



MUSIK- OCH
DANSETNOLOGISK TIDSKRIFT
JOURNAL FOR ETHNOMUSICOLOGY
AND ETHNOCHOREOLOGY

Vol 5 ————— 2020



Svenskt visarkiv

MUSIKVERKET



PULS

MUSIK- OCH DANSETNOLOGISK
TIDSKRIFT, VOL 5, 2020

JOURNAL FOR ETHNOMUSICOLOGY
AND ETHNOCHOREOLOGY, VOL 5, 2020

Utges av/Published by:

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

Huvudredaktörer/General Editors:

Assoc Prof *Dan Lundberg*, Svenskt visarkiv, dan.lundberg@musikverket.se
PhD *Karin Strand*, Svenskt visarkiv, karin.strand@musikverket.se

Gästredaktör/Guest Editor, Vol 5–7:

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

Recensionsredaktör/Review Editor, Vol 5–7:

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

Redaktionsråd/Editorial Board:

Assoc Prof *Sverker Hyltén-Cavallius*, Assoc Prof *Dan Lundberg*,
PhD *Madeleine Modin*, PhD *Karin Strand*, (Svenskt visarkiv),
Assoc Prof *Karin L Eriksson*, Linnaeus University,
Assoc Prof, *Mats Nilsson*, Independent Scholar, Gothenburg,
PhD *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

PhD *Laura Leante*, Durham University, UK

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

PhD *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 / panaceaart](#)

ISSN: 2002-2972

© 2020, Statens musikverk & the authors

Contents

Editorial	4
Guest Editor's Column	5
ARTICLES	
Philip V. Bohlman: "She Played the Harp and Sang a New Song" <i>The Sea, the Wall, and the Aesthetic Topography of Mediterranean Migration</i>	7
Petri Hoppu: Dancing Agency <i>Skolt Saami Identities in Transition</i>	26
Sverker Hyltén-Cavallius: "Used Hashtags Before It Was Cool" <i>Om kanon, humor och performativa kompetenser i musikmemes</i>	45
Per Åsmund Omholt: En, to, tre...? <i>Om inkonsekvenser, variasjon og endring i springar- og polstakt i Norge</i>	61
Anders Öhman: Negation och vardag <i>Exemplet Justin Currie</i>	81
REVIEWS	
Bosnians in Sweden	90
Dansebygda Haltdalen	93
Made in Sweden	95
Migration, musik, mötesplatser	98
Music <i>Glocalization</i>	101
Musikens medialisering och musikaliserings av medier och vardagsliv i Sverige	103
Musikens makt	107
Musiken som förändringskraft	109
Popular Music Scenes and Cultural Memory	113
Singing Through the Bars	115
Song of the Sámi	117
Trajectories and Themes in World Popular Music	118
Dissertation Abstracts	121
Conference Reports	123
Svenska kommittén av ICTM	135
Authors and Other Contributors	136
Information	137

Editorial

Dan Lundberg & Karin Strand, General Editors

Welcome to the fifth volume of the journal *Puls – Journal for Ethnomusicology and Ethnochoreology*. We are delighted that the journal has been established as an important channel for research in ethnomusicology and ethnochoreology in the Nordic countries and beyond. It's encouraging that *Puls* is rated in the Norwegian and Finnish Registers for Scientific Journals and that the journal is accessible through EBSCO Academic Search Ultimate.

This year's volume has been held together by a partially new editorial team. Professor Alf Arvidsson is our new guest editor and will continue in that role for the two upcoming editions. As such, he presents the contents of this volume in "The Guest Editor's column". Associate Professor Karin L. Eriksson has taken over the task as review editor and will continue in that role for the forthcoming issues.

For this year's edition, the former editor Ingrid Åkesson was replaced by the two undersigned. It has been an exciting albeit temporary commission. Starting with *Puls* Vol 6, we are happy to welcome the new general editor, PhD Madeleine Modin at Svenskt visarkiv. We wish her the best of luck and look forward to continue developing the journal under her editorship.

The point of departure for *Puls* has primarily been a Scandinavian/Nordic context, with the aim to include wider cultural-geographical perspectives. This volume has no specific theme and consists of five articles that exemplify the rich variety of subjects, methods and approaches of contemporary ethnomusicological and ethnochoreological research. As usual, the journal includes reviews and conference reports from our fields, continuously trying to cover the worlds of music and dance from a scholarly perspective.

Finally, we want to thank our editorial colleagues and the authors, reviewers and other contributors; not least the anonymous but ever-important peer reviewers.

Stockholm in February 2020

Guest Editor's Column

Alf Arvidsson

I årets upplaga av *Puls* har inget speciellt tema varit efterfrågat. Istället avspeglar artiklarna sammantaget den spännvidd som utmärker det musik- och dansetnologiska fältet. Det är ämnen och angreppssätt som vid en första anblick kan te sig vitt skilda, men det finns vissa återkommande drag som binder dem samman.

Musiketnologen professor Philip V. Bohlman diskuterar mobilitet och musik utifrån ett antal sångtexter där gränser i form av murar och hav och deras överskridande är ett gemensamt tema. Professor i litteraturvetenskap Anders Öhman utgår från en artist inom rockgenren, Justin Currie, för att diskutera vad ett litteraturvetenskapligt perspektiv på rock- och popmusikens sångtexter skulle innebära, och finner att exemplet utmanar de tolkningsramar som är etablerade. Musiketnologen Docent Petri Hoppu avtäckar hur dansen fungerar i skolksamiskt identitetsarbete som en förkroppsligande praktik. Musikvetaren Førsteamanuensis Per Åsmund Omholt diskuterar dialekt-begreppet i sydnorsk folkmusik utifrån pulskänsla i en artikel där också traditionens stabilitet problematiseras. Etnologen Sverker Hyltén-Cavallius, forskningsarkivarie vid Svenskt visarkiv, studerar den internetbaserade cirkulationen av memes kring klassisk musik som ett utlopp för performativa kompetenser, där humor både avdramatiserar och bekräftar kanonbildning.

Även om de inbördes variationerna mellan artiklarna är stora finns flera teman som återkommer, i centrum för framställningen eller mer perifert. Kunskapsmålet att förstå musik och dans i relation till tid och rum är på något sätt närvarande i alla texter. Generellt sett har det inom forskning om musik och dans funnits en etablerad syn att tidpunkt och plats varit externa krafter som fungerat bestämmande, och därför placerats som förklarande kontexter till en empiri. Möjligen håller detta på att ersättas av en mer relativiserande hållning där musik och dans i lika hög grad är praktiker som skapar sociala förståelser och upplevelser av tid och rum. Philip V. Bohlmans utgår från att mobilitet är en ontologisk förutsättning för musik idag (och sätter då rumslighet, men en icke fixerad sådan, som bestämmande), och pläderar för att undersöka "estetisk topografi". Hans resonemang utgår som sagt från murar och hav, både som gränser vilka skiljer människor åt och som är platser för kommunikation. Bachtins begrepp *kronotop* används här för att avtäckta hur den typifierade platsen muren skapar sina egna förbindelser genom tiden: en mur genom

Europa 1989 väcker associationer till den kinesiska muren och dess bokbålskonstruktör till kejsare, till murar kring ghetton i tidigmoderna europeiska städer och fram till politiska murbyggare år 2020.

Om Bohlman kombinerar rum och tid är tidsdimensionen mer dominerande i Öhmans artikel där konventioner om tidstypiska och föränderliga subjektiviteter blir den begreppsvärld som utmanas. I de övriga artiklarna finns också tid närvarande bland annat i form av olika aspekter av *trading*. Hoppu skriver om hur skoltsamer arbetar med att hålla sitt dansande, särskilt av kadriļ, levande. Detta innebär processer både av att söka bekräftelse hos den äldsta generationen och att anpassa och modifiera för de yngres sätt att leva. Sverker Hyltén-Cavallius avtäcker två former av internetbaserad trading. Den ena i form av delandet av memes, som kan gå blixtnabbt, den andra i form av de kommentarer som medföljer eller läggs till i konversationer, där en mer långsiktigt förvärvad musikhistorisk kompetens kan förmedlas vidare, ofta med användningen av kompetensens kulturella kapital som medveten statusstrategi. I Omholts artikel handlar det om både musikvetenskapliga traditioner för att notera rytmiska förlopp, och som nämnts om pågående förhandlingar och förändringar inom den traditionsbärande miljön. Rumsligheten gör sig påmind hos Omholt genom att han jämför regionala dialekter. Även Hoppu har mobilitet som ett tema på flera olika plan; den årstidsrelaterade nomadiserande renskötseln skapade tider och sociala situationer för dansande, samtidigt som den påtvingade flyttningen 1945 när gränsen mellan Finland och Sovjetunionen drogs om och senare flyttningar till Helsingfors har försvårat förutsättningarna men också skapat nya motivationer för att aktivt upprätthålla dansen.

När det gäller den sociala förankringen finns variationer från specifika sammanhang med personliga kontakter i öga-mot-öga-situationer till globala kontakter av mer eller mindre tillfällig karaktär. Etnisk samhörighet (skoltsamisk i Hoppus artikel, judisk i Bohlmans), geografisk (Telemark och Valdres hos Omholt, flera exempel hos Bohlman) till de mer diffusa sammanhang som utgör förankring för angloamerikansk rocktradition eller europeisk klassisk musik – Hyltén-Cavallius är skeptisk mot att se ”gemenskaper” som social bas och använder hellre Lawrence Grossbergs begrepp *affektiva allianser*, vilket fångar in de delade känslomässiga värderingarna kring musiken utan att tillskriva individerna någon intention att bygga några starkare sociala nätverk utöver det ömsesidiga erkännandet.

De teoretiska grundvalarna är uttalade i varierande grad – låt det räcka med att konstatera socialkonstruktionistiska, fenomenologiska och neomaterialistiska hållningar, ibland i oväntade kombinationer som ger konstruktiva resultat. Mötet mellan musik och dans som utövade praktiker (inklusive verbaliseringar av estetik och ideologi) och en teoretisk nyfikenhet och vilja att pröva nya perspektiv har alltid varit en produktiv tillgång för musik- och dansetnologisk forskning, och artiklarna i denna årgång av *Puls* förstärker det intrycket.

“She Played the Harp and Sang a New Song”

The Sea, the Wall, and the Aesthetic Topography of Mediterranean Migration

Philip V. Bohlman

In the historical *longue durée* of European history and increasingly of the twenty-first century, walls have been built to block the paths of migrants fleeing violence and poverty, and to divert and silence the transnational circulation of music. The conflict between walls and migration has generated the shifting soundscapes of what in this article form an aesthetic topography represented by the contradictory conditions of archaeology and architecture, which over time unfold as the contrapuntal chronotopes of sound and silence. The music historical path I trace through the article begins with the metaphors of walls in medieval ballads and the materiality of ghetto walls, expanding in modernity toward the transformation of walls, even in their most restrictive forms, into aesthetic objects. The destructive silencing afforded by border and city walls notwithstanding, they often express beauty and civic pride. The forced migration of European Jews represents a leitmotif throughout the article, from the exile that followed expulsion from Mediterranean lands in early modern Europe to the musical chronicle of flight and death in the Holocaust. Specific genres of song – ballads in oral and written tradition, *corridos*, ghetto music, the songs of pilgrimage, music from concentration camps – converge in the voices of a historical counterpoint providing critical new perspectives on the aesthetic topography of modern Europe, especially during the migration crisis of our own day.

Keywords: Aesthetic Topography; Border Ballad; Broadside Ballad; Contact Zone; Contrapuntal Chronotope; Ghetto; Intertextuality; Migration; Musical Mobility; Walls.

Ballads at the Borders of Modernity

The first two pages of a remarkable broadside serving as the epigraph to this article have as their source the earliest printed version – from 1510 – of one of the oldest ballads to circulate in the medieval and early modern Mediterranean world, “Der Graf von Rom”, “The Count of Rome”.¹ The ballad overflows with the symbols and narratives upon which I draw throughout the following pages, and in so doing, it represents the expanding historical and aesthetic dimensions of what I describe here as the aesthetic topography of presence. Whereas the ballad itself is an extended narrative tracing journey and mobility – a medieval pilgrimage across the Mediterranean to Jerusalem – its specific topography stretches across a physical and material landscape

1. I delivered an earlier version of this article on February 27, 2019 as the “Lectio Magistralis” at the Tredicesimo seminario annuale dei dottorandi at Sapienza – Università di Roma. I should like here to express my gratitude to my Italian colleagues for their insightful and helpful response to that lecture. Many thanks also to Dan Lundberg and two anonymous readers for their critical engagement with the early draft of the article. All translations in the article are my own.



Figure 1 – “Der Graff von Rom” / “The Count of Rome”, Broadside, Italy 1510, cover and first three verses; Library, University of Erlangen, Inc. 14446 a Nr. 42

that interrupts, reroutes, and at times fully encumbers the journey across the Mediterranean. The images and metaphors in the ballad are those of a medieval world, but they are also prescient of the ways in which music, mobility, and material topography conflict with each other in the Mediterranean of the twenty-first century, during the era of the global migration of refugees in our own day.

“The Count of Rome” is an exemplary case of the musical and poetic subgenre known as “captivity narrative” (for a facsimile edition, transliteration from Hebrew orthography, translation into English of all thirty-one verses, and concordance of melodic variants circulating between oral and written tradition, see Bohlman and Holzapfel 2001, 90–104). The count sails from Rome across the Mediterranean on a pilgrimage to Jerusalem, when he is captured, presumably by naval vessels of Ottoman Turkey, and then imprisoned. To save him, his wife dresses as a monk, gains an audience in the court of the captors, and by playing music on her harp wins the release of her husband. All in one, “The Count of Rome” is a ballad about the origins of song, the encounter between Christianity and Islam, and the navigation of the Mediterranean as the cultural border between Europe and Asia. Gender roles throughout the ballad also bear witness to cultural borders, rather remarkably so in a medieval text, for it is the Countess, rather than the eponymous Count, who possesses the most extensive degree of agency: she is literate, and she seizes upon her musical proficiency to afford her the diplomatic prowess to free her husband from captivity so he can continue his sea journey to the walls of Jerusalem.

11. *The wife knew how to read and write
And other ways of passing the time as well.
She could also play the harp and violin
And other string instruments as well.
She placed good strings
On her harp and lute.
She followed the emissary
To travel across the seas.*

[...]

17. *So she played on the harp
And sang a new song
Full of courtliness and artistry,
And it resounded throughout the palace.
The pagans began to dance
Once it had become night,
For during these events
The count received the message.²*

2. Verses 11 and 17 from “Der Graf von Rom” (translated from the 1510 version by Philip V. Bohlman)

Just as the text of the “Count of Rome” tells tales of the sea and movement across it, so, too, does the context. The 1510 broadside

version is richly intertextual and intercontextual. This oldest printed version of the ballad was itself the product of Mediterranean migration. It is the work of Jewish printers working in northern Italy, where they established a workshop upon fleeing from Spain and Portugal, from which Jews and Muslims had been expelled less than two decades earlier, in 1492 and 1497. The printed version bears witness to a mixture of print technologies from the early modern world, for it uses Hebrew orthography, but for a text variant that is in Mittelhochdeutsch (medieval written German, which is neither Yiddish nor Ladino). Whereas the narrative of the song is almost entirely Christian, the symbols on the broadside’s cover allow for interpretation as both Jewish (King David playing the harp) and Christian (the beheading of John the Baptist). Together, all the elements of the religious, narrative, and musical intertextuality constitute its aesthetic topography at the geographic and cultural borders of modernity.

Throughout this article I myself navigate landscapes of intertextuality, above all in search of the geography and architecture that facilitated or obstructed migration across history. Through an analysis of both text and context I engage in the archaeology of early sources, and I do so to construct a sonic picture of the historical *longue durée*, which I believe becomes critical if we are to understand the refugee and migration crises of our own time. With this historical sweep in mind, I turn now to another early source, deliberately to connect past and present, another ballad about the sea and the wall, “Die Jüdin”, “The Jewish Woman”.

Es war a - mol a Jü - din, a wun - der - schö - nes Weib,

5 die hat - te ei - ne Toch - ter, zum Tod war sie be - reit.

1. *Es war amol a Jüdin,
a wunderschönes Weib,
die hatte eine Tochter,
zum Tod war sie bereit.*

1. *Once there was a Jewish woman,
A wonderful woman,
Who had a daughter,
And she was prepared to die.*

2. *„Ach Mutter, liebste Mutter,
mir tut der Kopf so weh,
laß mich eine kleine Weile
spazieren gehn am See.“*

2. *“O mother, dearest mother,
I have such a headache,
For just a little while, let me
Go for a walk along the sea.”*

3. *„Ach Tochter, liebste Tochter,
allein darfst du nicht gehn,
sags deinem ältern Bruderlein,
er wird schon mit dir gehn.“*

3. *“O daughter, dearest daughter,
You may not go alone,
Tell your older brother,
He should go with you.”*

Figure 2 – “Die Jüdin” / “The Jewish Woman” (DVldr 158), transcribed from oral tradition, sung by Luise and Mina Federspiel, Lake Constance region (in Bohlman and Holzapfel 2001, 20–21); transcription by Philip V. Bohlman, musical typesetting by Andrew McManus

[...]	[...]
<p>7. Die Mutter fiel in Schlummer, die Tochter ging allein, sie ging solang spazieren, bis sie zum Fischer kam.</p>	<p>7. The mother fell asleep, The daughter went alone, She struck out on her walk, Until she came to the fisherman.</p>
<p>8. „Guten Morgen, lieber Fischer, was fischest du in aller Früh?“ „Ich suche des Königs allerjüngsten Sohn, der hier ertrunken ist.“</p>	<p>8. "Good morning, dear fisherman, What are catching so early this morning?" "I'm looking for the king's youngest son Who drowned here."</p>
<p>9. Da gab sie ihm ein Ringlein aus allerfeinstem Gold, da gab sie ihm ein Ringlein: „Das soll dein eigen sein.“</p>	<p>9. She gave him a ring Made of the best gold there was, She gave him a ring: "This should belong to you."</p>
<p>10. Dann stieg sie auf die Mauer, stürzt hinab in den kühlen See: „Leb wohl du liebe Heimat, wir sehn uns nimmermehr!“</p>	<p>10. Then she climbed upon the wall, Fell into the cold sea: "Farewell, you dear home, We'll never see each other again!"</p>

There are many reasons I locate this German and Jewish ballad in a history that stretches from the Middle Ages to the present. The variant in figure 2 was recorded near Lake Constance, sung by two survivors of the Shoah (the common Hebrew-language designation for the Jewish Holocaust), Mina and Luise Federspiel, thus documenting the oral history of the ballad at a critical moment of Jewish modernity. The history of that moment, local and, for the sisters as Shoah survivors, intimate, intersects with the historical *longue durée*. Second, like "Der Graf von Rom," "Die Jüdin" narrates history, and it does so cumulatively over time. The earliest written version dates from the fourteenth century, with variants in printed sources stretching across Johann Gottfried Herder's *Volkslieder* (1778/1779), Arnim and Brentano's *Des Knaben Wunderhorn* (1806/1808), and settings by Johannes Brahms ("Es war eine schöne Jüdin"; see Bohlman & Holzapfel 2001:18) and Yiddish songwriters (e.g., Ginsburg & Marek 1901). The narrative of the ballad itself is about a young Jewish woman who leaves the medieval walled ghetto, her "Heimat", or homeland, in search of her lover, but takes her own life when she learns he has drowned in the sea. Finally, the story of the Jewish woman is framed by walls, and they force her to perform her flight in specific ways. In the opening verses, she is blocked from the streets of the surrounding village or city by walls. In the central verses, she must jump from the wall of the ghetto, springing to the street below, the medieval *Judengasse*, the "Jewish Lane", which forms the border she must cross. In the final verse she climbs the wall only to jump into the sea, ending her own life with suicide.

The long history of versions and variants of “The Jewish Woman”, like those of “The Count of Rome”, provides me with another parable for understanding the confluence of the sea, walls, and migration in the aesthetic topography I chart in this article. These two ballads, medieval and modern, provide us with ways of bearing witness to the many ways in which the movement of human beings and material objects are frequently bound together, and in the tragic history of migration and flight past and present in which they contest each other through their inseparability.

Non perpetuum mobile: The Archaeology and Architecture of Aesthetic Topography

Music scholarship has long accounted for the many ways in which music and musicians displayed, indeed, depended on, mobility. Whereas notions of tradition suggested that music was affixed to specific places and to the communities that occupied them, especially for claims of authenticity and the uniqueness of identity, there was overwhelming recognition that music – discrete pieces, genres, entire repertoires – was widely distributed across time and space (for example, the ways in which claims of unique national ownership of the song known widely as “On the Road to Üsküdar”, but by many other names as well, have spread across the Balkans; for performances see Peeva 2003). Musical mobility, or the lack thereof, was crucial to the distinctions between theories of monogenesis (the uniqueness of a musical object’s origins) and polygenesis (the multiple origins and subjectivities of music). The emergence of the modern field of folk music scholarship in the late Enlightenment and its expansion throughout the nineteenth century regarded music’s mobility as crucial to the ways in which musical objects constituted tradition, often ignoring the role of human agency. When Johann Gottfried Herder gathered the first volumes of what he called *Volkslieder* (folk songs) in 1778 and 1779, he introduced each song by listing its provenance and then included further annotation about the ways the songs had reached Germany from global points of origin (cf. Herder 1778/1779, and Herder & Bohlman 2017:44–104). Individual songs formed after melodies themselves had “wandered”, as Wilhelm Tappert argued, as if individuals and communities were not factors at all in the paths they plied across vast stretches of landscape (Tappert 1890).

Human agency did, however, account for mobility in music scholarship in the twentieth century. Studies of medieval music turned from examination of the sacred repertoires that accrued to courts and monasteries to the vernacular repertoires that accompanied pilgrims, crusaders, and professional traveling musicians, among them minstrels and troubadours (see Salmen 1960). The importance of human agency grew with the recognition of cultural, religious, and musical exchange that shaped early modern music, not just in Europe, but also beyond its borders globally (cf., e.g., the essays in Katalinić 2016). Musician

networks with various forms, for example, were maintained across the lands of Islam, where secular musicians moved with armies and sacred musicians, often Sufis, moved across vast landscapes of shrines, from North Africa to South Asia.

Modern music scholarship has combined both the objective and subjective dimensions of music and human agency to develop theories that account for the acceleration of mobility in the twentieth and twenty-first centuries. Folk music scholarship has turned increasingly toward studies of identity, especially when afforded by music to immigrant and ethnic communities. Urban ethnomusicologists, therefore, sought to understand the music of city neighborhoods and communities by tracing the ways in which music from elsewhere reached them and took root over time. The globalization of diaspora and the musics that were nurtured by societies aspiring to return to the homelands from which they had been forced brought about new ways of accounting for the centrality of mobility. The presence of music in transnational flows, whether motivated by the search for economic advantage through migration or the result of the violence that forces refugees to search for survival, has become critical for a twenty-first-century music scholarship that must engage forcefully with mobility as an ontological condition of music today. Ethnomusicologists and anthropologists, especially, have collaborated on projects to study the transnational circulation, migration, and mobility, generating new approaches and projects on the agency that makes music move (cf. Clausen, Hemetek, & Sæther, 2009; Kiwan & Meinhof 2011; Granger, Riedel, van Straaten, & Feller 2016).

It is precisely because of the centrality of mobility in music's ontology, historically and in the twenty-first century, that walls are important and deserve critical attention from music scholarship. Walls are the antithesis of mobility, disrupting all that movement affords to shaping musical subjectivity. I turn to walls in this article, therefore, not simply as an alternative focus of inquiry, but because of the severity of the antithesis they compel migrants, refugees, and all those that move with music today and in the past to face. In order to confront the disruptive presence of walls theoretically, I take the opportunity of the present article to propose and expand what I call “aesthetic topography”. The theoretical usefulness of this concept grows because it accounts for contradictory musical landscapes, in which mobility is interrupted and prevented. Aesthetic topographies form around what I further refer to as “contrapuntal chronotopes”, whereby I draw upon the pairing of time and space, or chronotope, proposed by Mikhail Bakhtin (see, especially, Bakhtin 1981 and Bakhtin 1984). Figure 3 provides a model for the relation between time and space as I apply them to represent the contrapuntal chronotopes for an aesthetic topography of walls and mobility. In the model archaeology and architecture provide the vertical axis (place/*topos*), whereas geography and journey provide the horizontal axis (time/*chronos*). The counterpoint is sometimes consonant, when

the vertical and horizontal function synchronously. The counterpoint is also sometimes dissonant (and dysfunctional), when the vertical and horizontal encumber each other (for example, when the vertical architecture makes the horizontal journey impossible). This theory of aesthetic topography allows us to focus historically on a moment and the conditions that distinguish it. Music’s ontologies at such moments are broadly intersectional, affording possibilities for new kinds of comparison, as in the case of walls and the mobility of music in the present article.

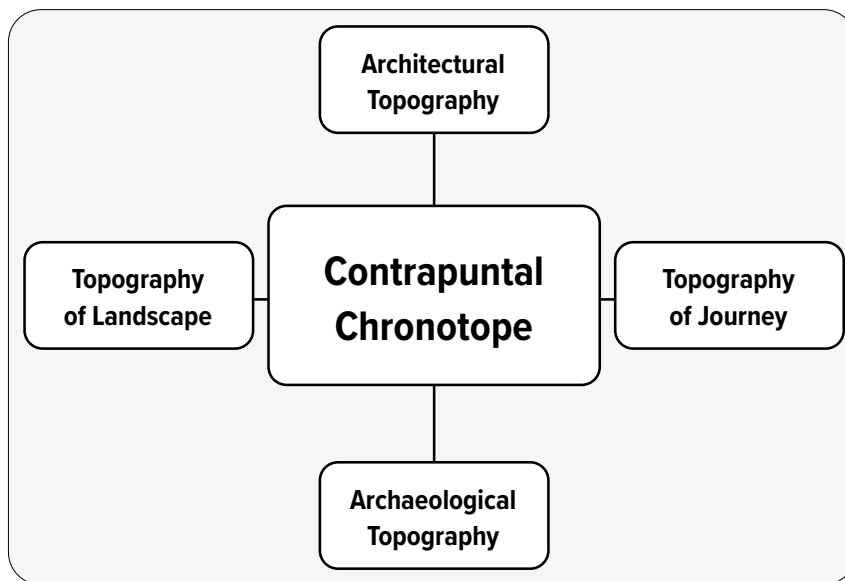


Figure 3 – The Contrapuntal Chronotope of Aesthetic Topography

Counterpoint and Contradiction – Migration, Seas, and Walls

The paths of migrants and the walls that intersect them spread across the soundscape of modernity, sounding the cartographies of pasts and presents, dissonant because of the competition for space and the unequal distribution of power. It is a premise of my reflections here that the sea, walls, and migration are component parts of the same theme, generated in historically common moments, but necessarily destabilizing them. The sea and walls are both metaphor and materiality, over time leading to the challenge of the twenty-first century that migrants must confront. When migration is attacked as a threatening specter – as a crisis or an invasion – political fear-mongers are quick to call for the building of walls to contain migration. The walls designed to stem migration may be imagined to be “big and beautiful”, in US President Donald Trump’s litany, but in reality their architecture aims to silence the voices of those calling out to cross (on the enforcement of silence along border walls, see Chávez 2017:43–49). In the twenty-first century, walls have increasingly arisen, metaphorically and materially, as a reality that disrupts human societies and the ways they engage mobility as a means of survival. Globally, we live in what Tim Marshall calls the “age of walls” (Marshall 2018).

Just as it is possible to trace the long history coupling music and mobility, so, too, is it necessary to recognize that walls and music have cohabited historical landscapes for centuries. It is critical to remember the long history of wall-building as an exercise of power to impede the mobility that is fundamental to the survival of human societies. Walls, physical and metaphorical, separate selves from others. The political economy of walls functions to prevent societies with basic needs from sharing with other societies seeking to block access to their own abundance. Walls may be physically difficult to assail, as in the bulwark of a walled city. They also spread as traces across ethnic, religious, linguistic, or even musical geographies, separating selves from others more abstractly. Abstract borders, however, rarely remain so, as if the concreteness and the materiality of walls, too, are forms of human necessity. We might even think here of the modern history of Eastern Europe, in which Habsburg borders prior to the twentieth century became national borders on what Timothy Snyder calls “bloodlands”, which were transgressed by world wars only to be surrounded by an Iron Curtain that itself yielded to the hopeful flow across Schengen borders that provided the outlines for the fences and walls erected to contain migration (Snyder 2011).

The historical contingency of the political economy of walls notwithstanding, the ways in which they interrupt mobility and migration have been globalized, in the twenty-first century perhaps more than ever before. Accordingly, as I turn to specific instances in the sections that follow, I do so with the hope that a theory of walls and migration might account for the global and the historical. It is precisely in this sense, I believe, that music and its performative attributes might serve us particularly well. Among the ways in which walls could potentially bring an end to the migrant’s journey, therefore, would be to silence her or his voice. It is that function of silencing, however, that may actually be the very fissure in the wall, making other functions of music’s narrativity possible. Three narrative functions determine the patterns of confrontation and counterpoint on the global geography of mobility and migration, where the routes of migrants are almost always determined by walls:

1. The wall as site of silence
2. The wall as site of mediation and passage
3. The wall as contact zone, in which new narratives are possible

Walls are important to the historical *longue durée* because they both silence and amplify soundscapes, and this paradox is, I believe, critical: walls keep sounds out; they trap sound and performance in contact zones (cf., e.g., Pratt 1991); and yet sound also passes through them, over them, and beyond them, indeed, connecting and affording agency to the worlds walls otherwise separate.

Ghettos and the Noise of Otherness

In their long and short histories, ghettos have consistently been sites whose walls are meant to contain the noise of otherness. In the ghetto of the American city – a designation given to districts in which poverty is extensive, and ethnic and racial divisiveness is extreme – urban noise joins in counterpoint with music and performance to describe life in communities contained by racism and economic repression. The noise of the ghetto is material and physical. During the 1980s and 1990s, when inexpensive portable recording machines dominated individual listening practices, they were known colloquially as “ghetto blasters”. Ghettos in modern European cities contain different but related forms of physical noise. Most notable of such ghettos – and as in the American city still employing the name “ghetto” – are the neighborhoods in which Roma and Sinti are forced to live, many of which, especially in Eastern Europe, still erect walls with specific gates for entry and exit (see, e.g., Canut 2018, and Canut, Stefanova Nikolova & Jetchev 2016). The ghetto wall is the material buffer for the noise of otherness that it presumably generates.

Why, we might ask, does this modern history of the ghetto, with its containment of noise and violence by walls, have such persistence? And why does music so often become the metaphor for the narratives of that persistence? In search of answers, I turn to the first of my historical case studies: the first ghetto and its appearance some five centuries ago.

Consider for a moment the paradox that surrounds the founding of the Ghetto in Venice in 1516. The “Ghetto” was a real place in Venice, an industrial zone occupying a group of islands in the sixteenth century still at the periphery of the city and state of Venice. The region itself had acquired the name *ghèto* because of the streets and walls containing iron foundries. The Venetian Ghetto was a physical place surrounded by water. The first ghetto is significant for the history of walls and mobility I chart here, moreover, because it was the place to which refugees and migrants were fleeing. Jews expelled from Spain and Portugal in the final acts of the Reconquista – the Christian reclaiming of southwestern Europe, especially al-Andalus, in which Jews, Muslims, and Christians had lived together – found safe haven in the Ghetto. In the course of the sixteenth century, growing numbers of Jews, mostly Sephardic, but not only, arrived in northern Italy. The Ghetto in Venice grew in significance, as a center in which Jewish culture flourished, and from which Jewish culture came to influence the non-Jewish culture of late-Renaissance southern Europe.

The Venetian ghetto was particularly important as a contact zone in which musical practices flourished. Not least because they brought cosmopolitan musical practices with them from the Sephardic diaspora, Jews living in the ghetto were able to pass into and out of the ghetto through the gates in its walls, serving the rest of the city and state as professional musicians during the day, but returning as ghetto dwellers



Figure 4 – Salamone Rossi, HaShirim asher leShlomo, published by Leone da Modena (1622/1623)

at night. As the technologies of music printing expanded during the sixteenth century, they also concentrated in Venice, making it one of the most important centers for music publishing for early modern Europe. Jewish music printing was itself intersectional – “The Count of Rome” that serves as the epigraph and opening analysis in this article was a product of such intersectionality – and it encompassed both Jewish and non-Jewish musical practices, connecting the different social and cultural conditions of racial and religious inequality and disadvantage faced by Jews in early modern Europe. Influential Jewish composers, such as Salamone Rossi (ca. 1570–ca. 1630), composed significant works that bridged the Renaissance and Baroque, published by important publishers, such as Leone da Modena (1571–1648) in Venice (figure 4 is the title page of Rossi’s setting of the *Song of Songs*).

This all sounds like a rather positive history, but of course Jewish history is always marked by paradox, and darker moments of pogrom and persecution followed. As often the case in citing the conditions of contrapuntal chronotope, I find myself commenting on paradox with paradox. Just as I began describing the ghetto as a space in which walls contained the noise of otherness, I now turn toward an aesthetic consideration: the paradox that walls often become objects of beauty.

The Aesthetics of the Wall

Though they are meant violently to obstruct mobility, walls are often created as aesthetic objects. Historically, this aesthetic intent is evident in wall-building projects throughout the world; we think of the grandeur and beauty of the Great Wall of China; the Ishtar Gate in ancient Babylon, now preserved as an aesthetic object in the Pergamon Museum in Berlin; the outer wall of Vienna, originally a line of defense against the armies of the Ottoman Empire, but transformed into a site for the Jugendstil architectural experiments of the Wiener Moderne. Depending on who interacts with them and on their representation of different, often conflicting, historical contingencies, walls generate both consonant and dissonant contrapuntal chronotopes. Few walls exhibit more conflict over the course of religious and political history than the foundations in Jerusalem of the contested spaces of the Temple Mount (in Judaism) and the Haram esh-Sharif (the third holiest place in Islam, upon which the al-Aqsa Mosque resides). Song and worship, moreover, historically define the wall, referred to by Jews as the Wailing Wall and by Muslims as the Buraq Wall.

As aesthetic objects, walls undergo transformations that both enhance and hide their original functions, affording them mobility of their own, for example, when they are placed in art museums. I witnessed such a transformation most recently while viewing the new art works chosen for the 2019 Biennial at the Whitney Museum of Art in New York City, where Pat Phillips’s “The Farm” took the form of a wall occupying



Figure 5 – Pat Phillips, “The Farm”, Installation at the Whitney Museum Biennial, New York City, September 20, 2019 (Photo: Christine Wilkie Bohlman)

a wall, representing the contrapuntal chronotope of the wall of the Louisiana State Penitentiary, known as Angola, infamous because of its incarceration of African Americans (see figure 5). In his work, the Louisiana-based artist, Phillips, seeks the intersection at the center of aesthetic topographies to break down the distinctions between art and political representation that “combine personal and historical imagery into surreal juxtapositions, drawing on his experiences living in the American South to meditate on complex questions of race, class, labor, and a militarized culture” (Phillips 2019).

Walls that were not originally art works, therefore, often acquire aesthetic functions when they undergo transition and repurposing. One of the best-known examples of the extensive historical aestheticizing of a wall is surely the Berlin Wall. The graffiti that covered it prior to its fall in 1989 provided one kind of aesthetic skin, while the placement of sections large and small make it an open-air art museum. Music, too, contributed extensively to the transformation of the Berlin Wall as an aesthetic text for history. Beethoven’s Ninth Symphony is not the only work that came to provide a narrative for the transformation of the Berlin Wall, but it surely is remarkable for the ways its many performances sustain that role anniversary after anniversary, most recently on August 24, 2019 when the Berlin Philharmonic Orchestra commemorated the thirtieth anniversary of the fall of the Berlin Wall once again with a performance of the Ninth Symphony.

The aestheticization of walls is exploited by politicians as a means of masking the real with the surreal. The walls that would keep Central American and Mexican migrants from entering the United States along its southern border can never simply be fences whose sole purpose is to make the border impermeable. Not only does the President of the



Figure 6 – Cover of *The New Yorker*, January 28, 2019

United States praise his plans for the border wall as “big and beautiful”, but he and his government take great pains to commission prototypes with different architectural styles and place them in the deserts near the border with Mexico to solicit public responses to the styles that are most appealing. Again, we witness paradox because the image of the American President creating his wall has acquired a representational life of its own, mediated and museumized as images circulated for public viewing, for example, on the cover of the literary and culture magazine, *The New Yorker*, which arrived in my home mailbox on January 28, 2019 (figure 6; subsequent covers of the magazine, such as that of March 4, 2019, also depicted images of Donald Trump and his wall).

Once again, we find paradox in the ways walls function aesthetically. There is, however, another side to the paradox, and that depends on a darker aesthetic. This aesthetic of the wall combines the physical acts of violence with the transformation of space, allowing it to serve the purposes of citizenship. A walled city can be proud of its beautiful wall, also of the achievement of its size. The object of defense becomes the subject of civic identity. The aesthetic transformation, moreover, may be crucial to erasing the violence of separation, distracting from the cruelty that accompanies the other functions of the wall. The aesthetic of the wall, therefore, depends on an uncanny longing to transform it into something positive and beautiful, something other than what it is as a force of separation and containment.

The Silence of the Wall, the Sounding of the Wall

Does the wall itself sound? Do we experience it as a soundscape, generating music of its own? Does its identity take on sonic and musical meaning? Are its narratives distinctive in some ways, and do they contribute to the historical *longue durée* that I seek in a theory of aesthetic topography? In search of answers to such questions I find myself thinking of walls as contact zones and border zones, which are themselves, in various ways, often cacophonous, filled with sound, noise, and music.

Contemporary theories of contact zones are indebted most frequently to the work on transnationalism and imperialism by the literary theorist, Mary Louise Pratt, especially her concept of the “arts of the contact zone” (e.g., Pratt 1991). Critical for Pratt’s historical topography of the spaces in which cultures meet, usually formed by the asymmetry of power relations, is, for instance, colonialism. The arts of the contact zone form responses to such asymmetry, mobilizing the local and the oppressed as aesthetic forms of resistance. Most recently, the anthropologist and ethnomusicologist, Alex Chávez, has expanded the topography of contact zones along the Mexican and American border by recasting the Bakhtinian concept of *chronotope* as “*chronotrope*” as a sonic space filled with the sound and silence of rural Mexican musical styles, or *ranchero*. For Chávez, the aesthetic topography of *chronotropes*

for "sounds of crossing" provides "a way of understanding (1) the spatiotemporality of essentialist representations of Mexican culture and (2) the specific stereotypes – or tropes ... embedded in that space-time construct" (Chávez 2017:45).

We might think of the cacophony of sounds in contact and border zones as the mixture of various others, in need of sorting out. This is the sort of exchange that takes place at the walls of a city, where internal and external soundscapes overlap. It is such overlapping that I find to be of particular importance. Historically, walls have served in various ways as sites for specialized sound specialists. Turning to the European Middle Ages and Renaissance, we think of the town musicians who performed professionally on, around, and even from city walls. Such musicians provided military functions, but also imposed order on the civic everyday with sound.

Metaphorically and materially, music itself often acquires the attributes of a wall. The iconostasis of Orthodox Christianity, the area of worship at the front of a church or shrine, provides a space in which the physical two-dimensionality of the icon undergoes a transformation to three-dimensionality when prayer, chant, and song before the iconostasis effects passage through a sounded wall separating the secular from the sacred. Employing more mundane metaphors, sound can be mediated electronically to construct what electronic composers and popular musicians alike (e.g., Phil Spector and the Wrecking Crew in the 1960s) refer to as walls of sound. As metaphor, sonic walls multiply and enhance the possibility of passage through physical barriers with the materiality of music. This very possibility provided the core aesthetic for a 2019–20 exhibition at the Berlin Gropius Bau, a museum located directly on the space of the Berlin Wall. Called "Durch Mauern gehen" (Walking through Walls) on the occasion of the thirtieth anniversary of the Fall of the Berlin Wall, the exhibition provided a space for twenty-eight international artists to realize walls through installations, in which walls physically facilitated transit through multiple media, especially the sound and music that filled the spaces of the museum itself (Bardaouil and Fellrath 2019).

In the contrapuntal chronotope of mobility and walls there is a symbolic language that accrues through music to walls, and that language has been crucial to generating the historical narrative with which music scholars are concerned. The ways in which walls sound were in certain ways critical for the formation of the historical architecture of walls in Europe. City walls came particularly to form a bulwark against others from beyond European shores – Africa, Asia, and, above all, Islam. It was at the walls of Valencia, as told and sung in the Spanish national epic, *El Cid*, that the Cid defended Spain against the invading armies of North African Muslims in the eleventh century, thereby setting in motion the Reconquista. The tradition of representing the Cid's conquest and death against the backdrop of Valencia's city wall sustains this idea of walls halting Muslim invaders. Different city walls functioned in notably similar ways to enforce the fear

of Muslim others. This was the case with the 1683 Siege of Vienna. And it is no less the case with the European response to the current refugee crisis.

My concern here is to find ways in which narrative and history intersect, and the ways music participates in the performance of such intersections. To turn once more to my own research, always historical *and* ethnographic, I might reflect briefly on the ways in which walls serve as the sacred sites in which pilgrims sound their prayers and their music (cf. Bohlman 1996, and Bohlman 2011). The song of the pilgrim is both a part of the mobility of her journey, and choral and instrumental stretto through which its end is sounded. So wrote John Bunyan, for instance, at the end of *Pilgrim's Progress* (1684):

But glorious it was, to see how the open Region was filled with Horses and Chariots, with Trumpeters and Pipers, with Singers, and Players on stringed Instruments, to welcome the Pilgrims as they went up and followed one another in at the beautiful Gate of the City. (Part II, 1684; cited in Bohlman 1996)

For the historical *longue durée* that is critical in contrapuntal chronotope it becomes important to think of the ways pilgrimage acquires similar types of local history in the Abrahamic faiths as they form the aesthetic topography of Jerusalem. In each of these – and I should say, for pilgrimage in other religions – the metaphors of ascent to a spiritual world from physical materiality is critical. In Judaism, of course, ascent, *aliyah*, provides metaphors for rising to the mountains. Pilgrimage, therefore, is most often called *aliyah leRegel* in Hebrew. Ascent was no less important to the Christian Church fathers, for example, in St. Augustine's *Civitas Dei*, where the higher of the two cities represents the division between the earthly and the heavenly. The Christian pilgrim moves from the life of the flesh to the life of the spirit. In Islam, the physical and spiritual journey of the Prophet, Muḥammad, in a single night to what is now the al-Aqsa Mosque in Jerusalem, with further ascent to heaven described in the Qur'an in the *surah* (chapter) known as “al-Isra”, and given specific details in the *aḥadith*, the accounts of the Prophet's life. Above all, it is critical for the aesthetic topography of pilgrims whose paths intersect in Jerusalem that the sound fabric of walls and pilgrims progressing becomes most complex, while at the same time much less discordant, when song and prayer are mediated and projected by and around the walls of the Old City of Jerusalem.

Walls and the Archaeology of Flight

Though they are built to give the impression of permanence and power, walls are breached, they fall, and they provide the foundations for new walls that signify new borders. Their traces remain, however, sometimes visible, sometimes invisible, as in the story of the concentration camp survivor, Artur Landau, the main character in H. G. Adler's novel,

Die unsichtbare Wand (The invisible wall) (Adler 1989). Even when enigmatic, the traces provide critical means of making the past legible, as, for example, in Pink Floyd’s “Another Brick in the Wall”. There are also the walls, seen by only a small number of refugees, through which the main characters of Mohsin Hamid’s 2017 novel, *Exit West*, flee in search of a place their refugee journey might end.

Walls grow upon walls, and their historical narratives accumulate, lending themselves to the processes of archaeology, which will now begin to accrue as I draw toward conclusion. The *Stolpersteine*, “stumbling stones”, the cobblestone-sized pavement monuments in figure 7 that acknowledge former Jewish residents in pre-World War II buildings, lie on the street before the former house of the Katz family, Julia and Moritz, who became migrants – refugees if we interpret *Flucht*, “flight”, etymologically – to British Mandate Palestine in 1939. I chose these stones to illustrate the present article among thousands in Berlin because the home in which the Kates lived was across the street from the gate along the former city wall that opened toward Cottbus. The Katz home no longer stands, and for the most part, the city wall is survived only the gates – Hallesches Tor, Frankfurter Tor, et cetera – that provided means of transit. This is not quite the case in the Kates’ former neighborhood, for two elevated subway lines follow the wall. And the Berlin district of Kreuzberg, especially in this neighborhood, is still the focus for the journey of migrants and refugees, in 2019 *from* the Middle East rather than to the Middle East.

What remains are the traces, and the potential for an archaeology of flight. The very materiality of the archaeological evidence finds its way into the song of the refugee, as musical object and subject, as in the lyrics of the song, “An den kleinen Radioapparat” (To the little radio), by two other Berlin refugees from the Nazis, Bertolt Brecht and Hanns Eisler.

*Du kleiner Kasten den ich flüchtend trug,
Daß meine Lampen mir auch nicht zerbrächen,
Besorgt vom Haus zum Schiff, vom Schiff zum Zug,
Daß meine Feinde weiter zu mir sprächen,
An meinem Lager und zu meiner Pein
Der letzten nachts, der ersten in der Früh,
Von ihren Siegen und von meiner Müh.
Versprich mir, nicht auf einmal stumm zu sein.*

*O little box I carried while I fled,
So gently protecting your lamps and tubes,
From house to boat, from boat to train held tight,
So that my enemies could still reach me,
Beside my bed and much to my dismay
The last thing each night, the first thing every day,
Tell of their victories, of the defeats for me.
O please, do not fall silent suddenly!³*



Figure 7 – Stolpersteine at Kottbusser Tor, Berlin-Kreuzberg (Photo: Philip V. Bohlman)

3. Hanns Eisler and Bertolt Brecht, “An den kleinen Radioapparat” / “To the Little Radio” (translated by Philip V. Bohlman)

The archaeology of flight finds form also in musical genre, in particular the versions and variants, the printed broadsides and inscribed recordings, that become the archaeological covers of the historical *longue durée*. Movement across the border between Mexico and Texas, the most concentrated landscape of migration and refugee passage in North America, has engendered its own genre, the *corrido*. As a ballad, the *corrido* is narrative in form and function, its verses framing the episodes of a story and the chapters of a long history of border crossing. Since the nineteenth century *corridos* frequently circulate in printed, as broadside ballads, and in the twentieth century as recorded forms, and these together provide the materiality for the musical documentation of the undocumented (see Limón 1992, and Chávez 2017:211–19).

The *corrido* denies and destabilizes the purported silencing that the US American administration of Donald Trump would like to impose by building a wall along the border with Mexico. It cannot undo the violence of that wall, but the ballads about border crossing can sound an alternative narrative, and, even more important, allow migrants and refugees to confront history more expansively. Even today, in new and popular subgenres, such as the *trapcorrido* that in 2019 combines traditional *corridos* with the hip-hop style known as *trap*, whose origins are in the American South, the *corrido* remains persistent and resistant as the musical narrative of refugees (Thompson-Hernández 2019).

Conclusion: History Without End

Quite deliberately, I have chosen narrative genres of song to provide much of the musical evidence for these reflections on mobility and walls. Formally, ballads and *corridos* rely on the borders and gateways implicit and explicit in strophic structures. The formal conventions of musical narrative, moreover, are critical for the ways in which song affixes itself to history, and then returns in the archaeological layers of the *longue durée*.

One of those historical layers that provides a leitmotif to this article, moreover, is that of the captivity narrative, so intensively evident in “The Count of Rome”, with which I opened the article. As a subgenre of music the captivity narrative accounts for the ways in which individuals and peoples are prevented from moving, usually in the confinement of spaces bounded by walls. “The Count of Rome” and “The Jewish Woman” contain tales of those unable to embark on the journey of release. Tragically in the history of the most recent present, along the borders crisscrossing Europe, North America, Africa, South Asia, and many other places of great danger, it is captivity – of families, of children, of those fleeing poverty and violence – that provides the soundtrack of walls most immediately in the debates about immigration.

As I reflect on the music of walls, the sea, and migration in conclusion, I cannot, in fact, escape the historical *longue durée*. There are far too

many who must remain captives. I hope the reader will therefore permit me to end as I began, with another song about women, “Hymnus an eine Jüdin” (Hymn to a Jewish woman), this time written in captivity about the narrative captivity of history itself. Like “The Count of Rome”, this ballad is about a new song, sounded in captivity, of migration denied. We can know this song, however, only as its text, because its author, the great cabaret musician, Leo Strauss (1897–1944), left it only as a trace, in the archaeological moment of the concentration camp at Theresienstadt/Terezín, from whose captivity he was unable to flee, “helplessly behind the wall of the ghetto”.

*Your eyes are dark, like the earth when it rains,
Fields that become fertile when soaked with rain,
Dreaming of the warm blessing arriving with the harvest
Wrapped in the veil of weeping clouds.
In your youth, did you
Have to endure such terrible suffering?
Or do your eyes reveal the sadness
Of your people,
Who longed for freedom
Helplessly behind the wall of the ghetto
Through all the centuries.*

[...]

*Play your song for me, beautiful Jew,
The song that you have never learned
And that you can never forget,
For it is the song of your people,
The eternal, melancholy, restless song,
That wandered and wandered and wandered
Through all the centuries.⁴ ■*

References

- Adler, H. G. 1989. *Die unsichtbare Wand*. Vienna: Zsolnay.
- Arnim, Achim von, & Clemens Brentano, eds. 1806/8. *Des Knaben Wunderhorn: Alte deutsche Lieder*. 3 vols. Heidelberg: Mohr und Zimmer.
- Bakhtin, Mikhail M. 1981. *The Dialogical Imagination: Four Essays*. Trans. by Michael Holquist & Caryl Emerson. Ed. Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.
- Bakhtin, Mikhail 1984. *Rabelais and His World*. Trans. by Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press.
- Bardaouil, Sam & Till Fellrath 2019. *Walking through Walls*. Berlin: Gropius Bau; Milan: Silvana Editoriale.
- Bohlman, Philip V. 1996. “The Final Borderpost”. *The Journal of Musicology* 14, 4: 427–52.

4. Leo Strauss, “Hymnus an eine Jüdin” / “Hymn to a Jewish Woman” (written in the concentration camp, Theresienstadt/Terezín; original German in Migdal 1986:124–25)

- Bohlman, Philip V. 2011. “When Migration Ends, When Music Ceases”. *Music and the Arts in Action* 3, 3: 148–65.
- Bohlman, Philip V. 2016. “Music’s Soteriological Moment”.
In: *Music Moves: Musical Dynamics of Relation, Knowledge and Transformation*. Eds. Clarissa Granger, Friedland Riedel, Eva-Maria Alexandra van Straaten & Gerlinde Feller. Hildesheim: Olms, 2016, pp 31–60.
- Bohlman, Philip V. & Otto Holzapfel (eds.) 2001. *The Folk Songs of Ashkenaz*. Middleton, WI: A-R Editions.
- Canut, Cécile. 2018. “Walled in by Fears: Toward a Political Linguistic Anthropology in a Gypsy Ghetto (Bulgaria)”. Paper delivered at the University of Chicago, April 10, 2018.
- Canut, Cécile, Stefka Stefanova Nikolova & Gueorgui Jetchev 2016. *Mise en scène des Roms en Bulgarie: Petites manipulations médiatiques ordinaires*. Paris: Petra éditions.
- Chávez, Alex E. 2019. *Sounds of Crossing: Music, Migration, and the Aural Poetics of Huapango Arriveño*. Durham, NC: Duke University Press.
- Clausen, Bernd, Ursula Hemetek & Eva Sæther (eds.) 2009. *Music in Motion: Diversity and Dialogue in Europe*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Ginsburg, Saul M. & Pesach Marek 1901. *Evreiskia narodnya pesni v Rossi*. St. Petersburg: Voskhod.
- Granger, Clarissa, Friedland Riedel, Eva-Maria Alexandra van Straaten & Gerlinde Feller (eds.) 2016. *Music Moves: Musical Dynamics of Relation, Knowledge and Transformation*. Hildesheim: Olms.
- Hamid, Mohsin 2018. *Exit West*. New York: Riverhead Books.
- Herder, Johann Gottfried 1778/1779. *Volkslieder*. 2 vols. Leipzig: Weygandsche Buchhandlung.
- Herder, Johann Gottfried & Philip V. Bohlman 2017. *Song Loves the Masses: Herder on Music and Nationalism*. Berkeley: University of California Press.
- Katalinić, Vjera (ed.) 2016. *Glazbene migracije u rano modern doba: Ljudi, tržišta, obrasci i stilovi* (Music Migrations in the Early Modern Age: People, Markets, Patterns and Styles). Zagreb: Croatian Musicological Society.
- Kiwan, Nadia, & Ulrike Hanna Meinhof 2011. *Cultural Globalization and Music: African Artists in Transnational Networks*. London: Palgrave Macmillan.
- Marshall, Tim 2018. *The Age of Walls: How Barriers between Nations Are Changing Our World*. New York: Scribner.
- Peeva, Adela 2003. *Whose Is This Song?* DVD. Watertown, MA: Documentary Educational Resources.
- Phillips, Pat 2019. Description of “The Farm”. Whitney Biennial 2019. New York: Whitney Museum of Art.
- Pratt, Mary Louise 1991. “Arts of the Contact Zone”. *Profession* 91: 33–40.
- Salmen, Walter 1960. *Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter*. Kassel: J. P. Hinnenthal Verlag.
- Snyder, Timothy 2011. *Bloodlands: Europe between Hitler and Stalin*. New York: Vintage.

Tappert, Wilhelm 1890. *Wandernde Melodien*. 2nd ed., enlarged.
Leipzig: List und Francke.

Thompson-Hernández, Walter 2019. “Mexican Ballads and Trap Music
Find Harmony”. *The New York Times*, C2. 1 October 2019.

Dancing Agency

Skolt Saami Identities in Transition

Petri Hoppu

The article analyzes how Skolt Saami cultural identity and agency are constructed through dancing. The focus is on discourses and practices that have encompassed Skolts' dancing in relation to the processes of self-identification within multiple migrations, during the last hundred years. Skolts' dance culture is constantly in transition and dancing connects them with global flows, but also with local practices and customs. Living today under a threat of total assimilation to Finnish society, Skolt activists relate their dancing to the sense of belonging to a local Skolt community and claiming agency for their own culture.

Keywords: Skolt Saami, Agency, Identity, Migration, Dance, Quadrille, Revitalization

My article examines how dance practices contribute to constructing Skolt Saami identity and agency and how dancing interacts with Skolts' history and society both as a local phenomenon and as a part of global flows. Skolts' dancing is connected to migration on different levels in history and present, and its different meanings emerge from variable circumstances, experiences and narratives, changing over time and space. I am specifically focusing on practices with which Skolts identify themselves in rapidly changing society, as well as how their claims for agency related to these practices have developed in time. What is of particular interest to me, is the way dancing has been a part of the claims for agency during the profound changes in their social and cultural realities since the early twentieth century.

1. The orthography of the locations in Saami area is complex, since they often have three and up to five names, for example in Northern, Inari and Skolt Saami, Finnish, Swedish, Norwegian and Russian. In order to avoid confusion, the following practice is used in the article: For the region that belonged to Finland 1920–44 and where the Finnish Skolts lived before the Second World War its English name Pechenga (Finnish: Petsamo) is used. The locations in contemporary Finland are written in Finnish. The largest and best-known Skolt Saami village in Pechenga region, nowadays a part of Russia, is referred to as Suenjel (Skolt: Suõnnjel, Finnish: Suonikylä) as it has been common in English literature since the twentieth century. For the other original Skolt villages, Skolt names are used.

The Skolt Saami are one of the three Saami groups in Finland with their own language and migrant history.¹ Most Skolts live in Finland, but there are a few Skolts in Norway and in Russia as well, although the actual number of Skolts in the latter countries is controversial. According to a report from 2006, approximately a half of the 500–600 Finnish Skolts speak the Skolt language as their mother language (Moshnikoff and Moshnikoff 2006).

Cultural identity is here seen as fundamentally social and political as well as under constant pressure of history, culture and power, which makes it contingent and unpredictable from historical and social perspectives (Hall 1990:223–225; Hall 1996:4). This unpredictability is connected to the moving human body which, intertwined with other bodies, can be

seen as a source of agency in its cultural symbolic web of signification. The embodied agency inscribes itself with meanings, and cultural practices are a place of meaning, also new meanings (Noland 2009:215).

The ways how Saami experience and define their identities have changed constantly during the last decades. According to Thomas Hylland Eriksen (1997:112), Saami identities were strongly stigmatized until 1950s, which entailed that Saami people typically chose not to show their ethnicity in public. Although the situation has changed since 1960s and contemporary Saami people more often feel pride of their ethnic origin, they do not have any homogenous attitude towards their identity: while some are comfortable with explicit Saami signs of identity like language or costume, others are reluctant to demonstrate their Saaminess in an explicit way (Dankertsen 2016:29). As Fredrik Barth (1998:14) states the use and significance of a particular ethnic feature like dress or house-form cannot be predicted but it can vary from encompassing all social life to limiting itself to merely certain sectors of a person's behavior. Rauna Kuokkanen (2001:96–98) points out that Saami identities, as any contemporary identities, are expressed in multiple ways, and not without contradictions. Saami identities emerge at the crossroads of different discourses and practices within communities and outside of them. While many contemporary Saami people have adapted themselves into surrounding society and culture in the countries they live, they are most often aware of their ethnic background as well as the multiple expectations from both Saami communities and dominant culture of how to be a Saami (Kuokkanen 1999). Thus, identity takes shape amid discursive and embodied struggles and constraints both within and outside of the group one belongs to, and this can be seen among contemporary Skolt Saami as I am going to address later.

As minorities, Skolts together with other Saami groups are always at the mercy of the majority of the population since the majority most often has the power to define the minority in the ways it finds suitable, simultaneously questioning the minority's rights for agency of their own culture. At the beginning of the twentieth century, Skolt society and culture were depicted in multiple Finnish publications, both scientific and popular, and in most cases in a negative way. Typically, Skolts were seen as immoral reindeer thieves, and despite the fact that several scholars like Karl Nickul and Armas Launis criticized this view, it remained common in Finland for a long time (Lehtola 1999:17–21).

However, in addition to the narrative above, Skolts were often regarded as an ethnic group that needs cultural protection in order to survive. For example, a geologist and geographer Väinö Tanner (1929) created a picture of authentic ancient Skolt community, which had been disrupted and threatened by modern society. Tanner mostly ignored the fact that Skolts' reality had changed significantly since the early nineteenth century and instead, he emphasized the harmonious ideal he thought he had found among the Skolts. Tanner's study had an immense influence

on later research but also on Skolts' attitudes towards their own history and culture since he was one of the first scholars to recognize Skolts' rights to their own society and culture (Hansen & Olsen 2014:168–174; cf. Nyysönen 2012). Several Finnish scholars shared the idea of the Skolts as being threatened by extinction (e.g. Paulaharju 1921:198), and as late as in the 1970s, a British anthropologist Tim Ingold (1976:252–253) wrote that the future of the Skolts is endangered not so much by acculturation but rather for logistical reasons: he supposed the Skolt community might be too small to survive as a distinct ethnic entity, but Skolt people could find new directions for their living conditions.

However, embodied practices like dancing hold potential for empowerment of minorities, and thus, they enable a certain resistance against cultural oppression, total assimilation, and humiliating patronage. Even in cases where the majority or establishment has appropriated cultural artefacts and practices of the subaltern for decades, it is possible that the latter ones reclaim agency for their dances, for example, by reviving them in their own contexts, creating new innovative ways of artistic expression, or generating new meanings for dancing (Hellier-Tinoco 2011:180–190; Mendoza 2000:233–237; O'Shea 2006:143–144).

Similarly, Skolts constantly reconnect themselves to their cultural knowledge and values in order to achieve agency for their social and cultural reality in a process of decolonization and self-determination (see Kuokkanen 2000:411–413). They are searching for new ways of cultural survival amid global flows and more often outside their home villages in the province of Lapland, and both music and dance play a particular role in this development. Whether their activities, in relation to their cultural survival, are significant or not, is hard to say but one should keep in mind the question is about an ethnic group with only a few hundred members. Even a few activists, for example a group of eight people dancing a quadrille, which I am going to describe in a more detailed way later, represent a remarkable part of the whole Skolt population. Thus, effectiveness of ostensibly negligible actions, a single dance performance, course or rehearsal, may rise surprisingly high, creating new collective meanings, since every Skolt would possibly know at least some of the participants, and thus have a personal contact with someone with first-hand experience from these actions.

In this article, Skolts' dancing is not defined as an ethnic form of cultural activity in itself or as a premise of inquiry but it is seen as embodied performance and action, which takes place amid historical, social and cultural discourses. It is both these actions as well as discourses intertwined with them that are the object of my analysis (see Scollon & Scollon 2004:viii, 28). The research material consists of seven interviews I made during 2014 in Inari in the North of Finland and 2016 in the Finnish capital area, various archival material from the Folklore Archives of the Finnish Literature Society, and Folklife archives of the University of Tampere, as well as a number of publications

related to Skolts and especially their dances. The interviewees in Inari were “Tiina”,² a 66-year-old Finnish woman, married with a Skolt, from Keväjärvi village, “Irina”, an 82-year-old Skolt woman from Nellim village, born in Pechenga, “Pekka”, a 65-year-old Skolt man from Nellim, “Jyri”, an 80-year-old Skolt man from Nellim, born in Pechenga, and “Heino”, a 59-year-old Skolt man from Sevettijärvi village. The two interviewees in the capital area were “Tanja” and “Maria”, 41- and 40-year-old Skolt women, both born in Sevettijärvi.

Skolts and Their Culture

At the beginning of the nineteenth century, Skolts’ original homeland between the lake Inari and Murmansk Bay consisted of seven villages or *siidas*,³ which were situated mostly in present-day Russia but partly also in Norway and Finland. Their everyday life and economy were based on a yearly migration pattern between winter, spring, summer and autumn residencies. This migration cycle was originally determined by fishing opportunities, and reindeer herding was later adjusted to their fishing activities (Siida 2003a). Since there were no established borders in Sápmi, the entire area inhabited by Saami peoples, until the eighteenth century, the Skolts could migrate freely through extensive wilderness for centuries.

From the sixteenth century until 1920 a great majority of Skolts were under Russian rule, but this did not imply any administrative oppression before the twentieth century. Quite the opposite, Russian government and the Orthodox Church mainly had friendly relations with Skolts’ own institutions. Many Russian habits and traditions were integrated to Skolts’ everyday life, and the Orthodox religion is even today an essential part of their society and culture (Hansen and Olsen 2014:173).⁴ Skolts’ rich musical tradition has been researched from the early twentieth century and especially between 1950s and 1970s (Jouste 2007:28). The musical repertoire consists of ancient *le’udds* and laments, the latter ones called *reäkk*, as well as other songs that exhibit influences from various areas, particularly Russia but also Finland, Norway, and Karelia (Jouste 2006:295–297).

Overall, the Skolt culture is characterized by multiple and diverse layers, resulting from contacts with other groups of people, Russians in particular, during several centuries. These contacts have been crucial in generating and maintaining cultural traits that are today considered integral to the Skolts (Hansen & Olsen 2014). Skolts’ dances are one of the cultural characteristics that make the Skolts unique among other Saami groups in Finland and Scandinavia. Skolts’ dances are typical European couple and set dances from the nineteenth and early twentieth century, and as such they are a part of global flows of that time. It is obvious that the Skolts’ many connections with Russians and Karelians, but also other groups of people in Barents region, had a strong impact especially on the emergence of their couple dance culture.

2. The names of my interviewees are pseudonyms.

3. The word “village” has often been used both to describe an area of a single Skolt community (*siida*), e.g. Suenjel village, and different settlements within that area (e.g. winter or summer villages). In order to avoid confusion in this text, “village” refers only to “*siida*” whereas seasonal settlements are called residencies.

4. In Finland and Scandinavia, Skolts are the only Saami group whose main religion is Orthodox Christianity. As a whole, a great majority of the Saami are Lutherans and the only Orthodox Saami, in addition to the Skolts, are small groups living in Kola Peninsula, Russia.

Most of their dances, if not all, came from Russian Karelia and Russia. Similar dances are known among other Saami groups in Kola Peninsula as well (Kulonen, Seurujärvi-Kari & Pulkkinen 2005:62; Orttönen 1972).

The global flows were localized in a way that dances and dance events became adapted to local social, cultural and economic conditions. Until the early twentieth century and to some extent also later, the part of the year Skolts spent in winter residencies was a time of lively entertainment since it was only during these months from January to April the whole community was gathered together. A Finnish ethnographer Samuli Paulaharju visited Skolts' winter residencies in 1914 and described how the young people arranged dance events almost every night, gathering in each other's houses and dancing until the small hours. The most joyful time was the week just before Lent: dancing, drinking, singing, and riding in reindeer sleds continued day and night (Paulaharju 1921:41). During the Lenten season, as in so many locations in Eastern Europe, dancing was not permitted. Dancing continued after Easter, but soon the Skolt communities separated when families left for their spring and summer residencies, where they seldom arranged dances, except during weddings and other festivities. Dancing was usually accompanied by accordion, sometimes also by Jew's harp or singing if no instruments were available (Laitinen 1974; Jouste 2013:41–43).

The quadrille, danced in a square, is the best known of the Skolts' dances, and it was extremely popular until the Second World War. The Skolts' quadrille has six figures, and it is most often danced by four couples (Rausmaa 1978/1979:111–119) although it may be danced by merely two couples as well. In addition to the quadrille, there are a few descriptions of a set dance called *Sestjorkka* (*Sestjerkka*, *Shestjorkka*) and one piece of information on a dance called *Vosmorkka*. (Jefremoff 1955; Kubazin 1973; Laitinen 1974; Mosnikoff 1972; Rausmaa 1978/1979:120). These are known in Karelia as well, and their names come from Russian (*shest* = six, *vosyem* = eight), referring to the number of dancers or couples involved.

The documented couple dances (e.g. *Kerenski*, *Patespa*, *Oira*, *Korobushka*) originate from the late nineteenth and early twentieth centuries, and most of them are variants of the waltz and two-step. Like the quadrille, these dances came from Russia, and many of them were known in Finland and Karelia as well as in Finnmark, the northernmost province of Norway (e.g. Bakka & Wikan 1996; Malmi 1993; Rausmaa & Rausmaa 1977). These dances typically consist of two to three parts ending with turning in couples or just moving forward in a circle. One of my interviewees Tiina told me that couple dances were not known, at least to any larger extent, in the most conservative Skolt village, Suenjel, but they were popular elsewhere in the Skolt villages of Paaččjokk and Peäccam. According to Norwegian dance researchers Egil Bakka and Arne Wikan (1996), similar couple dances were known among Finnish inhabitants of Pechenga as well (Bakka & Wikan 1996).⁵

5. See (Hoppu 2016) for a more detailed descriptions of the dances and their backgrounds.

It is worthwhile to point out that the quadrille has been and is still often presented as emblematic of the Skolt culture, whereas other set dances as well as couple dances are hardly mentioned at all in the literature or research before the 1970s. One of the most colourful descriptions of the quadrille was written by a Swiss author Robert Crottet (1908–1987), who lived among the Skolts at the end of the 1930s and later after the war. The description is from the latter period when Crottet found himself in the middle of a wedding party, and it includes a highly idealized view of the Skolts' dancing (Crottet 1966:93–95).

Evacuated Community, Silenced Dance

Skolts' cultural and social reality started to change gradually throughout the nineteenth century. For example in 1852, the border between Norway and Russia was closed, leaving one of the Skolts' *siidas*, Njauddâm (in Norwegian: Neijden), on the Norwegian side of the border and severing relations between them and other Skolts (Linkola & Sammallahti 1995:48–51). However, Skolt society and culture were hit most severely in 1920 when the Peace Treaty of Tartu between Finland and Soviet Russia was signed. According to the treaty, the border was drawn as a straight line through the Skolts' homeland: one half of the Skolt villages, Pechenga region, came mainly under Finnish jurisdiction and the other half under Soviet rule. After 1920 only the Skolts of the Suenjel village in Pechenga followed their migration pattern, and the village was seen as a representative of ancient Skolt culture. Consequently, there was a strong intention to protect it from Finnish settlement, and there was even discussion of creating an autonomous Skolt territory or reservation in Suenjel (Lehtola 2012:268–277, 331–339). Two other Skolt villages on the Finnish side of the border, Paaččjokk and Peäccam, were not protected since it was thought that their traditional livelihood had already broken down and the inhabitants were adapting themselves to the values and customs of a new society (Lehtola 2002:66). In the Soviet Union the collectivization process destroyed the traditional society of the Skolts when all the Soviet Saami were relocated in eleven *kolkhozy* together with other inhabitants of the area (Allemann 2013:67–68; Mustonen & Mustonen 2011:88).

Finally, the Second World War devastated the Finnish Skolts' lives all together. According to the peace treaties in Moscow (1944) and Paris (1947), the last Skolt homelands were ceded to the Soviet Union. The wartime meant a ten-year period of almost constant migration for Skolts, beginning with the first evacuation to the west in 1939 when the Finnish Winter War broke out. After the war during the years 1946–1949, the Skolts were finally settled close to their original homelands in the eastern parts of the municipality of Inari although the governor of the province of Lapland first suggested that the Skolts would return to their homeland and change their citizenship from Finnish to Soviet. This was actually supported by several older Skolts but the younger ones,

Figure 1: The map shows the evacuation of the Skolts from Pechenga to the eastern parts of the municipality of Inari after the Second World War. Suenjel (Suonikylä) Skolts were settled to Sevettijärvi area and Paaččjokk and Peäccam Skolts to Nellim-Keväjärvi area. The dotted line is the Finnish-Soviet border 1920–1944. Map: Saami Museum Siida (Siida 2003b).



especially those who had served in the Finnish army during the war strongly opposed this, and the latter ones' opinion was finally accepted (Lehtola 2004, 33, 44–62, 128–143).

In their new settlement the Skolts could not continue annual migration since their new residencies were permanent, which resulted in a remarkable change in the former Suenjel Skolts' livelihood compared to that in Pechenga. Similarly, many of the Skolt traditions, including dancing, started to break down since the Skolts found themselves in a culturally different and often hostile environment, where distinctive cultural features could irritate other people around. Tiina said that for example in the village of Nellim, the Skolts experienced that they had the lowest social status among the multiple ethnic groups of the village. The situation was better in the village of Sevettijärvi where Skolts were a majority but Heino recalled that even their children were not allowed to speak Skolt, rather they were forced to use Finnish at school until the 1970s.

What happened to Skolts' dancing during the decades after the war is somewhat mysterious. According to an old Skolt woman interviewed by professor Erkki Ala-Könni in 1974, accordions, which were the most important dance accompanying instruments, had to be left in Pechenga since Skolts had to leave their homes quickly being allowed to take only the most necessary property with them. Obviously, this did not stop dancing but the same woman also said they danced the quadrille eagerly during their evacuation after the peace treaty with the Soviets in 1944, and it was not until the Skolts entered their new settlements in Inari that the dance vanished (Laitinen 1974). Irina and Jyri also confirmed there was dancing in Tsarmijärvi area of Inari, where they were taken at one point after the war before they arrived in their new villages. The

information about the quadrille during the next few decades after the war is somewhat controversial, and quite a few Skolts that were interviewed by ethnographers in the 1960s and 70s insisted it had not been danced in their new villages at all. However, there is evidence it was danced to some extent until the 1950s, and even 60s (Crottet 1966:93–95; Niemeläinen 1982:35).

What can explain this discrepancy is the fact that the Skolts were not that willing to admit they still danced their old dances in the 60s and early 70s. This would not have been exceptional since during his fieldwork in Lapland, Ingold (1976:183–185) perceived that young Skolts tried to cover up their ethnic origin, whenever it was possible, when they travelled across the border to Norway. The reason for this was that when recognized as Skolts, they experienced similar disrespect in Norway as they did in Finland. Since their language, religion and many traditional habits already distinguished them from the majority of the population in Inari, Skolts might have wanted to be silent about their dance culture, which totally differed from that of all other groups in the region. It is possible that they even wanted to hide it from their children since Pekka reckoned his parents danced the old dances at weddings, but they never told him about them and neither did he see them dancing. Crottet (1966:94) says in his book that publicly Skolts danced similar dances as other people in Finland, but they kept the quadrille only for themselves.

Revitalization, Protection, and Preservation

Skolt Saami spirit and ethnic pride began to strengthen in the 1970s as a part of Saami cultural renaissance, when the Skolt Saami orthography was created, language lessons were organized, and books in the Skolt language were printed. Gradually, Skolt Saami traditions, like handicraft and music, later also dances, were taught to the younger generations. Moreover, after the collapse of the Soviet Union in the 1990s, contacts with the Saami on the Kola Peninsula were reinstated after seventy years of separation. The rise of the Saami culture was strong during these decades, and Richard Jones-Bamman (1993:12) noted in his doctoral dissertation about Saami jojk singing and its relation to identity that in the early 1990s, the Saami culture was more visible and vital in Scandinavia than it had been a hundred years earlier, despite the evident collapse of many traditional cultural markers like language, economy and music.

During the 1970s the Skolts began to actively revitalize their dances, which was probably reinforced by new attitudes towards folk dances in Finland and Scandinavia at the same time. Whereas national dance repertoires had been previously emphasized among Nordic folk dancers, local dance traditions now became more appreciated (Biskop 2007; Christensen 2007; Hoppu 2007; Nilsson 2007; Okstad 2007). Among Skolts, two performing groups emerged at that time: the Quadrille

group of the village of Sevettijärvi and the Folklore group of the village of Nellim (Rausmaa 1978/1979). Most dancers in these groups had been born in Pechenga, but only the oldest had performed the dances actively in their youth while others had learned them as “folk dances” after the war (Rausmaa 1978/1979:111).

According to Tiina, the repertoire and cast of these groups reflected the background of the Skolts that had moved to the respective villages: Sevettijärvi Skolts came mainly from Suenjel and Nellim Skolts from Peäccam and Paaččjokk. Sevettijärvi Quadrille group performed almost exclusively the quadrille, which had been the most popular dance in Suenjel whereas Nellim Folklore group danced different couple dances which had been common in their home villages in Pechenga.

Tiina also reported that Nellim Folklore group had made a conscious decision not to dance the quadrille although many Skolts living in Nellim knew it. Irina and Jyri from Nellim confirmed this when they told they had either seen or danced the quadrille in their childhood and youth in the 1930s and 40s. According to Tiina and Pekka, Nellim Skolts might dance the quadrille together with local villagers at occasional events in Sevettijärvi, and some even joined the Quadrille group later, in order to perform it. From the late 1970s until the end of the century, the two performing groups took the main responsibility of preserving the Skolts’ dances, and it was also in the 1970s that the Skolts’ traditional dances were documented in detail (Rausmaa 1978/1979).

The groups performed at local feasts but also elsewhere, including folklore festivals. For example, during the 1970s, 80s, and 90s, the Skolts were often seen at the international folk music festival in Kaustinen, the largest such festival in Finland. The groups were also invited abroad, as long as to Japan, but according to Heino, there was a certain resistance towards longer tours in the Quadrille group of Sevettijärvi, since many of the dancers were elderly people. However, the Folklore group of Nellim once travelled to France to participate in an international folklore festival. According to Tiina, the audience was surprised to see that their dances were similar to popular dances in Europe in the early twentieth century and not primitive or shamanistic, as was obviously expected.

The discourse surrounding Skolts’ dancing during the 70s and 80s took several directions, one of which could be characterized with the notion of strategic essentialism: presenting identity of a group in a simplified way in order to protect local culture from appropriation (Spivak 1988). This ideological position was partly initiated by Finnish ethnomusicologist Heikki Laitinen. Laitinen feared that the cultural products of the Skolts’ would be appropriated by, for example, Finnish folklore groups. Thus, when ethnomusicologists and folklorists documented the Skolts’ music and dancing, it was stated that it is not allowed to use the material for folkloristic purposes (Heikki Laitinen 28 November 2016, personal communication). This prohibition can still be

found today, recorded on the Skolt folklore documents at the Folklore archive of the Finnish Literature Society, where the majority of the material exists.

However, it would be misleading to say that Skolts would have systematically taken an essentialist attitude towards their dances at this point. One can actually find different discursive threads among them during the final decades of the twentieth century. As stated earlier, many Skolts were and still are aware of the scholarly discourses, and the representations of the research have clearly affected the ways they have seen their own culture. Thus, what scholars like Laitinen suggested was definitely listened to at that time. Still, it is far from evident how much the essentialist approach was actually reinforced by scholars and how much it was a result of the Skolts' and the larger Saami community's own discussion on the relation to their culture. Moreover, it is obvious that a strict essentialism was not shared by all Skolts, but there were different and even conflicting attitudes towards Skolts' dances, and they are reflected in my interviews.

Heino who lives near Sevettijärvi reported that older people at first did not accept that the quadrille would be taught at the elementary school of Sevettijärvi, and it was not until in the 1990s that it became a part of the school's programme. Furthermore according to him, the dance was restricted exclusively to the Skolts, mostly the elder ones, and he was for a long time the only younger dancer in the groups, beginning at the age of 18. Another example of an exclusive essentialist attitude was given by Tiina who reported that she was asked about the background of the dancers and musicians of the Nellim folklore group, when they travelled to the festival in France, mentioned earlier. Since the Skolts were a minority in Nellim, the group needed non-Skolt members in order to be able to perform their dances, and for this reason some doubted if the group could be sent out as representatives of the Skolt culture.

However, younger interviewees Tanja and Maria had a very different picture of older Skolts' attitudes to their dances. According to Maria, older people were actually happy if younger Skolts were willing to learn the quadrille in the 80s and 90s. She and her brother were always supported by her father and other elderly dancers who wanted to help them while learning the dance and its figures.

One can definitely assume that there were several different discourses on Skolt dancing from the very beginning of the revitalization period. Some might have wanted to take a very strict and protective stance towards the dance, and for them it was authentic only if it was danced by those who had learnt it in Pechenga. Obviously, this could not be a long-lasting argument, and probably there were several others who wanted to pass the dance on to new generations, which finally became a permanent practice in the 1990s when the school children began to



Figure 2: Markus and Elina Moshnikoff dancing the quadrille and Sari Saxholm playing the accordion at the restaurant Peuralammen Paari in Sevetijärvi, Inari, June 2018. Photograph by Minna Moshnikoff.

learn the quadrille. A milestone in the development of the discourses and practices could be seen in the fiftieth anniversary of Sevetijärvi settlement in 1999 when there were, according to Tanja, both adults' and children's groups performing the quadrille at the celebration party.

Cultural Negotiations

Entering the twenty-first century has once more entailed major changes in the Skolt society and culture. The generation that was born in Pechenga has almost totally passed away. Activists of new generations no longer aim at preserving the Skolt culture as it was in Pechenga, but they are searching for new strategies to negotiate both with the present and the past. The reason for this is quite obvious: Pechenga does not have any greater significance to the younger generations. Tanja and Maria who are currently living in the capital region told that for them Sevetijärvi is the home of Skolts, whereas Pechenga belongs to a remote past, which they have no personal experience of. In the current discourse the quadrille is referred to as *Sevetin katrilli*, i.e. Quadrille of Seveti[järvi], not of Pechenga or Suenjel,⁶ which emphasizes the shift of identity markers among the younger Skolts compared to the situation among the older generations.

As stated, quadrille dancing has become emblematic of contemporary Skolt culture, and judging by the many activities around it, it seems that at least some younger Skolt activists feel their cultural survival and existence calls for a new perspective to their dance history and in a broader sense to their cultural history, which is witnessed by the ways contemporary Skolts fuse, for example, traditional forms of Skolt singing

6. See (Hoppu 2014) for discussion of using geographical terms in relation to local dances.

and rock music (Oksanen 2005). Quadrille dancing is not limited to folklore performances anymore, but in addition to the fact that it is taught to Skolt children at the elementary school of Sevettijärvi, it is also taught at occasional courses, not necessarily only for Skolts but for anyone willing to learn it. For example, the quadrille was one of the themes in the workshops of the international Skolt Saami language and culture conference in Inari in June 2012 (Skolt Sámi culture across borders 2012), and more remarkably, it has been rehearsed in courses that have been arranged by Skolts living in the capital region of Finland. The number of participants has been quite small so far, which is not totally surprising, due to the small number of Skolts as a whole. Still, Tanja and Maria from the capital area mentioned that the activists intend to continue the courses and they also have plans to publish an instruction manual of the quadrille.

Despite novel attitudes towards folklore and quadrille dancing, even the young Skolts think the quadrille must be performed in an appropriate way, or rather, they need some sort of confirmation they are dancing it correctly enough. Although the documents from the 1970s onwards show that the quadrille changed significantly as early as in the 80s when it was performed frequently on the stage, the young generation wants to ensure their dancing follows at least a tentative structure that is experienced as correct, and therefore, at quadrille rehearsals they use a copy of instructions which probably originates from the early 1990s when the best-known version of the dance was recorded in Inari. One must point out that the young Skolts do not feel too much pressure towards correct dancing, but they do it nevertheless in an improvisational way. Still, a written description of the quadrille, the “paper” as Tanja and Maria call it, links the dance of the new generations discursively to the ones of their ancestors. This brings a sense of authenticity to Skolts’ quadrille dancing which, following Theresa Buckland (2001:13), can be seen as a form of an embodied and symbolic capital, underlying the continuing relevance of a mythic past in the present.

When asked about the opinion of Finnish folklore groups performing the Skolt quadrille, Tanja found the question somewhat awkward, since she still saw the dance as strongly connected to Skolt culture, mainly to Skolt costumes which she regarded as essential when performing the quadrille. This is not surprising since Finns’ use of Saami costumes easily raises heated discussion (e.g. YLE 2010), and therefore, rules for the practices are sought through discussions within Saami groups. Tanja had followed one of these discussions that had taken place in Sevettijärvi but also streamed online. The discussion had resulted in recommendations that Skolt costumes would be used only by Skolts or their non-Skolt family members.

However, soon after the interviews in the capital area, a totally new step in quadrille dancing was taken in the fall of 2016, when some Skolts living in the capital region contacted a Finnish folk dance association, Helsingin Kansantanssin Ystävät, and asked them to rehearse and perform

the quadrille together. The performance took place at Savoy Theatre in Helsinki on the 12th of November same year (Katrilliryhmä 2016). The problem with the folk costumes was resolved by the Skolts using their own costumes and Finns Finnish national costumes, which reflected the idea of the costumes being an exclusive and quadrille an inclusive element of Skolt culture. I myself could also witness such an inclusive attitude when I was invited to join a quadrille with two Skolts and another Finn at a Saami national day celebration in Oulu, February 2019: the music group accompanying the dance consisted of both Skolts and Finns as well. Clearly, the young Skolts have taken the quadrille as an embodied and inclusive identity marker that can be shared with non-Skolt dancers as well.

Moreover, after many years' hiatus, a dance course of Skolts' couple dances was arranged in the village of Nellim in 2016. The teacher was the former leader of the Nellim Folklore group. The participants were local people from Inari, mostly elder Skolts, but with a few younger ones as well (YLE 2016a). Pekka, Heino and Maria talked about the quadrille as the main and most often the mere Skolt dance they could dance, while the couple dances were poorly known especially among younger Skolts, although they had some idea of these dances. The success of the dance course proves the interest in couple dances as well, and it seems that for a younger generation dancing is gaining more ground as an essential and easily accessible feature of Skolt culture.

Interestingly as early as in 2009, the headmaster of Sevettijärvi school said that the children would not leave Sevettijärvi school without the basic knowledge of language, handicraft and quadrille dancing (Kaleva 2009). It came up in the interviews that these three elements are emphasized among the Skolts living in Southern Finland as well, and handicraft, especially the traditional costumes, and dancing are the ones that are regarded as most familiar and natural, whereas the language is experienced as difficult and even weird. Tanja said that she feels that she is trying to cobble her identity together with the aid of these elements, since it is not something that is explicitly present in her everyday life. Young Skolt activists, many of them migrated to Southern Finland, search for their identities through different embodied activities, where they can experience something they feel they belong to. Putting on a Skolt costume and dancing the quadrille is for some young Skolts an embodied enactment that may help them to identify as a Skolt.

Thus, Skolts are examining their dance culture from new perspectives, rewriting it and integrating it with their contemporary in-between identities. This new strategy does not entail an exclusive protection of dance traditions, but it provides the Skolts with a possibility to negotiate both with their history and contemporary society. This is not limited to dances only, but for example, a Skolt handicraft manufacturer developed recently a new headwear for unmarried adult Skolt women. The headwears indicate a woman's social status, whether one is a girl, a married woman or a widow, but until now there did not exist any for

single women, since they were unknown in older Skolt society (YLE 2016b). These cases address a specific construction of authenticity, using, as Samuel Gilmore (2000:24) puts it, a combination of historically generated resources and contemporary negotiated processes to reach an agreement on what is considered authentic and traditional, “living tradition” in contemporary society. As a whole, cultural negotiations with the past, present and future are shaping the Skolts’ identity, contributing to claims of agency in their struggle to claim a culture of their own.

Identities in Motion

The Skolts’ identities can be seen as a process that reflects upon the historical and cultural routes of this people. Migration characterizes their everyday reality in concrete ways. In their original homeland, they migrated throughout the year between different residencies, even if this system had begun to collapse partly as early as in the nineteenth century. On the other hand, due to the central location of their homeland, they became a part of a network of merchants from Russia, Norway, Sweden and Finland during the same century, which profoundly affected their economy, society and culture. Moreover, a profound process of migration took place during and after the Second World War, when they eventually had to leave their original homeland. Today the migration continues in a new way, when young Skolts move from the North to Southern parts of Finland.

Following Hall (1990:237), one can see that contemporary Skolts recognise the different realities, geographies and histories of themselves, constructing points of identification and positionalities that in retrospect can be called their ‘cultural identities’. Changes of the Skolts’ social and cultural reality are reflected in the strategies Skolts have developed since the 1970s, in order to maintain agency over their dances. Originally with people that were born in Pechenga, this was characterized by an emphasis on preserving their dance traditions regarded as ancient and authentic, although the Skolts’ dance culture in Pechenga was far from homogeneous and stable. However, contemporary Skolt activists whose identities can be seen more influenced by (post)modern Finnish culture have gradually shifted from more or less essentialist tones towards strategic identity negotiation. This transition has had profound influences on how the Skolts have experienced their dances during the last few years.

The Skolts’ dances and dancing have been characterized by their different intersecting identities as well as related structures of cultural and social interaction, domination, and discrimination. Dance culture among the Skolts is not only a matter of their ethnicity, neither has it had an unchanged essence, but it is a matter of embodied experience. The Skolts’ dance culture is constantly in a phase of transition and their dances connect them with global flows but also with their local practices and

customs. Dancing is an inclusive element of their experienced culture, and evidently, its significance has increased in a new way during the last few years. As Ingold (1976:253) stated more than forty years ago, we cannot say for the future who is going to be regarded as culturally Skolt. Cultures change with and through their cultural and social practices. What we call culture or tradition is both changeable and static. But as cultures always tend to be defined in retrospect, we most often perceive them as static. How, where and with whom Skolts will dance in the future, cannot be answered now, but it looks like it is by the Skolts themselves that their dancing will be defined and conducted, anyhow.

The analysis of the Skolts' dancing today highlights various changing practices affected by a myriad of cultural and historical processes. Since the Second World War, the meaning of dancing has changed from a hidden and silenced tradition to an element of identity construction, on one hand, and claiming agency for contemporary Skolts' own cultural practices and their definition, on the other. Living under a constant threat of total assimilation to Finnish society, Skolt activists seem to relate their dancing practices to the sense of belonging to a local Skolt community, no matter if one lives in Inari or Helsinki. Consequently, dancing as a nexus of cultural practice has become an emblematic resource for strengthening one's Skolt identity both on a discursive and embodied level.⁷ ■

References

Non-printed sources

Archival material

Author's Private Archives, Interviews:

- Heino (pseudon.) 2014. 59-year-old Skolt man from Sevettijärvi, Inari. Interview by author, Inari, Finland. Digital recording. 17 August 2014.
- Irina (pseudon.) 2014. 82-year-old Skolt woman from Nellim, Inari, born in Pechenga. Interview by author, Inari, Finland. Digital recording. 16 August 2014.
- Jyri (pseudon.) 2014. 80-year-old Skolt man from Nellim, Inari, born in Pechenga. Interview by author, Inari, Finland. Digital recording. 17 August 2014.
- Maria (pseudon.) 2016. 40-year-old Skolt woman from Helsinki, born in Sevettijärvi. Interview by author, Helsinki, Finland. Digital recording. 3 May 2016.
- Pekka (pseudon.) 2014. 65-year-old Skolt man from Nellim, Inari. Interview by author, Inari, Finland. Digital recording. 16 August 2014.
- Tanja (pseudon.) 2016. 41-year-old Skolt woman from Kirkkonummi, born in Sevettijärvi. Interview by author, Kirkkonummi, Finland. Digital recording. 14 April 2016.
- Tiina (pseudon.) 2014. 66-year-old Finnish woman from Keväjärvi, Inari. Married with a Skolt. Interview by author, Inari, Finland. Digital recording. 15 August 2014.

⁷ The research has been funded by the Finnish Cultural Foundation.

Folklife Archives, University of Tampere:*Interviews:*

- Jefremoff, Darja 1955. 49-year-old Skolt woman from Nellim, Inari, born in Suenjel, Pechenga. Interview by Erkki Ala-Könni, Inari, Finland. Tape recording. AK 0865 / 1955.
- Kubazin, Anastasia Gavrilovna 1973. 89-year-old Skolt woman from Inari, born in Pechenga. Interview by Erkki Ala-Könni, Inari, Finland. Tape recording. AK 2966 / 1973-11-06.
- Mosnikoff, Anastasia (Nasti)1972. 79-year-old Skolt woman from Sevettijärvi, Inari, born in Suenjel, Pechenga. Interview by Irja Häkämies, Inari, Finland. Tape recording. Y 04481 A / 1972.
- Orttonen, Martta 1972. 77-year-old Kildin Saami woman from Inari, born in Kildin, Kola Peninsula, Russia. Interview by Irja Häkämies, Inari, Finland. Tape recording. Y 04484 / 1972.
- Sverloff, Jaakko 1972. 78-year-old Skolt man from Sevettijärvi, Inari, born in Suenjel, Pechenga. Interview by Irja Häkämies, Inari, Finland. Tape recording. Y 04479 / 1972.

Radio Program:

- Laitinen, Heikki 1974. *Kolttien lauluja. Sestjerkasta Suonikylän katrilliin.* [Skolt Songs. From Sestjerkka to the Quadrille of Suenjel.] A Radio Program at Finnish Broadcasting Company (YLE). AK 3061 / 1974.

Folklore Archive, Finnish Literature Society:

- Rausmaa, Pirkko-Liisa 1978/1979. *Kolttien tanssiperinteet.* Manuscript. KRA Pirkko-Liisa Rausmaa 1978/1979.

Internet Resources

- Kaleva 2009. "Kolttien koltuissa on asennetta". 23 September 2009. <http://www.kaleva.fi/uutiset/pohjois-suomi/kolttien-koltuissa-on-asennetta/266533/> (accessed 31 August 2017).
- Katrilliryhmä 2016. *Sevettijärven katrilli / Etnosoi @ Savoy.* 12 November 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=vyINQGW4raw> (accessed 31 August 2017).
- Siida 2003a. "From Petsamo to Inari". *Sää'mjie'llem. Skolt Sámi Life.* <http://www.samimuseum.fi/saamjiellem/english/historia.html> (accessed 30 August 2017).
- Siida. 2003b. "The Skolt Sámi Homeland". *Sää'mjie'llem. Skolt Sámi Life.* <http://www.samimuseum.fi/saamjiellem/english/kolttaalue.html> (accessed 17 December 2019).
- Skolt Sámi culture across borders* 2012. 8 June 2012. <https://www.facebook.com> (accessed 25 March 2020).
- YLE 2010. "Saamenpuvulle vaaditaan kunnioitusta". 11 March 2010. <https://yle.fi/uutiset/3-5525123> (accessed 18 March 2019).
- YLE 2016a. "Kolttasaamelaisten rikasta tanssiperinnettä elvytetään nuorten parissa". 8 April 2016. http://yle.fi/uutiset/kolttasaamelaisten_rikasta_tanssiperinnetta_elvytetään_nuorten_parissa/8797073 (accessed 25 August 2017).

YLE 2016b. "Saamenpukuihin liittyy paljon hiljaista symboliikkaa – naimattoman kolttanaisen päätä koristaa nyt uusi lakki". 11 November 2016. <http://yle.fi/uutiset/3-9283752> (accessed 28 August 2017).

Printed Sources and Literature

- Allemann, Lukas 2013. *The Sami of the Kola Peninsula. About the Life of an Ethnic Minority in the Soviet Union*. Senter for samiske studier, Skriftserie nr. 19. Tromsø: University of Tromsø. doi: <http://dx.doi.org/10.7557/sss.2013.19>.
- Bakka, Egil, and Arne Wikan 1996. *Dansetradisjoner fra Finnmark*. Trondheim: Finnmark Ungdomslag og Rådet for folkemusikk og folkedans.
- Barth, Fredrik 1998. "Introduction". In: *Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organization of Culture Difference*. Ed. Fredrik Barth. Long Grove, Illinois: Waveland, pp 9–38.
- Biskop, Gunnel 2007. "Nya tankegångar i Svenskfinland". In: *Norden i Dans. Folk – Fag – Forskning*. Eds. Egil Bakka & Gunnel Biskop. Oslo: Novus, pp. 575–579.
- Buckland, Theresa Jill 2001. "Dance, Authenticity and Cultural Memory: The Politics of Embodiment". *Yearbook for Traditional Music* 33: 1–16.
- Christensen, Anders Chr. N. 2007. "Nytraditionalisme i Danmark 1960–2005". In: *Norden i Dans. Folk – Fag – Forskning*. Eds. Egil Bakka & Gunnel Biskop. Oslo: Novus, pp. 552–560.
- Crottet, Robert 1966. *Laplands andra ansikte*. Translated from French to Swedish by Gun Häggglund. Stockholm: LTs förlag.
- Dankertsen, Astri 2016. "Fragments of the Future. Decolonization in Sami Everyday Life". *Kult* (14): 23–37.
- Eriksen, Thomas Hylland 1997. "The Nation as a Human Being: A Metaphor in a Mid-Life Crisis?". In: *Siting Culture. The Shifting Anthropological Object*. Eds. Kirsten Hastrup & Karen Fog Olwig. London: Routledge, pp. 103–122.
- Gilmore, Samuel 2000. "Doing Culture Work: Negotiating Tradition and Authenticity in Filipino Folk Dance". *Sociological Perspectives* 43: 21–41.
- Hall, Stuart 1990. "Cultural Identity and Diaspora". In: *Identity: Community, Culture and Difference*. Ed. Jonathan Rutherford. London: Lawrence and Wishart, pp. 222–237.
- Hall, Stuart 1996. "Who Needs 'Identity'". In: *Questions of Cultural Identity*. Eds. Stuart Hall & Paul du Gay. London: Sage, pp. 1–17.
- Hansen, Lars Ivar & Bjørnar Olsen 2014. *Hunters in Transition. An Outline of Early Saami History*. The Northern World Series Nr. 63. Leiden: Brill.
- Hellier-Tinoco, Ruth 2011. *Embodying Mexico: Tourism, Nationalism & Performance*. New York, NY: Oxford University Press.
- Hoppu, Petri 2007. "Nya riktningar i det finska Finland". In: *Norden i Dans. Folk – Fag – Forskning*. Eds. Egil Bakka & Gunnel Biskop. Oslo: Novus, pp. 571–574.
- Hoppu, Petri 2014. "Together and Apart: All-Nordic Folk Dance Events before 1975". In: *Nordic Dance Spaces: Practicing and Imagining a Region*. Eds. Karen Vedel & Petri Hoppu. Farnham: Ashgate, pp. 207–232.

- Hoppu, Petri 2016. "Dancing Multiple Identities. Preserving and Revitalizing Dances of the Skolt Saami". In: *The Oxford Handbook of Dance and Ethnicity*. Eds. Anthony Shay & Barbara Sellers-Young. New York, NY: Oxford University Press, pp. 114–130.
- Ingold, Tim 1976. *The Skolt Lapps Today*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jones-Bamman, Richard W. 1993. "As Long as We Continue to Joik, We'll Remember Who We Are". *Negotiating Identity and the Performance of Culture: The Saami Joik*. Diss. University of Washington.
uri: <http://hdl.handle.net/1773/11250>
- Jouste, Marko 2006. "Suomen saamelaiden musiikkiperinteet". In: *Suomen musiikin historia. Kansanmusiikki*. Eds. Anneli Asplund, Pertti Hoppu, Heikki Laitinen, Timo Leisiö, Hannu Saha & Simo Westerholm. Helsinki: WSOY, pp. 272–307.
- Jouste, Marko 2007. "Saamelaismusiikin tallennus Suomessa." In: *Kohtaaminen-Gávnnadeapmia*. Ed. Marko Jouste, pp. 27–35. Inari: Sámi Museum.
- Jouste, Marko 2013. "'Lampaitako olette, kun ette osaa edes katrillia tanssia?' – Venäläisen musiikkikulttuurin vaikutuksia historiallisessa Suonikylän musiikkiperinteessä". In: *Laulu inhimillisen kommunikation muotona. Song as a Form of Human Communication*. Proceedings from the Runosong Academy Seminar, 23–25 March 2012. 17, pp. 39–67.
- Kulonen, Ulla-Maija, Irja Seurujärvi-Kari & Risto Pulkkinen 2005. *The Saami. A Cultural Encyclopaedia*. Helsinki: SKS.
- Kuokkanen, Rauna 1999. "Etnostressistä sillanrakennukseen. Saamelaisen nykykirjallisuuden minäkuvat". In: *Pohjoiset identiteetit ja mentaliteetit, osa I: Outamaalta tunturiin*. Eds. Marja Tuominen, Seija Tuulentie, Veli-Pekka Lehtola & Mervi Autti. Rovaniemi: University of Lapland, pp. 95–112.
- Kuokkanen, Rauna 2001. "Let's Vote Who Is Most Authentic! Politics of Identity in Contemporary Sami Literature". In: *(Ad)Dressing Our Words. Aboriginal Perspectives on Aboriginal Literatures*. Ed. Armand Garnet Ruffo. Penticton: Theytus, pp. 79–100.
- Lehtola, Veli-Pekka 1999. Aito saamelainen ei syö haarukalla ja veitsellä. Stereotypiat ja saamelainen kulttuurintutkimus. In: *Pohjoiset identiteetit ja mentaliteetit. Osa 1: Outamaalta tunturiin*. Eds. Marja Tuominen, Seija Tuulentie, Veli-Pekka Lehtola & Mervi Autti. Lapin yliopiston taiteiden tiedekunnan julkaisuja C:16. Rovaniemi: Lapin yliopisto.
- Lehtola, Veli-Pekka 2002. *The Saami People – Traditions in Transition*. Translated by L Weber Müller-Wille. Inari: Kustannus-Puntsi.
- Lehtola, Veli-Pekka 2004. *Saamelainen evakko*. Inari: Kustannus-Puntsi.
- Lehtola, Veli-Pekka 2012. *Saamelaiset suomalaiset – kohtaamisia 1896–1953*. Helsinki: SKS.
- Linkola, Martti, & Pekka Sammallahti 1995. "Koltanmaa, osa Saamenmaata". In: *Koltat, karjalaiset ja setukaiset. Pienet kansat maailmojen rajoilla*. Eds. Tuija Saarinen & Seppo Suhonen. Kuopio: Snellman-instituutti, pp. 39–57.
- Malmi, Viola 1993. *Karjalaisen kansantanssin lähteillä*. Helsinki: Vapaa Sivistystoiminnan Liitto.

- Mendoza, Zoila S. 2000. *Shaping Society through Dance: Mestizo Ritual Performance in the Peruvian Andes*. Chicago: University of Chicago Press.
- Moshnikoff, Jouni & Satu Moshnikoff 2006. *Selvitys koltansaamen nykytilasta ja tarpeellisista toimenpiteistä*. Helsinki: Institute for the languages of Finland. <https://www.kotus.fi/files/715/koltansaamenselvitys.pdf>.
- Mustonen, Tero & Kaisu Mustonen 2011. *Eastern Saami Atlas*. Tampere: Snowchange.
- Niemeläinen, Päivyt 1983. "Suomalainen kansantanssi". In: *Suomalainen kansantanssi*. Ed. Päivyt Niemeläinen. Helsinki: Otava, pp. 19–51.
- Nilsson, Mats 2007. "Nytraditionalismen i Sverige". In: *Norden i Dans. Folk – Fag – Forskning*. Eds. Egil Bakka & Gunnel Biskop. Oslo: Novus, pp. 547–551.
- Noland, Carrie 2009. *Agency and Embodiment: Performing Gestures/Producing Culture*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Nyysönen, Jukka 2012. "Väinö Tanner, saamentutkimus ja uudelleen herännyt kansainvälinen kritiikki". In: *Saamenmaa. Kulttuuritieteellisiä näkökulmia*. Eds. Veli-Pekka Lehtola, Ulla Piela & Hanna Snellman. Helsinki: SKS, pp. 244–253.
- Okstad, Kari Margrete 2007. "Ny inspirasjon i Norge". In: *Norden i Dans. Folk – Fag – Forskning*. Eds. Egil Bakka & Gunnel Biskop. Oslo: Novus, pp.561–570.
- Oksanen, Taru 2005. "Tiina Sanila – Sää'mjannam rocks!". *Pop-lehti* 6 (5): 12.
- O'Shea, Janet 2006. "Dancing through History and Ethnography: Indian Classical Dance and the Performance of the Past". In: *Dancing from Past to Present. Nation, Culture, Identities*. Ed. Theresa Jill Buckland. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, pp. 123–152.
- Paulaharju, Samuli 1921. *Kolttain mailta*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Kirja.
- Rausmaa, Pirkko-Liisa & Esko Rausmaa 1977. *Tanhuvakka. Suuri suomalainen kansantanssikirja*. Porvoo: WSOY.
- Scollon, Ron & Suzie Wong Scollon 2004. *Nexus Analysis: Discourse and the Emerging Internet*. Hove: Psychology Press.
- Skolt Sámi Culture Across Borders* 2012. 8 June 2012. <https://www.facebook.com/192441044119315/photos/a.288454231184662/458722657491151/?type=3&theater> (accessed 25 March 2020).
- Spivak, Gayatri Chakravorty 1988. "Subaltern Studies: Deconstructing Historiography". In: *Selected Subaltern Studies*. Eds. Ranajit Guha & Gayatri Chakravorty Spivak. New York and Oxford: Oxford University Press, pp. 3–32.
- Tanner, Väinö 1929. "Antropogeografiska studier inom Petsamo-området: 1 Skoltlapparna". *Fennia* 49 (4). Helsinki: Societas Geographica Fenniae.

“Used Hashtags Before It Was Cool”

Om kanon, humor och performativa kompetenser i musikmemes

Sverker Hyltén-Cavallius

This article shows and discusses how classical music, perceived by many as “high culture”, can become the stuff of creative and playful media interactions. The focus is on memes, for example film clips, combinations of image and text, or images that are created, disseminated, reshaped, incorporated into interactivity and commented upon in different online environments such as social media. These memes offer both opportunities to understand classical music as a social and cultural phenomenon in our time, and reveal something about how digital folklore functions. Memes with a humoristic jargon, which often dethrone canonized composers, tend to restore canon and classical value by pointing out central works in comments, by linking to other canons or by establishing historical contexts. Some memes formulate complementary historical perspectives highlighting, for example, the varying conditions of everyday life for men and women within classical music. A prominent feature is how musical literacy establishes a community of the “knowledgeable”, as in memes in which note writing is used for linguistic messages. Classical music memes require a set of skills that are central to understanding the participants’ affective alliance. First of all, a *digital performative competence* is necessary, including technical knowledge, the ability to adjust genres and expressions within different contexts, but also the ability to evaluate, comment and elaborate on humorous elements. Secondly, a *technical and historical competence* is important, both to understand and be able to decode posts, and to gain recognition through correct comments. A closing discussion focuses on how canonized classical music within the framework of memes often meets canonized popular culture in the form of films and television series. All in all, the affective alliance of classical music memes consists of a combination of knowledge, competences, everyday experiences and playful clashes between popular culture and classical canon.

Keywords: Meme, Classical Music, Digital Folklore, Performance, Competence, Social Media, Humor, Affective Alliance.

Joseph Karl Stieler's portrait of Ludwig van Beethoven from 1819. A pair of glasses is placed on the portrait, perhaps to give it a hipster character. What is seen at first glance as an inzooming of the musical notation shows a bass clef, two sharp signs and a tempo marking. Above the portrait is the text “Used hashtags” and below “before it was cool”. The point is that hashtags, which are used to spread content online, have the same form as sharp signs (which mark notes in the music) and that Beethoven – illustrated



Figur 1: Tonsättaren Ludwig van Beethoven i en meme.

med detta hipsterutseende - förstås var före sin tid. Bilden är delad av Music for Canberra, en kommunal musikskola och arrangör som med hjälp av bilden vill sprida information om evenemang. Till de roligare kommentarerna (i en vidare delning av bilden), hör användaren som påpekar att dennas elev faktiskt kallade korsförtecken hashtags. Stielers porträtt av Beethoven används i andra bilder, till exempel den där Beethoven försetts med en hand som gör corna-gesten med texten "Classical music is just metal music before electricity".¹ Och temat med korsförtecken som hashtags används förstås också med andra bilder av andra kompositörer – några exempel är Bach och Mozart.

1. Corna-gesten, en handgest med pekfinger och lillfinger utsträckta och tumme, lång- och ringfinger infällda, är vanlig bland hårdrockspublik.
2. I forskningsprojektet *Klassisk musik för en medialiserad värld*, som min undersökning ingår i, har vi valt att definiera "klassisk musik" som kanoniserad västerländsk konstmusik från 17-, 18- och 1900-talen. Eftersom "klassisk musik", till skillnad från "konstmusik", dessutom är ett etablerat vardagligt uttryck så har det också tjänat som empiriskt sökverktyg i denna studie. Projektet finansieras av Vetenskapsrådet.

Beethovenbilden är ett typexempel på hur klassisk musik i form av memes sprids och muterar, kommenteras och delas, i en samtida nätvardag som kan beskrivas som extremt intertextuell. Genom ibland små förändringar av bilder, texter och kombinationer av dessa, pågår ett ständigt "fortspinnande" som lekfullt inlemmar klassisk musik i ständigt nya tolkningsramar. Syftet med den här artikeln är att visa och diskutera hur en del av det som nog många uppfattar som "finkultur", klassisk musik,² kan bli stoff för kreativa och lekfulla mediala interaktioner i delvis deltagarformade arenor i sociala medier. Dessa interaktioner, i form av skapande, spridande och omformande av memes, kan hjälpa oss att förstå hur kulturellt värde omsätts och förhandlas. Detta är komplexa

handlingar, som samtidigt kan driva med uppburna ikoner och bekräfta deras plats i kanon, ge utrymme för uppvisning av digital performativ kompetens och demonstrera tekniska och historiska kunskaper på musikområdet. Mer konkret kommer jag att fokusera memes som på olika sätt innehåller referenser till klassisk musik. Dessa memes kan både hjälpa oss att förstå klassisk musik som socialt och kulturellt fenomen i vår tid, och avslöja något om hur memes som ett i samtiden självklart inslag i digital folklöre fungerar kulturellt. Det är också i detta vetenskapliga gränsland mellan folkloristik, populärkulturstudier och musikvetenskap som det här projektet placerar sig.

Klassiska musik-memes: en introduktion och komplikation

Den moderna användningen av begreppet "meme" går tillbaka till biologen Richard Dawkins (1976) sätt att förstå kultur ur ett biologiskt perspektiv: såsom gener vidareförs och gradvis förändras från generation till generation, så menar Dawkins att också kulturellt, meningsbärande innehåll, i form av mem (som i kontrast till de "memes" jag ska diskutera, ofta översätts till svenska) är ett slags minsta meningsbärande byggstenar. Denna specifika vetenskapliga innebörd av mem kommer jag inte att beröra vidare. Det är nämligen inte i den bemärkelsen som begreppet "meme" frodas i vår tids vardagsspråk, utan som beskrivning av kortare innehåll (t. ex. filmsnuttar, kombinationer av bild och text eller bilder) som skapas, sprids, omformas, inlemmas i interaktion och kommenteras i olika onlinemiljöer, ofta någon form av sociala medier. Den israeliska kommunikationsforskaren Limor Shifman räknar i sin bok *Memes in Digital Culture* upp ett antal kännetecken på memes, bland annat att de är 1) bitar av kulturell information som sprids från person till person och gradvis skalas upp, 2) fortplantas genom omförpackning eller imitation, och 3) sprids genom tävling eller urval (Shifman 2013:18–23). Redan i Shifmans bok diskuteras ett antal populära genrer, varav några kommer att dyka upp också här (Shifman 2013:99 ff). En sådan är så kallade "image macros" – direkt översatt "bildmakron" – som i huvudsak innebär en bild med en text i överdelen av bilden, och en annan (ibland i form av kommentar eller komisk vändning) i bildens underdel. Den inledande memen med Beethoven är ett typiskt exempel. Vanligt bland bildmakron är så kallade "stock character macros", (ung. standardkaraktärmakron), där till exempel välkända personer, bilder ur filmer eller virala karaktärer (såsom "Scumbag Steve" eller "Success kid") ges en slående och ofta rolig bildtext, och också här kanske man kan säga att Beethoven utgör en stock character. "Lolcats" utgår ifrån samma princip, men innehåller istället katter, och "rage comics" är korta serier, ofta med medvetet enkla teckningar av uttrycksfulla karaktärer med fasta roller. Shifman gör en viktig åtskillnad mellan "meme" och "viralt" som förtjänar att upprepas här: att ett innehåll sprids viralt innebär att det snabbt sprids från person till person och delas vidare också på nya plattformar med stor räckvidd, och gärna med egna kommentarer, medan "meme" är

innehåll som i processen också förändras. Det virala är enskilda enheter, medan en meme alltid är "en samling av texter": en enskild video, förklarar Shifman, kan inte vara en meme, utan det är just när det börjar uppstå "derivatives" (vilket skulle kunna beskrivas som varianter, förändringar, parafraaser osv.) som vi kan tala om en meme (Shifman 2013:56). Det är bland annat därför som jag och många andra har valt att betrakta memes som en typ av folklöre: liksom både folksagor, moderna sägner och annan traderad kultur, så handlar memes till lika delar om spridning, kreativitet och integrering i interaktionen, med samma slags krav på att passa genre till kontext och samma intertextuella rikedom som kännetecknar muntliga genrer (McNeill 2017, Palmenfelt 2007b, jfr. Briggs 1988). Som Russell Frank påpekar i sin *Newslore*, så finns uppenbara likheter mellan de skämt som han i början av 00-talet följde i framförallt mejlform och den "folklöre by facsimile", som jag här kallar "kopiелöre", spridd via kopiatorer och fax, som de amerikanska folklöristererna Alan Dundes och Carl Pagter intresserade sig för redan under 1970-talet (Dundes & Pagter 1975 efter Frank 2009:8).

Mitt intresse för detta fält kommer dels ur mina tidigare arbeten om delning och interaktion i olika nätmiljöer (bl. a. Hyltén-Cavallius 2009, 2010, 2011), dels ur arbeten där jag undersökt olika sätt att kring musik forma och förhålla sig till det förflutna (bl. a. Hyltén-Cavallius 2005, 2013, 2014). I den pågående studie som den här artikeln grundar sig på, undersöker jag hur klassisk musik gestaltas, tolkas och förhandlas i sociala medier. I ett inledande skede valde jag att på tre olika sajter (Instagram, Pinterest och Reddit), leta efter memes som på olika sätt handlar om klassisk musik. Jag valde att fokusera memes av två skäl, dels för att de är tydligt inramade men per definition mångfaldigade och tenderar spridas vitt och brett, dels för att de kontinuerligt omvandlas kreativt och erbjuder ett sätt att förstå onlinekommunikation som folkligt expressivt beteende. Sökord var "classical music" respektive "classical music memes", och bland träffarna gjordes redan i genomsökningen en grov gallring, där minst två exempel ur varje kategori av meme sparades (det handlar alltså om stora träffvolymmer). Kategorierna utgjordes i detta läge av memes som innehållsligt grupperade sig kring olika tematiker. I den här artikeln har jag valt ut och diskuterar ett antal memes som särskilt tydligt illustrerar några av dessa tematiker. Under arbetet gjorde jag anteckningar med kortfattade analyser och tankar kring återkommande tematiker och motiv. Varje meme sparades dels som bild, och dels med skärmbilder av samtliga tillhörande kommentarer. Under hela arbetet blev ett viktigt projekt också att skapa en överblick över andra varianter på samma meme men som inte handlade om klassisk musik. Det här blev ett sätt att skapa en överblick över den memetiska kontext som de memes som jag undersöker ingår i.³ Dessutom gjordes fortlöpande sökningar i knowyourmeme.com, en sajt där communitymedlemmar, forskare och redaktion sedan 2008 undersöker och sprider information om memes.

3. Med uttrycket "memetisk" avser jag meme-mässig/meme-relaterad, jfr. engelskans "memetic".

Det forskningsfält som brukar kallas digital folklöre/folklöristik har länge intresserat sig för memes och andra former för skämtsam

onlineinteraktion. Redan i Internets barndom stod det klart att vidareförändring och det kreativa omformandet av igenkännbart och ofta formelartat innehåll påminde mycket om, och kanske snarast borde ses som en digital utveckling av, muntlig tradition (Kirshenblatt-Gimblett 1996). Eftersom folkloristiken, i linje med Dan Ben-Amos ämnesdefinition "artistic interaction in small groups" (Ben-Amos 1971), såg "levande" face-to-faceinteraktion som sitt primära studieobjekt, så utgjorde dock mycket av samspelet online – ofta anonymt, asynkront och potentiellt storskaligt – ett slags anomali. Redan ett centralt folkloristiskt begrepp som *performance* (ung. "framträdande"), blev problematiskt – vilka var publiken (de som "gillar" ett inlägg, alla som bara ser utan att agera, eller de som kommenterar eller delar vidare?), vad utgjorde kompetens, och så vidare. Anthony Bak Buccitelli föreslår att istället för att betrakta Internet som en digital *förmedling* av folklöre bör det ses som en *plats* för digitala performancer: detta gör det också möjligt att se de skillnader och likheter som finns gentemot performancer offline inte som ett slags avvikelser utan som analytiskt intressanta aspekter i sig (Bak Buccitelli 2012). Av dessa poängterar han särskilt tidlig förlängning (möjligheten till utdragen interaktion), beständighet, publik-blandning (och därmed också avsaknaden av kontroll över publik) och serialisering (alltså att skriftlig kommunikation ordnas i serier, även om inlägg görs parallellt eller överlappande).

Om det å ena sidan forskas en del kring memes inom humaniora och samhällsvetenskap, så är det smalare fältet för den här studien inte särskilt uppmärksammat. Den empiriskt mest närliggande studien tycks vara kommunikationsforskaren Violeta Alarcón Zayas semiotiska undersökning av memes om filosofer i tidskriften *Revista de Comunicación* (Zayas 2017). I studien har hon fokuserat olika humoristiska grepp för att förstå hur humorn skapar och förstärker sociala band inom en meningsgemenskap. Flera av de bildmakron (se nedan) som förekommer i mitt material påminner mycket om Zayas material, med samma slags skämt om namn (Kant används som "can't" på samma sätt som "back" byts ut mot Bach eller "list" byts ut mot Liszt), men medan hennes studie begränsas till memes om kända filosofer, citat/parafraaser, alluderingsgrepp, så tar denna studie ett vidare grepp kring "klassisk musik" som memetiskt fenomen.⁴ En poäng att ta med sig från likheterna mellan memes om filosofer och historiska kompositörer är att detta sätt att leka med historia och sådant som brukar ingå i föreställningar om "bildning" i ett vidare perspektiv handlar om hur vi förhåller oss till det "klassiska" – oavsett om det handlar om musik, filosofi, konst eller litteratur.

Mördarkompositören som fick en frisyra

"Guys with hair like this have 125% chance of stabbing your girl", står det ovanför bilden nedan. Bilden föreställer Carlo Gesualdo da Venosa,

4. Jag kommer i denna artikel inte beröra de här namnskämtens särskilt, men de har utgjort ett vanligt inslag i mina sökningar, med allt från "Bach-street boys" eller "You just can't Händel me" till Terminator i form av bibliotekarie som hänvisar en besökare till "Aisle B, Bach" (syftandes på kända repliken "I'll be back").



Figur 2: Tonsättaren Carlo Gesualdo i en meme.

en italiensk kompositör som förutom sina madrigaler kanske är lika känd för mordet på hustrun och hennes älskare. Med andra ord, texten kräver framförallt kännedom om kompositörens personhistoria för att bli begriplig. Om betraktaren känner till Gesualdos historia och när han levde (1566–1613), så kan den utan att någonsin ha sett en bild av Gesualdo tidigare sluta sig till att det är Gesualdo på bilden utifrån bildtext, spridningskontext och själva bilden (inte minst pipkragen, som signalerar 15–1600-tal). En ytterligare kontext, som gör denna bild rolig(are) för användare är att den förutom den historiska kontexten också har en memetisk kontext. Bilden är en vidareutveckling av en meme som dyker upp 2014, "Guys with hair like this (have a 125% chance of stealing your girl)", som på skämtsamt och ofta ironiskt vis framställer vissa frisyrer som attraktiva.⁵ "Guys with hair like this"-memen hade från början ingen historisk koppling, utan kunde föreställa alla möjliga frisyrer i samtiden. När Gesualdo placeras i den här memen förflyttas han dels in i samtiden, och dels förskjuts fokus också från musiken till hans brott – och inte minst till håret! En viktig del av komiken ligger i att denna kanoniserade och (genom dubbelmordet) mystikomsusade kompositör plötsligt framstår som en person med en (farlig?) frisyr. I likhet med många andra bilder av erkända kompositörer går dessa memes delvis ut på att detronisera objektet – plocka ner ikonen från piedestalen, peka på någon detalj och på olika sätt leka och driva med upphöjdheten. Därför är det också relevant att se till hur en sådan här bild, delad i gruppen "classical music" på sajten Reddit kommenteras bland medlemmarna. Av de elva kommentarer som kommit när jag sparade bilden (2019-03-15) förklarar en vem personen på bilden är och två rekommenderar stycken att börja med att lyssna på ("madrigalerna" respektive "Tenebrae responsoria", båda försedda med länkar till Youtube respektive Spotify) och en kommentar om en förestående konsert. Tre användare kommenterar den morbida humorn och en tillför ytterligare pikanta detaljer om Gesualdo. En kommenterar också, med samtida internetslang, själva posten ("I was not expecting to see Gesualdo memes today, ooh boi"). För att sammanfatta, i kommentarerna återupprättas på sätt och vis *kompositören* Gesualdo igen, och kommenterandet av det osmakliga i skämtandet om mord återupprättar också de moraliska värden som bilden skojar om.

I ett inlägg av sassy_mozarts på Instagram nedan citeras ett brev från W.A. Mozart till fadern Leopold. "Den där typen av prima vista och att skita är sak samma för mig", säger han om abbé Voglers framförande av en av hans konserter.⁶ Instagramkontot sassy_mozart har gjort ett antal inlägg som citerar Mozart, i synnerhet när han häver ur sig elakheter om publik, andra tonsättare eller musiker. Sassy betyder ungefär oförskämd eller kaxig, och citaten med åtföljande bilder visar på en välkänd bild av Mozart som uppkäftig slyngel med fäbless för runda ord. Kommentarererna kring dessa memes är kortfattade men uppskattande, och knyter också an till Mozarts stundtals grova språk genom att själva använda slang. Som första kommentar har sassy_mozart själv vid några tillfällen skrivit "for 'nerds'", följt av en kortfattad beskrivning av källan

5. <https://knowyourmeme.com/memes/guys-with-hair-like-this-have-a-125-chance-of-stealing-your-girl>, senast besökt 25 september 2019.

6. "Prima vista", egentligen "a prima vista" (vid första anblick, på engelska "sight-reading") är när man spelar ett stycke från noter utan att tidigare ha sett det.



(t. ex. brev till systemen). På det viset uppvisar Mozartcitaten också på vilken publik avsändaren förväntar sig: användare som uppskattar klassisk musik och humor kanske, men också de mer noggranna "nördarna" som vill veta exakt varifrån olika citat kommer.

Figur 3: Tonsättaren Wolfgang Amadeus Mozart i en meme.

Till en början framstår alltså flera skämtsamma memes om kompositörer som ett slags karnevaliskt upp-och-nedvändande av kulturella ordningar (jfr. Bachtin 1992), men när man ser till hur de inlemmas i interaktionen mellan medlemmarna så tycks de snarare fungera som kortfattade parenteser, som snabbt ersätts av bekräftande av kanon. En viktig funktion tycks alltså i slutändan ändå vara att bekräfta kanon och en erkänd historiografi där vissa kompositörer är kända och erkända. De utgör på det sättet ett skämtsamt uppvisande av överenskomna kulturella ordningar, som för att säga "jag vet att du vet att jag vet", och bekräftar och förstärker på det viset tillhörighet till en symbolisk gemenskap (jfr. Hannerz 1982). I en tidigare undersökning av interaktionen kring ett videoklipp på sajten Youtube visade det sig att de mer diskuterande inläggen ibland reflekterade över musikernas konflikter och avsikter med förnamn, och på det viset kunde utläsas som sätt att göra dessa upphöjda ikoner mer mänskliga, kanske till och med intima (Hyltén-Cavallius 2009). Ett sätt att tolka det här skojandet med upphöjda tonsättare är att de just för en stund "tar ner dem på jorden", för att snart flytta upp dem

igen. Detta blir tydligt i interaktionen kring ett inlägg i Redditrummet "r/classicalmusic" med rubriken "Just speaking the truth" och en bild av Lisa Simpson (från den tecknade tv-serien Simpsons) som står på en scen med en biotek bakom sig. På duken står det "liszt is just show-offy chopin" ("Liszt är bara en briljerande Chopin"). Bilden tycks avsedd att provocera, och får önskad effekt. En av kommentatorerna börjar fantisera om att någon borde göra en meme om "oskulden Chopin" gentemot "the chad" Liszt,⁷ vilket leder till bland annat en kommentar som tar upp de två tonsättarnas företräderna och tillkortakommanden. På detta följer några korta inlägg, som ett litet samtal:

Kommentar 1: *omf its not chopins fault he got TB*⁸

Kommentar till kommentar 1: *He wouldn't have gotten it if he were a CHAD*

Kommentar till föregående kommentar: *Liszt was such a CHAD*

För en stund förflyttas med hjälp av språklig stil, uttryck som placerar in historiska tonsättare i ett samtida sätt att tala om framgångsrika män och sexualitet. På samma sätt fungerar internetjargong som "boi", "lol" och så vidare (se ovan kommentaren om Gesualdo) som sätt att tillfälligt göra länge sedan döda och konsekurerade tonsättare levande och mänskliga.

Ett annat drag som återkommer i de memes jag gått igenom är ett undervisande moment: tipsen om olika ställen att börja i för den som inte är bekant med Gesualdos musik i kommentarerna till inlägget ovan, är ett exempel, Mozartcitatens historiska dateringar är ett annat. Ibland är detta undervisande inslag utgångspunkten i det delade innehållet, som i de memes som i åskådliga diagram på ett skämtsamt sätt redogör för skillnaden i uppbyggnad av olika tonsättares operor.⁹ Det är frestande att tolka detta som ett uttryck för de bildningsideal som vuxit fram kring klassisk musik – att ett viktigt sätt att "känna" klassisk musik är att besitta historisk och jämförande kunskap om musiken (jfr. Hyltén-Cavallius 2014:18–19). Men det är sannolikt bara som mest en delförklaring: samma bildande och upplysande förhållningssätt tycks finnas kring nästan alla slags specialområden online, oavsett om det handlar om litteratur, konst, popmusik eller modern historia, och kanske i synnerhet i sociala medier delas och kommenteras mängder med "undervisande" innehåll.

7. "Chads" är ett uttryck som används online för att beskriva rika, attraktiva och sexuellt framgångsrika heterosexuella män, ofta ställda i kontrast till "oskulder" eller "incels".

8. "omf" är en förkortning av "oh my fuck", TB syftar på Chopins tuberkulos eftersom detta nämnts som en av Chopins nackdelar. De citerade kommentarerna återspeglar en tendens till språklig förenkling (till exempel avsaknad av kommatering och apostrofer) i interaktion online (jfr. Hyltén-Cavallius 2011:225)

9. Se till exempel <https://www.pinterest.se/pin/369647081914127990/>, senast besökt 3 oktober 2019.

En annan historia?

Som vi redan sett så handlar en hel del av det memetiska samtalet om klassisk musik om historia, man skulle till och med kunna säga att det ligger lite i begreppet "klassisks" natur att det kommer att förhålla sig till ett förflutet på ett eller annat sätt. I många memes är den klassiska musikens kanon närvarande, i form av bilder av till exempel musiker som klär ut sig till Wagnerska valkyrior för att visuellt gestalta ett ambivalent förhållande till kompositören, eller en elakt leende

Mozart insmugen i en meme om tv-serien *13 reasons why*. Även dessa humoristiska och ironiska drifter med kanon tycks ändå oftast fungera kanonbekräftande: i slutändan råder konsensus om det generella värdet, även om alla förstås inte sätter samma tonsättare eller samma verk högst. Det finns emellertid också memes som mer uttalat utmanar eller problematiserar dessa populärkulturella historieskrivningar.

På sajten composersdoingnormalshit.com, vars inlägg delas vidare och kommenteras i nätverk som Tumblr, Facebook och Instagram, visas kompositörer i vardagliga eller icke-professionella situationer: på minglet med ett champagneglas i handen, i sportbilen, med barnbarnet i badkaret eller spelandes kort med vänner. Särskilt iögonenfallande är hur barn framställs i de här bilderna. De finns med på passfoton, vid släktlunchen, i trädgården. Men i en bild finns de också med i arbetet. Med bildtexten "Elinor Remick Warren multitasking" syns kompositören skriva noter med högerhanden och mata ett småbarn med vänsterhanden. I kontexten av alla andra bilder, och de andra bilderna som innehåller barn, blir det tydligt hur det är just en kvinnlig kompositör som kommit att avbildas i rollen av både förälder och arbetande samtidigt. Det är inte en förvånande bild, med tanke på de skilda villkor som fram i vår egen tid gällt (och ibland fortfarande gäller) för yrkesverksamma män respektive kvinnor. Kvinnor har förutsatts axla den omvårdande rollen oavsett eventuellt yrkesarbete, män har fått rollen som "försörjare" utan krav på hemarbete. Inte förvånande, men den gör något, den lyfter fram just frånvaron av omsorgsarbete i de andra bilderna. På det sättet vrider den också på historieskrivningen, kompletterar alla andra bilder med ytterligare en tolkningshorisont.

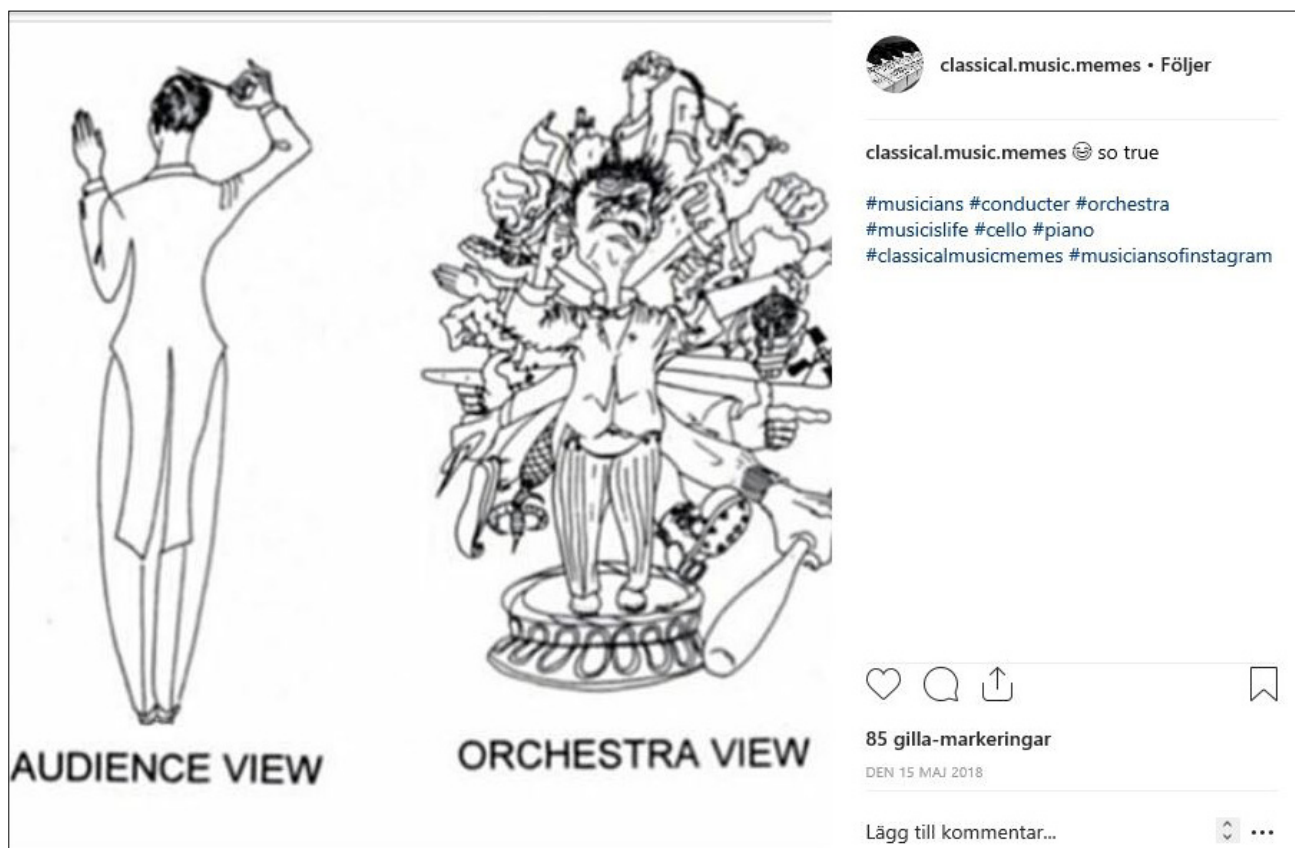
Temat med de skilda villkoren för män och kvinnor inom den klassiska musiken återkommer i en helt annan form i en lekfull notbild som spreds via bland annat Pinterest. Noterna har rubriken "Sight-reading audition", alltså prima vista-audition, ett färdighetsprov som kan användas vid inträde till utbildningar eller vid anställningar i orkestrar och som går ut på att den sökande spelar från noter vid första anblicken. Man behöver inte vistas särskilt länge i klassisk musik-kretsar online för att förstå att de här proverna är en stor stressfaktor för unga musiker. Där finns tips om sätt att både hantera stresspåslaget och enkla knep för att lyckas bättre med själva provet, deltagare som stöttar varandra i sin oro eller skojar om hur det känns inför proverna. Det som gör just den här notbildens särskilt spännande är att den är uppdelad i två avsnitt: det översta utgörs av två notsystem med överskriften "Males", det undre av fyra notsystem med överskriften "Females". Tempoangivelsen för männen är "Ta din tid – rytmen bör vara fri från varje form av stelt tempo", medan för kvinnorna anges metronomvärdet ytterst exakt till höga 267. Männens noter består alltså av två system med glesa hel-, halv och fjärdedelsnoter i 4/4 takt, medan kvinnornas fyra system börjar i 17/32-takt för att snart gå över i 13/8, och höga notvärden, många tillfälliga förtecken och snabbt starkt växlande styrka. Kort sagt, noterna ser i princip ospelbara ut, men är också placerade efter männens, med

strikta krav och mer att utföra i högre tempo. I de lekfulla överdrifterna påminner de återigen om de fördigitala kontorens kopielore, men denna gång kanske inte främst riktade mot lokala hierarkier på arbetsplatsen utan om vidare upplevda maktordningar.

En egen värld?

Vilka är det då som skapar, kommenterar och sprider alla dessa memes som på olika sätt handlar om klassisk musik? I mitt eget privata Facebook-flöde har jag under åren sett en del sådana memes fladdra förbi, och noterat att de oftast kommer från personer med ett starkt och ofta också yrkesmässigt engagemang i konstmusikvärlden. Men även innehållet i de memes jag undersökt signalerar ofta något slags kunskaper: att man i alla fall har grundläggande förmåga att läsa noter till exempel, känner till musikaliska termer, instrument i en orkester och så vidare. Ibland får man via profilinformation om den som delat inlägget eller via kommentarer en aning om vilka som interagerar kring inläggen. Och då är det dels förstås personer i allmänhet som är intresserade av eller engagerade i klassisk musik som publik och lyssnare, men till stor del också personer som tar instrumentlektioner, går utbildningar vid musikhögskolor och konservatorier, men också lärare och yrkesmusiker. Det är kanske det som gör att dessa skämtsamma inlägg ofta har en stark "nörd"-karaktär, det är humor som riktar sig internt till en värld av särskilt intresserade med gemensamma kunskaper.

Men hur ska man då förstå de som skapar, delar och kommenterar memes? Som påpekades i inledningen så saknar digital folklore ofta – och så också detta material – den begränsning av publik som kännetecknat många definitioner av muntlig folklore, oavsett om det handlat om bygemenskaper, etniska grupper eller sociala klasser (jfr. Bak Buccitelli 2012). Om det ser ut som i andra sammanhang online så sker deltagandet i den världen för många på deltid, i korta insatser, och ibland med delad uppmärksamhet: kanske en kort scroll genom sociala medier-flödet på morgonen, en snabb delning av ett roligt eller viktigt inlägg, och sedan kanske ingenting igen förrän vid lunch eller på väg hem från jobb eller skola. Därför vore det kanske också missvisande att beskriva engagemanget som en gemenskap – därtill är det sannolikt alltför flyktigt, stötvist och spretigt. Med medieforskaren Lawrence Grossberg skulle man snarare kunna tänka på det som en affektiv allians (Grossberg 1997:44, Hyltén-Cavallius 2014:18–19). Grossberg menar att affektiva allianser bygger på en känslagemenskap med kulturella uttryck och andra medlemmar i allianserna. Affekterna i allianserna kan förstås ungefär som de "känslostrukturer" som Raymond Williams en gång beskrev i sin analys av författargenerationer: alltså som "en väv av känslor", formade av kollektiva erfarenheter som också skapar gemensamma sätt att känslomässigt rikta sig i forandet av nya upplevelser (Williams 1980:110). En sådan känslagemenskap handlar snarare om sätt att gemensamt "känna" – som både handlar om sätt att förhålla sig till och



sätt att kunskapa – inom alliansen. Beskriven som en affektiv allians behöver vi inte förutsätta något jämnt fördelat engagemang, någon utdragen kontinuitet, eller ens omfattande gemensamma värderingar, men däremot kan vi anta att det bland deltagarna finns ett genomgående relaterande till exempelvis ikoniska tonsättare och musikkunskaper.

Att befinna sig i musikerns roll, oavsett om det är i skolorkestern eller i konserthus, är att också befinna sig i en arbetssituation. Dirigenten, som utåt publiken ser ut som en samlad rak figur i frack, koncentrerad och behärskad, är i den här bilden från orkesterns håll en fly förbannad typ, som utöver sina två armar likt bilder av den hinduiska gudinnan Kali har en hel uppsättning andra armar som symboliskt visar upp dirigentens alla sidor. Ett basebollträ här, en revolver där, en negativ tummen-ned, och kanske också en yxa sedd från skaftets ovansida (långt ned till vänster). Användaren som delat bilden kommenterar med "Så sant" följt av en smiley, vilket signalerar att man kanske inte ska läsa bilden bokstavigt. Den här typen av bilder, som till synes oförändrade delas vidare med ständigt nya kommentarer, påminner som sagt ibland om den kopiellore som spreds via arbetsplatsers kopiatorer innan Internet.¹⁰ Ett inslag i denna kopiellore var att den kommenterade och anspelade på förhållanden på kontorsarbetsplatser (där det förstas fanns både fax och kopiator), till exempel skämtade om hur lite som utfördes under en arbetsdag, drev med mötesrutiner, chefer och andra överordnade (Palmenfelt 2007a:182 ff). Att som i den här bilden driva med dirigenten, orkesterns överordnade, knyter på så vis an till en etablerad tradition

Figur 4: Dirigenten ur publikens respektive orkesterns perspektiv.

10. Folkloristen Ulf Palmenfelt föreslår istället termen "traditionella kopior" (Palmenfelt 2007a:179). Märk väl till synes oförändrade: söker man sig vidare med den här bilden finner man snart en bild publicerad av Wiltshire Music and Cor Publishers, som mellan de två dirigentbilderna innehåller Wiltshires egen logotyp.

för att illustrera hur våra ens egna stämmor i orkestern känns, eller tvärtom, som utmanande motsats till de enkla och tråkiga stämmor man själv får spela. En poäng här blir förstås att oavsett hur bilden av de här noterna används, så kräver den i alla fall ett slags lägstanivå av notläskunnighet för att bli begripliga. På det här sättet fungerar ofta notbilderna, som ett gemensamt språk som förenar respektive avskiljer en notkunnig gemenskap. Ibland som ett i väldigt konkret mening språk, till exempel bilden av ett notsystem med bildtexten "walking into thanksgiving like:" och så noterna f-e-e-d följt av "me" (alltså "mata mig"), eller bilden med ett fermat (ett tecken som signalerar att man ska hålla en ton längre än notvärdet anger) och tonen e (med solmisation "mi"), som utläst på engelska blir "hold mi" (som låter som "hold me", alltså "håll mig"). Själva kompetensen lyfts ibland fram, som i bilden av en man på en buss, fotograferad snett bakifrån, som sitter och läser noter, och så bildtexten "Headphones are so overrated". I det här fallet krävs inte notläskunnighet, utan vi som ser bilden föreställer oss att han hör musiken i sitt huvud när han läser noterna (och här lite skämtsamt presenterat som ett alternativ till att lyssna på musik i hörlurar).

I dessa memes framträder en affektiv allians kring klassisk musik, med eget språk, "intern" humor och egna arbets- och levnadsvillkor. De uttrycker krav, motsättningar och hierarkier på ett skämtsamt vis, låter användarna blinka till varandra i samstämmighet och igenkänning, men ibland också påpeka små detaljer i bilder eller kommentarer, och på så vis göra det möjligt för vissa att framställa sig som kunniga och erfarna. Just denna kompetensaspekt är nog viktig för att förstå en del av lockelsen i skapandet, spridandet, omformandet och kommenterandet av memes: att de ofta kräver något slags kompetens för att både förstå och förhålla sig till, och att de därmed fungerar som ett sätt för användare att uppvisa skicklighet. Folkloristen Charles L. Briggs menar i sin *Competence in Performance* att folkloren av sina användare kräver skicklighet både i själva framförandet (som förstås inbegriper både aktörer som framför och aktörer som deltar, lyssnar, utvärderar osv.) och i anpassandet av genre efter kontext (Briggs 1987:357 ff). Även i receptionen och kommenterandet av memes kan man alltså agera kompetent. Här finns dels möjligheter att visa att man besitter en känsla för vad för slags beteende, uttryck och kommentarer som överhuvudtaget är lämpliga i just det här sammanhanget – och i vissa fall också vilka beteenden som kommer att skapa mest tumult. Jag väljer att kalla den *digital performativ kompetens* – den handlar om en förmåga att avläsa och hantera kontexter, genrekunskap, regler (och normbrott) och inte minst språklig stil. En sådan digital performativ kompetens är precis lika viktig hos en kommenterande mottagare som hos en avsändare – faktum är att distinktionen mellan performer och publik framstår som problematisk i en miljö där en delad meme ofta snarare får rollen av att sätta igång ett samtal bestående av en serie framföranden (jfr. Bak Buccitelli 2012). I fallet klassisk musik blir, som jag försökt visa, *teknisk och historisk ämneskompetens* en minst lika viktig pusselbit: dels för att många inlägg faktiskt blir obegripliga utan

dem, dels för att alla de tips om vidare lyssning, detaljer om tonsättare, egna erfarenheter som musiker och så vidare, kan ses som uppvisningar av kompetenser som just i dessa sammanhang vinner erkännande.

På ett sätt kan man säga att dessa memes inte är exkluderande, och de miljöer där jag funnit dem kräver som mest ett användarkonto och är öppna och åtkomliga för alla med tillräckligt nördig humor och intresse för klassisk musik. Men det finns förstås också exempel på när den här alliansens sociala gränser framträder. Så har det till exempel förekommit exempel på memes som lockar fram kommentarer om "okunniga" och ytliga lyssnare som bara känner till de kändaste tonsättarna eller personer som råkat avläsa noter felaktigt. Alla komponenterna – noterna (och notläskunnigheten), instrumenten, repertoaren, tonsättarna, studie- och arbetsvillkoren – utgör således gemensamma symboliska resurser, som alliansen inte bara samlas kring utan också består i.

Memens musikaliska allians: några avslutande reflektioner

Syftet med den här artikeln har varit att visa hur klassisk musik blir stoff för kreativa och lekfulla mediala interaktioner i form av skapandet och delandet av memes. Jag har särskilt lyft fram tre aspekter – hur musiken som språk och kunskapsområde upprättar en affektiv allians, hur den klassiska musikens historia omformas, ställs på huvudet, och kompletteras, samt hur memes i sig utgör möjligheter att uppvisa performativa, digitala och sociala kompetenser. Att ta dessa ofta humoristiska inlägg som ett slags pågående diskussioner om och lekar med värde, historia och estetik är en viktig möjlighet till att förstå små, men kanske viktiga, krusningar i samtidens förståelse av både finkultur och historia å ena sidan, och av människors digitala kreativitet och medienavigerande å den andra.

Humor har åtminstone sedan Antiken varit ett inslag i människors förhållande till musik, från skämtsamma bilder av musicerande djur till karikatyrer av tonsättare eller skämtsamma pastischer på musikaliska stilar (för en kulturhistorisk överblick, se Storck 1911). Om memes på ett sätt är ett relativt nytt fenomen så kan man också se vissa historiska kontinuiteter i humorn, kanske inte minst i sättet att plocka ned upphöjda ikoniska tonsättare. Samtidigt är skillnaderna också många, och här ligger just de genremässiga förelöparna i form av till exempel koppelore närmare till hands. Medan 1800-talets karikatyrer av till exempel Berlioz, Wagner eller Liszt utformades av namngivna konstnärer så bär memes ofta en anonym prägel – om inte annat så åtminstone i de memetiska kedjor som en enskild bild anknyter till. Själva bild- och textkompositionen har också mer karaktären av ett kreativt bricolage, en sammansättning av preexisterande element, medan historiska karikatyrer – om än utifrån vissa konventioner – utgjorde originalbilder.

En fråga som aktualiseras av den här undersökningen, och som också varit en utgångspunkt för det större forskningsprojekt som den ingår i, är vilka föreställningar kring klassisk musik som kommer till uttryck. Som påpekades inledningsvis uppvisas i materialet en lekfull, ibland karnevalisk, hållning till kanoniserade tonsättare, för att i nästa stund inta en på sätt och vis konservativ hållning, med utpekande av centrala verk och placering i relation till övrig kanon. Dessa memes bekräftar kanon, men leker också med den. I dessa lekar kan klassiska porträtt fogas samman med bilder ur populärkulturella uttryck som reklam, film eller tv-serier. Detta påminner oss också om att klassisk musik inte är ensam om att producera kanon: också i film, tv och populärmusik skapas kanon. När bilder av Bach och Händel klipps in i en bild från Ang Lees film *Brokeback Mountain* med texten "Baroque Back Mountain", eller en leende Mozart lyfts in i en bildserie från tv-serien *13 reasons why*, så är det inte bara kanoniserade kompositörer vi ser, utan också i någon mån kanoniserad populärkultur. Detta intertextuella samspel, där olika kanoniserade och ofta historiskt åtskilda uttrycksformer möts, och tillförs ytterligare ett intertextuellt lager genom att kommenteras i en samtida jargong, framstår å ena sidan som centralt för den humoristiska effekten, å andra sidan som ett tidstypiskt exempel på ett eklektiskt förhållningssätt till kulturella uttryck och värdehierarkier som beskrivits som kännetecknande för postmoderna samhällen (se t. ex. Huyssen 1986).

Om kanon, det upphöjda och klassiska, utgör ena änden av det spektrum jag beskrivit, så utgörs den andra änden av vardag: från tonsättarnas arbetssituation till karikatyrer av despotiska dirigenter eller driften med ojämlika villkor vid auditions. Fram träder en komplex vardag, med höga krav på både kunskaper och färdigheter och hårda arbetsvillkor. Och kanske är det då här, i kombinationen av kunskaper, färdigheter, vardagliga erfarenheter och lekfulla kast mellan populärkultur och klassisk kanon, som memens musikaliska allians består. ■

Litteratur

- Bachtin, Michail 1991 (1985). *Rabelais och skattets historia*. Gråbo: Anthropos.
- Bascom, William 1954. "Four Functions of Folklore". *Journal of American Folklore* 67 (266): 333–349.
- Ben-Amos, Dan 1971. "Toward a Definition of Folklore in Context". *Journal of American Folklore* 84 (331): 3–15.
- Briggs, Charles L. 1988. *Competence in Performance: The Creativity of Tradition in Mexicano Verbal Art*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Bak Buccitelli, Anthony 2012. "Performance 2.0. Observations Toward a Theory of the Digital Performance of Folklore". I: *Folk Culture in the Digital Age: the Emergent Dynamics of Human Interaction*. Red. Trevor J. Blank. Logan: Utah State University Press, s. 60–84.

- Dawkins, Richard 1976: *The Selfish Gene*. Oxford: Oxford University Press.
- Dundes, Alan & Carl Pagter 1992 (1975). *Work Hard and You Shall Be Rewarded*. Detroit: Wayne State University Press.
- Frank, Russell 2011. *Newslore. Contemporary Folklore on the Internet*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Grossberg, Lawrence 1997. *Dancing in Spite of Myself. Essays on Popular Culture*. Durham: Duke University Press.
- Hannerz, Ulf 1982. "Delkulturerna och helheten". I: *Kultur och medvetande: En tvärvetenskaplig analys*. Red. Ulf Hannerz, Rita Liljeström & Orvar Löfgren. Stockholm: Akademilitteratur, s. 54–72.
- Huysen, Andreas 1986. *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture and Postmodernism*. London: Macmillan.
- Hyltén-Cavallius, Sverker 2005. *Minnets spelrum. Om musik och pensionärskap*. Hedemora & Möklinta: Gidlund.
- Hyltén-Cavallius, Sverker 2009. "Klicka på ikonerna. Populärmusikaliska historieskrivningar på Youtube". *Kulturella perspektiv* nr 3–4 2009: 43–53.
- Hyltén-Cavallius, Sverker 2010. "Trovärdiga färger? Om att beskriva webbmiljöer". *Nätverket* vol 17 (2010): 52–56.
- Hyltén-Cavallius, Sverker 2011. "Internet och fältarbete". I: *Etnologiskt fältarbete*. (2:a utökade uppl.) Red. Lars Kaijer & Magnus Öhlander. Lund: Studentlitteratur, s. 211–233.
- Hyltén-Cavallius, Sverker 2013. "Back to the Future? Two Musical Pasts and Their Futures". *Norient Online Academic Journal*. Special issue: The Future(s) of Music. <https://norient.com/academic/back-to-the-future/#E15>, senast besökt 2 oktober 2019.
- Hyltén-Cavallius, Sverker 2014. *Retrologier. Musik, nätverk och tidrum*. Hörö: Symposion.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara 1996. "The Electronic Vernacular". I: *Connected: Engagements with Media*. Red. George E. Marcus. Chicago: University of Chicago Press, s. 21–65.
- McNeill, Lynne 2017. "Lol and the World Lols with You: Memes as Modern Folklore". *Phi Kappa Phi Forum*. 97:4: 18–21. <https://ezp.sub.su.se/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=buh&AN=126500474&site=eds-live&scope=site>, senast besökt 2 oktober 2019.
- Palmenfelt, Ulf 2007a. "Man behöver inte vara tokig. En tjänstemans självporträtt i traditionella kopior". I: *Vår tids folkkultur*. Red. Bengt af Klintberg & Ulf Palmenfelt. Stockholm: Carlssons, s. 174–189.
- Palmenfelt, Ulf 2007b. "Nätlorens former". I: *Vår tids folkkultur*. Red. Bengt af Klintberg & Ulf Palmenfelt. Stockholm: Carlssons, s. 230–254.
- Shifman, Limor 2013. *Memes in Digital Culture*. Cambridge (Mass.): The MIT Press.
- Storck, Karl 1911. *Musik und Musiker in Karikatur und Satire. Eine Kulturgeschichte der Musik aus dem Zerrspiegel*. Oldenburg: Gerhard Stalling.
- Zayas, Violeta Alarcón 2017. "Humorismo como creación y fortalecimiento de los vínculos en la Sociedad red: el caso de los memes sobre filósofos". *Revista de Comunicación* 16(1): 122–146.

En, to, tre...?

Om inkonsekvenser, variasjon og endring i springar- og polstakt i Norge

Per Åsmund Omholt

The article addresses deviations from articulated norms regarding the placement of bar lines in Norwegian triple metre *springar* and *pols*. The great variation within these genres has played a major role as a marker of what has been regarded and perceived as musical dialects and dialectical boundaries. This concept has had a great impact within the Norwegian folk music and dance environment. A common understanding is that the springar and pols material in Southern Norway is divided into two regions regarding the placement of the barline. The article problematizes this border by referring to examples of vocal and *langeleik* (Norwegian dulcimer) material that do not comply with established norms. The study is relevant to the larger field of traditional music studies by raising questions of *change* in tradition. The discussion of this concept is based on observable developments found today in the region of Valdres. This change, concerning beat patterns, foot stamping and so on, can be described within a context of, and as a consequence of, the marking of identity.

Keywords: Springar, Pols, Triple Time Dances, Hardanger Fiddle, Langeleik, Barline, Stamping, Musical Dialects, Inconsistency and Change.

Musikk og dans av typene springar, pols og polska har – eller har hatt – en utbredelse i store deler av Norden. Så også i Norge, som vil være i fokus i denne artikkelen. Innenfor denne materien finnes en flora av lokal variasjon i utførelsen både av dansen og musikken hva angår takt og rytme, steg- og motivbruk, struktur, organisering, oppbygging og så videre. Med bakgrunn i denne brede variasjonen har springar- og polsformer fått en særlig rolle som markør av folkemusikalske dialekter og lokale identiteter. Dette aspektet er knyttet til framveksten av folkemusikk- og folkedansbevegelsen og spiller fortsatt en sterk rolle i diskursen omkring sjangrene, ikke minst i det norske folkemusikkmiljøet. Springar og pols (eller runnom, springleik, springdans, polsdans etc.) – uttrykt som musikk og dans – demonstrerer kulturell grensesetting mellom ulike lokaliteter og regioner. Nyanser har blitt studert og regler og systematikk formulert. Til dels sublim likheter og forskjeller har blitt belyst, dyrket og gjort til gjenstand for dialoger og forhandlinger om særpreg. Delvis glemte og «svake» tradisjoner har blitt blåst nytt liv i gjennom «redningsaksjoner», ofte som et samarbeid mellom lokale ildsjeler og faglig ekspertise i miljøet. I forbindelse med slike innsamlings-, opplærings-, og rekonstruksjonsprosjekter har det vært formålstjenlig og nødvendig å artikulere antatte særtrekk og

distinksjoner. Den litt særnorske konkurranseformen «kappleik», som inkluderer vurdering og sanksjonering av uttrykkene, har utvilsomt spilt en viktig rolle med tanke på det kartet som etter hvert har blitt tegnet av distribusjonen av varianter. Disse prosessene har pågått ut gjennom 1900-tallet og fram til i dag. Retorikken omkring emnet eskalerte ytterligere i det norske folkemusikkmiljøet fra 1970 og framover, da det nasjonale fokus i folkemusikken måtte vike for det lokale (Blom 1993:13).¹

Retter man et kritisk blikk mot den konkrete materien, finner man dog grunnlag for å stille spørsmål om kartet i dag stemmer med terrenget. Det viser seg at deler av kildematerialet ikke gjenspeiler den postulerete systematikken. Enkelte observasjoner av musikk og dans, det være seg i levende live, på lyd- og videoopptak eller på noter, er sammen med skriftlige kilder egnet til å reise usikkerhet omkring en del vedtatte sannheter. Her tenker jeg på oppfatninger om og beskrivelser av systematikk og sammenhenger omkring taktstrekproblematikk, telling, markering i form av fottramp, bevegelsesmønstre i dans et cetera; beskrivelser som ikke bare kan knyttes til lokale musikk- og danse miljøer, men som også har fått plass i vitenskapelige publikasjoner og lærebøker. I tillegg er det mulig å observere *endring* i uttrykket innenfor denne materien, også endring som skjer i dag. Slik endring blir etter min mening fort underkommunisert i miljøet, kanskje fordi uttrykksformene har en tendens til å bli sett på som noe bestandig og uforanderlig, men trolig også fordi det i en moderne opplæringskontekst kan oppleves som problematisk å videreføre musikk og dans når kildematerialet spriker. Mangel på entydighet i materialet kan fort bli et pedagogisk problem.

Denne artikkelen har to hovedformål: for det første vil jeg belyse eksempler hentet fra det norske materialet der springar og pols ikke framstår som forventet ut i fra etablerte forestillinger i spelemannsmiljøer og eksisterende forskning; tilfeller der kildene reflekterer endring og/eller mangel på den entydigheten som «dialektretorikken» gjerne legger opp til.

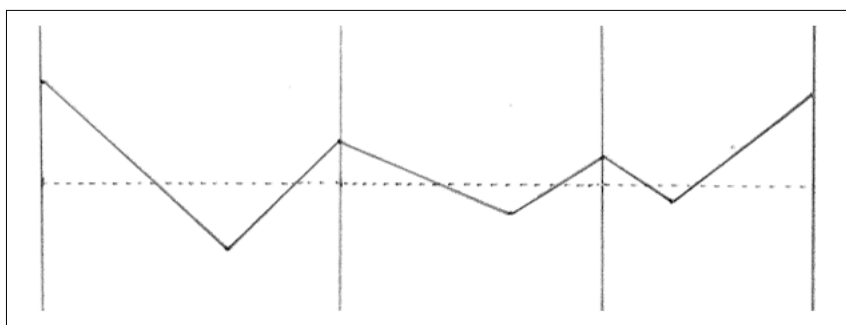
For det andre vil jeg vise at både inkonsekvenser og endring i utførelse og oppfatning av springar- og polstakten likevel kan innlemmes i en moderne, lokal konsensus om dialektmarkering. Her vil jeg rette et spesielt blikk mot regionen Valdres.

Hovedfokus vil være rettet mot grensesetting innen springar- og polsmaterialet på Østlandet, og innenfor denne konteksten snakkes det her ofte om såkalt «kort ener» versus «kort treer». Dette er gjerne framstilt som en prinsipiell og systematisk distinksjon i materialet, og ofte referert til i debatten omkring markører og skillelinjer – og konkret om taktstrekproblematikk. Denne artikkelen vil i liten grad handle om (grad av) asymmetri, men fortrinnsvis om oppfatninger og beskrivelser av hvor tunge og lette taktdele befinner seg i det musikalske forløpet. Jeg vil vise avvik og endring i denne materien, eksempelvis hvordan det tilsynelatende har oppstått et skille mellom vokal- og langeleikmaterialet kontra feletradisjonene.

1. Danseforskeren Egil Bakkas artikkel «Dans og spel» (1985) gir for øvrig et godt bilde av at lokale forskjeller hadde langt mindre betydning den gang springaren var allemannseie midt på 1800-tallet.

Litt om metodisk tilnærming og tidligere forskning

Til grunn for denne studien ligger egne studier, observasjoner, tolkninger og refleksjoner basert på nær omgang med dette stoffet som pedagog, forsker og utøver gjennom mange år. Det empiriske materialet det refereres til er et strategisk utvalg i fra en rekke ulike kilder i ulike formater hovedsakelig i fra hardingfeledistriktene i Sør-Norge. Noteoppskrifter fra de to standardverkene for hardingfele og vanlig fele utgjør en basis, det jeg videre kaller *hardingfeleverket* og *verket for vanlig fele* (Gurvin et. al. 1958–81, Sevåg & Sæta 1997–2005), ved siden av andre skriftlige kilder. Dernest har jeg studert eldre innspillinger i form av opptak fra lokale arkiv og Norsk folkemusikksamling samt diverse nyere CD-innspillinger og video-/filmmateriale. Materialet har således et eklektisk preg: Det handler om noter der ulike nedtegnere har gjort sine tolkninger, det handler om klingende musikk der også markering med bue og tramp med foten – hørbart og/eller synbart – er viktige ingredienser og det handler om danseres tolkninger og bevegelser på gulvet. Å kunne ha diskusjoner og gjøre felles refleksjoner omkring alt dette sammen med kollegaer og studenter har vært en stor styrke i arbeidet.



Figur 1: Eksempel på sviktkurve – her over en syklus på tre taktslag (en taktskyklus) fra de asymmetriske områdene i Sør-Norge med «kort treer». Danserne har den dypeste svikten på det første, lange taktslaget. (Se Blom 1993:180 eller Kvifte 2000:48)

Beskrivelser og systematiseringer av utførelsen av springar- og pols i Norge har etter hvert blitt gjort i en lang rekke musikk- og dansefaglige publikasjoner. Dette innbefatter både utgivelser av mer lokal(historisk) karakter og forskningslitteratur. Av mer overordnet karakter nevnes særlig arbeider av Egil Bakka, Jan Petter Blom, Tellef Kvifte og Mats Johansson (Bakka 1978 a og b, Bakka 1985, Bakka et. al. 1992, Bakka 1993, Blom 1960, 1981, 1993, 2003, 2006, Kvifte 1999, 2000, Johansson 2010 a og b og 2017). I forordene til *hardingfeleverket* og *verket for vanlig fele* gis også generelle beskrivelser (Sevåg 1979:13–14 og Sæta 1997:38–43). Selv har jeg diskutert springar- og polstakt i Omholt 2007b, 2009 og 2011.

For det utøvende miljøet sin del har særlig arbeidene til Blom og Bakka med fokus på dansesvikten og sviktskykluser hatt mye å si for dagens forståelse av grenser og ulike uttrykk, og da spesielt via organisert opplæringsvirksomhet i dans.

Sviktmønsteret, de sykliske, vertikale «ned-og-opp»-bevegelsene danserne produserer gjennom et danseforløp, og som kan leses av som en profil, har siden sosialantropologen og danseren Jan-Petter Blom beskrev fenomenet på 60-tallet (Blom 1960) blitt et kjernepunkt i distinksjoner mellom ulike dansetradisjoner, og et velbrukt redskap i danseopplæringen.

I framstillingen brukes hyppig ordet «takt» og i noen tilfeller «rytme» og «rytmisk», men jeg legger ikke en fagspesifikk eller avgrensende betydning i disse begrepene. Her vil ordene, som i dagligtale, brukes både helt generelt om musikkens organisering i tid, men «takt» vil også, i tråd med vanlig musikkteori, vise til en syklus der vi teller slag eller taktdeler (f.eks. 1-2-3). I tillegg viser jeg til Tellef Kvifte (2000:40), der han bruker taktbegrepet som «noe i retning av 'det typiske rytmiske livet' som gjør at vi skiller en vals fra en springar, og ulike springarter fra hverandre», altså mer i retning av «dansegroove». Eksempelvis handler dette om taktslagenes ulike betoning og innbyrdes lengde, om typiske, formelaktige fraseringer i melodiføring og kadenser, og om markering med buen eller føttene. Det vil forhåpentligvis tydelig gå fram av sammenhengen hva som menes.²

Opplevelse og bevegelse

Før jeg kommer til de konkrete eksemplene, er det nødvendig å kunne sette det empiriske inn i en ramme. I det følgende vil jeg derfor gjøre noen refleksjoner omkring generelle sammenhenger mellom det fysiske (lyden), tolkning og utførelse.

Artikkelen har en grunnleggende erkjennelse som utgangspunkt: Selv om takten i tradisjonsmusikken gjerne blir beskrevet ut i fra kriterier som kan framstå som objektive og fysiske, er det vel liten tvil om at sammenhengen, logikken og strukturen i den rytmiske flyten er en *opplevd*, og dermed subjektiv kategori (se Blom & Kvifte 1986). Men den subjektive opplevelsen står i forhold til et kollektiv. Kollektivet forvalter oppfatninger om tyngde og betoning som vil virke styrende på individet, og i et kulturelt fellesskap som eksempelvis et lokal folkedansmiljø, kan vi da også snakke om *bekreftelse* innenfor kollektivet. Musikken og dansen blir «kodet» i tråd med dette, selv om de aktuelle mønstre faktisk ikke nødvendigvis fysisk lar seg påvise i den klingende musikken.

Ulike aspekter i musikken og dansen vil framstå som markører for dette fellesskapet, herunder inkludert markering av takt. Vi kan også beskrive denne markeringen som uttrykk for kommunikasjon og *tolkning*: Musikkerne gir uttrykk for sin tolkning gjennom tramping og eventuell annen gestikulering som f.eks. en «husk» med kroppen, danserne kommuniserer sin tolkning ved å bevege seg i steg- og sviktmønstre. Når musikken blir tolket av musikere og dansere, gir det også lytteren/tilskueren grunnlag for opplevelser. Dette vil

2. Her anbefales Jan-Petter Bloms diskusjon av rytme-begrepet i boka *Fanitullen* (Blom 1993:161–163) og Mats Johanssons artikkel «What is Musical Meter?» (Johansson 2010b)

igjen avstedkomme ny tolkning, og slik kan dette beskrives som en dynamisk, kollektiv prosess der mening oppstår og vedlikeholdes. (Jamfør Johansson 2010a:16-22)

Slike mønstre i utføringen av dansen kan altså betraktes som eksempler på en markør og en tolkning av musikken. For å si det enkelt, danserne viser gjennom sitt bevegelsesmønster – steg, svikt, motivbruk og framdrift – hvordan de opplever takten. Det er imidlertid ikke slik at sviktprofilen entydig kan gi et bilde av tyngdefordelingen mellom taktslagene fra et analytisk ståsted. Det er nokså åpenbart at bevegelsesmønstre som kan observeres er et produkt av læring; læring over tid og i et kulturelt fellesskap. Ut over helt grunnleggende markeringer av opplevde betoning, kanskje assosiert med elementære kroppslige funksjoner som hjerteslag og vanlig gange (Blom 1993:164 ff), er det på et mer overordnet nivå neppe noe i musikken som avspeiles systematisk i det mønsteret av nyanser som framtrer i utføringen av ulike springar- og polsformer på dansegulvet. Snarere bør vi se på forholdet dans-musikk som at de tillærte bevegelsene i dansen påvirker vår måte å høre musikken på. Det er altså ikke musikken som styrer bevegelsen, men bevegelsen som tolkes inn i musikken med utgangspunkt i en kollektiv modell for hvordan dette skal gjøres. Norges ledende folkedansforsker Egil Bakka uttrykker det slik:

Eg trur ei musikkform kan tolkast i rørsle på uendeleg mange måtar. Musikken har så langt eg kan skjøna lite i seg som kan framkalle bestemte rørslemønster. Det er først når dansaren har valt eller forma seg eit rørslemønster han eller ho brukar til musikken, at musikken verkar inn på dansen. (1985:106)

Så vil normalt dette kollektivet, i alle fall i våre dager, i noen grad ha artikulerte oppfatninger om takt, taktslag, fottramp, telling og tyngdefordeling. Selv om en sviktsyklus kanskje helst bør betraktes som en sirkel uten start- og sluttspunkt, er det jo i et lokalmiljø uttalt og en noenlunde konsensus om hvor startpunktet i syklusen er, med andre ord hva som er en, to og tre. Oppsummerer vi disse ulike lokale beskrivelsene, viser det seg likevel at det ikke er noen entydig sammenheng mellom profilen på dansesvikt og oppfatning av for eksempel ener i takten, og dermed også plassering av taktstrek. Det kan eksempelvis ikke sies å være noe én-til-én forhold mellom antatt/opplevd tyngde i musikken og størst eller dypest bevegelse (Omholt 2011:52, jamfør Blom 2003 og 2006). På Røros er den dypeste svikten på det som miljøet selv beskriver som lett toer.

For forskeren sin del vil det åpenbart være viktig å skille mellom fysiske egenskaper ved lyden, artikulerte lokale oppfatninger og egne opplevelser. Selv er jeg klar over at jeg utover i teksten i noen tilfeller viser til eksempler uten at jeg egentlig kan dokumentere tung, lett, lang eller kort. Jeg forsøker å avgrense dette til tilfeller der det vil være mulig å etterprøve, men jeg ser det kan være en fare for at jeg har latt meg

styre av etablerte sannheter eller at jeg tar mine egne opplevelser for gitt. Det er i så måte lov å være rasende uenig i mine utlegninger og konklusjoner.

Kort treer versus kort ener

Begrepene «kort ener» og «kort treer» er knyttet til springar- og polsformer med såkalt asymmetrisk tretakt, der fottramp, dansesvikt, melodisk struktur og frasering peker ut sykluser med tre slag, men som er innbyrdes ulike i lengde. Den vanlige forståelsen i Norge er at de asymmetriske formene grovt sett har to undertyper som på sett og vis deler det sørøstlige Norge i to, der den ene beskrives som lang, middels (lang), kort (og tung, tung, lett), eller «kort treer», forkortet LMK. Denne har utbredelse i et sørlig område fra Agder i sørvest til sør i Hedmark på østsiden. Den andre beskrives som kort, lang, middels (og tung, lett, tung), «kort ener», forkortet KLM, og finnes i et nordlig område på Østlandet fra Hallingdal og østover mot Røros og nordlige deler av Hedmark. Sviktmønsteret og graden av asymmetri innafor disse underkategoriene vil imidlertid variere en god del. Noen tradisjoner har to mens andre har tre svikter i takten (Blom 1993:179–181, Kvifte 2000: 47–48). Det er videre nokså åpenbart at det også innenfor områdene som ofte omtales som asymmetriske, er lett å peke på både arkivmateriale og levende praksis som ikke gjenspeiler asymmetri; takten kan være mer eller mindre jevn.

Dikotomien knyttet til de asymmetriske formene henger sammen med – men er ikke nødvendigvis det samme som – en gammel diskusjon om plassering av taktstrek. Helt siden ca. 1700 kan man i Skandinavia spore to tradisjoner for tolking av tretakt, dvs. det har rot i såkalt «proportio», omskriving av to- eller firetakt til tretakt. Fenomenet er knyttet til beskrivelser av polsens (polskans) historie og utvikling, og aktualiseres når en promenerende fordans blir omgjort til en livligere tretaktsdans på samme melodi (Gustafsson 2016, Gustafsson 2003:102–103, Egeland 2016:40, Omholt 2009:69–70, Hov 1994). Når fire taktslag skal «kondenseres» til tre, vil eksempelvis to av fjerdedelene kunne bli omgjort til åttendeler, og med tanke på hvor i takten det kondenserte slaget havner, har dette vist seg å framstå i to hovedretninger: «Proportio peritiorum», den «dannede» måten å gjøre det på, som sammenfaller med plasseringen av taktstreken i KLM, og som også tilskrives en «polsk» og lærd måte å utføre tretakt på:



Eksempel 1: Proportio peritiorum.

«Proportio plebeiorum» er da beskrevet som en mer folkelig, «tysk» måte å utføre tretakt på og tilsvarer plasseringen av taktstrek i LMK:

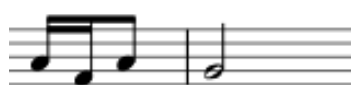


Eksempel 2: Proportio plebeiorum.

Det understrekes at denne eldre distinksjonen ikke handler om asymmetri, men om plasseringen av taktstrek, hvilken takt del i den tredelte takten som skal oppfattes og utføres som den tunge, og som følgelig har taktstreken foran seg. Med rytmiske formler som er mer kjent fra pols- og springarmaterialet kan det se slik ut:



Eksempel 3: «Polsk» plassering av taktstrek.



Eksempel 4: «Tysk» plassering av taktstrek.

Det er vanskelig å komme bort i fra at denne eldre praksisen har vært med å danne et grunnlag for hvordan vi i dag plasserer taktstreken og skiller mellom «kort treer», LMK, og «kort ener», KLM, men det er likevel underlig at det skulle ha gitt slike utslag som grensene på «dialektkartet» gir et bilde av. Analysene nedenfor vil i så måte vise at bildet trenger justering.

Taktslagenes melodiske kontekst

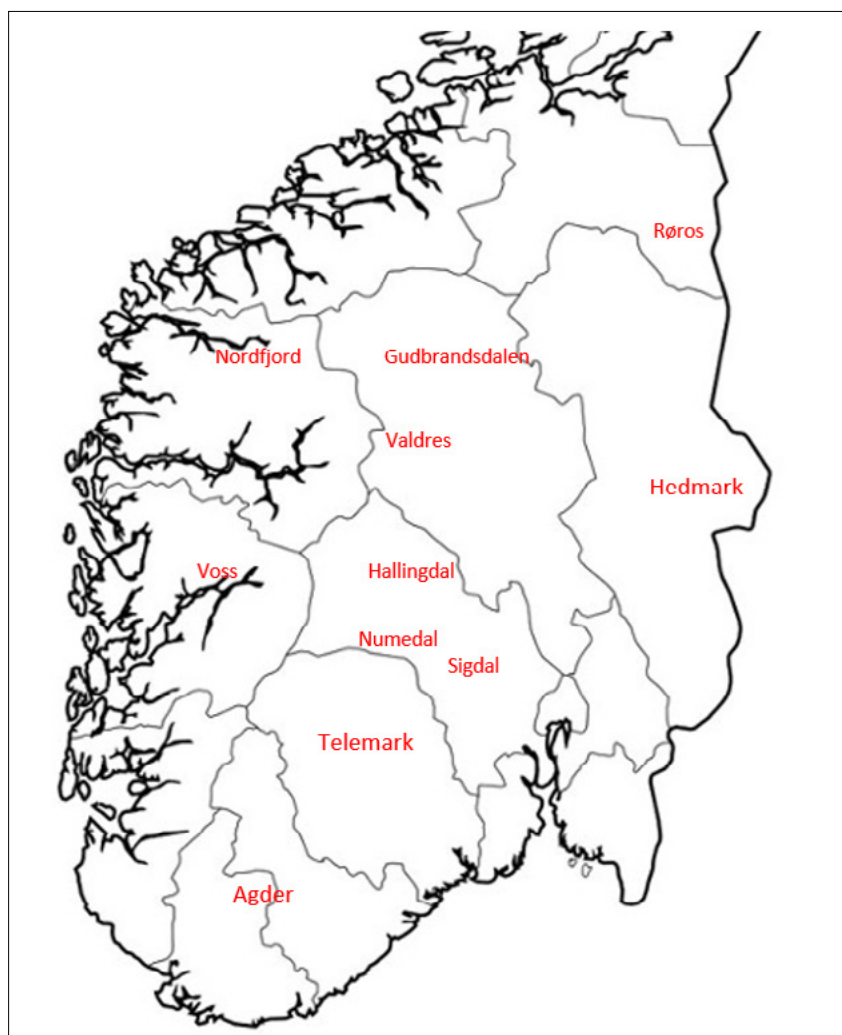
For å kunne gjøre beskrivelser og sammenligninger av materialet, er det nødvendig at taktbeskrivelser og sviktmønstre kan relateres til – om mulig – en konkret rytmisk/tonal fellesnevner i materialet. Normalt har dette blitt gjort via den såkalte «kadensformelen», den formelaktige sluttfrasen som realiseres på ulike måter, men som opptrer ved fraseslutt i de langt fleste springar- og polsslåtter (Blom 1993:179, Blom 2003:126, Omholt 2007b:74, Omholt 2009:56–57). Standardutgaven av kadensformelen ser slik ut:



Eksempel 5: Standard kadensformel.

Triolen har en «omsluttende» bevegelse, mens den lange tonen som regel representerer et tonalt sentrum, grunntonen eller kvinten. Som det går fram av eksempel 3 og 4, vil taktstreken i den «polske» måten å tolke tretakt på, stå foran, altså til venstre for, triolen, og denne vil da være definert som ener og tung. I den «tyske» tolkningen derimot, vil taktstreken komme etter triolen, og denne takt delen tolkes da som treer i takten, mens tung ener er første del av den lange tonen.

Figur 2: Kart over Sør-Norge med aktuelle regioner og stedsnavn.



Musikk eksempel 1.
[Helje Tresk \(Hellik Juveli\).](#)
[\(Lenke til Spotify\)](#)



Musikk eksempel 2. Gamle
[Anne Vik \(Jan Beitoaugen\).](#)
[\(Lenke til Spotify\)](#)

Som en hovedregel ut i fra framstillingen så langt, innebærer dette at om den samme slåtten blir spilt i ulike områder (i praksis en lokal versjon av den samme slåtten), vil eksempelvis den taktdelen som er ener i Telemark (LMK, kort treer, «tysk» takt), være toer i Valdres (KLM, kort ener, «polsk» takt).³ En videre implikasjon er at når det er snakk om asymmetri, vil triolen i kadensformelen alltid falle på den korte taktdelen, og den første delen av den lange tonen på det lange slaget. Flere av arbeidene det er referert til, framstiller dette som en lovmessighet (Sevåg 1979:13, Blom 1993:179–180).

I doktorgradsarbeidet mitt (Omholt 2009:243–247), gjorde jeg en kvantitativ analyse av sammenhenger mellom skalatrinn og rytmisk plassering, altså hvorvidt det er noen trinn ut i fra et definert tonalt sentrum som typisk faller på visse taktslag i forløpet. Undersøkelsen viste at det tonale mønstret fra kadensformelene til en viss grad også gjenspeiles generelt gjennom melodiforløpet. Dette kommer til uttrykk på den måten at taktdelen der triolen i kadensene faller i større grad har toner som svarer til et «kontrastplan» (Huldt-Nystrøm 1966:82–83, 217–218), eller til dominantakkorden om man vil (særlig andre trinn), mens taktdelen som tilsvarer den første halvdel av den lange tonen i

3. I «Hardingfeleverket» (Gurvin et. al. 1958–1981) finner vi en rekke eksempler på dette. Se f. eks. nr. 527 i bind sju, slåtten «Kåte-Reiar» / «Hølje Tresk» / «Anne Vik». På nett: <http://app.uio.no/hf/imv/feleverk/detalj.php?id=1712>

større grad har toner som svarer til et «grunnplan» eller tonikaakkorden (første, tredje og femte trinn). Dette innebærer eksempelvis at det vil være en viss overvekt av toner som hører til kontrastplanet på treere i Telemark, men på enere i Valdres og Hallingdal. Følgelig vil telemarkslåttene ha overvekt av toner tilhørende grunnplanet på enere, mens disse vil falle på toere i Valdres/Hallingdal. Det må understrekes at dette kun er en tendens som framkommer statistisk når man studerer et relativt stort materiale, men det er likevel nok grunnlag til å hevde at slåttemusikken bærer med seg en tonal-rytmisk dypstruktur, et formelspråk som blant annet kommer til uttrykk i visse typiske distribusjoner av toner/trinn på visse taktdeler. Mitt poeng med å fokusere på dette er for det første at den melodiske progresjonen utvilsomt er med å styre opplevelsen av tung/lett og organiseringen i tid. Dernest gir det et redskap for å analysere og sammenligne både nedtegnet og klingende materiale med tanke på plassering av taktstrek.

Å bruke begrep som «ener, toer og treer» som generelle størrelser om taktdelene, slik som det er gjort over og i de refererte arbeider, vil fort kunne skape forvirring, i og med at det ofte ikke vil stemme med lokale oppfatninger av hva som er en, to og tre. Det vil derfor være en fordel å bruke mer nøytrale betegnelser på de tre taktdelene. Jeg velger derfor å ta i bruk begrepene «innledningsslag» og «hviletone» (i samsvar med Sevåg 1979:13). *Innledningsslaget* er taktdelen som innleder kadensformelen, altså den kontrastplanorienterte, omsluttende taktdelen der triolen faller. *Hviletonen* er den lange, grunnplanorienterte tonen. Videre i denne framstillingen bruker jeg dette forkortet slik at Is = innledningsslaget, mens H1 og H2 er de to slagene som har den lange tonen i formelen, og da med *generell gyldighet for alle slagene i et melodisk forløp*, og ikke bare spesifikt for kadensene, selv om det er denne man må «sikte» etter. Dette innebærer at «polsk» tolkning av tretakt vil kunne uttrykkes slik:

| Is H1 H2 | Is H1 H2 | Is H1 H2 | osv.

«Tysk» takt vil bli slik:

Is | H1 H2 Is | H1 H2 Is | H1 H2 Is | osv.

Det kan også illustreres gjennom følgende noteeksempel, som er et forenklet utsnitt av den velkjente springaren «Stårøyguten». Den er også brukt som slåttestev, for eksempel «Inn kom han Ola, galen og full...»:

The image shows a musical staff in G major (one sharp) with a treble clef. The melody consists of quarter notes and eighth notes. Above the staff, taktlagsbenevninger (beat group labels) are placed: Is, H1, H2, Is, H1, H2, Is, H1, H2, Is 3, H1, H2. The 'Is 3' indicates a triplet of eighth notes.

Eksempel 6: «Stårøyguten» med nøytrale taktlagsbenevninger; Is, H1 og H2.

Denne slåttten og slåtttestevet er et godt eksempel på usikkerhet om hvor taktstrekken skal plasseres, og der det vil være divergens mellom ulike

versjoner (hardingfeleverket bind 5, nr. 352, verket for vanlig fele bind 1, nr. 102a-d og bind 3, nr. 13). Samtidig understreker jeg at det ikke alltid er åpenbart eller logisk å kategorisere de tre taktdelene Is, H1 og H2 i enkelttilfeller på denne måten, eksempelvis i slåtter som mangler tydelige kadensformler.⁴ Her forsøker jeg likevel å bruke det som et komparativt redskap. Det er nyttig med tanke på å kunne gjøre et stort og uensartet materiale sammenlignbart.

Avvik mellom vokale og instrumentale versjoner

Flere springarsslåtter har tekst knyttet til seg gjennom slåttestev. Går man inn i dette materialet, viser det seg at den postulerte «regelen» om taktstrek ikke følges i de vokale versjonene når disse forekommer på begge sider av grensen mellom «tysk» og «polsk» takt.

«Vesle Kari Rud» er en velkjent springar med varianter mange steder. En del versjoner står i hardingfeleverket (nr. 505 i bind 6). I Telemark er slåtten mer kjent som «Gaute Navarsgard», også her med slåttestev. Det melodiske stoffet griper til dels inn i andre slåtter, eksempelvis den slåttekretsen som kalles «Kåte Reiar» i Telemark, «Anne Vik» i Valdres, nr. 527 i bind 7 i hardingfeleverket, som jeg har vist til tidligere.

En forenklet versjon av «Gaute Navarsgard», og som både melodisk og metrisk⁵ stemmer overens med instrumentale versjoner fra både Numedal og Sigdal, kan se slik ut på noter:

Eksempel 7: Gaute Navarsgard i LMK-versjon.



Musikkseksempel 3.
[Talleiv Røysland.](#)
 (Lenke til Spotify)

Rent tekst-metrisk svarer telemarkstevet til teksten i Hallingdal (tung stavelse på H1 («lokal ener» i Telemark) er markert med uthevet skrift):

«**G**aute Navarsgard, **d**et va trøll te kar, **h**an skaut firotjtjuge **r**einar på ein dag»
 «**H**uttemegtu, **V**esle Kari Rud, **k**om ska du få danse **m**etta di du»

På et konsertopptak fra Gol 1990, som finnes på en video utgitt av Buskerud folkemusikkarkiv,⁶ skal en vokal utøver demonstrere slåttetralling til dans, «låte på kjafte» som det heter i Hallingdal. Slåttestevet blir framført nettopp slik, med «Hutt-» (H1) på en tydelig, og med kroppen markert, tung taktdel. Poenget er at dersom «regelen» om flytting av taktstrek hadde vært fulgt, skulle H1 og «Hutt» ha vært på lett taktdel («lokal toer») i KLM-området Hallingdal.

Samme forskyving finner vi hos sangeren Ingvar Hegge fra Valdres, som på et opptak fra 1980 synger samme slåttestev med teksten «Hei Kari Rud, jenta mi du, du ska få danse mettin din du» (CD: Hegge 2000).

4. F. eks. Gurvin et al. 1958-81, bind 4: 120 (nr. 144) (<http://app.uio.no/hf/imv/feleverk/detalj.php?id=0809>).
5. Metrisk= «det som angår versmålet», altså forholdet mellom tunge og lette stavelser.
6. «Bygdedansar frå Buskerud Amt», videopublikasjon fra Folkemusikkarkivet i Buskerud.

Tyngden (ener) er tydelig plassert på «Hei». Hadde «regelen» vært fulgt, skulle «hei» vært på lett taktdel (toer).



Musikk eksempel 4.
[Ingvar Hegge, Hei Kari Rud.](#)

I Hallingdal finner vi både vokal-, langeleik- og durspjel-versjoner av denne slåttten som ikke er i samsvar med den forventede «regelen»; nemlig at taktstrekken skulle ha vært flyttet ett slag til venstre i tråd med feleversjonene. «Kvedarkvintetten» har spilt inn en versjon av melodien på langeleik på CD-plata «Kvedarkvintetten» (Liahagen & Myhr 2016). På tross av en mollpreget tonalitet og en noe annerledes melodiføring, er det enkelt å sammenlikne med Gaute Navarsgard:



Eksempel 8: «Kvedarkvintettens» langeleikversjon av «Vesle Kari Rud».

Ulf-Arne Johannesen, har spilt inn en durspjelversjon av slåttten på CD-plata «Einpikkaren» (Johannesen 2014). Her er melodiføringen et godt stykke i fra versjonene over, men man kjenner greit igjen slåttten gjennom profil og rytmikk:



Eksempel 9: Ulf Arne Johannesens durspjelversjon av «Vesle Kari Rud».

Begge disse eksemplene fraviker «regelen», for første tone i åpningsfrasen, den som svarer til første stavelse i «huttemegtu» (H1) kommer på tung taktdel, det som lokalt vil kalles ener i takten.



Musikk eksempel 5.
[Ulf-Arne Johannesen, Vesle Kari Rud. \(Lenke til Spotify\)](#)

«Kari Rud» etter Olav Vestenfor, Hol i Hallingdal, er en av versjonene av springar 527 i hardingfeleverket. Selv om dette i verket er definert som en annen slåttekrets, er det liten tvil om at det handler om samme tematikk. Her fra starten:



Eksempel 10: «Kari Rud» etter Olav Vestenfor.

Her har, som forventet ut i fra «regelen», taktstrekken flyttet seg ett hakk til venstre, eller sagt på en annen måte; Is oppfattes som den tunge taktdelen, som ener. Det hører med i denne diskusjonen at takten i Hallingdal er såpass jevn at «flyttingen på asymmetrien» i liten grad er påvisbar som fysisk forandring; det handler først og fremst om opplevd tyngde. Men hva angår slåtttestevne og tekstene, så er det grunn til å hevde at det er noe i retning av ulogisk å følge «regelen»; det strider mot den grunnleggende versefoten, metrikken i teksten.

De tilfellene der det er fulltakt i LMK eller «tysk» tolkning, vil fra et taktmessig utgangspunkt starte med pause med KLM/polsk tolkning, noe som er temmelig rart og ulogisk med tanke på sang/tekstframføring. Nedenfor ser vi noen åpninger (som musikalsk svarer til de fire første taktene) av velkjente slåttestev og viser – og sentrale springarslåtter i feletradisjonene – med utheving hvor tung ener vil havne dersom man skulle følge «regelen» om taktstrek mellom «tysk», kort treer, sørlig område og «polsk», kort ener, nordlig område. Merk at jeg her ikke fokuserer på asymmetri, men om plassering av taktstrek. Det mest åpenbare eksempelet må vel være allemannseiet «Kjerringa med staven» som jeg allerede har diskutert:

Tysk (LMK): **Kjerringa med staven, høgt oppi Hakkadalen**

Polsk (KLM): **Kjerringa med staven, høgt oppi Hakkadalen**

Jeg har vanskelig for å tro at noen ville synge den «polske» versjonen av denne visa, som da får pause på første tunge takt del. De følgende er neppe heller brukt som «polsk»/KLM-versjoner, og hva angår den første har jeg allerede vist at «regelen» ikke blir fulgt:

Tysk: **Huttemegtu, vesle Kari Rud, kom ska du få danse metta di du**

Polsk: **Huttemegtu, vesle Kari Rud, kom ska du få danse metta di du**

Tysk: **Stundo æ mi kjering så god, stundo æ ho so som so**

Polsk: **Stundo æ mi kjering så god, stundo æ ho so som so⁷**

(«Nordfjordingen»)

Tysk: **Inn kom han Ola, galen og full, banna og slo i bordet**

Polsk: **Inn kom han Ola, galen og full, banna og slo i bordet**

(«Stårøyguten»)

Tysk: **No må du væra liug og mjuk, eller så tar eg' kastar deg ut**

Polsk: **No må du væra liug og mjuk, eller så tar eg' kastar deg ut**

Variasjon, uensartethet og endring i Valdres

Valdres er en region sentralt plassert i Sør-Norge med et rikt og levende folkemusikk- og danse miljø. Her forteller de mange opptakene av eldre feleutøvere om variasjon og uensartethet, både med tanke på taktmarkering i form av fottramp og grad av asymmetri. Det virker som det har skjedd en utvikling i seinere tid. Det som av ulike informanter omtales som «den gamle» trampingen, blir beskrevet som «tramp på en og to». Embrik Beitoaugen (1893–1963) og Lars Wangensteen (1921–1988) er gode eksempler på denne utførelsen, og disse spellemennene plasserer de to trampene på Is + H1. Her må det dessuten skytes inn at på mange av de eldre opptakene i Valdres, slik som hos munnharpe- og feleutøver Embrik Beitoaugen, høres mer eller mindre jevn, symmetrisk takt, også med eksempler på spellemenn som markerer



Musikk eksempel 6.
[Embrik Beitoaugen, Øystre Slidre, Valdres: «Springar».](#)
[\(Lenke til Spotify\)](#)

7. Ingvar Hegge, Valdres, synger denne med «tysk» taktstrek i et opptak fra 1982, altså «mot regelen».

alle tre slagene. Ellers er den sentrale kilden Ola Okshovd (1872–1960) fra Øystre Slidre et godt eksempel på jevn takt.⁸

Yngre felespelemenn i Valdres i dag spiller tydelig asymmetrisk og markerer gjerne tre slag i takten; et markert tramp på Is (kort), et lettere på H1 (langt) og et mer markert igjen på H2.⁹ I og med markeringen av H2, er det fristende å beskrive dette som en dreining mot «tre-en»-tramping som i springleiken lenger øst, eller som i områdene med jevn tretakt nordover og til dels vestover. Man kan kanskje hevde at dette er den mest vanlig måten i dag å trampe tretakt på, som i vals, masurka, rørospols, i diverse jevne springarformer (Trøndelag, Møre & Romsdal, Nordfjord) og i det meste av det svenske polskamaterialet.

Ut i fra arkivmaterialet er det nokså åpenbart at det er glidende overganger mellom asymmetri og jevn tretakt, og at å kalle Valdres for et asymmetrisk område (KLM) langt fra gir et dekkende bilde. Videre, etter å ha lyttet til en rekke utøvere i arkivopptak og på utgivelser, sitter jeg for øvrig igjen med et følelse av at tung-lett-tung-mønsteret de unge i Valdres følger i dag, knapt nok har belegg blant de mange felespillerne fra «forrige» generasjon.¹⁰ Noe virker å ha skjedd relativt nylig.

Det eldre sjiktet av *oppskrifter* etter feleutøvere fra Valdres, gir også et uensartet bilde. Da hardingfeleverket ble utgitt, kom det innvendinger mot notasjonen i bind 4 og 5 som telemarkingens Eivind Groven og vestlendingen Arne Bjørndal hadde gjort i dalføret, og for så vidt også i Hallingdal. Det ble påpekt at taktstrekene i mange tilfeller var plassert feil, eller at nedtegnene hadde misforstått takten (Myhren 2001:39). Fra og med bind 6 er taktstrekene etter redigering konsekvent plassert foran Is, etter den før omtalte «reglen» og vanlig forståelse i Valdres i dag (Sevåg 1979:13–14). Dette gjelder både Sven Nyhus sine senere oppskrifter og Groven og Bjørndals tidligere oppskrifter. Det virker med første øyekast at det er noe tilfeldig hvor Groven og Bjørndals plasserer taktstrekene i sine oppskrifter fra Valdres. Men studerer man stoffet nøyere, er det interessant å observere at Bjørndal skiller temmelig systematisk mellom noen enkeltutøvere, f.eks. mellom to svært sentrale kilder som Nils Beitohaugen (1863–1927) og Ivar Ringestad (1870–1953). Disse to finnes det ikke lydopptak av. Beitohaugen sine slåtter er notert «polske», med taktstrekene foran Is, mens Ringestads slåtter får taktstrekene plassert «tysk», foran H1. Det er all grunn til å anta at Nils Beitohaugen spilte som sønnen Embrik, altså jevnt med tramp på Is+H1. At Ringestad sine slåtter mer eller mindre konsekvent får «tysk» taktstrek, må jo da tyde på at han spilte annerledes enn Beitohaugen, og det er lett å trekke slutningen at han spilte slik vi kan høre senere kilder i Vestre Slidre gjør, som for eksempel Harald Fylken (1910–1963) og Ola Bøe (1910–1986), spelemenn som tramper og spiller tydelig asymmetrisk. Det samme er tilfelle med Andris Dahle (1925–95), som riktig nok var fra Øystre Slidre, men lærte nettopp av bestefaren Ringestad i Vestre. Groven og Bjørndal oppfattet i så fall den lange takt delen som den tunge i denne stilen. De hørte asymmetri og «tenkte Telemark» slik de var vant til.

8. Opptak med Beitohaugen, Wangenstein og Okshovd finnes i Valdres folkemusikksamling og i Norsk folkemusikksamling, jmfør arkivreferanser. Torgeir Havro (1915–1984, Valdres folkemusikkarkiv) er en av de som tror tre jevne slag. Dette er særlig tydelig hos kilder fra Vang, der ellers Embrik Beitohaugsens far Nils ifølge tradisjonen skal ha hatt mye av sitt spel i fra.
9. Anbefalt lytting er Jan Beitohaugen Granlis CD *Lite nemmar* (Beitohaugen Granli 2003)
10. Rent metodisk er det her grunn til å ta forbehold: Jeg kan ikke underbygge dette med målinger, men baserer tolkningene på det jeg hører – altså min opplevelse, jfr. diskusjonen innledningsvis.
11. I så fall impliserer det at det andre slaget, der danserne går opp i Valdres, beskrives som en tung taktdel, noe som kanskje ikke virker helt logisk.

Figur 3: Knut og Ola Aastad Bråten fra Valdres spiller langeleik. Fotograf: Henrik Kamphus.



Slagmønster på langeleik

Valdres har ellers en levende langeleiktradisjon som markerer seg tydelig i miljøet i dag. Det er mange unge utøvere som står fram med langeleik på kappleiker og konserter, og det etter måten alderdommelige instrumentet har en tydelig identifiserende kraft i den lokale/regionale folkemusikkoffentligheten. Repertoaret på langeleik og fele er til dels overlappende, selv om slåttene av instrumentidiomatiske årsaker aldri vil være helt like. Kildematerialet sammenstilt med observasjoner av dagens unge utøvere gir oss likevel ikke et bilde av et systematisk forhold mellom slagretning, telling og dansesvikt.

I langeleikspelet markeres takten med plekteret («fjørpinn», «snerten», «spretten») i høyre hand. Med instrumentet liggende på tvers foran seg, betyr dette at slagene har – med terminologi hentet fra felespel – to «strøk»retninger; fra seg («oppstrøk») og mot seg («nedstrøk»). Instrumentet, utbredelse, utøvere og teknikk er beskrevet i skriftet *Leve langeleiken!* (Kjeldsberg (red.) 1987:47–48). Her sies det at man markerer grunnslagene i takten med plekteret og at de to slagene mot seg er en og to i springar. I tillegg blir de to retningene/kvalitetene på slagene forklart som at mot seg/ «nedstrøk» er tung, mens fra seg/ «oppstrøk» er lett.¹¹ «Nedstrøk» på en og to er også systematisk beskrevet og oppført i springarslåttene i danske Hortense Panums (1856–1933) noteopptegnelser (Panum 1921). Her er imidlertid taktstrekken satt konsekvent etter Is, som dermed blir treer, og slagene nedover «på en og to» faller dermed på H1 og H2. Jeg har ikke oversikt over all empiri her, men så vidt jeg kan observere, spiller både eldre og yngre klingende kilder nokså konsekvent nedstrøk på Is+H1.¹² Panums notasjon stemmer således ikke med det klingende kildematerialet.

















[Musikkseksempel 7.](#)
[Oddrun Hegge.](#)
[\(Lenke til Spotify\)](#)

12. Lytt f.eks. til CD'ene «Langeleik» (Snortheim 2011), «Levande langeleik» (Hegge G., K. og O. og Steinsrud, B., M. og K. 1995) og brdr. Aastad Bråtens CD «Til Ragna», (Aastad Bråten K. og O. 2015).

Langeleikutøverne plasserer altså «nedstrøkene» på de samme taktdelene som felespiller Embrik Beitohaugen tramper, Is+H1. Men er dette «en og to»? Observasjoner, både av innspillinger, kappleiksutøvere og dansere i dag, peker entydig i en annen retning: Med felematerialet

og lokal beskrivelse av asymmetri og dansesvikt som referanse, er det åpenbart at to slagene nedover i stedet er *tre og en* i dagens langeleikspill.¹³ Slaget «oppover»/fra seg er (eller tolkes som) lett og langt, og tilsvarende oppoverbevegelsen i dansesvikten. Konservator, danser og spelemann Ingar Ranheim mener at denne tolkningen kan ha rot i spilleteknikken; det første av de to slagene nedover, som skulle være (kort?) ener, blir for langt, fordi man må løfte plekteret i posisjon på nytt. Slaget «fra seg» vil komme fortere, siden plekteret allerede er i posisjon, og dermed blir dette tolket som toer, mens det andre nedoverlaget blir forkortet og dermed tolket som «kort ener» (Personlig meddelelse 15 juni 2018). Om slik tolkning og utførelse av tretakten er et nyere trekk, må her forbli et åpent spørsmål. Tabellen nedenfor forsøker å fange opp og visualisere plasseringen av noen av elementene som det refereres til i de ulike versjonene av tretakten i Valdres med utgangspunkt i kadensformelen/ Is-H1-H2; tramp i felespel i de to øverste radene, slagretning på langeleik markert med piler i de to nederste. Tellingen er enten basert på lokal oppfatning (Beitohaugen, dagens feleutøvere), noter (Panum) og/eller hør- og synbar asymmetri/dansesvikt (dagens feleutøvere og langeleikutøvere):

Utøver/kilde:	Is 	H1 	H2 
Engebret Beitohaugen m.fl.	En, 	To, 	Tre
Dagens feleutøvere	En,  kort	To,  lang	Tre,  middels
Hortense Panum 1921	Tre, 	En, 	To, 
Dagens langeleikutøvere	Tre,  , middels	En,  , kort	To,  , lang

Vi konstaterer at en, to og tre på langeleik i dag ikke er på samme sted som i feletradisjonen. Dog; selv om langeleikmåten ikke er i overensstemmelse med feletradisjonen eller de skriftlige kildene, vil noen kanskje hevde at det er mer logisk at «plekteret fra seg» / «oppstrøk» da faller sammen med dansebevegelsen opp på den lette og lange toeren, mens nedstrøkene faller på nedoverbevegelsene i svikten.

Dermed virker det som om langeleikspillerne i Valdres i dag forsterker en dreining mot tre-en-markering i springaren i tråd med den yngre generasjonen av felespillere, men at tellingen i langeleiktradisjonen er annerledes enn på fela. Det som er ener i feleslåttene er treer på langeleik. Likevel kan dette danne basis for kollektivets samling om et dialektalt trekk: Kort, tung ener der dansesvikten går ned, og lang lett toer, der danserne går opp. At det dialektale trekket ikke avspeiler kildematerialet til fulle er underordnet, så lenge kollektivet er enige om det.

Inkonsekvenser, endring og konsensus

Bevaringsperspektivet er viktig i folkemusikkmiljøets omgang med musikk og dans. Et slikt perspektiv legger klare føringer for måten en

Tabell 1: Forholdet mellom, taktdel, tramp, asymmetri og slagretning hos et utvalg av kilder i Valdres.

13. En lang rekke egne observasjoner på kappleiker og på konsertter i nyere tid gir et entydig inntrykk.

tenker om videreføring av uttrykksformene. Begrep om autentisitet og kontinuitet – og dermed oppfatninger om rett og galt – blir sentrale. Det bør likevel understrekes at en vurdering av rett og galt er en lite fruktbar innfallsvinkel når man nærmer seg denne materien analytisk.

Eksempelene jeg har vist, tydeliggjør at den vanlige kategoriseringen av springar- og polstakten er problematisk. En klar konklusjon må være at vi ikke kan innlemme langeleik- og vokalmaterialet i «regelen» om taktstrek når en melodi opptrer på begge sider av den postulerede grensen mellom «tysk» og «polsk» takt. Noe av grunnlaget for å kalle det en regel og for å trekke en grense faller i så fall bort. Det ser ut som om andre forhold i musikken «overstyrer» den regelen som er formulert på bakgrunn av feletradisjonene. Når det gjelder den vokale siden, slåttestevene, er det tydelig at det er språket og det tekst-metriske som styrer hva som tolkes som tung takt. Feletradisjonens betoning av taktdelene ser ut til å bli ulogiske i de sungne versjonene i Hallingdal og Valdres. For langeleiken sin del virker det som om utøverne har funnet en slagfigur som følger dansesvikten og som dermed føles logisk. Samtidig passer den inn i det (moderne?) asymmetriske mønsteret i Valdres, selv om altså betoningen ikke stemmer overens med feletradisjonen.

I en del områder vil man kunne beskrive musikk- og dansetradisjonene som relativt svake, i den forstand at det er få aktive utøvere, få eldre kilder, lite materiale å basere seg på i arkivene, danseformer som for lengst har gått ut av bruk og så videre. Man kan så tenke seg at dette fort vil kunne føre til utilsiktede endringer gjennom et (for) tynt kildegrunnlag når man ønsker å videreføre uttrykkene. Imidlertid blir det et viktig poeng at endring ser ut til å skje rett foran øynene på oss selv om musikken og dansen er sterk og levende. Dette ser vi i Valdres. Et rikt kildemateriale, mange sterke utøvere gjennom flere generasjoner og et vitalt, aktivt og organisert apparat rundt musikken og dansen ser ikke ut til å sementere uttrykk (jmfør Grambo 2010). Generelt avspeiler mangfoldet vide rammer for hva som fungerer og hva som kan aksepteres, vel å merke når et kollektiv – det være seg lokalt, regionalt eller nasjonalt – blir enige om det. Både inkonsekvenser og endring kan innlemmes i en lokal konsensus. Samme fysiske lyd kan gi liv til helt ulike bevegelser, og samme bevegelse kan assosieres med helt ulike, fysiske, auditive utgangspunkt.

Kanskje er vi her ved et kjernepunkt, nemlig at endring er et uttrykk for at tradisjonen lever. Skjeler vi til det talte språket, ser vi jo nettopp endring hele tiden. Tidene skifter, rammeforutsetningene skifter og brukerne av språk – som brukerne av folkemusikk og -dans – må forholde seg til nye virkeligheter og ta i bruk nye strategier. Dette innebærer i begge tilfeller at prosesser knyttet til identitet i en kontekst av samvær og fellesskap spiller inn. Den daglige bruken av musikken og dansen og diskursen rundt denne inngår i en identitetsdialog med miljøene rundt. Innafor sosiolingvistikken finner vi begrepet «naboopposisjon», der det handler om å understreke identitet ved å overdrive et lokalt trekk for samtidig å markere avstand til tilsvarende

fenomen i tilstøtende områder.¹⁴ Utviklingen i Valdres, med en samling om «tre-en markering», passer godt inn i en slik beskrivelse. Med kappleikene, CD-utgivelser og ellers dagens digitale fora som sentrale arenaer, posisjonerer utøvere seg både i forhold til oppfatninger om sin lokale tradisjon og oppfatninger om andre man vil kontrastere til. Aktørene i et dynamisk miljø forhandler om formen på og innholdet i de forskjellige uttrykkene. Dermed skjer endring på tross av at bevaringsperspektivet hele tiden har vært og er sentralt.

Et lite insitamant til videre forskning på tonal-rytmiske sammenhenger helt avslutningsvis: Jeg vil antyde at det kanskje finnes en intuitiv «tiltrekking», en opplevd attraksjon mellom den taktdelen jeg har kalt H₁ og det vi oppfatter som tung tid. Dette er noe som de omtalte slåttestevene og langeleikmaterialet har felles. Det oppleves som mer logisk at den taktdelen som har mest toner på grunntone/tonikaplanet har tyngde enn at slaget med overvekt av toner fra kontrastplanet, Is, er betont. Den observante leser vil da fort kunne påpeke at jeg kategoriserer dansen og musikken i Hallingdal, Valdres og på Røros og så videre, der Is, det omsluttende, kontrastplanorienterte slaget faller på tung ener (i feleslåttene), som ulogisk. Det gjør jeg ikke, men i dette ligger det at vårt øre nok er tilvendt vestlig funksjonsharmonikk, der den klassiske tonale kadensen, den grunnleggende dominant-tonika – progresjonen, i stor grad bygger opp om tonika som tyngdepunkt. I så måte er det også logisk at en gradvis tilnærming til funksjonsharmonikk for eksempel gjennom impulser fra runddansene kan ha spilt en rolle i utviklingen av springar- og polstakten. «Attraksjonen» jeg kaller det, kan altså være resultatet av en nyere påvirkning, og vil trolig kunne ha endringskraft. ■

Referanser

Utrykte kilder

Arkivopptak:

Norsk folkemusikksamling, Oslo Universitet:

Innspillinger:

Halldor Felde, Td-2592, L 37177.

Wangensteen, Lars NFStr 0605: 25-31, NFStr 0670:49–53.

Valdres folkemusikkarkiv, Valdresmusea, Fagernes:

Innspillinger:

Embrig Beitohaugen 0023, 0024

Torgeir Havro 0050: 18

Fonogram:

Aastad Bråten, Knut & Ole 2015. *Til Ragna* (ta:lik TA121CD).

Beitohaugen, Jan Granli 2003. *Lite nemmar* (ta:lik TA5CD).

Johannesen, Ulf-Arne 2014. *Einpikkaren* (Etnisk Musikkklubb/Musikkoperatørene EM104CD).

14. Norsk biografisk leksikon: https://nbl.snl.no/Amund_B_Larsen. Se også Blom 1989 og Johansson 2010.

15. Se i denne forbindelse Eva Hovs hovedoppgave (1994), *Når gammellekan sett dansaran på prøve*. Et av hennes poeng er utfordringen (for nybegynnere) med å komme inn i dansetakten når melodiene «starter på to», slik tilfellet er med mange «gammelpolser» på Røros.

Hegge, Guri, Kari og Oddrun; Steinsrud, Bjørg, Marit og Kari 1995.
Levande langleik (Heilo HCD7106).

Hegge, Ingvar 2000. *Lea de'* (Øystre Slidre spel- og dansarlag/
Valdres Folkemuseum CD NO BNS 0001).

Liahagen, Silje og Tonje Risdal; Myhr, Helga, Margit og Sina 2016.
Kvedarkvintetten (ta:lik TA151CD).

Snorheim, Olav 2011. *Langleik*. Arkivopptak NRK (ta:lik. TA99CD).

Videogram:

(u.å.): *Bygdedansar frå Buskerud Amt*. Folkemusikkarkivet i Buskerud, Video.

Internetskilder

Norsk biografisk leksikon. https://nbl.snl.no/Amund_B_Larsen
(besøkt 9 oktober 2018)

Feleverkene på nett. <http://app.uio.no/hf/imv/feleverk/detalj.php?id=1723>,
<http://app.uio.no/hf/imv/feleverk/detalj.php?id=0809> (besøkt 6 september 2019)

Litteratur og trykte kilder

Aksdal, Bjørn & Nyhus, Sven 1993. *Fanitullen*. Oslo: Universitetsforlaget.

Bakka, Egil 1978a. *Springar, gangar, pols og rull*. Oslo: Rådet for Folkemusikk
og Folkedans. Mangfoldiggjort magistergradsoppgave, Institutt for
folkelivsgranskning, Universitetet i Oslo 1973.

Bakka, Egil 1978b. *Norske Dansetradisjoner*. Oslo: Det Norske Samlaget.

Bakka, Egil 1985. «Dans og spel». I: *Norske tonar. Heidersskrift til Sigbjørn
Bernhoft Osa på 75-års dagen*. Red. Ingjald Bolstad, Arnfinn Kyte &
Jostein Mæland. Oslo: Universitetsforlaget.

Bakka, Egil 1993. «Danseformene». I: *Fanitullen*. Red. Bjørn Aksdal & Sven Nyhus.
Oslo: Universitetsforlaget, s. 101–129.

Bakka Egil, Bjørn Aksdal & Erling Flem 1992. *Variasjon, dialekt og alder
i springar og pols*. Trondheim: Rådet for Folkemusikk og Folkedans,
Rff-senteret.

Blom, Jan-Petter 1960. «Diffusjonsproblematikken og studiet av danseformer».
Kultur og diffusjon. Universitetsforlaget, s. 101–114.

Blom, Jan-Petter 1981. «Dansen i hardingfelemusikken». I: *Norsk folkemusikk -
hardingfeleslåttar, springarar i ¾-takt*. Red. Blom, Nyhus & Sevåg:
serie 1, bind 7. Oslo: Universitetsforlaget, s. 298–304.

Blom, Jan-Petter 1989. «Språk og grenser». I: *På norsk grunn:
Sosialantropologiske studier av Norge, nordmenn og det norske*.
Red. Ottar Brox & Marianne Gullestad. Oslo: Ad Notam, s. 147–159.

Blom, Jan-Petter 1993. «Rytme og frasering – forholdet til dansen». I: *Fanitullen*.
Red. Bjørn Aksdal & Sven Nyhus. Oslo: Universitetsforlaget, s. 161–184.

Blom, Jan-Petter 2003. «Springar, Pols and Polska Dances of the Scandinavian
Peninsula». I: *The Polish Dance in Scandinavia and Poland*. Red. Märta Ramsten.
Stockholm: Svenskt visarkiv, s. 117–144.

- Blom, Jan-Petter 2006. «Making the Music Dance» I: *Play It Like It Is: Fiddle and Dance Studies from around the North Atlantic*. Red. Ian Russell & Mary Anne Alburger Aberdeen: The Elphinstone Institute, University of Aberdeen, s. 75–87.
- Blom, Jan-Petter & Kvitte, Tellef 1986. "On the Problem of Inferential Ambivalence in Musical Meter". *Ethnomusicology* 30 (3):491–517.
- Egeland, Ånon 2016. «Europeiske spor i hardingfelespringaren». I: *Musikk og tradisjon*. Norsk folkemusikklags skrift nr. 30. Red. Sveinung Søyland. Oslo: Novus forlag, s. 31–54.
- Grambo, Ronald 2010. «Tradisjonsbegrepet – innhold og bruksområder». *NFL-nytt* 55. Norsk Folkeminnelags medlemsblad.
- Gurvin, Olav et al. 1958–81. *Norsk folkemusikk – hardingfeleslåttar*, serie 1, bind 1–7. Oslo: Universitetsforlaget.
- Gustafsson, Magnus 2003. "Transformation of Melodies". I: *The Polish Dance in Scandinavia and Poland*. Red. Märta Ramsten. Stockholm: Svenskt visarkiv, s. 77–116.
- Gustafsson, Magnus 2016. *Polskans historia: En studie i melodityper och motivformer med utgångspunkt i Petter Dufvas notbok*. Diss. Lund: Lunds universitet.
- Hov, Eva 1994. *Når gammellekan set dansaran på prøve*. Hovedoppgave. Trondheim: Rff-senteret.
- Huldt-Nystrøm, Hampus 1966. *Det nasjonale tonefall*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Johansson, Mats 2010a. *Rhythm Into Style: Studying Asymmetrical Grooves in Norwegian Folk Music*. Diss. Institutt for Musikkvitenskap. Oslo: Universitetet i Oslo.
- Johansson, Mats 2010b. «What is Musical Meter?». I: *Musikk og tradisjon*. Red. Gjermund Kolltveit. Norsk folkemusikklags skrift nr. 24. Oslo: Novus forlag, s. 41–59.
- Johansson, Mats 2017. "Empirical Research on Asymmetrical Rhythms in Scandinavian Folk Music: A Critical Review". *Studia Musicologica Norvegica*. 01 / 2017 (Volum 43):58–89.
- Kjeldsberg, Peter Andreas (red.) 1987. *Leve langeleiken!* Trondheim: Ringve Museum.
- Kvitte, Tellef 1999. «Fenomenet 'asymmetrisk takt' i norsk og svensk folkemusikk». *Studia Musicologica Norvegica*. 25:387–430.
- Kvitte, Tellef 2000. *Musikkteori for folkemusikk – en innføring*. Oslo: Norsk Musikkforlag A/S.
- Myhren, Magne 2001. «Eivind Groven, spelemannen og hardingfela – arv og tileigning, skapande verksemd og granskareemne». I: *Årbok for norsk folkemusikk 2001*. 10.årgang. Red. Tore Skaug. Oslo: Norsk folkemusikk og danselag, s. 20–44.
- Omholt, Per Åsmund 2007b. «Om kadensformlene i springar og pols». I: *Norsk folkemusikklags skrift nr. 21*. Red. Astrid Nora Ressem. Oslo: Novus forlag, s. 73–85.

- Omholt, Per Åsmund 2009. *Regional og typologisk variasjon i norsk slåttemusikk*.
Diss. Bergen: Griegakademiet, Universitet i Bergen.
- Omholt, Per Åsmund 2011. «Rytmen i kryllingspringar». I: *Musikk og tradisjon*.
Red. Gjermund Kolltveit. Norsk folkemusikklags skrift nr. 25.
Oslo: Novus forlag, s. 47–65.
- Panum, Hortense 1921. *Langeleken som dansk folkeinstrument*.
Lehmann & Stage (P.Haase)
- Sevåg, Reidar 1979. «Notasjonsmåte og fortolkning av notebildet».
I: *Norsk folkemusikk – hardingfeleslåttar*. Serie 1, bind 6.
Red. Gurvin et al. 1958–81. Oslo: Universitetsforlaget, s. 13–14.
- Sevåg, Reidar & Olav Sæta 1992. *Norsk folkemusikk, slåtter for vanlig fele*.
Serie 2, bind 2. Oslo: Norsk Folkemusikksamling/Universitetsforlaget.
- Sæta, Olav 1997. «Notasjon». I: *Norsk folkemusikk, slåtter for vanlig fele*.
Serie 2, bind 4. Red. Reidar Sevåg & Olav Sæta, 1992–2005.
Oslo: Norsk Folkemusikksamling/ Universitetsforlaget, s. 38–43.

Negation och vardag

Exemplet Justin Currie

Anders Öhman

In this article I analyse the Scottish songwriter Justin Currie and his lyrics as an example of rock and pop lyrics that are ambivalent in relation to what could be called the depiction of everyday life. The lyrics of rock music have often been characterized by a kind of negative dialectics, which often is rebellious toward the normality of the established society. Those artists who does not fit in this negative aesthetics have often been labelled mainstream or middle-of-the road. In this aspect, Justin Currie represents a more ambivalent aesthetics which veers between rebellion and the everyday, between the position of an outsider and normality. Initially I tried to analyse Justin Currie's lyrics as an example of a "post-postmodern" trend in rock music, eventually I realized that the best way I as a scholar in comparative literature can deal with rock and pop lyrics is to treat them as independent study objects. I also note that rock and pop lyrics represent a clearly under-researched field in literature studies.

Keywords: Lyrics of Rock Music, the Everyday, Negative Dialectics, Justin Currie, Ambivalence

En utgångspunkt för denna artikel var ursprungligen ambitionen att analysera rock- och popmusikens sångtexter som en litteraturvetare skulle kunna göra det. Det handlade inte bara om att närläsa texterna med fokus på tematik och form, utan även om att försöka analysera strömningar inom rock- och popmusiken från början av sextioalet fram till idag. Ungefär som man inom den nyare litteraturhistorien kan urskilja olika estetiska riktningar som modernism och postmodernism. En annan utgångspunkt var fascinationen för en inte alltför känd kompositör och låtskrivare som den skotske rockmusikern Justin Currie och hans vid första anblicken tämligen dystra och närapå cyniska texter.

Till en början föresvävade det mig att försöka se Curries texter som uttryck för en post-postmodernistisk tendens i den samtida pop- och rockmusiken. Jag föreställde mig att man skulle kunna förstå hans texter inte bara som en protest mot samhället – i ett slags Adorno-inspirerad negativ estetik (Adorno 1966) – utan som att de hade tagit ett steg vidare och formulerade en estetik som var mera ambivalent. En estetik som inte längre räknade uppror och avståndstagande som entydigt meningsfullt. I stället präglades den av en uppgivenhet som paradoxalt nog lämnade utrymme för en skildring av vardaglig normalitet, samtidigt som det i den uppgivna gesten naturligtvis även rymdes en

kritik av samhället. Ett tydligt exempel på ett sådant estetiskt grepp är ”No, Surrender” från Justin Curries första soloskiva *What Is Love For* från 2007 där refrängen lyder:

*Should you stand and fight, should
you die for what you think is right
So your useless contribution will
be remembered?
If you're asking me I say
No, surrender*

Ett kommateckens placering är betydelsefullt – det lärde mig redan professor Magnus von Platen under min första tid som doktorand i litteraturvetenskap i relation till en dikt av Stagnelius (von Platen 1966, s. 214 ff.). I Justin Curries text är kommatecknet mellan *No, surrender*, vilket knappt går att uppfatta i den sjungna texten, ett bra exempel på hans ambivalenta estetik. Kommatecknet utgör gränsen mellan uppror och uppgivenhet och här får Currie med bägge betydelseerna, både uppror och uppgivenhet. Jag återkommer till texten senare.

Jag tänkte mig alltså att man skulle kunna dela in pop- och rockmusikens tämligen korta historia i olika stadier. Det skulle inledas med det tidiga sextiotalets generationspräglade romantik med The Beatles i spetsen, där deras genombrottslåt ”She Loves You” från 1963 är ett bra exempel. Trots den tämligen naiva och traditionella texten om kärlek uttryckte musiken livsglädje och en euforisk uppmaning till världen att här kommer vi, den unga generationen, och är omöjliga att stoppa. Därefter skulle man kunna urskilja en längre och mera modernistisk fas med Bob Dylans texter i förgrunden, uppblandad med olika avantgardistiska schatteringar, som exempelvis punken i slutet av sjuttioalets. Därpå skulle man kunna räkna nittiotalets rock med Oasis och grunge till ett slags postmodernt stadium.

Ju mer jag började reflektera över saken insåg jag emellertid att en sådan stadie- eller epokindelning inte bara var omöjlig att göra, utan att den också framstod som tämligen ointressant. Tidsspännet på drygt femtio-sextio år som pop- och rockmusiken har på nacken är dessutom alldeles för kort för att kunna indelas i olika strömningar och stadier. Inte heller har det inom musikkritiken vad jag vet funnits några ambitioner att försöka kategorisera rock- och popmusiken historiskt i olika stadier. I stället kan man nog hävda att musikkritiken vilat på en tämligen grundmurad modernistisk estetik som satt förnyelse, samhällskritik, autenticitet som positiva värdekriterier i motsats till det som betraktats som mainstream eller middle-of-the-road inom populärmusiken.

I stället för att fastställa olika faser i pop- och rockmusikens historia som på något vis kunde likna de litteraturhistoriska, började jag därför fundera över det faktum att den pop- och rockmusik som värderats högst var den som just kännetecknats av en modernistisk negativ estetik. Jag undrade

alltmer hur en sådan musik förhöll sig till det man tentativt skulle kunna kalla vardag eller vardagsrealism: hur kunde en sådan musik beskriva det rutinmässiga vardagliga levandet och görandet när den samtidigt hade ambitionen att ta avstånd från allt det som kännetecknade ett sådant liv?

Neil Young och den självförbrännande rockmusiken

Ett illustrativt exempel på en sångtext som i min tolkning av den förhåller sig ambivalent till modernistisk negativitet och en vardagens normalitet är Neil Youngs "Hey Hey, My My" på albumet *Rust Never Sleeps* från 1979. Albumet inleds med en akustisk version av låten och avslutas med en tidstypisk punkinfluerad elektrisk version. Bara titeln antyder något banalt vardagligt, på svenska skulle jag vilja översätta det till ungefär "håhåjaja". I den första versionen, som har titeln "My My, Hey Hey", är texten inriktad på att skildra den självförbrännande rockmusiken: "This is the story of a Johnny Rotten/It's better to burn out than it is to rust [...] Hey Hey, My My/Rock and Roll can never die/There's more to the picture/Than meets the eye/Hey Hey, My My". I den avslutande punkinfluerade elektriska versionen – som då har vänt på titeln och lyder "Hey Hey, My My" – är texten samma som i den första så när som på den betydelsefulla skillnaden: "Is this the story of a Johnny Rotten/It's better to burn out/Rust never sleeps". Den punkigare versionen innehåller alltså både en fråga och raden "Rust never sleeps".

Eftersom hela albumet också heter *Rust Never Sleeps* skulle man kunna anta att här finns en ambivalens hos Neil Young i förhållande till rockmusikens självförbrännande hållning. Så tolkar i alla fall jag texten och finner även stöd för detta i rader som "There's more to the picture than meets the eye" och "Once you're gone and can't come back/When you're out of the blue and into the black". Det är på en och samma gång ett erkännande av rockmusikens hastigt uppflammande och kortvariga protestlåga och en hyllning av den vardagliga processens långsamma och ihärdiga arbete.

Det är emellertid en tolkning jag aldrig har sett, utan det har alltid varit självklart att texten är en hyllning till rockmusikens ständigt förnyande och ofta självförtärande kraft. Eftersom albumet kom ut i kölvattnet av punkens genombrott har man även betraktat den som en hyllning till punkens uppror mot en förstelnad och anpassad rockmusik och en förnyelse av dess kraft.

Så tycks även Neil Young själv göra när han kommenterar John Lennons kritik av låten. I en av de sista längre intervjuer som gjordes med John Lennon och som publicerades i *Playboy* i september 1980 får nämligen Lennon frågan varför han är kritisk till Neil Youngs "Hey Hey My My". Han svarar: "I hate it. It's better to fade away like an old soldier than to burn out. [...] I don't appreciate the worship of Sid Vicious or of dead

James Dean [...]. I worship the people who survive [...].” (Lennon 1980). När Neil Young kommenterar Lennons kritik ett par år senare, har han en radikalt annorlunda uppfattning: ”The rock’n’roll spirit is not survival. Of course, the people who play rock’n’roll should survive. But the essence of the rock’n’roll spirit to me, is that it’s better to burn out really bright than to sort of decay off into infinity.”¹

Neil Young ger uttryck för en inställning som jag menar har varit den dominerande vad gäller synen på rockmusik. Det är en hållning som liknar en levd modernism – som Young också säger i sin kommentar till John Lennon: ”Rock’n’roll is right now. What’s happening right this second” – och som sätter en ära i att göra upp med stelnade konventioner och grå vardag. Jag vidhåller dock, trots Neil Youngs uttalande, att det finns en intressant ambivalens i hans ”Hey Hey, My My” och att det är en ambivalens som haft svårt att komma fram i musikkritiken. I stället har denna präglats av kravet om uppror, förnyelse och avståndstagande från det mesta som har med vardag och vardagsrealism att göra. Det har även gjort det svårt att gestalta vardaglig normalitet i rocklyriken.

Justin Currie och skildringen av vardagen

Det är mot bakgrund av detta som jag menar att Justin Curries musik är intressant, men samtidigt är det kanske även ett skäl till att han inte blivit så känd, eftersom han inte verkar passa in i mallen för den upproriske rockmusikern. I stället finns hos honom en uppgivenhet som är ambivalent, både i förhållande till sig själv, sin roll som rockartist och till uppror och vardag.

Justin Currie föddes i Glasgow 1964 och var den som bildade gruppen Del Amitri som fick ett genombrott med albumet *Waking Hours* 1989. Currie var, ibland tillsammans med gitarristen Iain Harvie, den som skrev Del Amitris låtar samtidigt som han var bandets sångare och basist. Efter att ha gett ut sex album med hyfsade försäljningssiffror utan att bli riktigt stora lades bandet på hyllan efter det senaste studioalbumet 2002. Sedan dess har gruppen uppstått tillfälligt för olika konserter och även gett ut ett live-album 2014, men har inte – förutom en nyskriven singel – producerat någon ny musik.

Jag fastnade tidigt för Del Amitris musik och tyckte att texterna, som alla var skrivna av Justin Currie, var både ambitiösa och komplexa. Även om de flesta på ett eller annat sätt handlade om kärleksrelationer fanns där finstämda skildringar av vardagliga situationer som innehöll både längtan, besvikelse och missförstånd. Ett bra exempel är ”You’re Gone” från albumet *Waking Hours* från 1989:

*Never throw away an old newspaper
Everyday is rich with its current accounts
Prince visits Philippines and parliament debates it*

1. <https://hyperrust.org/Rust/TheBeatles.html>

*Back page, column five
Somebody's wedding announced*

*Sunday night's the night for loving
And squeezing out the weekend's last drops
Sunday night's the night for forgiving
Maybe that's why
They shut the shops*

And you're gone²

Curries texter innehåller ofta en rikedom av detaljer från både vardag och samhällsliv som i stroferna ovan, men sammanhållna av en känsla, inte sällan av förlust och svek. I "You're Gone" skildras en rad vardagliga scener vilka kontrasteras med den älskades frånvaro.

Det är dock hans fyra soloalbum som utan tvivel är de mest intressanta. Som jag påpekat tidigare finns det i dessa en uppgivenhet som ibland gränsar till cynism, ibland till ett slags paradoxal romantik. Orsakerna till denna uppgivenhet kan man bara spekulera i. I en del texter anar man att den kommer sig av en karriär som inte blivit vad den till en början lovade, bland annat beroende på skivindustrins sammanbrott, eller misslyckanden av mer personlig art. I andra texter anar man en insikt om och en bitterhet över ett samhällstillstånd som inte längre har plats för mänskliga värden. Oavsett vilken orsak som ligger bakom är det texter jag upplever som just ambivalenta i den meningen att de både bejakar och ifrågasätter det som man skulle kunna kalla vardagliga situationer och förhållanden.

Justin Currie och den ambivalenta estetiken

Titellåten från Curries första soloalbum *What Is Love For?* är ett exempel på hans ambivalenta estetik som i detta fall utmynnar i en sorgsen romantisk gest.

*What does love do, does it make
life worth going through.
Keep you safe from the suicide crew,
what does love do?
[...]
What is love for, who does it help?
A one-eyed king that leads
everything straight into hell.
What is love for, what does it change?
Did Joan of Arc drag anyone back
from history's flames?*

What is love for, what is love for?

2. https://open.spotify.com/track/6ZiNXyZTIOISFJR7fYIQyU?si=T9ZSfsD_S067NffF_tgOkA

*What do I do with love I can't
use for her anymore
Where do I put this beautiful
suit another man wore.
What is love for?³*

Curries estetiska grepp i texten påminner om den medeltida trubadurlyriken genom sättet att använda motsatser och paradoxer, samtidigt som det hos honom finns ett betydligt mörkare och mera uppgivet romantiskt anslag.

Låten "You'll Always Walk Alone" från Justin Curries andra soloalbum *The Great War* från 2010 är ett annat exempel på hur den ambivalenta och paradoxala estetiken vidgas från att gälla kärlek till att omfatta människans existentiella ensamhet. Den tredje och näst sista versstrofen och refrängen lyder:

*Arm in arm and hand in hand,
tied together with a wedding band
Tethered to the line between the phones
Remember you'll always walk alone*

*Walk alone through your life and into the night
You will always walk alone*

Sången slutar emellertid inte där utan med en avslutande variation av refrängen som konstaterar att om vi talar om det faktum att vi alltid är ensamma, inser vi att ett sådant tal ofta fungerar som ett skydd och i praktiken är det som faktiskt förenar oss. Det är också ett bra exempel på den ambivalens mellan modernistisk negation och vad jag i brist på andra ord vill beskriva som en hyllning till vardagens normalitet som präglar Curries texter:

*And alone every night you walk through my mind
There we go, you and I in tandem all the time
Our cover's blown, now it's all talk
How you always walk alone⁴*

Den drygt åtta minuter långa "The Fight To Be Human" från samma album *The Great War* är en uppgörelse med livet som hyllad artist och en bekännelse av hur svårt det är att återvända till vardagen efter att ha stått på världens scener, samtidigt som det inrymmer förhålligandet av sig själv som likt en gudom tvingas nedstiga till det verkliga livet – och vara tvungen att uthärda det. Här finns emellertid även ett tvivel på vilket värde hans sånger och texter har haft:

*I'm not a master of what I survey
To death and disaster I am a slave
But I am the author of the words that I say*

3. https://open.spotify.com/track/1mUUy4xNDzOHvrvpFLiNpb?si=G8oc_WQhReeXIowmIY8tfA

4. <https://open.spotify.com/track/6O3VZ7POKAmsoMFERzzqMi?si=5a88I31dTL-a3VHViLTjyg>

*Why do I bother – it's all trash anyway
[...]
I stand on the mountain of pitiful prose
My mind is a fountain that pointlessly flows
They give you a trophy if you make the kids scream
But it's such a joke to me how insipid I've been*

*I hate the world they gave me
I hate the world they gave me
[...]
I cling to my records, I cling to my face
That fool in the mirror has taken my place
The funniest funerals, the saddest of births
Are all an excuse to indulge in my thirst*

*I hate the world they gave me
I hate the world they gave me⁵*

Den i mitt tycke märkvärdigaste och mest originella av Justin Curries sånger är den tidigare nämnda ”No, Surrender” från solodebuten 2007. På samma gång som den alltså förhåller sig ambivalent till frågan om uppror och uppgivenhet, innehåller den nästan åtta minuter långa kompositionen en myllrande ordrik uppräknings av det moderna samhällets alla kännetecken, åtminstone som Currie ser det. Det är ett samhälle där allt från menyer till skolval präglas av klasssamhällets sorteringsmekanismer. Låten är naturligtvis en protestsång i Bob Dylans anda, men den ställer även frågan om inte avståndstagandet från vardagen innebär att man sugts upp och anpassas till normaliteten: ”March down Main Street, complain/if you want but it's twenty years/straight for the losers at the front.” Den fråga Currie ställer i refrängen sätter fokus på om det inte är den ambivalenta hållningen som i praktiken är den enda möjliga. De första stroforna i Curries text lyder:

*Big Macs for the fat, lo-cal wraps
for the call centre battery hens.
Japanese snacks for the choice-
spoilt citizens, caviar kickbacks for
the citadel denizens.*

*Airport shoeshines servicing the
suits among the little silver stereos
and hand-rolled cheroots.
First class passengers file on last
after the scum are packed in with
their tax-free loot.
[...]
Film fans flock to the latest schlock
blockbusters block out even the
vaguest thought*

5. <https://open.spotify.com/track/7oNu4xh6bNV7oWekxPrCdo?si=vwcHQ42MT1GNCPv8sTlVfQ>

*Bankrupt schools grind out fool after
fool then feed them to a system
where idiots rule
[...]
Should you stand and fight, should
you die for what you think is right.
So your useless contribution
will be remembered?
If you're asking me I say
No, surrender.⁶*

Här är vi långt ifrån Neil Youngs hyllning av den självförbrännande rockmusiken i "Hey Hey My My". För Justin Currie tycks en sådan hållning riskera att bara bli ett utslag av narcissistisk självbespeglning. Ambivalensen i uppmaningen "No, Surrender" verkar i stället handla om ett annat sätt att bjuda motstånd på. Inte så spektakulärt som en revolt utan kanske mer som ett vardagligt bortnotande av maktens former: "Rust never sleeps".

Vikten av att närläsa och analysera sångtexter

Utgångspunkten för artikeln var tanken att pröva ett litteraturhistoriskt betraktelsesätt på pop- och rocktexter från början av sextioalet fram till idag med Justin Currie som ett exempel på de senaste tendenserna. Emellertid visade sig en sådan analys tämligen omöjlig att göra. Skälet tror jag är att pop- och rockmusiken är så varierad och mångstämmig; det finns alltför många genrer och stilar man som uttolkare och analytiker tvingas ta hänsyn till och som skulle motsäga den indelning man eventuellt skulle kunna göra. Dessutom finns det ännu, trots flera berömvärda ansatser, inte alltför många exempel på analyser av sångtexter.⁷ I synnerhet menar jag att man inte tagit rock- och poplyriken på allvar som betydelsebärande litterära texter. Möjligen kan nobelpriset till Bob Dylan vara ett steg på vägen till att börja göra det, men det återstår att se.

Trots att min ursprungliga intention inte kunde förverkligas, och att exemplet jag skulle använda mig av – Justin Curries texter – blev huvudsaken, är det förmodligen just så jag som litteraturvetare borde behandla sångtexter. Kanske är det också sådana läsningar som det skulle behövas mer av i studiet av pop- och rockmusik. När det gäller Curries texter har jag funnit ett ambivalent förhållande mellan det jag vill kalla modernistisk negativitet och vardaglig normalitet eller vardagsrealism. I låten "Every Song's the Same" från Curries tredje soloalbum från 2013, *Lower Reaches*, kommenterar Currie själv låtskrivandet som att hur originell en sångtext än är, så är den ändå något som måste finnas hos både den som skriver och den som lyssnar:

6. https://open.spotify.com/track/5e3R445sXobYdVlWR2qP2J?si=Ugl-wN4pRZmNZ_5kAdirKg

7. Svenska exempel är Ulf Lindbergs avhandling *Rockens text. Ord, musik och mening*, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposion 1995, Hillevi Ganetz, *Hennes röster. Rocktexter av Turid Lundqvist, Eva Dahlgren och Kajsa Grytt*, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposion 1997. Karin Strands avhandling *Känsliga bitar. Text- och kontextstudier i sentimental populärsång*, Skellefteå: Ord & Visor 2003, behandlar visserligen inte pop- och rocktexter men föreslår flera sätt på hur man kan behandla sångtexter.

*Let me teach you how to write a song
The first line must be brief but strong
And the second line should rhyme
With something in your baby's heart
Something that they know but cannot name
And in that way every song's the same
[...]
So go ahead please, throw away the
rules and seize
Whatever it is you need to say
Cos I'm dying here trying to find something
that I can play⁸*

Sångare och åhörare är desamma. Det finns ingen privilegierad position utanför vardagen, samhället eller samtiden. Vi delar alla på gott och ont samma vardag, samma språk, samma upplevelser och erfarenheter av oss själva och världen. På så sätt är alla sånger desamma.

Referenser

Otryckta källor

Fonogram:

- Justin Currie 2007. *What is Love For?* (Rykodisc).
Justin Currie 2010. *The Great War* (Rykodisc).
Justin Currie 2014. *Lower Reaches* (Compass Records).
Del Amitri 1989. *Waking Hours* (A&M Records).
Neil Young & Crazy Horse 1979. *Rust Never Sleeps* (Reprise Records).

Internetkällor

- Young, Neil, <https://hyperrust.org/Rust/TheBeatles.html>
(senast besökt 19 september 2019).

Litteratur

- Adorno, Theodor W. 1966. *Negative Dialektik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
Ganetz, Hillevi 1997. *Hennes röster. Rocktexter av Turid Lundqvist, Eva Dahlgren och Kajsa Grytt*. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposion.
Lennon, John 1980. Intervju i *Playboy Magazine*, September 1980
(finns även i *The Playboy Interviews with John Lennon and Yoko Ono 1981*, New York: Putnam Pub Group).
Lindberg, Ulf 1995. *Rockens text. Ord, musik och mening*. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposion.
Platen, Magnus von 1966. *Twistefrågor i svensk litteraturforskning*. Stockholm: Aldus/Bonniers.
Strand, Karin 2003. *Känsliga bitar. Text- och kontextstudier i sentimental populärsång*. Diss. Umeå Universitet. Skellefteå: Ord & Visor.

8. <https://open.spotify.com/track/3uTGcwvOI3QSys3WceLMrB?si=cgtJ4FhoSeOutfkfr3J2w>

Reviews

BOOK

Bosnians in Sweden

Music and Identity

Jasmina Talam

Stockholm/Uppsala:

Svenskt visarkiv, Kungl. Gustav

Adolfs Akademien. 2019.

(Reports From the Centre for Swedish

Folk Music and Jazz Research 52/

Folk Life Studies From the Royal

Gustavus Adolphus Academy 19).

OWE RONSTRÖM

Under 2018 och 2019 vistades den bosniska musiketnologen och folkmusikforskaren Jasmina Talam under sex månader i Sverige, som Kungliga Gustav Adolfs Akademiens Bernadotte-stipendiat. Från sitt tillfälliga kontor vid Svenskt visarkiv i Stockholm reste hon land och rike runt för att besöka bosniska föreningar, musik- och dansgrupper i ett brett upplagt forskningsprojekt om bosnier, musik och identitet, betitlat "Bosnian refugees in music-making and cultural organizational activities in Sweden". Inledningsvis var tanken att fokusera på de många bosnier som flydde undan kriget som följde Jugoslaviens sönderfall i början av 1990-talet. Men efterhand vidgades ambitionen till att omfatta också de som flyttat till Sverige som arbetsmigranter från 1960-talet och framåt. Resultatet blev ett omfattande material av intervjuer, fotografier, ljud- och videoinspelningar och därtill boken *Bosnians in Sweden – Music and Identity*.

Boken är traditionellt upplagd. Efter en introduktion som översiktligt beskriver utgångspunkter och problemställningar följer kapitel om teori och metod, bosniers migration till Sverige, om transmigration – hur bosnier skapat sig nya livsbetingelser i en tät relation mellan det gamla och det nya hemlandet – och om bosnisk identitet i en transkulturell kontext. Därefter följer i fem kapitel beskrivningar av bosniers kulturaktiviteter i Sverige med fokus på musik, kulturföreningar, musikgrupper, musikställningar och konserter med musiker från hemlandet. I ett avslutande kapitel summerar och diskuterar författaren de övergripande resultaten och pekar ut några områden där man med relativt enkla insatser kunde åstadkomma väsentliga förbättringar för att möjliggöra ett fortsatt rikt musikliv bland bosnier i Sverige.

Vad Jasmina Talam har åstadkommit är inget mindre än en läsvärd, fullödlig och i stort sett uttömmande beskrivning av bosnisk musik (i viss mån dans) i Sverige. Här redovisas och beskrivs vilka musikerna är, vilka stilar och genrer de utövar, vilka musikgrupper som är aktiva, vilka arenor och typer av tillställningar, tillsammans med en komplett översikt av bosniska föreningar och organisationer i stort. Omfånget av och noggrannheten i sökandet efter bosnisk musik i Sverige är exemplariskt och utgör studiens kanske starkaste bidrag. Till stor del är det ett resultat av att "bosnisk musik" föredömligt fattats i vid och inklusiv bemärkelse, både som "musik från Bosnien" och som "musik utövad av bosnier". Till kategorin "bosnisk musik" räknar Jasmina Talam således musik av bosniskt ursprung utövad av såväl bosnier som av icke-bosnier och till kategorin "musik utövad av bosnier" räknar hon all slags musik som bosnier utövar, inte bara sådan särskilt framställs som "typisk bosnisk".

Det samlade intrycket av boken är igenkänning – i det stora hela är resultatet ungefär vad en intresserad läsare kunnat vänta sig. Jasmina Talam kommer fram till att det uppstått ett relativt omfattande och också differentierat musikliv bland bosnier i Sverige och att musicerandet (och dansandet) är av stor vikt för att skapa och upprätthålla en fungerande diasporisk livsvärld, för välbefinnande, identitet, synlighet, erkännande och integration, både i det nya och gamla hemlandet och både för individ och kollektiv. Hon visar därtill att det finns problem på en rad områden, från brist på expressiva specialister (musiklärare, danslärare, körledare, folk med erfarenhet av föreningsliv etc.), till brist på synlighet, som en följd av enspråkighet och brist på kommunikationskanaler till det omgivande samhället. Efter ett par genomläsningar har jag egentligen inte funnit något särskilt som överraskat mig, vilket faktiskt borde vara överraskande i sig, eftersom jag, utöver mina nu rätt ålderstigna studier bland ex-jugoslaver i Stockholm under 1980-talet (Ronström 1992), inte har någon större insikt i musiklivet bland bosnier i Sverige att utgå från.

Vad beror igenkänningen på? Ska man kanske förstå det så att bosniernas musikliv utformats efter en typisk svensk mall och att det är därför det i så hög grad liknar andra grupper? Det är en möjlig och också rimlig förklaring, givet den generella process som träffande kallats "altercasting", när en majoritet tillverkar och tillhandahåller de former som minoriteter stöps i. Resultatet är välbekant och väldokumenterat i en lång rad tidigare studier av migration till Sverige: svenska invandrare finns bara i Sverige. Själva invandrarkategorin, tillsammans med alla de former och arenor som invandrare kan framträda i som just invandrare, är mycket svensk. Men så är det förstås också möjligt att det är själva undersökningen som utformats efter en given och därför igenkännbar mall som gör vissa sätt att ställa frågor, skapa material, disponera text och presentera resultat självklara, och som därför också inbjuder till vissa överenskomna läsarter.

Det huvudsakliga syftet med studien är deskriptivt. Det finns få övergripande analytiska slutsatser. Diskussionen av tidigare forskning på liknande teman är översiktlig och kortfattad. Uppenbart är att författaren inte kunnat tillgodogöra sig så mycket av de rätt omfattande studier som tidigare gjorts om migration till Sverige, om invandres arbetsliv, organisationer, integration, och om musik- och dansliv – inte minst vad gäller invandrare från Balkan. Men det är en brist som inte kan skyllas på författaren, utan snarare på det faktum att den övervägande delen av denna litteratur är skriven på svenska och i huvudsak har riktats till en publik av framförallt svenska forskare, debattörer, politiker och tjänstemän. Uppsåten och syftena bakom den omfattande forskningen om Internationell Migration och Etniska Relationer (IMER) i Sverige de senaste tre-fyra decennierna är säkerligen mångskiftande, men ett av resultaten är otvivelaktigt ännu ett väsentligt bidrag till redan väl etablerade homogeniserande altercastingprocesser: överlag är svensk invandrarforskning påtagligt svensk och den har också bidragit till att frambringa det den själv beskriver, påtagligt svenska invandrare.

Givet studiens beskrivande syfte är den relativa bristen på inflöden från tidigare svenska invandrarstudier inget avgörande problem. Men självklart hade närmare kännedom om svensk IMER-litteratur kunnat leda till fler frågor och iakttagelser, till utvidgningar och fördjupningar åt olika håll. Det finns i Jasmina Talams studie

en rad iakttagelser som förstärker, kommenterar och utvidgar resultat ur tidigare studier om musik och migration. Här är några av dem:

En av bokens huvudpoänger är hur viktig musik och dans har varit och ännu är för skapandet och upprätthållandet av ett bosniskt föreningsliv i Sverige. Författaren finner att musik och dans alltsomoftast utgjort själva embryot till de spirande gemenskaper som uppstod i exilen, att musikgrupper och folkdansgrupper är bland det första som de bosniska flyktingarna satt igång med att skapa när de väl börjat etablera sig, och att sådana grupper kommit att utgöra en kärna i föreningsbygget, som lockat fler att delta i det och som mer än något annat fått det att hålla samman under åren. Det är iakttagelser som går igen i en rad andra studier av invandrare, i Sverige och i andra länder.

En annan viktig iakttagelse är hur en specifik, tydligt särpräglad och etniskt definierad musikform i det nya landet fått status som ett slags klingande etniskt varumärke (Ronström & Slobin 1992). För bosnierna handlar det framför allt om "sevdalinka", en genre av traditionella kärlekssånger med tydliga influenser från urbana europeiska, orientaliska och sefardiska musikstilar som under flera århundraden utvecklats i Sarajevo och andra bosniska städer. I Sverige och i en rad andra länder där bosnier nu bor har sevdalinka fått ställning som symbol för "det typiskt bosniska" och för bosnisk kultur och identitet i allmänhet, och det på ett sätt som genren tidigare inte haft i Bosnien. Som etniskt varumärke är genren inkluderande och expansiv: å ena sidan lyfts gamla sevdalinkor fram i nya tappningar och sammanhang, å den andra presenteras som sevdalinkor också nya sånger i nya stilar med uttalad bosnisk särprägel. Hur sevdalinka etablerats som etniskt klingande varumärke tycks följa processer som iakttagits i studier av musik bland etniska grupper i andra länder.

En tredje iakttagelse är betydelsen av tillgången till expressiva specialister av alla de slag, för att överhuvudtaget få musik- och dansgrupper till stånd och för att få dem att framstå som "riktiga", "autentiska", kort sagt trovärdiga som just bosniska i Sverige. Jasmina Talam beskriver ingående hur föreningar och grupper på olika sätt utnyttjar de resurser de faktiskt har och hur de också kämpar med att skapa de resurser de behöver, som instrument, folkdräkter, koreografer, solister, arrangörer, musikvetare och andra som kan ge råd.

En fjärde besläktad iakttagelse är att föreningslivet bland bosnier snabbt tog fart i Sverige efter migrationen, men att det efter en tid klingat av. Många föreningar har lagt ner, flera av de aktiva har slutat. En viktig insikt som Jasmina Talam förmedlar är att musikutövarnas och föreningarnas uthållighet tycks stå och falla med tillgången till tillräckligt kompetenta expressiva specialister. Den rimliga slutsatsen blir då att om "lyckad integration" ska innebära framställandet av en specifikt bosnisk kollektiv identitet i Sverige som kan bli synlig och tillgänglig för och erkänd av också andra än bosnier, så måste såväl de bosniska föreningarna som det svenska samhället vinnlägga sig om att stödja och stärka de expressiva specialisterna möjlighet att utöva sina speciella kompetenser.

En femte iakttagelse är hur bosnierna i Sverige återanvänt vissa organisationsmodeller från hemlandet, till exempel i form av "kulturno

umetničko društvo”, en typisk form för kulturföreningar i det forna Jugoslavien, men att de också formerat sina organisationer i enlighet med typiskt svenska föreningsmönster. Iakttagelsen rör den generella frågan om hur etniska grupper skiljer sig genom vilka anspråk på ”institutional completeness” de har i det nya landet. För vissa grupper tycks målet vara att hålla så mycket som möjligt, från barnmorskor till begravningsbyråer, inom den egna gruppen, medan det för andra handlar mer om att lägga till vissa typer av institutioner som man saknar i det nya hemlandet. Till den senare kategorin hör uppenbart bosnierna i Sverige. För dem har det inte gällt att ersätta svenska institutioner på livets alla områden, utan istället att skapa komplement på vissa specifika områden, i synnerhet när det gäller musik, dans, språk och mat. I anspråken på ”institutional completeness” uppvisar bosnierna därmed likheter med många andra invandrargrupper i Sverige, vilket till dels beror på kulturella och sociala vanor hemifrån, men också och kanske till och med mer, på strukturer i det svenska samhället. Det finns ett antal iakttagelser i materialet som hade varit spännande att utveckla vidare, just om utfallet av de ständiga förhandlingarna om vad man ville åstadkomma och vad man faktiskt hade möjlighet att göra, mellan det man hade med sig och det man kom till.

Den sjätte och sista iakttagelsen är just hur gränserna mellan bosniskt och svenskt upprättas, förhandlas och överskrids i och kring musikutövandet och i och kring de arenor där bosnisk musik (i de båda betydelserna ovan!) utövas. Det är uppenbart att en mer närgången analys av det omfattande och detaljrika material författaren presenterar hade kunnat ge ny och intressant belysning till frågan om hur etniska kategorier och etnisk identitet med musik som centrum skapas och upprätthålls i det nya landet. Lika uppenbart är det att vad som krävs för att kunna ge sig i kast med en sådan analys är just den sortens detaljerad empiri som Jasmina Talam presenterar i sin studie. ■

Avhandlingar är en egen genre av böcker, men spännvidden är stor i hur författarna tar sig an sitt arbete. Likaså är det skillnad mellan olika ämnen och länder, vilket gör att det kan vara lite knepigt att förstå och orientera sig i vissa texter. Detta gäller även Mælands doktorsarbete, som formellt är ett doktorsarbete på Norges teknisk-naturvitenskaplige universitet (NTNU) i Trondheim. Där har Humanistiska fakulteten, Institutionen för musikvetenskap en avdelning för dansstudier. I praktiken har Mæland ingått i ett samarbete mellan NTNU i Trondheim och Université Clermont Auvergne (UCA) i Clermont Ferrand, Frankrike.

Avhandlingen handlar om ”kunskap i dansande” på en mindre ort på landsbygden i Norge. Mæland studerar, som framgår av titeln, det hon ser som ett tredelat samspel mellan dans, musik och parskapande. Syftet och forskningsfrågorna är med hennes egna ord:

I denna doktorsavhandling undersöker jag danskompetens och kunskap-i-dansande i Haltdalen, likaväl som hur dansandet fortsätter, överlever. Jag undersöker hur folk blir kunniga i att dansa i just Haltdalen genom att gå på fester. Dessutom frågar jag hur människor själva erfar sin egen kunskap-i-dansande. (s. 31, min översättning)

BOOK**Dansebygda Haltdalen**

Knowledge-in-dancing in a Rural Community in Norway

Triangular Interaction Between Dance, Music and Partnering

Siri Mæland

Trondheim: Norges teknisk-naturvitenskaplige universitet. 2019. (Doctoral theses at NTNU, 2019:39.)

MATS NILSSON

Detta är i grunden ett spännande arbete, men jag går lite vilse på de vägar Mæland leder mig. Dels handlar det om att avhandlingen är svårplacerad i den akademiska världen, dels om försöken att täcka in och vilja ha med för många olika aspekter och oprövade metoder samtidigt. Är det musikvetenskap, dansvetenskap, antropologi, etnologi eller folkloristik? Bara för att nämna de för mig närmast liggande alternativen. Det spelar en viss roll eftersom olika ämnesinriktningar har olika begreppsuppsättningar, stilar, sätt och metoder att närma sig sitt material. Vet man så att säga vad man läser är det lättare att följa med. Det är spännande men en utmaning att vara mångvetenskaplig och inte alltid lätt att få det att fungera bra.

Mælands väg för att förstå dansandet i Haltdalen är i första hand deltagande observation. Hon är där, dansar, iakttar, pratar och umgås med lokalbefolkningen som är på danstillställningarna. Beskrivningarna och samtalsreferaten är lätta att följa och förstå, och ger en bild av vad, när och varför man dansar i Haltdalen.

I andra hand använder Mæland sig av hon kallar en "explicitation interview technique" som kombineras med rörelseanalys i form av den norska sviktmodellen. Här blir det svårare att följa och förstå. Explicit förklaras på engelska som "stated clearly in detail, leaving no room for confusion or doubt". En översättning av explication är oförbehållsam, något som är tydligt och klart, att det inte finns några tveksamheter.

Metoden beskrivs av Mæland som ett sätt att framkalla den praktiska erfarenheten av en aktivitet. Det är enligt ordboken "en form av guidad retrospektiv introspektion" (min översättning). Problemet är att Mæland inte lyckas få ut något nytt eller uppseendeväckande med denna metod, och inte något som inte kunde gått att få med en etnologisk-antropologisk kvalitativ djupintervju. Läsaren blir inte övertygad om metodens nytta, åtminstone inte i detta fall. Inte heller kopplingen till rörelseanalysen blir särskilt tydlig.

Vilka är de tänkta läsarna av denna avhandling? Knappast de närmast berörda i Haltdalen eller i en större norsk eller nordisk dansmiljö. Språkvalet, att skriva på engelska, är en orsak. En annan är det komplexa och något svåröverskådliga innehållet. I Sverige är avhandlingar sällan några kioskvältare, snarare tvärt om, det är få som läser och tar del av hela avhandlingar. Recensioner och artiklar som baseras på avhandlingen når möjligen en intresserad publik. Mælands avhandling har empiriskt ett snävt norskt perspektiv, vilket inte gör läsekretsen större. Teoretiskt och metodologiskt är den betydligt bredare och kan vara intressant även utanför den lilla norska och nordiska kretsen av presumtiva läsare. Då är språkvalet engelska helt rätt.

Akademiska avhandlingar är som redan framgått en egen genre, och det är inte alltid svaren utan snarare de frågor och fenomen som uppenbarar sig vid läsningen som är behållningen. Ett tema som är lätt att känna igen är "kampen" mellan nytt och gammalt, mellan unga och äldre dansares önskemål och behov, exempelvis vad gäller repertoaren på danstillställningarna. Gammaldans är inget för de yngre, det ska vara sving, eller bugg som vi säger i Sverige. De äldre kan tänka sig både och. Vilket inte förvånar mig, men som verkar förvåna Mæland.

Hur ”trönderrock” låter fattar troligen ingen läsare som inte är från Norge. Traditionell fest, vad är det, är en annan fråga som inte får något svar.

Mælands avhandling är, som framgått, en utmaning att läsa i sin helhet, men ett nyttigt tillskott i den nordiska dansforskningslitteraturen. ■

Routledge publishing house is behind the *Global Popular Music Series* with Franco Fabbri (University of Turin, Italy) and Goffredo Plastino (Newcastle University, UK) as the series editors. This series contains several anthologies that examine popular music within a nation, region, continent or several countries within a continent, which are characterised by common cultural similarities (e.g. Latin America). So far, a number of countries and regions have been addressed.

The present anthology *Made in Sweden: Studies in Popular Music* was released in 2017, and has a scope of 256 pages consisting of a contents registry, list of figures, series foreword, introduction by the anthology editors, 17 chapters (organized in four parts plus coda), afterword, a selected biography of Swedish popular music, and an index.

On the cover of this book we can read that this anthology:

[...] serves as a comprehensive and rigorous introduction to the history, sociology and musicology of twentieth-century Swedish popular music. The volume consists of essays by leading scholars of Swedish popular music and covers the major figures, styles and social contexts of pop music in Swedish. Although the vast majority of the contributors are Swedish, the essays are expressly written for an international English-speaking audience. No knowledge of Swedish music or culture will be assumed. Each essay provides adequate context so readers understand why the person or genre under discussion is of lasting significance to Swedish popular music; each section features a brief introduction by the volume editors. The book presents a general description of the history and background of Swedish popular music, followed by essays that are organized into thematic sections: The Historical Development of the Swedish Popular-Music Mainstream; The Swedishness of Swedish Popular-Music Genres; Professionalization and Diversification; and Swedish Artist Personas.

Each section is introduced by presenting important thematic perspectives related to the actual section, plus a presentation of the individual chapter contributions. In addition, the anthology contains several chapter contributions that provide interesting and important analyses of topics related to the thematic sections mentioned above.

As a point of departure in the introduction chapter, the editors Alf Björnberg's and Thomas Bossius' review Krister Malm's and Roger Wallis' book *Big Sounds from Small Peoples: The Music Industries in Small Countries*. This 1984 publication presented studies of popular music, the music industry and media policy in 12 smaller nations, among them Sweden. In this rereading of Malm and

BOOK

Made in Sweden

Studies in Popular Music

Alf Björnberg &
Thomas Bossius (eds.)

New York: Routledge. 2017.

TOR DYBO

Wallis 30 years later, Björnberg and Bossius conclude that Sweden has evolved into a big and significant nation in the international popular music market.

Part I – titled “The Historical Development of the Swedish Popular-Music Mainstream” – begins with Olle Edström’s chapter “A Very Swedish Phenomenon” offering an interesting history of people’s parks (amusement parks) and their role within the Swedish nation as cultural meeting places that cross class and social boundaries. Chapter 2, “Blacklists and Hitlists”, written by Alf Björnberg and chapter 3, “The Story of Svensktoppen”, by Henrik Smith-Sivertsen, bring up important perspectives on the role of radio hits in the 1960s and ’70s.

In Part II – “The Swedishness of Swedish Popular-Music Genres – chapter 4, “The Troubadours”, written by Marita Rhedin, provides an analysis of the folk song (*visa*) movement in Swedish popular culture in the 1960s. The next chapter (5) “Progg”, by Sverker Hyltén-Cavallius, gives an insightful presentation of progressive music as a part of the left-wing movement in Sweden in the late 1960s and throughout the ’70s, a phenomenon that was highly relevant in several European countries during this period. One example is the neighbouring country of Norway where similar music movements have been experienced, to a great extent through bands and artists such as Bazar, Jack Berntsen and Boknakaran. The article is also interesting to read in light of how political progressive music has clear parallels internationally in countries such as the United States, Ireland, the United Kingdom, France and others. In this context, names such as Woody Guthrie, Joan Baez and Bob Dylan from the United States, Ireland’s The Dubliners, Britain’s Billy Bragg, and Alan Stivell from French Brittany, can be mentioned.

Lars Lilliestam’s chapter (6), “Swedish Dance Bands”, represents a strong thematic contrast to the previous chapter on progressive music. Lilliestam’s chapter is interesting to read with its focus on the danceable, melodious, and familiar phenomena of this very widespread expression in Swedish popular culture. From one of Sweden’s neighbouring countries, it is easy to recognize Lilliestam’s analyses of musical and cultural characteristics in Swedish dance band cultures in corresponding Norwegian dance bands. Seen from a Norwegian perspective – and as mentioned, we have witnessed similar phenomena in popular culture for several decades – this chapter shows how such a musical phenomenon has broad appeal to a dancing audience that loves songs in swinging rhythms and a smoothly polished soundscape. It is also known as music that appeals to single people looking for a partner. It is also interesting to read about the links between the musical characteristics of dance band music and some of ABBA’s songs, such as “Fernando” and “Ring Ring”, which are characterized by singable and danceable songs with the same well-polished arrangements – although ABBA’s music productions are generally more sophisticated. However, it would also have been more interesting to elucidate the discussion of class and social belonging among the dance bands’ audiences. This is a major research topic in itself. But, all in all, the chapter is thought-provoking with its insightful analyses of musical characteristics, lyricism, and dance band music as a media phenomenon, which represents a research field where new works are most needed. Next, chapter 7, “Keep it Country! Lots

of Fiddle and Steel!” by Thomas Bossius, and chapter 8, “When Post-Modern Times Arrived: Dork Punk and Nostalgia as Experiments of Cultural Orientation 1973–89”, by Peter Dahlén, present respectively Swedish variants of country music culture and the punk movement. Both are well written with interesting analyses.

Part III – “Professionalization and Diversification” – consists of five chapters. In chapter 9, “Contextualizing Extreme-Metal Music”, Susanna Nordström presents interesting analyses of the emergence of black metal and its newer variants. It is sobering to read how this music form was established in Nordic countries such as Sweden and Norway, where several black metal bands in both countries achieved high international status. As a thematic opposite, Karin L. Eriksson’s chapter (10), “Water Sprites and Herding Calls: References to Folk Music in Swedish Pop and Schlager Music 1990–2015”, examines, among other things, the emergence of folk pop. In chapter 11, “Nordik Beats”, Thomas Bossius gives interesting analyses of Swedish electronic dance music. Rasmus Fleischer addresses, in chapter 12 “Swedish Music Export”, the growth of the Swedish music industry and its increasing international credits. Jonas Bjälesjö, for his part, analyses in chapter 13, “The Swedish Music-Festival Scene”, “... the development and nature of a Swedish music-festival landscape from the 1980s until today”. Bjälesjö does an interesting review of the history and growth of Swedish music festivals, which were initially characterized by entrepreneurial thinking and networking between the festivals regarding logistical aspects and legal conditions. In many ways this contrasts with the situation today characterized by a much larger professionalized music festival scene where sponsorship agreements are important for the economy. It is also sobering to read how festivals today largely must take into account the changes in the flow of money within the music industry, in which bands and artists are now more dependent on income from live performances than from recorded music releases.

Part IV – “Swedish Artist Personas” – consists of three thought provoking chapters, namely chapter 14, “Ulf Lundell: Literary Rocker” by Ulf Lindberg, chapter 15, “Titiyo: Race, Gender, and Genre in Swedish Popular Music”, by Ann Werner, and chapter 16, “The Politics of the Mask: The Knife as Queer-Feminists”, by Kajsa Widegren.

In the Coda section, the Danish musicologist Morten Michelsen, in chapter 17 “Ambassadors, Merchants, and Masterminds: Swedish Popular Music Abroad”, gives sobering analyses of how Swedish popular music, represented here by Alice Babs, Cornelis Vreeswijk, ABBA and Max Martin, has been spread abroad over the last 75 years.

Finally, the Afterword consists of chapter 18, “An Elderly Signwriting Gentleman”. In this chapter, the editors of this anthology, Alf Björnberg and Thomas Bossius, have carried out an interesting and important conversation with Mikael Wiehe on the background of his musicianship.

In conclusion, I find that each chapter provides insightful analyses of important musical stylistic currents in Swedish popular music and culture. The book lives up

to the intention that it can be read by people who do not know Swedish popular music particularly well or in all its multifaceted forms of expression. It is also of great value that the chapters are linguistically well-worked, where concepts are defined throughout, and characteristics of Swedish popular music life, in its broadest meaning, is presented in an explanatory manner. In that way, it is easy for readers, who are not so well informed about Swedish popular culture, to gain knowledge through what is presented in the individual chapters and the introductory texts to each part of this anthology. Not least for an international audience, the book contributes to insightful analyses of the complexity and range of popular Swedish music in its most diverse variations. Here we gain deeper understanding of which parts of Swedish popular music distinguish it from international trends and, not least, which aspects coincide with these trends. ■

BOOK

Migration, musik, mötesplatser

*Föreningsliv och
kulturproduktion i ett
föränderligt samhälle*

Maria Westvall, Rolf Lidskog
& Oscar Pripp (red.)

Lund: Studentlitteratur. 2018.

ÅSA BERGMAN

Antologin *Migration, musik, mötesplatser* bygger på ett samarbete mellan sex forskare från olika discipliner och syftet är att undersöka musikens roll, dess plats och dess mening för medlemmar i föreningar bildade på etnisk grund. Artikelförfattarnas gemensamma fokus beskrivs vara att "undersöka hur just musik kan påverka identifikation på olika vis" med utgångspunkt i att musik som kulturform kan fungera som ett "nyckelhål till studier av samhällets kulturella spänningsfält" (s. 15).

Boken är uppdelad i fyra delar, och i den första delen (kapitel 1) presenteras gemensamma utgångspunkter och begrepp. Ett av antologins mest frekvent förekommande begrepp är *musikande*, det vill säga en översättning av Christopher Smalls *musicking* som inbegriper alla former av handlingar kopplade till musik. En annan begreppslig utgångspunkt är *praktikgemenskap* – med vilket artikelförfattarna vill uppmärksamma hur musikaliskt lärande och identitetsutveckling relaterar till varandra. Därtill riktas fokus på begreppet *musikaliskt nav* som används för att skapa förståelse för hur platser eller sammanhang kan fungera som "kontaktpunkter och generatorer för musikaliska handlingar" (s. 16). Ytterligare en gemensam referenspunkt är ett antagande om att de musikhandlingar som utförs i föreningssammanhang är kopplade till tid och rum varför de *sociala och rumsliga sammanhang* där musikandet sker pekas ut som viktiga att studera.

Etnisk identifikation och betydelsen av etnicitet eller nationalitet kan enligt författarna till antologin inte tas för given. Istället poängteras betydelsen av att undersöka vad musik och dans kan symbolisera i de sammanhang som studeras. Med hjälp av Stuart Halls begrepp *being* respektive *becoming* förskjuts fokus från vad som kännetecknar eller karaktäriserar en viss etnisk grupp till *om, när* och eventuellt *hur* medlemmarna i en grupp själva beskriver etnicitet som betydelsefullt i relation till musikskapande och inte minst *hur det går till*. Artikelförfattarna utgår också ifrån att expressiva kulturformer som musik och dans kan fungera som nationella och etniska symboler inom en viss grupp. För att diskutera musikens potential som sammanhållande kraft används Robert Putnams begrepp *sammanbindande* (binding) respektive *överbryggande* (bridging) *socialt kapital* med vilka det är möjligt att uppmärksamma olika nivåer

av social sammanhållning. Medan *sammanbindande socialt kapital* avser sådana kunskaper och referenser som är användbara och som skapar sammanhållning inom en grupp med någon form av gemensamt intresse, så avser *överbyggande socialt kapital* det som binder samman grupper i ett vidare samhälleligt perspektiv. Bokens redaktörer betonar att socialt relationsskapande mycket väl kan ske på både sammanbindande och överbyggande nivå samtidigt men att det kan ske i olika grad.

I antologins andra del (kapitel 2–7) presenteras resultatet från fallstudier genomförda i sex olika kulturföreningar. I kapitel två undersöker Oscar Pripp hur medlemmar i den kurdiska kulturföreningen Komciwan engagerar sig i musik- och dansaktiviteter med avstamp i frågan om musikandets individuella och kollektiva betydelser inom föreningen. Tre narrativ om hur kurdisk etnicitet kopplat till musik identifieras: att kurdisk musik karaktäriseras av särskilda instrumenteringar, klanger och genrer, att kurdiska sånger relaterar till en berättartradition med ett visst ämnesinnehåll samt att musik och dans är viktigt när det gäller att manifesteras kurdiskhet i förhållande till omvärlden. I kapitel tre diskuterar Ove Sernhede förändrade förutsättningar för musikverksamheter kopplat till gentrifieringsprocesser utifrån Gambianska klubben, en förening som under 1990-talet bedrev verksamhet i Göteborgsstadens Haga, som exempel.

I Johan Södermans kapitel uppmärksammas musikens och dansens funktion i en finsk föreningskontext i Malmö. Söderman ger flera exempel på hur musiken fungerar som ett sammanlänkande socialt kapital, men identifierar enbart ett fåtal exempel på förekomst av överbyggande socialt kapital. En hög grad av överbyggande kapital identifierats dock i relation till den chilenska musikgrupp som även den undersökts av Söderman och som fokuseras i kapitel fem. Gruppen som funnits i drygt 30 år beskrivs ha "navigerat mellan det vänsterintellektuella och det karnevaliska" och beskrivs också ha förmått "transformera sitt socialpolitiska engagemang från marxism och klassmedvetenhet till vår tids identitetspolitiska diskurs" (s. 114).

I det sjätte kapitlet beskriver Oscar Pripp hur medlemmarna i ett folkdansgille med förankring i svensk folkmusiktradition tillskriver musiken och dansen en roll och funktion och i det sjunde och sista kapitlet baserat på fallstudier möter vi medlemmar i tre göteborgska föreningar med rötter i Balkan: den kroatiska musik- och dansgruppen Sokadija, grupperna Balkan Blues Company och Bosnia Express. Kapitlets författare, Ove Sernhede och Maria Westvall, beskriver här hur det i föreningarna förekommer ett *presentativt* och *emblemiskt musicerande* kopplat till hur den kulturella repertoaren presenteras för och i samspel med publiken, samtidigt som de identifierar ett *delaktigt* och *katalytiskt musicerande* i det att musicerande sker i samspel med andra musiker och med dansare.

I antologins tredje del görs sedan tematiska analyser (kapitel 8–11) kopplade till de sex fallstudierna. I det åttonde kapitlet, "Musikens växelverkan", uppmärksammar Maria Westvall musikens relationsskapande funktion på individnivå och på gruppnivå liksom hur musiksammanhang kan främja förståelse och acceptans i en interkulturell kontext. I kapitel nio, "Musik, känslor och identifikation", riktar Ulrik Volgsten blicken mot "musiken

själv och mot frågan vad det är som gör musik så speciell” i de studerade sammanhangen (s. 171). Här uppmärksammas bland annat musikens funktion som identitetsmarkör, musikens emotionsskapande potential samt musikens kommunikationsfrämjande funktion. I det tionde kapitlet, ”Musik, språk och möten mellan skilda världar”, uppmärksammar Ove Sernhede hur kulturella hierarkier kopplade till koloniala relationer präglar såväl förutsättningarna för etniska minoriteters musikskapande och vår förståelse för musik kopplat till dessa. I kapitel elva, ”Musik som nostalgi och strategi bland föreningsaktiva i exil”, beskriver Johan Söderman hur musiken fyller en nostalgisk funktion i relation till det land som lämnats men också hur musik i den nya nationella kontexten fungerar som ett bildningskapital. I det sista tematiska kapitlet (kapitel tolv) ”Musikandets symboliska komplexitet och töjbarhet”, beskriver Oscar Pripp musikens och dansens symboliska egenskaper och hur de fungerar såväl identitetsstärkande inom grupper som exkluderande i förhållande till andra grupper. Pripp konstaterar samtidigt att *hur* detta går till varierar beroende på kontext.

I den fjärde och avslutande delen (kapitel 13) diskuteras med utgångspunkt från fallstudierna musikande i relation till de kollektiva respektive individuella funktioner och betydelser musik kan ha i människors liv. Följande aspekter av musikande inom en förening bildad på etnisk grund pekas ut som centrala: att det bottnar i ett starkt och långvarigt intresse för musik och att utöva musik, att det ger möjlighet att ägna sig åt kulturproduktion samt att producera och genomföra evenemang inom ramen för en förening. Vidare framhålls aspekterna att det genom kulturproduktion finns möjlighet att utveckla och upprätthålla diasporisk identitet, att det skapar förutsättningar för att delta i det lokala kulturlivet, att det skapar förutsättningar för att motverka dominerande, stereotypa och ibland stigmatiserande bilder av den egna gruppen och slutligen att det skapar förutsättningar för att definiera sig själv och sin särart i förhållande till det svenska majoritetssamhället. Ett mål med föreningarnas musikaktiviteter beskrivs vara att inkluderas i och erkännas som en del av det svenska majoritetssamhället.

Mot bakgrund av de aspekter som pekas ut i det sista kapitlet framträder en varierad och flerdimensionell bild av vad musikverksamheterna i de studerade föreningarna har för betydelser och fyller för funktioner för dem som deltar i musikaktiviteterna. Antologin hade dock vunnit på fler och mer djupgående diskussioner om vilka ”kulturella spänningsfält” som identifierats i materialet och hur dessa skulle kunna förstås i relation till samtida politiska diskussioner, exempelvis rörande kulturellt ursprung respektive svenskhet. Det hade också varit spännande att som läsare få veta mer om på vilket sätt forskargruppens tvärvetenskapliga sammansättning inverkat på forskningsresultatet. ■

BOOK

Antologin *Music Glocalization: Heritage and Innovation in a Digital Age*, redigerad av David Hebert och Mikolaj Rykowski, är baserad på presentationer från två konferenser vid Musikakademien i Poznan, Polen, 2014 och 2015. Den gör höga anspråk på att förklara fenomenet *glokalisering*, både på ett övergripande plan och med hjälp av analyser och fallstudier. Den vänder sig främst till forskare, men kan också användas i undervisningssyfte, exempelvis i metoddelar av uppsatskurser.

Glokalisering är långt ifrån ett nytt forskningsområde, men antologin tar sig an begreppet med nya friska tag. Det kan spåras tillbaka till humanistisk och samhällsvetenskaplig kulturteori sedan något decennium före millennieskiftet, vilket dock inte betyder att en ny samling studier inte har något nytt att tillföra. I det här fallet står framför allt musikaliska aspekter i fokus och det finns dessutom anspråk på att kontextualisera dessa i "den digitala tidsåldern", bland annat med hjälp av postmodernistiska perspektiv.

Gemensamt med det etablerade forskningsfältet är synen på att globaliseringsprocesser inte bara handlar om att västerländsk kulturimperialism tar över och konkurrerar ut lokala kulturer, utan att globaliseringen också innebär att marknaden måste anpassa sig till lokala förhållanden. Då majoriteten av studierna är inriktade på förhållanden i Centraleuropa märks också historiska aspekter av Sovjetunionens kulturimperialism. Dessutom finns visst utrymme för tankar kring den omvända aspekten, att allt som globaliseras från början är förankrat i lokala, regionala och/eller nationella kulturyttringar.

Av de 17 forskare som bidragit till antologin är en från Estland, en från Norge, en från Österrike, två från Frankrike, tre från Italien och hela nio från Polen. Ungefär två tredjedelar är män. Den disciplinära bredden innefattar bland annat musikteori, etnologi, kultursociologi, historia, filosofi, psykologi, samt konstnärlig forskning såsom komposition och instrumentation. Ett kapitel som i synnerhet sticker ut är skrivet av en intendent som visar på breda kunskaper om musikaliska artefakter kopplade till indonesiska musiktraditioner.

Boken består av fyra delar. I den första delen presenteras teoretiska perspektiv på *glokaltet* (glocality) och i den andra diskuteras konstmusik och komposition kontextualiserat av samtida digitaliseringsprocesser. Del tre visar på musikens roller och förutsättningar utanför Europa, och avslutningsvis sätter del fyra diverse musikaliska arbetsområden och yrkesroller i centrum.

Sina höga anspråk till trots lyckas inte antologin riktigt balansera upp alla de perspektiv och exempel som ingår i den eftersträfvade helhetsbilden, där såväl samtida som historia ingår. Även om det finns en strävan att innefatta såväl konstmusik som folk/traditionell musik och populärmusik, är en övervägande del av studierna tillägnade den förstnämnda kategorin. Samtidigt bjuder de många kapitel som ingår i antologin ändå på insikter utifrån sitt omfång i fråga om teoretisk och metodologisk grund, samt till viss del i ämnesvalen.

Boken varvar analytiska och kritiska diskussioner med mer geografiskt avgränsade och specifika studier, dock mestadels inom Europa. Då de flesta

Music Glocalization

Heritage and Innovation in a Digital Age

David Hebert & Mikolaj Rykowski (red.)

Newcastle upon Tyne, UK:
Cambridge Scholars Publishing. 2018.

LINUS JOHANSSON

forskare är utbildade och/eller stationerade i Polen, är det kanske inte helt oväntat att boken innefattar många centraleuropeiska fallstudier. Det saknas dock motivering till varför de europeiska exemplen genom sitt antal intar en påfallande position, liksom det inte förklaras varför konstmusiken får så mycket uppmärksamhet.

En fördel är ändå att läsaren möter många exempel som är relativt lätta att jämföra och se i ett större, men också avgränsat, geografiskt sammanhang samtidigt som de representerar miljöer som kan verka relativt okända för densamme. Detta möter ett grundläggande akademiskt behov att lyfta fram forskning som inte sätter Västeuropa och/eller USA i centrum. Utöver detta finns dock ingen särskild fördel med upplägget, och även om Centraleuropa förtjänar uppmärksamhet är många av dessa studier begränsade till polsk musik, vilket knappast kan representera hela detta kulturgeografiska område.

Övriga studier fokuserar mestadels på musik från andra europeiska kulturer, såsom tysk, österrikisk, irländsk, brittisk, nordisk, italiensk och estnisk, men också några utomeuropeiska, såsom uzbekisk, indonesisk, japansk och australiensisk musik. Med så få utomeuropeiska exempel uppstår, paradoxalt nog, en risk att boken färgas av ett visst mått av eurocentrism. Men den disciplinära bredden bjuder ändå på många nya perspektiv, som både kontrasterar mot och kompletterar varandra.

Exempelvis visar David Koziel hur psykologi (främst i den jungianska skolan) kan användas för att relatera globaliseringens historiska dimensioner till myter och arketyper som går tillbaka till antiken, samt hur dessa processer kan bygga upp och stärka ett kollektivt medvetande. Han pekar också på musikens användbarhet i globaliseringsprocesser, grundat i dess mångsidiga semantiska potentialer och konceptuella obundenhet.

Violetta Przech resonerar kring akademiska diskurser om globalisering i en postmodern kontext, där kulturella skillnader ger upphov till både motsatsförhållanden och kulturell hybridisering. Där finns också synsättet att postmoderna samhällen redan har förlorat de symboler och värden som traditionellt har sammanfogat dem. Med hjälp av musikanalys visar hon således hur en polsk kompositör har förhållit sig till sådana komplexa och mångbottnade processer, där förändring och anpassning ständigt pågår.

Lucille Lisack utgår ifrån frågor om kulturell identitet, där hon kontextualiserar undervisningen i en nationell, uzbekisk musikhögskola med hjälp av en problematisering av västerländska perspektiv på samtida musik, framför allt med unga kompositörer i fokus. Hon tillhör också de forskare som utnyttjar antologins spridning för att visa på hur Sovjetunionens historiska position i kulturområdet lämnat spår efter sig som syns även i vår samtid.

En annan infallsvinkel presenteras av Ewelina Grygier, som skriver om hur gatumusikanterers repertoar påverkas och förändras i samtiden. Hon noterar att det finns en lång och omfattande historia om just gatumusikanter, men att det dessvärre ägnats väldigt lite uppmärksamhet åt dem i den akademiska

litteraturen. Även här riktas uppmärksamheten mot Centraleuropa. Men då studien till stor del bygger på fältarbeten är det mer motiverat i detta kapitel än i andra.

Antologin behandlar som nämnts mestadels konstmusik, vilket gör att de få kapitel som tar upp andra musikområden i värsta fall kan hänga lite löst på vägen mot slutsatserna. Boken avslutas dock med en övergripande, teoretisk reflektion. I denna diskuterar redaktörerna relationer mellan historia och samtid, global strategi och metod, samt sin egen så kallad *BAG-modell*. Modellens namn är en akronym bestående av orden "bushimi", "audiosomatic" och "globalisation", och den pekar främst på tre företeelser som i olika utsträckning överlappar eller på andra sätt relaterar till varandra i samtidens globaliseringsprocesser.

Den första företeelsen innebär att globalisering kan handla om närmare relationer mellan enstaka, ofta geografiskt avlägsna lokala kulturer, som har särskilt stor nytta av dagens digitala teknologi. Den andra handlar om processer som bildar större, ljudande "mosaiker", som kan innefatta stilelement som förknippas med olika nationer, och deras egenskaper som kulturregioner. Den tredje problematiserar relationen mellan kultur och plats i sig. Just denna företeelse beskrivs med hänvisning till ytterligare två fenomen, där musikens geografiska tillhörighet luckras upp (deterritorialization), samtidigt som den kan återfinnas i, förknippas med, och representera nya kulturregioner (reterritorialization).

Utgångspunkten för antologin, att dikotomin som ställer det lokala mot det globala är föråldrad, är i sig själv inte särskilt ny i den akademiska debatten. Men antologin visar att det ändå finns utrymme för nya sätt att närma sig detta forskningsområde, både teoretiskt och empiriskt. Globalisering är i högsta grad en process som ständigt både förändrar och förändras. Idag förekommer fortfarande föråldrade och ohållbara synsätt som förbiser eller misslyckas med att förklara fenomen och händelseförlopp som inte låter sig fångas så lätt. Här har antologin mycket att bidra med. Men eftersom den helt utesluter Latinamerika, Afrika samt större delen av Asien, fastnar resultatet ändå i en eurocentrisk diskurs. ■

I denna antologi samlas elva artiklar, varav sju tidigare publicerade, som alla behandlar musik och medier på olika sätt. Inledningsvis lyfts begreppen medialisering och musikalisering. Medialisering definieras som "mediernas långsiktiga påverkan på vardagspraktiker och kommunikation inom områden som tidigare inte präglades av medier" (s. 6) och musikalisering definieras som "en likaledes långsiktig process, men en process som kännetecknas av en ökande närvaro av musik som påverkar vårt vardagsliv" (ibid.). Ulrik Volgsten, redaktör för antologin, menar att dessa begrepp hänger samman och att de kan studeras utifrån tre synsätt: ett där medialisering utgör ett villkor för musikalisering, ett där musikalisering är en del av medialisering och ett där musikalisering sker som en självständig företeelse. En av förutsättningarna för de olika delarna i antologin är att musiken genomgått en medialisering under de senaste 100 åren och därmed fått både en ökad rumslig och tidlig spridning. Denna medialisering påverkar hur vi förhåller oss till musik, hur vi lyssnar, spelar, skapar, sjunger och förstår musik.

BOOK

Musikens medialisering och musikaleringen av medier och vardagsliv i Sverige

Ulrik Volgsten (red.)

Lund: Mediehistoria, Lunds universitet. 2019.

EVA KJELLANDER HELLQVIST

Antologin är uppdelad i fyra sektioner och inleds med sektionen Vardagens apparaturer: Mediebruk i förändring.

Det inledande kapitlet, "Vardagslivets fonografi: Grammofonspelande i Sverige 1903–1945", är författat av redaktören själv. Kapitlet handlar om fonografens och därefter grammofonens intåg i vardagsrummet, eller salongen. Här beskrivs bland annat kritiken mot detta nya medium som inte ansågs kunna mäta sig med den levande musiken. Men också hur man gick från att ha lyssnat i stora sällskap, på marknader och restauranger, till ett mer solipsistiskt, det vill säga ett mer egocentriskt lyssningsmodus. I kapitlet visas också hur man arbetat med marknadsföring av grammofonen och hur man med hjälp av olika tidskrifter och uppspelningsapparater försökt sälja in nymodigheten. Detta är en bra och intressant genomgång och grund för hur vi ska förstå bakgrunden till dagens användning av medierad musik. Kapitlet är tidigare publicerat i tidskriften *Popular music* nr 2 2019.

I kapitel 2, "Det mobila musiklyssnandet före transistoriseringen" av Alf Björnberg, visas exempel på annonser för mobila grammofoner och radioapparater och det beskrivs hur tunga, obehändiga och klumpiga de var, samt vilket dåligt ljud de hade. Björnberg rör sig i perioden 1925–1950 men med ett tydligt fokus på tiden före andra världskriget. Inledningsvis lutar sig Björnberg mot Fornäs i sitt resonemang, vilket inte är så konstigt eftersom texten tidigare är publicerad i en festskrift till just honom 2012. Som ett kort historiskt nedslag i mobilt musiklyssnande fungerar det.

Det tredje kapitlet "Trådspelaren och rullbandspelaren: interaktivitet och konvergens i tidig magnetisk amatörinspelning 1949–1975" av Toivo Burlin är en genomgång av både hur tekniken fungerade och vilka användningsområden trådspelaren och rullbandspelaren haft. Kapitlet handlar om hur man använt dem till allt från att spela in familjen, till att använda dem som verktyg vid eget utövande som musiker och sångare. 1953 anges som år noll för amatörbandinspelning i västvärlden då företaget Philips lanserade konsumentrullbandspelaren. Kapitlet är alltså en kort översikt över de aktuella åren.

De tre inledande kapitlen utgår alla från ett historiskt perspektiv när de berättar historien om hur den tekniska utrustningen växt fram under första halvan av 1900-talet. Hur, var och varför är frågor som alla blir besvarade på något vis. De är alla intressanta på olika sätt och ger en kort översikt som man har med sig in i nästa del som heter Nya sätt att sjunga, spela och lyssna.

Karin Strand inleder med kapitlet "Mikrofonsångaren: Sven-Olof Sandberg och gestaltningen av närhet och distans i de tidiga elektriska ljudmedierna" som tidigare publicerats som en del i avhandlingen *Känsliga bitar: text och kontextstudier i sentimental populärsång* 2003. Strand inleder med en kort historisk översikt över radiosändningens historia från det tidiga 1920-talet. Fokus ligger på schlagerns framväxt och i vilka sammanhang denne kunde hittas. Därefter följer fallstudien som handlar om Sven-Olof Sandberg. Han presenteras som en mångsysslare, journalist, textförfattare, producent och inte minst sångare. Strand beskriver hur han på ett intimt sätt använde sig av den nya

mikrofontekniken och hur han därmed skapade en närhet till lyssnaren som inte sett sin motsvarighet tidigare. En fallstudie i fallstudien är en analys av sången "Lyssnar du till mig ikväll, lilla mor?" där Strand gör en musik- och textanalys som fördjupar resonemanget om Sandbergs sätt att använda mikrofon och radiomediet för att skapa en intimitet mellan lyssnare och artist.

Efter detta följer två kapitel författade av Alf Björnberg: "Vad lyssnar jag till när jag spelar mina grammofonskivor? Den tidiga fonografins genresystem i Sverige 1900–1935" och "Att lära sig lyssna till det fulländade ljudet: Svensk hifi-kultur och förändrade lyssningssätt 1950–1980". Det första av de två handlar om hur och i vilken mån man från skivbolagens håll försökt genrebestämma skivor. Björnberg menar att det rör sig mer om att beskriva än att genrebestämma utifrån vad som verkligen hörs: sånger, orkestermelodier, valser, dansmusik och så vidare. Övergripande genrer som jazz och schlager används inte som genrebeteckningar, utan som gemensamma beskrivningar av olika skribenter för att redogöra för nya stilar. Det är intressant men något upprepande då vi redan fått till oss en del om hur medialiseringen skett i Sverige, och det känns lite mer som en introduktion till avsnittet som borde kommit före Strands artikel. Det andra kapitlet behandlar hifi eller som det också benämns, naturtrogenhetsideal, med en översikt där Björnberg går från 1950-talets entusiastiska upprop till 1980-talets mer tveksamma uppfattning. Björnberg visar genom en mängd citat hur hifi uppfattats genom fyra årtionden. Uppfattningarna sträcker sig från att varit odelat positiva till att bli mer kritiska. En anledning till kritiken var att ljudet uppfattades som kliniskt och sterilt där det saknas en naturlig ljudåtergivning. Sammantaget handlar kapitlet om hur lyssnandet förändras utifrån hur den tekniska utvecklingen skett, man går mot det solipsistiska lyssnandet. Kapitlet är tidigare publicerat i *Säg det om toner och därtill i ord* 2009.

Sista kapitlet i avsnittet är "Allmänna teknologier och privata rum: Förutsättningarna för den digitala tidsålderns solipsistiska ljudkultur" författat av Tobias Pontara och Ulrik Volgsten. De menar att under det tidiga 1920-talet ansågs det som konstigt att lyssna på musik i ensamhet. Detta förändrades med tiden och under 1950-talet ansågs det etablerat att det solitära lyssnandet fanns. Författarna menar att det var tre förutsättningar för detta: det moderna vardagsrummet, teknologiska innovationer samt individualismens och intimitetens estetik. Kapitlet hade gjort sig bättre som inledning i del II eftersom det innehåller flera upprepningar från tidigare kapitel och framstå mer som en summering av vad som stått innan. Med detta som inledning och därefter Björnbergs som en ingång till Strands hade avsnittet fått ett bättre flyt. Kapitlet är tidigare publicerat i *STM-SJM* 2017.

Del II behandlar alltså i stort nya sätt att lyssna utifrån nya teknologiska uppfinningar. Både Björnberg (i kapitel sex) och Pontara & Volgsten i kapitlet därefter lyfter att lyssnande och den nya teknologin är manligt kodade. Detta nämns visserligen bara i förbifarten men skulle vara mycket intressant att gå vidare med.

I antologins tredje del, Ljud och bild, flyttas fokus något till två skilda fallstudier där Pontara och Björnberg ger sig in i filmens respektive Melodifestivalens värld.

Den första av de två är Tobias Pontaras artikel ”Hur lyssnar rollkaraktären? Skildringar av lyssnande till teknologiskt medierad musik i svenska filmer 1930–1970”. I denna visar Pontara, genom exempel ur svenska filmer från 1930-talet fram till 1970-talet, hur musiklyssning representeras och skildras. Här återknyter han till inledningens medialiseringsbegrepp. Han menar att film kan betraktas som en tillförlitlig källa med avseende på kulturella och sociala trender. Utifrån det empiriska materialet är hans konklusion att det teknologiskt medierade musiklyssnandet har gått från att vara en social aktivitet på 1930-talet till en solitär aktivitet på 1960-talet. Här finns en grund till ett resonemang om hur musiksmak visat sig i filmer genom olika fallstudier. Mycket intressant! Detta är tidigare publicerat i *STM-SJM* 2018.

Det andra är Alf Björnbergs ”Populärmusiken, televisionen och Melodifestivalen: Konvergens och interaktion i produktionen av musik” där han gör en genomgång av framför allt hur Melodifestivalen och Eurovision Song Contest har utvecklats utifrån olika sätt att framföra låtar, olika röstningsförfaranden och huruvida det varit levande orkester eller ej. Ett kort mellanspel med musikvideohistoria finns också. Björnberg kommenterar det dåliga forskningsunderlaget för temat i stort och lyfter fram och för ett resonemang utifrån en dansk undersökning om rockmusik och teve där han menar att detta till viss del kan jämföras med hur det sett ut i svensk teve. Kapitlet ger inte så mycket, utan är mer en något spretig exposé över Melodifestivalen.

Denna ljud- och bilddel känns i sammanhanget lite malplacerad. Den hänger inte på ett naturligt sätt ihop med övriga kapitel, mer än att det på något vis handlar om medialisering. Det gör däremot den sista delen Medialisering och musikalisering som också den består av två kapitel.

Denna avslutande del kan ses som en uppsummering av tidigare delar. ”Medialisering – radiofiering – musikalisering” av Alf Björnberg är en fördjupad diskussion av flera tidigare kapitel samt det sista kapitlet. Det är en liten upprepning från inledningen men breddas av resonemanget om radiofieringen och vad den inneburit. Detta känns lite som ett utfyllnadskapitel som ska landa i det sista där redaktören tillsammans med Tobias Pontara i ”Musikalisering och medialisering” teoretiserar ovanstående begrepp. De kopplar till tidigare kapitel och försöker knyta samman antologin genom detta. Kapitlet är tidigare utgivet på engelska i *Dynamics of Meditization: Institutional Change and Everyday Transformations in the Digital Age* 2017, och lite märkligt blir det att det är skrivet i ett annat sammanhang eftersom jag som läsare upplever att det ska vara en slags slutdiskussion av antologin. Det synkar inte helt med resten av boken och hade tjänat på att skrivas om helt så att upplevelsen hade varit mer enhetlig.

Överlag är det en mycket intressant antologi med flera guldkorn. Den ger en översikt över musikens medialisering och musikaleringen av medier. Det finns en viss spretighet som utgörs av det faktum att sju av elva kapitel är publicerade i annat sammanhang tidigare, och att ungefär hälften, fem stycken har en och samma författare i Alf Björnberg. Det blir en viss obalans och som läsare upplever jag att något saknas, men det är svårt att sätta fingret på vad. Kanske just det faktum att merparten av texterna utformats utifrån andra ändamål än

att vara en del av denna antologi gör att det upplevs som icke enhetligt. Att flera texter är publicerade tidigare kommenteras enbart i en bisats i inledningen, och det skulle vara intressant att få ta del av redaktörens tankar om detta. Oavsett denna kritik har jag haft stort nöje av boken och fått nya uppslag till forskningsstudier. ■

Den bångstyriga proggtidskriften *Musikens makt* har lånat ut sin titel till ansedda Riksbankens jubileumsfond och dess årsbok 2018. Utgåvan är samtidigt en vänbok till fondens uppskattade direktör Göran Blomqvist, överlämnad i samband med hans pensionering. Det sägs i förordet att Blomqvist är ”musikalisk allätare, en njutare inom särskilt den klassiska musikens sfär” (s. 8). Han måste ha ett mer aktivt förhållande till musik än så, i annat fall skulle inte temat ha träffat rätt.

Musikens makt, förresten. Bara en mindre del av bokens författare använder uttryckligen detta begrepp. Temat ska snarare förstås som ”musikens funktioner och betydelser”. Det innebär att analyser av det musikaliska materialet inte platsar, vilket också stämmer med bokens innehåll.

Årsboken rymmer 15 bidrag, skrivna av 17 författare (dvs. två bidrag är samskrivna). Flera författare har rekryterats bland dem som på senare år erhållit forsknings- eller infrastrukturmedel av fonden. Detta framgår på ett diskret sätt i texter eller fotnoter. Och i dessa fall är artiklarna sammanfattningar av genomförda projekt. Övriga författare har redaktörerna funnit på andra vägar.

Endast fyra bidrag har skrivits av personer som i formell mening är musikvetare (Ulrik Volgsten, Lars Berglund & Maria Schildt, Karin Strinnholm Lagergren, Gunnel Fagius), ett av en konstnärlig musikforskare (Palle Dalhstedt). Ingen musikpedagog har anlitats. Resten av författarskaran har andra hemmadiscipliner, men är åtminstone i detta sammanhang musikforskare. De medverkandes institutionella spridning illustrerar att forskning om musik och musicerande numera bedrivs i många ämnen – musikvetarna är långtifrån ensamma på banan. Med en ökad musikalisering, en term som Ulrik Volgsten använder i sitt bidrag (s. 51), följer att också intresset för forskning om musik ökar och dessutom förekommer inom allt fler discipliner. Expansionen gör gradvis musikvetarna till en allt mindre grupp bland landets musikforskare.

Det är som bekant ogörligt att recensera en antologi på ett rättvist sätt. Ofrånkomligen ryms bara några bidrag i en anmälan. Och någon syntes som sammanfattar helheten kan inte skrivas ut – annat än den som avslutar föregående stycke.

De tre inledande bidragen talar tydligast om musikens makt, men lägger in skilda betydelser i det bokstavsrimmande begreppet. Neurologen Jan Fagius ställer frågan om musikförmåga är ”en primär evolutionär anpassning eller adaptiv egenskap” (s. 19)? Han stannar för att förmågan att musicera är en ”bieffekt” till språket som adaptiv egenskap. Den som läst Fagius klassiker *Hemisfärernas musik* (2001) känner igen resonemangen. Medicinarna Töres Theorell och Fredrik

BOOK

Musikens makt*RJ:s årsbok 2018***Jenny Björkman & Arne Jarrick (red.)***Göteborg: Makadam förlag. 2018.*

GUNNAR TERNHAG

Ullén redovisar sina tvillingstudier om musik och känslor. Närmare bestämt har de undersökt sambandet mellan alexitymi (oförmåga att hantera känslor) och musikalisk aktivitet. De finner – inte oväntat – att hög musikalisk aktivitet och förmåga att hantera känslor har ett starkt samband, men kan för den skull inte påstå att aktiv musikutövning *orsakar* god förmåga att hantera känslor. De har också undersökt i vilken utsträckning musikalisk aktivitet och förmåga att hantera känslor finns bland personer med kreativa yrken samt vilka faktorer som får barn att fortsätta med musikutövning. Men det hela är snårigt skrivet och därmed svårt att ta till sig. Den tredje artikeln som uttryckligen talar om musikens makt är skriven av nämnde Volgsten. Han introducerar ”en estetisk teori som utgår från rön inom kognitionsforskning, medvetandefilosofi och musikestetik” (s. 54). Teorin gör anspråk på att förklara musikens förmåga att uttrycka och ge upphov till känslor, stärka identiteter och artikulera minnen för både individer och grupper. Begreppet affekt är centralt – dock inte med den betydelse som ligger i barockens affektlära. Enligt Volgsten är en affekt inte ”riktad” mot något särskilt fenomen eller objekt, är ”kontinuerligt föränderlig” och ”artikulerar ett tidsförlopp” (s. 55).

Etnologen Alf Arvidsson har skrivit en riktigt läsvärd översikt över den afroamerikanska musikens introduktion i Sverige, hur den förknippades med primitivism, med modernitet respektive med något specifikt afroamerikanskt som avspeglade samhällsförhållanden i USA. Arvidsson redogör för hur dessa hållningar vid olika tillfällen fördes fram för att begripa det nya musikmodet som på kort tid dominerade bland ungdomar.

Lars Berglund och Maria Schildt gräver djupare i musikhistorien i sin artikel om användning av prologer vid svenska hovet 1680–1718. Vid det franskinspirerade hovet återanvände man franska operor, men kunde inte utnyttja verkens prologer som hyllade franska kungligheter. I stället fick man omarbeta dessa inledningar. Berglund och Schildt beskriver hur detta gick till, huvudsakligen med den rika Dübensamlingen som källmaterial.

Rasmus Fleischer tar ett grepp om *live-begreppet*. På ett fångande sätt redogör han för hur ”levande musik” och så småningom ”live” vuxit fram som benämningar på musiktillfällen med eftersträvnsvärda kvaliteter – länge ställda mot ”mekanisk”, det vill säga inspelad musik, men numera utan denna musikform som motpol. Fleischer har skrivit en text som kortfattat ger ett viktigt perspektiv på en central företeelse – för att inte säga föreställning – i dagens musikliv.

Skiffle, en snabbt övergående musikfluga, skriver historikern Mats Greiff om. Han berättar om den politiska inramningen kring denna gör-det-själv-musik i 1950-talets Storbritannien. Och islamologen Jonas Otterbeck berättar om den svensk-libanesiske musikern Maher Zains globala karriär, fastän en korrekt troende muslim – dock utan den kritiska blick som man förväntar sig av en forskare.

Det framgår av mina referat att bidragen till årsboken är blandade, om än inordnade under den generösa rubriken Musikens makt. Som utvalda prov på

svensk musikforskning är artikelsamlingen talande. Forskning om musik och musicerande återfinns som nämnts i många discipliner. Och forskningsfrågorna och perspektiven blir hela tiden allt fler – en parallell till musiklivets pågående tillväxt. ■

I *Musiken som förändringskraft. Manifest för aktivistisk musikforskning* presenterar sex musikforskare olika sätt att bedriva en obunden, samhällsinriktad och tillämpad musikforskning med utgångspunkt i finländska musikkulturer. Manifestet genomsyras av synen på musik och musikaliska praktiker som starka möjliga förändringskrafter i samhället. Forskarens främsta uppgift blir att ifrågasätta och utmana rådande diskriminerande normer, maktstrukturer och orättvisor. Författarna pläderar för en aktivistisk musikforskning, där forskaren därmed inte enbart studerar samhället utan också aktivt medverkar till att förändra det. Detta ska genomföras både tillsammans med och för de grupper, individer eller samfund som forskningen berör. Den aktivistiska musikforskningen handlar således både om att föra ut den vetenskapliga kunskapen till allmänheten och att ”förstå praxisorienterad forskning – aktivistisk verksamhet – som en metod för att skapa och sprida kunskap” (s. 10).

Texterna i manifestet är skrivna av medlemmar i den fristående forskningsföreningen Souni rf som grundades år 2017. Föreningen skapades utifrån medlemmarnas behov av att ”skaka om och förnya sitt eget krisande forskarskap” (s. 9). Denna upplevda kris rör såväl universitetsväsendets problem som utmaningarna i 2000-talets ”risksamhälle” med ”den samhälleliga och planetariska krisen” (s. 14). Författarna understryker hur universiteten, konsten och humaniora är ifrågasatta av utbildningspolitiska intressen och möter ett starkt bildningsmotstånd i samhället. Finansiella nedskärningar och ett marknadsinriktat fokus inom forskningsinstitutionerna medför allt smalare sätt att skapa kunskap. Detta bidrar till osäkra arbetsförhållanden och ett prekärt tillstånd för den enskilde forskaren. I sin tur påverkar detta även forskningens frihet och egenvärde, något som föreningens medlemmar vill motverka genom sin verksamhet. Hur den enskilde forskaren kan och bör hantera denna kris löper som en röd tråd genom manifestet, som i sitt format är skrivet i en uppfordrande ton. I slutet sammanfattas manifestets bärande idéer i form av en lista bestående av tio punkter: ”Den aktivistiske musikforskarens ABC.”

I inledningskapitlet redogör Susanna Välimäki, Juha Torvinen och Sini Mononen för manifestets grundteser och huvudsakliga teoretiska inspirationskällor, som framförallt hämtas ur fenomenologin och det konstnärliga forskningsfältet. Författarna tar vid i en lång tradition inom den humanistiska forskningen som uppmanar till samhällsansvar. Denna strävan är, som de själva understryker, ”lika gammal som den humanistiska forskningen i sig” (s. 11). Centrala utgångspunkter i resonemangen rör alla människors lika värde (Paulo Freire 2005; Jacques Rancière 2009), synen på de intellektuellas roll som sanningssägare i samhället (Edward Said 2001) och forskaren, som den som vågar tala klarspråk; en *parresias*t (Michael Foucault 1983). Författarna hämtar också inspiration bland annat från feministisk forskning och queerteori, särskilt i resonemang

BOOK

Musiken som förändringskraft

Manifest för aktivistisk musikforskning

Susanna Välimäki, Sini Mononen & Kaj Ahlsved (red.)

Helsingfors: Forskningsföreningen Suoni rf. 2018. (Acta Musicologica Militantia, II)

https://www.academia.edu/38003438/Musiken_som_f%C3%B6r%C3%A4ndringskraft_Manifest_f%C3%B6r_aktivistisk_musikforskning_Music_as_a_tool_for_social_change_A_manifesto_for_activist_music_research

KARIN ERIKSSON

om orättvisor i samhället och betydelsen av konstens meningsskapande roll i dessa sammanhang. Därtill omfattar författarna i manifestet en mångfald av metoder och att forskningen förhåller sig "anarkistiskt öppen" (s. 11) i sin strävan efter att frigöra sig från tankesätt, som de upplever tenderar att indela världen i färdigställda kategorier.

De åtta följande kapitlen behandlar utifrån varierande infallsvinklar och delområden möjligheter att bedriva en aktivistisk musikforskning. Utöver att vara musikforskare är författarna verksamma som konst- och musikkritiker, lärare, DJ:s, skribenter, redaktörer för radio- och tv-program och miljöaktivister med mera, vilket avspeglas i texterna som förespråkar en mångsidighet i forskarrollen. Flera av bidragen diskuterar ingående forskarens möjligheter att genom media fungera som en kritisk röst och aktivistisk folkbildare. I kapitlet "Forskaren i radio och tv. Hur tala till människor om musik och varför göra det?" presenterar Susanna Välimäki en rad förslag på vad forskaren kan tillföra i rollen som sakkunnig och normkritiker. Genom att vara redaktör för egna program, skapare av nya programkoncept och att använda sig av sociala medier och så vidare, kan forskaren tillgängliggöra expertkunskap och popularisera forskningen. Liknande resonemang förs av Kaj Ahlsved i kapitlet "Forskaren som medieaktör, folkbildare och musikfostrare. Samhällsansvarets möjligheter och utmaningar". Ahlsved argumenterar nyansrikt för att omfamna den potential som finns i att verka som "journalist, samhällsaktör, föreningsaktiv och pedagog även utanför universitets domäner" (s. 110) och att "kunskap bör komma samhället till gagn och inte samlas på hög bakom universitetets murar eller tidskrifternas betalväggar" (s. 114). Ahlsved visar även hur forskarens kritiska tänkande kan gynna en hantverksinriktad musikundervisning. Han belyser också mindre attraktiva sidor med dessa roller, som de praktiska konsekvenserna av att åta sig exempelvis sakkunniguppdrag som varken kompenseras ekonomiskt eller tidsmässigt inom rådande system. Och därtill hur det kan finnas en rädsla hos forskaren för att bli misstolkad av journalister, eller att utsättas för hård kritik och hot i sociala medier efter synlighet i media.

Särskilt givande är hur Välimäki och Ahlsved i sina redogörelser använder sig av sina egna yrkeserfarenheter och belysande exempel på lyckade inkluderande forskningsprojekt. Ett gemensamt tema rör lyssnandets konst och vad ljudlandskap kan berätta om människan, kulturen och samhället: "vems ljud får höras i samhället, när, var och hur?" (s. 123). Andra exempel behandlar genusfrågor och könspolitiska perspektiv och att aktivt arbeta för ett mer jämställt urval av artister i musikfestivaler samt att förändra kanonbildning i konsertserier och radioprogram. Dessa frågor diskuteras mer ingående i Välimäkis andra text "Forskaren på festivaler och i orkestrar. Publikarbete, samhällsengagemang och kritiskt tänkande". Välimäki betonar också vikten av att involvera publiken i konsertprogrammen och lyfter fram exempel på hur öppna föreläsningar och inbjudande diskussioner efter konserter kan vara ett sätt att uppmuntra till "kollektivt tankearbete kring en gemensam verklighet" (s. 69).

En annan central tanke i manifestet är att aktivt reflektera över vem som tilldelas talutrymme och vem som tystas ned inom vetenskapen, i det offentliga samtalet och i historieskrivningen. Om det sistnämnda diskuterar Saijaleena

Rantanen i sitt bidrag "Forskaren som historieskrivare. Vems musik skildrar vi?" utifrån sin egen forskning om arbetarsånger och då särskilt bland finländska immigranter i Amerika i början av 1900-talet inom den anarko-syndikalistiska rörelsen Industrial Workers of the World. Rantanen visar hur tidigare forskning i Finland inte uppmärksammat detta område och konstaterar att kunskapen om sångerna har hamnat i skymundan på grund av texternas radikala budskap. Repertoaren fick också nytt liv år 2018 efter att Rantanen hade samarbetat med en grupp musiker som åter framförde sångerna på scen. Detta är ett tydligt och innehållsrikt exempel på hur den aktivistiske forskaren samverkar med det omgivande samhället.

I kapitlet "DJ-forskaren som kulturell medlare. Musik och främjandet av jämlikhet" behandlar Kim Ramstedt hur musikens mobiliteter både kan verka för att gynna interkulturell förståelse och mångfald och kan bidra till att förstärka kulturella stereotyper. Utifrån sin egen position som vit musikforskare, DJ och radioredaktör, som arbetar med afrikansk popmusik i klubbmiljöer i Helsingfors, reflekterar han över de privilegier i form av makt och ansvar som följer i dessa sammanhang. Han ställer angelägna frågor: "Hur använder jag ansvarsfullt den makt jag som vit människa har över detta svarta rum? Är de uppfattningar om afrikansk musik som konstrueras i Finland fortfarande endast eller främst i vita händer? På vilket sätt är min verksamhet kulturell appropriering och gynnar snarare min egen karriär än stadens kulturella mångfald?" (s. 57). Ett viktigt sätt att hantera och möta dessa problem är enligt Ramstedt att försöka skapa rum där de "rasifierade" (s. 58) människorna får möjlighet att själva bestämma över sin egen representation. Han betonar vikten av att förändringar av attityder och praktiker sällan kommer ur en individs handlande, utan är något vi måste göra tillsammans. Arrangörer och andra ansvariga för organisering av musikevenemang kan vara låsta i vissa vanor. Genom att föreslå andra förfaranden kan problem synliggöras och i förlängningen skapa fruktbara möjligheter för nya sätt att främja den kultur som står i fokus för musikevenemangen.

Många av de tankegångar som presenteras i manifestet anknyter starkt till en reflexiv musiketnologisk forskningstradition och diskussioner som förs rörande humanistisk forskningsetik. Vad författarna vill tillföra dessa områden framträder tydligast i det avslutande kapitlet. Sini Mononen sammanför då manifestets huvudsakliga resonemang och diskuterar universitetets roll i samhället i ett nutida och historiskt perspektiv. Mononen förespråkar en praxisorienterad institutionskritik som botemedel mot den institutionella ångesten som hon och författarna till skriften menar tar plats inom universitetsvärlden. För att motverka isolation och marginalisering bör forskarna "ta ödet i sina egna händer" (s. 126) och skapa fristående verksamhetsmiljöer och forskningsenheter för att "uthärda osäkerhet tillsammans och skapa möjligheter för fri vetenskap genom att verka gemensamt" (s. 135). Till hjälp kan forskaren ta sina redan tidigare etablerade nätverk och kontakter, såväl i nationella som internationella sammanhang. Finansieringsarbetet kvarstår, menar Mononen, men ger samtidigt frihet att skapa förutsättningar för olika typer av forskning, att frigöra sig från den hämmande publikationspolitiken och istället hämta inspiration till den kreativa gemenskapen från "det levda livet" (s. 128). Det är just detta som

manifestets författare har försökt att göra genom bildandet av den fristående forskningsföreningen och något som de eftersträvar med sitt arbete i stort.

Manifestet utgör ett beundransvärt initiativ och har högt läsvärde, om man accepterar formatets karaktär och uppfordrande språk. Perspektivrikedomen i de olika texterna förenas av det aktivistiska förhållningssättet. Det krävs mod och styrka att ställa sig utanför den etablerade universitetsvärlden och våga tänka i nya banor. Samtidigt placeras mycket av ansvaret på den enskilde forskaren för att kunna realisera målen. De mest kunskapsrika inslagen är de avsnitt som förankrar de teoretiska resonemangen i konkret levd verklighet och som lyfter fram handgripliga råd, lyckade initiativ och forskningsarbeten. Genom exemplen visar författarna hur deras önskade aktivistiska forskning kan realiseras och hur forskningen kan bli en levande del av samhället.

Dessa inslag kunde dock ha varit fler. Jag saknade särskilt mer mångsidiga exempel och djupgående resonemang hämtade direkt ur den egna forskningen, bland annat rörande forskarrollen och de etiska aspekterna. Hur ställer sig exempelvis den aktivistiske musikforskaren till om resultatet från fältstudierna lyfter fram en helt annan bild, som inte alls bekräftar forskarens agenda? Hur hanterar forskaren i sådana fall den typen av resultat? Dessa frågor har såklart inte enkla svar, men det hade varit lärorikt att få ta del av författarnas uppfattningar utifrån mer komplexa exempel ur forskningsprocessen.

Det finns också i vissa av texterna en tendens att skriva i stark polemik mot en rådande kultur, som ofta beskrivs i generaliserande ordalag. Detta framträder särskilt i de avsnitt som behandlar exempel från den västerländska konstmusiken. Jag ställer mig här något frågande till vilka "de andra" i dessa sammanhang egentligen är eller anses vara? Kritik riktas i dessa avsnitt både mot en konservativ linje som präglar konstmusikkulturen och mot tidigare forskning. Detta sätt att argumentera hör nog också till manifestets karaktär som skrift, men jag hade ändå önskat mer nyanserade redogörelser för att bättre underbygga resonemangen.

Sammantaget bidrar manifestet kunskapsrikt till forskningsområdet. Texterna är uppfriskande och tankeväckande. Trots att läsningen bitvis kan bli något provocerande så inspirerar den alltid. Manifestet är skrivet av en grupp mycket engagerade unga forskare som önskar förändring och de arbetar själva starkt och mångsidigt i sina vardagspraktiker för att uppnå detta. Det är därtill lätt att känna igen sig i den sårbara situation som skildras i manifestet. Samtidigt inger texterna hopp: oron är delad och vi står tillsammans inför framtiden. Jag funderar också över om vi inte alla som valt forskningen som yrkesbana har något aktivistiskt drag inom oss? Därför pryder nu "Den aktivistiske musikforskarens ABC" väggen vid min arbetsplats. Punkterna fungerar som en påminnelse om att alltid ifrågasätta det som vi tar för givet och att aldrig sluta ställa de viktiga frågorna: Varför bedriver vi egentligen forskning? För vem skriver vi? Kan det vi gör som forskare bidra till en bättre och mer hållbar värld? Kanske är det därför desto viktigare, att vi fortsätter våga omfamna och realisera svaren – hur obekväma eller överraskande de än må vara. ■

BOOK

Popular Music Scenes and Cultural Memory

Andy Bennet & Ian Rogers

London: Palgrave Macmillan. 2016.

SVERKER HYLÉN-CAVALLIUS

Andy Bennets och Richard A. Petersons *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual* från 2004 har blivit standardläsning inom forskningsfältet musikscener. Scenbegreppet lanserades en gång i tiden som ett mer öppet och mindre övergripande alternativ till det subkulturbegrepp som dominerat populärmusikstudier sedan 1970-talet. Tanken var att scenen på ett annat sätt kan utgöra ett deltidsengagemang, och med kanske delad uppmärksamhet, något man kan röra sig in och ut ur över tid – i kontrast till subkulturerna som stundtals fått en reifierad status där heltidsengagemang, livsstil och långsiktighet dominerade bilden. Så som scenbegreppet kom att utvecklas blev det dock ett starkt fokus på geografisk plats – städer, stadsdelar eller konkreta konsert- eller produktionsarenor, medan många scener ”därute” visserligen kunde ha en ursprunglig koppling till plats men i praktiken var både translokala och ibland globala. I *Music Scenes* lades grunder till ett scenbegrepp som inkluderade såväl lokala som translokala och, inte minst viktigt, virtuella scener sammanknutna i digitala nätverk. Till detta har Bennet under senare år också laborerat med affektiva scener, alltså scener som sammanhålls av gemensam affektiv riktadhet, snarare än genom fysiska platser eller virtuella nätverk. Det är i den andan som *Popular Music Scenes and Cultural Memory* (Andy Bennet & Ian Rogers) från 2016 har uppstått. Men det viktiga tillskottet i den här boken är fördjupningen kring scener över tid, människors sätt att minnas scenerna och scenerna som platser för kulturellt minne. Avsikten är att undersöka intersektionen mellan musik, minne, rum och plats, bland annat eftersom de menar att å ena sidan forskningen om scener tenderat utgå ifrån plats men utan att problematisera det, medan forskning om kulturellt minne å andra sidan ofta underskattat lokala, vardagliga sätt att forma minne.

Boken är resultatet av ett forskningsprojekt kring ett antal städer i Australien (där båda författarna är verksamma): Adelaide, Brisbane, Canberra, Hobart, Melbourne, Perth och Sydney. Det ska dock påpekas att om det platsspecifika är ett uttalat intresse i sig i boken, så framstår många av diskussionerna i boken som mer allmängiltiga. Det material som vi framförallt möter är intervjuer med personer i snart sagt alla åldrar från de olika städerna, belysta genom ett antal infallsvinklar eller ”fallstudier”, som de kallar dem. Första fallet handlar om minnen av hur smaker har uppstått och scener börjat växa fram. Det andra fallet handlar om minnen av platser för musikkonsumtion, och här framhåller författarna inte bara konsertscenernas roll utan också skivaffärerna som centrala för att socialiseras in i och upptäcka nya vägar in i ett musikaliskt fält. Från konsumtion rör de sig i följande kapitel till platser för lokal musikproduktion, och här utgör den enskilde musikproducenten som har hela sin verksamhet i hemmet, eller det lokala musikhus där undervåningen innehåller scen och klubbverksamhet medan övervåningen har replokaler och inspelningsstudio, intressanta exempel på hur komplexa de här rollerna kan vara redan på lokal nivå. Nästa fall, i följande kapitel, innebär ytterligare ett steg ut mot hur musikscenerna formas virtuellt. I en inledande bakgrund beskrivs kontinuiteter mellan tryckta och postade nyhetsbrev och fanzines till mejlgrupper och vidare till dagens sociala medier. Här visas hur Youtube utgjort ett publikt tillgängligt arkiv och en särskild plats för minne, dit flera av de intervjuade vänder sig när de kommer att tänka på någon gammal låt eller artist, men också som en plats

där många börjar med att söka om de hör talas om något nytt. En personlig iakttagelse är att denna Youtubes roll som minnesmiljö är något jag själv också reflekterade över när jag för ett antal år sedan gjorde en undersökning om kommentarsfält på Youtube. Facebook beskrivs som ett allestädes närvarande socialt medium – och därmed som ett självklart inslag i både lokal och global marknadsföring av evenemang, för att följa artister, men också som en del av ett högst lokalt musikliv där man följer vänners evenemang och tipsas om andra. Det avslutande fallet handlar om diskurser om periferier och gränsland i musikscener. Staden Perth i Western Australia är belägen nästan 280 (svenska) mil från närmaste storstaden Adelaide, och har sedan gammalt en självbild som avlägsen avkrok (och här jämför författarna bland annat med Reykjavik). Om detta har lett till att musiker å ena sidan sökt sig iväg därifrån, så har det också lett till att man odlat en föreställning om en lokal särart, som skiljer sig från städerna i östra Australien eller Västeuropa/USA. Men här ges också exempel på mer lokala periferier i andra städer, där man kan odla ett alternativ till huvudstråkens öldränkta scener. Särskilt intressant är skildringen av den rörliga scenen High Tea i Brisbane, som intagit en helt egen nisch där publiken dricker te och lyssnar till musik som sticker av från både den normerande pubrocken och den punk/hardcore som kännetecknar mycket av den övriga gör-det-självs scenen i staden.

Jag gillar verkligen den här boken. Delvis kanske det beror på igenkänning, att så mycket av utgångspunkterna tar vid just där jag själv upplevt att det behövs mer kunskap. Jag är också imponerad av sättet som författarna hela tiden lyhört låter de intervjuade själva berätta, varvat med analytiska diskussioner och överledning som hela tiden håller ihop texten och skapar riktning. För egen del tilltalas jag särskilt av de aspekter som diskuteras i de två avslutande kapitlen, dels virtuella scener och dessas historia, dels hur upplevelser av att befinna sig i olika slags periferier kan bli redskap i formandet av positiv annorlundahet och identifikation. Även om boken har få svagheter är det några saker som förtjänar uppmärksamhet. Jag hade gärna sett en lite tydligare återkoppling till det analytiska ramverk som presenteras i de två inledande kapitlen, till exempel i ett avslutande kapitel där de gärna kunde ha fått knyta ihop säcken och utveckla lite mer generella tankar. En del av de omfattande diskussionerna kring socialt minne som beskrivs i andra kapitlet handlar om relationen mellan levd erfarenhet och offentlig historieskrivning, och ur det perspektivet hade det varit relevant att återvända till de mediala framställningar av scener som återkommande omtalas för att kunna säga något mer generellt om den här relationen. En baksida av att Bennet själv varit en så central forskare inom det här fältet är att boken i stora delar refererar till hans egna texter (om än ofta i samarbete med andra forskare), vilket stundtals ger ett lite slutet intryck.

Avslutningsvis vill jag dock poängtera att det här är en mycket läsvärd bok, inte bara för de av oss med intresse för just populärmusikens scener, nätverk och miljöer, utan för alla som vill veta mer om hur människor i relation till plats, musik och gemenskaper formar berättelser om individuella och kollektiva erfarenheter. ■

This book is an English translation of Dan Lundbergs 2017 study *Kåklåtar – fängelsevisor som identitetsmarkör och kulturarv* (Prison Songs as Identity Markers and as Cultural Heritage). The Swedish version of the book was reviewed – in Swedish – by Niklas Nyqvist in *Puls* vol 3 (<http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:statensmusikverk-9486>). My review is aimed at non-Swedish speakers and it primarily presents a description of the book's contents.

The translation is skillfully done by Fred Lane, who has had to struggle to find English expressions for a considerable amount of prison lingo. The newly published book has actually gotten a more capturing title – *Singing Through the Bars* – than the Swedish issue.

The Swedish version of the book contains transcriptions of the recorded songs that the study is based on in an appendix that is missing in this issue. It is not possible – presumably because of privacy reasons – to listen to these recordings. If the reader wishes to read and sing Swedish prison songs, he or she will have to take hold of the book in Swedish.

Dan Lundberg is head of the Department of Archives and Library of *Musikverket* (Swedish Performing Arts Agency) in Stockholm. As a researcher, he is a multifaceted ethnomusicologist who has written about music and the performance of music in today's multicultural societies. In his earlier research, he has shown interest in music as cultural heritage, a topic that this publication addresses too.

The research project is unusual in thus far that Dan Lundberg researches source material he has not collected himself. The sources consist of recordings made between 1965 and 1971, all of which are part of the archive of The Centre for Swedish Folk Music and Jazz Research (*Svenskt visarkiv*), part of the Swedish Performing Arts Agency. The first documentations were made by Bertil Sundin, who was working for the correctional treatment authority at the time, parallel to his doctoral studies in pedagogics. Sundin was inspired by a Danish book that had been published some years earlier. After a while, Sundin engaged a female student, Elisabeth Skarpe, who wrote a bachelor's thesis about prison songs. In 1971, I myself did some documentations of songs in Swedish prisons. Among other things, I visited a prison for women in the hope to complement the collection with material from female singers. Unfortunately, I did not manage to record any female inmates.

Dan Lundberg delimitates his survey to these sources, which he complemented with some new interviews. This means that his study deals with song in some Swedish prisons between 1965 and 1971. His luck is that the songs changed over these years. Lundberg identifies these changes and turns them into the starting point of his analysis. The change depended primarily on the reforms in the correctional treatment authority that shifted its focus to actual treatment of prisoners. The reforms also enabled Bertil Sundin and both his successors to record songs of the inmates in the first place. But the political climate and the wave of political music that hit Sweden also influenced the songs of the prisoners.

BOOK

Singing Through the Bars

Prison Songs as Identity Markers and as Cultural Heritage

Dan Lundberg

Stockholm: Svenskt visarkiv. 2019.

GUNNAR TERNHAG

Lundberg was also lucky in a different respect. Today, hardly anything is left of the singing tradition that was still vivid in 1971. Inmates no longer sing to acoustic guitar, neither in their cells, nor in the common rooms. They listen to prerecorded music. Those who want to make music themselves do so within various styles of hip hop. To this background, Dan Lundberg's book is a beautiful monument of a singing tradition that has disappeared.

The book contains three analytical chapters. The first deals with the change of the singing tradition that occurred at the end of the 1960s. Lundberg primarily examines song texts; melodies and performances are considered to a lesser extent. He calls the older category of songs for "the voice of the individual" and the newer for "the voice of the collective." The older songs express the situation of an individual prisoner and are characterized by remorse and longing. They are very reminiscent of older folksy songs, those that were printed as broadsides and were very popular in the beginning of the 20th century. All of them were sung to well-known melodies, a prerequisite that enabled the dissemination of the songs. Dan Lundberg does not make any comparisons to corresponding traditions in other countries, which is a pity, but it is highly likely that the older songs sung in Swedish prisons are similar to those sung in prisons abroad.

Songs in the other, newer category contain lyrics that express the situation and perspective of the collective of prisoners. Instead of remorse, they contain a battle for understanding and change. The melodies are newly made and thereby unique, which made the dissemination of the songs more difficult. The newer songs suited the contemporary political climate in Sweden. An entire LP with prison songs was released, which resulted in the mediatization of a number of songs.

Two types of songs do not fit these two categories: speed songs (songs about narcotics) and erotic songs. Both kinds certainly belong to the prison environment. Lundberg points out that the erotic songs in the collection are less common than among today's prisoners.

The second analytical chapter in the book portrays the foremost informant, Lennart "Konvaljen" Johansson, who was a central figure when the prison songs were noted at the beginning of the 1970s. We get to follow his path as a singer, even if it is inevitable that his private life inside and outside prisons is touched upon. Despite his harsh life, Konvaljen has been a survivor who can tell a lot about singing among inmates as well as the importance of the songs.

The third analytical chapter is closely connected to theory. Dan Lundberg asks two questions: Why do prisoners sing? And: What does the scientific collection of clink tunes mean for the singing tradition? To answer the first question, Lundberg brings the discussion of music as a means and as an end to the fore. He notes that most of the collected songs have served both aims. He answers the second question with help of a model for producing cultural heritage: Identification – Categorising – Standardisation – Symbolisation. The main idea is that the involvement of the archive contributed not only to make this singing tradition visible, but also to make it culturally valuable. He sees "archives, media and other manifestations of cultural expression as parts of the tradition" (p. 187).

Furthermore, he finds that “there is no distinct border between culture and cultural heritage” (ibid.). He uses the concept of *archive loops* to describe how archival material circulates through musicians and researchers who actualize collected documentations, clink tunes in this particular case.

Dan Lundberg’s research project is a pioneering study from a Swedish perspective. It is a real asset that his book now also is available for readers of English, not in the last place because the phenomenon of prison songs is so widespread. Other researchers in the field can from now on refer to Swedish parallels. The research is part of an ethnomusicological tradition of studying minorities and subcultures. Lundberg, however, shows on many occasions that the singing of the inmates should be seen as an integral part of musical life in Sweden. ■

The book at hand is the English translation of Ternhag’s book *Joiksamlaren Karl Tirén* (its first edition already published in 2000). The importance of Ternhag’s work and the contents of his book caused broader interest in respect of Tirén’s personality, his working methods and results, as did the acknowledgment of this early yoik collection as an item of documentary heritage in UNESCO’s “Memory of the World” program.

The atmospheric introduction starts with the author’s fantasy describing how Tirén and his team arrived at a *kåta* (a tipi-like tent or a turf cottage) and how a first encounter might have taken place. In order to shed light on Tirén’s personality and expeditions as well as to preserve the material (as notation and sound recordings), Ternhag has chosen an overall approach: this includes portraying the personality of the researcher, asking how he worked, what he thought to collect and what to neglect, and how working sessions might have proceeded. Besides considerations on the emergence of the collection, Ternhag is well aware of historical changes in the names of places, persons et cetera, emphasizing the necessity of a discursive use of his findings.

A biography gives the reader an understanding about Tirén, his growing interest in the music of Sámi and his approach. Tirén’s approach is characterized by lacking knowledge on his object of interest and his learning by doing, also by mistakes, which – on the other hand – increased his knowledge. He was skilled at taking down music – but he had to ask his performers for repetitions, as this genre has a specific intonation and rhythm. Moreover, not all performers were willing so sing in front of the collector. Ternhag underlines his findings with Tirén’s letters to colleagues or with press clippings, showing Tirén as a man of temperament, a colorful character, intensive, dedicated and, not least, extrovert (p. 30).

The collecting journeys started in the winter 1911 and ended in 1915, leading him from winter markets in Lycksele, Arvidsjaur and Arjeplog or Åsele to collecting expeditions in the summer, for example to the area of the South Sámi. The diaries left by Tirén form the basis for the exhaustive descriptions of the expeditions. Photographs, drawings and painting illustrate the regions and impressions, and Ternhag added the names and age of the yoikers. When Tirén had finished his

BOOK

Song of the Sámi

Karl Tirén – the Yoik Collector

Gunnar Ternhag

Stockholm: Svenskt visarkiv. 2019.

GERDA LECHLEITNER

collecting, he devoted his activities to processing the material and spreading the knowledge of yoiking.

Finally, Ternhag discusses the perspectives on Tirén as a yoik collector and a scholar, the impact of his material and his results, from various angles. Tirén worked as a person shaped by the methodology and knowledge of his time, but his legacy has made scholars like Ternhag curious to dig deeper and find new aspects. The material is admirable, but it is also worth questioning, as Ternhag states (p. 103). He conducts his discussions in a balanced way, for example criticizing Tirén's collections as products of their time, made in a certain spirit, but at the same time stressing the timeless value and the additional benefit for posterity. Tirén had taken the initiative, having left a documentation unique at his time. After collecting, he organised his material and prepared it for publication. Furthermore, he was an extremely active lecturer showing his commitment to Sámi music.

Ternhag ends with another fantasy giving an idea how the departure might have taken place. Not only did Tirén and his colleagues find what they had been striving for, but this encounter also had evoked in the two women (the hosts/performers) long-forgotten memories – and encouraged them to yoik again. Besides a lot of information and the portrayal of the railway officer Karl Tirén and his collecting of yoiks, the author succeeds in vividly describing the background of this great undertaking and the spirit of the time in which Tirén was acting. Thus, this book, offering both an atmospheric and informative account, is a fascinating read. ■

BOOK

Trajectories and Themes in World Popular Music

*Globalization,
Capitalism, Identity.*

Simone Krüger Bridge
Sheffield: Equinox. 2018.

ALF ARVIDSSON

Simone Krüger Bridge är en brittisk forskare som ägnar sig åt globalisering inom musik, till exempel som initiativtagare till och redaktör för *Journal of World Popular Music*. Genrebenämningen world popular music fångar in två fenomen och öppnar för studier åt två håll: world music som del av det internationella populärmusikfältet med dess många tendenser och strategier, och populärmusikfältet som något som har icke-västeuropeisk musik som en produktutvecklingsbas och hela världen som marknad. Nu har Krüger Bridge skrivit en bok med anspråk att ge översikt av olika fenomen inom world popular music, fältet som sådant och forskning inom det, där musiketnologiska frågeställningar sätts in i en ram av aktuell samhällsteori. Underrubriken talar om globalisering, kapitalism och identitet, och det är också de nyckelord som återkommer genom framställningen. I första meningen anges syftet vara att erbjuda ett sätt "to study world popular music from the perspective of critical social theory" (s. 1), vidare att den handlar om att förstå populärmusik inom kontexten modern globalisering och som ett resultat av globalisering.

Relationen mellan begreppen ställer hon upp så här: globalisering är en nutida diskurs, ett sätt att tala om många förändringar i ekonomi, kultur, politik och ideologi som skett under 18- och 1900-talen och som nu omformat en ny form av kapitalism. Hon polemiserar mot myten om 1950-talets USA som sätet för populärmusikens framväxt, och organiserar istället sin text efter tre faser av kapitalism under 18- och 1900-talen: liberal, organiserad och neoliberal, och hur cirkulationen av populärmusik internationellt sett ut under de olika faserna. Boken kan ses som ett kompendium över begrepp och modeller som fångar in

nutida samhällsstrukturer och processer, exemplifierat med hur de gestaltas och uttrycks inom musikens fält.

Kapitel 1 behandlar de båda första faserna och diskussion av andra samtida processer inom liberal kapitalism (fram till 1940-talet): en adaptation av musikalisk modernisering till tekniska framsteg (medieteknologier) med bibehållna centrala kulturella värden. Detta var en modernisering som samverkade med urbanisering och industrialisering. Inom organiserad kapitalism (1945–1970-talets mitt) växer ungdomsmarknaden fram och ras, genus och sexualitet problematiseras genom musik. Här exemplifieras kommodifieringen av klassisk musik, populära musikformer i Latinamerika, arabvärlden och Europa, modernisering i Afrika och Latinamerika, afropop och latin pop. Rubrikerna talar om både likheter och skillnader i 1900-talsprocesser och om skilda processer i olika geografiska kontexter. Efterkrigstidens omvandling av skivindustrin skisseras med rockmusikens framväxt, uttryck för rasism, fascism och maskulin hegemoni, kvinnor i rockmusik och som singer/songwriters.

Kapitel 2 handlar om den neoliberala eran där globalisering innebär att det inte längre finns några distinkta nationella marknader och ett fåtal skivbolag har en hegemonisk ställning inom populärmusiken. Det inleds med ett avsnitt om "neoliberalismens kulturella logik" där den självständiga medvetne konsumenten använder musik för att individualisera sig, *branding* och marknadsföring av kändisar och konsumtionsvaror gör att de definierar varandras betydelsefullhet inom en "celebrity persona pandemic" (begrepp från P David Marshall). Konstruktionen av en offentlig persona har omvärderats från att vara "fake" till att vara karaktäristiskt för postmodernitetens subjektivitet: "Today, central to contemporary experience is persona formation" (s. 90).

Kapitlet tar upp många olika aspekter. Läsaren får översikter av den globala musikindustrins framväxt och utveckling, kulturimperialism- och kommersialismkritiken, musikalisk hegemonisering, MTV och den manliga blicken. På mer detaljerad nivå diskuteras rasism, orientalism och kulturell appropriering – det sista syftar på artister som profilerar sig med kreativ originalitet (Björk, Kate Perry, Avril Lavigne). De anklagas nu för kulturell appropriering, när de lånar etniska och religiösa symboler, en kritik som också delar av musikbranschen verkar ta till sig. Här lyfter Krüger Bridge också fram några användbara begrepp: Med *expressiv isomorfism* fångas hur nationell populärmusik ges samma internationella pop/rock-format, och "estetisk kosmopolitanism" och "kosmopolitiskt allätande" ingår i en "upplyst eklekticism" eller "humanistisk öppenhet".

I Kapitel 3 diskuteras hur world music under 1980-talet tar plats som det mer autentiska i relation till populärmusik, och vilka konsekvenser det får. Begreppet "autentisk hybriditet" fångar in att autenticitet i klassisk mening inte är kompatibelt med globaliseringens verklighet – därför uppvärderas hybriditet. Nusrat Fateh Ali Kahn får exemplifiera hur "The Virtuoso World Music Genius" lanseras medan Youssou N'Dour representerar hur en artist får internationellt genombrott men inte enbart vill reproducera hemlandets populärmusik, utan vill använda sina framgångar för att modernisera stilen.

Kapitel 4 berättar om begreppet *cool* med dess toner av distansering och skepticism inför maktordningar och dess framväxt som en afroamerikansk hållning, men framför allt om hur *cool* blir en kommersiell strategi både i att benämna och i att suga upp kritiska förhållningssätt och kommodifiera dem. Tinariwen får exemplifiera *cool world music*, medan Spice Girls och Britney Spears startar en lång rad av postfeministisk *cool*.

Kapitel 5 diskuterar så musikskapande under postdemokratiska villkor. Begreppet postdemokrati har lanserats av sociologen Colin Crouch för att karaktärisera samhällstendenser där övernationella kommersiella bolag blivit starka organisationer medan stater monterar ned och privatiserar sina tidigare samhällsansvar. I den sjunkande tilltron till den politiska demokratins potential har då för många artister istället musiken blivit en metafor och modell för demokratisk aktivism. Olika organisationer med ideella drivkrafter som skivbolaget Real World, förvaltningskollektivet The Elders och välgörenhetsorganisationen Witness hålls fram som mer optimistiska moraliska hållningar till globalisering. Riot Grrls, feministisk arabpop och Public Enemy ges som exempel på musik med politiska ställningstaganden. Krüger Bridge tar också upp hur reaktionära motrörelser i likhet med anti-globaliseringsrörelsen är reaktion på ett missnöje med postdemokrati, internationalism och okontrollerad global kapitalism. Hennes text slutar dock i en förhoppning om att populärmusik kan spela en progressiv roll i att kanalisera och bearbeta globala samhällsprocesser.

Som synes är det en stor och svepande fält- och forskningskännedom som Krüger Bridge presenterar, insatt i en historisk modell – komprimerat i tabellformat på sidan 264 vilket pedagogiskt sammanfattar bokens tes och uppläggning. Särskilt pedagogiskt är dock inte intrycket av 60–70-sidiga kapitel som lider av en katalogkaraktär. Exemplifieringarna blir fylliga men läsaren riskerar att tappa tråden.

Boken handlar mycket om musik som varucirkulation och offentlig image, men desto mindre om etnografi av musicerande och musiklyssnande. Mark Slobins bok *Subcultural Sounds* saknas i litteraturlistan, vilket kan ses som symptomatiskt; de processer där musikaliska innovationer prövas fram som svar på nya sociala situationer kommer i skymundan för de kommodifieringsprocesser som ofta följer på eller redan utgör den ram som innovationer sker inom. Istället är det just den samhällsteoretiska ramen med samspelet ekonomi/politik och de offentliga arenor populärmusik verkar på som blir bokens behållning. Vi får tillgång till begreppsdiskussioner och referenser om hur nutida musik i globaliseringens kontexter kan tolkas som del av övergripande samhälleliga processer. Särskilt finner jag kapitlet om *cool* användbart och inspirerande. ■

Dissertation Abstracts

Att göra hiphop: En studie av musikpraktiker och sociala positioner

Making Hip-Hop: Musical Practices and Social Positions

Andrea Dankić

Stockholms universitet. *Etnologi*. 2019.

<http://su.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A1368000&dswid=-2435>

This dissertation explores music-making processes within the genre of Swedish hip-hop during the first half of the 2010s. Hip-hop is often associated with strong notions about authenticity based both on musical tradition regarding style and aesthetics, as well as social categories such as race, gender, class and place. While hip-hop scholarship has often focused on analyzing social categories as part of identity politics, the practical music-making aspect has often been neglected. The aim of this dissertation is to analyze how hip-hop musicking has been constituted by the combination of musical practices, skills, social positions, and knowledge. The prerequisites of Swedish hip-hop music are analyzed, with a particular focus on the intersection between practical music-making and gender, race, ethnicity, generation and place.

The primary empirical material consists of qualitative interviews with and observations among club DJs, battle rappers, and hosts at battle rap events, as well as both the participants and the instructors at musical camps. Material from social media is also a part of the empirical material.

The musicological concept of musicking with its understanding of music as a collection of social processes is an important theoretical foundation for this study. Thinking in terms of musicking instead of music enabled me to broaden the scope of possible social settings where the fieldwork was conducted, as well as the choice of study participants. In order to define the practices, knowledges, skills, and positions specific to the hip-hop context, I introduced the concept of hip-hop musicking. The term “hip-hop musicking” signifies the conceptual marriage of practical music-making and the identity formations within processes of hip-hop music-making. I argue that the concept of musicking benefits from an intersectional perspective, as social positions enable and shape musical practice.

In the dissertation, the concept of an ideal–typical hip-hop position, inspired by Weber’s ideal type, is used to explore the processes behind music-making that are involved in hip-hop musicking. The ideal–typical individual is understood to be a young man racialized as non-white, is (often) angry, has a criminal record, and is from a vulnerable urban area in Stockholm.

Throughout the empirical material, this hip-hop position appears in what is understood as the reproduction of stereotypical ideas of hip-hop music as a masculine and racialized coded sphere. However, it also appears in musicking where feminism is in focus.

The results of the dissertation show that ideas about this ideal–typical social position strongly affect who is given recognition for their dedication to hip-hop musicking. This is relevant, as ideas about authenticity are important both for the empirical field and for hip-hop scholarship. At times, the study’s participants criticized this position, but at other times, they reproduced it. I argue that the ideal–typical hip-hop position can be understood as something constant that is also involved in change processes. Therefore, development is ongoing in terms of what is considered hip-hop musicking, while aspects of the ideal–typical position are allowed to remain the same. A part of the goal of musicking includes fighting with the ideal–typical and the normative. This, in turn, reproduces power relations while simultaneously involving possibilities for change. ■

Norges Våpen: Cultural Memory and Uses of History in Norwegian Black Metal

Christopher Thompson

Uppsala universitet. Historia. 2018.

<http://uu.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A1263896&dsid=2326>

This dissertation examines uses of history and expressions of cultural memory in Norwegian black metal. Formed in the late 1980s and early 1990s, Norwegian black metal seemed at odds with many of the stereotypes of Norway. The genre is an extreme style of heavy metal music that has been associated with burning churches, desecrating graves, and committing murders. Yet, Norway is often perceived as wealthy with sublime natural beauty and high levels of equality. Since the late 1990s, Norwegian black metal has increasingly received positive recognition and support from Norwegian government agencies and cultural institutions who have deemed this style of music a cultural product of Norway.

In exploring the relationship between Norwegian black metal

and Norway, two primary questions are asked: what makes Norwegian black metal 'Norwegian' and what are its influences? To answer these questions, a theoretical approach based on Astrid Erll's cultural memory complex is used. Included in this cultural memory complex are notions of individual and collective memory, both of which include concepts of nationalism as outlined by Benedict Anderson and Michael Billig. The source base for this dissertation includes the musical releases of over five hundred Norwegian black metal bands which were gathered and analyzed. Three primary categories, with corresponding subcategories, were identified to account for the ways Norwegian black metal bands have used history and expressed cultural memory over a twenty-five-year period from 1988 to 2013.

This dissertation shows that Norwegian black metal has made frequent use of history and has actively negotiated parts of the identity-making process from nineteenth-century Norway. In connecting to Norwegian identity in such a way, these bands link to historically construed notions of "likhet" and egalitarian individualism as identified by the Norwegian anthropologists Marianne Gullestad and Thomas Hylland Eriksen. They actively reproduce many of the same essentialized notions of Norwegian identity that create and maintain ethnic boundaries on Norwegian identity. By using history and expressing cultural memory in the way that they do, Norwegian black metal bands communicate that they are firmly Norwegian while, at the same time, reinforcing ethnocentric notions of Norwegian identity. ■

Conference Reports

The News Ballad in Europe, 1500–1900

Bodleian Library, Oxford: 1. April 2019.

Den 1. April 2019 var det seminar om europeiske nyhetsviser i Bodleian Library, Oxford. Arrangør var prosjektet *Skillingsvisene i Norge, 1550–1950: Den forsømte kulturarven*, i samarbeid med ansatte og kuratorer ved Bodleian library. Seminaret var multidisiplinært og samlet europeiske forskere og bibliotekarer fra en rekke ulike fagfelt: historie, folkloristikk, musikketnologi, medievitenskap, renessansestudier, nordistikk, og litteraturvitenskap. Vi hadde som mål å sammenligne sjangeren «nyhetsviser» på tvers av de europeiske landegrensene. Hva har nordiske skillingsviser som formidler nyheter til felles med lignende sjangre i England, Tyskland, Nederland, Frankrike, Italia og Spania? Er det mulig å gjøre en «grand tour» gjennom de ulike landene og finne en pan-europeisk tradisjon for denne helt spesielle typen av sangbare småtrykk?

Nyhetsvisen er en av mange undersjangre i det mangfoldige trykkunivers vi i de nordiske landene kaller skillingsstrykk. En nyhetsvise kan defineres som et sangbart småtrykk som formidler konkrete hendelser i samtiden; som oftest dramatiske ulykker, slik som sjøforlis, brann, mord, og so videre. Sjangeren er en hybrid mellom journalistikk og skjønnlitteratur, og dens viktigste karakteristika er bruk av spesifikke autentisitetstegn slik som angivelse av tid, sted og detaljer om hendelsen på tittelbladet. Den generiske terminologien er ikke uproblematisk – på samme måte som «skillingsviser» er også begrepet «nyhetsviser» applisert av forskere i ettertid, og det er ikke en term som opptrer i den perioden sjangeren var virksom. Diskusjon av begrep, klassifisering og tidfesting av sjangeren såvel som en gjennomgang av utbredelse innenfor de ulike landene var en viktig del av seminaret. I England, Tyskland og Nederland er *news ballads* og *Flugblätter* en sentral småtrykksjanger allerede fra midten av 1500-tallet, mens i Frankrike har

canards aldri vært en særlig prominent sjanger; i Italia var *lamento* (klagesanger) en viktig type nyhetsviser i den tidligmoderne perioden, mens i Spania var *pliegos de sueltos* (nyhetsviser om banditter og henrettelser) en utbredt sjanger på 1800-tallet. I Skandinavia var nyhetsviser svært populære fra midten av 1600-tallet helt frem til 1900-tallet, og sjangeren er påfallende lik i Danmark, Norge og Sverige.

Formatet på småtrykkene varierer i de ulike landene: I England og Tyskland ble sangbare småtrykk produsert som dekorative plakater, med trykk på en side (såkalte *broadside ballads*), mens i Skandinavia så vel som i Spania, Italia, Nederland og Frankrike ble visene primært publisert som små sanghefter, med trykk på begge sider – og gjerne med to eller flere viser i hvert hefte. Formatet har også gjennomgått store endringer innenfor hvert enkelt land over de fire hundre årene sjangeren var virksom. En kurator ved Bodleian hadde laget en liten utstilling av *news ballads* i anledning seminaret. Her fikk vi mulighet til å se hvordan broadside ballad-formatet har endret seg i England, fra 1500-tallet og fremover: Om ensides-formatet var konstant, var det stor variasjon i størrelsen på trykkene, og mange av balladene var også bundet inn i kostbare skinnbind – slik vi også ser i en rekke andre land.

Om format varierer på tvers av de europeiske landene så er det mulig å spore to viktige fellesnevner, nemlig tema og funksjon. Nyhetsvisen spredte informasjon om en konkret (ofte tragisk) hendelse – men like så viktig var forfatterens uttalte mål om å tilby trøst og råd i møte med ulykke og død – mens forselgeren hadde som mål å selge flest mulige visetrykk ved å fremstille hendelsen i dramatiske og sensasjonelle vendinger, ofte med fete typer på tittelbladet. Et spørsmål som gikk igjen på seminaret – som et *basso continuo* – var hvorvidt nyhetsviser faktisk ble tradert av forselgere og publikum i de ulike landene? I England fins det mange kilder som viser til den performative funksjonen som *broadside ballads* har hatt, spesielt i den tidligmoderne perioden. I de fleste land har viseforfatternes melodivalg antakelig bidratt til å forsterke budskapet som

skal formidles. Sjangerens rolle i muntlig kultur er også å spore på selve trykkene: I de fleste europeiske land brukes *kontrafaktum*, henvisning til en kjent melodi på tittelbladet. Unntaket her er Italia, hvor melodihenvisning mangler, men hvor visenes metriske struktur antyder hvilke melodier som skal brukes i fremførelsen. På den andre siden fins det indikasjoner på at mange nyhetsviser først og fremst sirkulerte som trykksaker. I både England og Norge fins det trykk med fotnoter, og i alle de nordiske landene er nyhetsvisene ofte trykt med prosarapporter, gjerne sakset fra aviser som sirkulerte parallelt med visene. I Sverige har forskere dessuten funnet ut at bruken av kontrafaktum avtar i 1800-tallets skillingstrykk.

Andre spørsmål som ble diskutert på seminaret var hvilken rolle nyhetsvisene har hatt vis-à-vis den trykte avisen; hvem forfatterne av de (primært) anonymt utgitte småtrykkene kan ha vært og hvem som var intendert publikum, samt hvordan salg og sirkulasjon har foregått. Vi diskuterte flere ulike undersjangre av nyhetsviser, men de fleste seminardeltakerne trakk frem ulykkesviser og mord- og henrettelsesviser som sentrale sjangre i sine respektive land. Vi kunne konkludere med at dragningen mot *true crime*, sannferdige historier om sensasjonelle og grusomme hendelser, er et tidløst og pan-europeisk fenomen fra 1500-tallet og inn i vår tid. I et avsluttende round table diskuterte vi hvordan pågående digitalisering av småtrykksarkiver kan bidra til å fasilitere fremtidige komparasjoner av europeiske nyhetsviser. Så langt har komparative studier vært vanskelige fordi arkivene i de ulike landene i liten grad har vært kartlagt, og digitalisering har stort sett vært begrenset til England. Studier av nyhetsvisen har også en tilleggsutfordring knyttet til sin *ephemeral* karakter: Visene ble skrevet "til øyeblikket", knyttet opp mot en spesifikk hendelse, og de har antakelig ikke blitt bevart i like stort omfang som sanger om mer allmenne og tidløse tema. Men det materialet som fins bevart er i skrivende stund gjenstand for digitalisering i en rekke land, deriblant i Norge. I fremtidige databaser vil det være mulig å skille ut nyhetsvisen som en egen sjanger. Et langsiktig mål må være å få på plass en pan-europeisk database av skillingstrykk, for bare slik kan vi avdekke hvordan våre forfedre- og mødre på tvers av landegrensene var deltakere i en viktig medie- og kulturhistorisk tradisjon: Å syngre om nyhetshendelser.

Følgende deltakere deltok på seminaret: Siv Gøril Brandtzaeg (NTNU), Una McIvenna (University of Melbourne), Joad Raymond (Queen Mary university of London), Jeroen

Salman (Utrecht university), Karin Strand (Svenskt visarkiv), Anne Sigrid Refsum (NTNU), Håvard Eilertsen (NTNU), Astrid Nora Ressem (Nasjonalbiblioteket), David Hopkin (University of Oxford), Alison Sinclair (Cambridge University), Giles Bergel (Oxford University), Alexandra Franklin (Oxford university), Angela Mcshane (Wellcome Trust, London), Jeni Hyde (Lancaster university), Oscar Cox Jensen (Queen Mary university of London), Matthew O. Grenby (Newcastle university), David Atkinson og Steve Roud. ■

Siv Gøril Brandtzaeg

The 45th International Council for Traditional Music (ICTM) World Conference 2019

Chulalongkorn University, Bangkok, Thailand: 11–17 juli 2019.

I mitten av juli hölls en av de mest välbesökta ICTM-konferenserna hittills, vid Chulalongkorn University i Bangkok. Från svenska ICTM-kommittén var Sverker Hyllén-Cavallius, Krister och Anna Malm, Hållbus Totte Mattsson och jag själv närvarande. Som brukligt vid ICTM:s konferenser så innehöll den utöver mängder av presentationer, filmvisningar, paneldiskussioner och "plenary sessions" också många musikframträdanden och workshops i både musik och dans från världens alla hörn. I år var det både vad gäller musik och papers lite extra fokus på musikkulturer från Sydostasien eftersom det var första året som konferensen hölls i den delen av världen. Jag kommer inte att ge någon heltäckande beskrivning, men jag ska göra några nedslag.

En hel del presentationer berörde frågor om migration, gränser och rörelser över gränser, eftersom detta var ett av konferensens huvudteman. Beverly Diamond menade i sin presentation att "A study of movement and traveling unveils much that studying dwelling and locatedness obscures". Diamond exemplifierade detta genom att följa sånguppteckningar och livshistoria hos en kvinna som migrerat från Newfoundland till en annan region och kunde därmed visa att Beothuk First Nation inte alls var utdöd, som ofta hävdats. Adelaida Reyes diskuterade migration ur ett teoretiskt perspektiv och Svanibor Pettan presenterade i samma session en taxonomi över olika typer

av minoritetsforskning. Johannes Brusila presenterade sin forskning om digitalisering i relation till finlandssvenskars musik och Thomas Solomon belyste i sitt paper exilens "presence-absence" genom alevi-musikerna Kemal och Metin Karamans musikaliska gärning.

Det var förhållandevis många presentationer inom det tema som berörde praktikbaserad forskning. Där diskuterade Cassandre Balosso-Bardin i en plenary session hur musicerandet kan bli en väg in i fältet, och Kiku Day exemplifierade vad hon kallade ett mikrofenomenologiskt förhållande till musicerande genom sitt eget *shakuhachi*-spel. Hyelim Kim beskrev och visade hur hon tog sig an en cross-over mellan europeiska jazzmusiker och hennes koreanska flöjttradition. Sessionen avslutades med ett kort men andäktigt improviserat samspel mellan de tre forskarna/musikerna. I en annan session argumenterade Dan Bendrups för konstnärliga doktorandprojekt inom ett musiketnologiskt ramverk, där musicerandet i sig självt kan utgöra en betydande del av forskningen.

Ett annat återkommande tema på konferensen rörde ekologi och miljöfrågor, i någon mån forskarens relation till dagens miljödiskussion men också traditionella kulturuttryck och religioners förhållande till naturen, som i en serie sessioner med titeln "The Animal Within" där olika religiösa förhållningssätt till naturen avhandlades. I en annan session diskuterade Britta Sweers eko-feminism genom exempel från hiphop-artister med ursprung i amerikansk urbefolkning.

Flera sessions behandlade också olika typer av musikinstrument. Maya O. Brown berättade om hur banjon som blivit ett instrument för vita amerikaner i old-time musiken idag återerövrats av unga svarta musiker. Zdravko Blažeković beskrev hur stränginstrumentet gusle utsmyckades med nationalistiska symboler då det blev en identitetsmarkör för serbiska soldater under balkankriget. Själv gjorde jag tillsammans med Hållbus Totte Mattsson en presentation om folkrockgruppen Hedningarnas instrument *mora-oud* som en del av en session om "renewed musical instruments".

Många bidrag behandlade musik från olika delar av Asien, som J. Lawrence Witzlebens presentation om musiken i filmen *Crazy Rich Asians*, Sylvia Huang om soundscapes i buddistiska tempel i Taiwan och Marino Kinoshita om hardcorepunk i Tokyo baserat på Alf Gabrielssons studier av starka känslor vid musiklyssnande.



Konsert med Daniel Fredriksson, mandola, Yufeng Chung, pipa och Hållbus Totte Mattsson, mandora. Foto: Dr Pornprapit Phoasavadi

Som nämndes var det också många presentationer som behandlade musik från Sydostasien och specifikt värdlandet Thailand. Här kan nämnas James Mitchell som pratade om Thailands tidiga skivindustri och John Garzoli om införandet av gitarr i thailändsk traditionell musik. En av konferensens keynotes hölls av Jarencchai Chonpairot som berättade om den thailändska musiktraditionen *mo lam*. Detta visade sig vara närapå kontroversiellt i den miljö vi befann oss i, inte minst för att en av Thailands prinsessor befann sig i lokalen. *Mo lam* är nämligen en musikstil som ses som "dekadent" och långt ifrån den mer finkulturella hovmusik som annars nästan alltid visas upp då Thailands musik ska presenteras. Ännu ett ställningstagande gjordes av konferensen då ett *mo lam*-band med folkrockig intensitet framträdde som huvudakt på konferensens mycket uppskattade öppningsfest där det också bjöds på mängder av thailändsk mat och dryck.

Även under resten av konferensen bjöds vi på många musikframträdanden. Vid lunchtid hölls varje dag konserter där konferensdeltagare fick framträda, och på kvällarna genomfördes större event med ditresta musiker från olika delar av världen. Jag spelade själv både på lunch- och kvällskonsert tillsammans med Hållbus Totte Mattsson och den taiwanesiska pipa-virtousen Yufeng Chung som hade rest till Bangkok för att ta del i konferensens musikframträdanden – en mycket spännande och rolig upplevelse. Överlag kan ICTM 2019 karakteriseras som en extremt väl planerad och genomförd konferens med många höjdpunkter både vad gäller det akademiska, musikaliska och sociala innehållet. [Abstracts finns att läsa här.](#) ■

Daniel Fredriksson

Performing Bodies

European Seminar in Ethnomusicology (ESEM) XXXV

Durham, England: 3–7 september 2019.

European Seminar in Ethnomusicology (ESEM) är ett internationellt forskarnätverk som träffas årligen på olika platser i Europa. Det 35:e seminariet hölls vid Durham University i England. Gruppen av deltagare vid dessa seminarier är förhållandevis liten (i år var vi ca 50–60 personer) och inga parallella sessioner genomförs, vilket medför att alla i princip kan höra varandras bidrag. Detta uppmuntrar till dialog och samtal, något som utgör viktiga inslag för kunskapsspridning och vetenskapligt utbyte inom seminariet. Deltagarna kom från tjugo olika länder, de flesta inom Europa men även från Australien, Brasilien, Japan, Korea, Kanada och USA. ”Vi är som en stor familj” kommenterade Laura Leante i värdkommittén denna mångfald av nationaliteter i sitt välkomsttal. Liknande uttalanden som rörde vikten av sammanhållning över nationsgränserna återkom under seminariets dagar och ska såklart förstås mot bakgrund av den oroliga politiska situationen som präglar Europa och England i och med Brexit, något som också ramade in seminarieveckan.

Årets tema var *performing bodies* som uppmuntrade deltagarna till att reflektera över förhållandet mellan musik, dans, rörelse och kropp – både den mänskliga kroppen som tingens kroppslighet (t. ex. de musikaliska instrumenten). Särskilt fokus gavs åt skärningspunkterna mellan olika typer av förkroppsliganden (”embodiment”), affekter, musik, ljud och klangvärldar. Tematiken syftade till att få dans- och musikforskare att närma sig varandra, något som seminariet lyckades med väl.

Seminariet inleddes med två presentationer som på olika vis introducerade oss till det mångdisciplinära ämnesområdet. Thomas Solomon presenterade en givande historisk forskningsöversikt av hur musikforskare behandlat relationen till kropp och kroppslighet. Han beskrev en förändring från fokus på kognitiva aspekter till performativa praktiker. Cornelia Gruber blickade ytterligare framåt och argumenterade för hur nutida teorier inom dansantropologi och genusstudier kan berika det musiketnologiska forskningsfältet. Hon underströk vikten av att i större utsträckning problematisera vems kropp som dansar eller spelar i analyser av

meningsskapande för att undvika normativa, euro- och etnocentriska tolkningar, särskilt rörande sexualitet och etnicitet.

Detta var ett återkommande tema i flera av konferensens inlägg, särskilt i relation till kroppens fysiska förflyttningar under migration och flykt samt rörande betydelsen av musik och dans i diasporan. Marko Kölbl visade exempelvis utifrån sitt fältarbete med manliga afghanska flyktingar i Österrike, hur utövandet av den traditionella dansen och vissa kroppsliga rörelsemönster blev ett sätt att återta berättelsen över sina egna kroppar och visa på motstånd i ett samhälle präglat av främlingsfientlighet. Åtskilliga inlägg diskuterade hur dans och musik dels kan förkroppsliga och manifesteras minnen från ett förlorat hem och dels skapa nya individuella uttryck och kollektiva gemenskaper i nya kontexter. Fulvia Caruso belyste hur framträdandena i en dans- och musikgrupp i Italien bestående av asylsökande män från Ghana, Nigeria och Mali, formade interkulturella identiteter och musikaliska dialoger mellan de olika afrikanska nationaliteterna, samtidigt som det bidrog till integration, nyfikenhet och förståelse italienare och afrikaner emellan.

Många av presentationerna behandlade musik och dans i rituella sammanhang, från mer traditionella samhällen till moderna populärmusikaliska miljöer. Dafni Tragaki analyserade rikt konsertpublikens sånger och skrik som en slags koreograferade politiska ljud, utifrån exempel från anti-fascistiska solidaritetskonserter i Grekland. Hon visade hur gester som näven i luften eller ett högt rop (”att höja rösten”) skapade affektiva värden där gränsen mellan de privata kropparnas sfärer och det kollektiva ljudrummet suddades ut. (”It is a process in which space is affectively embodied and the body is inscribed in the public space, in the palimpsest of its histories.”) Musikens förmåga att väcka kroppslig affekt och medverka till politiskt motstånd var andra centrala aspekter som diskuterades flitigt. Det var också en tematik som lyftes fram i min och Dan Lundbergs posterpresentation av vårt pågående projekt ”Kreativa förflyttningar – musikaliska flöden i 1960- och 70-talens Sverige” vid Svenskt visarkiv, där våra delstudier behandlar folkmusikvägen respektive vis- och trubadurscenen. Den mer informella presentationsformen inbjöd till många frågor och reflektioner kring ämnet från seminariets deltagare som samlades runt postern för att kommentera bilder från visarkivets samlingar och texter från projektet.

Rolf Inge Godøy var inbjuden som årets keynote speaker (John Blacking Memorial Lecture). Godøy höll ett intressant föredrag om hur fysiska begränsningar av den mänskliga kroppen och de musikaliska instrumentens restriktioner påverkar vårt musikskapande och de ljud vi har möjlighet att producera. Andra minnesvärda inslag var Jennifer Sheppards studie om kvinnliga ideal kring kropp och hälsa under mellankrigstiden i England, utifrån analyser av gymnastikprogram med tillhörande musik. Sheppard demonstrerade hur programmen fostrade olika typer av moderna feminiteter i nationens namn, genom kroppslig disciplinering. Shyr Ee Tan höll ett spännande inlägg om klädselns performativitet inom akademien ("wearing ethnomusicology"). Hon visade på tendensen hos forskare att följa modet från det område som forskningen berör, och diskuterade batik, hawaiiskjortor och sjalar som könsspecifika exempel.

Det rådde överlag god stämning i seminariet med livliga samtal, men det var tydligt att vissa av deltagarna hade olika typer av vetenskapssyn som ibland kolliderade och skapade en viss spänning i rummet. Ett mer strukturalistiskt och empirinära förhållningssätt till fältstudier kontrasterades mot ett större fokus på de teoretiska perspektiven ofta med postkolonialistiska eller queer-feministiska förtecken. Detta visar å ena sidan på en uppfriskande öppenhet för olika forskningsinriktningar i seminariet, å andra sidan hade det varit önskvärt (och kanske förlösande för några personer) om denna tendens till diskrepans ännu tydligare hade lyfts till diskussion.

Utöver seminariedagarnas variationsrika program bjöds deltagarna på olika typer av musikevenemang och sociala aktiviteter som en gospelworkshop, konsert med säckpipa och jam sessions på studentpuben. Det anordnades också en guidad tur av den magnifika katedralen i Durham som är del av UNESCO:s världsarvslista. Seminariet avslutades under söndagen med en exkursion till Beamish Museum. Samtalen om musik, dans och forskning fortsatte således utanför universitetets väggar, genom stadens gator och på promenader i de vackra naturomgivningarna.

ESEM är en inkluderande miljö som visar på stor ämnesbredd och kulturell variation av deltagare. Även om våra forskningsmiljöer i respektive land kan vara små, så stärks den kollegiala ämnestillhörigheten när vi har möjlighet att träffas tillsammans. Seminariet utgör en viktig mötesplats i Europa för utbyte av erfarenheter, kunskaper, engagemang och idéer och uppmuntrar till

framtida möjliga samarbeten över nationsgränserna. Nästa ESEM-seminarium hålls i Valladolid, Spanien.

[Seminarieprogram finns att läsa här.](#) ■

Karin Eriksson

Sången, sångaren, situationen – nya perspektiv på sångtexter

Institutionen för kultur- och medievetenskaper, Umeå universitet i samarbete med Svenskt visarkiv, Umeå, Sverige: 24–25 september 2019.

Den 24 och 25 september 2019 hölls ett symposium vid Umeå universitet, under rubriken *Sången, sångaren, situationen – nya perspektiv på sångtexter*. Som huvudarrangör stod professor Alf Arvidsson vid Institutionen för kultur- och medievetenskaper som i samarbete med Svenskt visarkiv organiserat och lagt upp programmet. 21 deltagare från olika discipliner deltog, däribland flera forskare med litteraturvetenskaplig inriktning, men även etnologer, musikvetare och intermediala forskare. Alla bidrog till mångfalden av infallsvinklar och materialinriktning under de två intensiva symposiedagarna.

Flera talare kom från Universitetet i Sørøst-Norge men även från andra norska lärosäten. Århus och Åbo akademi var också representerade förutom flera svenska universitet samt Svenskt visarkiv och norska Nasjonalbiblioteket. Presentationerna var korta och ett späckat programschema gjorde tyvärr möjligheten till kommentarer och diskussion begränsad. Att sångtexter är ett ämne som engagerar gick ändå inte att ta miste på, och oväntade och stimulerande korrespondenser uppstod mellan talarnas olika ämnen. Här följer några exempel ur mångfalden av anföranden:

Sveinung Nordstoga och Bjarne Markussen behandlade i sina respektive bidrag hur välkända gestalter ur det norska kulturarvet brukats i samtida populärkultur. Nordstoga presenterade sina metodologiska utgångspunkter för en undersökning av hur folkrockgruppen Lomsk använt sig av Ibsens Peer Gynt. Markussen visade hur Eggers historia om tandtrollen Karius och Baktus kommit att refereras i samtidens norska populärkultur, med både humor och ironi.

Den danska allsångstraditionen undersöktes i Lea Wierød

Borčaks anförande, där hon spårade en förändring i inställning till det gemensamma sjungandet. Allsång har traditionellt används i uppbyggliga sammanhang, i religiösa kontexter med lovsånger och som sammanhållande kraft i tider av krig exempelvis. Men allsång har också förordats som något sunt och hälsosamt. Numera, visade Wierød Borčak, är det populärt att samlas för att helt enkelt sjunga tillsammans, gärna i många timmar och utan hänsyn till vad texterna uttrycker. Kollektiva sångyttringar i samband med idrott belystes också både i Kaj Ahlsveds och Hans K Hognestads bidrag.

I symposiets allra sista paper utgick Arnfinn Åslund från predikanten och deltabluessångaren Son House första inspelning från 1930, "Preachin' the Blues", där hans egen livskonflikt mellan religionens värld och livet som bluesångare gestaltas. Konstnärligt har Son House rört sig från kyrkans kollektiva rum till ett starkt individuellt uttryck i bluesens form. Åslund lyfte genom detta exempel fram en tidig föregångare till rockens förkärlek för identitetsstärkande jag-berättelser, där vad som uppfattas som autentiska uttryck värderas högt.

Manliga utövare dominerade som studieobjekt i symposiets inlägg. Evelina Liliequists bidrag utgjorde ett undantag i det pågående projekt hon presenterade. Tillsammans med Andrea Dankić och Maria Nordström (icke närvarande på symposiet) har hon utgått från en feministisk tolkningsram i studiet av två kvinnliga frontfigurer inom rock och hiphop. Amerikanska Kathleen Hannah, pionjär i 1990-talets Riot Grrls-rörelse i amerikanska gruppen Bikini Kill, slog tillbaka mot objektifieringen av kvinnokroppen med hjälp av punkens estetik medan dagens svenska hiphopstjärna Silvana Imam är självklart lesbisk och utan skam kan få publiken att sjunga med i rader som "Tack Gud, jag är homo".

Kvinnors livsöde var centralt i Karin Strands bidrag, utifrån en kommande studie som behandlar skildringar av barnamörderskor i 1700- och 1800-talets skillingtryck. I sitt anförande belyste hon hur det diktade "jaget" i skillingtrycken uttrycker religiösa schabloner då de framställs som varnande exempel för samtiden. Hon ställde också frågan vad som händer när forskaren själv låter skillingtryckets text klinga genom att sjunga den till angiven melodi, så som den en gång var tänkt att framföras. Strand närmade sig här vad som händer med ordet som just *sjunget*, där upplevelsen av textinnehållet kan förändras då det får klinga i en musikalisk form.

Karin Strand var inte ensam om att utgå från äldre källmaterial, men hennes bidrag var ett av få under detta symposium som också riktade sökarljuset mot musiken. Annars rörde sig de flesta under symposiets två dagar kring text och textinnehåll, om än från skilda utgångspunkter. Att begrepp från stilanalys kan berika studiet av sångtexter gav Maria Jönsson och Anders E Johansson prov på i sin analys av gruppen Bob Hund och sångaren Thomas Öbergs texter. Där fick vi till exempel lära oss vad "anakolut" betyder; en sammanblandning av olika språkliga konstruktioner som felaktigt förts samman. Öberg nyttjar avsiktligt anakoluter för ironiska syften. Som Jönsson och Johansson visade skapar det oväntade korsbefruktningar mellan till synes disparata delar och öppnar upp nya rum i texten.

Hur musiken kan minera, komplettera eller förstärka ett textligt innehåll fanns antytt i flera bidrag. Här kommer förhoppningsvis nya forskarmöten kring sjungna ord ge möjlighet till en fördjupning av sådana infallsvinklar.

Vad beträffar det intressanta symposiet i Umeå kommer ett urval av inläggen att publiceras som artiklar i nästa nummer av *Puls*. Här kommer förhoppningsvis nya forskarmöten kring sjungna ord, som detta symposium och som konferensen [Det sjungna ordet](#) som arrangerades i Växjö 2015, ge möjlighet till en fördjupning av sådana infallsvinklar. ■

Viveka Hellström

International Association of Sound and Audiovisual Archives (IASA)

Netherlands Institute for Sound and Visions, Hilversum, Nederländerna: 30 september–3 oktober 2019.

International Association of Sound and Audiovisual Archives (IASA) höll sin 50:e årliga konferens i nederländska Hilversum den 30 september–3 oktober i år (2019), med deltagare från hela världen. Hilversum är nationellt centrum för merparten av Nederländernas radio- och tv-stationer och ett logiskt val av konferensort. Själva konferensen ägde rum i Netherlands Institute for Sound and Visions imponerande lokaler.

Konferensen bjöd på ett välfyllt program där upplägget snarast kan liknas vid ett smörgåsbord av parallella

föredrag och workshops med audiovisuella samlingar som minsta gemensamma nämnare. Men då IASA i första hand arbetar med att ta fram tekniska standarder och rekommendationer för hantering av audiovisuellt material så fanns det en given slagsida åt föredrag med rubriker som "96 khz or higher", "Modern high-quality transfer approaches to wire and magnetic belt formats" och "A future technology for sound archives". Digitalisering och tillgängliggörande är ledord inom dagens arkivsektor, och det var också något av ett outtalat men genomgående tema för konferensen. Bland annat anordnade arbetsgruppen för [Europeana-projektet](#) en workshop. Europeana är en gemensam europeisk sökpportal för kulturarvsmaterial i arkiv och museer och under workshopen gav deltagare från olika europeiska arkiv sina synpunkter på hur den kan utvecklas och förbättras. Det gav möjlighet till intressanta diskussioner kollegor emellan som visade att trots olika typer av arkiv så är utmaningarna och problemen i stort sett desamma. Viljan och ambitionen finns att göra arkiven mera öppna och tillgängliga men bristande personella och tekniska resurser utgör begränsningar, liksom att upphovsrätten försvårar att tillgängliggöra digitaliserat material i den omfattning som annars kunde vara möjlig.

Om konferensen å ena sidan gav möjlighet till jordnära kollegialt utbyte, så bjöds å andra sidan på presentationer av mera visionära och grandiosa projekt. Några exempel. Maneul Corn från företaget [NOA Archives](#) berättade om hur hans företag utvecklat teknologi och arbetsmetoder för digitalisering i industriell skala enligt principer som närmast kan liknas vid löpande bandets. Representanter för norska företaget [PiqI](#) berättade om sitt arbete med digital långtidslagring där de sparar digital information som QR-kod som sedan förvaras i berggrum på Svalbard (vägg i vägg med den mera kända genbanken). Från USA berättade Bertram Lyons och Pamela Vizner om ett samarbete mellan företaget AVP och Yale University kring plattformen [Aviary](#), där man utvecklat ett sökverktyg som möjliggör fritextsök i inspelat material. Presentationer av den här typen är för all del intressanta som omvärldsbevakning och visar att vi ännu inte sett slutet på digitaliseringens möjligheter (och utmaningar). Men samtidigt ganska långt ifrån den konkreta vardag som vi arbetar i på Svenskt visarkiv.

Personligen hade jag nog störst utbyte av de föredrag som handlade om arkivens innehåll snarare än hanteringen av materialet. Jag hann lyssna på några rapporter från

intressanta forskningsprojekt där audiovisuella samlingar utgör källmaterialet. Rosemarie Roque från Department of Filipinology of the Polytechnic University på Filippinerna berättade om ett aktuellt projekt om audiovisuella samlingar under Ferdinand Marcos diktatur. Under Marcos år vid makten (1965–1986) var pressfriheten obefintlig och i de officiella arkiven är det diktaturens bild som återspeglas. Roque har genom att samlat in dels privata filmer och inspelningar och dels genom att leta material i arkiv utanför Filippinerna kunnat skapa en audiovisuell motbild till den som återspeglas i arkiven från Marcos-eran. En intressant påminnelse om att arkiven inte enbart kan ses som neutrala informationsbärare, de kan i lika hög utsträckning vara redskap för maktutövning. Ett annat intressant föredrag var historikern Schalk van der Merwe från Sydafrika som berättade om The Hidden Years Archive, en samling med bandupptagningar gjorda från 1960- till 1980-talet och som skildrar en alternativ musikärelse i opposition mot apartheidregimen. Konserter, klubbar och festivaler utgjorde en mötesplats där svarta och vita ungdomar kunde samlas kring gemensamma intressen. Följaktligen sågs rörelsen som ett hot av den sydafrikanska regimen. Det var till exempel ett brott mot de rasistiska apartheidlagarna för svarta och vita musiker att uppträda tillsammans, något som utmanades av den här rörelsen. van der Merwes forskning gav en intressant inblick i hur arkiven kan återspegla motståndshandlingar – i det här fallet tack vare en entusiastisk eldsjäl som ständigt var närvarande på konserter med sin portabla inspelningsutrustning.

Bland föredragshållarna märktes också några som kan hänföras till kategorin "den musikintresserade allmänheten" snarare än forskare, arkivarier och tekniker. Bland annat deltog några privatsamlare av 78-varvsskivor, vars entusiastiskt hållna föredrag visade att den hängivenhet som en skivsamlare kan visa upp i sig är ett fascinerande fenomen. Från Tyskland deltog Rainer E. Lotz som tidigare gjort sig känd genom sitt arbete med att rekonstruera skivkatalogerna från de judiska skivbolag som förintades under Hitlertiden. På IASA-konferensen presenterade han sitt nyligen utgivna fembandsverk med diskografier över samtliga utgivna 78-varvsskivor i Tyskland. Han har i sitt arbete gått så minutiöst till väga att till och med skivor som aldrig funnits annat än som myter och vandringsägner tagits med. Från Frankrike deltog Thomas Henry med ett föredrag om skivsamlaren Charles Wolff som närmast kan beskrivas som rafflande. Wolff var en pionjär bland

franska skivsammlare som redan på 1920-talet började bygga upp en unik samling. Han var också innovativ i att presentera sina skivor för allmänheten. Han arrangerade föreläsningar och grammofonkonserter (redan 1926 höll han en föreläsning där han spelade unika historiska jazzskivor) och han utarbetade en ambitiös plan för att använda grammofonskivan som pedagogiskt hjälpmedel i skolundervisningen. Charles Wolff var socialist och antifascist. När Tyskland invaderade Frankrike 1940 tvingades han gå under jorden, med oro inte bara för sitt eget liv utan även för sin skivsamling. Halva samlingen förvarades då hos en syster, där den hamnade i händerna på ockupationsmakten som sålde den till en privatsamlare i Berlin. Resterande skivor räddades av Wolffs vänner som gömde dem undan nazisterna – att bevara skivsamlingen blev en del av motståndskampen mot ockupationen. Charles Wolff själv tillfångatogs av den franska Vichyregimens poliskår 1944 som torterade honom till döds. Ett fascinerande levnadsöde som alltså slutade tragiskt, men kanske får Charles Wolff nu återupprättelse. Thomas Henry som följt honom i spåren har tecknat hans biografi och är nu med den outröttlige samlarens iver i färd med att spåra och upprätta en komplett förteckning över Wolffs skivsamling.

Under konferensen hölls branschvisa möten för de deltagande arkiven, bland annat ett för forskningsarkiv inom IASA där representanter för musiketnologiskt inriktade arkiv, liksom Svensk visarkiv, samlades. En rapport- och diskussionspunkt var projektet [Welcome to Our Archives](#), som syftar till att genom IASAs kanaler presentera digitaliserat och tillgängligt audiovisuellt material för allmänheten. Från Svenskt visarkiv har vi bidragit med två av våra webbpresentationer som översatts till engelska, [Samiska röster](#) om Karl Tiréns jokinspelningar och [Matts Arnbergs resa i folkmusiken](#) om Sveriges Radios folkmusikinspelningar.

Utöver föreläsningar och workshops bjöds deltagarna även möjlighet att delta i utflykter till lokala arkiv och museer och andra sociala aktiviteter. Givetvis avslutades konferensen med en 50-årsjubileumsmiddag. I anslutning till konferensen anordnades även ett tekniskt symposium (se separat rapport). [Ytterligare rapporter och konferensbilder finns på IASAs hemsida.](#) ■

Wictor Johansson

Joint Technical Symposium (JTS)

*Netherlands Institute for Sound and Vision,
Hilversum, Nederländerna: 3–5 oktober 2019.*

Joint Technical Symposium (JTS) ägde rum i samband med International Association of Sound and Audiovisual Archives (IASA) årliga konferens. Den anordnas av The Co-ordinating Council of Audiovisual Archives Associations (CCAAA) och inriktar sig på de tekniska och vetenskapliga frågorna rörande arkivering av audiovisuella medier: film, ljud och video. Den första JTS ägde rum i Stockholm 1983. I år finansierades konferensen av Netherlands Institute for Sound and Vision, samt företag som levererar utrustning för digitalisering och mediaarkivering.

Symposiet bestod av föreläsningar, workshops samt en maskinutställning som jag här rapporterar om utifrån fem teman:

Ljuddigitalisering

Endpoint Audio Labs presenterade en uppspelningsmaskin för vaxrullar med parallell mekanisk (nål) och optisk avläsning (laser). Med hjälp av den kan man digitalisera skadade cylindrar och garantera kvalitén på överföringen genom att jämföra signalen från den optiska delen med den mekaniska. Denna maskin används i Tjeckien av National Museum.

Jean-Hugues Chenot från INA har också byggt en optisk avläsningsmaskin: Saphir för trasiga lackskivor. Den använder sig av färgat ljus och arbetar inte i ”real time”, utan kan koppla ihop spåren från flera lackfragment i efterbearbetningen.

Oliver Danner från Bundesarchiv i Berlin arbetar med att digitalisera optiskt ljud från film med moderna skannrar. Han har undersökt hur dimensionerna hos den ljusspalt som avläser ljudet påverkar ljudåtergivningen och hur ljusspaltens förändrats historiskt. Han menar att man behöver ta hänsyn till denna parameter för att kunna återge optiskt film ljud korrekt.

British Library bedriver ett nationellt samlat digitaliseringsprojekt ”Save our Sounds” där de digitaliserar ljudbärare från diverse arkiv i Storbritannien. För att kunna beskriva innehållets relation till bäraren och presentera inspelningarna på ett begripligt sätt (fysisk struktur vs.

logisk struktur), har Adam Tovell och Andy Irving använt ett open-source-format: International Image Interoperability Format (IIIF) för att skapa ett gränssnitt som presenterar inspelningarna överskådligt. Det kan även utföra censur av copyrightskyddade eller sekretessbelagda stycken.

Videodigitalisering

Innehållet i IASAs publikation TC-06 diskuterades. TC-06 är en guide för digitalisering av olika typer av videoformat på rulle eller kassett. Nästa version skall förutom analoga videoband även inkludera digitala dito.

Problemet med att signalen på videobanden kan innehålla en hel del osynlig metadata i form av tidkod och teletext dryftades, och erfarenheter med en familj av ökända tidiga videoformat på rulle- Sony CV och EIAJ, beskrevs. Dessa format var billiga för sin tid och gick inte alltid att spela upp på annat än just det exemplar av bandspelare de var inspelade på. Bildkvaliteten är ofta låg och banden har ofta kladdat ihop, vilket behöver åtgärdas med bakning och manuell rengöring. Även konvoluten var tillverkade av ett plastmaterial som blir klabbigt.

Ett privat företag, DAMsmart, beskrev hur högkvalitativ storskalig videobandsmigrering kan gå till, hur äldre digital utrustning kan vara värdefull för att kompensera för skador i bandet (drop-out-compensation) samt hur bildkvaliteten påverkas av olika fabriker av tidbaskorrektorer. Verksamheten kring uppspelningsmaskinerna bör organiseras för att få ett bra arbetsflöde och hög säkerhet, olika samlingar kräver helt olika processer: vissa samlingar digitaliseras bäst ett format åt gången, medan samlingar som innehåller flera olika format per titel (filmarkiv), behöver digitaliseras per titel istället.

Format som används för att arkivera video som filer presenterades: FFV1 i Matroska/MKV, v210 i MXF eller JPEG2000 i MXF. Även för- och nackdelarna med AVI, MKV, MOV eller MXF som behållare för video, tidkod och ljud presenterades. Programmet RAWcooked beskrevs som kan omvandla okomprimerat video/ljud (i första hand från skannad film) till FFV1 i MKV. Det finns en mängd hjälp att få för de som arbetar med bevarandet av rörlig bild digitalt på AMIA Open Source.

Filmskanning

Giorgio Trumpy från Zürich universitet har undersökt hur skannrar tolkar färg hos film och funnit att det är svårt att återge äldre färgfilm korrekt. Konventionella skannrar

använder sig av tre smalbandiga filter för RGB, medan fotokemisk film kan innehålla färgkomponenter mellan eller utanför de frekvensband som används i vanliga skannrar. En ytterligare källa till förvanskning eller bortfall av färg är skannerns bruk av diffust ljus (för att minimera repor och hot-spots). En filmprojektor använder alltid riktat ljus. Ett exempel visades med en tintad stumfilm vars färginnehåll helt försvann vid användningen av diffust ljus.

För att kunna analysera färginnehållet har Trumpy byggt en skanner, VeCoScan, som skannar varje bildruta 50 gånger: vid 25 olika våglängder samt med och utan ljusdiffusion. Syftet är att den skall vara ett hjälpmedel vid ljussättningen (grading) av skannad historisk film, men han har även konstaterat att vissa färger är omöjliga att återge även med den senaste digitala biografstandarden.

James Lindner från Northeast Historic Film presenterade en maskin som använde sig av ”computer vision technology” – en vanlig teknik i industrin där man låter datorer mäta föremål med hjälp av kameror, för att syna film och rapportera skador och tendenser till nedbrytning. Han hävdade att man kan upptäcka vinägersyndrom hos acetatfilm genom att mäta dess krympning och kurvning. Maskinen var utformad så att den skulle vara billig och möjlig att snickra ihop själv med hjälp av 3D-skrivare, så att även mindre filmarkiv har råd med den.

Jörg Houpert från CubeTec presenterade en liknande maskin för filmsyning: Cube-Tec Quadriga, som verkade vara mer välutvecklad än James Lindners maskin. Den skannade även filmen med hygglig kvalitet för access, och använde flera ljuskällor för att bedöma mängden smuts och skador på filmen.

Kvalitetskontroll

George Blood berättade om Quality Control utifrån TC06, han underströk skillnaden mellan Quality Assurance och QC: QA handlar om att systemet fungerar utifrån specifikationerna, till exempel kalibrering av maskinerna, underhåll och utbildning av personalen. QC handlar om processen: att kedjan fungerar och att personalen och utrustningen gör vad den ska. Vid QC kontrollerar man de filer som produceras och rapporterar felen så att man har en chans att åtgärda fel i processen eller systemet innan man har en stor mängd värdelösa filer och många månaders med arbete som behöver göras om. Han underströk vikten av att man redan i planeringen av en process bestämmer sig för vad kvalitet betyder i

sammanhanget och hur det kan mätas, framförallt vilka toleranser man kan acceptera.

Mike Casey från Indiana University beskrev deras arbete med QC som "risk management" – risken att arkivfilerna inte möter specifikationerna. De använder sig av mjukvarubaserad QC som kan upptäcka fel i filerna automatiskt och kontrollera de digitala specifikationerna: filformat, sample rate och bitdjup. De utför även en manuell inspektion av slumpmässigt valda delar av materialet för att upptäcka fel i metadata och brister i ljudkvalitet på grund av felaktig uppspelning.

För video använder de sig av en mjukvara för kontroll av videofiler: QCTools. Den skapar en grafisk representation av olika parametrar över tid i videosignalen. Man kan lära sig att känna igen olika problem vid digitaliseringen utifrån graferna, för att sedan kontrollera bilden vid de misstänkta positionerna. Detta kan vara användbart för att upptäcka fel i stora mängder av material.

Marjolein Steeman och Tristan Zondag från nederländska Sound and Vision berättade om reparation av trasiga MXF-filer i deras arkiv, bestående av insamlat material från tv-producenter. De hade samlat in en miljon filer när de började upptäcka fel bland filerna (de hade varit trasiga redan när de levererades) och var tvungna att bygga ett komplicerat arbetsflöde för att reparera filerna. Reparationen tog 3 år, och en del filer gick inte att reparera.

Artificiell intelligens

Professor Martha Larson föreläste om olika projekt med artificiell intelligens i arkivvärlden. AI kan ganska effektivt identifiera olika föremål i bilder och transkribera text, men behöver tränas. AI kan dock spegla stereotypiska sociala fördomar och är nog mer användbart för att kunna skilja på olika typer av material som intervjuer, tal och musik.

Datorlingvisterna Karen Cariani och James Pustejovsky har använt AI för att katalogisera digitaliserad video i American Archive of Public Broadcasting. Större delen av inspelningarna har ingen metadata, därför har de försökt lära upp AI för att kunna extrahera metadata, dels från bilden i form av klappor, textskyltar, titlar och rullande eftertexter, dels från ljudet i form av tal i olika språk. För att kunna extrahera meningsfull data måste AI arbeta i flera steg: 1) rensa bort allt som inte är program (brus, testsignaler), 2) identifiera vad som är tal och vad som

är ljudeffekter eller musik, 3) identifiera vilket språk som talas, och 4) transkribera texten.

James Lindner från Northeast Historic film vill utveckla AI till att istället för att identifiera konkreta objekt i bilder (vilket är relativt oanvändbart i arkiv) lära AI att upptäcka relationer mellan objekt, så att man kan söka efter sammanhang i bilder, och så småningom lära AI filmspråk bortom bilderna. Som exempel tog han den berömda duschscenen i *Psycho*, som en utmaning för AI att tolka innehållet i. [Program finns att läsa här.](#) ■

Mats Lundell

Nordisk netværk for folkemusikforskning og dokumentation (Noff)

Smålands musikarkiv, Musik i Syd, Växjö: 15–16 oktober 2019.

Hvert år mødes en række nordiske folkemusikarkiver for at udveksle og diskutere aktuelle resultater, planer og udfordringer i forhold til forskning, formidling og arkivarbejde, herunder hvilke politiske og kulturpolitiske betingelser vi er underlagt og hvordan folkemusikforskningens vilkår i det hele taget er i vores respektive lande.

Værtskabet for møderne går på omgang, og i 2019 var det Smålands musikarkivs tur. Møderne består grundlæggende af faglige oplæg og en runde hvor hvert arkiv orienterer, og så selvfølgelig løbende diskussioner. Ved dette møde fik vi tilmed en vidunderlig koncert om aftenen med Johan Hedin, nøgleharpe, og Ida Meidell Blylod, violin.

På mødet deltog repræsentanter for Arkiv for norsk folkemusikk/Nasjonalt biblioteket, Dansk Folkemindesamling/Det Kgl. Bibliotek, Finlands svenska folkmusikinstitut/Svenska Litteratursällskapet i Finland, Institutet för Språk och folkminnen i Göteborg, Setur/Færøernes universitet, Smålands musikarkiv og Musik i Syd, Svenskt visarkiv i Stockholm og musikvetenskap på Linnéuniversitetet i Växjö og på Uppsala universitet.

På mødets første dag havde vi fire oplæg. De to

første om koral-/salmesang. Magnus Gustafsson og Eleanor Andersson, begge fra Smålands musikarkiv, præsenterede den snarligt kommende bog *Folkliga koraler från södra Sverige*. Bogen indeholder et overblik over udgivne salmebøger, over optegnerne og hvordan de optegnede melodierne samt tekster og melodier præsenteret enkelt og læsbart. Ulrika Gunnarsson bidrog med syngende eksempler. Dernæst fortalte ph.d.-stipendiat Helen Rossil om sit igangværende projekt om folkelig salmesang i Danmark efter Kingos og Brorsons salmebøger. Hovedvægten i projektet ligger på salmebogen som medie og dens betydning for den klingende sang. De to næstfølgende oplæg handlede om »Hur når vi ut?« – hvordan når vi ud med vores materiale og vores viden, hvordan gør vi os synlige for almenheden? Oplæggene viste hvor varieret, nuanceret og mangfoldigt Smålands musikarkiv og Musik i Syd formidler den historiske og nutidige (folke)musik i bred forstand.

Mathias Boström, som er leder af Smålands musikarkiv, præsenterede appen »Musikvandringar med Smålands musikarkiv«. Vicedirektør for Musik i Syd Magnus Gustafsson præsenterede dels Musik i Syd Channel (TV) – en ny form for webkanal (MiSch) med 5–8 produktioner pr. år, hvor man eksempelvis kan få smagsprøver på forskellige koncerter. Dels præsenterede Gustafsson forskningsprojektet »Digitala kulturmöten« som kombinerer digital formidling (video) med levende kulturbesøg (koncerter med fortællinger). Forestillingsformen er målrettet ældreomsorgen. Lektor Helle Wijk fra Centrum för kultur och hälsa på Göteborgs universitet står bag forskningsprojektet og deltog over Skype.

Spørgsmålet »Hvordan når vi ut?« blev løftet op som det gennemgående tema i arkivernes siden-sidst-runde. Det blev tydeligt hvor forskellige betingelser vi arbejder under, men at der samtidig synes at være en fælles nordisk »trend« som presser forskningen og fagligheden på arkiverne. For nogle var det formidlingsmæssigt gavnligt at tilhøre en større organisation/institution, mens andre under samme præmis kæmper for at blive eller forblive synlige. Nogle kan præsentere arkivmateriale og formidlingstilbud på egen hjemmeside, mens andres arkivmateriale indgår blandt den overordnede institutions materialefremlægning hvilket gør det vanskeligt for brugerne at overskue hvad folkemusikarkiverne faktisk

rummer af materiale og muligheder. Nogle udgiver bøger og cd'er og holder jævnligt foredrag, mens andre ikke har disse muligheder.

Runden gav både anledning til opmuntrende, inspirerende og bekymrende tanker om nutiden og fremtiden. ■

Lene Halskov Hansen

Fortbildnings- och nätverksträff kring folklig och historisk dans

Smålands musikarkiv, Musik i Syd, Växjö: 16–17 oktober 2019.

Videreudviklings- og netværkstræffet blev afholdt på Smålands musikarkiv/Musik i Syd og var arrangeret i samarbejde med Folkdansringen Småland-Öland, Svenskt visarkiv/Statens musikverk og Studieförbundet Bilda Sydöst. Dansearkivar Zandra Axelsson fra Smålands musikarkiv i Växjö var vært for arrangementet.

Træffet var målrettet dansere og danseledere fra folkedansforeningerne, men også andre deltog, så som forskere og arkivarer. Træffet strakte sig over en eftermiddag, en danseaften og næstkommende formiddag.

Der var sat god tid af til i alt fire oplæg, og ligeledes god tid til spørgsmål, kommentarer og diskussion. Det første indlæg blev holdt af Eva Helen Ulvros som tog afsæt i sin bog *Dansens och tidens virvlar. Om dans och lek i Sveriges historia, 2004*. Med et rigt udvalg af eksempler førte hun os igennem flere århundreders forskellige holdninger til dans – fra de gamle kirkefædres positive indstilling til fordømmelser, til dans som opdragelses- og dannelsesredskab, dans og leg for fornøjelsens skyld, og at danse har bevæget sig fra høj til lav og fra lav til høj.

Dansearkivar emeritus Göran Andersson gav os efterfølgende en nuanceret indsigt i hvordan den svenske folkedanserbevægelsens dansekanon blev skabt. Med andre ord hvordan den blev udviklet uden at danselederne og danserne rundt om i landet kendte til processen. Variationer blev fravalgt og ensretning efterspurgt. Eksempelvis blev det diskuteret hvad man

skulle stille op med en ledig hånd. Afgørelsen blev at den skulle holdes fast i siden. Processen frem til en endelig ensretning afspejles i de tidlige udgivelser hvori man finder ændringer i dansebeskrivelser og melodier. Stiftelsen af Spelmannsförbundet blev nævnt som eksempel på en reaktion mod denne ensretning.

Om aftenen stod Göran Andersson og Mats Nilsson for indlæring af danse.

Næste formiddag talte skolelærer og folkemusik- og dansekonsulent Dag Vårdal ud fra sin omfattende bog *Samværsdansen i Christiania på 1800-tallet* med tilhørende cd. Vi blev bekendt med dansescener i Christiania i omtalte periode fra dansesal til markedsplads og fik et indblik i tolkningsspørgsmål vedrørende trin, beskrivelser, stil, noder m.m. i originalmaterialet. Hovedpunkterne var danse miljø og danseoplæring, dansen og beskrivelserne, og musikken og noderne.

Det afsluttende oplæg stod vicedirektør i Musik i Syd Magnus Gustafsson for. Det handlede om dansebetegnelser i de ca. 800 håndskrevne spillemandsnodebøger som pro tempore er kendt i Sverige. Gustafsson var blandt andet omkring indhold og funktion, nodebogsejere og viste med en opdeling af nodebøgerne i tre tidsperioder hvilke betegnelser der dominerede hvornår. Det bliver for kompliceret at gengive her, så jeg vil henvise til og stærkt anbefale at konsultere Gustafssons afhandling *Polskans historia*, 2016. Tilsammen ruskede Göran Anderssons og Magnus Gustafssons oplæg op i – og nuancerede – forestillingen om henholdsvis den såkaldt rigtige danse måde og hvilke danse der har været særlig populære i hvilke perioder.

Der blev på træffet budt ind med et rigt og varieret materiale, refleksioner og forskningsresultater efterfulgt af spørgsmål og kommentarer fra en engageret forsamling. ■

Lene Halskov Hansen

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 30-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, och vice ordförande Mats Nilsson, Göteborg. 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 olika study groups, med ekonomiskt stöd från Statens kulturråd. Den svenska kommittén arrangerar också seminarier, doktorandträffar och workshops.

Aktiviteter under 2019

29 april: Årsmöte Svenska kommittén.

Föredrag av Oscar Pripp: "Hur gick det sedan? Vilken roll har musik och dans i föreningar bildade på etnisk grund idag?"

11–17 juli: 45th World Conference of the ICTM, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, Bangkok, Thailand.

Deltagare från Svenska kommittén: Daniel Fredriksson, Sverker Hyltén-Cavallius, Totte Mattsson och Krister Malm. Se Conference Reports.

Planerade aktiviteter

18–23 januari 2021 arrangerar Svenskt visarkiv i samarbete med svenska kommittén av ICTM, Institutet för Språk och Folkminnen, Uppsala universitet, Kungl Gustav Adolfs Akademien för svensk folkkultur och Kungl. Musikaliska akademien symposiet Music and Minorities (11th Symposium of the Study Group on Music and Migrations) i Uppsala.

För mer information se: <http://ictmusic.org/group/ictm-study-group-music-and-minorities/post/call-papers-next-study-group-meeting-uppsala-sweden>.

Authors and Other Contributors

Philip V. Bohlman is an ethnomusicologist who holds the positions of Ludwig Rosenberger Distinguished Service Professor in Jewish History in the Department of Music at the University of Chicago and Honorarprofessor at the Hochschule für Musik, Theater und Medien, Hannover. His research addresses issues at the intersections of music with race, nationalism, and colonial encounter; the ontological and ethical dimensions of music; and the social agency of aesthetics and performance. Among his recent publications are *Song Loves the Masses: Herder on Music and Nationalism* (with Johann Gottfried Herder) and *Wie sängen wir Seinen Gesang auf dem Boden der Fremde!*. He is the Artistic Director of the cabaret ensemble, New Budapest Orpheum Society, which most recently recorded the double-CD *As Dreams Fall Apart: The Golden Age of Jewish Stage and Film Music, 1925–1955*. He is a Fellow of the American Academy of Arts and Sciences and a Corresponding Fellow of the British Academy. boh6@uchicago.edu

Petri Hoppu, PhD, Principal Lecturer of dance at Oulu University of Applied Sciences, Adjunct Professor (Docent) in dance studies at Tampere University. During 2007–2012 he was the leader of the project *Dance in Nordic Spaces*, which was a part of the international research programme Nordic Spaces. His areas of expertise include theory and methodology in cultural dance studies as well as research of Finnish, Karelian and Saami vernacular dances and Nordic folk dance revitalization. He has co-edited *Nordic Dance Spaces* (Routledge 2014) with professor Karen Vedel. petri.hoppu@oamk.fi

Sverker Hyltén-Cavallius är docent i etnologi och verksam som forskningsarkivarie vid Svenskt visarkiv. Hans forskning har handlat om musik och kulturella former för åldrande, populärmusik och kulturellt minne, men också om interaktion i sociala medier och om naturhistoriska museers arbete med att levandegöra utdöda arter. I två pågående projekt undersöks dels mobilitet och kreativitet i det sena sextiotalets alternativa rock, dels hur klassisk musik gestaltas och förhandlas i sociala medier. Hyltén-Cavallius är ordförande i svenska kommittén av ICTM. sverker.hylten-cavallius@musikverket.se

Per Åsmund Omholt er førsteamanuensis ved Universitetet i Sørøst-Norge, Institutt for tradisjonskunst og folkemusikk (tidligere Høgskolen i Telemark), hvor han har vært tilsatt siden 1993. Han underviser blant annet i musikkteori og tradisjonskunnskap samt i praktiske disipliner. Han er etnomusikolog med norsk slåttemusikk som spesialfelt, og har publisert flere artikler med utgangspunkt i dette emnet. Han doktorerte i 2009 med avhandlingen: *Regional og typologisk variasjon i norsk slåttemusikk – en kvantitativ tilnærming med et historisk perspektiv*. Han er også utøver på hardingfele, sjøfløyte og i kveding. per.omholt@usn.no

Anders Öhman är professor emeritus i litteraturvetenskap vid Umeå universitet. Han har forskat och skrivit böcker och artiklar om den sociala äventyrsromanen i Sverige på 1840-talet, om den svenska självbiografiska romantraditionen från Strindberg till Carina Rydberg, om populärlitteratur och populärkultur, om den norrländska romanen som en motståndshandling och om hinder och möjligheter för litteraturundervisningen. Vid sidan om sin verksamhet som litteraturvetare har han alltsedan tonåren spelat i en rad olika pop- och rockband och skrivit ett stort antal låtar. anders.ohman@umu.se

Other Contributors to This Issue

Alf Arvidsson, Umeå universitet; **Åsa Bergman**, Göteborgs universitet; **Siv Gøril Brandtzæg**, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, Trondheim; **Andrea Dankić**, Stockholms universitet; **Tor Dybo**, Universitetet i Agder; **Karin Eriksson**, Svenskt visarkiv; **Karin L. Eriksson**, Linnéuniversitetet, Växjö; **Daniel Fredriksson**, Högskolan Dalarna; **Lene Halskov Hansen**, Det Konglige Bibliotek, Dansk Folkemindessamling; **Viveka Hellström**, Svenskt visarkiv; **Linus Johansson**, Linnéuniversitetet, Växjö; **Wictor Johansson**, Svenskt visarkiv; **Mischa van Kan**, Svenskt visarkiv; **Eva Kjellander Hellqvist**, Linnéuniversitetet, Växjö; **Gerda Lechleitner**, Wiener Phonogrammarchiv; **Dan Lundberg**, Svenskt visarkiv; **Mats Lundell**, Svenskt visarkiv; **Mats Nilsson**, Göteborg; **Owe Ronström**, Uppsala universitet, Campus Gotland; **Karin Strand**, Svenskt visarkiv; **Gunnar Ternhag**, Falun; **Christopher Thompson**, Uppsala universitet.

Information

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

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

[Inbjudan till författare för Puls nr 6 finns här.](#)

Deadline 15 maj 2020.

[Författaranvisningar finns här.](#)

[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.

[Call for contributions for Puls no 6 can be found here.](#)

Deadline May 15, 2020.

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

[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 department within the Swedish Performing Arts Agency, <http://musikverket.se/om-musikverket/?lang=en>.