lechleitner and Susana Sardo,
Study Group Chair & Co-Chair*

What Matters – Accounting for Culture in a Post Factual World

34th Nordic Ethnology and Folklore Conference

Uppsala: 12–15 June, 2018

Vid den 34:e nordiska etnologi- och folklorekonferensen i Uppsala inbjöds forskare att reflektera över det empiriska i vårt etnologiska arbete. Temat för konferensen var *What Matters – Accounting for Culture in a Post Factual World*. Det som enade alla var emellertid intresset kring vad det empiriska gör för etnologi och folklore. Hur gör empirin vår disciplin och våra texter begripliga, trovärdiga, relevanta och viktiga för omvärlden och för framtiden? Hur ska vi presentera, beskriva och granska? Vid denna konferens var en av de största och mest besökta panelerna *The Social, Political and Cultural Meaning of Sound and Music*. Rapporten gäller endast denna panel med inriktning på musik och andra ljud.

Panelen fokuserade på alla slags förbindelser mellan ljud eller musik och människors sociala formation, i vardag såväl som genom expressiva former. Närvaron, innebörden och konsekvenserna av ljud och musik är ett växande fenomen i en globaliserad värld. Panelen belyste musikens och ljudens roll i det symboliska byggandet av samhällen och mening, i exkludering eller inkludering av människor samt som förstärkande eller övergående gränslinjer i

städer och lantliga miljöer. Panelen välkomnade deltagare som representerade ett brett utbud av intressen och perspektiv, från utövande av musik och dans till ljudets betydelser, från samtida etnografiska metoder till historiska arkiv och textstudier.

Det gick att skönja fyra olika tematiska ingångar i panelen. Den första ingången var riktad mot begreppsparen musik/kultur och musik/religion. Jonas Ålander, Musikhögskolan Örebro, diskuterade hur begreppet musik finns inblandat i flera dimensioner under uppbyggnaden av sex mångkulturella musikscener i Sverige. Lene Halskov Hansen från Dansk Folkemindesamling vid det Kongelige Bibliotek i Köpenhamn berättade om sin jämförande studie av idéer, metoder och organisation av två folkmusikrörelser som primärt hade initierats av ungdomar under två olika tidsperioder (1970-talet respektive 1990-talet). Helen Rossil, Uppsala universitet, gav i sin presentation exempel på hur gemenskap liksom konflikt kommer till uttryck i sånger av Kingo och Brorson. Eva Fock från projektet *Ears Wide Open* i Danmark presenterade hur musikalisk mångfald görs relevant för barn och unga i Norden idag. Fock utgick från ett utvecklingsprojekt där skolelever från Hanstholm i Danmark, Torshavn på Färöarna, Nuuk i Grönland samt Reykjavik i Island arbetat med ljudintryck, byggt instrument och komponerat. Mats Nilsson, Göteborgs universitet, gav några exempel på hur musik och dans kan kopplas ihop i Sverige. Nilsson använde ordet musikedans istället för bara dansmusik för att betona att dansmusiken är ett sätt att använda musik.

Ett andra tema var *musik och politik*. Vladislava Vladimirova, Uppsala universitet, diskuterade på vilket sätt analytiska verktyg skulle kunna ge en bättre förståelse för känslomässigt och politiskt laddade definitioner som ”porr-nationalism”. Denna definition har Vladimirova funnit i ett flertal nya publikationer där definitionen har kopplats till musik som är populär i olika delar av Balkan. Dan Lundberg, Svenskt visarkiv, talade om svängningar i kulturpolitiken och dess effekt på musikarkiven. Arkivering innebär alltid olika val. Vissa objekt eller kulturyttringar har valts för att representera vissa traditioner, kulturer eller nationer. Detta är naturligtvis på bekostnad av andra objekt eller uttryck. De samlas inte in och kommer således att falla i glömska och så småningom försvinna, menar Lundberg. Hur kan vi relatera till detta? Sverker Hyltén-Cavallius, Svenskt visarkiv, diskuterade musik (i vid bemärkelse, som performans, sociala nätverk och normer) som en arena för förhandlingar om det politiska. Utgångspunkt utgjorde levnadshistoriska

intervjuer, texter och samtida medieskildringar. Linnea Helmersson, Umeå universitet, beskrev hur traditionell dans och musik i Sverige har blivit ett slagfält för brutalt olika ideologier och värden.

Ett tredje tema var *sociala kategorier, musicking som social process eller kulturell produktion*. Andrea Dankiç, Stockholms universitet, berättade om möjligheter och begränsningar som uppstår i skärningspunkten mellan sociala kategorier och musikpraktik. Dankiç diskuterade vilka regler och konventioner som är rådande för den kreativitet som kommer till uttryck i hennes empiri och hur kreativitet begränsas inom hiphopmusikande. Oscar Pripp, Uppsala universitet, och Maria Westwall, Örebro universitet, problematiserade gemensamma bilder av musikaliska aktiviteter bland etniska klubbar i Sverige, så kallade "etniska aktiviteter" som ett bevarande och en slags introvert odling av kulturella traditioner.

Owe Ronström, Uppsala universitet, beskrev på vilket sätt ökad täthet är en tendens i samtida kulturella produktioner, inte minst inom musiken. Han beskrev detta genom att presentera fem olika nivåer av ökad täthet inom musik: musikaliska beteenden, ljud, musikalisk interaktion, scenproduktion, arenor, händelser eller det musikaliska landskapet/scenen i vid bemärkelse. Ronström diskuterade även hur denna tendens mot ökad täthet kan tolkas i ljuset av teorier om den senmoderna kulturella produktionen, kulturarv, globalisering och kulturell representation.

Ett fjärde tema var *rumsliga aspekter av ljud och ljudrum*. Elin Franzén, Stockholms universitet, presenterade (med utgångspunkt från sitt pågående avhandlingsarbete om radiobruk som vardaglig praktik och reflexiv utrymme) rumsliga, materiella och imaginära aspekter som aktualiseras genom det akusmatiska lyssnandet (akusmatiskt är ett ljud som man hör utan att se den källa som det härstammar från). Karin Eriksson-Aras, Uppsala universitet presenterade genom ett flertal exempel hur hon i sin avhandling *Ljudrum – en studie av ljud och lyssnande som kulturell praktik* använde ljud som en analytisk grund för att söka förstå vad ljudet gör i den mänskliga världen och vad människor gör i den ljudliga världen.

Sammanfattningsvis visade denna panel att det finns en livaktig forskning inom musiketnologi trots att musiketnologin finns som egen disciplin endast i ett par av de nordiska länderna (Norge och Finland). Forskningen är mångdisciplinär och visar upp ett brett spektrum. Vi

som bidrog till denna panel visade upp och understödde idén om att detta inte är en särskild disciplin som bara vi sysslar med. Forskningen som presenteras här handlar om centrala teman i etnologin och i det folkloristiska kunskapsprojektet. Vid denna konferens placerades musiketnologin i centrum av etnologisk och folkloristisk forskning, omkring människors livsvillkor och livsvärldar. ■

Karin Eriksson Aras

Secret Lives: Hiding, Revealing, Belonging

XI IABA Conference 2018

São João del Rei, Brasilien: 11–14 juli 2018

IABA (International Auto/Biographical Association) är ett tvärvetenskapligt nätverk för forskare med intresse för livsberättelser i biografisk och självbiografisk form med årligen återkommande konferenser. Vartannat år möts de regionala sektionerna (Europa, Amerika respektive Asien-Stilla havsregionen) och vartannat år samlas man till världskonferens med roterande värdskap. 2018 arrangerades världsmötet i São João del Rei i Brasilien, en liten universitetsstad 23 mil nordväst om Rio de Janeiro. Staden grundades under tidigt 1700-tal med en stor del av bebyggelsen bevarad från den tiden, däribland ett sjuttio (!) kyrkor.

Årets tema satte fokus på gömda erfarenheter, på livsberättelser i representationens skugga, vilket inte endast öppnar för en mängd infallsvinklar utan också för textformer som går långt utöver traditionella biografiska genrer. Att göra rättvisa åt den mångfald som presenterades under konferensen är inte görligt men några nedslag ska här förhoppningsvis ge en antydan.

Att skildra någons liv eller att skriva om sitt eget är projekt som mer eller mindre medvetet utgår från särskilda motiv och som har särskilda syften. Beroende på hur berättelsen ska rastreras sker alltid ett urval ur det levda livet som råmaterial; en akt som både representerar och döljer. Detta är ett generellt villkor för levnadsteckningar. Som flera talare uppmärksammade finns emellertid många sammanhang där drivkraften att kamouflera är mer påtaglig, av psykologiska eller pragmatiska skäl. Det framkom till exempel i Ina Batzkes presentation

om livsberättelser som migranter avger när de söker medborgarskap. Att dölja respektive lyfta fram rätt delar av sitt ursprung kan vara helt avgörande för tillträdet till det nya landet, för det fortsatta livet. I sitt föredrag om polska judars självbiografier under sovjeteran kunde Artur Hellich se de estetiska konsekvenserna från tiden när anklagelsen att vara jude var detsamma som en dödsdom. I det kommunistiska Polen 1945–1989 blev ordet tabu vilket gav upphov till en sorts krypterade självbiografier med särskild metaforik, ett fenomen som Hellich kallar *autotematism*.

Flera inlägg tog upp livsberättelser av människor på flykt, däribland litteraturvetaren Maarja Hollo från Estland som utifrån sina studier om estniska kvinnors levnadsteckningar presenterade hågkomster som nedtecknats av en flicka – ett av de ytterligt få vittnesmål som utgår ifrån barnets perspektiv. Omkring 3000 berättelser av estniska flyktingar har samlats in och finns i dag bevarade vid arkiv i Finland och Kanada.

Vad gäller arkivens roll så är det, som varje arkivforskare vet, ett bistert faktum att tillgången på källmaterial avgör vad vi kan få reda på om personer och fenomen i det förflutna. Många grupper saknar representation över huvud taget, något som Kimberly Blockett i sin presentation omtalade i termer av *archival silence*. Begreppet är inte minst giltigt i fråga om den kvinnliga svarta evangelist som Blockett studerar och vars gärning skulle vara helt okänd om hon inte själv hade skrivit dagbok.

Något av det mest upplyftande med IABA:s konferenser är den mångfald av källmaterial och narrativa former som presenteras och problematiseras. Renata Lucena Dalmaso utgick till exempel i sitt inlägg om queera livshistorier från genren *graphic memoirs* – självbiografier i seriealbumsform. Med de lekfulla berättartekniker som står till buds i genren kan författarna utforska motsägelsefulla minnen, lösa upp orsakssammanhang och kronologiskt berättande och ge flera versioner av samma händelse utan inbördes hierarki.

En annan textform med biografisk relevans är de listor som vi människor upprättat som stöd i våra liv: inköpslistor, topplistor, kom-i-håglistor... Förutom att utgöra ett *Ego-Dokument* i sin egen rätt är listan som metadiskurs, som reducerad form av representation även ett återkommande inslag i självbiografier. Detta diskuterades av Anne Rueggemeir som exemplifierade fenomenet utifrån Roland Barthes' självbiografi. Som hon påtalade är det suggestiva

med uppställningar av detta slag att de både förmår synliggöra och dölja – med ett indirekt fokus på vad som *inte* listas.

Ett helt annat slags källmaterial var utgångspunkten för historikern Richard Wittmanns inlägg om det tyska gesällväsendet, nämligen de *Wanderbücher*, en sorts resedagböcker, som fördes av de kringvandrande gesällerna när de efter sin lärlingsperiod gav sig ut på vandring för att skaffa sig yrkeserfarenhet på andra orter. Med stöd i böckerna kunde Wittmann få inblick i en veritabel subkultur bland gesällerna, uppbyggen av särskilda kläder, uttryck, hälsningar och koder.

Trots mångfalden av källmaterial var det endast två inlägg under konferensen som utgick ifrån sånger som (vägar till) livsberättelser. Båda föredragen hölls av forskare från Svenskt visarkiv, båda med fokus på kriminella subjekt. Med utgångspunkt i sitt arbete om fängelserepertoar diskuterade Dan Lundberg under rubriken "Singing through the bars" de utmaningar som forskaren ställs inför vid användandet av intervjuer som primärkälla. Detta med anledning av de ibland motsägelsefulla versioner av händelser och livshistorier som informanterna uppger vid olika tillfällen. Undertecknad höll en presentation utifrån ett pågående projekt om kvinnliga brottslingar i skillingtryck där visornas versioner ställs mot annan dokumentation i samtiden, såsom domstolsprotokoll och andra källor: "Penitent sinners, monstrous (m)others: Apparent representation and hidden life stories in street ballads on female infanticide".

Slutligen kan nämnas Josef Haefners tänkvärda inlägg om de livsberättelser vi ofrivilligt och i hög grad omedvetet skriver i dag, i den digitala tidsåldern. Alla spår vi lämnar efter oss i sökmotorer och på sociala medier är upplysningar som analyseras för att kategorisera oss som personlighetstyper, konsumenter och politiska varelser. Det är oklart hur denna orwelliska rovdrift rimmar med den parallella skärpningen av personuppgiftslagen. Ett är dock säkert: när det gäller människor som konsumenter så är *archival silence* ett fenomen som tillhör det förflutna. ■

Karin Strand

ICTM Study Group on Ethnochoreology

30th Symposium

Szeged, Hungary: 29 July–3 August 2018

The thirtieth symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology was held 29 July–3 August 2018, with more than 100 participants. It was hosted by the Department of Ethnology and Cultural Anthropology at the University of Szeged and co-arranged by several national associations of ethnochoreology and musicology. The themes of the symposium were “Dance and Politics” and “Dance and Age”. A vast majority of the panels and presentations addressed the first theme, covering many aspects of politics in dance. Several presenters discussed how national politics have influenced the folk dance scene in terms of state sponsored folk dance ensembles as well as in terms of safeguarding processes and nationalist endeavours to create feelings of belonging and coherence through the use of dance as a national symbol. Sandor Varga from Hungary and Theresa J. Buckland, UK, gave examples of regional dance forms that have been transformed into a national dance legacy, whereas Irene Loutzaki discussed how Greek politicians have used dance as a means to create personal relations to the people.

The Swedish-Norwegian panel, titled “The politics of folk dance in Sweden and Norway – ideologies, cultural heritage, gender and identity”, discussed different aspects of how dancing is political and politicised. Mats Nilsson gave a historical overview of how folk dance and folk music have been associated with, and influenced by, different ideologies and movements in Sweden. Anna Nyander’s presentation offered insights into the identity forming processes that take place on Swedish dance floors, with a specific focus on gender. Linnea Helmersson discussed how nationalist party politics endeavours to associate folk culture with xenophobia, and how Swedish practitioners resist this. Lastly, Marit Stranden discussed how the Norwegian work to safeguard folk dance is struggling with being associated with xenophobia.

The politics of knowledge was addressed in several presentations. Rebeka Kunej discussed how the nationalist ideology of early Slovenian dance researchers entailed a “purification” of the documented folk dances and a strong focus on maintaining the authenticity of the dances. Selena Rakočević showed that nationalist politics influences

modern research in the region, where the former focus on rural dancing traditions from the days of the Yugoslavian communist regime is still prevalent. The politics of knowledge was also discussed in terms of hierarchies between different areas of dance studies and dance systems. Egil Bakka discussed the influence of Rudolf Laban on dance education today and the dogma of dance as a creative art, which entails that only some dance forms are regarded as high art.

Several of the presenters discussed different aspects of dancing as a site of resistance and empowerment. Urmimala Sarkar presented an on-going Indian project where dance therapy is used as a method to facilitate a reclamation of agency for female survivors of sexual violence. Through different somatic and kinetic techniques, the participants in the project are creating a feeling of control over their own bodies and thereby their own agency. Cristiana Natali discussed how the dance *bharata natyam* is used in choreographies in Sri Lanka to illustrate the experiences of civil war. The long-lasting conflict has influenced the dance and rendered new illustrative body movements that are becoming integrated in the dance.

The political aspect of participation and representation in dance was addressed in several presentations, with focus on different aspects, such as gender, class, socioeconomics and hierarchies of dance knowledge. As part of the theme of dance and age, Öcal Özbilgin problematised the relations between dance, age, social control and status in what he called “male village room institutions” in Anatolia, Turkey. Vivien Szónyi discussed how age and marital status influence the dance possibilities in Moldova. She also showed that the dance style and movement ideals were different between married and un-married men.

Apart from all the interesting and inspiring presentations, the symposium week also offered several occasions of social dancing, including a workshop of Hungarian dance, taught in a nearby pub. During the symposium, a memorial was held for dance researcher and teacher Andrée Grau, long-standing member of the Study Group, who sadly passed away in the autumn of 2017.

The symposium gathered ICTM members from all over the world, and this year, many Master students and PhD students participated. During the symposium, meetings were held with different sub-study groups within the field of ethnochoreology. In addition, a new sub-study

group was formed with the aim of theorising gender and power relations in dance research. The intention of the new group is to connect scholars who share a passion to critically engage with and conceptualise gender. Gender is conceived of as intersectional with other systems of power, and other categories of differentiation, and its implications and construction within the context of dancing and other structured movement systems. The Sub-Study Group on Dance, Gender and Power Relations will be co-chaired by PhD Cornelia Gruber, Hannover, and Linnea Helmersson. ■

Linnea Helmersson

Ballads and Memory

International Ballad Conference 2018

Prague, the Czech Republic: 31 August–3 September 2018

The topic “Ballads and Memory” (covering songs and memory in a wider sense) includes a great number of aspects of the connections between singing and songs on one hand, and, on the other hand, collective and individual memory, and cultural and human experience. This topic was discussed at the end of August and beginning of September at the 48th International Ballad Conference, which was co-arranged in Prague by the Kommission für Volksdichtung/The Ballad Commission, the Prague National Museum, [Charles University Faculty of Arts](#), Department of Ethnology, and the Institute of Ethnology of the [Czech Academy of Sciences](#). The Conference location was the [Ethnographical Museum of Prague](#).

As is usual at these conferences, the participants represented different academic fields, such as folkloristics, ethnomusicology, literature, and early European history, but also the performer’s perspective. The wide scope of disciplines resulted in an equally wide scope of perspectives on the theme. Petr Janeček, one of the local hosts and organisers, commented on the position of Czech ballads in a tension field between romantic nationalism and more academic perspectives. Other speakers also discussed different issues connected to songs as supposed bearers of not only collective memory but also – more or less canonised – ethnical or national identities.

Some speakers brought up individual as well as collective memory in a less emblematic context, for example in

Danish occasional songs as collections of family memories, and a Portuguese song about a suicide pact as an expression and appropriation of a “community memory” of a real event. Korean narrative songs were discussed as mirrors of women’s lives in the historical society, and an Albanian song of the never returning lover was placed in a reference frame of emigration and diaspora.

Memory and memories as a motif in narrative songs was at the centre of a number of other papers, for example, remembrance of place in Irish songs. Not only old or historical memories are represented in songs; one speaker analysed recent Mexican songs (*corridos*) remembering the recent hurricanes Irma and Harvey. Besides the paper sessions, the participants were invited to an excursion to an open-air museum outside Prague, as well as fine concerts of traditional and modern Czech music and the exhibitions of the Ethnographic Museum. A number of European countries, and in addition Canada, South Africa, South Korea and the United States, were represented by the participants. The local organisers Kristýna Hlavatá, Jan Pohunek and Petr Janeček with their student assistants ensured that everyone felt welcome. [The conference programme and abstracts can be found here.](#) ■

Ingrid Åkesson

Experience and Expectation

XXXIV European Seminar in Ethnomusicology

Riga, Lettland: 3–7 September 2018

Årets upplaga av European Seminar in Ethnomusicology (ESEM) avhölls i Riga i Lettland. Seminariet hålls varje sommar någonstans i Europa, och det fiffiga är att till skillnad från andra konferenser så är det ett ganska litet antal deltagare (i år var vi nog ungefär 40–50 personer) och inga parallella sessioner. I princip lyssnar alltså alla deltagare på varandra (även om några förstås kommer och går lite under ett femdagarseminarium). Temat för årets seminarium var *Experience and Expectation*, med anspelning både på nationen Lettlands hundraårsfirande och på arvet efter Johann Gottfried Herder, som bodde fem år i Riga och med sina undersökningar av och tänkande kring folkvisor och folkmusik kom att bli en förgrundsgestalt för inte bara insamling utan också för musiketnologi, folklivsforskning och folkloristik. En av

höjdpunkterna i programmet var Philip V. Bohlmans introducerande föreläsning om Herder och Abraham Zvi Idelsohn, båda med anknytning till Riga, båda insamlare och spridare av kunskap om folklig musik, och båda författare till arbeten som använts i olika etniska och nationella projekt. Seminariets dagar kom sedan att röra sig från erfarenhet och förväntan (ett begreppspar som också genljuder av Reinhart Kosellecks analys av meningsskapande och historisk tid) från dess minsta beståndsdelar – till exempel i Rebecca Sagers intressanta diskussion kring hur rytm upplevs och synkroniseras ur ett närmast musikpsykologiskt perspektiv eller i Laura Leantes och Martin Claytons undersökning av andning i musikframföranden – till de stora historiska perspektiven.

Flera inlägg handlade om begrepp som tradition och historieskapande, såsom presentationerna från projektet *Music and the Politics of Memory: Resounding Antifascism Across Borders*. I ett antal studier (av Ana Hofman, Jovana Mihajlović Trbovc, Monika Schoop och Federico Spinetti) undersöks hur antifascistisk musik i och från Balkan, Italien, Österrike och Tyskland återupplivas bland antifascister i ett samtida europeiskt politiskt klimat präglad av ökande högerextremism och -populism. Studierna visar på en stor bredd i förhållningssätt, från återupplivandet av godhjärtade antinazistiska sånger från de scoutliknande Edelweisspiraterna i Tredje riket, till en samtida italiensk rockmusiker som sjunger om att varenda fascist borde ha dödats. Dessa framställningar ledde också till livaktiga, stundtals heta, diskussioner: hur kan forskare hantera det faktum att de själva sympatiserar med de politiska rörelser de studerar, vilka blinda fläckar skapar det, och hur kan man hantera det att den röda stjärnan på ett ställe och i en tid står för befrielse, på en annan står för förtryck och förföljelse (en diskussion som jag känner igen från samtal om det svenska sjuttioalets alternativa musikerörelse)?

Intressant nog diskuterade flera inlägg keltisk revival – såsom doktoranden Felix Morgensterns undersökning av relationer och mellan Tyskland och Irland och föreställningar om det ”keltiska” inom kretsar som utövar irländsk folkmusik i Tyskland, eller Lea Hagmanns intressanta studie av framväxten av en ”kornisk” (alltså med keltiska förtecken kulturellt särpräglad från Cornwall) musik. Några inlägg handlade också om arkiv: till exempel Ewa Dahlig-Tureks mer beskrivande presentation av arbetet med att göra polska samlingar av folkmusik sökbara och analyserbara utifrån olika musikaliska

parametrar eller Gerda Lechleitners intressanta diskussion av hur på flera sätt etiskt problematiska material, såsom inspelningar av krigsfångar från första världskriget, blir användbara och relevanta i vår tid.

En poäng med sådana här konferenser är förstås också att sprida kunskap om ens egen forskning och om Svenskt visarkivs samlingar (som ju nästan alltid på ett eller annat sätt utgör pusselbitar i den forskning som bedrivs vid arkivet). Självt berättade om jag mitt arbete i det pågående projektet *Kreativa förflyttningar*, och om beskrivningen av ett oväntat möte mellan tre musiker – Jokkmokks Jokke, Greg Fitzpatrick och Bill Öhrström – 1967. Materialet är intervjuer som vi redan har inspelade i arkivet eller har spelats in i projektet, hemsidestexter och memoarer som finns i vår myndighets bibliotek. Med tanke på seminarietemat, som ju handlade om erfarenhet och förväntningar, diskuterade jag det här korta, men i Fitzpatricks berättelse ändå viktiga, mötet som ett sammanflätande av olika livstrådar – en situation där erfarna förflutenheter och förväntningshorisonter möts. 1967, som (jämfört 1968) allmänt har setts som en vattendelare i samtidshistorien, kan med hjälp av det här mötet förankras både bakåt och framåt i tid och rum: från den lappländska landsbygdens fattigdom i början av seklet till en global psykedelisk ungdomskultur.

Sedan är det inte bara slit och släp på ESEM-seminarierna förstås. Dels fick vi lyssna till en fantastisk konsert för flöjt, säckpipa och orgel i Rigas domkyrka, och dels gjorde vi en utflykt till Suitiregionen i västra Lettland med sång, musik och lettisk husmanskost, och sist men inte minst fick vi ett bad i Jurkalne vid Östersjön. Nästa ESEM-seminarium hålls i Durham sommaren 2019. [Seminarieprogrammet finns tillgängligt online här.](#) ■

Sverker Hyllén-Cavallius

Access and Accessibility: Archival Policies and Barriers in the Age of Global Exchange

The 49th IASA Annual Conference

Accra, Ghana: 1–7 October 2018

The 49th annual conference of the International Association of Sound and Audiovisual Archives (IASA) took place in Accra, Ghana from October 1-7, 2018. The conference was hosted by the Institute of African Studies (IAS), University of Ghana, Legon, Ghana, under the directorship of Professor Dzodzi Tsikata. The local organising committee was chaired by Judith Opoku-Boateng, archivist and researcher for the J H Kwabena Nketia Archives.

The theme for the 2018 conference was “Access and Accessibility: Archival Policies and Barriers in the Age of Global Exchange”. Like other international academic organisations, IASA follows a policy of alternating the meeting between Europe/United States (where a majority of the members live), and other parts of the world where archivists have fewer opportunities to travel to Europe or the United States. This policy also creates a very dynamic dialogue between large institutional archives and smaller archives, which have fewer resources and smaller staffs (some as small as one person).

The conference began on Monday, the first of October and ended on Thursday, the fourth. On the second half of Wednesday we could pick from three professional visits. After a day of more presentations, meetings, poster sessions and a final Keynote address, the 49th annual IASA conference closed on Thursday evening with a banquet at the University of Ghana’s Great Hall. The conference was held in the new Department of Economics building, which has a large auditorium and several smaller rooms.

There were 134 participants (plus student helpers) from 29 countries and from around 79 institutions, as well as several independent scholars, collectors, sponsors and interested parties. Approximately 59 Ghanaians took advantage of the opportunity to participate and another nine participants came from other African countries, so the Ghanaians made a particularly strong showing at the conference.

As we arrived on the University of Ghana campus for the first day of the conference we were greeted outside the door of the conference building by the Institute of African Studies’ Ghana Dance Ensemble, which included instrumentalists, singers and dancers. Their performance was so compelling that it was difficult for the organizers to get the participants through the doors to begin the conference. This group, as well as other musicians, appeared several times throughout the four-day conference, presenting dances and music from various regions of Ghana.

The outdoor Tilapia fish restaurant was a big hit with many. We sat at tables that included a bottle of soap and we found out why, soon enough. Bowls of hot water accompanied the soap, so we dutifully washed our hands, had something to drink and waited for the fish – the only thing on the menu. The waiter came with a large tilapia on a platter – one for each of us – served with the traditional banku (a boiled mixture of fermented corn and cassava) and we ate it all with our hands. We then understood the real reason for the soap and water – well used *after* we finished the meal.

We were graced with two keynote speakers at this conference. On the opening day of the conference the keynote speaker was Esi Sutherland-Addy, a professor at the Institute of African Studies working in the Language Literature and Drama Section. She has a special interest in written and oral literature, has written or edited 50-some books and been heavily involved in education studies around Africa and within UNESCO, the Association for the Development of Education in Africa and more. She spoke about the language of Ghanaian printed cloth – a highly colourful cloth.

Kara van Malssen gave the second Keynote on the final day of the conference titled, “Designing sustainable cooperative projects for impact”. She is a partner and Senior Consultant at [AVP](#), where she leads projects related to digital preservation, digital asset management, and metadata management. She spoke about her involvement in a multi-year collaboration between the University of Ghana’s J.H. Kwabena Nketia Archives at the Institute of African Studies, New York University’s Moving Image Archiving and Preservation’s Audiovisual Preservation Exchange (APEX) program, and AVP. She has helped the J.H. Kwabena Nketia Archives develop a preservation plan, including data management and choosing and using equipment.

Following is just one example from several fascinating presentations. Having attended several IASA meetings, I have, every time, heard about a number of wonderful archives and projects that I otherwise would have no knowledge of. The Kenyan panel “Unlocking shared histories: Mau Mau and the connection of communities” was held by Susan Kibaara, Museum of British Colonialism and Nairobi City County, Mary Njoroge, Kenya National Archives, and Olivia Windham Stewart, Museum of British Colonialism.

This collaboration between volunteer researchers in Kenya and the UK was aimed at collecting and collating widely scattered audiovisual material depicting Kenya’s successful fight for independence and freedom from British colonial rule. Their aim was to map the Mau Mau movement of the 1950s-60s. They visited several sites of detentions camps set up by the British during the revolution, interviewed Mau Mau veterans, collected and combed audiovisual archives, books, photos and more in Kenya and the United Kingdom. They discussed the methods they used and the obstacles they ran up against, including the early disappearance of many of the Mau Mau records as well as the discovery of documents that had been hidden. Their efforts have given voice to the Mau Mau veterans and expanded the history of the events surrounding Kenyan independence including amnesty for veterans, resulting—so far—in two museum exhibits, blogs and collaborations with several Websites such as [African Digital Heritage](#).

The conference encompassed several tutorials ranging from technical and ethical preservation strategies, to disaster preparedness and multilingual cataloguing ... and much more. [Take a look at the tutorials offered at the conference here](#).

I went on a guided bus tour of the extensive University of Ghana campus with a focus on the The Balme Library Preservation Unit and the J. H. Kwabena Nketia Archives within the Institute of African Studies. Both departments include audiovisual and audio materials, and are in dire need of preservation. There were two other professional visits offered on the program, one being a tour of both the Ghana Broadcasting Corporation (GBC) and the Gramophone Library of the GBC, also known as the “Gram Library”, which has the largest collection of recorded music in Ghana and one of the largest archival collections in Africa. The Film and Video Library of GBC and a tour the TV 3 Network were also included. The third tour offered was a combined visit to two galleries and one museum: the

Artists Alliance Gallery and the Centre for National Culture in Accra. [See more details here](#).

The idea for this program began in 2015 as a way of addressing the question, “Who is missing?”. It is intended to address ways of raising awareness about IASA and connecting with them. Another aim is to create a channel of open communication to let archives and archivists know what IASA can do to help them, for example, establishing the relevancy of one’s archival holdings, establishing technical workflows and standards and the confirming the idea of holdings as transnationally – and thus politically – important. The program has great potential in “spreading the word” about the work of various committees and sections and has begun recruiting IASA ambassadors from various countries and regions to provide a conduit through which archives in various parts of the world can access information, training and more. The Research Archive Section of IASA, established to address issues of smaller archive members (as opposed the National Archives Section and Broadcasting Archives Section, for example the British Library and national radio and television archives) is discussing how to play a stronger role in setting up lines of communication with smaller, more local archives. Other groups can help smaller archives such as the Technical Committee’s several publications aimed at setting standards for archival workflows, data management and much more. The Training and Education Committee holds workshops, trainings and tutorials covering a wide range of archival works. [A list of offerings can be found here](#).

While Ghana is making headway in areas such as education, modernisation of infrastructure, their natural and agricultural resources are mostly sent out of the country for final processing. There are problems with unstable electric power networks and poor cell phone coverage. The archives we visited lose power often, which not only disturbs their daily work with equipment but also their temperature controlled storage. One afternoon, conference presentations were disrupted by a loss of electricity during a rainstorm. IASA has begun using a phone application called “Sched” which enables organisers to quickly change the program as needed, especially helpful when a presenter on the schedule does not show up for the conference. However, the coverage at the conference facility was so poor that attendees could not always see updates on their phones. This conference however was small enough so that, with minimal running around, one could find the desired presentation and room.

These smaller archives can take advantage of important IASA programs such as the Technical Committee's series of publications outlining common practices, and the Training and Education Committee's hands-on tutorials and workshops. The accessibility of archived materials is often dependent upon a country's cultural policy, availability of appropriate storage, creation of digitisation programs, and more. Locating meetings in various countries around the world gives local archivists the opportunity to present their holdings and the variety of issues that are often unique to them.

The IASA conference in Ghana was a successful meeting between people from various cultures and a very successful sharing of experiences and technologies and archival practices. In Ghana we met a group of very dedicated scholars and archivists who understand the need for preservation and good practices. Accra itself is

an intense and complex milieu, and it was a pure pleasure to see a bit of Ghana and begin to learn about its history and cultures. In closing, I heartily encourage those of you in the archival world to join and participate in IASA's conferences and other activities. IASA acts as a focal point for international standards, training and cooperation, and as stated on their Website, "IASA maintains operational relationship with UNESCO, the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization".

The next conference is from 30 September to 3 October 2019 at the Netherlands Institute for Sound and Vision, in Hilversum, Netherlands. It is also the organisation's 50th Annual Conference. [Read more about IASA's activities and the next conference on their website.](#) ■

Jill Ann Johnson

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 Sverker Hyltén-Cavallius, 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 2018

22 mars: Seminarium med svenska doktorander i musiketnologi.

Svenska deltagare: Markus Tullberg, Linnea Helmersson, Netta Huebscher, Ingrid Åkesson, Dan Lundberg, Sverker Hyltén-Cavallius, Anders Hammarlund, Karin L. Eriksson och Esbjörn Wettermark.

7 maj: Årsmöte Svenska kommittén.

Föredrag av Jacqueline Hornabrook om sin forskning "Gender, New Creativities and Carnatic Music in London's Tamil Diaspora".

29 juli–3 augusti: The Thirtieth Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology. Department of Ethnology and Cultural Anthropology at the University of Szeged, Hungary.

Deltagare från Svenska kommittén: Mats Nilsson, Anna Nyander och Linnea Helmersson. Se Konferensrapporter.

29 November–1 December 2018: 25th ICTM Colloquium: Double Reeds of the Silk Road: The Interaction of Theory and Practice from Antiquity to Contemporary Performance. Shanghai Conservatory of Music, Shanghai, China.

Deltagare från Svenska kommittén: Esbjörn Wettermark.

Planerade aktiviteter 2019

Under 2019 planerar svenska medlemmar i första hand att delta med presentationer vid the 45th ICTM World Conference, Bangkok, Thailand, 11–17 juli.

För ytterligare information, se <http://www.ictmusic.org>

Authors and Other Contributors

Toivo Burlin är fil. dr. och lektor i musikvetenskap med inriktning mot produktion och konsumtion vid Stockholms universitet. Han disputerade 2008 vid Göteborgs universitet med avhandlingen *Det imaginära rummet: Inspelningspraxis och produktion av konstmusikfonogram i Sverige 1925–1983*. Forskningen, som publicerats i flera antologier och tidskrifter, behandlar i vid mening musik, teknologi och medier inom olika musikgenrer, senast i VR-projektet *Vardagens apparatur: Musikens medialisering, disciplinering och lokalisering, i Sverige 1900–1970*. toivo.burlin@music.su.se

Karin L. Eriksson är docent i musikvetenskap och arbetar som universitetslektor vid Institutionen för musik och bild, Linnéuniversitetet. Hon bedriver huvudsakligen forskning inom det musikutnologiska forskningsområdet, med särskild fokus på instrumental och vokal traditionell musik. De senaste åren har hon bland annat arbetat med att dokumentera och beskriva låtkurser inom svensk folkmusikmiljö, men även tillsammans med Eva Kjellander Hellqvist utforskat ämnesspråket inom högstadiets klassrumsundervisning i musik utifrån ett ämnesdidaktiskt perspektiv. karin.eriksson@lnu.se

John Napier is a musicologist and performer. His earlier research was on the classical music of North India. He subsequently researched the music of the Jogi or Nāth caste in Rajasthan, producing the monograph *They Sing the Wedding of God* in 2013. He is currently researching the music and dance of the Kodava and other groups in southwest India, as well as music learning and performance amongst Australians of South Asian background. He recently completed the co-editing of a volume on Australian music. He teaches musicology and performance at the University of New South Wales, Sydney, Australia. j.napier@unsw.edu.au

Maria do Rosário Pestana is an ethnomusicologist and Assistant Professor at the University of Aveiro, Portugal. Her research focuses on music and migration, folklore and folklorisation processes, the choral singing movement, and popular music studies. She has participated in various research projects developed at the Instituto de Etnomusicologia Centro de Estudos em Música e Dança (INET-MD). Recently, she contributed to the *The Routledge*

Companion to the Study of Local Musicking edited by Suzel A. Reily and Katherine Brucher (2018), and edited with Luísa Tiago de Oliveira the book *Cantar no Alentejo: a terra, o passado e o presente* (2017). She has coordinated an extensive research project on choral singing, and in addition coordinates an ongoing research project on local music, both funded by the Portuguese Foundation for Science and Technology (FCT). mrosariopestana@gmail.com

Owe Ronström is a professor in ethnology at the department of cultural anthropology and ethnology, Uppsala University, Campus Gotland, Sweden, and associate professor in Musicology at Åbo Academy, Turku, Finland. He has researched and published extensively on music, dance, ethnicity, multiculturalism, ritual, the culture of ageing, heritage politics, and islands. Ronström has produced a large number of radio broadcasts for the Swedish Broadcasting Corporation on music from around the world. He is also active as an arranger and composer of music, and as a musician. He is a member of the Royal Gustavus Adolphus Academy in Uppsala, and the Royal Society of the Humanities at Uppsala. owe.ronstrom@gmail.com

Other Contributors to This Issue

Alf Arvidsson, Umeå universitet
 Dan Lundberg, Svenskt visarkiv
 Karin Eriksson Aras, Uppsala Universitet
 Daniel Fredriksson, Högskolan Dalarna
 Anders Hammarlund, Strängnäs
 Linnea Helmersson, Umeå universitet
 Sverker Hyltén-Cavallius, Svenskt visarkiv
 Jill Johnson, Tina
 Mischa van Kan, Svenskt visarkiv
 Ove Larsen, Høgskolen i Nesna, Norway
 Gerda Lechleitner, Wiener Phonogrammarchiv, Austria
 Marika Nordström, Umeå universitet
 Niklas Nyqvist, Finlands svenska folkmusikinstitut/Svenska Litteratursällskapet, Finland
 Susana Sardo, University of Aveiro, Portugal
 Karin Strand, Svenskt visarkiv
 Gunnar Ternhag, Falun
 Hans-Hinrich Thedens, National Library, Norway
 Ingrid Åkesson, Svenskt visarkiv

Information

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

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

Puls nr 5 utkommer i mars 2020.

[Tidigare nummer och mer information 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.

Puls no 5 will be published in March 2020.

[Earlier issues and more information are available 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>.