

VOL.9
2024



**PULS
MUSIK- OCH
DANSETNOLOGISK TIDSKRIFT**

**PULS
JOURNAL FOR ETHNOMUSICOLOGY
AND ETHNOCHOREOLOGY**

SVENSKT
Vis **ARKIV**

STATENS MUSIKVERK



PULS

MUSIK- OCH DANSETNOLOGISK
TIDSKRIFT, VOL 9, 2024

JOURNAL FOR ETHNOMUSICOLOGY
AND ETHNOCHOREOLOGY, VOL 9, 2024

Utgivare/Publiced by:

Svenskt visarkiv/Statens musikverk/Centre for Swedish Folk Music and Jazz Research/
National Collections of Music, Theatre and Dance <http://musikverket.se/svensktvisarkiv/>

Huvudredaktör/General Editor:

PhD Madeleine Modin, Svenskt visarkiv, madeleine.modin@svensktvisarkiv.se

Gästredaktör/Guest Editor:

Prof. emeritus Owe Ronström, Uppsala University, owe.ronstrom@etnologi.uu.se

Recensionsredaktör/Review Editor:

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

Redaktionsråd/Editorial Board:

Assoc. Prof. Sverker Hyltén-Cavallius, Assoc. Prof. Dan Lundberg, PhD Karin Strand, (Svenskt visarkiv)
Prof. Karin L. Eriksson, Linnæus University

<http://musikverket.se/puls>

E-post/Email: puls@svensktvisarkiv.se

Vetenskapligt råd/Advisory Board:

Prof. Johannes Brusila, Åbo Akademi University, Finland

Prof. Tellef Kvifte, University of South-Eastern Norway

PhD Laura Leante, Durham University, UK

PhD emeritus Lecturer 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 Saether, Lund University, Malmö Academy of Music, Sweden

Graphic Design & Layout: Anna Evertsdotter, Maria Hellqvist

Front Cover Photo: Svenskt visarkiv

ISSN: 2002-2972

© 2024, The authors

Contents

EDITORIAL	4
GUEST EDITOR'S COLUMN	5
Owe Ronström: Introduction. On ethnomusicology and a theory of shifts	
ARTICLES.....	10
Märta Ramsten: En muntlig sångkultur kopplad till skrift	10
1700-talssamlingarna <i>Sions sånger</i> och <i>Sions nya sånger</i> i musiketnologisk och kulturhistorisk belysning	
Johan Franzon: Lättfärdiga måltexter	27
Den svenska schlageröversättningens metoder	
Daniel Fredriksson: Från djävulsmusik till konstnärligt uttryck	44
Korpelärörelsen, black metal och kulturpolitik	
Josepha Wessel & Helene Hedberg: Tarab and transtopias	61
A postmigrant analysis of Arab music making and teaching in southern Sweden	
Olga Nikolaeva: When the bodies speak	83
Trauma and memory work in dance performance Feathers	
REVIEWS	99
Fællessang – fælles sag?	99
Celebrating the International Council for Traditional Music	102
Musik, migration och villkor	105
Shaping the Meaning of Chinese Music Subcultures	109
The Cold War through the Lens of Music-Making in the GDR	112
Invoking the Modal Nymph	116
Tillbaka till Underjorden	118
Social Partner Dance	120
När jag spelade in	123
Karl Tirén	126
Sanglyrikk	130
Walking the Line	133
CONFERENCE REPORTS	136
SVENSKA KOMMITTÉN AV ICTMD	146
PRESENTATION OF AUTHORS	147
INFORMATION	151

Editorial

Madeleine Modin

We are happy to present volume 9 of *Puls*, this one without any specific theme. Our Guest Editor for this issue, professor Owe Ronström, has yet found a common thread through the articles that he expands upon in his Guest Editorial below. He also discusses the wide scope of this journal, just as of the disciplines of ethnomusicology and -choreology in Sweden. The wide scope of *Puls* is also reflected in the twelve book reviews edited by professor Alf Arvidsson.

Puls has moved its publication website to the Swedish platform Publicera, for scholarly online journals, hosted by the National Library of Sweden. This is a welcome upgrade to the journal, that comes with better articulated and framed information about the journal's policies, instructions, and terms. Except for the usual full pdf of each volume, the platform provides the articles as separate pdf files as well as in XML format with DOI-numbers. Publicera will also make the editorial process a lot smoother and more efficient, as all authors, anonymous reviewers and editors will communicate and send texts and comments through the Open Journal Systems (OJS) accessible at the journal's website.

For each issue, the language of the journal's contributions becomes to a larger extent English, which is good for the dissemination of Scandinavian ethnomusicology and ethnochoreology and for the scholarly discussion in all. However, we also embrace the idea of having a quality outlet for scholarly texts in the Scandinavian languages. We see it as particularly important to keep alive the scholarly vocabulary of ethnomusicology and ethnochoreology in these languages.

The Call for Papers of the next volume is out, with a deadline 16 August. Check current information and all previous volumes of *Puls* at <https://publicera.kb.se/puls>.

As the General Editor of *Puls*, I would like to thank all the patient authors of articles, reviews and conference reports! Without your valuable contributions, we wouldn't have had this interesting journal. I am also very grateful to the priceless efforts of all the peer reviewers, editors and proofreaders, so generous with their expertise, scrutiny and time.

Now, enjoy the reading of *Puls* volume 9! ■

Guest Editor's Column

Introduction. On ethnomusicology and a theory of shifts

Owe Ronström

Welcome to the ninth issue of *Puls*! The volume contains five original papers, covering a diverse range of fields and topics.

Märta Ramsten looks at diachronic oral transmission of a repertoire of songs among religious dissenters in north Sweden and finds a dynamic process marked by the interplay between acceptance and avoidance/repudiation.

Johan Franzon discusses translations of "schlager" lyrics for the popular music market in Sweden. He identifies six different ways of adapting the song lyrics to Swedish language, varying from "liberty" to "fidelity", and examines how these approaches have varied in response to shifting trends in and conditions for the popular music industry.

Daniel Fredriksson analyses the strategies of a Black Metal band to position themselves within the cultural hierarchies in Sweden to receive public funding for staging the story of a local religious doomsday-cult through black metal, props and rituals.

Josepha Wessels and **Helene Hedberg** discuss how performing and teaching Arab music in southern Sweden may open potential spaces for cross-cultural interaction, and for negotiation of representations, identities and belonging in an increasingly diverse world.

Olga Nikolaeva explores a dance performance in which the audience is invited to reflect on how traumatic experiences that are potentially beyond representation can be communicated meaningfully to others through dance.

Just like previous editions of *Puls*, this issue reflects today's wideranging ethnomusicological practices, rather heedless of academic subject definitions and border disputes. The diversity of fields, topics and issues, a hallmark of contemporary ethnomusicology, is partly a result of ethnomusicologists being active in so many academic disciplines. The contributing authors here have their academic residence in disciplines such as Visual Communication, Media and Communication studies, International Migration and Ethnic Relations, Sound and Music Production, Musicology, and Scandinavian studies.

The scope and content of the papers prompts some reflections on what ethnomusicology is and what it is that holds this vast field of study together. To end, a few paragraphs on a common underlying theme in the papers and in current Swedish ethnomusicology at large.

Owe Ronström

E-mail: owe.ronstrom@etnologi.uu.se
ORCID: [0000-0002-6045-6881](https://orcid.org/0000-0002-6045-6881)

Puls – Journal for Ethnomusicology
and Ethnochoreology, Vol 9, 2024,
pp. 5–9.
ISSN: 2002-2972
DOI: [10.62779/puls.9.2024.23728](https://doi.org/10.62779/puls.9.2024.23728)

Original article. This article has been subject to a double-blind peer-review process by two independent reviewers. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons 4.0 International licence (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

© 2024 Owe Ronström



Ethnomusicology?

A main reason behind the diversity in today's ethnomusicology is a productive uncertainty about what the subject matter of the discipline is, or should be, that has characterized the discipline since its very first days. Over the years, there have certainly been calls for subject definitions. Still, a most feasible conclusion that can be drawn from today's quite vast literature on the subject's emergence, development and winding path as an academic discipline around the world, is that the attempts to prescriptively define the field have not been successful, and that such attempts may indeed be inherently futile.

A more accessible path, then, is to take a descriptive stance and simply claim that ethnomusicology is what ethnomusicologists do. And with the increase of ethnomusicologists over the years, more has certainly been done. The result is an impressive expansion of the discipline, in all kinds of directions. When Bruno Nettl, one of the grand old men of ethnomusicology in the U.S., set out to describe the field from his American horizon in 1983, the result was published in the much-read textbook *The study of Ethnomusicology. Twenty-nine issues and concepts*. In the second edition in 2005, the number had increased to 31, and a third edition a few years later to 33 (Nettl 2005, 2015). Taken together, these issues and concepts can be read as a map of the terrain that constitutes ethnomusicology, based on what ethnomusicologists actually do. Or, to be more precise, have been doing. If there is something that has distinguished ethnomusicologists over the years, it is a habitus characterized by an indomitable will to constantly move on, widen the horizon, incorporate more fields, and add more questions. Therefore, ethnomusicology is also a universe in constant expansion.

That Bruno Nettl's 33 issues and concepts are only the beginning of a long unfinished story is precisely what we find in this ninth issue of *Puls*. However, the apparent diversity notwithstanding, there is also a core that holds together the rather loose and sprawling web that ethnomusicologists have woven over the years. This core is, to put it simple, a profound interest in music as culture: what people do with music and dance, and what music and dance do with people. That this is the case also with the five contributions published here goes without saying. Over and above this defining core and credo, the contributions to *Puls* 9 can in their different ways be read as concrete manifestations of both the ever-growing universe of ethnomusicology, and of the expansive habitus of ethnomusicologists.

Adding issues and concepts

However, a close reading of the five papers shows that there is in fact yet another pertinent issue that they all have in common, an issue that begs to be included on the growing list of ethnomusicological issues and concepts. In one way or the other, they all deal with mobilities, transfers and displacements, or to use a current term in Swedish ethnomusicology – shifts, referring to when people, music and/or artefacts are set in motion, spatially, temporally, socially, and moved from one place, time or context to another (Clausen, Hemetek & Sæther 2009, Ronström 2010, 2014, Hyltén-Cavallius 2023, Eriksson 2023, Eriksson & Lundberg 2023, Eriksson & Hyltén-Cavallius

2023, Helmersson 2023, Modin 2023).

Ramsten provides an example of a *temporal shift* in her discussion of the oral transmission of songs throughout two centuries within a religious community.

Franzon's contribution deals with another basic form of shift, *translation* from "foreign" to "domestic", in the case of schlager lyrics in Swedish popular music.

Fredriksson highlights the *multidimensionality* of such shifts in his discussion of how the local history of a north Swedish religious cult was transformed to a stage performance by a black metal band, and how this led to a shift from "out" to "in" within aesthetic hierarchies and public art funding systems in Sweden.

The case of Arab musicians in south Sweden discussed by **Wessels** and **Hedberg** deals with a type of *spatial shift* that has become increasingly common in today's world: migration of music and musicians.

Nikolaeva's article discusses how experiences of trauma can be communicated in a staged dance performance, which concerns yet another basic form of shift, from *inner, cognitive realms* to *manifest outward representations*.

Shifts like these occur constantly, in an abundance of forms and in all kinds of contexts. No wonder then, if there are already a large number of words for such processes. Many come with a prefix that points to what is going on. There are the "trans-words", such as transmission, transition, transposition, transfer, translation, et cetera. And there are the "re-words", revival, retrieval, remake, reuse, et cetera. And to that a number of common words for major forms of shifts with less obvious semantic connotations, among them tradition, heritage, loan, gift, visit, tourism, imitation and theft. All these words entail mobility and motion, as they stand for processes or results (or both) of when something or someone is moved, shifted, from one place, time, context or realm to another.

Towards an outline of a theory of shifts

Some of these words have long been used as analytical concepts. Tradition, revival and heritage belong to the basic conceptual repertoire in ethnology, cultural studies, folklore, ethnomusicology and related disciplines, and have as such over the years become well researched and theorized. What would happen if we were to move on from understanding these concepts as different, separate, and instead place them next to each other, or on top of each other, and deal with them as variations of one and the same basic process? Such an operation would require not only a shift of perspective, but rather a shift to an eagle's eye view of perspectives, a meta-perspective, which in turn will require a theory of theories, a meta-theory.

In the recent anthology *Creative shifts. Musical Flows in 1960s and 1970s Sweden* (ed. Hyltén-Cavallius 2023), a group of Swedish ethnomusicologists have set out to discuss what happens when music and musicians are set in

motion and moved. As indicated already by the title the ambition has been to stretch out beyond today's mainstream occupation with origins, ownership, identities and linear development stories from A to B, and instead focus on the creative potential of shifts, when existing life worlds are expanded and new possibilities open up, due to things set in motion. What characterizes such a process? A review of the anthology's chapters, supported by the close reading of the five papers in this volume, provides a number of empirical observations and theoretical propositions for a first outline of a theory of shifts.¹

- A starting point is the observation that a shift in one aspect or dimension – from one place, time, social context, realm, or world to another – always seems to imply shifts also in other dimensions. Shifts tend to be multidimensional.
- The process begins when something or someone is actively and intentionally uncoupled, (dislocated, disconnected, disembedded) from its previous context, in order to be recoupled (re-located, re-embedded, re-adapted) in new spatial, temporal or social contexts.
- Since shift is a basic process of change (of form, content, usage, significance or symbolic meanings), it implies motion and movement (social, temporal, spatial, mental et cetera).
- Shifts do not come about by themselves. A shift must be set in motion, which requires active agents with a minimum of energy, engagement and propulsive force.
- Shifts imply (presuppose, postulate) some sort of space, a real or imagined world, realm or scape, that can be set up as the point of departure, and another set up as point of arrival.
- Thereby basic directions and orientations in time and space are established, which in turn make shifts appear as movements from A to B, away *from* something and *towards* something else.
- Rather than linear, completed movements, shifts are multidimensional and multidirectional. Shifts tend to bring about feedback systems, through which what is produced in the new contexts will come to influence the old in continuous loops.
- Shifts activate notions of primary and secondary existences, which tend to bring about notions of origins, original and authentic, which in turn may activate impulses of preservation, storage, and archiving.
- Shifts enables things to be seen as simultaneously different and yet the same. When re-embedded in a new context, things may be presented and treated as “the same”, while usages, functions and meanings are changed.

What stands clear is that shifts not only bring along change, shifts are change. What is moved and shifted may be produced anew to appear as same (authentic, original) but is nevertheless fundamentally changed. Such changes may be understood negatively or positively, but as underlined by the authors of the anthology, more important is how changes entail a creative

1. See especially Hyllén-Cavallius 2023c: 13–16.

potentiality that can be used to enhance and improve existing life worlds, or simply to try out alternatives and investigate what life could be about.

The human world is a world of shifts. Mobility is the basis of life on planet earth, from day one an inherent characteristic of all human civilizations. And when people move, ideas, experiences, habits, customs, forms and artefacts are set in motion and shifted. Shifts, whether in terms of travel and transport, or in terms of borrowing, imitation, gifts, appropriation and theft, are engines for creativity, for the development of art and culture, not least for music and dance. It is for good reasons, then, that "creative shifts" aspire to become yet another of the many "issues and concepts" that ethnomusicologists are currently dealing with.

Literature:

- Clausen, Bernd, Hemetek, Ursula & Sæther, Eva (eds.) 2009: *Music in motion: diversity and dialogue in Europe: study in the frame of the "ExTra! Exchange Traditions" project*. Bielefeld: Transcript Verlag
- Eriksson, Karin 2023. "The Södra Bergens Balalaikor Orchestra. On Music, Sonic Spaces and Transnational Encounters". In: *Creative Shifts. Musical Flows in 1960s and 1970s Sweden*. Ed. Sverker Hyltén-Cavallius. Stockholm: Svenskt visarkiv, pp 175–219.
- Eriksson, Karin & Dan Lundberg 2023. "'Thanks for Lending Us the Music.' On Folk Music, Archives and Loops". In: *Creative Shifts. Musical Flows in 1960s and 1970s Sweden*. Ed. Sverker Hyltén-Cavallius. Stockholm: Svenskt visarkiv, pp 25–67.
- Eriksson, Karin & Sverker Hyltén-Cavallius 2023. "The People's Music? Affective Shifts in Festivals and Gatherings". In: *Creative Shifts. Musical Flows in 1960s and 1970s Sweden*. Ed. Sverker Hyltén-Cavallius. Stockholm: Svenskt visarkiv, pp. 129–174.
- Helmersson, Linnea 2023. *Förhandlingar på dansgolvet: en etnologisk studie av lindy hop och polska – två svenska dansscener*. Diss. Umeå: Umeå universitet.
- Hyltén-Cavallius, Sverker 2023a. "Encounters. On Shifts and Entanglements in Musicians' Narratives". In: *Creative Shifts. Musical Flows in 1960s and 1970s Sweden*. Ed. Sverker Hyltén-Cavallius. Stockholm: Svenskt visarkiv, pp 68–93.
- Hyltén-Cavallius, Sverker (ed.) 2023b. *Creative Shifts. Musical Flows in 1960s and 1970s Sweden*. Stockholm: Svenskt visarkiv.
- Hyltén-Cavallius, Sverker 2023c: "Introduction". In: *Creative Shifts. Musical Flows in 1960s and 1970s Sweden*. Ed. Sverker Hyltén-Cavallius. Stockholm: Svenskt visarkiv, pp 9–24.
- Modin, Madeleine 2023. "The Audience and the Boat on the Visa Wave. The Visa Barge Storken 1962–1969". In: *Creative Shifts. Musical Flows in 1960s and 1970s Sweden*. Ed. Sverker Hyltén-Cavallius. Stockholm: Svenskt visarkiv, pp 94–128.
- Nettl, Bruno 1983. *The study of ethnomusicology: twenty-nine issues and concepts*. Urbana: University of Illinois Press.
- Nettl, Bruno 2005. *The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*. New edition. Urbana, IL: Univ. of Illinois Press.
- Nettl, Bruno 2015. *The study of ethnomusicology: thirty-three discussions*. Third edition. Urbana: University of Illinois Press.
- Ronström, Owe 2010. "Revival Reconsidered". *The World of Music. Folk music revival in Europe*, 3rd ser., 52: 314–319.
- Ronström, Owe 2014. "Traditional music, heritage music". In: *The Oxford handbook of music revival*. Eds. Caroline Bithell & Juniper Hill. New York: Oxford University Press, pp 43–59.

En muntlig sångkultur kopplad till skrift

1700-talssamlingarna Sions sånger och Sions nya sånger i musiketnologisk och kulturhistorisk belysning med utgångspunkt i traditionsinspelningar

Märta Ramsten

An oral song culture connected to printed works

The aim of this article is to investigate the process of diachronic transmission with reference to oral material. Departing from field recordings from the very north of Sweden this article intends to account for the transmitting of oral song traditions connected with two pious song books, *Sions sånger*/*Sion's Songs* and *Sions nya sånger*/*Sion's New Songs* from the 18th century. The song books were published in numerous editions up until 1975 and foremost used by religious dissenters. Only song texts were provided in the books – as for melodies the congregation had to deal with directions to contemporary melodies, mostly hymns. The recordings indicate that several both sacred and profane melodies used during the 18th century may have followed the songs for more than 200 years in oral tradition. The restricted life within the congregations is a prerequisite for this process which goes on within the collective. In the present investigation the contradictory words acceptance and avoidance/repudiation are used to make clear what elements are active as both controlling and cooperative in the dynamic transmitting process.

Keywords: *Sion's Songs*, *Sion's New Songs*, field recordings, oral song tradition, process of diachronic transmission, 18th century, dissenters, herrnhutism, pietism, the North of Sweden, melody practice, acceptance, avoidance.

Det är välkänt att Carl Michael Bellman (1740–1795) och hans samtida skaldade och sjöng sällskapsvisor till välkända melodier, hämtade från operaföreställningar eller den för tiden aktuella dansmusiken. Det fanns ett fritt flöde av melodier – upphovsrätten till musik skulle skapas långt senare. Denna fria inställning till melodier gällde även allt folkligt musicerande, liksom andliga visor och, i viss mån, psalmer. Det är i detta tidsskede och sammanhang vi får placera den starka, men relativt okända sångtradition, knuten till 1700-talssamlingarna *Sions sånger* och *Sions nya sånger*, som dokumenterats under senare delen av 1900-talet och som är huvudämne i denna artikel. Samlingarna spreds i ofattbart stora upplagor med de religiösa väckelser som växte fram i landet i opposition mot statskyrkan.

Pietismen och dess mer speciella uttrycksform, herrnhutismen, hade sina rötter i Tyskland och fick snart ett starkt folkligt fäste i stora delar av Sverige.¹ Aktuellt för denna artikel är spridningen i Norrbotten och Västerbotten, det så kallade Norrlandsläseriet med Martin Luther och hans skrifter

Märta Ramsten

E-mail: marta.ramsten@gmail.com

Puls – musik- och dansetnologisk
tidskrift, nr 9, 2024, s. 10–26.
DOI: [10.62779/puls.9.2024.23731](https://doi.org/10.62779/puls.9.2024.23731)
ISSN: 2002-2972

Originalartikel. Den här artikeln har
genomgått sakkunniggranskning av två
anonyma granskare.

Denna artikel publiceras med öppen
tillgång under villkoren i Creative Com-
mons. Erkännande-licensen (CC BY 4.0),
som tillåter användning, spridning och
reproduktion i vilket medium som helst,
förutsatt att originalverket är korrekt
citerat.

© 2024 Märta Ramsten



1. De kyrkohistoriska begrepp som förekommer i texten är kanske inte aktuella för tidskriftens alla läsare, varför några förtydliganden kan vara på sin plats: Pietismen är en väckelserörelse som växte fram i Tyskland på 1600-talet inom den lutherska läran. På 1700-talet fick den en viss spridning i Sverige. I motsats till statskyrkans teologiska dogmatism betonades den enskildes fromhet och själavård. Herrnhutismen kan ses som en särskild fraktion inom pietismen. Den uppstod också i Tyskland på 1700-talet och var en mer känsloladdad form av pietism, i sin mest extrema form präglad av bröllops- och blodsmystik. Det senare kan också avläsas i många av texterna i *Sions sånger*. Separatister kallade sig de församlingar som efter konventikelplakatets avskaffande 1858 tog officiellt avstånd från statskyrkan.

som rättesnören. Två sångböcker som byggde på dessa läror, *Sions sånger* (1743–1745) och *Sions nya sånger* (1778; även kallad *Rutströms sånger*), fick snabbt en stark, folklig förankring och trycktes i många nya upplagor under två århundraden framöver. Enligt många vittnesmål var *Sions sånger* tillsammans med 1695 års psalmbok och Bibeln de skrifter som fanns i hemmen (t.ex. Holmgren 1948:151 ff. och Jarlert 2001:72 & 76).

De båda samlingarna är enbart textutgåvor. Någon koralbok eller melodibilaga gavs aldrig ut. I stället är de olika sångerna försedda med så kallade melodianvisningar, alltså hänvisning till en för samtiden känd melodi. Detta gäller samtliga nummer i *Sions sånger*, medan uppgifterna är mer sporadiska i *Sions nya sånger*. Vi känner igen detta förfaringssätt från skillingtrycken som också innehåller enbart texter med melodianvisningar. Det är alltså fråga om en *muntlig kultur kopplad till skrift*. När det gäller skillingtrycken har jag tidigare beskrivit detta medium som en hybrid mellan skrift och muntlighet (Ramsten 2019:9 f). Uttrycket är också tillämpligt på dessa andliga sångsamlingar. Texten finns tryckt medan den enskilde andaktsdeltagaren eller försångaren förväntas känna till melodianvisningen; melodin förväntas ingå i hans/hennes melodiförråd. Det är alltså en muntlig trädning av melodin som gäller.

Vad händer efter utgivningen av samlingarna när sångerna sprids och sjungs vid gudstjänster och andakter, ofta i små församlingar utan beledsagande instrument? Rättar man sig efter de melodiangivelser som står i sångböckerna? Har man i sitt minnesförråd alla de melodier som anges eller måste man ta till andra melodier som kan passa textens meter? Utvecklas det nya meloditraditioner i församlingarna som sprids till kommande generationer? Hur går själva trädningens process till?

Genom många års dokumentation och utforskning av folkliga musiktraditioner är det just den muntliga förmedlingen av musicerande av alla de slag som fascinerat mig mest. Det kan gälla det musikaliska hantverket, utförandep Praxis liksom det musikaliska materialet – i det senare fallet framför allt melodiers förmedlande, vandringar, fortlevnad och omtolkningar. Margareta Jersilds och min utredning av La folia-melodin är ett exempel (Jersild & Ramsten 2008). Ett annat är den melodipraxis som är knuten till skillingtrycken och som jag försökte teckna i *De osynliga melodierna. Musikvärldar i 1800-talets skillingtryck* (Ramsten 2019).

Redan 2006 var jag inne på samma tema i en artikel i *Svensk tidskrift för musikforskning* (STM), ”Bröderna Björkman. Länkar till 1700-talets vokala traditioner”. Utgående från inspelningar gjorda 1975 med två bröder från Öjebyn i Norrbotten presenterades då den melodipraxis som vuxit fram i anslutning till de nämnda herrnhutiska och pietistiska sångsamlingarna från 1700-talet. De båda bröderna hade vuxit upp i en separatistisk församling som hade rötter generationer tillbaka i en konservativ läsarmiljö, där Luthers skrifter tillsammans med 1695 års psalmbok, *Sions sånger* och *Sions nya sånger* ingick i gudstjänstfirandet. Bröderna kunde därmed också förmedla denna sångrepertoar.

De nämnda studierna har lett vidare till frågan om hur muntliga traderingsprocesser kan förstås och – mer speciellt – hur den muntliga kulturen i vissa fall kan vara ett korrektiv till skriftliga utsagor och bedömningar. Dessa frågor kommer att utifrån musiketnologiska och kulturhistoriska perspektiv undersökas och diskuteras i denna artikel, som utgår från inspelningarna med de nämnda bröderna Björkman, men också från nyttillkommet material från samma miljö och som inte förut presenterats.

I sökandet efter relevant litteratur som behandlar dessa frågor fann jag via nätet en aktuell doktorsavhandling i religionshistoria vid Stockholms universitet: Frederik Wallenstein, *Muntlighet och minne. Sagatraditionen, kulturhistorien och det kulturella minnets blinda fläck* (2023).² I Wallensteins avhandling är det tolkningen av de isländska sagorna som är huvudämnet och framför allt den muntliga traditionens betydelse vid tolkningen.

Avhandlingen som helhet utmärks av ett kulturhistoriskt perspektiv på den muntliga traditionen, dess dynamik och kontextualitet. Med uttrycket ”den blinda fläcken” hävdar Wallenstein att sagaforskningen är alltför skriftbunden och bortser från muntliga överlagringar vid tolkningen av sagorna. Vidare att man ofta tycks ”underskatta den muntliga traditionens diakroni – det vill säga den diakrona förmedlingen av traditionsstoff”. En följdfråga gäller den muntliga förmedlingsprocessen, vad som ”styr (medvetna eller omedvetna) urvalsprocesser som preservation, glömska och bortträngning och därmed också kontinuitet och diskontinuitet i sådana sammanhang” (s. 19). Kring dessa frågor återkommer jag efter en presentation av de båda samlingarna *Sions sånger* och *Sions nya sånger* och därefter av det inspelade material som jag utgår ifrån i artikeln.

Sions sånger och Sions nya sånger

De båda samlingarna har i mer än 200 år varit starkt förbundna med de sångtraditioner som varit knutna till den lära som odlades i pietistiska kretsar. *Sions sånger* (SS) är den äldsta samlingen och utkom i två delar 1743–1745. Den är både herrnhutiskt och pietistiskt färgad. Som förebild hade man de sånger som sjöngs hos Brödraförsamlingen i Herrnhut, Tyskland. Ursprungligen innehöll de två delarna 220 sånger, men utökades något i senare upplagor. De många upplagorna och nytrycken av *Sions sånger* visar att samlingen fick stor spridning i hela landet. Med sin folkliga förankring blev den en konkurrent till den stadfästa psalmboken. Förutom i norrländska bygder har samlingen använts bland annat av separatistiska rörelser på Västkusten och i Skåne. Den gavs även ut i Finland 1790 under titeln *Sionin virret*.

Som textförfattare framträder flera av samtidens kända män och kvinnor, bland andra prästen Lars Thorstensson Nyberg (1720–1792), som blev avsatt på grund av sina herrnhutiska intressen, vidare kammarskrivaren i Kungl. Kammarrevisionen, Johan Kahl (1721–1746), samt Anders Odel (1718–1773), mest känd som ”Sinclairsvisans” författare. Flera sånger har översatts från den tyska pietistiska sångsamlingen *Geistreiches Gesangbuch* (1704–1714) av

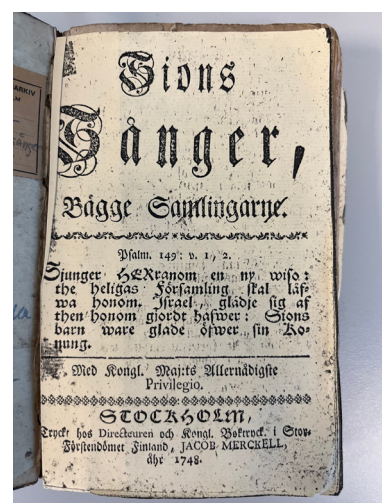


Fig. 1. *Sions sånger* tryckt i Stockholm 1748. Exemplar i Svenskt visarkiv.

2. Avhandlingen finns i helhet publicerad i pdf-format: <https://su.diva-portal.org/smash/get/diva2:1724469/FULLTEXT01.pdf>

J.A. Freytingshausen och den danska psalmsamlingen *Aandelige Siunge-Koor* (1674–1681) av prästen Thomas Kingo.

I *Sions nya sånger* (SNS) eller *Rutströms sånger*, som samlingen ofta kallas, är ett flertal texter skrivna av den omstridde Stockholmsprästen Anders Carl Rutström (1721–1772). Han blev landsförvisad på grund av samröre med herrnhutiska kretsar. Samlingen trycktes först 1778 i Köpenhamn – sex år efter hans död – och smugglades in i Sverige. Liksom *Sions sånger* har också denna samling fått ett stort genomslag. Den har utkommit i ca 35 upplagor. Båda samlingarna tycks ha behållit sin starka ställning under 1800-talet och följde de pietistiska rörelserna in på 1900-talet. *Sions sånger* trycktes på nytt upprepade gånger under hela 1800-talet och även 1900-talet, ofta sammanbunden med *Sions nya sånger*. Många av utgåvorna var tryckta i Piteå – den senaste så sent som 1975.

Någon utgåva eller handskrift med text och melodier till SS är inte känd. När det gäller melodierna till SNS gav förläggaren Per Palmqvist (1815–1887) ut en upplaga av *Sions nya sånger* 1854 (flera upplagor fram till 1875) ”tillökt med ett bihang innehållande melodier i sifferskrift till de flesta af Sions Nya Sånger”. Sifferskriften var avsedd att användas för att ta ut melodierna på instrumentet psalmodikon. Tillsammans med brodern Gustaf publicerade han också *Pilgrims-Sånger* (1859) som innehåller texter och melodier till andliga sånger, däribland också ett antal av SNS:s sånger. I förordet uppger utgivarna att ”... vi blott nedsatt på papper hvad som förut praktiserats, då vi icke haft några andra melodier till samma sånger.” Det tycks alltså i många fall vara en muntlig tradition som *Pilgrims-Sånger* återger. Jag återkommer till dessa utgåvor, men kan redan nu konstatera att de inspelade melodierna till SS och SNS hör hemma i en rent muntlig sångkultur.

Dokumentation

Det inspelade materialet rör dels Öjeby-trakten i Norrbotten, dels Rundvik i Västerbotten. Den äldsta inspelningen gjordes redan 1957 i Öjebyn av Arne Lindgren, präst, uppväxt i Öjebyn, numera bosatt i Linköping. Inspelningen företogs under en förmiddagsgudstjänst ”6e söndagen efter påsk” hos en separatistisk församling. Ett 15-tal äldre personer deltog i gudstjänsten. Församlingen hade som mest bestått av 60 medlemmar, men vid inspelningsstillfället var endast 25 medlemmar kvar. Enligt Lindgrens beskrivning hölls gudstjänsten i en stuga med ett rum inrett som en skolsal. Inspelningen gjordes med en bandspelare av märket Philips och för att spara band var bandspelaren avstängd under vissa delar av gudstjänsten, tyvärr bland annat under psalmsången. En inledande psalm finns med i sin helhet, medan övriga är mer fragmentariskt återgivna på bandet. Lindgren intervjuar också församlingsledaren.

1975 genomförde jag för Svenskt visarkivs räkning en dokumentation av sånger och psalmer med två bröder, Konrad och Axel Björkman, födda i Rognäs, Norrbotten, senare bosatta i Öjebyn.³

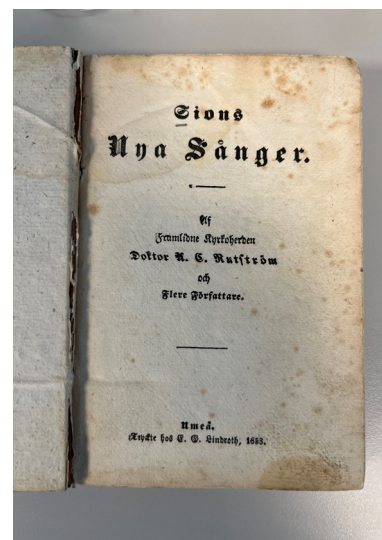


Fig. 2. *Sions nya sånger* tryckt i Umeå 1853. Exemplar i Svenskt visarkiv.

3. Konrad Björkman, född i Rognäs 1900, avled i Öjebyn 1987. Axel Björkman, född 1902 i Rognäs, avled i Öjebyn november 1975. Inspelningarna skedde den 5 och 6 mars 1975 och förvaras hos Svenskt visarkiv (SVA BA 2445–2449).



Fig. 3. Axel och Konrad Björkman.
Foto: Märta Ramsten, Svenskt
visarkiv 1975.

Inspelningen ägde rum under två dagar i Lutherska Bekännelsekyrkan i Piteå – platsen hade valts av bröderna. De ansåg sig vara de sista medlemmarna av en separatistisk församling med rötter i byarna Rognäs och Lillpite, en församling i vilken deras far Jonas Jonsson Björkman (1866–1946) hade varit förkunnare. De ansåg sig alltså höra till en annan församling än den ovan beskrivna. Vid inspelningen hade de textförlaga och de fick själva bestämma vilka sånger och psalmer de ville sjunga. De ville gärna sjunga sångernas alla strofer – de kunde vara många – något som jag ibland försökte förhindra för att inte trötta ut dem. Bröderna sjöng unisont. Inspelningen, som pågick under två dagar, omfattar 43 nummer ur SS, 21 nummer ur SNS och tre psalmer ur 1695 års psalmbok. De sjöng dessutom tio andliga sånger ur en samling med titeln *Några utvalda sånger av äldre författare*, tryckt i Piteå 1918. Tipset om dessa bröder kom till Svenskt visarkiv med en ljudkassett från Per Jonssons bokförlag i Landskrona. Kassetten innehöll 10 nummer ur SS och 12 nummer ur SNS – av dessa finns fyra nummer ur SS och fem nummer ur SNS inte med bland de inspelningar som gjordes 1975. En förteckning över brödernas insjunga repertoar återfinns i anslutning till min artikel i *STM* 2006.

Betydligt senare, 2022, dokumenterades separatistiska sångtraditioner hos Bojan Timmås (f. 1934), bördig från Öjebyn men sedan många år bosatt i Hägersten, Stockholm. Hon tillhörde fortfarande den numera splittrade

separatistförsamlingen i Öjebyn som dokumenterades av Arne Lindgren (se ovan). Vid vissa högtider hade hon besökt Öjebyn för att delta i församlingens gudstjänstfirande. Intervju och inspelning gjordes av Mattias Lundberg, professor i musikvetenskap, Uppsala. Bojan Timmås valde att sjunga 12 sånger ur *Sions nya sånger*.

Inspelningarna från Rundvik i Västerbotten gjordes för Svenskt visarkiv hemma hos Johannes Degerman (1912–1977) av Gunnar Ermedahl och Gunnel Westerlund vid två tillfällen: i april 1972 och november 1973.

Degerman hade varit anställd vid Rundviksverken och tillhörde den andra generationen industriarbetare – även hans far, Johan Degerman (1855–1936), hade arbetat vid sågverket som hade startats redan på 1860-talet som Nordmalings Ångsågs AB. Farfadern, Karl Jakob Degerman (1826–1900) hade sina rötter i Baggböle, Umeå landsförsamling.

Liksom bröderna Björkman tillhörde Johannes Degerman en separatistfamilj med i stort sett samma inställning till den lutherska läran. Även i hans familj var det Luthers Postilla, 1695 års psalmbok, *Sions sånger* och *Sions nya sånger* som var de skrifter, förutom Bibeln, som innehöll den ”riktiga” läran. Inspelningarna omfattar fyra nummer ur SS och 13 nummer ur SNS (förteckning i Svenskt visarkiv) och intervjuer. Församlingen var vid tiden för inspelningen splittrad. Degerman höll dock fast vid sin barndomstro och vid den sångtradition han var uppvuxen med. Vid inspelningstillfällena sjöng han sångerna till eget pianoackompanjement i hemmet.

Det bör framhållas att inspelningarna gjordes vid en tid då de separatistiska församlingarna var under upplösning. I Arne Lindgrens inspelningar från 1950-talet uppges att församlingen krympt från ett 60-tal till 25 medlemmar. Bröderna Björkman, som vid inspelningen var i 70-årsåldern, ansåg sig vara de sista medlemmarna av sin församling och Johannes Degerman odlade sina sångtraditioner i hemmet. Enligt *Piteå-Tidningen* hölls i Öjebyn en sista byagudstjänst, gemensam för flera församlingar, 2010.⁴

Den pietistiska miljön

Det är en säregen musikmiljö som möter oss i denna pietistiska och Luther-trogna utlöpare av den väckelse som pågick i olika delar av landet och inte minst i övre Norrland under 1700- och 1800-talen. Det var framför allt Luthers skrifter som blev rättesnören.⁵ Man vägrade acceptera statskyrkans förändringar som gällde bland annat sakramenten i 1810 års katekes och 1811 års kyrkohandbok. Man tog också avstånd från den Wallinska psalmboken av år 1819. I stället höll man fast vid Luthers lilla katekes, 1693 års kyrkohandbok, 1695 års psalmbok samt *Sions sånger*. ”*Sions Sånger* bör ha fungerat som en självklar förståelsehorisont för lutherläseriet” skriver kyrkohistorikern Anders Jarlert i sin skildring av nyläsarna i Norrland (Jarlert 2001:89 f). I bouppteckningar från både Öjebyn och en mängd småbyar i Piteå landsförsamling under åren 1776–1805 nämns *Sions sånger* genomgående som andaktsbok tillsammans med annan uppbyggelselitteratur. Från Rognäs, bröderna Björkmans födelseby, meddelas till exempel i en bouppteckning

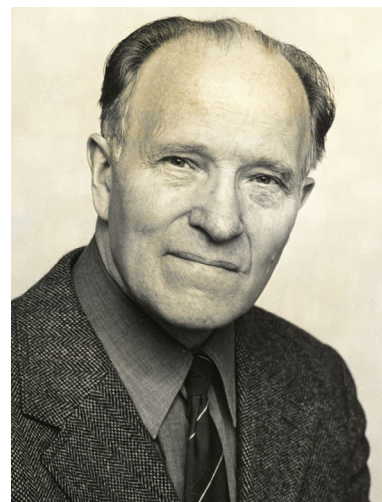


Fig. 4. Johannes Degerman, Rundviksverken.
Foto: Jan Hellgren 1974.

4. *Piteå-Tidningen* 3 september 2010. I artikeln nämns att ”sista mötet hölls under midsommarhelgen”. Orsaken som angavs var att det saknades nyrekrytering av medlemmar.

5. I kapitlet ”Luther i Norrland: Norrländsk kyrkohistoria som Lutherläsning och Luthertolkning” nämner kyrkohistorikern Daniel Lindmark bl.a. att ”Luthertexter spreds i massupplagor som böcker, traktater och artiklar”. Han framhåller särskilt Luthers starka ställning i byabönen, den söndagliga sockengudstjänstens lekmanaledda motsvarighet på byanivå (Lindmark 1997, s.77–78).

efter ”skattebonden Jon Nilsson med hustru” år 1789 att de efterlämnade *Sions sånger* och *Nådenes ordning* (Holmgren 1948:151 ff).⁶

Under 1800-talets första årtionden blev reaktionerna mot kyrkan starkare från de luthertrogna församlingarna och motståndet växte framför allt ute i byarna. (Jarlert 2001:90 ff. Även Holmgren 1948 och Lindbäck 2000.) Det gick så långt att man på vissa håll beskyllde kyrkan för att sprida irrläror. 1858, samma år som konventikelplakatet upphävdes, bildades Piteå Christliga församling som officiellt tog avstånd från statskyrkan (Bergman 1973:117).⁷ Separatistiska församlingar växte fram där självutnämnda förkunnare tog hand om både dop och nattvard. Längst lär man ha gått i Pitebygden där man startade egna skolor, bland annat i Lillpite, som fanns kvar ända in på 1920-talet (Marklund 1990). Enligt vissa bedömare var det föräldrarnas envisa kamp för att ge barnen en kristen skolundervisning som fick skolorna att i folkmun kallas ”envisskolor” (Bergman 1973:116).

Söndagens byagudstjänst har varit central i separatisternas andaktsutövning. Det finns åtskilliga skriftliga beskrivningar och vittnesmål om separatisternas gudstjänstfirande (t.ex. Bergman 1973, Lindbäck 2000, Jarlert 2001). Anders Jarlert hävdar att de byaböner som påbjöds av de kyrkliga myndigheterna redan på 1600-talet ”skapade en kyrkosocial struktur” som var av stor betydelse för väckelsen i övre Norrland och för de byagudstjänster som separatistförsamlingarna regelbundet höll (Jarlert 2001:88 f).

De uppgifter om gudstjänster som återges i inspelningarna från Norrbotten och Västerbotten har visat sig vara relativt samstämmiga och traditionen tycks gå långt tillbaka. Gudstjänster (eller byaböner) hölls i byarna varje söndag enligt en viss ordning. Arne Lindgren berättar i anslutning till sin inspelning av en gudstjänst i Öjebyn 1957 att högmässa hölls klockan 11 och på eftermiddagen skriftermål med nattvard kl. 15.30. Just den dag då inspelningen gjordes deltog ett 15-tal äldre personer. Enligt Lindgrens beskrivning höll man till i en stuga som hade en skolsal med orgelharmonium. Psalmerna sjöngs delvis med, delvis utan orgel och inspelningen avslöjar att församlingens deltagande i sången var högt. När orgeln tystnade sjöng församlingen lika livfullt i alla verser, vilket vittnar om stor sångvana i församlingen. Texterna och predikan som var hämtade ur Luthers Postilla lästes av församlingsledaren. Det var också han som delade ut nattvarden. På Lindgrens fråga om församlingens ålder svarade församlingsledaren ”Ja han är mycket gammal. Jag kan inte säga så noga – far och farfar och ännu gamlare. Jag är uppvuxen i den gamla lutherska församlingen”.

Även bröderna Konrad och Axel Björkman, vars sångtradition dokumenterades 1975, växte upp i denna miljö, präglad av fromhet och läseri sedan många generationer och där sången hade en viktig funktion.⁸ Samhällena Lillpite, Rognäs och Öjebyn ligger alla samlade runt fjärden utanför Piteå och det är också här som bröderna hade sina rötter mer än 200 år tillbaka i tiden. De var födda i Rognäs, liksom fadern Jonas Jonsson Björkman och farfadern Jonas Samuelsson Björkman (1824–1875). Släkten kan följas tillbaka till 1600-talet, då vi hittar ett par generationer som bönder bosatta

6. *Nådenes Ordning til Saligheten* är den egentliga titeln på den pietistiska skriften, utgiven av David Hollatz 1742.

7. Konventikelplakatet var en förordning från 1726 som förbjöd bönemöten på andra håll än i kyrkan. Det riktades främst mot pietistiska rörelser. Förordningen avskaffades 1858.

8. Intervju i samband med inspelningen 1975 (SVA BA 2446).

i Böle utanför Piteå. Från mitten av 1700-talet och ett par decennier in på 1800-talet bodde släkten på gården "Björkmans" i Lillpite.⁹

När jag träffade Konrad och Axel Björkman var de sedan många år bosatta i Öjebyn. Det framgår inte av inspelningen, men de kan ha gått i "envis-skolan" i Lillpite, dit familjen flyttade 1912, och de har behållit sin barnatro genom hela livet. "Vi är vana att sjunga ur de gamla böckerna från det vi var mycket små", berättade en av bröderna för mig. Det är ingen tvekan om att denna miljö har varit en viktig, konserverande faktor inte minst för sången vid byagudstjänster och husandakter.

Bröderna tillhörde en liten församling som bildats i grannbyn Rognäs. Som mest var man 20 medlemmar. Deras far, Jonas Björkman, som var kallad av församlingen att vara förkunnare, hade också uppdraget att dela ut nattvarden och döpa barnen. Man hade gudstjänst varje söndag hemma i huset eller i någon annan församlingsmedlems hem. Gudstjänsten började klockan 10 på förmiddagen och varade till klockan 18 på kvällen, med ungefär två timmars uppehåll då man åt tillsammans. Vid gudstjänsten lästes ur Luthers Postilla. Ibland stannade man kvar efteråt och sjöng sånger och psalmer.

Man sjöng ur *Sions Sånger*, *Rutströms sånger* och gamla psalmboken, dvs. 1695 års psalmbok, alltid utan instrument, berättade bröderna. I deras församling förekom överhuvudtaget aldrig instrumental beledsagning. Bröderna hade under hela sin levnad sjungit enbart a cappella, vilket betydde att de tillägnat sig familjens sångvanor med ett påfallande speciellt sångsätt.¹⁰ Säkerligen hade de sjungit sångerna tusentals gånger alltifrån barndomen och livet igenom. De sjöng unisont och behövde aldrig ta ton eller leta efter melodin. Tonansatsen var starkt markerad i början av fraser och tonstyrkan var konstant från första till sista tonen i varje fras – bröderna gjorde alltså ingen "avfraserings" så som är brukligt i skolad sång. På frågan om tempot i sångerna och psalmerna, svarade bröderna att de alltid sjungit ganska fort, åtminstone i jämförelse med en annan separatistströrelse, bodellisterna, som sjöng långsammare. Tonläget var genomgående högt, snarast det som brukar kallas tenorläge, det vill säga ett tonomfång från c till a¹.

Bifogade notexempel, som är en grov transkription av brödernas insjuning av nr 37 i *Sions sånger* "Törstig hjort ej vilar", visar på utförandepraktiska detaljer, som kan förekomma i äldre folklig sång, nämligen variabel intonation, glissandi och ett slags föruttagningar där tonen hämtas upp underifrån. Melismer förekommer rikligt genom att bröderna utnyttjar mellanliggande toner.

Det är också värt att notera att bröderna har olika sångsätt beroende på repertoar. Det ovannämnda utförandet förekommer inte alls i några sånger som de sjunger ur en utgåva med andliga texter från 1918. Sångsättet med föruttagningar och ornament tycks vara helt knutet till de äldre sångsamlingarna SS och SNS samt 1695 års psalmbok.¹¹

Deras separatistförsamling hade med åren krympt och vid mitt besök var det i stort sett bara bröderna kvar. De hade ingen förkunnare längre och

9. Utredning av släkten Björkman i [geni.com/people/Jonas Samuel Björkman](https://geni.com/people/Jonas_Samuel_Bjorkman) (uppdaterad 2 maj 2022).

10. Se CD Musica Sveciae, Folkmusic in Sweden: *Varjehanda folkmusik* (nr 21 "Herde du som fåren betar"). Caprice CAP 21474. Inspelningarna kan även avlyssnas i Svenskt visarkivs webkatalog över inspelningar.

11. I en uppsats av Lisbeth Carlander Fredriksson med titeln *Arktisk klämsång* (1998) redogör hon för ett annorlunda sångsätt inom laestadianismen i Norrbotten. Den s.k. arktiska klämsången tycks inte ha något gemensamt med de sångtraditioner som dokumenterats hos de här aktuella läsarförsamlingarna.

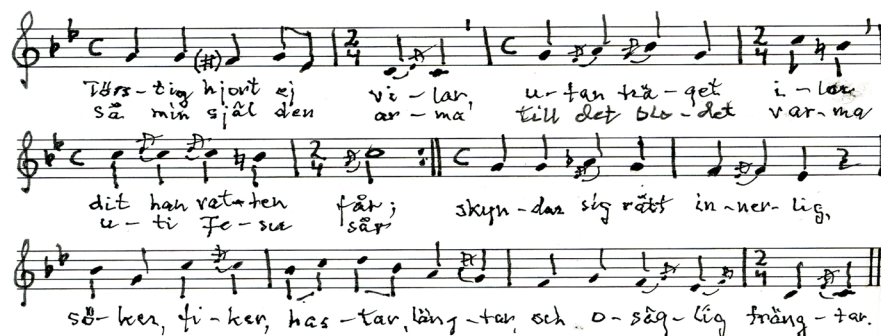


Fig. 5 "Törstig hjort ej vilar", nr 37 i *Sions sånger*. Transkription av inspelning med bröderna Björkman. Svenskt visarkiv SVA BA 2445:3.

bröderna berättade att de därför fick besök då och då av resepredikanter från Bibeltrogna Vänner, som kunde förmedla "det rena Guds ord", som den ene brodern uttryckte det.

Johannes Degerman, bosatt i Rundvik, Västerbotten, tillhörde liksom bröderna Björkman en separatistfamilj. Även i hans familj var det Luthers Postilla, 1695 års psalmbok, SS och SNS som var de skrifter, förutom Bibeln, som innehöll den "riktiga" läran. Han berättade att han redan som 5–6-åring hade följt med sin far till bönemötena på söndagarna. Han var yngst av tio syskon och var tydligen den som var intresserad och höll ut under de långa gudstjänsterna – han berättade att de äldre farbröderna var roade av att han som så liten orkade vara med hela tiden.

Precis som hos bröderna Björkman började man söndagens gudstjänster – eller bönemöten som Degerman kallade dem – vid 10-tiden på förmiddagen och höll på till ca 13. Då var det matpaus och vila, för att sedan fortsätta vid 15.30-tiden till ca 18.30 – ibland stannade man kvar efteråt och sjöng. Böckerna var tryckta i frakturstil och Degerman berättade att han kunde läsa frakturstil redan innan han började skolan. Under förmiddagen sjöng man ur 1695 års psalmbok och på eftermiddagen och kvällen ur SS och SNS. Mötena skedde i turordning i familjernas kök. Degerman uppger att Luthers Postilla och Epistlarna fanns i varje hem. Mötena var också socialt viktiga, ett sätt för likasinnade att få vara tillsammans och stödja varandra, enligt Degerman. Då och då fick man besök av predikanter och förkunnare från olika delar av landet. Församlingslivet började luckras upp på 1950-talet, enligt Degerman, när de äldre församlingsmedlemmarna gick ur tiden.

Det var i denna miljö som Degerman lade grunden till sin livstro och det var vid bönemötenas många sånginslag som han tillägnade sig denna sångrepertoar. Han tycks också ha haft ett historiskt intresse för den pietistiska läran och hade starka åsikter om olika bibelöversättningar. I hans bokhylla fanns en ansenlig samling av andaktsböcker och religiös litteratur.

Musikintresse fanns tydligen i familjen. Degerman hade tre äldre bröder som alla sjöng; samtliga var djupa basar. En bror ledde en manskör, i vilken Johannes Degerman deltog en kort period – han antydde att kören inte hade den repertoar som han ville ägna sig åt. Däremot deltog han numera i ortens kyrkokör. I barndomshemmet fanns en cittra och en gitarr. Pappan

hade byggt ett psalmodikon som dock sällan användes och han hade också en "sifferbok", vilken Johannes Degerman själv aldrig använt. Man sjöng alltid utan instrument och vid mötena var det oftast en försångare som tog upp sångerna – ingen var notkunnig. Om inte försångaren mindes melodin kunde någon annan i församlingen "ta upp melodin".

Degerman hade under årens lopp skaffat ett piano, men eftersom han inte var notkunnig hade han själv tagit ut de ackord som behövdes för att ackompanjera de gamla sångerna som han omhuldade. Hans ackompanjering bestod av cittraliknande, brutna ackord (*arpeggio*).¹² Degerman hade alltså inte levt i sådan isolerad musikmiljö som bröderna Björkman gjort, vilket också framgår av hans sångsätt som saknar de många utsmyckningar och föruttagningar som utmärker brödernas utföranden. Pianoackompanjemanget tillät inte heller avvikande intonation.

Melodipraxis

Jag återkommer nu till några av de frågor som ställdes inledningsvis om meloditraditioner knutna till SS och SNS: Kan inspelningarna säga oss något om melodipraxisen i församlingarna? Vilken typ av melodier möter vi i inspelningarna? Hur ser de dokumenterade sångarnas melodiförråd ut och hur överensstämmer de inspelade melodierna med de ursprungliga melodi-anvisningarna?

I den nämnda artikeln i *STM* 2006 lämnar jag en relativt utförlig redogörelse för bröderna Björkmans inspelade melodirepertoar. Ungefär hälften av melodiförrådet består av psalmmelodier som återfinns i 1697 års koralbok (GK).¹³ Några av melodierna, till exempel "Gläd dig du Kristi brud" (GK 116), "Var man må nu väl glädja sig" (GK 219) och "Jesus är min hägnad" (Jesu meine Freude, GK 266) använder bröderna till flera olika texter ur SS och SNS. Det kan också nämnas att bröderna ofta gör små avvikelser från GK:s versioner.

Förutom psalmmelodierna finns det ett antal andra melodier som bröderna favoriserar och kopplar till olika texter i SS och SNS. En melodi som sedan 1937 finns med i psalmboken med texten "En herrdag i höjden" hör till dem som bröderna ofta använder. Den förekom som andlig sång i skillingtryck redan 1783. Likaså en melodi mer känd som "Så/Kom låtom oss på jorden nu alla vara glad" – en andlig visa som tycks ha varit omtyckt i äldre väckelsekretsar. Förutom till fyra texter i SS och SNS sjunger bröderna denna melodi till psalmen "Himmelriket liknas vid tio jungfrur", som i GK har en annan melodi. Vidare möter vi melodier numera bekanta som "Sorgen och glädjen" och "O tysta ensamhet" både hos bröderna Björkman och Johannes Degerman.¹⁴ "Sorgen och glädjen" – melodin används även av Bojan Timmås, som i övrigt har tre psalmmelodier bland sina 12 insjungna sånger.

Johannes Degerman använder till sina 17 insjungna sånger fem psalmmelodier. I de fyra fall där Degermans och bröderna Björkmans sångnummer (texterna) sammanfaller sjunger de helt olika melodier, något som i

12. Se CD Musica Sveciae, Folkmusik in Sweden: *Folkmusik i förvandling* (nr 20 "Du nederslagna själ"). Caprice CAP 21548.

13. I skrifter och artiklar om kyrkomusik används oftast termen koralmelodier för melodier till psalmer, då med hänvisning till koralböcker. Jag använder här i stället begreppet psalmmelodier eftersom melodianvisningarna i SS och SNS görs till just psalmtexterna.

14. "Sorgen och glädjen" är intagen i den svenska psalmboken fr.o.m. 1937 med svensk melodi. Tryckt i skillingtryck 1774. Ursprungligen dansk psalm. När det gäller "O tysta ensamhet" är melodin ofta kopplad till denna text av Olof von Dalin (eg. "Så skall man enslighet"), tryckt i 50-talet skillingtryck från 1798 och framåt.

förstone kan förvåna, men som sammanfaller med de slutsatser som dras nedan.

Förutom psalmmelodierna (koralerna) är de inspelade melodierna till stor del kända från andliga visor vars texter trycktes i skillingtryck på 1700-talet och tidigt 1800-tal. Många återfinns i de melodinätverk som min kollega Margareta Jersild tagit fram via melodianvisningar i äldre skillingtryck (Se Jersild 1975:124 ff. samt tablåer 1975:178 ff.). På så sätt ingår de pietistiska sångerna i den folkliga melodifloran från samma tid. Detta gäller såväl bröderna Björkmans inspelningar som inspelningarna med Johannes Degerman och Bojan Timmås. De enstaka gånger vi möter nyare väckelsemelodier i församlingarnas repertoarer, till exempel den repertoar som återges i Gustaf & Per Blomqvists omåttligt populära *Pilgrims-Sånger* från 1800-talets mitt, är dessa melodier oftast knutna till nyare sångtexter (Se vidare Ramsten 2006:64).

Vi kan alltså konstatera att det är en relativt *enhetlig* repertoar av äldre melodier som används till SS och SNS. Hur förhåller sig då dessa till de ursprungliga melodiangivelserna?

Tre tidigare musikforskare, Carl-Allan Moberg (1896–1978), Gösta Morin (1900–1977) och Åke Vretblad (1909–1999), har i olika skrifter och artiklar behandlat *Sions Sånger* och uttalat sig om samlingens melodianvisningar. Moberg (1932:441) och Morin (1944:142) hävdade på 1930- och 1940-talen att samtliga 223 nummer i SS hänvisar till psalmer i 1695 års psalmbok (1697 års koralbok; GK). Men Åke Vretblad, som senare noggrant gått igenom melodianvisningarna i SS, framhåller att deras uttalanden ”kräver en viss korrigering” (Vretblad 1961:398), vilket man utan vidare kan ge Vretblad rätt i. Han kom fram till att det i SS hänvisas till 96 olika melodier. Av dem är 55, alltså drygt hälften, hämtade ur GK. Dessa 55 koralmelodier är i sin tur melodiangivelse för 141 nummer ur SS. Vissa omtyckta koralmelodier har alltså lånats till flera texter i SS. Bland de övriga 72 melodianvisningarna hänvisar några till den danska sångsamlingen Kingos *Aandelige Siunge-Koor*, som översattes till svenska 1689. Vretblad redogör för 18 sånger, i vilka hänvisas till melodier som ofta användes till sällskapsvisor av samtida författare. Han har även lyckats hitta själva melodierna bakom flera av melodianvisningarna, nämligen i not- och dansböcker från 1700-talet. ”Insprängda bland koralmelodierna står sålunda i ’Sions Sånger’ melodier åberopade, som fått sin rytmiska profil från bl.a. courante och sarabande, ej sällan omtolkad till menuett” (Vretblad 1961:399).

En fråga som varken Moberg eller Morin tar upp och som Vretblad bara snuddar vid är om de pietistiska församlingarna verkligen rättade sig efter melodianvisningarna i SS och SNS vid sina andakter och byagudstjänster. Vretblad utgår från att melodianvisningarna följts åtminstone från tiden vid utgivningen: ”Huru långt in på 1800-talet de ursprungliga melodierna till ’Sions sånger’ använts, torde aldrig kunna fastställas” (Vretblad 1961:400). I själva verket vet vi inte i vilken utsträckning melodianvisningarna följdes ens från första utgåvan 1748. Med tanke på den snabba spridningen av SS

i landet kan man förutsätta att det ganska snart uppstod lokala meloditraditioner bland små pietistiska församlingar som saknade instrumental beledsagning till sångerna. Vretblad hänvisar till Gjørwell, som uppger att SS skulle ha spridits i 18 000 exemplar redan på 1740-talet, alltså under det första decenniet.¹⁵ Tre nya upplagor 1771, 1781, 1799 och ytterligare 18 upplagor under 1800-talet (med samma melodiangivelser) visar också vilket stort genomslag SS fick.

Att bruket av melodianvisningarna inte varit ifrågasatt av forskningen är förståeligt då det praktiska utövandet av sångerna i mycket liten utsträckning kunnat dokumenteras ljudande. Här kan alltså sentida inspelningar lämna en pusselbit till förståelsen av melodibruket. Utgående från inspelningarna kan vi ställa frågan: Hur förhåller sig de inspelade melodierna till de melodiangivelser som kan avläsas i SS? Hur efterlevdes melodianvisningarna och hur tillämpades melodierna på texterna?

Ser vi närmare på bröderna Björkmans insjungningar visar det sig, att av 43 sånger ur SS har 25 sånger melodianvisningar till psalmer (alltså 1695 års psalmbok/1697 års koralbok). Till 12 av dessa sjunger de annan melodi än den angivna, i två fall till annan psalmmelodi. Det betyder att *endast hälften av melodiangivelserna i SS följts*. Av de 21 nummer ur SNS som bröderna sjöng har nio sånger melodiangivelser, endast två till psalmer, vilka inte följts.

Att så relativt få melodiangivelser följts framgår också av inspelningarna med Johannes Degerman. Vid de två inspelningstillfällena sjöng Degerman fyra nummer ur SS och 12 ur SNS. Av dessa 16 sånger har sju nummer melodiangivelser till psalmer. Endast i två fall följer Degerman melodianvisningen. Av de övriga fem sjöng han tre sånger till andra psalmmelodier än de angivna. Den allra senaste inspelningen som gjordes 2022 i Hägersten med Bojan Timmås, bördig från Öjebyn, visar på ungefär samma procentuella användande av psalmmelodier.

Att man valde andra melodier till texterna än de föregivna ter sig naturligt i en sångtradition som är muntlig. Men inspelningarna avslöjar även en viss frihet i användandet av melodier. Till ett par av sångerna använder bröderna Björkman alternativa melodier. Vi hittar också prov på annan anpassning av melodier till en text. I den nämnda STM-artikeln lämnas ett intressant exempel på melodibruk till texten ”Min blodiga konung och sargade man” (SNS nr 28) som består av 8-radiga strofer. I det fallet använder bröderna en melodi bestående av två fraser som representeras tre gånger i en och samma strof.¹⁶ I den inspelade intervjun uppger Degerman att ”det var inte alltid att texten stämde med melodin”. Det blev ibland ”lite mer ord på stroferna för att få det att gå ihop”. Annars slutade man och provade en annan melodi.

Man tycks alltså ha haft ett minnesförråd av äldre melodier som man kunde använda, melodier som ofta var fast knutna till en eller flera texter, men ibland också anpassningsbara till andra texter. För att återknyta till skillingtrycken har jag tidigare beskrivit den muntligt traderade melodirepertoaren som en melodibank, det vill säga melodier lagras och kan användas till olika texter. För liknande fenomen använder Wallenstein det träffande uttrycket

15. Vretblad uppger inte källan, men eftersom Carl Christoffer Gjørwell var bibliotekarie vid KB och därmed hade översikt över samlingarna kan det förutsättas att hans uppgift är pålitlig.

16. Se transkription i Ramsten 2006:63.

”ett muntligt baserat lagringsminne” (Wallenstein 2023:305). Uttrycket syftar mer på den enskilda individens melodiminne, medan ”melodibanken” antyder en kollektiv lagring av gångbara melodier. Melodiernas användbarhet och anpassning till texternas meter var helt enkelt en praktisk fråga.

Inspelningarna visar givetvis i första hand melodivalen vid de aktuella inspelningarna ca 200 år efter utgivningen av SS och SNS. Men de visar också att den praxis som följer med ”melodiangivelse-systemet” leder till ett ”ad libitum-tänkande” som kan ses som naturlig vid muntlig tradering. *Inom de stränga ramarna för gudstjäntsången tycks det ha funnits en viss frihet i valet av melodier till enskilda texter, liksom det också fanns möjlighet att anpassa en melodi till en text eller en text till en melodi.*

De sentida inspelningarna kan på så sätt ses som ett korrektiv till de uttalanden om SS:s melodier som utgår från de skriftliga anvisningarna och som inte ifrågasattes av de tidigare nämnda musikforskarna. Det är tänkbart att man redan från de första utgivningsåren valde att sjunga melodier som man var mer bekant med och som passade textens meter. Det skedde säkerligen även senare under decennierna och seklers gång.

Traderingsprocessen

En av huvudfrågorna som jag ställde inledningsvis var: hur kan vi med utgångspunkt i inspelningarna förstå vidareföringen av dessa pietistiska, vokala traditioner, dvs. den diakrona traderingsprocessen? Hur kommer det sig att denna ”otidsenliga” melodirepertoar fortfarande används in på 1900-talets andra hälft av de luthertrogna församlingarna? Hur har de kunnat stå emot de olika väckelserörelser som fångade så många svenskar under 1800-talet, rörelser som förde med sig en helt annan sångkultur?¹⁷ Har det funnits en kontinuitet genom århundraden i melodibruket?

Med ett diakront/vertikalt perspektiv på traderingsprocessen kan vi med hjälp av olika historiska källor som bouppteckningar, men också upplagesiffror och nytryck av SS och SNS, erfara att de båda samlingarna använts flitigt i de separatistiska församlingarna alltifrån utgivningen.¹⁸ Själva de tryckta texterna har alltså förmedlats skriftligt fram till nutid i stort sett oförändrade efter vad som framgår av de olika utgåvorna – den senaste från 1975. Däremot finns inga spår av vilka meloditraditioner som utvecklats och traderats tillsammans med texterna i SS genom århundradena. I det fallet kan inspelningarna vara till en viss hjälp. De enda melodinedteckningar som finns är de ovan nämnda siffernoterade melodier som finns som tillägg till Per Palmqvists utgåva av *Sions nya sånger* 1854 (se s. 13).¹⁹ En jämförelse visar att endast två av bröderna Björkmans 21 insjungningar av SNS-sånger överensstämmer med melodierna i Palmqvists utgåva. Den kan därmed knappast ha haft någon inverkan på brödernas melodival.

Det finns alltså mycket som pekar på en helt gehörstraderad sångpraxis när det gäller melodivalen till SS och SNS. Kan vi genom att lägga ett kultur-

17. Återspeglad i bl. a. *Pilgrims-Sånger* (1859) och *Psalmisten* (1880).

18. Exempel på en synkron/horizontell muntlig traderingsprocess skulle kunna gälla de rallarvisor som spreds mellan arbetslagen i miljöerna kring järnvägsbyggena under en begränsad period vid 1800-talets slut och 1900-talets början.

19. Trycktes i flera upplagor fram till 1875. Även utgiven i vanlig notskrift av Joël Blomqvist, arr. för fyra stämmor (1873–1875).

analytiskt perspektiv på inspelningarna se vad som bidragit till själva trad-
eringsprocessen?

I den muntliga traderingens process pågår ständigt ett urval som kan sägas styras av *acceptans* och *distansering*. ”Vi är separatister”, så presenterade sig bröderna Björkman när jag träffade dem vid inspelningstillfället. De identifierade sig alltså som separatister, som medvetet distanserat sig/tagit avstånd från den svenska kyrkans nyare ordning och sakrament (se s. 15). Ovan har också beskrivits hur de sedan generationer tillbaka levde ett isole-
rat liv med konservativa värderingar, en livsstil som går tillbaka på pietist-
iska värdegrunder. De hade egna förkunnare och församlingsledare och höll gudstjänster i egna lokaler eller hemmet, ofta även egna skolor (”envis-
skolor”).

Livet i det egna kollektivet (församlingen) och den medvetna distanseringen från statskyrkan gav församlingsmedlemmarna gemensam styrka och blev identitetsskapande.²⁰ Läsning av Luthers Postilla och Bibeln tillsammans med sången födde *gemensamma symbolvärden* som de vaktade. Liknande tankar om kollektiv identitet och samhörighet diskuteras av den tyska antropologen Aleida Assmann, känd för sin kulturvetenskapliga minnes-
forskning. I boken *Tid och tradition. Varaktighetens kulturella strategier* (2004) myntar hon begreppet ”kollektiva hågkomstutrymmen”: ”Dessa utrymmen gör tillgängliga de i alla tider specifika ramarna för gemensamma värden, hågkomster och förväntningar, i vilka individer sluter upp till varandra genom generationerna och kan uppfatta sig som tillhörande varandra” (Assmann 2004:114). I denna samhörighetskänsla ligger både ett avstånds-
tagande till – i vårt fall – statskyrkan och en acceptans av den gudstjänst-
ordning och sångtradition som odlats av tidigare generationer separatister.

Om vi ser närmare på just acceptansen är det mycket som talar för att den liksom distanseringen är kollektivt betingad. Även Wallenstein nämner ”kollektiv relevans” som styrande för traderingen (Wallenstein 2023:312). I fallet med melodierna till SS och SNS är det just fråga om en *kollektiv traderingsprocess*, dvs. sången äger rum gemensamt i samband med bya-
gudstjänster i de separatistiska församlingarna som ovan beskrivits. ”Vi är vana att sjunga ur de gamla böckerna från det vi var mycket små”, berättade bröderna Björkman. Degerman uppgav likaledes att han redan som 4–5-åring hade följt med sin far till bönemötena på söndagarna och att han lärde sig läsa frakturstil innan han började skolan eftersom sångböcker-
na var tryckta i frakturstil. Man skolades alltså in i en sångtradition redan som litet barn och med den också en melodirepertoar knuten till texterna.²¹ Kyrkoåret med cykliskt återkommande repertoar vid högtider bör också ha bidragit till att stärka den enhetliga melodirepertoaren i församlingarna.

Även sångsättet tycks ha följt denna melodirepertoar (se s. 17 f.). Inspel-
ningarna med bröderna Björkman avslöjar ett ytterst otidsenligt sångsätt – otidsenligt om vi jämför med de inspelningar av folklig sång som gjorts från 1950-talet och framåt med traditionsbärare födda under 1800-talets senare decennier eller kring sekelskiftet 1900. I de här slutna församlingarna

20. Identitetsmarkering och distansering diskuteras också i Dan Lundbergs bok *Kåklåtar*. (2017:92f). Då är det fråga om en helt annan muntlig visgenre, nämligen de fängelseintagnas visor. Även här finns en med-
veten distansering – i det fallet från samhället. Lundberg påpekar att visorna ”rent av uttrycker en stolthet över utanförskapet”. Det finns inget sådant uttrycks-
behov hos de lutheranska församlingarna. I stället handlar distanseringen om att slå vakt om ”den rätta läran”.

21. Som jämförelse kan nämnas Torbjörn Ömalms redogörelse för sångtraditionerna i öst-
laestadianska församlingar i Norrbotten. I sin uppsats om försångarens betydelse i laesta-
dianska församlingar anger han: ”Traderingen är muntlig och kollektiv. Man lär sig genom att sjunga tillsammans i hemmet, bönehuset, kyrkan eller i grupp”. (Ömalm 2014:24).

har inte bara den "enhetligt" äldre melodirepertoaren förts vidare, utan i vissa fall också sångsättet. Det är knappast fråga om ett medvetet bevarande; snarare en *omedveten läroprocess och acceptans*. Det gäller i första hand melodirepertoaren, men även i viss mån sångsättet. Som framgår av inspelningarna ifrågasattes inte de sångliga traditioner som var knutna till SS och SNS; de var en viktig del av konfessionen.

Här kan också vara på sin plats att framhålla *sångaktiviteten* som en viktig del i acceptansen. De fåordiga bröderna Björkman talade inte direkt om sångglädje, men det lyste fram i deras berättelse att de tyckte mycket om att sjunga de gamla sångerna och psalmerna och att dessa intog en stor plats i deras liv. Johannes Degerman hade efter församlingens upplösning fortsatt att sjunga ur SS och SNS och till och med gjort ett eget ackompanjemang till sångerna för att kunna sjunga dem till piano. Även vittnesmålen från de olika församlingarna framhåller sjungandets stora betydelse i gemenskapen; efter söndagens långa gudstjänst, i vilken ingick åtskilliga sånger och psalmer, stannade man kvar till långt in på kvällen för att sjunga fler sånger och psalmer. En melodirepertoar nöttes på så sätt in i familjegemenskapen. Sammantaget får vi en bild av en inre sammanhållning i familjen/församlingen som samtidigt avskärmar den från yttre påverkan. Denna sammanhållning med den pietistiska konfessionen som grund borgar för kontinuitet.

Till slut

Att undersöka den diakrona traderingsprocessen när det gäller muntligt material har varit ett av studiens syften. Det slutna livet inom församlingarna, vilket tecknas ovan, är givetvis en förutsättning för denna process som sker inom kollektivet. Det inspelade materialet är inte stort, men visar att ett antal både sakrala och profana melodier som var gångbara under 1700-talet och tidigt 1800-tal kan ha följt de båda samlingarna fram till modern tid. Samtidigt som melodirepertoaren som helhet kan ses som enhetlig, tycks församlingarna ha haft ett relativt fritt förhållande till bruket av melodierna. *Inspelningarna avslöjar att melodierna kunde bytas ut inom ramen för det gehörstraderade minnesförrådet och anpassas till texterna, något som kan ses som en praxis i en muntlig kultur*. Samtidigt ser vi en tydlig acceptans för/av den sångliga tradition som är knuten till SS och SNS. Det lämnades mycket litet utrymme för förändringar i sång- och psalmrepertoaren hos de nya generationer som föddes in i församlingen. Smärre brott och förändringar under tidens gång inom den pietistiska trosuppfattningen – det fanns flera församlingar i Pitetrakten med olika grad av separatism – tycks inte ha haft någon inverkan på sångtraditionens kontinuitet. Det är därför inte helt omöjligt att de sentida inspelningarna kan vara en sista länk till den melodirepertoar och den sångpraxis som följt *Sions sånger* och *Sions nya sånger* genom ett par hundra år.

Referenser

Otryckta källor

Arkivmaterial

Privat samling

Originalinspelning med Bojan Timmås, Hägersten finns hos Mattias Lundberg, Uppsala. Kopia av de insjunga sångerna finns hos författaren.

Svenskt visarkiv, Stockholm

Inspelningar:

SVA BA 1445, 2087-2090 (Johannes Degerman, Rundvik, sång & piano 1972 och 1973). Digitaliserade ljudband.

SVA BA 2445–2450, SVA BB 0659-0661 (Axel och Konrad Björkman, Öjebyn, sång 1975 och 1974). Digitaliserade ljudband.

SVA BC 3921:5 (Gudstjänst i Öjebyn, inspelad 1957 av Arne Lindgren) Digitaliserat ljudband.

Fonogram

Folkmusik i förvandling. Musica Sveciae Folk Music in Sweden (Caprice CAP 21548)

Varjehanda folkmusik. Musica Sveciae Folk Music in Sweden (Caprice CAP 21474)

Elektronisk resurs

[geni.com/people/Jonas Samuelsson Björkman](https://geni.com/people/Jonas_Samuelsson_Bjorkman) (senast besökt 2 maj 2022)

Tryckta källor och litteratur

Assmann, Aleida 2004. *Tid och tradition. Varaktighetens kulturella strategier*. Översättning: Peter Jackson. Originalens titel: Zeit und Tradition. Kulturelle Strategien der Dauer (1999). Nora: Nya Doxa.

Bergman, Staffan 1973. "Separatisterna i Pitebygden". I *Från bygd och vildmark. Luleå stifts årsbok*. Luleå.

Carlander Fredriksson, Lisbeth 1998. *Arktisk klämsång: en undersökning av ett gammalt sångsätt*. C-uppsats, Musikhögskolan i Piteå.

Den svenska psalmboken 1695. 1697 års koralbok. Faksimilutgåva 1985. Förord av Magnus von Platen; efterskrift av Folke Bohlin. Stockholm: Gidlunds.

Holmgren, John 1948. *Norrlandsläseriet. Studier till dess förhistoria och historia fram till år 1830*. Samlingar och studier till svenska kyrkans historia 19. Stockholm: Svenska kyrkans diakonistyrelse.

Jarlert, Anders 2001. *Sveriges kyrkohistoria 6. Romantikens och liberalismens tid*. Stockholm: Verbum i samarbete med Svenska kyrkans forskningsråd.

Jersild, Margareta 1975. *Skillingtryck. Studier i svensk folklig vissång före 1800*. Diss. Stockholm: Svenskt visarkiv.

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

Lindbäck, Helén 2000. "Bodellisterna i Öjebyn". *Piteå museums årsbok 2000*:95–109.

Lindmark, Daniel 1997. "Luther i Norrland: Norrländsk kyrkohistoria som Lutherläsning och Luthertolkning". I: *Puritanismen och lättsinnet. Fem föredrag om folkläsning och folklig fromhet*. Umeå: Kulturgräns norr.

Lundberg, Dan 2017. *Kåklåtar. Fängelsevisor som identitetsmarkör och kulturarv*. Möklinta: Gidlunds förlag.

- Marklund, Göran & Hans 1990. *Väckelsen Var Vändig – om läseriet i gränstrakterna mellan Västerbotten och Norrbotten*. Uppsala: EFS-förl.
- Moberg, Carl-Allan 1932. *Kyrkomusikens historia*. Stockholm: Svenska kyrkans diakonistyrelses bokförlag.
- Morin, Gösta 1944. "Bidrag till 1700-talets svenska korallhistoria". *Svensk tidskrift för musikforskning*, årg. 26, 1944: 119–149.
- Palmqvist, Gustaf & Per 1859. *Pilgrims-Sånger på vägen till det himmelska Sion*. Stockholm.
- Piteå-Tidningen 2010-09-03, "Nu ger de sista entusiasterna upp".
- Ramsten, Märta 2006. "Bröderna Björkman – länkar till 1700-talets vokala traditioner". *Svensk tidskrift för musikforskning (STM)*, vol. 88, 2006: 57–73.
- Ramsten, Märta 2019. *De osynliga melodierna. Musikkvärldar i 1800-talets skillingtryck*. Stockholm: Skrifter utgivna av Svenskt visarkiv 48.
- Rutström, Anders Carl (1778) 1853. *Sions nya sånger*. Umeå: Lindroth.
- Rutström, Anders Carl 1859. *Sions nya sånger, ny uppl. jemte ett bihang innehållande melodier i sifferskrift*. Stockholm: Palmqvist.
- Sions sånger. Första samling* 1743. Stockholm: Carl Johanson Röpke. https://weburn.kb.se/metadata/185/digtryck_2409185.htm
- Sions sånger, bägge samlingarne* 1748. Stockholm: Jacob Merckell
- Vretblad, Åke 1961. "Något om paroditekniken i 'Sions sånger' (1743–1745)". *Svensk tidskrift för musikforskning*, 43 årg. 1961 (Studier tillägnade Carl-Allan Moberg 5 juni 1961): 397–401.
- Wallenstein, Frederik 2023. *Muntlighet och minne. Sagatraditionen, kulturhistorien och det kulturella minnets blinda fläck*. Diss. Stockholms universitet. Elektronisk resurs: <https://su.diva-portal.org/smash/get/diva2:1724469/FULLTEXT01.pdf>
- Ömalm, Torbjörn 2014. *Lukkari – Försångarens och försångens betydelse, trädning och historia inom östlaestadianska församlingar i Norrbottens län*. Pedagogiskt specialarbete vid Kungl. Musikhögskolan: <https://kmh.diva-portal.org/smash/get/diva2:732474/FULLTEXT01.pdf>

Lättfärdiga måltexter

Den svenska schlageröversättningens metoder

Johan Franzon

Light or easily made target texts: The methods of Swedish schlager translation

Schlager was used as a term for songs on the Swedish popular music market from the 1920s and on. Coincidentally, song translation practices developed that varied rather seamlessly between liberty and fidelity. Nevertheless, based on an extensive corpus of Swedish target song lyrics, released 1916–2011, I identify and name six roughly distinguishable text methods: *near-enough translation*, *perspective-shift translation*, *hook transposition*, *single-phrase spinoff*, *phonetic calque*, and *all-new target song lyrics*. Examining the chronological distribution of the variation, most exploration of the experimental middle ground was found in the 1960s and 1970s. One decisive factor may be increased tailoring of lyrics for specific performers or venues. From the 1980s and on, changing circumstances seem to have made imported music released with Swedish lyrics less prevalent on the market, but widely variable song translation methods continue to be practiced in later decades too.

Keywords: song translation, schlager, skopos, popular music

Där låg ett skimmer över Rydbecks dagar
fantastiskt, utländskt, flärdfullt om du vill,
men det var sol däri. Kritiken klagar
att P3-lyssnaren blev imbecill.
[- - -]
Om än vårt språk blev mera engelskt brutet,
vårt lejons rytande blev ändå rutet.
Fast dåligt översatt, så lät det rätt så svenskt.

Så börjar och slutar Tage Danielssons långa dikt "Det eviga" från 1967, som är både en parafras på Esaias Tegnér och en generalmönstring av 1960-talets svenska radiopop. Men vad menar han med slutorden att det var "dåligt översatt"? Skulle bättre översättningar ha gjort den svenska 1960-talsschlageren mindre imbecill? Borde översättningarna ha varit trognare, eller var det mest det faktum att de var översättningar, en del av en amerikansk kulturimport, som kritiserades? Kanske menar han att det var just för att översättarna tog sig friheter som det blev rätt så bra ibland? I alla fall tror jag att Danielsson talar utifrån sin egen erfarenhet, som radiochef

Johan Franzon

Nordiska språk, Finsk-ugriska
och nordiska avdelningen,
Helsingfors universitet
Helsingfors, Finland
E-post: johan.franzon@helsinki.fi
ORCID: [0000-0002-6961-8875](https://orcid.org/0000-0002-6961-8875)

Puls – musik- och dansetnologisk
tidskrift, nr 9, 2024, s. 27–43.
DOI: [10.62779/puls.9.2024.23734](https://doi.org/10.62779/puls.9.2024.23734)
ISSN: 2002-2972

Originalartikel. Den här artikeln har
genomgått sakkunniggranskning av två
anonyma granskare.

Denna artikel publiceras med öppen
tillgång under villkoren i Creative Commons.
Erkännande-licensen (CC BY 4.0),
som tillåter användning, spridning och
reproduktion i vilket medium somhelst,
förutsatt att originalverket är korrekt
citerat.

© 2024 Johan Franzon





Fig. 1. Stefan Demert låg också på Svensktoppen, bland annat med låten "Till SJ" 1971, vars melodi är den amerikanska tågsången "Freight train" (Elizabeth Cotten, 1900-talets början). Foto: Robert Montgomery. Svenskt visarkiv.

när Melodiradion tillkom 1961 och även som översättare av en och annan schlagersång under pseudonymen Ivar Tedde.

Dikten speglar den tid när en stor del av det populärmusikaliska utbudet utgjordes av utländsk musik som försågs med svensk sångtext för att lanseras på LP, EP och i radio. År 1967 kan framstå som något av en kulmen på en era då schlageröversättning var normen. Svensktoppen startade 1962, musikkkanalen P3 började sända 1966. Samtidigt blev utländska radio-kanaler och skivor lättare att lyssna på och få tag i. Verk av nyare pop- och rockstjärnor, som Beatles och Rolling Stones, sjöngs på svenska mer sällan. Sannolikt ökade medvetenheten om att det till de svenska artisternas låtar fanns utländska original. En person som var ung på 1970-talet, författaren Klas Gustafson (2016: 85), har i en bok om schlagerkungen Stikkan Anderson vittnat om hur onödiga och dåliga texter han tyckte Stikkan lanserade amerikanska låtar med.

I Finland har ordet *käännösiskelmä* (översättningsschlager) myntats för att beskriva denna tid och dess musikimport. Några år efter Danielssons dikt sjöng Stefan Demert på skoj, i en annan men besläktad genre, om att lura musiklyssnare: "Trubaduren är en luring, ja en riktig luring [...] Texten och musiken har han skrivit själv, tror ni, men det är en översättning och en stulen melodi".¹ Men när svensk schlagerimport behandlas i nöjeshistorikern Kalle Linds podd *Snedtänkt* är han osäker på hur det ska rubriceras: "Det är ibland översättningar, det är ibland ytterst fria tolkningar, det är ibland adaptioner, transkriberingar, men jag tror att tolkningar måste väl ändå vara det mest heltäckande begreppet" (Lind 2017).

Utforskandet av den svenska schlageröversättningens metoder har nog ofta stannat vid detta: det har uttryckts olika åsikter och rätt viss oklarhet om det är fråga om (god) översättning eller ej. Det har i alla fall motiverat mitt försök till en mer exakt kartläggning av området mellan översättning och helt ny svensk sångtext. Det utmynnar här i en genomgång av de sex över-

1. Sången "Luring" 1970, en översättning och vidarebearbetning av den amerikanska folkvisan "The Dodger".

sättningsmetoder jag identifierat, sedan ges en översikt över 1900-talets schlageröversättning i ett diagram och till sist granskas ett urval sångtexter närmare. I en tidigare publikation med mer plats för sångtextexempel har jag utrett skillnaden mellan metoderna i större detalj (Franzon 2021). I föreliggande artikel går jag vidare med de aspekter som är mest relevanta för svensk populärmusikhistoria, och som svarar på frågorna: Kan man urskilja orsaker och metodval bakom textförfattandet? Vilka avgörande vändpunkter verkar kunna skönjas på 1900-talets svenska schlagermarknad?

Schlager och översättning

Om ordet *schlager* kan ordböcker upplysa oss att det myntades i Wien på 1800-talet om musikstycken som helt enkelt "slog": sålde mycket och visslades på gatorna. Strax efter 1920 blev det tyska lånordet fort normalordet för varje kommersiellt lanserad sång eller visa i allmängiltigt populär stil. "Man ska alltid ha på lager / en schlager, en schlager", som Sven Paddock skrev för Sickan Carlsson att sjunga ("Jag ska' sjunga för dig", till Sten Axelsons musik 1939). Några decennier senare, när fler musikstilar etablerat sig, blev schlager snarare en genre bland andra, ibland synonym med svensktopps hits, dansbandsmusik, *easy listening* eller hur det nu rätt benämns. Förr betydde ordet populärmusik i stort, men nu är det bara vissa av låtarna som tävlar i Eurovisionsschlagerfestivalen (länge det svenska namnet på Eurovision Song Contest) som kallas schlagermusik, medan andra inte anses vara det. Jag har nu utnämnt år 1967 till den vändpunkt varefter betydelsen långsamt började förtunnas, men detta kan givetvis utforskas vidare.²

Även *översättning* är ett delvis mångtydigt ord. Inom översättningsvetenskapen studeras alla slags företeelser som innebär överföring mellan språk-system. Översättning blir då ett övergripande ord för textkommunikation över språkgränser med hjälp av språkexperter. För att undvika idén att bara trogna översättningar räknas används de neutrala termerna källtext och källspråk, liksom måltext för den text översättaren levererar på sitt mål-språk. Ett forskningsmål kan i stället vara att genom måltexten utröna vad översättaren haft för inställning eller målbild (*skopos*³) eller vad de rådande översättningsnormerna säger om makt- och kulturrelationer mellan länder eller målkulturens uppfattning av en viss genre, ämnessfär, målgrupp och så vidare. En faktisk, översatt text sägs representera vad som accepteras eller identifieras som översättningsmässigt (*ekvivalent*) på något sätt.⁴

Problemet när det gäller musikbranschen är att ordet översättning inte används alls, åtminstone inte på ett konsekvent sätt. Utgående från internationell upphovsrätt (musiklicenser o.s.v.) är den officiella termen *textbearbetning* (*lyric adaptation*), vilken benämner alla nya texter som skrivs till ett musikstycke med text som redan registrerats (på svenska: "stimmats"). Eftersom det i Sverige mest handlat om musikförlag som fått rätt att utge ett utländskt musikförlags sånger på sitt eget språkområde har *subförlag* och *subtext* blivit praktiska ord. Artister sjunger *covers*. Ingen av dessa termer

2. Svensk populärmusikhistoria har utforskats akademiskt, men fokus har varit antingen genre-mässigt snävare: på "sentimental populärsång" i Strand (2003), bredare: på "jazz" under 1900-talets första halva i Fornäs (2004) eller tidsbegränsat: på "Svensktoppen" i artikeln av Smith-Sivertsen (2017). Säverman (2000) gör i sin lättlästa översikt liknande reflektioner kring schlagerbegreppet som jag.
3. I kortaste sammanfattning har översättningsforskningens gamla fokus på optimal likhet (*ekvivalens*) efterträtt av dels en litteraturhistoriskt influerad, systemtänkande inriktning (t.ex. Toury 1995), dels en inriktning på översättarens *skopos*, det vill säga sikte på en viss användning, texttyp eller målgrupp, enklast förklarad i Nord (1997).
4. Så beskrivs den deskriptiva översättningsforskningens mål i Toury (1995).

specificerar något om språk, än mindre om någon förväntan på trogna översättningar.

Ett empiriskt grepp om sångöversättning

Så här långt konstaterar jag att de två centrala begreppen, schlager och översättning, är något flytande i konturerna. Mer exakt blir det inte heller om man letar i andra vetenskaper efter diskussioner om sångöversättning eller sångmaterial som flyttat – och förändras i flytten – mellan språkområden. De termer som används är ofta övergripande och ibland svårpreciserade: *trading* och *ackulturation* inom musiketnologin, *version*, *makeover*, *tribute* eller *homage* inom populärmusikforskningen, *transkreation* eller *tradaptation* inom viss slags litterär översättning och även företag som säljer översättningstjänster. För min del får sådana termer gärna fortsätta användas som allmänna rubriker och karakteristiker. Min lösning är att i stället göra en mer exakt beskrivning av just denna textpraktik: populär-musikaliskt måltextskrivande. För att gå empiriskt till väga har jag valt åtta kompositörer/låtskrivarteam och sökt samla allt som skrivits på svenska till deras musik. Resultatet blir inte en total kartläggning men snarare en provkarta med ett antal titthål, representerande olika sånggenrer, stilar och decennier, från 1920- till 1990-tal:

Ray Henderson/B.G. DeSylva	46 måltexter 1922–1996
Jerome Kern	40 måltexter 1916–2010
Frank Loesser	25 måltexter 1948–1985
Jerry Leiber/Mike Stoller	36 måltexter 1957–2003
Burt Bacharach	49 måltexter 1958–2010
Dolly Parton	24 måltexter 1976–2011
Prince	5 måltexter 1985–1998
Sting	11 måltexter 1993–2009
summa = 236	

Att utgå från kompositören, den som nästan alltid är namngiven och sökbar, var nödvändigt för att få en ingång i de olika materialtyper och arkiv som finns: notblad och schlagertexthäften hos Svenskt visarkiv, Musik- och teaterbiblioteket, SKAP:s arkiv (hos STIM) och Kungliga Biblioteket samt fonogram i Svensk mediedatabas (på KB). Inte nödvändigt men naturligt följer av detta att de kompositörer som valts är sådana som verkat långvarigt produktiva, stilbildande och gynnade med många svenska översättningar.⁵

5. Metodvalet får också försvara att de flesta är amerikaner, vita och män.

Materialet som jag samlat i syfte att både brett och behändigt överblicka 1900-talets populärmusikimport visade sig kunna indelas i sex kategorier, alla byggda på denna fråga: vad har måltextförfattaren faktiskt tagit upp av källsångtextens innehåll? Med något besvär och en del gränsfall har jag identifierat sex huvudsakliga textmetoder, som jag gett så urskiljande namn som möjligt: *nära-nog-översättning*, *perspektivskiftesöversättning*, *poängtransponering*, *enstaka ord-bygge*, *fonetisk kalkering* och *helt ny text*. Det väsentliga här är inte att söka upprätta vattentäta skott mellan översättning och icke-översättning utan tvärtom: visa att schlagersångöversättare alltid kombinerat frihet och trohet längs en mycket glidande skala. Jag återkommer till materialet men vill först med några mer välkända exempel visa att alla metoder faktiskt varit i bruk och haft framgång på den svenska populärmusikmarknaden i minst hundra år.

Sångöversättningens metoder

En *nära-nog-översättning* är inte så ordagrann som en prosaöversättning men dock "nära nog" för att likna annan översättning av rimmad lyrik. Ett rimligt synsätt är, enligt mig, att se sångtexten som en (mycket kort) pjästext, med någon form av handling, miljö och uppträdande personer (jfr Strand 2003). En formbunden, versifierad översättning kan mycket väl ha som mål att återge samma händelseförlopp i stort med samma känslor- och viljeuttryck hos den/dem som skildras eller talar i texten. Enklare uttryckt är det en måltext med hela sitt innehåll hämtat från källtexten, med någon grad av synonymi. I alla tider har det gjorts sådana: från "Celle que j'aime est parmi vous"⁶ som Ernst Rolf 1917 översatte och sjöng som "Mitt svärmeri är alltså här" till Anne Linnets "Tusind stykker" som Björn Afzelius 1989 gjorde till "Tusen bitar". (Om man som Afzelius skippar ett par rimer är det ofta lätt från danska till svenska att få innehållet likt.) Denna kategori kan vara den lättaste att spontant känna igen men den svåraste att avgränsa. Sven-Olof Sandberg (SOS) ändrade "Ole Faithful" till "Gamle Svarten", men allt annat som sägs om mannen och hans häst i den korta berättelsen är faktiskt detsamma på svenska.⁷ I en pedantisk bedömning vill jag kalla ett generiskt hästnamn (på en som även kallas "min trogne gamle vän") för ett versmässigt val som rent språkligt är "nära nog". Det blir ingen skarp gräns, men det går att skilja från nästa metod.

I en *perspektivskiftesöversättning* har något bärande ändrats, bytts ut eller tagits bort, som berör personer, handling eller bakgrund. Ändringen verkar leda till – eller bero på – att innehållet (samma situation och händelseförlopp) betraktas ur ett annat perspektiv. Perspektivet uppfattas säkert som mer svenskt när Sandberg översätter "When it's springtime in the Rockies" så att det blir: "När det våras ibland bergen", men rent faktiskt skulle även dessa berg kunna vara Klippiga bergen i USA. De beskrivs bara i så allmänna ordalag att vi inte ser det.⁸ Något liknande, fast tvärtom, är det när musikalens sången "The best of times" frågar: "As for tomorrow, well who knows?" och "What's left of summer but a faded rose?"⁹ Ture Rangström skärper perspektivet när han preciserar frågan: "Vem vet om morgondan har sol?"



Fig. 2. "Var är den snö som föll i fjol" är visserligen ett citat från den franske poeten François Villon, men musikalen *La Cage aux Folles* utspelar sig på Rivieran där man sällan behöver bekymra sig om snö och sakna sol. Men vinklingen kan ha bidragit till att "Vår bästa tid är nu" blev en så stor schlager i Sverige. Jan Malmsjö och Carl Åke Eriksson dansar på Malmö stadsteater 1985. Foto: Anders Mattson. Musik- och Teaterbiblioteket.

6. Vincent Scotto – Jean Rodor & Jean Bertet 1914.

7. Michael Carr & Hamilton Kennedy 1934. Svensk text och inspelning av SOS 1935.

8. Robert Sauer & Mary Hale Woolsey 1929. Svensk text och inspelning av SOS 1931.

9. Musikalen *La Cage aux Folles*, Jerry Herman 1983.

och ändrar årstiden: "Vem minns den snö som kanske föll i fjol?" Man anar en nordbos syn på saken. Tydligast är när sången byter huvudperson: "Tillsammans är ett sätt att finnas till" skildrar samma möte mellan mannen och servitrisen som "A better place to be",¹⁰ fast nu upplevt av servitrisen i stället (gestaltad av Lill Lindfors). Två populärmusikhistoriker menar att Björn Barlachs textändringar är en "liten, men tydlig, markering som ger sången en annan tyngdpunkt och [varmare, berörande] dimension" – alltså en "perspektivförskjutning av skeendena" (Lahger & Ermalm 2010:205).

Nästa behov i denna bokstavliga närläsning av schlagersångtexter blir att skilja perspektivskiftesöversättning, där översättaren så att säga går in i samma rum men från ett annat håll, från *poängtransponering*, då denne flyttar målsången till ett annat rum, i saklig bemärkelse. Dock kvarstår huvuddragen i källsångens versbygge. Översättningsvetenskapen benämner det ibland som *domesticering* när utländska geografiska referenser byts mot inhemska, som när "Das war in Schöneberg" blev "Det var på Lorensberg", "Did your mother come from Ireland" blev "En liten påg i Skåne" och Alf Robertson gjorde om "The Jamestown ferry" till "Hon klev på Finlandsbåten".¹¹ Men transponering täcker även fall där en sångidé behålls men tillämpas på ett annat innehåll eller ämne, exempelvis den grövre satiren när "Hello Muddah, Hello Fadduh (A letter from camp)" blev "Brev från kolonien" eller den byggpolitiska kommentaren när "Il ragazzo della Via Gluck" blev "Lyckliga gatan".¹² Om sångerna då utspelas i Sverige är det underförstått, men även annat har ändrats.¹³ Vad man känner igen är versbygget, det något svårpreciserade retoriska skelettet, den sångmässiga strukturen – ofta knutet till sångtiteln eller några särskilt framträdande refrängfraser, på engelska kallat *hooks* – det som utgör och frambär sångens poäng. Metoden liknar mycket vad som sker i sångparodier och humoristiska travestier, för visst är det omplanteringen som är det roliga när "New York, New York" översätts till endera "Malmö, Malmö" eller "Borås, Borås"?¹⁴

Även fragment av källsången återstår i ett *enstaka ord-bygge*, men här handlar det om närmast godtyckliga, slumpmässigt funna bitar av dess text. För övrigt har målsången en ny, egen berättelse och sång- och refrängidé. Mest bara ordet *blå* kvarstod när S.S. Wilson skrev texten "I min blommiga blå krinolin" med sången "Alice blue gown" som förlaga. Detsamma gäller "I've got a lovely bunch of coconuts" som blev Povel Ramels "Far! Jag kan inte få upp min kokosnöt" och "Ein bisschen Frieden", som på svenska handlade om "En liten fågel" och ett fredsbudskap bara högst metaforiskt kunde tolkas in.¹⁵

Alla fyra metoderna ovan kan kombineras med *fonetisk kalkering*.¹⁶ Att källsångens ljudvärden betyder något i sig måste vara orsaken till att ABBA-sången "Take a chance on me"¹⁷ av Niklas Strömstedt fick refrängfrasen "Tänk det känns som vi" när den sjöngs i musikalen *Mamma Mia* 2005. Samma orsak i en annan variant är att uppta originalsångens ord intakta, som när Gösta Rybrant lät sångraden: "All I want is having you and music, music, music" bli: "Dig kan jag ej skiljas från och music, music, music".¹⁸ Dessa översättningar är för övrigt nära nog, men även poäng-

10. Harry Chapin 1972, svensk text Barlach 1978.

11. Walter Kollo – Rudolf Bernauer & Rudolf Schanzer 1913, svensk text Axel Engdahl 1914; Jimmy Kennedy & Michael Carr 1936, svensk text Anita Halldén 1937; Bobby Borchers & Mack Vickery 1972, svensk text Robertson 1982.

12. Allan Sherman & Lou Busch 1963, svensk text Cornelis Vreeswijk 1965; Adriano Celentano – Luciano Beretta & Miki Del Prete 1966, svensk text Britt Lindeborg 1967.

13. Några översättningsvetare använder begreppet *cultural transposition* för att benämna sådana friare textmanipulationer, inklusive "the wholesale transplanting of the entire setting of the ST" (=source text) till en målkulturell miljö (Hervey & Higgins 1992:30).

14. John Kander – Fred Ebb 1977, svenska texter Åke Arenhill 1988, Knut Agnred 1984.

15. Harry Tierney – Joseph McCarthy 1919, svensk text Anita Halldén 1924; Fred Heatherton 1944, svensk text Ramel 1950; Ralph Siegel – Bernd Meinunger 1982, svensk text Monica Forsberg 1982.

16. Efter termen *calque*, översättning ordled för ordled, hos Vinay & Darbelnet (1958). Om fonetisk översättning av populärmusik jfr Smith–Sivertsen (2016).

17. Benny Andersson & Björn Ulvaeus 1977.

18. "Music! Music! Music! (Put Another Nickel In)", Stephen Weiss & Bernie Baum 1950.

transponeringar kan kalkera språkljud, som när ortnamnet "Jackson" byts mot "Laxå" både som sångtitel och spelplats.¹⁹ Dessutom finns exklusivt fonetisk kalkering: när källan i källsången inte ens är enstaka ord utan bara ljuden. Så var fallet när låten "Alley-oop"²⁰ skulle spelas in på svenska av Brita Borg och refrängen självklart blev: "Allihop". Ett annat exempel är "Just a gigolo" som på svenska blev "Gösta Gigolo"²¹. Även här finns sångparodier som följer samma princip: kalkeringen av ljuden är halva roligheten när gruppen Spirella girls 1997 gjorde om Dolly Partons "Jolene" till "Brolin", en sång om fotbollsspelaren Tomas Brolin. Det är knappast samma innehåll, men poängen transponeras: "ta inte min man".

I princip lättast att beskriva är en *helt ny text*: en måltext som saknar all semantisk och fonetisk likhet med källsångtexten. När Karl Gerhard importerade den ryska sång vars titel kan översättas som "Glada grabbars marsch" (av Isaak Dunajevskij 1934) kvarstod ingen likhet i Gerhards revytext "Den ökända hästen från Troja" (1940). Från modernare tid, fast från portugisiska till engelska, kan nämnas ESC-vinnaren "Amar pelos dois" (Luisa och Salvador Sobral 2017). Snart efter segern dök ett antal covers upp (t.ex. på Youtube) på olika språk, gjorda av entusiaster som försökt återge texten och dess löfte att "älska för två". Lika snart kom en inspelning av Alexander Rybak vars refrängfras, "May I spend this dream with you", saknade all sådan likhet. Motivet bakom hans "tribute cover" sades ändå vara stor respekt: "the big love and admiration I have for this song".²² Det som översatts var i så fall uttrycket i musiken, känslan i rösten, rörelsen i harmoniken snarare än texten som sådan. Därmed måste även innehållslig nytextning räknas med som en del av det hela, en slutpunkt på den glidande skalan från bevarande till oberoende.

Alla distinktioner mellan kategorierna ovan bygger på en rent textmässig jämförelse. Att en målspråklig version av en importerad låt kan vara lik eller olik på många andra sätt är givet: musikaliskt är det ibland ett mål att nogsam samt härma en viss sångstil eller kopiera ett musikarrangemang, ibland att i stället appropriera: göra sången till sin egen. Intrycket av den musikimport som bevarats – på notblad eller skiva – är ändå att musiken allra oftast kvarstått intakt, åtminstone i de aspekter som utgjort översättarens arbetsunderlag: versformen, den melodisk-harmoniska strukturen. Det ligger i sakens natur – och stipuleras ibland i avtal – att det musikstycke som köpts och ska lanseras med svensk text inte (får) ändras. Huruvida det någon gång fanns krav från originalrättighetsägare eller svenska musikproducenter att inte heller textinnehållet fick ändras är en empirisk fråga, men det var ingen allmän norm. En som var med under närmare fyra decennier av den svenska schlagereran, textförfattaren Britt Lindeborg (1998:164), har sammanfattat sitt sångöversättande sålunda: "Jag skrev alltid efter eget sinne och musikförlagen gav mig för det mesta fria händer".

Även musiker kan tillåtas eller själva ta sig rätt att spela med fria händer. När gammal popmusik övergår till att kallas standardmelodier kan det göras jazztolkningar av dem, eller omarbetningar i form av *mashups* och *remixes* (eller TikTok-videor). Att Rybak spelar Sobrals musik på sin fiol är ju också

19. Jerry Leiber & Billy Edd Wheeler 1963, svensk text Stikkan Anderson 1967.

20. Dallas Frazier 1957, svensk text Simson (Hans Alfredson?) 1960; *Alley-oop* kommer från franskans *allez hop* och är en baseboll-term, upplyser wikipedia mig om.

21. Leonello Casucci – Julius Brammer 1928, engelsk text Irving Caesar 1929, bearb. Louis Prima 1956, svensk text Warnerbring 1985. Om Gösta är gigolo i mer semantisk mening framgår inte.

22. Alexander Rybaks instagram, citerat på en Eurovisionsblogg: <https://wiwibloggs.com/2017/05/15/lis-ten-alexander-rybak-co-vers-salvadors-amar-pel-os-fois/189624>. Se även <https://www.youtube.com/watch?v=FNd3tyY7C-cA> (Sidorna senast besökta 15 februari 2024.)

ett slags översättning, till ett annat tonspråk. Mer subtila samspel mellan text, melodi och musikalisk tolkning kan givetvis beskrivas, men här ligger alltså fokus på de svenska textöversättarnas arbetsinsatser.

Nio decennier av schlageröversättning

Kanske har inte ens måltextförfattarna själva hållit så noga reda på om de ägnat sig åt översättning eller eget textförfattande alla gånger. En fördel med en mer exakt kategorisering är att den möjliggör jämförelser, till exempel över tid. När jag för in de 236 målsångtexterna i min korpussamling i ett diagram ordnat i decennier efter den svenska sångens första utgivning ser det ut som följer:

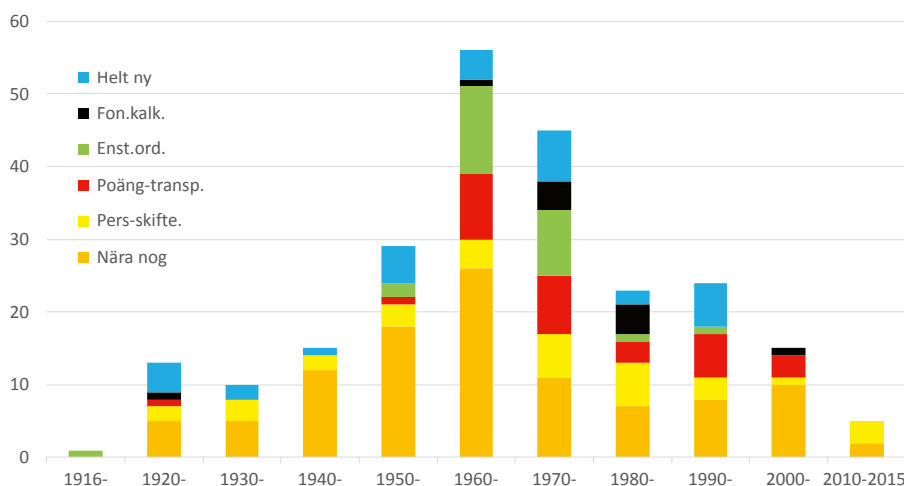


Fig. 3. Sångöversättningsmetoder uppdelade efter decennium.

Det man först lägger märke till är den höga stapeln som får 1960-talet att framstå som den svenska schlagerimportens mest lukrativa år samt de plötsligt sjunkande talen på 1980-talet. Det förra är nog delvis en mätteffekt som följer av metodvalet; såväl Leiber & Stoller och Bacharach som de äldre Kern och Henderson fortsatte att översättas under 1960-talet. Men att måltexternas samlade mängd sjunker från 1980 kan ha samband med större förändringar på musikmarknaden, som jag återkommer till. Indelningen har gjorts efter vad jag i en noggrann textjämförelse bedömt som huvudmetoden för måltextskrivandet, och som fonetisk kalkering räknas bara exklusiv sådan, alltså bara dem som inte kan räknas till en annan (orange, gul, röd eller grön) kategori.

Viktigast att märka är att alla olika sångöversättningsmetoder förekommer genomgående. Ända från 1920-talet har schlagerimporten hanterats på olika sätt, men från 1960-talet tar de friare, mer experimentella, metoderna en större andel av det hela, och på 1970-talet större ändå. Med diagrammet som bakgrund kan man teckna en utveckling genom olika skeden och fundera på orsaker till variationen. Kan schlagereran indelas närmare i en revyepok, en nottrycksepok och en Svensktoppsepok?²³

23. Så som jag föreslog i artikeln ”Schlageröversättning” (Franzon 2014).

Revy- och nottrycksepoken

En förutsättning för den svenska schlageröversättningens första blomstring var kommersialiseringen av den internationella populärmusikmarknaden och etableringen av musikförlag. Karl Gerhard, revyförfattaren och teaterdirektören som bildade eget musikförlag 1925, förklarar kortfattat:

Innan Stim [Svenska tonsättares internationella musikbyrå] kom till, måste utländska melodier köpas med förlagsrätt, om en teater skulle få vara ensam om uppförandet, och det var inga småsummor som begärdes. För fem tyska melodier betalade jag till Brülls förlag i Berlin 6000 kronor i garantisumma och måste även förpliktiga mig att låta utge dem på något musikförlag. (Gerhard 1956:46)

Självklart var att en sång som skulle förläggas och säljas i Sverige alltid behövde en svensk text. Utan att utländska musikförlag verkar ha lagt sig i kunde texten göras om både mycket och lite, för bruk på antingen fonogram eller scenen. Sången "If I had a talking picture of you" lanserades i en Hollywoodfilm 1929 och sjöngs året efter in på en svensk 78-varvsskiva, översatt mycket nära: "Om jag får en liten tonfilm av dej".²⁴ Men samma år sjöng Ernst Rolf i revy och på skiva en text som Karl Gerhard skrivit på ett helt annat uppslag: "Är det ingen som vill dansa med henne?". Endast den senare blev ett slagnummer.

I Rolfs revyer sjöngs också exempelvis sångerna "Bye bye blackbird", "I'm a dreamer aren't we all" och "I wonder how I look when I'm asleep" med helt nya svenska texter: "Åh min aning", "Om och om och om igen" och "Det kommer nog en vacker dag till dig"²⁵ – fast man i den sistnämnda noterar att refrängordet *kommer* kalkerats på *wonder*. Men där sjöngs också nära översättningar: "365 days" blev "365 dar" och "Sonny boy" blev "Pojken min".²⁶ Varken praktiskt eller ekonomiskt gjorde detta någon skillnad: bägge slags måltexter blev underlag för iscensatta revynummer, notblad och 78-varvsinspelningar.

I diagrammet (fig. 3) kan man, med förbehåll för materialets begränsade omfattning, få något stöd att skilja mellan en revyepok – huvudsakligen 1920- och 1930-tal – och en nottrycksepok – 1940- och 1950-tal. Under den förre märks bland översättningarna ett större inslag av helt nya måltexter; det verkar visa att revyförfattare, med egna idéer till revynummer, mest hade behov av nya dansrytmer och slagkraftiga melodier. Något decennium senare dominerar (nära-nog-) översättningarna, vilket kan förklaras av att schlagerimporten oftare går via musikförlag till framföranden på skiva, dansbanor och i radio, utan att lika ofta ta vägen över revyscenen. Samma notblad blev underlag för flera lanseringar: musikarrangemang för olika underhållningsorkestrar och inspelningar på olika skivbolag. När sången inte skraddarsyddes för ett visst ändamål fanns mindre anledning att ändra innehållet.

Rätt vanligt synes dock vara perspektivskiftesöversättning av ett slag som möjligen kunde kallas "blekning": i stort sett samma berättelse men

24. Ray Henderson, B.G. DeSylva & Lew Brown 1929, anonym svensk översättning insjungen av Sven Daland 1930.

25. Henderson – Mort Dixon 1926, DeSylva & Henderson & Brown 1926 & 1929, svenska texter av Gösta Stevens & Rolf 1927, Herr Dardanell & Rolf 1927, Stevens 1930.

26. Kern – Grey 1916, svensk text Anita Halldén 1920; Henderson, DeSylva, Brown & Al Jolson 1924, svensk text Herr Dardanell 1929.

förenklad, förkortad och med annat fokus. Två kända filmschlager med musik av Jerome Kern utgavs på svenska som "En skön saga" och "Jag minns Paris". I den förra saknas de satiriska, humoristiska slängar som finns i filmduetten "A fine romance" (mellan Ginger Rogers och Fred Astaire 1936), i den senare den smärta över att Paris 1940 ockuperats av nazisterna, som ligger underförstådd i "The last time I saw Paris".²⁷ Om man så vill återges samma huvudbudskap men omtolkat som enklare månskens- respektive turistromantik. Metoden gav ändå tillräcklig framgång för musik- och skivbolagen, då sångerna spelades in flera gånger: den förra av Gösta Jonsson, Johnny Bode och Alf Alfer 1937, den senare av Nils Kihlberg och Ulla Billquist 1942 och Rune Hallberg 1955.

Hur översättningsmetoden påverkas av användningen av sången kan studeras i en jämförelse mellan en nära-nog-översättning, gjord 1943, och ett enstaka ord-bygge tre decennier senare: (1)

Källsången	Nottrycksversionen	Dansbandsversionen
[- - -] So I chaffed them and I gaily laughed, to think they could doubt my love. Yet today, my love has flown away, I am without my love. Now laughing friends deride, Tears I cannot hide, So I smile and say, "When a lovely flame dies, Smoke gets in your eyes." ²⁸	[- - -] Så med skämt har man bemött mig jämt, jag skrattat förnöjd däråt. Men i dag min kärlek är ur lag, och jag är böjd för gråt. Då säger jag förstämt: "Jag rår inte för, om när elden dör, rök i ögat jag får svedan blir en tår." ²⁹	[- - -] Jag haft tur som träffat en som du Det står helt klart för mej Men tyvärr ser många snett på oss Och det förstår jag ej Folk kan nog ej förstå Jag haft tur som få Blev med ens så kär Det känns alltid så här Sen jag mötte dej ³⁰

Måltextversionerna representerar också två olika medieformer. Notbladet "Rök i ögat" blir en klingande sång bara om man spelar på piano eller kan-ske sjunger med till en importerad stenkaka med en av många amerikanska insjungningar av "Smoke gets in your eyes" (från musikalen *Roberta*, filmad 1935 och 1952). 1970-talsversionen levde sitt liv enbart som klingande musik, spelad live på danskvällar och inspelad på vinyl av Bert Bennys 1972, Thor-Erics 1976 och minst sex dansband till. Mest dansbandstypisk är Sven-Ingvars 1976, med taktfast rytm, en glad kör som upprepar refrängfrasen och saxofon, elgitarr, trummor och maracas.³¹

Målsången "Sen jag mötte dej" är uppenbart målinriktad efter sin praktiska användning. Bara enstaka ord härrör från källan: "laughing friends deride" kan vara källan till "tyvärr ser många snett på oss". I övrigt är situationen i sången en annan: lycka, tur och tacksamhet över att ha funnit kärleken. Det äldre sångnamnet, "Rök i ögat", står som kapitelrubrik i Håkan Elmquists bok om SKAP:s verksamhet. Hans ironiska tonfall lockar en att tro att denna "subtext" framstod för musiker, åtminstone för Elmquist, som ett olyckligt

27. Kern – Dorothy Fields 1936, svensk text Sven Paddock; Kern – Oscar Hammerstein 1941, svensk text Karl-Lennart & Ninita 1942. Se t.ex. <https://www.youtube.com/watch?v=tJ-oqKtIALVM> och <https://www.youtube.com/watch?v=H4vOd-2kGCDQ> (Sidorna senast besökta 15 februari 2024).

28. "Smoke gets in your eyes", Jerome Kern – Otto Harbach 1933, © Warner/Chappell Music Publishing.

29. "Rök i ögat", svensk text av Elsie Paul 1943, Gehrmans musikförlag.

30. "Sen jag mötte dej", svensk text av Lars E. Carlsson, först inspelad 1972.

31. Se t.ex. <https://www.youtube.com/watch?v=GNr7jj3rg-8> (senast besökt 15 februari 2024).

exempel på en sådan – ”full av klichéer” (Elmquist 2001: 303). Han förklarar att det räckte att det fanns en sångtext hos det svenska subförlaget för att detta – och till någon liten del även översättaren – skulle inkassera en del av de STIM-pengar musiklicenseringen gav. Det svenska notbladet kan ha använts av dansorkestrars refrängsångerskor, men lika gärna – troligen oftare – har sången spelats bara instrumentalt.

”Rök i ögat” ger prov på vad en prioritering av innehållslig närhet kan leda till: ovanliga ordval, onaturlig ordföljd, formell stilton och konstig metaforik. Nu är förstas Otto Harbachs originaltext lite högstämnd (redan med 1930-talsmått mätt), så måltexten återskapar faktiskt något av detta, men en lyrisk förhöjning blir det knappast när den svenska texten förklarar att det är ”svedan” från röken som får den förälskade människan att gråta, inte bristen på klarsyn. Dock blev även denna text inspelad på skiva, av ”Jerry K Gustafson & populärensemblen Scafell Pike” – ett band med anstrykning av camp, men först 1977, när sången redan nylanserats i dansbandsform.³²

Mot fler friare grepp

Var det så att producenter och rättighetsinnehavare gradvis blev varse att resultatet blev bättre när textskrivaren hade en mer precis målbild i sinnet, i form av ett visst slags framförande? Eller var det en följd av att skivproducenter steg för steg övertog initiativet från musikförlagen när det gällde schlagerimport? Som en märkeshändelse, om inte en vändpunkt, framstår utgivningen av ”On a slow boat to China” på svenska 1948.³³ Den blev mycket framgångsrik i en översättning som är konsekvent i sitt perspektiv och sin presentation. Texten: ”Res med mej Stina / i en roddbåt till Kina, / det går så lagom fort!” är som gjord att passa Sven Arefeldts måttligt jazzande pianospel och farbroderligt skojfriska tonfall. Som ett humoristiskt inslag kan man säkert ha uppskattat de ”kinesiserande” melodifraser Arefeldt nynnade som öppning och avslut på skivan. Rent språkligt kan man se *Stina* och *roddbåt* som ett mer närsynt sätt att benämna flickan och båten från källsången – ett perspektivskifte, således. Men det motsvarar förstas inte Frank Loessers avsikt: att skildra en romantisk långkryssning över Stilla havet, något som folk i USA säkert hade lättare att tänka sig som en realitet.³⁴

Den svenska sången har flera gånger återutgivits på både LP och CD och spelas in på nytt, bland annat av Östen Warnerbring 1965, Vikingarna 1997 och Everts kvintett 2010. En nyinspelning som är en poängtransponering gjordes av studentorkestern Osquar Mutter 1985 med texten: ”Res med mig, Greta, i ett flygplan till Kreta”. Men sången 1948 har inte bytt ut sakinnehållet, bara ändrat perspektivet i enlighet med en dåtida svensk genrestil. Året före, 1947, hade Kvartetten Synkopen sjungit in Ulf Peder Olrogs ”Resan till Chyterae” – om två troll som åker på havet ”i en liten gisten holk” – och Lennart Hellsing utgivit en från danska översatt barnvers om två barn som seglade i en träsko. Att Hellsing 1950 skrev den kända versen ”Lapppricka papprika” om en absurd resa ”i ett gult citronskal många gula mil / upp

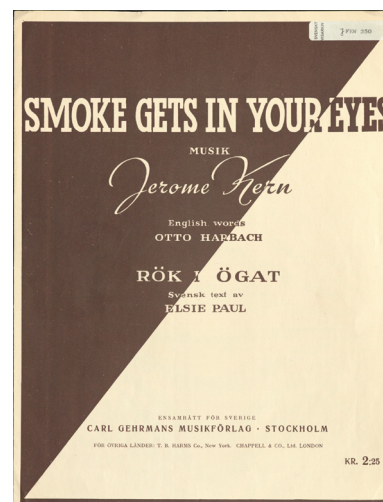


Fig. 4. ”Rök i ögat” är ett bra halvrim men låter kanske mindre poetiskt än ”Smoke gets in your eyes”. Bakom pseudonymen Elsie Paul döljer sig musikförläggaren Einar Rosenborg. Svenskt visarkiv.

32. Se t.ex. <https://www.youtube.com/watch?v=ar5EWGjUWxg> (senast besökt 15 februari 2024).

33. Frank Loesser 1948, svensk text Reinhold Foiack & Nils-Georg 1949, Nils-Georgs musikförlag. Se t.ex. <https://www.youtube.com/watch?v=m24H8DAGHkg> (senast besökt 15 februari 2024).

34. ”On a slow boat to China” lär ha varit ett fast uttryck, till exempel vid kortspel om pengar, med innebörden att det sakta men säkert går åt helvete.



och ner och bort på sjön av citronil” var visserligen efter Arefeldts inspelning, men den intertextuella manegen verkar liksom krattad. Här har i en målsångsversion stoffet från källsången i en konsekvent (fast om man så vill felaktig) läsning av översättarna smält samman med ett kongenialt framförande i sång och pianospel och därtill resonans av aktuell svensk nonsensvers. Ur ett svenskt perspektiv var Kina skrattretande långt borta.

Fig. 5. Den lätt spexige jazzpianisten Sven Arefeldt hade flera skivframgångar med lite exotiskt färgade låtar, till exempel ”Bongo, bongo, bongo (Civilisation)”, i svensk översättning av Gösta Rybrant 1948. Okänd fotograf. Svenskt visarkiv.

Svensktoppsepoken

Vem som i Sverige lanserade en viss sång på skiva blev viktigare på 1960-talet. Snarare än att hoppas på att alla sålda noter spred glädje i otaliga svenska hem via privata pianon blev vinylförsäljning, radiospelning och Svensktoppsplacering viktigare som framgångsmätare. Förlagen fortsatte med svenskspråkiga notblad en bit in på 1960-talet, så med det exempel (2) som citeras här är vi på sluttampen. Det jämförs med två skivutgivna målsångtexter, en för en krogshow och en för en singelskiva.

(2)

Källsången	Nottrycksversionen
[- - -] Hey, little girl Better wear something pretty Something you'd wear to go to the city And dim all the lights Pour the wine, start the music Time to get ready for love [- - -] ³⁵	[- - -] Du, lilla fru, var beredd, gör dig vacker. Gör dig beredd på andras attacker! Tänd levande ljus i ditt hus och var redo! Var på hans kärlek beredd! [- - -] ³⁶
Krogshowversionen	Singelversionen
[- - -] Hej jag är vamp och jag vet att jag borde vagga på höften, men jag har fått diskbräck Håll upp lite vin dämpa ljus, kom och kyss mej Kom ska vi älska en stund [- - -] ³⁷	[- - -] Hej lilla stumpan Nu gäller det livet Lufta nu vinet, sätt på en platta och dämpa belysningen stoppa hans pipa Snart ska han falla igen [- - -] ³⁸

Det är inte omotiverat att kalla Hal Davids sångtext smått reaktionär, med sina förmaningar till hemmafrun att göra sig attraktiv – för som det står i texten: "Wives should always be lovers too". Kanske uppfattades den som sådan av många i Sverige redan 1963. I sin måltext gör Rybrant en prydlig versteknisk lösning, med naturliga rim och rytmiska fraser, som tillvaratar det mesta av källsångens innehåll, rent semantiskt. Davids text ger en varning: "There are girls at the office" och en uppmaning: "Time to get ready". Av det som möjligen förstods som skämtsamt i originalet får vi på svenska ett militäriskt "andras attacker" och ett scoutmässigt "var redo". Ännu mer patriarkaliskt, eller bara lite riktningslöst? Det speglar inte den sensuella lusten i Burt Bacharachs melodi. Kanske Rybrant mest är oinspirerad efter att i decennier ha levererat detta slags måltexter till musikförlag? Oavsett hur man vill evaluera just denna sång kan konstateras att innehållsmässigt nära nog inte hindrar att mer subtila, stilmässiga nyanser förloras.

Rybrants text kom aldrig på skiva. I de två andra texterna, gjorda för specifika sångare, finns till att börja med inga onaturliga ordföljder som: "Var på hans kärlek beredd". Den text Beppe Wolgers skrev för Monica Zetterlund att framföra på Hamburger Börs 1965 har drag av parodi eller åtminstone ett slags motläsning av Bacharach–Davids kvinnobild. I sången som heter och börjar: "Hej, jag är vamp" har poängen transponerats från hemmafruns värld till nattklubbens, men strukturen är kvar: hon räknar upp punkterna i det vanliga förförelseprogrammet – men bekänner att hon tyvärr har besvär med att utföra det: för mager, lågt blodtryck, snuva osv. Om den professionella vampen klåpar med vampandet ska man inte heller

35. "Wives and lovers", Burt Bacharach – Hal David 1963, © Warner/Chappell Music Publishing.

36. "Du, lilla fru...", svensk text Gösta Rybrant 1964, Gehrman musikförlag.

37. "Hej, jag är vamp", svensk text Beppe Wolgers 1965. Se t.ex. <https://www.youtube.com/watch?v=Shio8WrS8fE> (senast besökt 15 februari 2024).

38. "Hej, lilla stumpan", svensk text Warnerbring 1965.

begära det av hustrun. Originalpoängen saboteras.

Östen Warnerbring sjöng själv in låten 1965, översatte nära nog men verkar ändå ha velat mildra poängen. Visserligen sjunger han: ”du var så vacker där framme vid koret” men lägger till ett vänligt: ”Vacker ännu när du vill”. Mest märkbart är hur han gestaltar hemmafruns man i sin sång, trots att denne omtalas i tredje person: ”Hej lilla stumpan med vigselbeviset / Mannen din kommer snart hem”. På slutet upprepar han inte samma rad (”Time to get ready / Time to get ready”) utan gör det hela till en jazzimprovisation: ”Snart ska han falla igen / ja snart ska han falla / å nu kommer han / o nu faller han / känner du hur han faller / jååå”. När sålunda Warnerbring liksom faller i realtid på inspelningen upplever vi en mindre överlägsen, kåtare man. Om han därmed gör förmaningarna till något mer skämtsamt (”kasta din städrock och fixa frisyren”) kan man kalla det perspektivförskjutning, men i så fall rätt lite i texten och mycket mer i framförandet.

Från 1930-tal till 1960-tal märks alltså en övergång från schlagerinspelningar, som oftast utformades som dansorkesterarrangemang med refrängsång, till sångtexter som var som små pjästexter gjorda för en viss iscensättning, om inte fysisk så ljudmässig. Nottrycksöversättningar som gjordes så att säga blint, för musikhandelns hyllor, trängdes åt sidan för texter som skraddarsyddes för bestämda syften, scener och artister. Skillnaden mellan den blekta ”En skön saga”, den misstolkande men framgångsrika ”I en roddbåt till Kina” och de två tillvridna versionerna av ”Wives and lovers” verkar vittna om utvecklingen och kan studeras även som kulturmöten mellan (de kanske svåröversatta) avsikterna i källsången och olika svenska behov, iscensättningar och intertextuella resonanser.

Schlagererans slut

Som sagt verkar praktiken att förse utländska låtar med svenska texter minska mycket i omfattning under 1980-talet. Orsakerna kan vara flera som samverkar: Både engelskkunskaperna och tillgången till den internationella musikmarknaden ökade. Behovet av svensk sång tillfredsställdes av nya popgrupper och rockpoeter som skrev sin egen repertoar på svenska. Allt fler av dem sjöng även på engelska och turnerade utomlands. För det slags sånger som brukade översättas till svenska verkar dansbanden, och i någon mån svensk country, fungera som ett slags reservat. Men viktigast var säkert en omstrukturering av musikförlagsmarknaden. Svenska musikförlag köptes upp av allt större, internationella mediekoncerner. Internationella låtskrivare, åtminstone de framgångsrika, valde allt oftare att äga sitt material i egna bolag och kontrollera rättigheterna, inklusive översättningar. Att det fortsatt görs översättningar till importerad musik är ett faktum. Men de utgör inte längre den breda mittfåran (*middle of the road* som det hette i amerikanska radiogenreformat), och det som kallas *schlager* krymper till en allt mindre del av det hela. Därför nöjer jag mig med ett par nedslag.

Dolly Parton gjorde insteg på den svenska pop- och countrymarknaden, men också på julsångsmarknaden. Hennes ”Christmas without you”



Fig. 6. Det skämtades en del med männen i salongen i krogshowen *Farfars gladbarn* 1965 med de mångbegåvade damerna Monica Nielsen, Monica Zetterlund, Lizzi Alandh och Sonya Hedenbratt. När liveinspelningen från scenen gavs ut på skiva blev den en del av populärmusikmarknaden. Foto: Jarl Ekenryd. Philips skivbolag.

finns i flera svenska versioner, likaså "I believe in Santa Claus" – en som är nära nog (fast lite bleknad) och en med perspektivskifte (där tron på Gud är borttagen).³⁹ Och "(I'll be home) With bells on" finns som såväl nära-nog-översättning, poängtransponering ("Jag kommer hem på söndag" av Alf Robertson 2002) som enstaka ord-bygge – julbjällrorna blir i stället bröllopsklockor.⁴⁰ Något liknande är fallet med Sting på 1990- och 2000-talet: av elva svenska måltexter är sex ganska trogna (med perspektivskifte i Ainbusk Singers "Varje steg du tar" 1993 och Patrick El-Hags "Hur sköra vi är" 2007, men även friare tolkningar har gjorts. "Moon over Bourbon Street" har två gånger transponerats till svensk geografi: 1997 som "Måne över Stureplan", en sorgesång över en dödsskjutning, och 2006 som "Måne över Marenplan", en hyllning till Södertälje.⁴¹ "Fields of gold" översattes mycket nära två gånger (för Ainbusk Singers 2002, av Susanne Alfvengren 2007), och sedan med poängtransponering så att de gyllengula sädesfälten byttes mot en fri horisont: "Jag ska minnas dig i en västanvind / där himlen har sin början. / Du hann få dom ord som fanns inom mig / där havet har sitt slut".⁴²

Variationen är konstant, fast proportionerna förändras. I diagrammet (fig. 3) syns hur nära-nog-översättningarnas andel först är hög, minskar relativt under ett par decennier men ökar på 00-talet. I mitt diagram kan denna nytrogna våg vara en återspeglning av hur äldre jazzstandards och schlagerklassiker (av t.ex. Kern och Bacharach) plockas fram på nytt i särskilda skiv- och konsertprojekt. Men vanligt är också *tribute albums*, som undersökts av Greenall (2014). Hon fann att översättningar till norska, danska och svenska och diskussionen kring CD-projekten följer fyra uttalade eller uppfattade syften (*skopos*): som hyllning till en viss låtskrivare eller sångare (Bob Dylan, Janis Joplin o.s.v.) men också som uttryck för en antingen pedagogisk, språkpolitisk eller personligt konstnärlig vilja. Det görs ännu sångöversättningar av populärmusik, kanske färre totalt sett, men oftare resultat av enskilda, unika projekt, för temaalbum, konsertturnéer, litterära övningar eller teateruppsättningar.

I det nya årtusendet finns ännu plats för experiment som Bröderna Dobermanns sånger på värmländsk dialekt, där bland annat rockklassikern med refrängen: "You know he's gone, gone, gone / Hip-shaking King Creole" används som underlag för en berättelse om att muta länsman när han kommer på en med hembränning: "Å jä gan gan en liter tå då bäst ve kört / Jaa, jä gan gan gan å sen se hadd han ittna hört".⁴³ En exklusivt fonetisk kalkering från 2003 har också sin plats på populärmusikkartan, kanske något marginell, men med ett uppsåt som framstår som både parodiskt, musikaliskt uppriktigt och språkpolitiskt. Vissa översätter i syfte att komma rätt så nära, andra med källtexten mer som ett underlag för sin egen idéutveckling.

Slutord

"Schlageröversättning" beskriver en sånggenre som ansågs lättfärdig, utan andra anspråk än att roa för stunden. Säkert var texterna ofta också fort och

39. "Ja, jag tror att tomten finns" 1992, text av Ingela Pling Forsman; "Det är klart att tomten finns" 1990, text av I. Isaksson.

40. "När som klockan klingar", text av Olle Ekh, inspelad av dansbanden Stig Lorentz 1985 och Lasse Stefanz 1987. Se t.ex. <https://www.youtube.com/watch?v=R2Rbh-Xu6jc> (senast besökt 15 februari 2024).

41. Svenska texter av Jan Sigurd 1997 och Ninne Olsson 2006.

42. Svensk text av Johan Thorsell insjungen av Mathias Holmgren 2007. Se t.ex. <https://www.youtube.com/watch?v=Z3G-FktmRnWU> (senast besökt 15 februari 2024).

43. Jerry Leiber & Mike Stoller 1958. Sångtexten "Jaktmarker å Sprattelvatten" (G Dobermann & G Dobermann) publicerad på webbplatsen <http://www.brodernadobermann.se> (senast besökt 15 februari 2024).

lätt färdiga, när det var bråttom att få ut noterna i handeln och musikerna in i inspelningsstudion. Schlageröversättning kan vara vad som händer när översättare får fria händer och uppmanas bidra till att sångnummer slår: alla varianter mellan trohet och frihet kan uppstå. Att den förväntan på respekt för källtexten som är normal i litterär översättning (av poesi och prosafiktion) inte rådde är uppenbart, men det faktum att en sång gör sin verkan i ett sångligt framförande inför publik bör också ha påverkat textförfattarna. Från 1920-talet växte denna praktik hos musikförlag och skivbolag till en nästan industriell verksamhet. På 1960- och 1970-talen experimenterades mest fritt med olika sätt att sätta svensk text till importerad musik. Det kan ha samband med att svenska sångtexter alltmer framstod som alternativ till utländska låtar som också kunde höras i original, till skillnad från i schlagererans början då de helt ersatte dem. Sedan 1980-talet har begreppet *schlager* fått en snävare betydelse och användning, samtidigt som översättning blivit mindre viktigt för svensk musikimport. Att inse att den verksamhet som övergripande kan kallas sång- eller schlageröversättning rymmer en mängd olika textmetoder, målbilder och sätt att använda källsånger som förlagor är en bra grund för fortsatt empiriskt studium.

Referenser

Internetkällor

- Bröderna Dobermann. Webbplats, <http://www.brodernadobermann.se>, besökt 15 februari 2024.
- Franzon, Johan 2014. "Schlageröversättning". I: *Svenskt översättarlexikon*. <https://litteraturbanken.se/oversattarlexikon/artiklar/Schlageroversattning>, publicerat 2014, senast besökt 15 februari 2024.
- Lind, Kalle 2017. Poddavsnittet *Om svenska låttolkningar* 4 maj 2017, tillgängligt på <https://sverigesradio.se/avsnitt/888424>, senast besökt 15 februari 2024.
- Rybak, Alexander 2017. Instagraminlägg, citerat på webbsidan <https://wiwibloggs.com/2017/05/15/listen-alexander-rybak-covers-salvadors-amar-pelos-dois/189624>, senast besökt 15 februari 2024.
- Svensk mediedatabas, <https://smdb.kb.se>

Tryckta källor

- Danielsson, Tage 1996. *Tage Danielsson i urval av Hans Alfredson*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Elmqvist, Håkan 2001. "Rök i ögat" – en äkta subtext". I: *Det svenska musikundret. Från Winter till vår tid*. Red. Håkan Elmqvist. Stockholm: Ekerlids förlag, s. 302–305.
- Fornäs, Johan 2004. *Moderna människor. Folkhemmet och jazzen*. Stockholm: Norstedts.
- Franzon, Johan 2021. "The liberal mores of pop song translation. Slicing the source text relation six ways". I: *Song translation. Lyrics in contexts*. Red. Johan Franzon, Annjo K. Greenall, Sigmund Kvam & Anastasia Parianou. Berlin: Franck & Timme, s. 83–121.
- Gerhard, Karl 1956. *Katt bland hermeliner*. Stockholm: Albert Bonniers förlag.

- Greenall, Annjo Klungervik 2014. "Scandinavian popular song translation in the late twentieth and early twenty-first centuries and their skopoi". I: *True North. Literary translation in the Nordic countries*. Red. B.J. Epstein. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, s. 191–209.
- Gustafson, Klas 2016. *Schlagerkungens krig. Abba och Hoola Bandoola på Stikkan Andersons slagfält*. Stockholm: Alfabet.
- Hellsing, Lennart 1947. *Ole dole doff och andra barnrim*. Stockholm: KF:s bokförlag.
- Hellsing, Lennart 1950. *Summa summarum*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Hervey, Sandór & Ian Higgins 1992. *Thinking translation. A course in translation method French to English*. London & New York: Routledge.
- Lahger, Håkan & Lasse Ermalm 2010. *De legendariska åren*. Metronome Records. Stockholm: Premium publishing.
- Lindeborg, Britt 1998. *Lyckliga gatan. Du finns inte mer...* Stockholm: Premium publishing.
- Nord, Christiane 1997. *Translating as a purposeful activity*. Manchester: St. Jerome.
- Smith-Sivertsen, Henrik 2016. "Pop- og rockteksten som klang/musik". I: *Det sjungna ordet: forskningsperspektiv på mötet mellan text, musik och framförande*. Red. Viveka Hellström & Karin Strand. Stockholm: Musikverket, s. 112–114. <http://musikverket.se/svensktvisarkiv/files/2016/08/Det-sjungna-ordet-konferensrapport.pdf>
- Smith-Sivertsen, Henrik 2017. "The story of Svensktoppen. How the Swedish music industry survived the Anglophone 1960s and invested for the future". I: *Made in Sweden: Studies in popular music*. Red. Alf Björnberg & Thomas Bossius. New York: Routledge, s. 37–47.
- Strand, Karin 2003. *Känsliga bitar. Text och kontextstudier i sentimental populärsång*. Diss. Umeå universitet. Skellefteå: Ord & visor.
- Säverman, Ove 2000. *Sånt är livet. Den svenska schlageren*. Stockholm: LL-förlaget.
- Toury, Gideon 1995. *Descriptive translation studies and beyond*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- Vinay, Jean-Paul & Jean Darbelnet 1958. *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Montréal: Beauchemin.

Från djävulsmusik till konstnärligt uttryck

Korpelarörelsen, black metal och kulturpolitik

Daniel Fredriksson

From Devil's Music to Artistic Expression: The Korpela Movement, Black Metal, and Cultural Policy

This text explores Korpelarörelsen, a Black Metal band that presents an audiovisual performance depicting a religious movement in Tornedalen during the early 20th century. In 2020 they received prolific funding from the Swedish Arts Grants Committee to conceive, rehearse and tour with the band. The article describes the band's unique portrayal of local history through the use of black metal music, while also discussing the boundaries between art and music, its implications for arts funding and the Black Metal genre's position in cultural hierarchies. The study draws on interviews, concert observations, and analysis of applications and documents outlining the funding decision from the Swedish Arts Grants Committee.

The historic religious Korpela movement has been described as a doomsday cult, which believed that practicing music and dance, extrovert “childlike behavior” and even nudity and free sex, was the path to salvation. The band Korpelarörelsen depicts this through raw Black Metal, atmospheric elements, spoken word passages, and peculiar onstage-rituals. Visual aesthetics, including black robes, corpse paint, and blood-like smears, contributed to the atmosphere of mystique, darkness, and death.

Korpelarörelsen's application for cultural funding strategically positioned the project as a collaboration between various art forms and emphasized the interaction between Black Metal aesthetics and music industry methods. Korpelarörelsen's innovative approach and funding success might offer possibilities for extreme music within culturally funded systems. This case study demonstrates how a Black Metal band from Tornedalen could potentially have cultural and political impact and pave the way for other extreme music groups seeking recognition and support.

Keywords: Black Metal, extreme metal, cult, millenarian, art funding, cultural policy, project, audiovisual, art, performance

Daniel Fredriksson

Ljud- och musikproduktion,
Institutionen för kultur och samhälle,
Högskolan Dalarna
Falun, Sverige
ORCID: 0000-0002-1479-6260
E-post: dfr@du.se

Puls – musik- och dansetnologisk
tidskrift, nr 9, 2024, s. 44–60.
DOI: [10.62779/puls.9.2024.23737](https://doi.org/10.62779/puls.9.2024.23737)
ISSN: 2002-2972

Originalartikel. Den här artikeln har
genomgått sakkunniggranskning av två
anonyma granskare.

*Denna artikel publiceras med öppen
tillgång under villkoren i Creative
Commons. Erkännande-licensen (CC BY
4.0), som tillåter användning, spridning
och reproduktion i vilket medium som
helst, förutsatt att originalverket är
korrekt citerat.*

© 2024 Daniel Fredriksson



Hell, it is such a fucked up beyond comprehension album I don't even know what to think, but it really got under my skin, and I am very impressed. One of the best albums I've heard this year, for sure. Against all odds, I find myself returning for the full stay, and it sounds more powerful each time. The production is roomy yet raw. The metal sections are badass, because the varied riffs and vocals really work and are of the kind where they're moody and blistering enough to actually deserve to be churned out for nearly 10 minutes at times. The ambience mostly works, and is really well-made, slicing itself into the subconscious effortlessly, and never gets boring, always being dynamic. [...] This is truly avant-garde, not for the faint-hearted, and it is here that you have to ask yourself: Är Du Av Den Rätta Tron? (Netzach, Metal Storm 2022)

I den här texten kommer jag att diskutera Korpelarörelsen: en audiovisuell föreställning som framförs av ett black metal-band¹ med samma namn, som gestaltar en religiös rörelse verksam i Tornedalen under första delen av 1900-talet. Syftet är att beskriva bandet Korpelarörelsens unika gestaltande av lokalhistoria genom black metal och de historiska händelser som ligger till dess grund, samt att belysa dess kulturpolitiska konsekvenser och möjligheter. Bandet, som verkar inom en genre som sällan erhåller offentliga medel, erhöll ett anseeligt bidrag av Konstnärsnämnden för att ta fram föreställningen. Ambitionen är också att problematisera gränsdragningar mellan konst och musik samt extrema populärmusikformers plats i genrehierarkier. Artikelns titel är en parafras på Alf Arvidsson bok "Från dansmusik till konstnärligt uttryck" (1999) och är avsedd att belysa ett släktskap till jazzens klättrande i dylika genrehierarkier.

Metodologiskt kan studien beskrivas som en *deskriptiv fallstudie*. Fallet valdes för att det å ena sidan är unikt (eller ett extremt urval), och samtidigt typiskt, beroende på vilket perspektiv som anammas (Merriam 1994:61–65). Jag blev nyfiken på Korpelarörelsen för att de representerar ett typexempel på ett framgångsrikt sätt att relatera till konst- och kulturpolitiska logiker, men också, och framför allt, för att detta relaterande är unikt inom musikgenren black metal och andra smala populärmusikaliska genrer. Kapitlets material har tillkommit genom observation av en konsert i september 2021, analys av utåtriktat material och ansökningshandlingar samt genom intervjuer med bandets medlemmar. En intervju gjordes genom videochat med Marcus Öhrn, och den andra intervjun gjordes med de fyra övriga i bandet i samband med deras konsert. Nämnas bör att det var drygt ett år mellan intervjutillfällena och när jag talade med Marcus hade bandet ännu inte haft premiär.

Det inledande citatet är från skribenten Netzachs recension av black metal-bandet Korpelarörelsens debutskiva, *Är du av den rätta tron* (2021). Skribenten hyllar albumet både utifrån dess musikaliska och konceptuella kvaliteter. Ord som "powerful", "badass" och "dynamic" används för att beskriva albumet i positiva ordalag. Formuleringar som "not for the faint hearted" och "fucked up beyond comprehension" konnoterar extrema och gränsöverträdande aspekter, vilket också bör ses som beröm i

1. Jag kommer att benämna de som framför och utvecklat föreställningen som "bandet Korpelarörelsen", även om en del i den kommande diskussionen berör om de är att betrakta som ett rockband i klassisk bemärkelse eller ej. Den religiösa rörelsen kommer jag oftast att benämna "den historiska Korpelarörelsen".



Fig. 1. Marcus Öhrn presenterar.
Kulturhuset, Stockholm. 18 sep-
tember 2021. Foto: Soile Siirtola/
extremeMetal.se

relation till black metal-genrens estetik. Albumet släpptes 2021 och består av fyra relativt långa musikstycken: "Profas", "Metafas", "Anafas" och "Telofas", begrepp som är hämtade från de olika stadierna i cellernas delningsprocess. I september 2021 gick jag på en konsert med det här bandet i Stockholm. På många sätt var det den typ av upplevelse som jag skulle ha förväntat mig på en black metal-spelning, där musiken i stora drag följde genrens idiom: *mollmattor*² på distad gitarr, ofta spelade med tremolo, och mediantiska ackordprogressioner (Wachenfeldt & Thorgersen, 2019a) som skapar ett episkt, atmosfäriskt sound. Sången bestod av höga skrik och gutturala growls, trummorna smattrade som maskingevär, så kallade blast beats. Bandmedlemmarnas visuella framtoning andades också black metal. Sångaren bar en svart mantel, och musikerna var målade med liksminkning, *corpse paint*. De var också insmetade med något som påminde om torkat blod. Allt detta kan ses som typiska uttryck inom den här musikgenren, där bandet på ett multimodalt sätt kommunicerade en atmosfär av mystik, mörker, ondska och död.

Men samtidigt skiljde sig konserten åt, på anmärkningsvärda sätt, från alla andra black metal-spelningar jag varit på. Eventet skedde på Kulturhuset i Stockholm, vilket i sig är en ovanlig arena för den här typen av musik. Det första som slog mig då jag stod och väntade på att komma in, var att publiken var mycket blandad. Jag såg typiska hårdrockare med *battle vests*³, tatueringar och långt hår, men det var lika många närvarande som inte bar några som helst tecken på att tillhöra den specifika subkulturen. Här fanns många äldre människor, jag samtalade exempelvis med ett par i 70-årsåldern, och det var ungefär lika många kvinnor som män, vilket också är ovanligt i de här sammanhangen. När vi kom in i lokalen kunde konstateras att det var en mindre lokal, en "black box" som vanligen används vid små teaterföreställningar, med enbart sittplatser. Vi fick en folder, en tunn programbok, med texter och bilder i stil av gamla träsnitt, som delats in i fyra avsnitt benäm-

2. Ett emiskt begrepp som beskriver mollackord med otypiska fingersättningar som genom distorsion ger en stor och öppen känsla. Skapas ofta genom överlagring av flera gitarrer, men i det här fallet spelat på en elgitarr och elbas.
3. Benämning på en hårdrockares jeans- eller skinnväst prydd med tygmärken och andra parafernalier kopplade till dennes olika favoritband och -genrer. "The jacket is a map of alliances and alignments. A constellation of historical connections, between genres and subgenres, places and years" (Cardwell, 2022:XV–XVI).

da likadant som låtarna på bandets album: "Profas", "Metafas", "Anafas" och "Telofas". Motiven är mörka och märkliga: en hög med dödsallar framför en gammal träkyrka, ett människoskelett med djurhorn, ett fartyg som svävar över vattnet, och, på sista sidan, nakna människor som möts i vad som väldigt tydligt är en orgie, med synliga könsorgan och tomma spritflaskor runt om.

Konserten presenteras av konstnären Marcus Öhrn, en smal man med blommiga byxor, svart linne och långt ljust hår. Han gör djävulstecken och parafraserar Lars von Trier då han säger "nu får vi ta det goda, med lite ont". Utöver det typiska aggressivt distade black metal-riffandet, utmärks framträdandet av långa, atmosfäriska partier med talad röst och syntetiserade ljud, som ibland närmar sig noisemusikens idiom. I många av dessa mellanpartier hålls också en slags märkliga, långa predikningar av sångaren Linus Öhrn. Han står vid en predikstol och grymtar, skriker och mässar, texter som delvist återfinns i programbladet:

Visa er nakna inför Herren!
Tveka icke.
Visa er nakna inför mig.
Låt mig sluka er.

Något som sticker ut i framträdandet är den märkliga "ritual" som spelas upp under ett av dessa atmosfäriska noisepartier, där bandets trummis Peter Pettersson står på alla fyra och har en slags "lösrumpa" fäst på sig, medan basisten Fredrik Dingvall sitter på golvet och penslar med en målarpensel i rumpan, och därefter målar en enkel, barnslig teckning på en liten målarduk, med det som han samlar på penseln. Den märkliga synen i kombination med det kaosartade ljudlandskapet skapar en känsla av överklighet, vad man skulle kunna benämna *das unheimliche* (jfr Wachenfeldt & Thorgersen 2019b), som knyter an till black metal-genren. Men det är samtidigt en humoristisk upplevelse, vilket paradoxalt nog för oss lite längre bort från den typiska black metal-scenen. Även om ritualformen numera är en relativt vanlig form i samtidens black metal-konserter – band talar ofta om deras konserter som ceremonier, mörka mässor, eller ritualer – så närmar sig den här typen av uttryck gränsen för vad som kan accepteras även inom en genre som black metal, som annars så tydligt karakteriseras av gränsöverträdanden (Kahn-Harris 2006). Kanske är det de inslag av nästan humoristisk absurditet i den nämnda ritualen som skapar en viss dissonans i förhållande till genrens konventioner (Fredriksson 2021:9). Och än märkligare är som sagt platsen, publiken och inramningen av konserten som närmare påminner om ett teaterframträdande än en hårdrockskonsert. Samtidigt är den musik vi hör och helhetsintrycket helt och hållet genreidiomatisk. Vad handlar allt detta om? För att få klarhet måste vi blicka ungefär hundra år tillbaka i tiden.

Profas

1920-tal, Tornedalen, Sverige. Under sent 1920-tal böjar den laestadianska predikanten Toivo Korpela förkunna sitt budskap runt om i Tornedalen. Han var karismatisk, vältalig och samlade mycket folk runtomkring sig. Korpela blev snart utesluten från den laestadianska rörelsen. Det är lite oklart varför detta hände, Bengt Pohjanen beskriver i sin bok om Korpelarörelsen hur han dels ska ha anklagats för att vara kommunist och dels för att ha stoppat pengar i egen ficka, liksom att han skulle ha gått till sängs med många av fruarna i byarna kring Tornedalen (Pohjanen 2015). Framför allt verkar det som att han uppfattades som en alltför självmedveten predikant, något som inte sågs på med blida ögon av den laestadianska rörelsen. Korpela fortsatte predika på egen hand och det bildades en ny rörelse runt honom, men han höll sig fortfarande i huvudsak till laestadianismens lära. Efter bara några år tog dock Korpela själv avstånd från rörelsen, och två nya ledare tog över.

Dessa predikanter, som hette Sigurd Siikavaara och Arthur Niemi, kom att kalla sig för den förste och andre profeten. De introducerade en helt ny inriktning för rörelsen: Niemi sade sig ha sett i en syn, att den nya finska bibelöversättningen 1934 var "förödelsens styggelse". Det här är ett begrepp som nämns i Bibeln i Daniels bok (12:11) och ska vara ett av tecknen för den yttersta tiden. Oftast brukar detta förväntas bestå av ett hedniskt altare, eller ett antikrists tempel som byggs i Jerusalem, och som då alltså ska vara en föraning om domedagen, om världens undergång. Den nya bibelöversättningen representerade, enligt Siikavaara och Niemi, denna förödelsens styggelse. Visionen berättade också att 666 av rörelsens medlemmar skulle, efter hårda provningar, bli hämtade av en "silverark" som skulle åka runt, först till Kiruna och sedan till byarna i Tornedalen, och plocka upp korpelarna för att ta dem med till det förlovade landet. Korpelarörelsen blev alltså allt eftersom mer och mer av vad man brukar kalla en domedagssekt eller en *millenär* rörelse (Lundmark 1985). I de olika arbeten som är skrivna om Korpelarörelsen, framför allt Lennart Lundmarks *Protest och profetia* (1985) och Bengt Pohjanens intervjubaserade bok *Korpelarörelsen* (2015) framkommer mängder av detaljer om dem, något som det inte finns plats för att redogöra för här. Men helt kort kan nämnas att nya centralgestalter tillkom, bland annat den 40-åriga gruvarbetarfrun Ebba Strålberg som under namnet "Profetissan" fick flertalet visioner, vilka skulle påverka rörelsen på olika sätt. Bland annat gjorde hennes syner att datumet för arkens ankomst flyttades fram flertalet gånger.

Leon Festinger förklarar i klassikern *When prophecy fails* (Festinger 1956) att det som ofta händer när domedagssekternas domedag inte kommer är att medlemmarna snarare än att förkasta den tidigare tron, förstärker och fördjupar trosföreställningarna ännu mer. Korpelarörelsen släppte efterhand drömmen om arken, men de verkar ha blivit mer och mer radikala på andra sätt i stället. De började med något som de kallade "Mose Psalmer": att extatiskt hoppa upp och ner och skrika svordomar, som "Babylonin portto helvittiin", ("Babylons sköka till helvetet"). Detta svärjande spred sig sedermera även utanför sammankomsterna; det berättas att de kunde stå



och skrika på gatorna (Lundmark 1985: 37). Praktikerna blev också alltmer sekteristiska, då den förste profeten upphöjde sig till Guds ställföreträdare på jorden. Som sådan hade han mandat att förlåta alla synder och började därmed predika att sprit, utlevande dans och musik och sex, inte längre var syndigt för korpelanerna. Han omtolkade ordet "äta" i Bibeln som att det betydde samlag, så därmed kunde alla bibelcitater som använde ordet äta användas för att motivera den fria sexualiteten. Allt som laestadianismen förbjöd, var nu för korpelanerna motsatsen till synd: det spelades kort, det brändes hemma, och det ska även ha genomförts faktiska samlag på mötena enligt vissa källor. Det berättas också om ett slags ritual som de sägs ha genomfört, kallad pensling eller kamning, där en medlem skulle klä av sig naken, stå på alla fyra och få varmt kaffe hållt över ryggen. Därefter skulle ledaren pensla könsorganen med en pensel, för att på något vis se, om man var av den rätta tron. Rörelsens aktivitet tog slut i princip helt 1939, då många av de inblandade blev gripna och dömda för otukt, då det hade förekommit minderåriga på mötena. Kvar stod de tidigare medlemmarna med skammen och förvirringen.

Fig. 2. Predikan och pensling. Kulturhuset, Stockholm 18 september 2021. Foto: Soile Siirtola/[extremeMetal.se](https://extrememetal.se)

Metafas

1990-tal, Oslo, Norge. Under det tidiga 1990-talet framför allt i Norge, men även i övriga Norden och på andra platser i världen, formerades en ny subgenre inom Heavy Metal, som på engelska brukar benämnas black metal. Genren föregicks under 80-talet av teatralisk hårdrock med ockulta teman, med band som Venom och King Diamond, ibland nämns även Alice Cooper och andra så kallade chockrockare. Det svenska bandet Bathory nämns ofta som det första "riktiga" black metal-bandet (se till exempel Kahn-Harris 2006:105), men epicentrum för genren under 90-talet blev en liten grupp väldigt unga musiker, de flesta tonåringar, som samlades kring bandet Mayhem och sångaren Øystein Aarseths skivaffär Helvete i Oslo, Norge. Flera av banden i den här kontexten som brukar benämnas den "andra vågen" av black metal – Mayhem, Burzum, Darkthrone med flera – gjorde musik som ofta hyllas som extremt innovativ och kvalitativ, men medlemmar i miljön utförde också flera våldsamma kriminella handlingar. Dels brändes flera kyrkor ner, bland annat medeltida stavkyrkor, dels så genomfördes flera mord och självmord. Mest uppmärksammat var mordet på Øystein Aarseth själv som begicks av Christian Vikernes från bandet Burzum (Granholm 2013; Kahn-Harris 2006:46; Spracklen 2016:151).

Efter den "andra vågens" extrema händelser följde en slags kristallisering (jfr Weinstein 1991), där genren förgrenades i många olika typer av uttryck och fusionerades med andra genrer på en myriad olika sätt. Både nya och gamla band (även Mayhem) markerar visst avstånd från de hemska händelserna i Norge, men fascinationen för det mörka, otillåtna och tabubelagda kvarstår och finns som en strömning i stora delar av den här musikstilens olika uttryck. I sin banbrytande bok om extrem metal benämner Keith Kahn-Harris överträdelser, *transgression*, som en central aspekt av genren. Han kategoriserar dessa överträdelser som ljudande (*sonic transgression*), som att spela snabbare, hårdare, tyngre, och som kroppsliga (*bodily transgression*) och nämner här överdrivet användande av alkohol, droger, självskadebeteenden och andra överträdelser av den egna kroppen. Kahn-Harris visar också på vikten av överträdelser kopplade till diskurs (*discursive transgression*) – att uttrycka det otillåtna, att säga det som inte får sägas enligt majoritetssamhället (Kahn-Harris, 2006:46).

Av relevans för den här artikelns fokus är musikgenrens kopplingar till religion och specifikt sekterism. I journalistiska redogörelser är det vanligt att kretsen kring skivaffären Helvete och bandet Mayhem beskrivs som att det fanns något sekteristiskt över den: "In the early 90s, Norway's black metal scene turned into a satanic cult as musicians burned churches, self-harmed and killed" (Godfrey 2019, se även Moynihan & Søderlind 1998; Sekter 2022). Detta är sannolikt inte något som till fullo återspeglar de faktiska förhållandena, men det ger en bild av hur det här fenomenet uppfattades i allmänhetens ögon. Religionsvetaren Per Faxneld har beskrivit hur musikerna i den andra vågens black metal-genre gjorde teistisk satanism till den centrala aspekten av nya versionen av musikgenren, att de vände sig bort från den "vanliga" världen, och att de kan sägas ha uttryckt en form av religiös

eller andlig övertygelse (Faxneld 2015). Kennet Granholm har diskuterat mer sentida så kallad ritualistisk black metal som ett genuint ockult uttryck, med kopplingar till olika ockulta samfund såsom Misanthropic Lucifer Order. Han nämner band som Watain och Ofermod som tydliga exempel (Granholm 2013). Banden använder sig av avancerad religiös, ofta tvetydig, symbolik och framför ofta mässor och ritualer som en del av sina scenshower.

Av relevans för denna text är även frågan om huruvida black metal som musikstil bör ses som auktoritär eller anti-auktoritär. Å ena sidan uttrycks av vissa individer inom scenen på nittioalet extremt auktoritära åsikter – total underkastelse och lydnad till de mörka makterna. Øystein Aarseth lär exempelvis ha uttryckt beundran och intresse för kommunistiska stater, inte på grund av dess potentiellt emancipatoriska möjligheter, utan motsatsen – han lockades av de totalitära diktaturernas negativa påverkan på mänskorna, som enligt honom bidrog till ondskan i världen. Här kan en större diskussion föras om olika inriktningar inom modern satanism. En tydlig gränsdragning står mellan en icke-konfessionell hedonistisk inriktning med fokus på den fria viljan och anti-auktoritet, och den teistiska satanismen. Där exempelvis Church of Satan och Anton Lavey framför allt betraktade Satan som en symbolisk motsats till kristendomens hegemoni, dyrkade de teistiska satanisterna, som exempelvis Aarseth, vad de uppfattade som faktiska mörka och ondskefulla gudomar och övernaturliga makter. Oavsett vilken tradition de ansluter sig till så uttrycker black metal-satanisterna (Faxneld 2015) i praktiken ofta en tydligt antagonistisk hållning gentemot samhällets och framför allt kristendomens strukturer, där Satan står för ett slags frigörande från traditioner och ingrodda tankesätt. Thomas von Wachenfeldt och Kjetil Thorgersen har i sina artiklar om black metal inom ett musikpedagogiskt ramverk talat om vad de benämner den "luciferianska principen". De noterar inom genren ett tydligt frihetsideal, med fokus på vikten av att tänka själv, att inte styras av "gamla idéer" om till exempel godhet eller anständighet (Wachenfeldt & Thorgersen 2019b). Liknande tankar lyfts av Pitchler i hans diskussion om black metal-genrens ethos: "it has emphasized rebellion, criticism of society, and, very often, nihilism, misanthropy or satanism" (Pitchler 2022). Även om det kan och bör problematiseras, så kan alltså vissa av dessa aspekter av black metal-genren förstås som en slags mörkets anti-auktoritära normkritik.

Anafas

1990-tal, Tornedalen, Sverige. Bröderna Marcus och Linus Öhrn och deras kompis Fredrik Dingvall växte upp i Tornedalen. De kom tidigt in i hårdrocksvärlden och tilltalades av de nämnda andra vågens black metal-band och de berättelser som nådde dem genom journalistiska redogörelser, de sekteriska aspekter som förmedlades, men också de delar som kan uppfattas som normbrytande och anti-auktoritära. Men de hade också en stor fascination för sin egen lokalhistoria. När jag intervjuade dem berättade de att de som barn då och då kunde höra de vuxna viska om "korpelanerna", den märkliga sekten som varit aktiv 50 år tidigare. De kände ingen som hade

varit med, i alla fall ingen som erkände det, men det fanns familjer som man visste hade en bakgrund i rörelsen. Det låg en slags skam över bygdens historia och de berättar att kopplingar till sekten omgärdades av en tystnadskultur, det var inget man talade högt om. Lennart Lundmark beskriver i *Protest och profetia* om hur försök till att samla in folkminnesberättelser från släktingar och kvarlevande korpelaner misslyckats, eftersom det var få som ville ställa upp på intervju, och de som gjorde det tenderade att bagatellisera händelserna och trosuppfattningarna och hävdade att alltsammans mest var på skämt (Lundmark 1985:78).

Ungdomarna växte upp. Marcus inledde en karriär som konstnär, gick på Konstfack och var därefter verksam bland annat i Berlin där han genomförde flera uppmärksammade konstprojekt. Linus blev musiker och började spela med olika band, ofta inom black metal-genren (till exempel Sinisestro, Valkyrja). En sen och blöt kväll i replokalen började Linus och Fredrik att prata om likheterna mellan Korpelarörelsen och black metal: de gränsöverskridande praktikerna, det tabubelagda, de 666⁴ rättrogna på arken, att säga det man inte får säga. Diskursiv transgression, för att återknyta till Kahn-Harris (2006). De omsatte diskussionen till musik och spelade in ett kort videoklipp med ett rått riff på Fredriks distade bas och Linus som spelade trummor och skrek ”Babylon Portto i Helvette”. Klippet lades upp på Instagram, och när Marcus Öhrn såg klippet kom idén att skapa ett riktigt band som samtidigt är en konstperformance, som skulle gestalta Korpelarörelsen genom black metal.

Vad om vi skapar, från grunden, ett black metal-band, som liksom missionerar ... åker runt i de Tornedalska byarna, men i form av en black metal konsert. Alltså, en riktig! Inte teater, eller skådisar som lär sig att spela. Här har vi tre jävligt bra musiker. (Öhrn, intervju 13 november 2020)

Idén växte och de sökte och erhöll ungefär 1,2 miljoner kronor från Konstnärsnämnden. Det initiala projektet genomfördes under 2020–2021. De arbetade fram föreställningen och repeterade under en period och sommaren 2021 genomfördes en turné i Tornedalen, där de spelade på flera av de platser som Korpelarörelsen hade sina väckelsemöten på. Därefter har de fortsatt och genomfört flera spelningar i Stockholm och på andra platser.

Marcus Öhrn beskriver den historiska Korpelarörelsen i relation till de mörka och kaotiska aspekter av black metal-genren som sekten onekligen kan likna, men han talar också om den som en slags frigörelse – från samhällets förtryck, från laestadianismens fundamentalism och från cementerade könsroller.

Jag vill se på den här rörelsen mer utifrån, att så många människor, i några få byar, väljer att tänka ”nej fan, vi tror på ... att man får visst dansa, man får supa, man får knulla och man får svära, man får göra allting – det är vägen till frälsningen” [...] Om man ser det ur ett feministiskt perspektiv så var det första gången i Tornedalens historia som kvinnor fick njuta hämningslöst av sex, och ha det med vem de ville. [...] Det fanns nånting som påminde mig om den där black

4. Vilddjurets tal, enligt Johannes Uppenbarelsebok 13:18, och ofta refererat till inom hårdrocken.

metal rörelsen i nittioalet i Oslo. [...] Att använda fenomenet black metal som också står för motstånd, och ”stå upp för dina idéer”.
(Öhrn, intervju 13 november 2020)

För Öhrn så blev dessa anti-auktoritära aspekter något som länkade samman den historiska Korpelarörelsen med både black metal-genren och med modern kultur-, konst- och identitetspolitik, och skapade autenticitet och förankring för bandet och konstprojektet Korpelarörelsen. Exempelvis blev sekvenserna med predikande och de mardrömslika, på gränsen till humoristiska, inslag av ”kamning” som användes på bandet Korpelarörelsens föreställningar inte bara en konstig teater för dem med kännedom om både black metal-genren och de historiska förhållandena. Det var såklart ett tydligt ”teatraliskt” gestaltande av den historiska Korpelarörelsens aktiviteter, men det kunde samtidigt uppfattas som ett genuint uttryck som förefaller som naturligt hemmahörande i och anspelande på genrens tredje våg, och speciellt de aspekter som Granholm (2013) benämner ritualistisk black metal.

Telofas

Är då Korpelarörelsen ett band eller ett konstprojekt? När jag frågar de fem medlemmarna menar de med självklarhet att Korpelarörelsen är båda, samtidigt. Det koncept som de använder sig av är djupt rotat i deras egen personliga historia, och samarbetet startade precis som för så många andra band med en spontan sammankomst i en replokal. De uppger i vår intervju att de kommer fortsätta att spela tillsammans och framföra sin föreställning, gärna på festivaler och i andra sammanhang. Dessutom är gruppen sammansatt av familj och goda vänner, vilket tydligt överensstämmer med den definition som rockbandsforskaren Tobias Malm ger för vad ett rockband är: ”an informally based and self-organized group of usually three to six members who perform and create music in the broad and ever-evolving



Fig. 3. Korpelarörelsen. Kulturhuset, Stockholm 18 september 2021.
Foto: Soile Siirtola/[extremMetal.se](https://extremmetal.se)

area of popular music” (Malm 2017:166). Ett sätt som Korpelarörelsen bryter av från gängse normer för rockband, är dess arbetsfördelning. Bara tre av de fem medlemmarna spelar musikinstrument på scenen. Utöver att vara konstnärlig ledare så sköter Marcus Öhrn ljus och projiceringar, och ljudkonstnären Andreas Catjar-Danielsson spelar vid deras framträdanden upp de ambienta noisepartier som han har komponerat. Även om Catjar-Danielsson vid den föreställning jag observerade satt vid ljudteknikerns plats och inte syntes på scen, så underströks hans medverkan som bandmedlem genom att även han var iförd liksminkning och scenkläder. Denna typ av diversifiering är dock i sig inget nytt i rockband eller för black metal-genren. Uppsalabandet Watain har exempelvis uppgivit att deras verksamhet går långt bortom enbart musikskapande, och liksom Korpelarörelsen beskriver de sig i intervjuer å ena sidan som ”extremt mycket band” (Nilsson 2015), och som ”more as an artistic collective” (Wilson 2022).

Ett mer tydligt sätt som Korpelarörelsen utmanar rockbandsnormer, är kopplat till finansiering och genrehierarkier. Musiklivet, från amatörnivå till professionellt verkande grupper och artister, är i betydande delar direkt eller indirekt finansierat av offentliga medel. Populärmusik, oavsett om det är musik som de facto är kommersiellt gångbar eller ej, erhåller dock ytterst sällan de direkta kulturbidragen och artister och band har oftast endast offentligt stöd via folkbildningens mer främjande insatser såsom tillgång till replokaler, studiecirklar, nätverk med mera. Detta gäller även smalare populärmusikgenrer, så som black metal. Om Korpelarörelsen är ett band, kan de betraktas som det första extrema metalbandet som tilldelats betydande offentliga kulturmedel inte bara för att turnera, utan också för att formera sig, att repetera och utveckla sitt koncept. Samtidigt kan vi betrakta dem som en i raden av ett oräkneligt antal statligt finansierade konstprojekt. Detta har vissa kulturpolitiska konsekvenser, som jag härmed vill diskutera.

I mitt avhandlingsprojekt *Musiklandskap – musik och kulturpolitik i Dalarna* (2018) undersökte jag kulturpolitiska diskurslogiker och beskrev hur de relaterar till varandra i en slags spänningsrymd i ett tredimensionellt fält som utgörs av ett antal värdeladdade koncept som skapar spänning genom att de förefaller sträva åt olika håll (modellens utformning inspirerades av Lundberg m.fl., 2000): *tradition* kontra *nyskapande*, *konst* kontra *kommersialism* med mera. I sina verksamheter skapar musiker kopplingar mellan logikerna och knyter an sin musik till dem (Fredriksson, 2018). Det sätt Marcus Öhrn formulerar sig på och argumenterar för finansiering i sin ansökan till Konstnärsnämnden, vittnar om en stor förståelse för det kulturpolitiska systemet och kan ses som ett exempel på en mästerlig hantering av de olika spänningsfälten. Till att börja med slås i ansökan fast att projektet utgörs av ”samverkan mellan ett flertal olika områden”, specifikt scenkonst, musik, akademisk forskning, litteratur och formgivare. Samverkan är ett ytterst centralt begrepp i kulturpolitiken i stort, och är av speciell vikt i det aktuella bidragsprogrammet, Kulturbryggan. Det är också samverkan mellan konstformer och inslagen av transmedia som en av

bedömarna lyfter fram som projektets styrka. En annan av kulturpolitikens komplexa spänningar gäller plats, och kan diskuteras genom begreppen *centrum* och *periferi*. Kulturpolitiken förväntas stödja kultur i hela landet, samtidigt som dess mekanismer och värderingssystem i övrigt ofta premierar uttryck från storstadsområdena. Korpelarörelsens ansökan lyfter fram projektets huvudsakliga geografiska genomförande med spelningar i Tornedalen, men på ett sätt så att projektet signalerar periferi samtidigt som det "gör" centrum. De beskriver tydligt hur verksamheten sker i "glesbygden" samtidigt som det förklaras att det i sig utgör "händelsernas centrum" med tillägget att bandet också kommer göra ett antal "pop-up spelningar" i Stockholm.

Under 1970-talets kulturpolitik började det offentliga se på kulturen enligt vad Nilsson (2003: 447) med Dorte Skott-Hansen (1998) benämnt som en *sociologiskt motiverad* kulturpolitik. Kulturen skulle komma alla medborgare till del och fler kulturyttringar skulle anses värdefulla att stödjas. Kommersiellismens logiker ansågs verka negativt på detta på olika vis, exempelvis genom likritning av kultur eller genom att komplexa uttryck ansågs dyrare att skapa och svårare att sälja. I 1974 års kulturpolitiska proposition inkluderades formuleringen att "motverka kommersialismens negativa verkningar" som ett nationellt kulturpolitiskt mål för att främja kulturens kvalitet, då kommersiell kultur ansågs vara "oförmögen att skapa konstnärliga alster av autenticitet och värde" (Frenander, 2011: 5). I och med 2010 års kultur-proposition (prop 2009/10:3, 2009) följde dock regeringen Kulturutredningens råd om att ta bort den del av det tidigare målet som handlade om detta. Nuvarande kvalitetsmål lyder kort och gott att man ska "främja kvalitet och konstnärlig förnyelse", detta till förmån för en mer *instrumentellt motiverad* kulturpolitik (Nilsson 2003: 449). Trots detta kan konstateras att en central spänning mellan *konst* och *kommersialism* kvarstår i kulturpolitiken, liksom i den allmänna debatten kring kultur och konst. Exempelvis finns ofta en uppfattning hos bidragsgivare om att populär-musik, som en musikform med grund i kommersiella logiker, per automatik står på egna ben oavsett hur smalt uttrycket är, och därmed inte bör få direkta kulturbidrag (jfr Fredriksson 2018: 142). Korpelarörelsens ansökan till Konstnärsnämnden balanserar denna spänning genom att beskriva projektet som ett *konstverk* som "parasiterar på delar av musikbranschens befintliga arbetsmetoder". På det viset kunde bandet positioneras i båda ändarna av spänningen konst och kommersialism. Här läggs också till det faktum att det handlar om musik inom en genre som ytterst sällan erhåller statligt bidrag, ett argument som knyter an till logiker om nyskapande – att det i sig är en nyskapande konstnärlig aktivitet att avlöna ett black metal-band! I enlighet med musikbranschens konventioner tryckte bandet upp och sålde t-shirts med logotyp och tryck. De producerade också en dubbel-LP som släpptes i 666 exemplar och beskrevs som en "biljett till arken". Med vinylköpet följde också ett tygmärke (så kallad "patch") med silverarken (avsedd att fästa på sin battle vest), samt en pensel som bär texten "det är hemskt nära nu" på skaftet.



Fig. 4. Vinylkonvolut, tygpatch, pensel. Foto: Daniel Fredriksson.

I den här typen av kulturpolitiska processer, som berör ansökan om medel för att genomföra musikaliska projekt, sker alltid en slags förhandling mellan den konstnärliga idén och kulturpolitikens villkorande logiker, dess spänningsfält. Ett sådant navigerande kan ses som en *översättning* eller *kodväxling* (Fredriksson 2018: 201; Slobin 1993:85–97). Dan Lundberg använder begreppet *interfacing* (Lundberg 2013) för att beskriva en liknande process. Det handlar om långt mycket mer än att använda rätt buzzwords. Det som formuleras i projektplaner och ansökningshandlingar behöver på en och samma gång vara sant och överensstämma med musikernas och konstnärernas egna drivkrafter och visioner, men för att kunna vara aktuellt för kulturbidrag behöver det också vara uttryckt på ”rätt” sätt och relateras till kulturpolitikens logiker (Fredriksson 2018: 201). När jag intervjuade Marcus Öhrn beskrev han hela projektet just som en översättning mellan olika tankevärldar: black metal-genrens estetik och historien kring den svarta cirkeln och det kaotiska sektliknande som hände i Norge på 90-talet, den historiska Korpelarörelsens sekterism och inverterande av normer och uttryck, och den konstnärliga verksamhetens premisser.

Och allt det här, det sitter ihop väldigt mycket, i alla fall i min hjärna. Och det har varit väldigt lätt för mig att kommunicera det med medlemmarna i bandet som själva har blivit fascinerade av den här sekten, den har ju liksom anknytningspunkter med deras intressen i musiken. Det är ganska lätt att...översätta, om man kan säga så.
(Intervju med Marcus Öhrn)

Att skapa konceptalbum och konceptkonserter baserade på historiska fenomen, är egentligen inget nytt inom extrem metal, även om det inte är så vanligt. Sludge/death-bandet Horndal (2019, 2021) som gestaltar nedläggningen av fabriken i en bruksort i södra Dalarna och danska King Diamonds album *The Eye* (1990) som kretsar kring den franska inkquisitionens häxjakter på 1600-talet är tydliga om än mycket olika exempel. Vad gäller sångtexter eller bandnamn som relaterar till historiskt material finns mängder av förlagor. Men i fallet Korpelarörelsen så skedde på ett tämligen unikt sätt en växelverkan mellan denna genrekonvention, den etablerade konstnärens status och meritlista, av kulturpolitisk jargong påverkat språkbruk och en förankring till en geografisk och historisk miljö, som musikerna själva hade sitt ursprung i. Detta tillät Konstnärsnämnden att uppfatta ansökan som nyskapande och med tillräckligt hög konstnärlig kvalitet för att kunna bifalla den.

Det vore ju trevligt om det blev lite mer hårdrock

Så på ett sätt är Korpelarörelsen alltså ett audiovisuellt performancekonstverk, som använder sig av black metal-genrens estetik och musikbranschens metoder. Men det kan som nämnt också betraktas från andra hållet, som i första hand ett rockband. Utgångspunkten var inte konstprojektet, utan en festkväll i en replokal – så som väldigt många band startar på ett helt

organiskt sätt. Korpelarörelsen kan ses som ett statligt avlönat band i en musikgenre som i det offentliga ögon ofta uppfattas antingen som "fulkultur" och därmed inte värt någon nämnvärd statlig finansiering, eller som att den ska kunna "stå på egna ben" i det kommersiella (Fredriksson 2018:142). Det kan nämnas att den kategori som Korpelarörelsen valde att ansöka i var "teater/scenkonst", och som övriga konstformer som innefattas i projektet listades "dans", "kulturarv" och "musik". Att Öhrn valt att inte ha musik som den huvudsakliga ansökningskategorin kan sägas visa på hans kunskande om metalgenrens låga status i kulturpolitiska sammanhang. En av bedömarena ifrågasätter också utifrån ansökningshandlingarna projektets grad av komplexitet: "Tillvägagångssätten är inte tillräckligt komplexa för att påverka och utveckla valt konst- och kulturområde in i nya och oanade riktningar" (beslutsmeddelande, Konstnärsnämnden 2020). Det sätt som Korpelarörelsen använder sig av konstvärldars logiker gör att de verkligen kan sägas utnyttja eller "parasitera" inte bara på *musikbranschens metoder*, utan också och kanske i än högre grad, trots vad de själva uppger, på *konstens kulturpolitiska position* för att skapa nya möjligheter och gångstigar för en marginaliserad musikstil. Det gjorde att ett black metal-band från Tornedalen kunde lyfta stora kulturpolitiska medel, bli omnämnda i Kulturnytt (Alm 2021), och spela på Kulturhuset i Stockholm. Om Korpelarörelsen är ett band, kan de alltså ses som kulturpolitiska gränsöverskridare – och kanske föregångare.

Vilka potentiella konsekvenser kan sådana här gränsöverskridande musik- och konstprojekt ha för black metal-genrens position i de kulturpolitiska genrehierarkierna? I Alf Arvidssons bok *Från dansmusik till konstnärligt uttryck*, som titeln på den här artikeln alluderar till, beskrivs hur jazzmusiken fick erkännande som "seriös" musik genom ett antal olika processer. Å ena sidan påvisades *likheter* med konstmusiken vad gäller komplexitet, virtuositet och seriositet, bland annat genom att dansbanan marginaliserades som jazzens främsta arena till förmån för konsertscenen, men också genom dess *distinktion från* konstmusiken – aspekter av improvisation, sväng, nyskapande med mera (Arvidsson 2002). I min avhandling diskuterade jag populärmusikaliska ingångar till samma process, och kunde konstatera att det inte finns en lika självklar utveckling inom exempelvis den extrema hårdrocken. Inom black metal-genren finns, trots hög grad av pretention och hög konstnärlig svansföring, ett motstånd mot att uppfattas som högräddande på ett tillrättalat sätt och en rädsla för att framstå som icke autentisk eller *untrue* som det emiska begreppet lyder. Undantag finns, som exempelvis det norska bandet Satyricon som återkommande gör konserthusturnéer och samarbeten med orkestrar, och dödsmetal-legendarerna Entombed som hade ett kortvarigt samarbete med Kungliga Baletten i Stockholm. I samtliga fall handlar det dock om väl etablerade band som i kraft av att redan ha stort kommersiellt genomslag får tillgång till dessa kulturens finrum. Den väg som bandet Korpelarörelsen har gått, att ta plats på den konstnärliga arenan genom en av medlemmarnas kontaktnät och kunskande om kulturpolitiska logiker, och genom en innovativ och nyskapande idé, är än så länge mer eller mindre ett unikum inom metal-scenen.

Men kanske kan Korpelarörelsen ses som en slags ”testraket”, ett exempel på hur den här typen av likhet och distinktion kan se ut inom extremare populärmusik. När jag frågar bandet om de tror att det kan bli några ”ringar på vattnet” som resultat av deras projekt, svarar de:

Det kommer säkert planteras lite frön för andra också. (Linus)

Det är väl ingen uttalad tanke att det här ska bana väg för liknande eller så, vi har bara kört på vår grej. Men visst är det känsligt med black metal på Kulturhuset (Andreas)

De var några Lulebor på en spelning, de var skitimponerade och tyckte det var skitkul, de var ju ganska unga också. De kanske får för sig att göra nått liknande... [...] Det vore jätteroligt om det kan bli mer sånt här [...] Det vore ju trevligt om det blev lite mer...vad ska man säga...hårdrock! (Fredrik) (Intervju med bandet Korpelarörelsen 18 september 2021)

Även om Korpelarörelsen kan ses som ett tämligen unikt exempel på black metal som tar plats på konst- och teaterscener genom strategisk positionering inom kulturpolitiska logiker, så har ett par besläktade projekt kunnat noteras under arbetets gång. Parallellt med Korpelarörelsen startade det feministiska black metal-bandet Witch Club Satan inom ramen för en teaterföreställning vid Arctic Arts Festival. De har fortsatt som band och spelar både på metalscener och mer konstinriktade festivaler som Norberg-festivalen. Uttalat inspirerad både av Witch Club Satan och Korpelarörelsen skapade skådespelaren Josefin Ankarberg monologen *Heavy As The Heart* som spelat för utsålda salonger under höst och vinter 2023. Föreställningen kretsar kring hennes kärlek till mörk musik, samtidigt som hon väver in teman om patriarkalt våld och dess motstånd. Allt till tonerna av nyskriven black metal spelat live på scen med henne själv på gitarr och skrik, till förinspelade bakgrunder av musikern och producenten Veronica V-kaos. Det är ännu inte möjligt att tala om några stora förändringar i musiklandskapets genrehierarkier, men vi kan konstatera att black metal i samtiden tas mer och mer på allvar som konstform. Genren rör sig alltmer ledigt mellan teater-, konst-, och konsertscener, från underground till finrummen och tillbaka. Steget till att även ta och ges tillgång till direkta kulturmedel, snarare än endast de ”främjande” insatser som de hittills varit begränsade till, torde inte vara långt. Black metal är en musikform där konstnärlig kvalitet och komplexa uttryck uppskattas och värderas. Men för att ta plats i de kulturpolitiska sammanhangen krävs dessutom, vilket Korpelarörelsen har visat, kunskap om konst- och kulturpolitikens logiker och kanske framför allt en vilja att tänka kring sin egen verksamhet och sitt konstnärskap utifrån dem, samt att formulera och uttala dessa tankar. Kanske kan Korpelarörelsens exempel skapa möjligheter för grupper och band att till exempel gräva där de står och hitta kulturhistorisk inspiration för att skapa intressanta extrema musikaliska konstverk. Detta kunde möjliggöra finansiering och karriärvägar på ett sätt som tidigare bara varit förlänat konstmusikaliska uttryck – utan att för den skull göra avkall på mörkret, mystiken och den kraft som finns däri.

Referenser

Otryckta källor

Arkivmaterial:

Författarens privata arkiv:

Öhrn, Marcus 2020. Intervju av författaren online/Zoom. Digital inspelning 13 november 2020.

Catjar-Danielsson, Andreas, Fredrik Dingvall, Peter Pettersson & Linus Öhrn 2021. Intervju av författaren, Kulturhuset, Stockholm. Digital inspelning. 18 september 2021.

Konstnärsnämndens verksarkiv, Stockholm:

Ansökningshandlingar, Dnr KN 2020/2386, Konstnärsnämnden, 2020

Beslutsmeddelande, projektbidrag, Dnr KN 2020/2386, Konstnärsnämnden, 2020

Internetkällor

Alm, Helene 2021. "Blackmetalband blåser liv i sekt från 1930-talet". Sveriges Radio, 14:38:00Z, avs. Kulturnytt i P1. <https://sverigesradio.se/artikel/blackmetalband-blas-er-liv-i-korpelarorelsen> (Senast besökt 25 februari 2024)

Netzach 2022. "Korpelarörelsen – Är Du Av Den Rätta Tron? Review". Metalstorm. <https://metalstorm.net/pub/review.php?reviewid=17865> (Senast besökt 27 september 2022)

Godfrey, A. 2019. "Before you know it, it's not a big deal to kill a man". Norwegian black metal's murderous past". The Guardian. 22 mars 2019. <https://www.theguardian.com/music/2019/mar/22/before-you-know-it-its-not-a-big-deal-to-kill-a-man-norwegian-black-metals-murderous-past> (Senast besökt 27 september 2022)

Pitchler, Peter 2016. "The cultural history of Black Metal theory and philosophy – extreme metal music as a 'schrödinger's cat of culture'". Stahl, 1 augusti 2016. <https://www.peter-pichler-stahl.at/artikel/black-metal-and-philosophy-extreme-metal-as-a-schroedingers-cat-of-culture/> (senast besökt 24 april 2023)

Sekter 2022. "Svarta Cirkeln". Svenska Poddar. <https://poddar.se/podcast/sekter/svarta-cirkeln> (senast besökt 27 september 2022)

Wilson, Tom 2022. "Watain – Shock & Awe." Sense Music Media 28 april 2022 <https://www.sensemusicmedia.com/interviews/watain-shock-amp-awe> (senast besökt 23 april 2023)

Fonogram

Horndal 2019. *Remains*. (Prosthetic Records PROS103571).

Horndal 2021. *Lake Drinker*. (Prosthetic Records PROS104732).

King Diamond 1990. *The Eye*. (Roadrunner RR 9346).

Korpelarörelsen 2022. *Är du av den rätta tron?* (Bleeding Heart Nihilist Productions). <https://open.spotify.com/album/29dMaDLwi2m9kznKpBkAWj?si=gjIGdKYLRhmN-vowVUdKgGQ> (Senast besökt 3 december 2023)

Tryckta källor och litteratur

Arvidsson, Alf 2002. *Från dansmusik till konstnärligt uttryck: Framväxten av ett jazz-musikaliskt fält i Umeå 1920–1960*. Umeå: Dialekt-, ortnamns- och folkminnesarkivet i Umeå (DAUM).

Cardwell, Thomas 2022. *Heavy Metal Armour: A Visual Study of Battle Jackets*. Bristol: Intellect.

Faxneld, Per 2015. "Kom, Ondska, bliv mitt goda: black metal-nyreligiositet och motdiskursens ordning". *DIN: tidsskrift for religion og kultur*, 17(1): 62–94.

- Festinger, Leon, Henry Riecken & Stanley Schachter 1956. *When prophecy fails*, [Elektronisk resurs]. Minneapolis: University of Minnesota Press. <http://content.apa.org/books/2004-16485-000>
- Fredriksson, Daniel 2018. *Musiklandskap: Musik och kulturpolitik i Dalarna*. Diss. Institutionen för kultur- och medievvetenskaper, Umeå universitet. <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:umu:diva-144280>
- Fredriksson, Daniel 2021. "Not Folk Metal, but...": Online Intercultural Musicking in 'the Grove'. *Svensk Tidskrift För Musikforskning*, 103:111–126. Hämtad från <https://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:du-44272>
- Frenander, Anders et al. 2011. *Arkitekter på armlängds avstånd? Att studera kulturpolitik*. Borås: Valfrid/Högskolan i Borås.
- Granholm, Kennet 2013. "Ritual Black Metal: Popular Music as Occult Meditation and Practice". *Correspondences* 1(1), 2013: 5–33.
- Kahn-Harris, Keith 2006. *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge*. Oxford: Berg.
- Lundberg, Dan, Krister Malm & Owe Ronström 2000. *Musik, medier, mångkultur. Förändringar i svenska musiklandskap*. Hedemora: Gidlund.
- Lundberg, Dan 2013. "Describing your music to the Arts Council: interacting with a grant system". I: *Taking part in music case studies in ethnomusicology*. Red. Ian Russell & Catherine Ingram. Aberdeen: Aberdeen University Press, s. 273–281.
- Lundmark, Lennart 1985. *Protest och profetia: Korpela-rörelsen och drömmen om tidens ände*. Lund: Arkiv.
- Malm, Tobias 2017. "Becoming a rock band: The challenges of group identity", *Journal of Popular Music Education*, 1:2: 165–182. <https://doi.org/10.1386/jpme.1.2.1651>
- Merriam, Sharan B. 1994. *Fallstudien som forskningsmetod*. Lund: Studentlitteratur.
- Moynihan, Michael & Didrik Söderlind 1998. *Lords of chaos: The bloody rise of the satanic metal underground*. Venice, Calif: Feral House.
- Nilsson, Sven 2003. *Kulturens nya vägar: Kultur, kulturpolitik och kulturutveckling i Sverige*. Malmö: Polyvalent.
- Nilsson, Stefan 2015. "Erik Danielsson: 'I våra privata liv har vi vänt det mesta ryggen förutom Watain'". *Rockbladet*. Hämtad från: <https://www.rockbladet.se/2015/10/erik-danielsson-watain/> 23 april 2023.
- Pohjanen, Bengt 2015. *Korpelarörelsen*. Överkalix: Barents Publisher.
- Prop 2009/10:3. 2009. *Tid För Kultur Regeringens proposition 2009/10:3, 1–158*. Stockholm: Riksdagen.
- Skot-Hansen, Dorte 1998. *Holstebro i verden - verden i Holstebro: kulturpolitik og -debat fra tresserne til i dag*. (1. udg.) Århus: Klim.
- Slobin, Mark 2007. "Musical Multiplicity: Emerging Thoughts". *Yearbook for Traditional Music*, 39: 108–116. <http://doi.org/10.2307/20465013>
- Spracklen, Karl 2014. "True Norwegian Black Metal — The Globalized, Mythological Reconstruction of the Second Wave of Black Metal in 1990s Oslo". I: *Sounds and the City: Popular music, place and globalization. Leisure Studies in a Global Era series*. Red. B. Lashua, K. Spracklen, S. Wagg. London: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/978113728311511>
- Wachenfeldt, Thomas von & Kjetil Thorgersen 2019a. *The Devil Has the Best Tunes: A Place in Music Education for the Burkean Sublime?* The 12th International Symposium on the Philosophy of Music Education, London, Ontario, Canada, 5–7 juni 2019.
- Wachenfeldt, Thomas von & Kjetil Thorgersen 2019b. "When Hell freezes over: Black Metal — Emancipatory cosmopolitanism and/or egoistic protectionism?". I: *Music, education, and religion: intersections and entanglements*. Red. Alexis Anja Kallio, Philip Alpersson & Heidi Westerlund. Indiana: Indiana University Press, s. 208–219.
- Weinstein, Deena 1991. *Heavy metal: A cultural sociology*. Lexington, Mass.: Lexington Books.

Tarab and transtopias

A postmigrant analysis of Arab music making and teaching in southern Sweden

Josepha Wessels & Helene Hedberg

Abstract

Together with a growing number of migrants of Arab descent, Arab music, and *tarab* culture has grown in importance in the Swedish musical landscape. What is the contribution of Arab migrant musicians, and their music practice, to changes in the musical landscape in southern Sweden from a postmigrant perspective? Postmigrant music making includes processes of building connections and relations between Arab migrant, other migrants, and Swedish non-migrant musicians. We employ the concept of transtopia (Yildiz 2019; West 2019) in the analysis of Arab migrant musicians' experiences of music-making, performing and teaching Arab music in southern Sweden, with the aim of disentangling how music-making forms spaces for innovation, translation, negotiations of representation, belonging, identity, cultural change and transformation within the context of increasing diversity in society. This study is based on participant observation, audio-visual recordings, fieldnotes and semi-structured interviews during fieldwork within the local cultural production sector in the southern Swedish province of Skåne and particularly in the city of Malmö. The interviews were conducted with Arabic-speaking musicians who sing and play classical *tarab* music in performative and educational settings. The article contributes to a renewed scholarly interest in migrants' music and to the ongoing debates on the role of migrant artists in cultural change in postmigrant societies.

Keywords: Arab musicians, Arab music, tarab, music making, mobility, cultural change, postmigration, transtopia, Sweden

Josepha Wessels & Helene Hedberg

Josepha Wessels
Media and Communication Studies,
School of Arts and Communication,
Malmö University
Malmö, Sweden
E-mail: josepha.wessels@mau.se
ORCID: [0000-0003-2682-035X](https://orcid.org/0000-0003-2682-035X)

Helene Hedberg
International Migration and Ethnic
Relations (IMER), Malmö University
Malmö, Sweden

Puls – Journal for Ethnomusicology
and Ethnochoreology, Vol 9, 2024,
pp. 61–82
DOI: [10.62779/puls.9.2024.23740](https://doi.org/10.62779/puls.9.2024.23740)
ISSN: 2002-2972

Original article. This article has been
subject to a double-blind peer-review
process by two independent reviewers.

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons 4.0 International licence (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

© 2024 Josepha Wessels
& Helene Hedberg



When I wanted to get on the boat, I was carrying a bag for my 'ūd and I had a bag of my clothes. The smuggler decided that I couldn't go into the boat with two bags and I had to choose one. I told him, "This is not a bag, but rather it is my 'ūd." Of course, he was smiling sarcastically, he told me now to think how to save my life and then think of my 'ūd later. He asked me to throw the 'ūd into the sea. But without thinking, I threw the bag of clothes into the sea and kept the 'ūd. (Omar 2023, ūd player. Translated from Arabic/Swedish by an Arabic translator.)

This is the story of Omar¹, a Syrian 'ūd player who travelled the arduous journey from Turkey to Greece over the Mediterranean Sea fleeing oppression, war, and violence. When I asked him why he chose his musical instrument over a bag of clothes, he told me: “because I feel that it is a part of my identity, I am a musician, I love freedom, I love life, and I only belong to humanity.” He arrived in Malmö, Sweden in 2015 in the midst of the “refugee crisis.” While waiting in front of the immigration office to apply for asylum, a local journalist interviewed him and asked if he could play his 'ūd. The Swedish journalist took a video of the performance and published it online. According to Omar, there were many comments: “Who is this? What does he do for work? Can we work together? Can we help him, or can he help us? Can he be a music teacher?” This short exposure to local media, at the height of the so-called 2015 refugee crisis in Europe, kickstarted his career as an Arabic-language musician in Sweden. His first concert in the prestigious concert hall Malmö Live soon followed. Now, he runs a Malmö-based cultural institution which organises Arab music performances for a variety of audiences and provides a multimodal platform on how to play the 'ūd.

The vignette above exemplifies what can happen when migrating musicians, in this case a forced migrant from Syria, enter receiving societies with their instruments. It gives a short but important insight on how Syrian musicians started to create an impact after arrival in Sweden in 2015. This article dwells on a segment of a broader process pertaining to Arabic language and culture emerging in Sweden for over three decades. Swedish-Arab singers, actors, bloggers, and musicians have become household-names and celebrities in the country. Between 2010 and 2017, the Syrian-born population in Sweden became the largest immigrant group, playing a key role in population change including a more widespread use of Arabic language and cultural activities, such as Arab food culture, Arabic literature, storytelling, dance, and music (Aradhya & Mussino 2020). This calls for a deeper investigation on the role of Arab culture, in this case the musical culture also known as “tarab culture”, in relation to cultural change in Sweden. This article is focused on the role of Arab singers and musicians, and their musical instruments, in transforming the musical landscape in southern Sweden. Our main research question is: How do Arab *tarab* singers and musicians, and their instruments, transverse and transform local musical landscapes in different contexts in southern Sweden, particularly in and around the city of Malmö?

Recent research explores how migrants' artistic practices lead to cultural change in receiving societies, which brings several empirical and theoretical challenges in understanding the relationship between migration and cultural change (Parzer & Mijić 2024; Sievers 2024). The vignette above also demonstrates the deep passion musicians possess for their instruments and that they do not necessarily identify along ethnic boundaries per se but self-identify as part of “humanity” which supersedes ethnicity and binary us-versus-them categories. Likewise, Parzer found that Syrian artists who

1. All names of our interviewees are anonymised.

fled to Austria place themselves within cosmopolitan cultural production, and refuse both ethnic labelling and external categorization as “refugees” (Parzer 2021). This latter observation is in line with recent studies on postmigration by Povrzanović Frykman et al. (2023) which circumvent notions of analytical binaries of “native” vs. “migrant” or “minority” vs. “majority”. Our study is thus placed within the ongoing scholarly discourse on postmigration, with the focus on migrant artists and their (self) representation and the societal change they bring about in postmigrant societies through their arts practice and cultural activities (Gebauer et al. 2019; Parzer 2023; Parzer & Mijić 2024; Schramm et al. 2019; Sievers 2024; Ålander 2023).

Parallel to the above debates on postmigration within migration studies, ethnomusicologists have challenged theory that couples traditional music with cultural identity and musical geographies, due to the influence of modernity, globalization, mobility, and the rise of “world music” (Rice 2010; Ronström 2014; Ronström & Lundberg 2021; Eriksson 2022). Anxiety over migration, musicians migrating, and an increasingly globalized world inspired scholars of ethnomusicology to explore transformations in musical landscapes leading to more understanding of creative shifts and mobility of music, musicians and their instruments, and of the changeability of genres and styles in musical traditions and identities (Eriksson 2022; Ronström & Lundberg 2021; Stokes 2004; Toynbee & Dueck 2011).

Coupling these two discourses in different fields – migration studies and ethnomusicology – we ask how we can operationalise the concept of postmigration in an empirical study of Arab musicians and their music practice in southern Sweden? Yildiz (2019) explains that the discourse on postmigration derives from an epistemological postcolonial shift in migration studies, against us–them dichotomies and the image of identity and culture as static and homogenous phenomena. Instead, a postmigrant perspective sees migration as a force for (dialectic) cultural change. The postmigrant perspective offers an analytical category for loci of transition and rethinking, to identify social situations of mobility and diversity, in which social and cultural transformations take place (Yildiz 2019).

Making music together, either as an act of performance or in an educational setting, can be seen as one such social situation that provides an enabling environment for cultural change and transformation. Social situations that West (2019) and Yildiz (2019) classify and define as *transtopias*, as enabling environments for transition and interlinking that liberate practice and thinking from polarization and dualism. Transtopias are postmigrant social situations, whereby “human beings have multiple modes of belonging and in which national and ethnic classifications forfeit their power of conviction, yielding to new orientations and relations” (Yildiz 2019:392). In her study on the transversal and postmigrant city, West (2019) distinguishes a transtopia as a spatial concept either real or imaginary, for improvisation, experimentation, and co-production, to challenge the mainstream migration- and integration discourse, whereby migration is considered

problematic leading to discourses focused on segregation and ghettoization (West 2019; Ålander 2023). Ålander (2023) identifies that immigrant labels put on musicians can hamper their professional development but also give opportunities. He identifies three primary discursive environments, where musicians are identified as immigrants: towards the stage, on the stage, and in changing the stage. Within these environments, or transtopias, encounters take place: new connections, friendships, and alliances are formed that transcend ethnic, cultural, and social boundaries, while at the same time tensions and conflicts may arise, and negotiations about representation and self-identities are held. This is an ongoing process that can potentially lead to transformation and cultural change in receiving societies.

Sievers (2024) explains that questions on whether migration brings social and cultural change in receiving societies, have hitherto rarely been asked. Scholars in the humanities as well as the social sciences now regard artists and cultural performers as important agents for cultural change. This article and the findings of our study contribute to this growing body of work on understanding the role of migration in transforming a society affected by migration, into new – shared – practices and constellations of how people relate to each other.

First, a brief description of relevant literature will further address postmigration, cultural change in postmigrant societies, shifts and the role of music and migration. Next, the data and methods are introduced, followed by an account of the main findings of our study that show how migrant musicians use the instruments they brought and their role in Arab music. Then follows a section on the meaning of the *tarab* for Arab music making and the musicians' reflections on the definition of *tarab* as an important emotive aspect of Arab music that has the capacity to connect people. Thereafter we discuss potential spaces of music making, either as an act of performance or in an educational setting, as postmigrant transtopias in southern Sweden, followed by an analysis of the specificity of music and tensions and challenges of (self)representation that can arise in these postmigrant transtopias. Finally, our findings are concluded, including suggested further research.

Music, migration, shifts and cultural change in post-migrant societies.

Thinking about postmigrant societies emerged in a variety of social science disciplines and humanities since the 1990s (Ring Petersen & Schramm 2017; Gaonkar et al. 2021; Schramm et al. 2019). Current research on postmigration “challenges traditional views on society, immigration and integration” and has established itself well in Germany, gradually spreading to Austria, Switzerland, Denmark, and now Sweden (Gebauer et al. 2019; Povrzanović Frykman, Narvselius & Törnquist-Plewa 2023; Schramm et al. 2019; Sievers 2024; West 2019; Yildiz 2019). Postmigration as a process

means that receiving societies are subject to change due to migration, at any given time, in any given shape or form, throughout time. The result is a postmigrant society in which, through a process of encounters and negotiation, different social and cultural traditions, food, arts, folklore, mediatic expression, performance art, and the overall cultural production affect each other, affect people, and continuously transform into something else, sometimes forming the basis of new traditions and even indigenisation.

In some cases, something has become an element of “ethnic” culture in a society without an awareness that this practice or element is the result of migration. Quintessential Swedish meatballs for example, were according to a theory originally introduced from Turkey by Swedish King Charles XII, who spent years in the Ottoman Empire. Looking at Sweden from a postmigrant perspective, we are witnessing an ongoing contemporary process of societal transformation, whereby elements of Arab culture are introduced, such as food consumption and musical practices, which could eventually become indigenised and form a part of future local identity, tradition, and culture. In Malmö, Syrian and Arab food culture played a significant role in changing the local foodscape and branding the city’s image: the city is now known as the Swedish capital of falafel, and the falafel has become a symbol of Malmö. (Kihlgren Grandi 2023).

It is not inconceivable that Arab musical instruments ended up in the hands of Viking traders. Arabic texts written by the 10th-century Arab traveller Ibn Fadlān indicate that contacts between Scandinavia and the Arab world date as far back as the 7th and 11th century (Lunde & Stone 2012). In ‘Migrating Music’, Toynbee and Dueck (2011) identify how mimesis and copying other music and musical instruments into one’s own practice leads to translation and transformation. They draw upon Taussig’s (1993) theory on mimesis and alterity that cultures change through colonial encounters imitating, as a strategy for assimilating potentially threatening cultural differences: “through mimesis, both powerful and subordinate groups appropriate and transform aspects of one another’s difference, and in doing so attain power over that otherness” (Toynbee & Dueck 2011:10). They demonstrate this by giving a chronological overview of how the ‘ūd was first introduced to Europe through music making in Muslim Spain during the 13th Century (Willson 2019; Toynbee & Dueck 2011; Saoud 2004), then taken up by Christian conquerors in a mimetic act, leading to a transformed instrument commonly known as the “lute”, a term indeed deriving from the Arabic term ‘al ‘ūd, meaning “the wood” and finally to what we now know as a guitar, a European feature (Toynbee & Dueck 2011)². Taussig’s (1993) theory of mimesis in a colonial encounter differs from a postmigrant perspective on alterity, which is seen as potentiality for new creation and not as a threat. However, the encounter and translation process into something new is similar. Decolonization, migration and the presence of Arabic-speaking migrants, the internet, and the rise of the world music industry facilitated the re-arrival of the Arab ūd which is now part of the fabric of social relations Europe and North America (Willson 2019:469, 462).

2. Different theories exist concerning the origin of the European guitar, see for example Thurnball & Spark 2001.

With the influx of Syrian and other Arabic-language migrants in the mid-2010s, and in particular after 2015, Arab musical instruments again became more visible in the European musical landscape and are transforming cultural production fields in Europe. Bates writes how musical instruments in contemporary culture are not only conceived as agents but even as “protagonists of stories – as actors who facilitate, prevent, or mediate social interaction among other characters” (Bates 2012). He argues for a study of the social life of musical instruments because “instruments are entangled in webs of complex relationships – between humans and objects, between humans and humans, and between objects and other objects” (Bates 2012:364).

Musical shifts due to migration of people and music were the focus of a conference in Stockholm in 2019, where fourteen Nordic ethnomusicologists came together which led to an anthology that reflects on lessons learned and theoretical, empirical, and methodological insights from earlier studies on music, migration, diversity, and multiculturalism (Ronström & Lundberg 2021).

Several studies highlight the significant role that music making (and dance) play for immigrants, both internally within the groups and externally in interactions with the community at large (Ronström & Lundberg 2021).

“The abundance of music, and dance of radically different kinds has enabled individuals as well as groups to express the finest nuances of existing social and cultural differences, and also to create differences and new social boundaries and hence create new contexts of meaning.” (Ronström 2021).

Ronström & Lundberg (2021) further describe how diversity leads to new spaces where musicians, music, and audience cross cultural borders and institutions establish multicultural policies. We consider these spaces as post-migrant *transtopias*. While the anthology discusses how these shifts and cultural categories, and assemblages of becoming developed in relation to Finnish, Balkan, Yugoslav, African, Chilean, or Kurdish mixed music and dance culture, the anthology does not give due attention to the influence and developments related to Arab music and dance culture in the Nordics. This article aims to fill part of that knowledge gap.

Some recent studies within European migration studies focus specifically on Syrian musicians and artists who arrived during the 2015 “refugee crisis”. Brunner studied the arrival and (musical) life paths of musicians from Syria who arrived in Germany and Austria and indicates that they are not a homogenous group but rather highly diverse in age, gender, class background, ethnicity, religion, level of professionalism, and the musical genres they perform (Brunner 2022). Parzer studied the arrival of Syrian migrant artists and musicians in Austria and found that Syrians artists and their social networks played a strong role in entering the field of cultural production, in which some artists found their way relatively easy, while others faced several struggles, with respect to gaining recognition and

access to social capital (Parzer 2021, 2023). Both researchers observed what Parzer calls the “double burden of representation”, Syrian musicians foremostly being labelled as refugee artists or along ethnicity or both (Brunner 2022; Parzer 2021, 2023). While indeed Arab musicians in Sweden and Europe are certainly not a homogenous group, this article focuses on Arab musicians and singers that perform classical Arab music called *tarab* and traditional genres (i.e. *muwashshaḥat* and *quḍūd*).

Data and Methods

For this study, we conducted participant observation both at formal and informal music-making events, through attending musical gatherings, private gatherings and public concerts. Participant observation by Hedberg was further carried out by participating in a world music course in Malmö focusing on learning how to play the traditional drum, called *darbūkāh*,³ in 2021. Audio-visual recordings were taken by Wessels of music and dance performances, both on private gatherings and public performances since 2018, and consistently during fieldwork in southern Sweden in 2021–23. In total eight semi-structured interviews were conducted with Arabic-speaking professional musicians and singers in southern Sweden and their non-Arab allies.⁴ The interviews were between one and a half to two hours long, audio-recorded and conducted in Arabic, Swedish, and English without interpreters, and consequently transcribed and translated into English, where necessary.⁵

Sampling took place following a snowballing process which brought us into contact not only with Arabic language musicians but also their allies. A short media ethnography was carried out to assess social media and online audiovisual representations and digital recordings of performances that featured the interviewees. The study did not include audience research as this was not the focus of our study.

Arab musicians bringing their instruments to Sweden.

When musicians migrate, so do their instruments. Many Arab musicians who fled to Sweden brought their instruments, not only as their main possession but also as emotional support on their arduous journey. Upon arrival in Sweden and while waiting for a decision concerning asylum, the Palestinian *ūd* player Mohammed decided to spend his time playing music while getting to know Swedish society.

During this period, my time was divided between music, hanging out, attempting to establish relationships and friendships, and seeking to comprehend Swedish society. Deliberately, I refrained from predominantly interacting with individuals from Arab backgrounds, as my aim was to gain a deeper understanding of Swedish society (...) during this trying time, music became a lifeline. It nourished

3. The name *darbukah* derives from the Arabic verb *ḍarab* (to hit).
4. Allies are seen as those that Arabic-speaking musicians identified as non-migrant colleagues who offered most important guidance and support in their professional development and establishment as Arabic-speaking musicians in Sweden. See also Povrzanović Frykman et al. (2023).
5. NVivo was used to document and store our data consisting of audio recordings, interview transcriptions, field observation notes, social media material, images, photographs, and video recordings.

my soul, providing me with energy, strength, and self-confidence to confront the mounting pressures. I am immensely grateful for the presence of music in my life. If it were not in my life, I might have been another frustrated, depressed, and destructive person (...) Music in general, but Arab music in particular, occupies a special and cherished position for me. It possesses a unique spiritual essence, particularly when it comes to the *ūd*, an instrument that carries a Sufi spirit capable of soothing the soul. I have friends who often request to listen to the *ūd* because of its gentle and tranquil nature (...) It is a musical instrument closely associated with meditation. For me, it is a form of meditation. (Mohammed 2023, *ūd* player.

Translated from Arabic/Swedish by an Arabic translator.)

Three of the main instruments that were brought by Arab musicians, which form essential elements for Arab music making, defining authenticity and traditional *tarab* culture in the Arab world, are the '*ūd*, the *qanūn*⁶, and *darbūkāh* (Habash 2021). They form the core of a classical Arab musical ensemble called *taht*, consisting of five to six instruments including a flute (*naī*), a violin (*kamanġa*), and frame drum (*dāf*), besides the '*ūd*, *darbūkāh*, and *qanūn* (Farraj & Shumays 2019; Tūmā 1996). The ensemble composition also transformed over time during the 1930s when more Western-styled instruments like the piano and violin were added, forming an orchestra. Syrian music played an important role in this "modernisation" of *tarab* music as Abed-Rabbo (2019) explains:

Music in modern Syria reflects on cultural practices that give voice to modernist feelings. Through recourse to these metonymic depictions and recreations, Syrian artists articulate a vision of modernization in which addresses the emotions and sentimentality bases of real Syrian *tarab* culture. In this manner, they offer an alternative to European ideologies of innovation that have stressed music expressions (Abed-Rabbo 2019).

Since the arrival of Syrian musicians in 2015, the '*ūd*, *qanūn*, and *darbūkāh* have spread more widely in Sweden, at concerts, cultural initiatives, and festivals. When studying post-migration through Arab musicians and their instruments, it is important to approach the instruments as agents with a social life, in relation to their owners entangled in webs of complex relationships (Bates 2012). Most of our interlocutors came to Sweden as asylum seekers and indicated that playing and listening to Arab music forms an important part of dealing with loss of home, traumas of war, and the mental stress of forced migration. The instruments therefore function as providers of emotional support and healing agents for Syrian and other Arab refugees through their music making. In his study about the social life of the Turkish *saz*, Bates describes how certain instruments make listeners cry more often than others as the music they produce creates a specific affective response (Bates 2012). Frith (2022) in his work on the lives of musicians and music-making as a social practice finds that performers' musical decisions depend on the way the music "feels" at that moment.

6. The *qanūn* has been played by musicians in Ancient Egypt, Greece, and Persia (Khajeh 2020; Poché 2001). Well-known is the development of the *kanon/qanūn* as a pedagogical instrument to show students the relationship between string lengths and notes by Euclid and Ptolemy 300 years B.C. (Sawa 2022).

A concept that is important for emotional transformation and understanding how Arab music, and in particular the genre of *muwashshaḥat*, is played is *taqsīm*. *Taqsīm* is the improvisation of the different modal scales (Wright, Poché & Shiloah 2001). Since Arab music primarily is transmitted and taught orally, *taqsīm* skills are extremely difficult to teach, but instead require listening and becoming familiar with different *maqamāt*.⁷ The most perfected instrument for improvising these *maqamāt* so that they elicit an ecstatic state, commonly referred to as *tarab*, is the 'ūd, which is why this instrument is also called 'The Prince of Tarab' (Farraj & Shumays 2019:134–135).

Tarab culture as a post-migrant transformative force in music making

When listening to music, the human brain gets triggered and culture-specific ways of sonorous communication induce a bodily affect based on collective memories and remembering leading to an “emotional transformation” (Volgsten & Pripp 2016). When the three instruments described above are played in a *taht*, something rises above their individual statuses to complement each other. When played well, the three instruments can lead and convey an important emotive state called *tarab*, hence the name Syrian or Arab *tarab* culture (see figure 1). *Tarab* is known as the most important aesthetical term in Arab music whereby emotionality is a central component (Shannon 2003; Racy 2004; Abed-Rabbo 2019). Shannon (2003) regards *tarab* not merely as a product of configurations of melody and rhythm, but also as an index of the social relations of musical performance. *Tarab* is a state of elevated emotionality, often translated as “ecstasy,” or “enchantment,” but can also signify despair and joy (Shannon 2003). It also refers to a genre of music and performance culture: *tarab* music. *Tarab* has a transformative role akin to what Volgsten & Pripp (2016) call a phenomenological experience in their study of music, memory and affect of Kurdish diaspora music in Stockholm.

A Syrian *qanūn* player in Skåne tried to define *tarab*:

Not images, thoughts yes, feeling yes, but wait a minute (...) *tarab* comes after, there are many conditions that must exist for the word to become *tarab*, that you play well, that you interpret your feelings well, you have good instruments, you have good conditions, you have a good audience, it must all be good at the same time to reach this main thing. When everything works together well, you get your tipping, that's the fine point, when the sound check is good, musicians feel good, everyone plays well, it should be all good for that you reached the top well. Then you, then that, *tarab*, as you feel 'oh, now I got it!' ...the finest... (...) it must be all harmony together to achieve this [to] be good. When you reach this finest opportunity, we call that the *tarab*. It is very difficult to express this in Swedish actually... I miss the words for it, frankly. (Khaled 2021, *qanūn* player. Translated from Arabic/Swedish by Hedberg.)⁸

7. *Maqam*, in plural *maqamāt*, is the melodic framework of scales and modes that in Western staff notation is closely associated with the quarter tones, or so-called microtones, of Arabic music. The Arabic *maqam* tradition is part of a wider musical phenomenon existing in countries from North Africa to Central Asia (Farraj & Shumays 2019:183).

8. This interview was conducted in Swedish and Arabic.



Fig. 1. Traditional *tarab* music evening with a Syrian singer organised in Malmö, August 2023. Photo: J.I. Wessels.

Tarab culture is important for creating a sense of “home” to Syrians, reminding them of cities such as Aleppo, commonly called *’Umm al Tarab*, the mother of *tarab* (Habash 2021; Shannon 2003) and the songs of traditional singers Sabah Fakhri, Mohamad Khairy and Sabri Moudallal that hail from prestigious music schools in Aleppo but also Lebanese and Egyptian songs by Fayrouz and Umm Khlout. For example, when Wessels attended a *tarab* music evening in the small foyer of Moriskan concert hall in Malmö, she felt as if she was transported back to the old city of Aleppo, where she lived for five years. Emotions and affective ecstatic reactions were expressed by many of the Syrians in the foyer who exclaimed “this feels like Aleppo” and started dancing and waving their hands from left to right and singing along. Habash finds a similar situation in Istanbul when she studies *tarab* musicians in Istanbul: “Personal memories, while residing in the individual mind and subject to individualized experiences, are through musical expressions often made and experienced in social gatherings” (Habash 2021:1373). Inspired by José van Dijck (2006), Volgsten and Pripp (2016) describe music as informal everyday embodied practice which creates a sense of belonging to a larger community through collective memory and recognition. This applies fully to the sense of belonging created by the music on that *tarab* performance in Moriskan.

Music-making can thus be seen as a form of communication (Volgsten & Pripp 2016) and as a social situation and practice (Frith 2022) leading to a certain state of being. In Malmö, when Arab musicians and their audiences, come together to play traditional Arab music, they generate a specific enabling environment for a postmigrant *transtopia* which, when all elements are aligned and in sync, supersedes the music-making itself.

When asked if non-Arab Swedes can learn and know what *tarab* is, our interviewees said non-Arab Swedes tend to not know, unless they have lived in an Arab country, immersed into Arab culture and experienced *tarab* for some time, but this is difficult, some of them said. However, “if non-Arab Swedes got to know and feel *tarab*, integration would succeed”, one of them joked; in the context of our research, we do not use the notion of integration but of postmigrant cross-connections. He further explained:

(...) They [the non-Arab Swedes] can enjoy it but they cannot make it. For example, if I teach the Swedes Al-Bayat playing, in which the note is divided in half, even if they learn how to play it, they will do it in a wrong way. They do not have the oriental soul, they only enjoy oriental music (...) When I go to play in a place that is all Swedish, they get curious, what is this instrument that I am playing, and what is this sound that it is coming from it? They say there is something in it that we have not listened to before, but we feel a beautiful feeling, that is oriental music. (Omar 2023, 'ūd player. *Translated from Arabic/Swedish by an Arabic translator.*)

For *tarab* to arise, the atmosphere during the performance has to be “authentic spontaneous, from the heart – to elicit the internal states associated with the experience of *tarab*” (Shannon 2003). However, Shannon (2003) also indicates that even for the most educated and best Arab musicians *tarab* sometimes eludes them and it often depends on mood, how a musician feels. Some interviewees mentioned that non-Arab Swedes do have *tarab* but in a completely different way. As one *qanūn* player explained, *tarab* does not only refer to synching in playing music, but also at the workplace, when a team works well together and in sports: “In sports, when a football team plays well, there is *tarab* between them, they play well and the ball goes from one to another to the goal directly, that is *tarab* too, it is like this, hope I could explain it a little.” This can also be extended to other post-migrant spaces of interaction and connection, or *transtopias*.

Other interviewees stressed that music making is a way to connect all people, regardless of ethnic background. A famous Kurdish-Syrian singer in Malmö sees it as her life task to use her music to bring people together ‘in *tarab*’, which can be seen as a postmigrant potentiality.

During these events, I sang in Kurdish, Arabic, and Turkish. During an interview, someone asked me, ‘Where did you collect these cultures from?’ So, I explained that I used to live in a border area where Kurdish is my mother tongue. I was influenced by Arab singers like Umm Kulthum and Muhammad Abdo, while also being connected to Turkish culture due to our neighbors. All of this reflects how music is a universal language for me, and my love for it drives me to learn and embrace various cultures. The origin of the music doesn't matter; what matters is spreading a message of love and acceptance through music to the world. (...) Eastern music is well known, and Western music is well known as well, with only half a note separating them. Now, I would like to bridge the gap between the Arabic and Kurdish languages and the Swedish listener. I believe that music, in general,

knows no barriers; it enters hearts without permission, especially if it is beautiful and intricate (....) I met a Swedish man in his fifties who plays the tamboura and sings in Turkish and Kurdish. The beautiful thing about this encounter is the blending of cultures. (Jiyan 2023, singer. *Translated from Arabic/Swedish by an Arabic translator.*)

Reaching *tarab* thus creates interconnections and harmony between musicians, it synchronises groups and strengthens cohesion. However, it is not easy to reach *tarab* when Arab and non-migrant Swedish musicians play together, as it does not come without challenges and struggles. A Swedish folk musician we interviewed explained:

(...) In Swedish folk music, it is based much more on the individual, for example, someone should intonate the same interval a little differently, sometimes it can be high, sometimes it can be low and so little in between. It's more like a coloring that doesn't quite match, and you know exactly how it should be. And then there is also the fact that Arab music is based a lot on ensemble playing on the fact that there are many of you. In Swedish folk music, you are traditionally very soloist, it is usually someone who plays and someone who sings. There isn't really this ensemble group thing, and it probably has to do with us being such a sparsely populated country [laughs]. (Sven 2021, musician. *Translated from Swedish by Hedberg.*)

Arab musicians in southern Sweden are quite open to new styles and musical formats, whereby their instrument facilitates experimental exploration. Several initiatives leading to the potential of a musical fusion when Arab and Swedish musicians play and rehearse together. Here we find possibly another postmigrant potentiality for transformation and cultural change, whereby the musical stage serves as an enabling environment, a transtopia.



Fig. 2. Fusion folk ensemble with Arab *qanūn* and *darbūkāh* players performing in Malmö, October 2023. Photo: J.I. Wessels.

Postmigrant spaces of musical performance and teaching as transtopias?

Jiyan (2023) clearly indicated that she wants to achieve a better world through her music in different languages and this has an impact on local music scenes. This kind of inner drive to make music creates an opening for transformation. Eriksson (2022) describes how Swedish folk music landscapes changed and shifted in the 60s and 70s through engagement with new musical geographies, repertoires, instruments, and soundscapes, whereby musicians reacted against racism and xenophobia and expressed a wish to “create a better world together” through music.

Despite the potentiality of fusion music performances, most of the musical performances by our interviewees in southern Sweden, are traditional *tarab* concerts and gatherings in Malmö. For example, a traditional *tarab* concert could take place in either a community house for a small group of ten people or a concert hall such as Babel or Moriskan for a larger, majority Arabic-speaking audience, but could also take place in a Syrian or Arab restaurant where also be non-Arabic speaking Swedes are having dinner. The gathering of musicians for music making can be seen as a social situation where there is an interplay and complex social relations between musicians, instruments, and audiences. The musical languages used within this social situation can differ, even when the performance is not fusion. An *‘ūd* player in Malmö explained that the players of the *‘ūd* have “dialects” in their performance, he called it *rūh*, the soul of the play. “When I hear the piece being played, I know whether it is an Iraqi, Egyptian or Syrian musical ‘soul’ playing the song. They all have their own accents”, he explained. Despite the accents, if all musicians are Arabic-speaking, he feels that they can reach *tarab*, it just needs much more practice. In his view, *tarab* musical performance needs musicians and singers who are taught Arab music making from an early age. The challenge is to teach young generations who now grow up in Sweden. The younger generation from Syria in southern Sweden lacks memories of *tarab* culture in Syria and music functions as a communicative vehicle of collective cultural memory (Volgsten & Pripp 2016).

An *‘ūd* player in Malmö was observed while teaching a young 15-year-old Syrian girl from Aleppo, who came to Sweden as a small child and now lives in Höör, Skåne, to sing specific famous Aleppian traditional songs (*qūdūd ḥalābiyya*), which creates an emotive connection with the city she left behind. Through her act of learning to sing these songs of her own culture, she continues the tradition of *tarab* music performances. She now sings *tarab* music every Saturday at a Syrian restaurant in Malmö to develop her performing skills. These performances are well attended by Arab and non-Arab visitors. Looking at nostalgia and identity and its relation to Syrian *tarab* music in Istanbul, Habash (2021) finds that “this embodiment transcends the personal in the service of the communal, symbolising an individual’s belonging to a particular cultural group”. The above example

of *tarab* performance is first and foremost an example of diasporic “care for own culture” (Morra 2019). However, from a postmigrant perspective it exemplifies how particular traditions are transferred – here to a young Syrian growing up in Sweden who may bring this element of her musical knowledge and experience into further constellations. On the other hand, it may also stay as a matter of reinforcement of ethnic boundaries and practice of her Syrian/Aleppian identity and not become an element of postmigrant exchanges and fusions.

Ronström & Lundberg (2021) describe that until the 1980s, Swedish heritage institutions only dealt with cultural heritage of the Swedish “nation” and how that changed in the 1990s, when spaces such as Mix Musik in Stockholm were promoted by Swedish institutions to enable the encounter and fusion between different musical styles, instruments, and musicians. In the past couple of years, several interesting musical collaborations intending to fuse Arab music with Nordic folk music and/or musical influences from other regions and countries have emerged in southern Sweden. In our study, we identified institutional initiatives such as Shako Mako in Malmö, but also observed collaborations in private spaces by migrant and non-migrant musicians and public initiatives that grow out of these informal encounters of musicians. The recent increased interest in Arab music in Sweden, provides creative spaces for musicians both Swedish and Arabic, where new fusion bands and collaborations are created such as the Arabic fusion band Sikalalli and the Baghdad Sessions were organised in Malmö. The Baghdad Sessions form a platform for fusion where Arab musicians perform with Afghani, Eritrean, and other African musicians. The band and the event itself is staged at Moriskan in collaboration with Re:Orient, the biggest cultural organization in Sweden to promote the advancement of music, culture, and cultural production from the Middle East, North Africa, and Balkan region.

Musical fusion, when it is formed by the combination of musical traditions from a host society with newly introduced musical traditions from migrant musicians, forms a new kind of semantic, communicative code, understood by different audiences. Gebauer, Vitting-Seerup & Wiegand (2019:138) points out:

As the potential audiences are increasingly diverse, a polylingual crowd, embracing art from a post-migrant perspective has been going on for some time and the concept is spreading. The ‘established’ cultural institutions of literature, art, cinema, and other spheres are slowly being transformed by new public interests (Gebauer, Vitting-Seerup & Wiegand 2019).

Fusion pertaining to music styles in general, learning and trying out different rhythms and styles exemplifies the postmigrant space, or transtopia.

As mentioned by several of our interviewees, when Arab and non-Arab musicians come together to play different music styles and genres, they do speak different languages. Cultural specificity of music, sound, and emotion

depends on the memory, background, knowledge, and experiences of both the musicians and the listeners (Juslin & Sloboda 2010). Not everyone interprets the music in the same manner. The interpretation and the way a piece is being played can be recognisable for the more informed listeners. In some cases, the musician is familiar with the music and can distinguish well between the different tones and the way a piece is played, they can feel the music. In a postmigrant context, new knowledge is gained in this process and new experiences are made. In that case, there is potential for reaching *tarab* as a way of understanding each other. On the other hand, the musical relationship is dialectical: Arab musicians are taking up their instruments to learn to play other kinds of music. *Tarab* can be interpreted as a kind of postmigrant syncing. Almost all of the Arab musicians in Skåne have started to teach Arab music after they arrived in Sweden.

As mentioned above, a Syrian girl was privately taught to connect with her roots and learn famous classical Arab songs from her hometown Aleppo, which she then has developed into public musical performances in a Syrian restaurant in Malmö. Another potential transtopia in Sweden to observe when and how postmigrant transformation taking place, is found at music academies and music schools. The Malmö Academy of Music is one of six institutions for advanced academic studies of music in Sweden. The world music program at the Lund University music academy started in 1993. By then only traditional Swedish folk music was taught and played at the academy. In 2013, the academy extended the world music program to Malmö, and since 2016 it offers the program entirely in English to make it more accessible to migrant students in Sweden. Today the world music program consists of students with Arabic-language background that play and practice foremost the *ūd* and *darbūkāh*. Over the past ten years, the Malmö academy of music has also offered an open-for-all-course on Arab rhythms and specifically *darbūkāh*. It is attended by students that meet the general requirements for university studies in Sweden, including people of non-Arab background. Hedberg's participant observation in 2021 brought about the insight that the participants of the *darbūkāh* course were a mix of students from different backgrounds wanting to learn how to play the drum for different reasons. One participant was motivated by never being allowed to play it while growing up, while another one wanted to understand this particular percussion better since it was being used in the band, she was in. One knew of the drum due to her Turkish background and another one wanted to mix it with his heavy metal music. Another participant simply wanted to do a practical course and get easy university credits, which in Sweden is linked to a state funded student stipend.

We observed that these courses at academies are becoming more and more popular with an increasing number of applying students for each year. From the Arab musicians' side, all our interviewees conduct teaching their craft to outsiders, whether in the private sphere or in an institutional context. Khaled (2021), a *qanūn* player, has established a *qanūn* school to teach how to play the *qanūn* to Swedish children with a non-migrant background.

He explains: “Yes, with the *qanūn*, I am the only one here in southern Sweden who plays well professionally (...) it is a super instrument and can be used as an integration tool.” He explained that he was proud how quickly this *qanun*-school made an impact.

(...) establishing the instruments, establishing *qanūn*, it is a big change in society, for example during the folk music festival day in Palladium, Malmö, there were 180 students on stage, 18 of them were *qanūn* players, that means 10% of the students were *qanūn* players, this changes a lot, it changes a lot, a lot! 10% of players on the stage played *qanūn*. Then *qanūn* means beginning to establish itself in folk music. The two things that struck me after I came to Sweden, it is folk music, Swedish folk music works well on a *qanūn*, great, not just okay, but great, great ! (...)

In his opinion the *qanūn* can be played by anyone and there is no need to play Arab music on a *qanūn*.

(...) a Swedish child does not need to play an Arab song; he wants to play ‘Twinkle, twinkle little star’ and stuff like that that has been learned in kindergarten and they start like this. (...) They must play the music like the one they know, yeah. Music, it's just, it's just, a musical instrument, it's just a material, a tool, a tool that you use for expressing your feelings and expressing your thoughts. (Khaled 2021, *qanūn* player. Translated from Swedish/Arabic by Hedberg.)

This *qanūn* player sees his instrument thus as a vehicle to connect people that can play different styles and genres. Yet, in his opinion, to reach Arab *tarab* for non-Arab musicians would be an almost unattainable goal. The main goal of Arab music education for non-Arab musicians would be to learn excellent *taqsim* skills. But in Khaled's eyes, a musician needs to have grown up with *tarab* culture, to be able to play the instrument well and to reach *tarab* eventually. Otherwise, he explained, it will always be somehow like a “broken” language.

Transformation, tensions, negotiation, and representation

While there are new spaces and artists being promoted in Sweden in the realm of music making in performance and education, the spaces described above that could be identified as postmigrant transtoppas of innovation, co-creation, and cooperation, are not without struggles and tensions and do face obstacles of translation, musical languages but also of representation and power imbalances. Besides the difficulties of non-Arab musicians having to learn *tarab* for the spaces of innovation and co-creation to become a transtopia of postmigrant synching, there are also challenges with how Arab musicians are portrayed and labelled, either as “refugee musicians” or along specific “ethnic” categories. Parzer stresses that Syrian artists in Austria are confronted with a double burden of being not only labelled on ethnicity but also as refugee (Parzer 2021).

The identified transtopias thus become an enabling environment for postmigrant negotiation, clashes, and tensions, not between established residents and the newly arrived, but between those who are open to change and those who want to block it, where the real challenge is navigating between ever-shifting modes of positioning oneself in the changes between “us” and “the others” (Gebauer, Vitting-Seerup & Wiegand 2019). The struggle of representation is thus another dimension whereby ignorance and preconceived ideas about the “other” disturb and deflect how the musicians see themselves and how they would like to be represented (Yildiz 2019).

A good example of this is the representation of the most famous band hailing from Malmö to currently perform and play music in Arabic in Sweden, called Tarabband. The band’s name itself is a play on words involving *tarab* as explained above. Founded in 2008 and headed by a Malmö-based female singer of Iraqi-Egyptian descent, the band is rooted in Arab musical tradition and identifies as a cross-cultural musical experience, writing lyrics on political and social topics merged with questions around identity, survival, and love. In an act of frustration about the singer’s encounters with prejudice and misrepresentation within the cultural production field in Sweden, she published a Facebook post in 2022:

This post is mainly directed to promoters, producers, bookers, critics in music and culture (both in Sweden and abroad) whose interest is to collaborate with me or my band Tarabband (...) Here is a short list of what keeps coming up my way. If you can relate, feel free to comment:

Mentioning words like: Allah Akbar, Bin Ladin, Taliban, when making a joke of my band name Tarabband or Arab music and culture generally.

Comparing my music to camels, desert animals, dancing snakes, harem women, leather sandals and all kind of stereotypes about the Middle East

The continuous temptations (!) of bringing a camel or two close to the venue where I hold a concert!

Mentioning names and characters like Ala al Din the thief as a reference to Arabs/Arab music

Demanding me wearing only Arab/oriental dresses onstage

Pointing out I am not Arab enough/or not like “other Arabs” under the impression it’s a compliment

Twisting facts in interviews and articles to serve your own agenda in the press and grab attention (politically, religiously etc)

Making jokes and using words, hints, metaphors and comments based on look, skin color, religion, origin or GENDER IDENTITY to me or any of the band members

Have a nice day! #educateyourself

The singer claims her right to be judged as an artist foremostly rather than based on her ethnicity, presumed gender and further orientalist assumptions about her due to the fact she is from Egyptian-Iraqi background. She asserts her agency to educate the audiences publicly. This is a typical postmigrant process of dialectic negotiation about representation and trying to understand each other, but also of placing and transgressing boundaries of identity.

Conclusions

Arab music and *tarab* culture have become more widespread in southern Sweden since the arrival of Syrian refugees in 2015. This article focused on Arab musicians and singers, their instruments, and transformations in musical performances and education in southern Sweden. This empirical study of Arab musicians in southern Sweden asked the question how Arab *tarab* singers and musicians, and their instruments, transverse and transform local musical landscapes in different contexts in southern Sweden, particularly in and around the city of Malmö.

In a postmigrant transformation process, interaction takes place through negotiations between, in this case, western-style music, Swedish folk music, and Arab music whereby musicians learn from each other and create new forms of music. This could be in the privacy of people's homes, rehearsal spaces, musical concerts, performances, both private and public or music schools and academies. Ronström & Lundberg identify these as spaces of "continuous becoming" (Ronström & Lundberg 2021). We see these environments as postmigrant transtopias, where continuous becoming and transformation happen but not without struggles. When playing music together, alliances are being formed between musicians across migrant and non-migrant background, who together compose and combine different sounds and styles. These alliances play a vital role in changing the musical landscape of Sweden. Moreover, it is through these phenomena where migration can be understood as a force that moves society and reshapes it at its contours (Yildiz 2019).

Using the concept of transtopias as an analytical tool, we identified two social situations of transformative potentiality: in performances, where musicians engage in making music together both on stage and during rehearsal and in educational environments, where music is taught to others as potential postmigrant transtopias. By merely observing what is happening and how a postmigrant situations emerge after the introduction of something "new" like Arab musical instruments, we have approached migration as foremostly an opportunity rather than a problem, notwithstanding the tensions and struggles concerning the representation of migrant musicians that are real in the field.

We identified *tarab* as a creative and emotive postmigrant force for transformation and change at the same time Arab musicians indicated the difficulties of reaching *tarab* when making music with non-Arab musicians.

Applying the lens of postmigration within the field of cultural production we revealed that it provides an alternative and applicable approach to music and migration. Transtopias are postmigrant social situations, whereby “human beings have multiple modes of belonging and in which national and ethnic classifications forfeit their power of conviction, yielding to new orientations and relations” (Yildiz 2019:392).

We found that *tarab* culture is embedded within an existing larger Arabic-language community in Sweden who enjoy traditional Arab music such as *muwashshaḥat* and the *quḍūd halabiyya*. These performances are done in bubbles of nostalgia and collective memory. *Tarab* culture in Sweden is also important for catharsis and creating a feeling of home for Syrian migrants and other Arabic-speaking migrants in Sweden. Making *tarab* music went from the intimacy of informal music gatherings to the public engagement with larger audiences of people with a non-migrant background. *Tarab* culture can also be a music making venue for making human connections in a postmigrant space. The space where music making happens that can be seen as a *transtopia* where ideally *tarab* and synchronization between musicians, and between audiences and musicians, can be reached. Perhaps *tarab* culture at one point in the future, in a transformed form through a process of fusion and mimesis, will be part of a Swedish identity and culture, just like its meatballs and the falafel in Malmö? However, such a development is not likely now. Despite much postmigrant potentiality in the spaces we identified in our study, Malmö is still very much a segregated city, and the challenges for representation of musicians and players speaking different musical languages suggest that we are in a moment of postmigrant struggle rather than transtopia. As one of our interviewees mentioned “we will succeed, once the Swedes know what *tarab* is.”

Acknowledgements

This study is based on the ongoing research project at Malmö University entitled “Academia and Cultural Production as ‘Postmigrant’ Fields in Sweden” funded in 2021–24 by Riksbankens Jubileumsfond and involves researchers from Malmö University and Lund University. For more information about the project see Povrzanović Frykman et al. 2023 as well as the project blog page: <https://postmigrantfields8.wordpress.com/>.

References

Non-printed sources

Archival material

The author's private archives:

Sven 2021, musician. Interview in Swedish by Josepha Wessels. Malmö October 2021.

Khaled 2021, *qanūn* player. Interview in Swedish/Arabic by Josepha Wessels. Eslöv November 2021.

Omar 2023, *ūd* player. Interview in Arabic by Josepha Wessels. Malmö January 2023.

Mohammed 2023, *ūd* player. Interview in Arabic by Josepha Wessels. Malmö June 2023.

Jiyan 2023, singer. Interview in Arabic by Josepha Wessels. Malmö July 2023.

Internet resources

Abed-Rabbo, Ala 2019. "What is Tarab and Why is it Important to Arab Music?" *Arab America* <https://www.arabamerica.com/what-is-tarab-and-why-is-it-important-to-arab-music> (last accessed 9 August 2022).

Printed sources and literature

Aradhya, Siddhartha & Eleonora Mussino 2020. "Demographic Profile of Syrians in Sweden". In: *Comparative Demography of the Syrian Diaspora: European and Middle Eastern Destinations, European Studies of Population*. Eds. Elwood D. Carlson and Nathalie E. Williams. Cham: Springer International Publishing, pp 321–39.

Bates, Eliot 2012. "The Social Life of Musical Instruments". *Ethnomusicology*, vol.56, no.3: 363–95.

Brunner, Anja 2022. "Popular Music, Forced Migration from Syria, and Welcome Culture in Germany and Austria". In: *Transformational POP: Transitions, Breaks, and Crises in Popular Music (Studies)*, (~Vibes – The IASPM D-A-CH Series 2). Eds. Beate Flath, Christopher Jacke, and Manuel Troike. Berlin: IASPM D-A-CH, pp 205–223.

van Dijck, José 2006. "Record and Hold: Popular Music between Personal and Collective Memory". *Critical Studies in Media Communication*, vol.23, no. 5: 357–374.

Eriksson, Karin 2022. "In Search for Old and New Sounds, Creative Shifts and Musical Mobilities within the Folk Music Movement in the 1960s and 1970s Sweden". *Puls, Journal for Ethnomusicology and Ethnochoreology*, vol.7:28–52.

Farraj, Johnny & Sami Abu Shumays 2019. *Inside Arabic Music: Arabic Maqam Performance and Theory in the 20th Century*. Oxford, New York: Oxford University Press.

Frith, Simon 2022. "Accidents, Obstacles and Opportunities, The Lives of Musicians". *Puls, Journal for Ethnomusicology and Ethnochoreology*, vol.7:9–27.

Gaonkar, Anna Meera, et al. (Eds.) 2021. *Postmigration: Art, Culture, and Politics in Contemporary Europe*. Vol. 4. 1st ed. Bielefeld: transcript Verlag.

Gebauer, Mirjam, Sabrina Vitting-Seerup & Frauke Wiegand 2019. "Introduction: Reinventing Identities, Languages and Institutions". In: *Reframing Migration, Diversity and the Arts*. Ed. Moritz Schramm. New York: Routledge, pp 135–39.

Habash, Dunya 2021. "'Do Like You Did in Aleppo': Negotiating Space and Place Among Syrian Musicians in Istanbul". *Journal of Refugee Studies*, vol. 34, no. 2: 1370–86.

Juslin, Patrik N. & John A. Sloboda 2010. *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*. Oxford: Oxford University Press.

Khajeh, Parichehr 2020. "Footprint of Qanun in Persian Literature". *Journal of Field of Art* vol.1, no.2. [Accessed: 28 March 2023].

Kihlgren Grandi, Lorenzo 2023. "Branding, Diplomacy, and Inclusion: The Role of Migrant Cuisines in Cities' Local and International Action". *Societies* vol. 13, no.7: 151.

Lunde, Paul, and Caroline Stone 2012. *Ibn Fadlan and the Land of Darkness: Arab Travelers in the Far North*. London: Penguin.

Morra, Salvatore 2019. "The Role of the Migrants' Music-Making in the Tunisian Diaspora in Italy: Considering Continuity and Changes". *Quadrivium Revista de Musicologia (AVAMUS)* vol.10:1–11.

- Parzer, Michael 2021. "Double Burden of Representation: How Ethnic and Refugee Categorisation Shapes Syrian Migrants' Artistic Practices in Austria". *Journal of Ethnic and Migration Studies*, vol. 47, no. 11: 2459–76.
- Parzer, Michael 2023. "On Becoming an Artist Anew: Refugees' Arrival in the Field of Cultural Production in Austria". *Journal of Refugee Studies*, vol. 37, no. 1, 97–116. <https://academic.oup.com/jrs/article/37/1/97/7343278>
- Parzer, Michael, and Ana Mijić. 2024. "Continuity or Change? How Migrants' Musical Activities (Do Not) Affect Ethnic Boundaries". In: *Cultural Change in Post-Migrant Societies: Re-Imagining Communities Through Arts and Cultural Activities*, IMISCOE Research Series. Ed. Wiebke Sievers. Cham: Springer International Publishing, pp 39–58.
- Poché, Christian 2001. 'Qānūn'. *Grove Music Online*.
- Povrzanović Frykman, Maja, Eleonora Narvselius & Barbara Törnquist-Plewa 2023. "Postmigrant Talks, Experiences of Language Use in Swedish Academia". *Ethnologia Scandinavica*, vol. 53: 114–35.
- Racy, Ali Jihad 2004. *Making Music in the Arab World: The Culture and Artistry of Tarab*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rice, Timothy 2010. "Disciplining Ethnomusicology: A Call for a New Approach." *Ethnomusicology*, vol. 54: 318–325.
- Ring Petersen, Anne and Schramm, Moritz 2017. "(Post-)Migration in the age of globalisation: new challenges to imagination and representation". *Journal of Aesthetics & Culture*, vol. 9: 1–12.
- Ronström, Owe 2014. Traditional music, heritage music. In: *The Oxford Handbook of Music Revival*. Eds. Caroline Bithell & Juniper Hill. New York: Oxford University Press, pp. 43–59.
- Ronström, Owe 2021. "In Retrospect: Dancing and Music-Making among Yugoslavs in Stockholm". In: *Sounds of Migration: Music and Migration in the Nordic Countries*. Eds. Owe Ronström & Dan Lundberg. Uppsala: Kungliga Gustav Adolfs Akademien.
- Ronström, Owe & Dan Lundberg 2021. *Sounds of Migration : Music and Migration in the Nordic Countries*. Uppsala: Kungliga Gustav Adolfs Akademien.
- Saoud, Rabah 2004. *The Arab Contribution to Music of the Western World*. Manchester: Foundation for Science Technology and Civilisation.
- Sawa, George Dimitri 2022. "A Brief History of the Qanun". In: *A Treatise on Qanun Musical Ornaments Risāla fī Zakhārif al-Qānūn al-Mūsīqīyya*. Ed. George Dimitri Sawa. Brill, pp 1–8.
- Schramm, Moritz et al. 2019. *Reframing Migration, Diversity and the Arts: The Postmigrant Condition*. New York: Routledge.
- Shannon, Jonathan H. 2003. "Emotion, Performance, and Temporality in Arab Music: Reflections on Tarab". *Cultural Anthropology*, vol. 18, no.1: 72–98.
- Sievers, Wiebke (ed.) 2024. *Cultural Change in Post-Migrant Societies: Re-Imagining Communities Through Arts and Cultural Activities*. Cham: Springer International Publishing.
- Sparks, Paul & Harvey Turnbull 2001. "guitar, 2. origins". *Grove music online*.
- Stokes, Martin 2004. "Music and the Global Order". *Annual Review of Anthropology* vol. 33: 47–72.
- Taussig, Michael T. 1993. *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. Routledge: New York.
- Toynbee, Jason, & Byron Dueck (Eds.) 2011. *Migrating Music*. New York: Routledge.
- Tūmā, Ḥabīb Hasan 1996. *The Music of the Arabs*. Portland & Cambridge: Amadeus Press.

- Volgsten, Ulrik & Oscar Pripp 2016. "Music, Memory, and Affect Attunement: Connecting Kurdish Diaspora in Stockholm". *Culture Unbound*, vol. 8, no. 2: 144–64.
- West, Christina 2019. "Transversal City and Transtopia – Reflecting and Analyzing Migration, the City, and "the Urban" after the Postmigrant City". *Geographica Helvetica*, vol. 74, no. 3: 261–72.
- Willson, Rachel Beckles 2019. "Hearing Global Modernity: The Case of the Travelling Oud". *International Journal for History, Culture and Modernity*, vol. 7: 458–485.
- Wright, Owen, Christian Poché, & Amnon Shiloah 2001. "Arab Music". Grove Music Online.
- Yildiz, Erol 2019. "Postmigrant Practices of Living as Resistance". In: *Handbook of Art and Global Migration*. Eds. Burcu Dogramaci & Birgit Mersmann. Berlin: De Gruyter, pp 385–95.
- Ålander, Jonas (2023). "Performing in Sweden: Immigrant musicians' possibilities and impossibilities of musical participation". *Puls: Journal for Ethnomusicology and Ethnochoreology*, vol. 8: 91–111.

When the bodies speak

Trauma and memory work in dance performance *Feathers*

Olga Nikolaeva

Abstract

The article explores the material interrelation in the dance performance *Feathers*, created by the small, independent theatre Upsala Circus located in Saint Petersburg. The socio-cultural circus project is led by Larisa Afanasyeva and refers to itself as a “Circus of Hooligans”. For more than two decades, it has been working with children that come from dysfunctional and marginalized families or have special needs. The performance is a memory work that uses a tightly woven canvas of bodies, props, and sounds to encourage the spectator to reflect on their own past. Relying on the concepts of scenographic materiality and kinaesthetic empathy, the article analyses how the dance performance strives to communicate what potentially lies beyond representation – trauma of others. The dance performance explores the possibility of the language of bodies, human and non-human, in exploration of the past, often forgotten, hidden, or suppressed. The article examines how different means of communication available to the dance performance influence affective and meaning-making processes in the experience of the spectator.

Key words: dance, scenography, trauma, memory, Upsala Circus, materiality, kinaesthetic empathy

Olga Nikolaeva

E-mail: olganikolaeva86@gmail.com

ORCID: 0009-0004-2737-3437

Puls – Journal for Ethnomusicology
and Ethnochoreology, Vol 9, 2024,

pp. 83–98

ISSN: 2002-2972

DOI: [10.62779/puls.9.2024.23743](https://doi.org/10.62779/puls.9.2024.23743)

Original article. This article has been subject to a double-blind peer-review process by two independent reviewers.

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons 4.0 International licence (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

© 2024 Olga Nikolaeva



“To learn about oneself is the toughest among the challenges of learning.” Alexander Etkind, “Warped Mourning”

“Even at the best of times, the processes of reflexivity about the innermost are not easy.” Tatiana Voronina, “Pomnit po-naschemu”

Miriam Houghton (2018:207) poignantly observes that “in a post-truth and revisionist historical moment, creating the conditions for analytical engagement, critical thinking, creative inspiration, and personal and collective intimacy and affect is a significant, and increasingly rare, act.” This article examines one of those acts – the dance-circus performance *Feathers* staged by the independent, socio-cultural project Upsala Circus in Saint Petersburg, Russia.¹ It explores *Feathers* as an instance of a conversation between dance, staging, and society through spectators, addressing the pressing issue of acknowledging what role does trauma play in one’s past and present.

In the dance performance *Feathers*, the past emerges from a complex

1. *Feathers* was created by director Larisa Afanasyeva, choreographers Yaroslava Mitrofanova and Yelena Rusina, scenographer Nikolay Khamov, and composer Daniil Koronkevich.

choreography of bodies and materials, tangible and ephemeral, which attempts to embody the weaving of the country's traumatic history and the personal memories that go with it. Primarily, it addresses the history of the Great Terror, where victim and perpetrators are bound together through generations as a result of the regime's atrocious acts. The article explores how moving/dancing bodies and their relations with the scenographic materiality of the performance build a space for empathic engagement from the audience, thus creating a potential for communicating the complex meaning of the unrepresentable – trauma.

This article is framing the performance in a socio-cultural context and explores the complexity of the dancers' physical labour in relation to the message the performance aims to convey and how it connects to the spectator's body. It seeks an answer to the question: how can dancing bodies communicate the ungraspable and traumatic experience of others? Furthermore, in order to answer this question, the article looks at dancing bodies as a critical element of the performance scenography, connecting to scenographic materiality, to the meaning of the performance and to the spectator's experience and empathic engagement.

The complexity of the performance lies in the constant negotiation that the dancers' bodies need to go through. They are required to represent and communicate the experience of others, a traumatic experience, that according to Cathy Caruth (1996) resides not in the physical body but in the mind. Yet, negotiating happens by means of physical bodies. Starting from the premisses that trauma does not possess its own language and, according to Sergey Oushakine (2009), even personal traumatic experience is in fundamental discord with available speech facilities, the analysis of *Feathers* explores the possibility of finding a new language, a channel for communicating the experience of others, to grasp that unimaginable, and share it with the spectator.

The analysis of the performance is especially relevant in present-day Russia, where political institutions exercise a repressive policy of censorship and revisionist history.² Denial of the country's traumatic past and persecution of those who still try to uncover that past, however dangerous and damaging it can be, leads to a total amnesia in society, which allows people to forget the crucial lessons of the history of the twentieth century. *Feathers* is an instance of engaging with the past in times and spaces when that past and its traumas become appropriated by the autocratic regime and are taken from the domain of individual memory into the domain of political agenda. The performance addresses the difficult past through means beyond words, that is of bodies, human and non-human, to create a possibility to draw connections between past and present. A possibility to learn and, which is the main message of the performance, to free oneself from the burdens of the past and to have an opportunity to change without forgetting where one came from.³

2. One of the major cases is the closing down of Memorial, an international human rights organization and Nobel Peace Prize winner that studies and examines human rights violations during the Soviet Period, especially focusing on identifying and commemorating victims of the Great Terror. Source: <https://www.bbc.com/russian/news-60557468> (last accessed 5 March 2024).
3. The term difficult past defines a historical period or an event "that does not create a clear consensus in the society it addresses. It is often entangled in the discrepancy between how that past is seen in personal narratives and represented in the official discourse" (Nikolaeva 2024:72).

Past and present of Upsala Circus

Upsala Circus is in so many ways a unique, multifaceted project.⁴ It is a non-profit, socio-cultural project that works with often neglected social groups, such as children and teenagers who come from dysfunctional and marginalized families, were convicted of crime at an early age, were homeless, or even children with special needs. The circus was first imagined by theatre director Larisa Afanasyeva in 2000. Together with German actress Astrid Shorn, Afanasyeva decided to help teenagers from a so-called *risk group* to change the deplorable predictability of their lives in Russia and break with the stigma of marginalization. As the circus took shape, it was no longer about only learning the basic tricks such as juggling but rather about merging elements of dance, parkour, acrobatics, and theatre. As a result, the Circus of Hooligans, as it often refers to itself, grew and took part in festivals across the country and abroad, for instance, participating in the legendary, multidisciplinary art event Fringe Festival.

All through its more than two-decade existence, the circus has adopted a strong stand against becoming a state theatre or accepting financial support from the State, even during tough times such as the COVID-19 pandemic. As Afanasyeva explained in one of her recent interviews, that while at first the sociocultural initiatives like Upsala Circus seemed simply uninteresting to the authorities, later, especially after the year 2014, it became clear that her project and the State have completely different values (Rosh 2022). She emphasizes that the language the circus uses to speak to its audience about serious issues is often built on a language that is inconvenient to authorities (Rosh 2022). Already in 2017, the project started to develop beyond Saint Petersburg, and part of the circus' team went to work in the small city of Zeitz, Germany. The city is infamously considered an immigrant ghetto with low-income communities. The Circus began its work with a summer residence "Rebels for Peace", working primarily with children and teenage refugees from Syria and Afghanistan. Nowadays, the circus has an official branch in Zeitz, where it continues its work, now also with refugees from Ukraine. Its work in Saint Petersburg, however, did not stop.

On February 26, 2022 Upsala Circus sent out an email to its spectators and supporters, expressing their resistance against war and choosing culture and education instead of it. Along with the statement, they granted free online access to their dance performance *Feathers*. The email explained that the value of the performance is in its attempt to understand where the people connected by the country and its past are coming from and what weight of fear and repressions they carry to the present-day Russia. It stresses the importance of leaving behind the burden of past trauma when the present requires a radical change in the face of new crimes and violence perpetrated on innocent people. Cautious as it was, the sincere message that Upsala Circus sent and their continued work cannot be underestimated in the rapidly changing, repressive political climate in Russia, with new decrees on censorship and control produced every day.⁵ In an interview after the immigration to Germany, Afanasyeva admits that, even while living

4. The name of the theatre project, Upsala, comes from the exclamation *ups* (ups, eng. oops) used in Russian language when something unexpected happens. For example, when someone drops something or has done something wrong with a clear knowledge of it being wrong. The name emphasizes the playfulness of the theatre's approach to their work where there is a space for small, innocent mistakes, annoyances, and mishaps.
5. In July 2022, a so-called "Group for the investigation of anti-Russian activities in the field of culture" was organized by different representatives of cultural sectors in Russia. This group is called to investigate and censor any expressions in the cultural sphere that can in any way undermine or criticize the political regime, the invasion of Ukraine, or discredit the army. A new "Cultural Front of Russia" was created in November 2022 by State Duma. The new committee also created a "code of honor" of cultural workers.

abroad, she and other members of the circus' team have to be cautious about what they say, to not harm those who still carry on their work in Russia (Rosh 2022). Those who stay continue to help those who need it most – those about whom the State did not care in the best of times, and nowadays are at risk of becoming part of the State's militaristic ideology.⁶

Feathers: Past, Present and Memory In-Between

Feathers, which premiered in October, 2020, is the first performance by Upsala Circus that focuses on the genre of the documentary theatre, all the while using the same, familiar technique of physical practice of contemporary dance and complex acrobatics.⁷ Staged by the professional troupe of the circus' former students, *Feathers* is an intricate patchwork of the performers' personal childhood memories and the traumatic history of the country throughout the twentieth century explored by means of interrelations between the dancers' intense physical work, scenographic materials, low frequency techno music, and folklore songs from the Pskov region. Throughout the performance, these personal memories are shared by pre-recorded monologues that become part of the flow of the soundtrack. These stories are intended to create a common ground of a familiar, relatable space of curiosity, confidence, and cautious hope of childhood. They are a homage to the individual memory that is often deemed unimportant and too personal to have any significance in the grander scale of things. These stories are tentative explorations of the world that surrounds us and speak of summers in the countryside, childish games, and hidden secrets of long corridors in communal living apartments.

In contrast, allusive reminiscences of twentieth century trauma come without words. They transpire through changed intensities of the performers' physical labour and affective atmosphere created by the collaboration between the materialities of the performance. An abrupt transition in the movement's rhythm, swift alteration of the sound's tempo and mood, misplacement of the objects on stage, a playful competition turning into a hunt, summer swimming transforming into torture, a travel to the country turning into transportation into exile.

In preparation for the performance, Upsala Circus met with an anthropological research group "Proppovskiy Centre." The centre conducts research of traditional cultures, preservation, and study of the cultural and social heritage of Russia and how it is connected to the present-day life. The performers engaged in learning how ancient practices – bodily, ritualistic, decorative – are being transformed and mirrored in contemporary environments. The engagement with ancient practices was meant to help the performers understand themselves not as separate individuals but as a continuation of their families, generation after generation, as carriers of a sometimes uneasy and traumatic past influenced by the terrifying history of the twentieth century.⁸ Addressing the past through this kind of learning

6. One of the recent governmental initiatives is a program for the re-education of difficult teenagers from Lugansk and Donetsk regions in the Chechnya. This program is explained as a "preventive work in favor of military-patriotic education." Source: <https://www.kommersant.ru/doc/5669017> (last accessed 17 November 2022).

7. The documentary theatre in this case is understood in words of Carol Martin as a theatre created from "a specific body of archived materials: interviews, documents, hearings, records, video, film, photographs" (Martin 2006:9).

8. Information about the collaboration between the circus and the anthropology center is retrieved from the Upsala Circus official webpage. <http://peria.tilda.ws/> (last accessed 8 August 2023).

technique also worked as a therapeutic practice, painful but necessary, as Afanasyeva underlines in her interview (Ugarova, 2021).

In the same interview, Afanasyeva explains why the performance is called *Feathers*. She described that when birds are sick or removed from their flock, they start a self-destructive process and tear out their feathers. She continued that, in the present-day Russia, people can be seen as these kinds of caged birds because they are not allowed or do not want to connect to the difficult past: war, repressions, GULAG, famine, poverty, injustice. Afanasyeva emphasizes that the traumatic memory of people is either completely erased by outside forces or willingly distorted by their own wish not to remember. Despite the performance's premise, starting from and linking to individual stories, it shows connection to complex and hidden sides of the history that are crucial to uncover and explore (Ugarova, 2021). *Feathers* was performed for the last time in April, 2022.

Dancing trauma: theoretical framework and approach

Crucial in the exploration of trauma in a performative context is the ambiguity of the attempts to represent something that essentially lies beyond representation. Griselda Pollock (2009:40) underlines that representation “can potentially *structure* trauma, which will *mute* its *perpetually haunting force*.” At the same time, she indicates that exactly the signification through representation enables one to find “the threshold between the overwhelming, undigested thingness of traumatic presence and the perpetual present of its unsignified presence” (2009:41). This duality lies at the heart of how one can approach trauma in performance, whether as a creator or as a spectator.

To analyse how *Feathers* addresses the traumatic history and experience of others, this article explores the interrelations between the dancers' physical bodies, scenographic materials, such as plexiglass surfaces, water, and sound, and the spectator's bodily and emotional engagement. Thus, the analysis traces what role these interrelations with human bodies, dancers and spectators, play in the transmission of affect and meaning in the performance's space. Framing these interrelations in the context of the performance's scenography, the analysis operates on the understanding of scenography, in the words of Joslin McKinney and Scott Palmer (2017:2), as “a mode of encounter and exchange founded on spatial and material relations between bodies, objects and environments.” Scenography, in the way it is approached in this analysis, strives to support the communication of the meaning when words are either not formed or failed, as it is often when it comes to representation of the traumatic experience of others. Scenography, as pointed out, “tends to generate understanding that is founded in sensual, emotional and aesthetic responses on the part of the viewer” (McKinney & Palmer 2017:11).

Scenographer Nikolay Khamov explained that the performance was inspired by the work of the French artist Cristian Boltanski.⁹ His life-long work with memory and remembrance as an elusive concept, something that we all seem to understand but not always acknowledge, sits at the heart of the approach taken up by Khamov in the construction of the performance's environment. Much like Boltanski's artworks, with help of human and non-human bodies the performance offers insight into subjects of personal and collective history, existential choices, beliefs, fate and loss, and attempts to uncover the unspoken or forgotten of the collective memory.

In this instance, material qualities of all elements, human and non-human, take a central role in the assembling of the performance's environment. Scenographic materialism (McKinney 2019) primarily addresses the vitality of the materials which lies in their agentic capacity, which Jane Bennett refers to as thing-power. With the accent on the materials' *thing-power*, Bennett emphasizes the minimalization of the "difference between subject and object" and instead promotes "the shared materiality of all things" (Bennett 2010:13). Thus, all matter engaged in the representation of trauma starts to be of a consequence. The agentic capacity of performance materials implicates their active role in the construction of the affective atmospheres. Hence, the materials with their agentic capacities are seen as parts of the *assemblages* in which the vitality of distinct elements adds to effective agency of them as a group. Therefore, the analysis addresses how the dancers' bodies negotiate their physical abilities alongside objects of scenography and how these negotiations influence the communication of the performance's meaning to the spectator.

Emphasizing the role of scenographic materials, the analysis acknowledges the environment of material networks that are created to engage the dancers' bodies to these of the spectators', who now become "integral parts of multisensory durational encounter" (von Rosen 2021:31). Thus, to connect the complex process interactions between the dancers' bodies and objects on stage to the spectator's experience, this exploration addresses the concept of kinaesthetic empathy. Understanding of kinaesthetic empathy in relation to the spectator's experience of watching the dancer's body is directly linked to mirror neurons that allows one "to share emotions and sensations with others" (Reynolds & Reason 2012:18) connected to inner mimicry in relation to dance movements, which involves "movement memory, anticipation and associated changes in psychological state" (Reynolds & Reason 2012:19). Kinaesthetic empathy leads to what Dee Reynolds (2012:124) calls "the spectator's corporeal engagement", which lies on the border between what "the subject experiences as 'outside' and 'inside' the body," allowing for movements and actions to be experienced as "a movement sensation." This, in its turn, allows to the process of exchange to become empathic. Thus, the performance's environment, actors' bodies, and the message the performance communicates activate emotional and even physical engagement from the audience that now can be understood as part of the scenography.

9. Source: <http://peria.tilda.ws/>
(last accessed 12 December 2023).

In the analysis, the spectator's corporeal engagement is directly linked to affective processes that trigger not only the physical aspect of correlation with the dancers' bodies activated by means of mirror neurons, but by means of affective atmospheres created by complex scenographic interrelations between human and non-human bodies. Each performance is a singular experience, in which temporality dictates the rules of engagement. Thus, this exploration does not intend to describe and interpret every scene. Rather, it chooses to communicate the overall affective experience of the performance's atmosphere, which nevertheless targets deeper knowledge and triggers an emotional engagement with the subject. The analysis places the spectator's body, that is, the author's perceiving body, in relation to the dancers' bodies and atmospheres created by means of scenographic materials, engaging the process of kinaesthetic empathy as a part of experience of the performance. As Gernot Böhme emphasizes, affective atmospheres do not manipulate material conditions per se but make possible the *appearance of a phenomenon* (Böhme 2013:11) by establishing certain conditions within the subjective experience of the spectator.

Much like the troubling and unspoken histories of victims and perpetrators, the performance does not intend to give concrete answers. Instead, it places the viewer into the space of vulnerability where engagement with trauma is possible not through emotional association or direct recognition but through a meeting with *sensation* (Bennett 2005:7) created by means of interactions between the bodies, human and non-human. The experience of the performance is a crossroad of bodily, cognitive, and affective responses in which the spectator is constantly in tune with the action, which, in turn, creates a possibility of engagement with the unimaginable – trauma.

When exploring the relation between scenographic materials, including human bodies on stage and in the audience, I position myself into the place of the spectator and use my experience as a vector. I saw the performance live in October 2021 and negotiate my position simultaneously as a perceiver who engages with the performance and as a researcher who analyses it. With the help of the professional video recording distributed by Upsala Circus, the analysis is a crossing of personal experience, the memory of it, connections to the specific society and culture, and professional knowledge as a researcher.

Due to the drastic and unpredictable changes in Russian legislation that at present targets any form of negative interpretation of past and present politics of the State, curtailing any form of artistic expression that the State considers inappropriate, the author decided not to involve the representatives of the theatre in the analysis of the performance, basing it instead on her own experience and specific theoretical approach. Throughout the article, she relies on number of interviews with Larisa Afanasyeva and the troupe of Upsala Circus published between the performance's premier in 2020 up until early 2022. The interviews and elaborated descriptions of the performance's concept on the theatre's

official webpage contribute to the exploration of the performance but do not put any of the members involved in the position of responsibility for the present analysis. For the same reasons, the author decided to not ask the theatre for official images of the performance and instead suggest the reader watch a short official trailer for the performance available on YouTube to be able to experience a bit of the atmosphere of the performance.¹⁰

Dancing bodies and scenographic materiality

In the complex interplay between different elements of the performance, the dancers' bodies function as a link. Between themselves, between the act and spectator, between scenes and contexts. All through the performance, the dancers are dressed in plain, grey clothes, jumpsuits or trousers with shirts, sometimes removing a part of the garment but never changing to anything different. Their physical strength allows them to shape their bodies precariously to render possible the representation of trauma by means of human bodies. In the opening scenes, after entering the stage, the dancers one after another fold themselves into a metal frame, laying or sitting on top of each other at awkward angles. Seemingly slack bodies press to one another, interlacing into a solid canvas of limbs and clothes of rough fabric. What one second ago was strong and moving is now turned into a terrifying reminiscence of lifeless bodies piled on top of each other. Without any visible strain, the mass of bodies shifts to the beat of sound in horrifying imitation of the movement of the carriage transferring the dead bodies. The physical strength required for such precise coordination is hidden, the dancers' bodies become one mass of human flesh that is mirrored in the spectator's body through the recognizable physicality of their own flesh and bones. In the next moment, the bodies are strong again, aligning themselves to a row of plexiglass windows with suitcases standing by their legs, moving to a fast beat of music, reminding of an early morning of commuters on their way to work. Each part of the plexiglass functions as a container in which the dancers move rhythmically, almost like robots, to the music, alternately standing sideways as if on the train carriage or bus, or turning to the spectator with hands pressed to their mouths until the scene ends.

These two instances are followed up by a slow, almost meditative dance. A female dancer, now wearing a facemask that suggests associations with a bird's beak, dances inside a transparent construction made of the same plexiglass panels. While doing so, she is manipulating a small, white ball, which will return throughout the performance in different form as multiple, colourful light balls in the hands of other dancers. The plexiglass cage also comes back later but as a violent object – a cage that keeps the dancers inside against their will. As the female dancer continues her routine, other dancers move around the improvised cage in angular, bird-like movements, their arms at sharp angles and their legs moving as if they are stepping over something. The grotesque, bird-like movements are recurring patterns in the performance. They are recognizable and physically possible even if awkward, but also far removed from the physicality of everyday life familiar

10. Source: <https://www.youtube.com/watch?v=6hhQ4aLJVNM> (last accessed 12 December 2023).

to the spectator's own body.

From the very beginning, the performance's intensity is established by the physical action of the bodies, creating an atmosphere of unpredictable transitions that holds the spectator's attention throughout the performance. The entire performance is a continuous shift between seemingly playful acts, exciting and unruly, and fierce clashes of different sorts of materials as a morbid allusion to violence perpetrated on bodies that inflicts psychological trauma deeper than the physical one. It is an interchange between intense, physically demanding scenes and meditatively slow exploration that gives a fleeting respite from the otherwise overwhelming energy of the performance.

McAuley (1999:90) writes that the performer's body is "the most important agent in all the signifying processes" as it navigates the viewer's encounter with the performance's environment. Bodies move, stay still, fold and unfold, jump high up or crawl under, creating the literal flesh and bone that hold the performance together in its non-linear progression. When the corporeal engagement is activated by the closeness and intensity of the performance, one can experience the performer's movements as one's own movement response. When, in the scene following the birds' dance, the dancers jump on top of the seemingly fragile plexiglass construction like unruly kids on their beds, the movement sensation is transferred to the spectator, both as the joy of such a simple act familiar to many and as a tension because of something potentially breakable and unsteady. The sensation follows the performers' bodies in another scene when the same plexiglass constructions are stacked on top of each other like prison bunks or a carriage rack. On the bottom bunk, the group of dancers is huddling together, noticeably shaking, trying to make themselves small, as the bunks appear to be moving to the soundtrack of rattling train wheels. On the top bunk reclines another dancer. While visibly relaxed, he is dominating the group below, and as the scene progresses, he stands on top of the bunk, stomping his feet to the sound, sending commotion through the bodies on the lower bench. What seizes the attention in this scene is the discomfort of the tension created by the contrast between human bodies as well as between bodies and the seemingly fragile surface of the plexiglass. By transferring meaning through the interrelations between different bodies, the scene operates beyond the verbal, and the sense of fear becomes as tangible as the excitement from the earlier scene.

As the bodies move with high intensity their actions do not allow aesthetic distancing. In the space shared with dancers' bodies, the instantaneous embodied experience of the spectator generates empathic reflexivity, that, as Rose Parekh-Gaihede (2012:179) points out, brings the spectator "closer to the other in a subtle, non-possessive way." The essential intention of how the dancers' bodies are engaging with scenographic materials creates an atmospheric space of engagement with the traumatic experience of others through empathic connections rather than through appropriation of that experience. The performance's intensity and fast action leave no room for

feeling sympathy for a concrete dancer-character or to fully comprehend the situation that unravels in front of the spectator's eyes. It operates on the level of sensation and fleeting recognition, on kinaesthetic connection to the moving body of the other, and through that to transportation of the traumatic experience that the dancers' bodies are meant to represent. After all, the experience of others is never something that can take clear shape or leave a comprehensive impression. By bringing forward affective qualities of the performance's materials in connection to the performers' bodies and as a result to the body of spectator, scenography generates a possibility for an *autopoietic feedback loop* (Fischer-Lichte), which establishes conditions for the emotional involvement that interlinks with "ideas, memories, sensations and emotions" (Fischer-Lichte 2008:142). The spectator can connect to the act through recognition affixed in their own bodies. For instance, jumping on the plexiglass construction like on a bed or swinging on a seesaw until the motion carries one's body into the air. Yet, the recognition, for instance, of the slack bodies built on top of each other or shaking bodies huddled together at the bottom of the prison bunks, and the tension it brings comes from much deeper spaces that can only be discovered through an empathic relation to the body of the other. Thus, leading to hidden and forgotten aspects of the difficult past in which the traumatic experience resides.

Seemingly neutral plexiglass surfaces are also inextricably connected to the creation of the affective atmospheres in the performance space. Working closely with the bodies, they transgress from scene to scene, transforming from transparent walls and windows into surfaces for image projections, from beds in a dormitory room to bunk beds in a jail cell or prison train. In one scene, the row of plexiglass frames forms a wall on the surface on which old black-and-white photographs are projected. It is the only time in the performance when, instead of the living bodies, the spectator is confronted by images. Khamov built the original concept of the performance around the idea that, with the passing of time, objects lose their shapes in our memory, as much as events and details of our lives and of history do.¹¹ A fact from the past stays but loses its connection to time, becoming some sort of abstract element. The people on the photographs are not meant to be recognized or observed closely, but history and memory, however vague, suddenly acquire a human face, something that is often missing behind facts and numbers. Who are these people? What is their story? By the end of the scene, the last remaining image shows a photograph of a younger version of the dancer who stands right behind the transparent surface, allowing the projection to be transferred directly onto his body, thus creating a visual connection between past and present.

Water

One element that stands out in the performance apart from the plexiglass panels is water. Following the practice of contemporary dance performances, water is no longer an unconventional element for the

11. Source: <http://peria.tilda.ws/> (last accessed 12 December 2023).

performance environment. However, it plays a significant role in the chain of material assemblages that add to affective and meaning-making processes in the performance.

In one scene, a tall, transparent, tube-like aquarium of water appears on stage. The mode of the scene changes, as everyone and everything slows down and follows a male dancer who immerses himself into the water, surrounded by strips of fabric. Apart from shorts, he is naked, and his body is visible from all sides as if through a magnifying glass. He emerges and dives under, turning around and upside down. His precise movements continue the dance in a different environment, allowing his body a different quality that now is closely connected to the matter of water. He turns around, wrapped in the fabric, an allusion to a child in the womb with umbilical cord, until he comes up for air. Every time he dives, the soundscape of the performance changes, becomes subdued and calm with only flashes of light disturbing the peaceful atmosphere. The performer explores an almost meditative practice of getting away from the world, familiar to all of us who ever dived into a sea, a lake, or even put our heads under water in a bathtub. The element of water acts in unison with the body that transfers the sense of it to the spectator, sharing a mutual memory of the contact with water.

This seemingly calm intermission is followed by another surge in the performance's intensity where water plays a different role. After the dancer emerges from the water for the last time, he pulls the wet pieces of fabric with him. Other dancers pick up the wet cloth and start to dance around the stage and behind a transparent wall constructed of the same plexiglass panels. They hit the stage and themselves with wet pieces of fabric that are now heavy and make unpleasant but also familiar smacking noises when they hit the surfaces. Especially those of a human body. The scene is simultaneously a reminiscence of a washing day in a village, a childish but cruel game of chasing each other with painful whips made of wet fabric, and scenes of self-flagellation. Water gives a different quality to the fabric that in contact with surfaces and human bodies creates a distinct familiarity, something that the spectators can recognize or feel in their bodies, creating a new level of engagement with scenographic materials and dancing bodies.

Water returns in a later scene, albeit in a completely different role. The scene begins with a female dancer climbing up an aerial apparatus, which is two pieces of long hanging fabric. She strives to escape a group of dancers who hang at the bottom of the fabric, moving it from one side to the other as she becomes more and more entangled. As she is eventually pulled down, she is being forcefully submerged into the same aquarium one saw in the much more peaceful scene before. The dancer is hanging upside down from a rope contraption, visibly scared and struggling every time she is immersed in the water. In this scene, by becoming a part of the material assemblage with the human body, water takes a different agency, becoming an element that acquires the power of unpredictability and aggression. The dancer's body does not make a choice this time; she is submerged in water against her will. The sudden appearance of violence addresses the spectator's own

body anew, engaging it in a tense realization that once again a childish game turned into an act of violence. Where holding one's breath in imitation of the earlier scene in which water took a non-threatening role was an active choice of a human body, in this scene, holding one's breath is a torturous struggle against being possessed by the element and the violence perpetrated by others. At the end of the scene, the dancer is pulled out of the water and carried away in the arms of one of the male dancers. The struggle is over but with which consequences? While the skilful and highly intense presentation is rehearsed the spectator's experience nevertheless, is based on an immediate embodied response to the potential threat such a violent act can bring to the human body.

Soundscape

Connections established through the material qualities of the elements of human bodies, plexiglass, and water are further bound together and magnified by the use of sound. *Feathers'* soundscape embodies principles of enveloping sound and, to some extent, uses these sounds that are already present in the visuality of the performance and connects them to common atmospheres: a train, a disco, a city, folk songs, and lullabies, and, even more elusive, sounds of childhood. Because the performance is built on familiar, even if fleeting and elusive, sensations, the sound designer, Daniil Koronkevich, adapted sounds and aural connections from real life, based on the idea that our everyday lives have a distinct soundtrack.¹² This soundtrack regulates our movements and tempo, varying from a fast pace of people in the morning traffic to a calm walk in the woods. Thus, as Koronkevich explained, the soundtrack should create a united impression without breaking the performance apart.

Even the pre-recorded monologues of the dancers played in the first part of the performance, in which they remember from their childhood, creates a soundtrack for the performance. It is simultaneously a soundtrack to the action, even if not directly describing what one sees on stage, and a bridge connecting the dancers' and the spectators' bodies. The sounds of voices are produced by bodies. Pre-recorded monologues are not connected to specific dancers but create an aural canvas of familiarity of voices of others that tell a story. The meaning of the stories might be familiar or completely foreign, but they are still there to represent living bodies with their memories.

As much as interaction between the material elements of the performance produces sensation, allusion, tension, and recognition, rather than a clearly defined meaning, sound also practices, in the words of Salome Voegelin (2010:10), its own *fleeting actuality* and "does not describe but produces the object/phenomenon under consideration." For instance, the uneasy, disturbing sound of rising tensions between bodies as a game turns into a fight. Barely audible sound as the dancer dives under water contrasts with the violent noise that accompanies the other dancer submerged into the water against her will.

12. Source: <http://peria.tilda.ws/>
(last accessed 12 December 2023).

The entire soundscape is tuned to the main language of the performance – the language of interactions between human and non-human bodies. Broken, seemingly chaotic dance movements, slight changes in posture that are required for a successful implementation of an acrobatic trick, even practical acts when the stage elements are being properly installed, are all twisted in one, unbroken canvas of sounds. Sounds that vary from dusty industrial rhythms to traditional laments. Pamela Howard suggests that sound can be considered “a visual element”, possessing the ability to “create a soundscape that can give the spectators contextual information” (Howard in Haughton 2018:141) even if it is not presented visually. It is especially relevant to the scene with image projections that are supported by the sound of old lullabies collected specifically from the Pskov region located in the west of the country. Soothing singing accompanies a succession of images, creating an engrossing atmosphere of memory work in which images speak instead of bodies and address not so much the spectator’s memory but a sensation of it, something familiar even if not fully recognizable.

Ephemeral as it is, sound becomes part of the material assemblages of the performance’s scenography. The soundtrack of the performance is not only something recorded and played; it is also a breathing, creaking, gurgling of the performance’s space as a living body. Groaning sounds of the plexiglass beds, rustling of clothes, gurgling of the aquarium are impossible to control as elements take over the material assemblages of active matter. The plexus of the recorded and live soundtracks create atmospherically *tuned* spaces (Böhme 2013:4) that wrap around the spectator. Alongside the kinaesthetic engagement tuned spaces pull the spectator towards the shared experience with another human body as the sound evokes memories and sensations necessary for the reflective engagement with the performance.

Equal to other elements, sounds contribute to the construction of the performance’s meaning. In one scene, the plexiglass frames are put together, forming an enclosed, transparent space. As if entranced by rhythmic music, one by one, the dancers, who at this moment are wearing mouth covers in the shape of birds’ beaks, enter the plexiglass space from above. They move mechanically, imitating bird-like movement, perfectly in tune with the techno music. Gradually, one of them realizes that they are entrapped and, breaking the monotonous movements, starts to pound the plexiglass walls. Panic erupts and the dancers’ bodies start to move chaotically, attempting to free themselves, crashing into the walls to no avail. The frenzy lasts mere seconds until the music changes and the performers’ movements steadily return to the same rhythm, once again becoming a synchronized beat of a macabre, convulsive dance. From time to time, one of the dancers climbs on top of the construction, attempting to break free, only to fall back down the next moment.

In this scene again, the dancing bodies are closely connected to scenographic materiality as it exercises its power over the performance space. Trapped in the plexiglass cage but still visible, the moving, struggling bodies are

familiar. The return of the motif of enclosed, limited space, in which bodies are forced to be together, as it appears against their will, trigger empathic engagement from the spectator's point. Does this pounding of bodies hurt? Is it hot in there? Why can they not come out from such a seemingly feeble construction? Masks are painfully familiar as a grotesque reminder of the recent COVID-19 pandemic, where a sense of being trapped and doomed was a soundtrack of many peoples' lives. The music's intensity is no longer a playful monotony but a reinforcement of the discomfort. It is simply too loud, too intense, too much.

In the final scene, the country's traumatic history comes together with the private memories. The bodies are set free, like birds freed from a cage. The dancers pour water on each other, with feathers falling from above, as they dance wildly to the song by a cult Russian rock band Auktyon that starts with the line "Nobody told me that I disappeared."¹³ The last scene of the performance is no longer a space of complex dance moves or acrobatics but a temporality in which the dancers' bodies express uncontrollable, childlike joy of freedom. The freedom that is achieved by overcoming the traumas of past and accepting the known. The performance finale is a carnivalesque riot that leaves space for hope of breaking clean from the past, from the oppression and melancholy, from lies and terror and thus from trauma. The liberation that cannot happen that easily in real life.

Conclusions

Miriam Houghton (2018:31) emphasizes "(...) the staging of trauma seeks to acknowledge, illuminate, navigate, and deal with stories and histories of trauma that, while deeply distinct and unique in each context, remain troubling and exposing for the society to whom they speak." Analysis of how a dance performance can represent the traumatic history of a country in general or in the context of one's private experience is important for several reasons. A study of different forms of performative expressions allows to extend a vocabulary of communication that performative art possesses in relation to the audience. Furthermore, non-verbal forms of performative expression, especially, as in case with *Feathers*, those that deal with traumatic, hidden, forgotten, or dangerous histories, helps to see the role performative arts play in non-democratic societies. The dance performance is also a careful invitation to a form of therapy, where through emotional engagement, the spectators have the possibility to acknowledge the hidden and complex, potentially their past in the context of the history, and how traumatic experience may have shaped their family generation after generation.

In context of the present-day Russian political and socio-cultural environment, it is critical to recognize what role memory plays in structuring society and that the possibility of the positive change in the future is tightly linked to awareness of the past and its traumas. As Dominic LaCapra (2001:68) points out, "historical losses call for mourning – and

13. Auktyon (rus. Аукцион) is Soviet-Russian alternative rock band from St. Petersburg. Founded in 1978 and active to present day. The band is famous for its music being influenced not only by post-punk and new wave aesthetic but also by avant-garde jazz music, European and Central Asian folk music, and poetry of Russian futurist Velimir Khlebnikov.

possibly for critique and transformative sociopolitical practice.” The performance is culture specific; it might not even speak to each and every spectator who sees it. Yet, it is attempting to find a universal language of bodies, objects, and sounds, that together create an encompassing space where the complex, uneasy, and unimaginable can be communicated and understood.

In the era of global amnesia, propaganda, death of empathy, and reign of individualism, it is exactly these small acts that start from a desire to help those on the margins of society and end in a rare act of exploration of the past, losses, and traumas that play a crucial role in the construction of a civil, democratic society from inside.¹⁴ Working with trauma in the expressive context of the dance performance creates a possibility to break the silence. And the silence needs to be broken to make it possible to approach a hidden and suppressed past in order to understand the present and to find hope in the future.

Reference list

Internet resources

Rosch, Anna 2022. “Iz trekh sharikov nastupleniya sebya. Peterburzhenka Larisa Afanas'yeva stroit v germanskom Tsaytse postoyanny filial Upsala-tsirka.” Media Loft, 14 June 2022. <https://www.medialoft.eu/iz-treh-sharikov-voznikaet-prinyatie-se-by-a-peterburzhenka-larisa-afanaseva-stroit-v-germanskoy-tsaytse-postoyannyy-filial-upsala-tsirka/11681c3> (last accessed 18 August 2023).

Ugarova, Olga 2021. “Kak ‘Upsala-Tsirk’ pridumal psikhoterapevticheskiy spektakl’ ‘Per’ya’, sochetayushchiy smertel’nyye tryuki, tekhnologiy i fotoarkhiy XX veka.” Sobaka, 28 July 2021. <https://www.sobaka.ru/entertainment/theatre/132744> (last accessed 18 August 2023).

Printed sources and literature

Bennett, Jill 2005. *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*. Stanford: Stanford University Press.

Bennett, Jane 2010. *Vibrant Matter: a Political Ecology of Things*. Durham and London: Duke University Press.

Böhme, Gernot 2013. “The Art of the Stage Set as a Paradigm for an Aesthetics of Atmospheres”. *International Journal of Sensory Environment, Architecture and Urban Space*. <https://journals.openedition.org/ambiances/315> (last accessed 18 August 2023).

Caruth, Cathy 1996. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

Etkind, Alexander 2013. *Warped Mourning: Stories of the Undead in the Land of the Unburied*. Stanford: Stanford University Press.

Fischer-Lichte, Erika 2008. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Translated by Saskya Jain, London, New York: Routledge.

Haughton, Miriam 2018. *Staging Trauma: Bodies in Shadow*. London: Palgrave Macmillan.

LaCapra, Dominick 2001. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.

14. Recent increase in pressure on state theatres and financing of propaganda theatre that focuses on the denigration of Ukraine and Europe, revisionism of the Russian history, and clear adherence to the present-day political agenda, makes an independent theatre even more rare and crucial. It provides a space for reflexivity and critical thinking that allows for the possibility of resistance, if not to an entire political regime, then to apathy and isolation.

- Martin, Carol 2006. "Bodies of Evidence". *TDR: Drama Review*, vol.50, no.3: 8–15.
<https://www-jstor-org.proxy.lnu.se/stable/4492691?sid=primo&seq=1> (last accessed 12 December 2023).
- McAuley, Gay 1999. *Space in performance: making meaning in the theatre*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- McKinney, Joslin & Scott Palmer 2017. "Introducing 'Expanded' Scenography". In: *Scenography Expanded: An Introduction to Contemporary Performance Design*. Eds. Joslin McKinney & Scott Palmer. London: Bloomsbury Methuen Drama, pp.1–22.
- McKinney, Joslin 2019. "Scenographic Materiality: Agency and Intra-Action in Karin Brack's Design". In: *Contemporary Scenography: Practices and Aesthetics in German Theatre, Art and Design*. Ed. Birgit E. Wiens. London: Methuen Drama, pp. 57–72.
- Nikolaeva, Olga 2024. "Scenography of the unimaginable: exploring trauma of others in 872 days. Voices of the besieged city". *Theatre Research International*, vol.49, no.1, pp. 70–88.
- Oushakine, Sergey 2009. "Vmesto utraty: materializatsiya pamyati i germenevtika boli v provintsial'noy Rossii". In: *Travma Punkti*. Eds. Sergey Oushakine & Elena Trubina. Moskva: NLO, pp. 306–345.
- Parekh-Gaihede, Rose 2012. "Breaking the Distance: Empathy and Ethical Awareness in Performance". In: *Kinesthetic Empathy in Creative and Cultural Practices*. Eds. Dee Reynolds & Matthew Reason. Bristol, UK: Intellect Ltd., pp. 175–192.
- Pollock, Griselda. "Art/Trauma/Representation." *Parallax*, vol.15, no.1, 2009: 40–54.
<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13534640802604372> (last accessed 18 August 2023).
- Reynolds, Dee & Matthew Reason 2012. "Introduction". In: *Kinesthetic Empathy in Creative and Cultural Practices*. Eds. Dee Reynolds & Matthew Reason. Bristol, UK: Intellect Ltd., pp. 17–25.
- Reynolds, Dee 2012. "Kinesthetic Empathy and the Dance's Body: From Emotion to Affect". In: *Kinesthetic Empathy in Creative and Cultural Practices*. Eds. Dee Reynolds & Matthew Reason, Bristol, UK: Intellect Ltd., pp. 121–136.
- Rosen, Astrid von 2021. "Scenographing the Dance Archive – Keep Crawling!" In: *Scenography and Art History: Performance Design and Visual Culture*, eds. Astrid von Rosen and Viveka Kjellmer, London: Bloomsbury Visual Arts, pp. 29–46.
- Voegelin, Salomé 2010. *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*. Continuum.
- Voronina, Tatiana 2018. *Pomnit' po-naschemu. Socrealisticheskii istorizm i blokada Leningrada*, Moskva: NLO.

Reviews

BOOK

Fællessang – fælles sag?

Lea Wierød Borčak & Henrik Marstal

København: Forlaget Højskolerne, 2022.

ALF ARVIDSSON

Det danska begreppet *fællessang* har ingen direkt motsvarighet i Sverige: det motsvarar unison sång, allsång, föreningssång, stamsånger – både aktiviteten och sångerna, det iscensatta och det spontana. I *Puls* nr 4 recenserar Gunnar Ternhag den tvärvetenskapliga antologin *Fællessang og fællesskab* (2018) där en historia med början i tidigt 1800-tal analyseras. *Højskolesangbogen* som har sin bas i folkhögskolorna och kom i nittonde upplagan 2020 är tillsammans med psalmboken något av kanoniserad repertoar för gemensam sång i Danmark. Samtidigt har sånger ur populärkultur och folkliga rörelser mer inofficiellt tagit plats i offentligheten, här är sången "Re-Sepp-ten", mer känd för sin refräng "vi är røde, vi är hvide" paradexemplet på en sång vars avsjungande blivit synonymt med nationell identitetsmarkering. Med en tidigare upplaga av *Højskolesangbogen* 2008 fick *fællessang* ett nytt uppsving. Därtill fick diskussionen kring *fællessang* och dess roll för det danska samhället förnyad kraft med covid-19-pandemin, då *fællessang* blev ett sätt att massmedialt och nationsomfattande bearbeta situationen. Under vårmånaderna 2020 då samhället stängdes ner blev TV-programmen *Morgensang* och *Fællessang hver for sig* samlingspunkter för att skapa en föreställd digital gemenskap.

Lea Wierød Borčak och Henrik Marstal har båda varit aktiva inom området, Marstal som engagerad i arbetet med *Højskolesangbogen*. I *Fællessang – fælles sag?* har de tagit ett förnyat grepp om fenomenet att sjunga tillsammans, vad det gör och vad det påstås göra, vilka som tar initiativ och vilka som tänks följa, i relation till diskurser om kollektiv gemenskap, särskilt en nationell dansk samt frågor om hur danskhet konstrueras. Det är en idébok som varvar teoretiska diskussioner med enkätundersökningar och nyhetsmaterial, musikanalyser, självupplevda erfarenheter och reflexiva resonemang. Bärande begrepp är postnationella aspekter, medialisering och den "melocentriska vändningen", ett begrepp tidigare utvecklat av Borčak. De ser *fællessang* som en tradition av att sjunga tillsammans, en särskild repertoar och en särskild praxis. Vidare ser de alla idéer kring och former för utövandet som en särskild *fællessangskultur*, vilken genomgått många och stora förändringar i takt med samhällets omvandlingar. Med Thomas Turino ser de *fællessang* som "participatory performance", och skiljer mellan formaliserad och icke-formaliserad *fællessang*, eller förberedd och spontan.

Efter inledande ord och självreflektioner börjar författarna med en lägesöversikt och tar upp sången "Re-Sepp-ten", ursprungligen skriven till fotbolls-VM 1986, och hur den börjat diskuteras som fosterlandssång. En ytterligare vändning är när den närmast användes som en psalm i samband med fotbolls-EM 2021 i Köpenhamn när landslagsspelaren Christian Eriksson fick hjärtstillestånd under inledningsmatchen. Ett viktigt drag i resonemangen

kring fællessang som framhålls är just en konsensusorientering kring det danska. Författarna konstaterar att en tidigare generationsklyfta, mest markant under efterkrigsdecennierna, gradvis försvann från slutet av 80-talet då sånger från nyare popmusikproduktion (Kim Larsen med flera) började lanseras som möjliga gemensamhetssånger. I denna process har sångtextens betydelse tonats ner parallellt med att arbetar- och vänsterrörelsernas inflytande under 80-talet minskade till förmån för en offentlig uppvärdering av individualism. De frilägger också hur en avtraditionalisering i samhället, med minskande fællessang, följdes av en retraditionalisering från 2008 då ett "Sångens år" inrättades. Här ges också ett intressant exempel på hur sång undveks vid nutida miljödemonstrationer, för att gemensam sång blivit så förknippat med nationell konsensus och det skulle inte ge trovärdighet till ifrågasättande sammanhang.

Ett kapitel går igenom olika argument som brukar användas till fællessangens fördel och identifierar fyra återkommande tankefigurer i den allmänna diskussionen. Sång är bra för hälsan, och för inläring; sång utgör ett kulturarv; sång har en viktig roll i genomförandet av ritualer, och sång i sig är ett självändamål. Borčak och Marstal diskuterar också den nutida "melocentriska vändningen" som gjort att sångtexternas innehåll blivit relativt mindre betydelsefullt för byggande av gemenskap, och ser fyra förhållanden som ligger bakom denna vändning: en "mindre andäktig" inställning till texten; tendensen att välja sånger utifrån melodin före texten; en omvärdering där en sång har "historiskt" värde bara om det passar in i nutiden; och en avtraditionalisering som minskat betydelsen av religiösa och nationella värden. Längre fram i texten tar författarna fram sex "orsak/konsekvenser" eller argument för fællessang: den ger estetisk upplevelse; bygger gemenskap; innehåller lekfullhet; kan fungera förlösande (övertvinna motsättningar, katharsis?); ger bildning; har rituella funktioner. Sociologen Harmut Rosas begrepp *resonans* tas in för att beteckna upplevelsen av att vara sammanljudande med andra och att känna gensvar från andra, och ställer detta i motsats till *fremmedgjørelse* (alienation). Den gemensamma sången kan också utgöra ett "safe space", inte bara för att musicera, utan också för att pröva sångtexters innehåll utan att behöva ta ställning för dem.

Fjärde kapitlet tar upp hur den gemensamma sången misslyckas att skapa gemenskap och inkludering. Särskilt är det reaktioner på den påbudna danskheten som kommunicerades under corona-epidemin som ger exempel, både med det "feel good"-ideal som alla inte uppskattade som stämningsslag, och den exkludering av invandrare som kan vara en möjlig effekt. Den låga andelen invandrare på folkhögskolorna lyfts fram som en faktor som gör positionen för *Højskolesangbogen* obekvämt. Gruppen Shu-Bi-Duas sång "Danmark" från 1978 lyfts fram som ett belysande fall, där formuleringar som i sin samtid var tydlig ironi mot nationell inskränkthet bokstavligen blir exkluderande när sådan medvetenhet inte längre kan tas för given.

Två kapitel diskuterar medialisering. Här jämförs de två danska programmen under coronapandemin med *Allsång på Skansen*, där det sistnämnda karaktäriseras som "hypermedialiserat" med sin tydliga medvetenhet om sin massmedierade karaktär, medan de danska programmen i sin strävan efter en virtuell gemenskap i sitt tilltal till TV-publiken ville skapa en omedelbar samtidighet som möjliggjorde utövande av gemensam sång.

Diskussionen förs också med historiska jämförelser av tillfällen med nationella känslöstämningar. Återföreningen med Sydjylland 1920, allsångsrörelsen under ockupationen från 1940 och folkomröstningen om inträde i EF (nuvarande EU) 1972 förs fram bredvid coronapandemin som viktiga händelser där fællessang vitaliserats och mönster för vad den innebär etablerats och omdefinierats. I de radio/TV-program som iscensattes under coronaepidemin var omkring hälften av sångerna skrivna under 1800-talet eller förra halvan av 1900-talet och en fjärdedel mellan 1970–2010.

Den estetiska dimensionen i fællessang är underordnad gemenskapen, och den centrala position som upptas av deltagarna själva gör att det inte finns någon utanförstående publik som sången riktas emot. Det vetenskapliga problemet ifall fællessang ska diskuteras som "körsång" eller inte belyses av Leas talande erfarenheter från forskningsvistelse i USA där frågor om "vem dirigerar", "när övar de", "vilken är publiken" visar vilka associationer som väcks. Den föreställda nationella gemenskap som finns som drivkraft är tydligen för abstrakt för utomstående att jämförelser med församlingssång eller arbetssånger ska komma osökt.

I två kapitel diskuteras genrerna *fædrelandssange* och *danmarkssange*. Den förstnämnda har 1800-talets strider om sydjylland och den tyska ockupationen under andra världskriget som tunga historiska grundvalar. Den sistnämnda var som mest produktiv 1971–1986 och präglas av eftertänksamma, kritiska och ironiska hållningar; vänsterrörelser och nej til EF var produktiva miljöer, och fördes av unga populärmusikartister – så skrev Trille och Gnags varsina sånger med titeln "Danmark". Parallellt med det nya uppsvinget under 00-talet har nya Danmarkssånger tillkommit, här använder författarna begreppet "postironi". Därefter följer en diskussion kring begreppet "postnationell" som problematisering av nationsbegreppets minskade internationella politiska betydelse, dess relevans och hur det kan användas för att förstå fællessangens utveckling. Författarna ser flera tendenser i hur fædrelandssången tar mindre och mindre utrymme, en viss förlägenhet för att sjunga sådana sånger, och nyproduktionens mer eftertänksamma karaktär som postnationella tendenser. En motsatt tendens är den att fædrelandssång omladdas från sitt nationalistiska program till att vara kanoniserat som kulturarv.

Författarna är engagerade i och för fællessang, ett engagemang som tar sig uttryck i dessa diskussioner om hur överspelad nationalism, exkluderande tendenser och romantiserande synsätt på sångens inneboende möjligheter ska hanteras. Det finns ingen tydlig motsvarighet i Sverige, men flera av de tendenser författarna avtäckar har svenska paralleller. Den melocentrisk vändningen som gynnar hits från förr och minskar sångtexternas relevans för det gemensamma subjektet är tydlig i Allsång på Skansen (ett program i vilket kanske idén om "det svenska musikundret" finns som en ideologisk underström om vad som är det gemensamma). Motsvarigheter till Danmarkssånger kanske kan sökas i "Änglamark", "Öppna landskap", "Vintersaga" – men då är vi inne på svenska landskap och favoriserade stämningslägen snarare än en politisk/nationell enhet i fokus. Delar av fältet, inklusive sentida diskussioner om vilka sånger som barn ska lära sig i skolan, diskuteras i Eva Danielsons och Märta Ramstens *Du gamla, du friska* (2013). Någon samlingsutgåva med liknande normativ genomslagskraft

som *Højskolesangbogen* finns inte att jämföra med, men väl utgåvor med liknande ambitioner att samla en kanoniserad repertoar. Borčaks och Mars-tals bok kan inspirera till och visa vägar för forskning inom andra nationella kontexter. ■

Celebrating the International Council for Traditional Music är på samma gång en mäktig, omfattande, personlig, sammanfattande och detaljerad hyllning till och historieskrivning om ICTMD:s första 70 år. Redan dess vikt på 2056 gram gör den fysiskt närvarande för läsaren, en tyngd som också väl motsvaras av dess innehåll. Totalt innehåller den 72 bidrag av olika art (inklusive förord och några mindre avsnitt). I listan över medverkande räknas hela 65 personer upp.

Boken är strukturerad utifrån ett organisationsperspektiv. Efter förord och inledning, följer "Origins and operations". Här beskrivs ICTMD från starten 1947 under namnet International Folk Music Council (IFMC) och de efterföljande sju decennier. Ett särskilt kapitel handlar om Maud Karpeles (1885–1976), nyckelperson för skapandet av och därefter arbetet med att utveckla ICTMD under lång tid. Hon förekommer också på flera andra ställen i boken. Som initiativtagare och därefter som drivande i flera olika positioner befästs hennes plats genom antologin i ICTMD:s historieskrivning. Även stadgar och andra styrdokument, arbetet med att skapa ett internationellt och inte i första hand europeiskt nätverk samt namnbytet 1981 till International Council for Traditional Music (ICTM) är exempel på sådant som också tas upp. Sedan 2023 heter organisationen numera International Council for Traditional Music and Dance (ICTMD), vilket också är den beteckning som används i den här recensionen.

Därefter flyttas fokus till ICTMD:s styrning i avdelningen "Governance". Avdelningen utgörs i första hand av presentationer av ordföranden (elva bidrag) och generalsekreterare (åtta bidrag) under de första 70 åren. Dessa bidrag är individfokuserade, ofta av biografisk karaktär med särskild vikt lagd vid de år som personen hade en position inom ICTMD. Dessutom ingår en översikt över styrelsens verksamhet.

Där de två första större avdelningarna har fokus på organisationens historik och styrning, både på en generell nivå och på individnivå, behandlar följande avsnitt de delar av verksamheten som kommer de många medlemmarna till del. Först ut är avdelningen om "Scholarly events" som presenterar återkommande mötesföreläsningar såsom världskonferenser, symposier, kollokvium och liknande. Vikten av att skapa sammanhang och mötesplatser löper här som en röd tråd, men även problem att utveckla en internationell organisation som även i praktiken har en global räckvidd.

Med ett särskilt intresse har jag läst den mest omfattande avdelningen: "Study groups". Studiegrupper utgör en viktig del i ICTMD:s verksamhet. I dem samlas forskare inom olika intressesfärer. I avdelningen "Study groups" återfinns totalt 25 bidrag av vid tiden för antologin verksamma grupper samt tre bidrag om studiegrupper eller motsvarande som inte längre är verksamma. I dessa beskrivningar framträder en mångfald med perspektiv och

BOOK

Celebrating the International Council for Traditional Music

Reflections on the First Seven Decades

Red. Svanibor Pettan, Naila Ceribašić, Don Niles

Ljubljana: University of Ljubljana Press and International Council for Traditional Music 2022.

Fulltext kan laddas ner här: <https://ebooks.uni-lj.si/ZalozbaUL/catalog/book/344>

Kompletterande bildgalleri: <https://www.ictmusic.org/publications/anniversary-publication/gallery>

KARIN L. ERIKSSON

aspekter. Alla bidrag ger en historisk översikt över respektive grupp, men en del av dem beskriver också hur man inom grupperna arbetat med forskningsrelaterade frågor av olika slag, exempelvis frågor som rör terminologi och forskningsmetodik.

Nästa avdelning – "Publications & expertise" – har ett något mer blandat innehåll. Tre av bidragen handlar om ICTMD:s publikationer: tidskriften, den mer nyhetsinriktade Bulletin samt en mer övergripande artikel om andra typer av utgåvor, såsom kataloger över folkmusikinspelningar och fonogram med dokumentationsinspelningar. I denna del återfinns också van Zantens bidrag om ICTMD:s relation till och roll som NGO i relation till UNESCO.

Sammantaget är det inte möjligt att ge boken en fullödlig presentation i en recension som den här. Det finns dock några återkommande spänningsfält som flera av bidragen tar upp. Jag avslutningsvis vill reflektera över två av dem: Europa och resten av världen samt relationen mellan musik och dans.

Relationen mellan Europa och resten av världen, hur världen representeras i organisationen och hur organisationen är representerad i världen, är något som flera bidrag diskuterar. En del av detta rör organisationen och dess verksamhet i sig. Hit hör frågor som var världskonferenserna förläggs, hur icke-europeiska länder representeras i ledningen och i vilken region sekretariatet ska placeras. Men det handlar också om synen på forskning i sig. Vad ska man utforska? Utifrån vilka perspektiv?

ICTMD har länge haft en ambition att vara världsomfattande. Därför har frågor om hur organisationen är uppbyggd varit viktiga för flera presidenter. I Anthony Seegers bidrag om Klaus Wachsmann (president 1973–1977) beskrivs exempelvis Wachsmann som en president viktig för att omvandla ICTMD från en europeisk till en internationell organisation. Men det framgår också att breddningen dessutom handlar om forskningen i sig, där Seeger menar att Wachsmann bidrog till att organisationen starkare kom att förknippas med musiketnologi som forskningsfält (s. 85). Men problematiken med hur man ska se på relationen mellan Europa och övriga världen har även fortsättningsvis varit aktuell att hantera. En senare president, Adrienne L. Kaeppler (president 2005–2013), beskriver exempelvis själv att en viktig målsättning för henne bland annat var att öppna upp organisationen ytterligare: "My great hope for my presidency was to make the Council more international and less Eurocentric." (s. 104).

En ambition att koppla samman forskare från flera olika delar av världen har såväl politiska som praktiska sidor. Bland de politiska kan exempelvis relationen till olika styresskick i olika länder och ICTMD:s position till och arbete med detta nämnas. Bland annat så beskrivs organisationen som en viktig brygga över järnridån. Men också praktiska, konkretiserade i så enkla men samtidigt komplicerade frågor som vilket språk som ska användas i en studiegrupp – tyska eller engelska – och möjligheter för forskare att ha råd att åka till en världskonferens långt hemifrån. Dessa ibland väldigt kortfattade kommentarer om praktiska hinder, tycker jag är intressanta. Detta, eftersom de framhäver vikten av att mötesplatser är utformade på ett sådant sätt att de möjliggör för forskare oavsett skiftande bakgrunder och arbetsförhållanden att vara delaktiga i och påverka ICTMD:s verksamhet i stort.

Breddning och förflyttning av fokus påverkar helt klart även uppfattningen om vilken forskning som är relevant. Rör det sig om folkmusikforskning eller musikeknologisk forskning, vilka typ av frågor utforskas, hur och utifrån vilken empiri? Susanne Ziegler och Ingrid Åkesson visar på hur fokuset i en av de äldre fortfarande verksamma studiegrupperna – "Study Group on Historical Sources" (numera "Study Group on Sources and Archives for Music and Sound Studies") – förflyttat sig från att fokusera på europeisk folkmusik till traditionell musik från hela världen (s. 263). En förflyttning, menar de, som var parallell med namnbytet 1981.

I dag har organisationen som påpekats nyligen återigen bytt namn och därmed till sist också inkluderat dansen. Detta är på tiden, kan jag tycka, då dansen varit både ständigt närvarande under hela ICTMD:s verksamhet och samtidigt märkligt osynlig. Den är närvarande inte minst genom de historiska kopplingarna till English Folk Dance and Song Society i samband med bildandet, danssuppvisningar vid och i samband med konferenser, dansforskare och – inte minst – "Study Group on Ethnochoreology". Men också märkligt osynliggjord. På flera ställen beskrivs bland annat hur dansen inkluderats som en del av "musik" och att det i sin tur har kunnat motivera att "dans" inte funnits med i organisationens namn. Flertalet av presidenterna har också kommit från musikområdet; Kaeppler anges som inte bara den första kvinnliga presidenten utan också den första presidenten som också var dansforskare. Efter att läst antologin börjar jag fundera på just dansens plats. Kanske kan den sammanfattas – här medvetet hårdtaget – som viktig, men kanske inte alltid så viktig att den också ska synas ordentligt? Jag välkomnar därmed namnbytet som precis genomförts.

Att läsa den här boken har inte alla gånger varit enkelt. Jag ska medge att min läsning flera gånger gjorts med en hel del motstånd från min sida, då den i sig vid flera tillfällen känts övermäktig. Det blir helt enkelt lite för mycket och lite för många detaljer att ta till sig vid en läsning från pärm till pärm. Men detta innebär inte att innehållet i sig är ointressant eller oviktigt, tvärtom. Det är viktigt att centrala organisationer av det här slaget utforskas, beskrivs och dokumenteras och ett 70-årsjubileum är ett bra tillfälle att göra detta på. ICTMD har vidare varit och bör vara en viktig del i den musik- och dansetnologiska forskningens infrastruktur. Och det framgår helt tydligt, särskilt i bidragen om studiegruppernas historik, att verksamheten som sådan haft betydelse för de forskningsområden som stått i centrum. Flera av de individer som beskrivs har också varit viktiga inom sina respektive forskningsfält. Här kan antologin alltså bidra till att både beskriva olika forskningsområdets utveckling över tid och sätta in enskilda forskare i ett bredare perspektiv. Detta senare gäller inte minst biografierna över presidenter och generalsekreterare.

Jag vill avsluta med en sammanfattning av antologins allra sista avdelning: "Listening & looking ahead". Den består av ett bidrag sammanställt av Kirsty Gillespie med flera. Till bidraget har tio medlemmar från vardera regioner Afrika, Asien, Europa, Latinamerika, Nordamerika och Oceanien ombetts att beskriva den betydelse ICTMD har haft för dem personligen. Här framkommer att särskilt viktigt verkar ICTMD vara som en plattform för att skapa möten och nätverk mellan forskare från olika delar av världen och mellan forskare med olika bakgrunder. Det framgår också att ICTMD:s verksamhet

påverkat och utvecklat såväl deras forskning som deras undervisning, framför allt genom att bidra med nya perspektiv.

Samtidigt lyfts en del problemområden, särskilt sådana vars konsekvenser är exkluderande för deltagande i och känslan av tillhörighet till organisationen. Bland annat beskrivs en organisation som uppfattas som hierarkiskt strukturerad, där engelska som det centrala språket skapar språkbarriärer för forskare från flera delar av världen och där så praktiska saker som penningstransaktionssystem sätter krokben för att betala in en medlemsavgift som dessutom för många är dyr. Det finns med andra ord fortfarande många saker kvar att ta tag i de kommande åren. Med viss bävan ser jag nu trots en ibland seg läsning därför fram mot 100-årsantologin. ■

Hur påverkar utövers migrantidentifikation deras villkor för att delta i det svenska musiklivet? Denna stora och viktiga fråga tar sig Jonas Ålander an i doktorsavhandlingen *Musik, migration och villkor: En studie om deltagandevillkor i det svenska musiklivet* framlagd i ämnet musikvetenskap vid Örebro universitet 2022. Studien tar sitt avstamp i frågorna: Hur manifesteras och kännetecknas migrantidentiteten i det svenska musiklivet? Hur villkoras deltagande i det svenska musiklivet?

Avhandlingen består av en kappa och tre artiklar. I artiklarna redovisas de tre delstudierna undersökningen bygger på. Den första, "Performing in Sweden: Migrant Musicians Possibilities and Impossibilities of Musical Participation",¹ är en intervjustudie om migrantidentitetens betydelse för utövers karriärer. I delstudie 2, "It's about togetherness: The Creation of Culturally Diverse Music Venues in Sweden",² är det istället musikarrangörer som intervjuats. Delstudien beskriver villkoren för arrangörer av musikpraktiker – såsom musikarrangörer – som har som målsättning att arbeta med migrations- och mångkultursfrågor. Den tredje delstudien är en medieanalys, "Migrants, Swedes and the unchanging practice of music: discursive representations in Swedish newspaper", samförfattad med Ulrik Volgsten.³ Här analyseras hur centrala begrepp och uppfattningar om migranter meningsgörs i svensk dagspress.

Avhandlingen har en stark diskursiv ansats och flera av teoribildningens begrepp och perspektiv är hämtade från politisk diskursteori. Sammantaget är det en perspektivrik undersökning, och många av de trådar som utvecklas är inte möjliga att ta upp här. I det följande ligger därmed fokus på studiens resultat och i mindre utsträckning på teoretiska perspektiv och deras användning. Två begrepp är centrala: "det svenska musiklivet" och "migrantidentitet".

"Det svenska musiklivet" beskrivs som stort och mångfacetterat, främst inkluderande "musikrelaterade tillställningar, konserter och andra sammanhang där musiken ges en central roll" (s. 28). Två nivåer beskrivs: *regim* som betecknar hela musiklivet och *praktik* som avser "de enskilda sammanhang som utgör musiklivet" (s. 28). Diskurser ses som övergripande strukturer för såväl regimer som praktiker. Alla praktiker inom regimen det svenska musiklivet undersöks av naturliga skäl inte. Istället utgör de tre delstudierna

BOOK

Musik, migration och villkor

En studie om deltagandevillkor i det svenska musiklivet

Jonas Ålander

Örebro Studies in Musicology 7
Örebro: Örebro universitet, 2022.

KARIN L. ERIKSSON

1. Ej publicerad vid tiden för disputationen. Senare publicerad i reviderad form i *Puls*, vol 8, 2023.
2. Tidigare publicerad i *Nätverket: Etnologisk tidskrift*, nr 22, 2020.
3. Tidigare publicerad i *STM-SJM*, vol 103, 2021.

tre nedslag.

"Migrantidentitet" definieras som "en meningsskapande position som tillskrivs markörer och föreställningar förknippade med migration" (s. 28). "Migrant" motsvarar en vardaglig förståelse av "invandrare", som dessutom ska ses som något annat än "svensk". "Invandrare", "migrant" och "svensk" ska vidare ses som socialt konstruerade och därmed kontextberoende. Migrantidentitet förstås genomgående i studien som "en diskursiv position med vilken subjektet identifieras eller identifierar sig" (s. 31).

I studien är det alltså villkoren för att delta på fältet "det svenska musiklivet" och hur det relateras till, påverkas och formas av migrantidentiteter så som de framkommer i de tre delstudierna som undersöks. Ålander visar hur migrantidentiteten manifesteras i flera olika sammanhang. Han väljer att tala om dem utifrån ett utövar-, arrangörs- respektive medieperspektiv. Tre olika aspekter identifieras, aspekter som med lite olika tyngdpunkt förekommer inom samtliga tre perspektiv.

Den *symboliska aspekten* kommer särskilt till uttryck i arrangörsperspektivet där migrantidentiteten får en symbolisk manifestation kring vilken en musikpraktik skapas. Genom detta kopplas musikpraktiken och migrantidentiteten ihop med frågor och önskemål om förändring (exempelvis ett mer inkluderat samhälle) men också till frågor om mångkultur och segregation. Genom detta kan musikpraktikens idé kopplas till visioner om social förändring och migrantidentifikationen till subjekt i behov av hjälp, oavsett om detta är fallet eller ej.

Representationsaspekten framträder främst i utövarperspektivet, där migrantidentiteten medför att individer uppfattas vara representanter för exempelvis en större grupp eller att deras medverkan blir en del i en musikpraktiks strävan efter inkludering. Detta skapar frågor om man som utövare anlitas på grund av att arrangören tycker man är bra eller för att man representerar något genom ens migrantidentitet.

Förmyndaraspekten finner författaren i medieperspektivet. Medierapporteringen har ofta en vinkling som kopplar samman migrantidentiteten med frågor om behov av hjälp, stöd och musikpraktiker som möjligheter att mota sociala problem som exempelvis segregation. Migranten ses i detta perspektiv som i behov av någon annan – ofta "svensken" – för att få hjälp till en mer dräglig tillvaro.

Studiens andra frågeställning handlar om hur deltagandet villkoras i det svenska musiklivet. Här utgör Glynos & Howarths *logics of practices* ett viktigt teoretiskt raster för analysen. Dessa logiker "*comprises the rules or grammar of the practice, as well as the conditions which make the practice both possible and vulnerable*" (som citerat i Ålander, 2022, s. 32, kursiverat i original). Utgångspunkten här är därmed att deltagande i sociala praktiker alltid förhåller sig till uttalade och outtalade normer och regler. Perspektivet möjliggör därmed att visa vilka normer och regler som styr en praktik.

Mer specifikt diskuterar Ålander de *sociala, politiska och fantasmatiska logikerna*. De sociala logikerna beskriver en praktiks och regims kännetecken. Dessa är viktiga för att upprätthålla en (musik)praktik och anger "en praktiks ramar, förutsättningar och tillstånd som tas för givna av dess

deltagare" (s. 32). Ålander har identifierat tre sociala logiker: grindvaktens, mångkulturens och den funktionella musikens sociala logik.

Grindvakter är beslutsfattare som påverkar och har makt över genomförandet av en musikpraktik. De kan vara individer – såsom företagsledare och kulturpolitiker – men också grupper, såsom en föreningsstyrelse. Grindvakter har stor påverkan på den enskilde artistens möjlighet att framföra sin musik, men också på publikens möjlighet att delta i en musikpraktik. Grindvaktens sociala logik framträder framför allt i arrangörsperspektivet, medan dess konsekvenser framträder i utövarperspektivet. Intressant här är arrangörens mellanroll, vars egna villkor är villkorade av exempelvis regelverk och bidragsgivare, samtidigt som de själva villkorar deltagandet för artisterna. Andra exempel på grindvakter i studien är mediernas betydelse för vad som exponeras och på vilka sätt detta sker i relation till migrantidentiteten. Mångkulturens sociala logik visar hur idéer om etnicitet, mångkultur och integration får betydelse när musik och migration sammanförs i en musikpraktik. Alltifrån syften att främja integration till utövares osäkerhet över på vilka grunder de anlitas synliggörs här. Här visas också hur migrantidentiteten när den får politiska innebörder kan skapa problem för en grindvakt, liksom mediernas påverkan genom att förstärka sammankopplingar mellan migrant och mångkultur. Inom den funktionella musikens sociala logik blir musiken ett verktyg för att uppnå något annat, ofta social förändring, upplysning om demokratiska principer eller att bilda en publik om olika musikaliska kulturuttryck. Denna logik menar Ålander är särskilt tydlig inom arrangörsperspektivet.

Politiska logiker beskriver hur en praktik tillkommer, upprätthålls och förändras. Dessa blir särskilt intressanta att studera när en praktik ifrågasätts eller på annat sätt utmanas, då det synliggör praktikens gränser och innehåll samtidigt som dessa diskuteras och potentiellt också förändras. I studien identifieras kapitalets respektive representationens politiska logik.

Kapitalets politiska logik visar hur musikpraktikers ekonomiska förutsättningar ofta är kopplade till förhandlingar vars resultat påverkar de ramar som praktiken kan verka inom. Det är framför allt inom arrangörsperspektivet där denna logik synliggörs. Det kan handla om villkor för bidrag satt i relation till arrangörens tankar om musikpraktikens inriktning och syfte. Samtidigt visar logiken hur det kan uppstå problem för musikpraktiker med mångkultursprofil, eftersom det kan leda till svårigheter i form av misstänksamhet om arrangemangets kvalitet och därmed också svårigheter att få stöd. Förhandlingarna inom representationens politiska logik är på ett ideologiskt plan och fokuserar på vad musikpraktiken representerar. Därmed blir både den symboliska och den representativa sidan av migrantidentiteten tydlig. Det kan exempelvis handla om hur idéer om mångkultur blir en del av förhandlingar mellan arrangörer och politiker i samband med att en musikpraktik instiftas.

Sist diskuteras två fantasmatiska logiker inom musiklivet: gemenskapens och (o)kunskapens. En fantasmatisk logik beskriver varför en praktik finns till, såsom bakomliggande motiv och målsättningar. Den synliggörs när ett subjekt upplever att "det normala" – ordningen – inte längre fungerar. I studiens resultat är de fantasmatiska logikerna framför allt kopplade till musikpraktikernas verksamheter, ofta dessutom med en politisk dimension. Därmed är de ofta också starkt knutna till en önskan om förändring.

Eftersom musikpraktikerna ofta är tänkta att bidra till en förändring i samhället, är gemenskapens fantasmatiska logik återkommande i delstudierna. Det rör sig dock om olika former av gemenskap, exempelvis musikpraktiker som ställen för migranter att nätverka med "svenskar", eller som arenor för att skapa gemenskap och samhörighet. (O)kunskapens fantasmatiska logik kan kortfattat förstås som att musikpraktiker ses som tillfällen för att lära andra något, såsom grundläggande demokratiska värden, utbilda om kulturella skillnader och likheter samt insatser för att motarbeta rasism och diskriminering. I grunden ligger en önskan om att skapa "musikpraktiker, vilka ska tjäna som rum vars deltagare kan upplysas, bildas, och därigenom bidra till att förändra samhället till det bättre" (s. 58). Det är olika mottagare för "bildandet", i arrangörsperspektivet praktikens deltagare, i medieperspektivet är det migranten som ska bildas och "svensken" står för bildandet.

Sammantaget beskrivs därmed en migrantroll med svårigheter att påverka villkoren för deltagande, trots uttryck för motstånd och önskan om förändringar. Ålander konstaterar att "de villkor som konstituerar det svenska musiklivet ger en bild av en starkt hegemonisk regim av sociala praktiker som reproducerar sin verksamhet igen och igen. Det är rent ut sagt svårt att hitta musikpraktiker där politisk kamp faktiskt förs i syfte att förändra regimen" (s. 63). Kanske, undrar han, döljer synen på musik som något fint och möjliggörande bakomliggande strukturer i musiklivet som begränsar deltagarvillkoren. Konsekvensen blir att migranten "antas [...] ta politisk ställning och vara en god förebild, vilket innebär att migrantidentifikationen för med sig en 'inbyggd' symbolik och representation som leder till att dess subjekt inte har samma villkor i musiklivet som 'icke-migranten'" (s. 64 f.).

Studien är viktig och intressant att ta del av. Samtidigt har jag ibland haft svårt att följa undersökningens olika steg och de val som har gjorts. Särskilt har jag funderat över vad som inkluderas i "musikpraktik" respektive "det svenska musiklivet". Musikpraktik beskrivs som ett organiserat, offentligt, musikaliskt event, exempelvis en konsert. Det förekommer dock i materialet tillfällen där "musikpraktik" är mer inkluderande, exempelvis ett ungdomsläger i delstudie 2 men även en del av de musikpraktiker som återspeglas i delstudie 3. Här hade en större tydlighet rörande vad musikpraktik inkluderar och exkluderar och därmed även ett mer framskrivet resonemang om vilka konsekvenser detta har fått för studiens empiri varit önskvärt. Detta hade sannolikt inte påverkat studiens övergripande slutsatser i stort, men det hade tydliggjort hur svårt det är att dra gränser i en ofta svårkategoriserad empiri.

Även vad som inkluderas respektive exkluderas i "det svenska musiklivet" uppfattar jag ibland som flytande i framställningen. I kappan framstår det svenska musiklivet som ett professionaliserat musikliv som framför allt – med lite utblickar till traditionell musik – inkluderar personer aktiva inom populärmusikområdet. Populärmusikperspektivet förstärks även av val av litteratur, där stor del av den forskning som refereras är inom detta område. Men delstudierna ger snarare intrycket av att det musikliv som behandlas är mer diversifierat. Även här hade jag önskat ett mer utvecklat resonemang om var gränsen går mellan vad som ingår och respektive utesluts i "det svenska musiklivet".

Sammanfattningsvis hade jag därmed gärna sett ett mer framskrivet resonemang om de val som har gjorts och hur de påverkat studiens empiri och i förlängningen dessa resultat och slutsatser. Även i andra delar hade jag önskat ett något tydligare kritiskt resonerande, exempelvis i relation till den tidigare forskning och de offentliga rapporter som refereras. Det hade gjort att Ålander som forskare fått en mer framskjuten position även i dessa delar, på ett liknande sätt som nu är fallet i kappans resultat- och analysdelar.

Studien lägger sammantaget en fin grund till resonemang och reflektioner runt viktiga men svåra frågor som sätter vårt samtida musikliv i ett välkommet men obekvämt perspektiv. Läsningen har tyvärr också gett associationer till andra typer av identiteter inom musiklivet och deras deltagandevillkor, exempelvis kvinnors deltagandevillkor inom flertalet genrer. Här finns uppenbara, parallella strukturer som negativt påverkar många olika gruppers möjligheter till ett likvärdigt deltagande i svenskt musikliv. Vikten av att både granska de styrande strukturerna i musiklivet i stort och närstudera migrantidentitetens betydelse för möjligheterna att delta i detta musikliv på rimliga villkor framstår därmed som en fråga av ständig aktualitet. I inledning anges att en målsättning är att komplettera tidigare forskning och rapporter om kulturlivets förhållanden inom detta område genom ett fokus på musiklivet i sig. Detta har studien också bidragit till. ■

Under närmare ett sekel har begreppet "subkultur" använts i många sammanhang och fått otaliga betydelser och definitioner. Mängder av forskning har publicerats, och publiceras fortfarande. Akademiska skolbildningar, teorier, definitioner och analyser har på olika sätt överskridit de redan svårdragna gränserna mellan samhällsvetenskap och humaniora. Begreppet har förekommit i såväl kvalitativ som kvantitativ forskning för att beskriva avvikande, utmärkande eller offensiva sociala fraktioner, som associerats med olika samhällsklasser, etniska grupper, generationer, med mera. På 1970-talet, när musikens betydelser för subkulturerna fick mer uppmärksamhet, hade begreppet redan förknippats med vissa klädstilar, utmärkande intresseområden, deltagande i kollektiva aktiviteter, evenemang och annat som förekom bland specifika, sociala grupperingar. Men sin bredd till trots är begreppet också präglad av sociokulturella begränsningar. Då det mestadels förekommer i västerländsk forskning, om västerländska samhällen och kulturer, finns det stundtals etnocentriska tendenser i begreppet.

Yiren Zhaos doktorsavhandling *Shaping the Meaning of Chinese Music Subcultures* adresserar ett behov av att undersöka hur subkulturer fungerar och kan förstås i andra delar av världen. Detta handlar inte bara om att utforska vad de innehåller och vad deltagarna ägnar sig åt, utan också om att hitta nya sätt att använda begreppet i sig på. Liksom i mycken annan forskning är subkulturers förhållanden till underground- och mainstreamkultur viktiga, i detta fall särskilt till det sistnämnda. Redogörelserna leder in i resonemang som bidrar till nya kulturgeografiska perspektiv, här i riktning mot Kinas huvudstad. En skillnad mot västerländskt inriktad forskning, där begreppet mainstream främst används i kommersiella sammanhang, är att i Kina tillhör mainstreamkulturens hegemoni de statskontrollerade medierna. Zhao pekar

BOOK

Shaping the Meaning of Chinese Music Subcultures

Yiren Zhao

Örebro Studies in Musicology 8
Örebro: Örebro universitet, 2023.

<https://oru.diva-portal.org/smash/get/diva2:1714855/FULLTEXT01.pdf>

LINUS JOHANSSON

på en paradox i de kinesiska myndigheternas inställning till subkulturerna, då de både har ignorerat dem och framställt dem som sin motsats. Sådana iakttagelser väcker bredare intresse än de enskilda tillämpningarna av begreppet och avhandlingen öppnar således för vidare studier, utöver de som följer i de empiriska delarna. Avhandlingen redogör även för viss forskning om subkulturer i andra, icke västerländska kulturgeografiska områden, såsom arabvärlden (s. 53).

Avhandlingens bidrag till musikvetenskapen angår framför allt sociologiska och närliggande fält, men berör också den klingande musikens betydelse för deltagarnas inspiration och engagemang. Detta, menar Zhao, har till stor del förbisetts inom tidigare, mer semiotiskt inriktade studier (s. 16f). Musiken som källa till autenticitet lyfts fram, exempelvis då lyriken bygger på artisters (förmodat) självupplevda berättelser. Det ägnas dock mindre uppmärksamhet åt hur musiken låter än åt informanternas upplevelser, från enskilt lyssnande, till deltagande och gemenskap.

Zhao formulerar tre frågeställningar. Den första berör hur deltagare i subkulturer i Peking reflekterar över sina aktiviteter och den gemensamma verksamheten. Den andra handlar om hur meningsproduktionen i deras deltagande formas av en bredare, kinesisk kontext. Och den tredje frågan riktar fokus mot musikens affektiva egenskaper och hur dessa relaterar till deltagarnas engagemang i subkulturerna i fråga (s. 21). För att besvara dessa frågor har Zhao gjort en omfattande litteraturstudie, samt intervjuat 25 deltagare, som var och en är aktiv i en subkultur förknippad med någon av de musikaliska genrerna "metal", "punk", "rap", eller "rock". Intervjuerna föregås av en utförlig diskussion kring de teoretiska aspekterna av subkulturforskningen inom både en angloamerikansk och en kinesisk kontext. Detta lägger grunden till Zhaos egna reflektioner kring begreppet och dess tillämpningar.

Med ett sunt mått av kritisk distans, i kombination med intressanta resonemang och en allmän insatthet i ämnet, gör Zhao vad hon kallar en "översättning" av begreppet subkultur. Översättningen gäller dock inte språkliga aspekter av begreppet, utan dess tillämplighet. Zhao anpassar begreppet till den kinesiska kontexten, efter att det mestadels har använts i västerländska sammanhang. Detta leder till en syntes av väst- och österländska teoribildningar, samtidigt som olikheterna mellan de två sidorna av begreppet framträder tydligare. Det framträder en motsatsernas dynamik i att den kinesiska kontexten kräver ett "top-down"-perspektiv på subkulturer, medan individuella deltagare beskrivs och behandlas från "bottom-up" (s. 57). Det förstnämnda perspektivet dominerar i avhandlingens första hälft och det andra perspektivet i den andra.

Informanterna är deltagare i nämnda subkulturer, men intervjuas individuellt. Diskussionerna betonar interaktionen mellan deltagare, musik och omgivning i formandet av subkulturell mening. Sådana interaktioner kan ske vid konserter och festivaler, eller via TV, diverse sociala medier och nätverk med mera, men det är det förstnämnda sammanhanget som uppmärksammas mest. Ordet "meaning" i avhandlingens titel syftar alltså på vad genrerna betyder för subkulturernas aktiviteter och sammanhållning generellt. Estetisk form och innehåll kommenteras i begränsad omfattning och får mer uppmärksamhet först framåt slutet av avhandlingen. Den klingande, icke-verbala delen av musiken spelar dock en stor roll för informanternas känslomässiga

deltagande, samtidigt som lyriken kan vara viktig, särskilt i relation till den kinesiska statsapparaten, makten och censuren. Det händer att låtskrivare och musiker måste bearbeta sin lyrik för att kunna få sina låtar spelade i de statskontrollerade medierna. Detta indikerar något om vilka förutsättningar den statliga hegemonin har givit lyrikskrivandet, trots att censuren eventuella inverkan på icke-verbala element ej behandlas. Men denna del av musiken är viktig, särskilt när det gäller informanternas uppfattningar om västerländsk musik. Många lyssnare hade hört och uppskattat sådan musik långt innan de förstod lyriken. Informanternas engagemang i subkulturerna måste därför även förstås i kontexten av icke-symboliska, affektiva och konnotativa musikaliska element (s. 180).

I bilagorna finns översiktliga beskrivningar av informanterna, inklusive åldersgrupp och genus. Genomsnittsåldern är cirka 30 år och 1/5 är kvinnor, tillhörande samtliga subkulturer utom rock. Alla är musiker, utöver en konsertarrangör. Det finns också spellistor med informanternas favoritmusik. Zhao använde dessa listor som startpunkt för intervjuerna, men säger inte mycket om den delen av samtalen. Detta är lite synd, då många exempel i bilagorna är kinesiska och en stor del av läsekretsen förmodligen inte får ett riktigt grepp om dessa. När "Chinese folk metal" nämns vore det för läsaren intressant att veta mer om hur det låter, särskilt då det innefattar traditionella, kinesiska instrument (s. 109f). Det kinesiska i musiken beskrivs i stället kontextuellt, relaterat till autenticitet, kollektiv identitet, symbolisk praktik, mytologi, med mera, i mötet med de västerländska genrerna. Även användningen av västerländska stilnormer kunde ha förtjänat mer uppmärksamhet. Det nämns några kända artister, men många är mer eller mindre obskyra. Då informanterna identifierar sig med subkulturer är detta knappast oväntat, men det innebär också att merparten av den musik som nämns förmodligen är obekant för västerländska läsare och kanske även för kinesiska.

I intervjuerna förekommer trots allt några frågor om vad som är karakteristiskt i informanternas favoritmusik, vilket de beskriver med ord och formuleringar såsom "intensitet", "vibration", "hårt och tungt", "snabbt och kort", med mera, samt med hänvisningar till klang, dynamik, harmonier och arrangemang (s. 148ff). Zhao hänvisar i enstaka fall till skalor, rytmer och dylikt, men den intresserade läsaren måste då vara uppmärksam på vad som skrivs i fotnoterna. Intervjuerna innefattar också en del långa citat med summariska kommentarer. Vidare kan det nämnas att det finns språkliga brister, framför allt i översättningen av informanternas svar. Det är inget som påverkar avhandlingen i sin helhet, men oklara formuleringar bromsar upp läsningen här och där. Zhao nämner också ett metodologiskt hinder på grund av pandemin, vilket innebar att alla intervjuer fick göras online. Detta är en olycklig omständighet, men inte ett problem för avhandlingens kvalitet.

Sammanfattningsvis kan sägas att de teoretiska diskussionerna kring begreppet subkultur är innehållsrika, samt att intervjuerna tillför studien ett betydande innehåll. Ur ett musikanalytiskt perspektiv lämnas en del frågor obesvarade, men resonemangen om musikens affektiva mening har ändå analytiska inslag. På vilka sätt kan då avhandlingen inspirera till vidare forskning? Med en population på cirka 1,4 miljarder är Kina ett enormt land, vars subkulturer förmodligen skulle kunna studeras på otaliga sätt. Men Zhao lyckas göra en hållbar avgränsning av fältet. Avhandlingens empiri är både

intressant och lärorik, men den stora behållningen är sättet att både ifrågasätta och förnya det centrala begreppet. Då de teoretiska diskussionerna öppnar för liknande studier i andra delar av världen innefattar de också de mest användbara aspekterna för fortsatt forskning. ■

BOOK

The Cold War through the Lens of Music-Making in the GDR

Political Goals, aesthetic paradoxes, and the case of neutral Sweden.

Petra Garberding &
Henrik Rosengren (eds.)

Lund: Universus Press, 2022.

MARTIN KNUST

This volume is the outcome of a two-day symposium about “East German music and its connection to the Cold War” (Introduction, p. 2) that took place in 2019. Contributors of this volume are musicologists, ethnologists and historians from Germany and Sweden. The topics of the nine essays in this volume cover a wide array of music phenomena. Each one will be presented briefly before looking at the entire volume’s structure, aims and perspectives.

The first section, *The Political Function of Music*, consists of one essay with the title “Folksongs of Our Time. Song Production in the GDR at the Beginning of the Cold War” written by Meredith Nicoll. It has two parts. The first presents an overview about the various meanings of the polysemantic German term *Lied*. The second part focuses on a particular form of this music genre: the political mass Lied. This term has more than one meaning as well. *Massenlieder* were written for political mass events and to be performed by all participants. But the term was also used for new songs that were supposed to become widely known, like a folksong. This essay offers many valuable insights into the complicated history and function of the *Lied* in a political context and the genre of political mass song that, at least in Germany, ceased to exist after 1990.

The second section *Musical Individuals in a Political Context* consists of three essays. Stefan Weiss’s article “How to be Useful: The Songs of Andre Asriel” presents one of the central agents in the GDR’s music life. From his output as a composer Weiss chooses Asriel’s mass songs for analyzing his relation to jazz, a genre treated with suspicion by the Communist state. Hence, Asriel’s songs with jazz elements provoked negative reactions from reviewers despite his prominent position. The title of Lars Klingberg’s essay is a summary of its content: “Marianne Gundermann alias Johanna Rudolph. Communist – Emigrant – Traitor – Auschwitz Survivor – Guardian of the Cultural Policy of the GDR”. Her biography, which is full of frictions and contradictions, serves as the base for a study that exemplifies the strong influence that certain individuals had in the cultural politics of the GDR. As Klingberg argues, her musical competence was rather limited – except for the works of Georg Friedrich Händel – which did not inhibit her to interfere in music affairs of different kinds. The only thing that appears to have qualified her for such a powerful position was the fact that she engaged herself in the German Communist party early on, even though she had collaborated in Nazi Germany with the Gestapo leading to the killing of her Communist comrades. She did exert her influence in a dogmatic manner as the appendix illustrates, a speech in which she tried to denigrate Western musicologists as fascists. Matthias Tischer’s essay “Composing Back and Forth the Iron Curtain. The Friendship of Paul Dessau and Hans Werner Henze” presents the exceptional relation between these well-known German composers and how it becomes manifest in their musical works and their humoristic letters. In them, they

wrote about future projects, musical inspiration and the challenges they met. They collaborated and quoted each other in their work until the end of their friendship which – perhaps not accidentally – coincided with the erection of the Berlin Wall in 1961.

Two essays make up the section *East German Choirs and Cultural Diplomacy*. Andreas Lueken's "Sacred – Secular – Ideologic? The Repertoire of the St. Thomas Choir of Leipzig in the GDR" gives a statistical overview about the repertoire of this choir during the years from 1949 to 1991, that is, during the entire time of the GDR's existence. Changes in the repertoire appear to have been clearly politically motivated, for instance, the raise of secular works in the 1960s. But the political elite was also keen to exploit the "trademark" of this choir, which had been led by Johann Sebastian Bach two centuries before, for promoting the GDR as a state that respected and maintained the German classical music heritage. Henrik Rosengren's essay "Cultural Heritage and Political Propaganda: East German Boys' Choirs in Sweden" explores the more or less hidden political aims of guest concerts of the Kreuzchor from Dresden and the Thomanerchor from Leipzig. Both choirs have a long and honorable history and started touring Sweden and other Western countries already in the late 1940s. During these journeys they did not only operate as a mediator of a positive cultural image of the GDR through their performances. Implicitly, the singers and staff of these choirs had the task to establish individual contacts with Swedish families which often hosted them privately. Beside from this potential for influencing public opinion abroad, the tours did not come without a risk. Some choir members seized the opportunity and defected to the West. This overview takes only in account the historical period before the erection of the Berlin wall and works as a link to the final section of the book.

GDR and Neutral Sweden consists of three essays written by the editors. Petra Garberding looks at the career of a singer who often performed in Sweden. "Politics is as important for me as art'. Gisela May in Sweden" evaluates May's relatively frequent guest appearances. May was not only well-known as an actress and singer, but was also a high GDR cultural functionary. Her repertoire was contemporary and representative for the music 'canon' of East Germany. In her statements in the Swedish press, she emphasized her loyalty to the GDR authorities. Despite that she was classified as not entirely reliable by the Stasi. The last two essays deal with the musicologist Gerd Schönfelder who played an important role in GDR cultural politics and had good contacts to Sweden. Petra Garberding's "Gerd Schönfelder. Musicologist and Stasi Employee in Sweden" starts with a biographical note and investigates his role as an ambassador for the ideology of the GDR. In his reports to the Stasi, he classified his Swedish counterparts according to their political standpoints and their sympathies for Communist Germany. He succeeded in getting into the inner circle of Swedish music politics when getting elected as a member of the Royal Swedish Academy of Music. A concrete example of his organizational binational work is presented in Henrik Rosengren's "Gerd Schönfelder and the Opera *Gustaf Wasa*". In the late 1980s, he initiated a collaboration of the Semperoper in Dresden and the Royal Swedish Academy with the aim to edit and perform this opera commissioned by the Swedish king Gustav III, and written by the Dresden composer Johann Gottlieb Naumann two centuries earlier. The premiere

in Stockholm took place after the end of the GDR in 1991 and got negative reviews. At this time rumors about Schönfelders Stasi affiliation had started to spread and the cultural contacts between Sweden and the GDR, which had been close in some sectors, was re-evaluated critically.

The volume provides the reader with a fascinating panorama of the music life in and the cultural contacts of the GDR. The essays process a lot of archival material; in some cases – for instance, the essays written by the editors –, this material has some brisance because some Stasi files that are quoted concern persons in Sweden and Germany who are still alive and had a career even after 1989. All essays are original and convincing contributions about actors and individuals who often have not yet been addressed in non-German research communities. All essays are well-structured and rich in hard facts and figures. The multifaceted interplay between politics and musicians or music officials becomes visible and the hypotheses and conclusions that are drawn rest on a solid empirical basis. For the international research community that investigates the cultural politics of totalitarian states this volume is without doubt very valuable. For music researchers engaging with East Germany's music history it is an interesting cross-section through a material whose quantity is enormous and that has yet to be analyzed. However, for a number of reasons, the volume may not work as an introduction to GDR music politics.

First, it lacks an overview about the history of cultural politics in the GDR. Since it disappeared as a state more than three decades ago, its cultural politics may not be well known outside Germany. A table or timeline with some important events and dates might have made it easier for readers who are not familiar with the history of the GDR to understand and interpret the observations and statements of the authors. For instance, the Biermann expatriation and its wide-ranging reverberations in international affairs or the different turns in GDR music politics, which shifted away from the Bitterfelder Weg of the 1950s, would have been relevant coordinates. Moreover, a systematic overview about the existing research about East German music politics – e.g. the regime's futile attempts to fight Western "Beatmusik" – and how this volume fits into, challenges or expands existing research would have given the reader guidance through the material which appears to be narrow and disparate at the same time.

This leads to the most fundamental issue with the book, namely that it has no central topic or thread running through it. Despite the 22 words of the overlong book title, the common denominator of the essays remains unclear. Also, the title is not summarizing all articles and somewhat misleading. For instance, the three essays about Schönfelder and Rudolph do not address *Music-Making in the GDR* but the activities and biographies of two music functionaries who tried to interfere with music life abroad. The term "music-making" suggests that this volume is about music as a cultural practice which exceeds the traditional generic restriction to composed music. But this is not the case. On the contrary, it deals exclusively with composers, performers and organizers in the art music sector (with the partial exception of Gisela May). Major genres like popular music, film music or folk music are absent. Also, the research methods that the contributors choose are rather traditional which is of course not a flaw. But the content

of the book is more conventional than a reader with a background in recent music research might expect when reading the title. As a consequence, the lack of a central topic makes the structure of the book unsteady. Dividing the essays in four sections does not help because their titles do not address the content of the essays concisely. The title of the first section – *The Political Function of Music* – is way too broad because it consists of only one single article that focuses on a very specific genre of song. The title of the second section – *Music Individuals in a Political Context* – would even work with the three essays in section 4, about two music individuals, May and Schönfelder, and their political activities. This does not affect the high quality of the individual articles but makes the whole volume appear to be a collection of case studies, rather than a coherent publication that puts forward an argument or thesis. Finally, it would have needed more editorial care. There are many typos – in some articles on almost every page – and the bibliographical style is not consistent. In some essays, more than one standard for quoting research literature can be found, for instance by changing between English and German name of cities or by indicating the same source in different bibliographical manners. In some essays not all quotations are given in their German original in the footnotes and in a few cases the source of a quote is missing entirely.

In short: Although this collection of essays does not give a complete picture of the GDR and its external and internal cultural politics it provides the reader with valuable insights into details of the GDR's music life and its relation to Sweden. To make information about East German actors, structures and relations accessible to a larger international audience through multifaceted detail studies is the biggest merit of this book. It enriches the international research and discussion about music in totalitarian countries substantially. The variety of objects addressed, of which all belong to the genre of art music, and the plurality of methods employed, stretching from music analysis over statistics through close examination of archival material, show the different strategies of the East German Communist regime to gain and maintain influence on its own and other nation's populations through the creators, performers and organizers of music. In which respects this influence still matters and whether Sweden did maybe play a more active role in establishing relations with the Eastern bloc than hitherto ascertained remain two big and controversial questions for further research. ■

BOOK

Invoking the Modal Nymph

The Emergence and Dissemination of the Concept of Modality in Swedish Folk Music

Netta Hübscher

Göteborg: Göteborgs universitet 2022.

MATTIAS LUNDBERG

Denna avhandling behandlar begreppen och företeelserna "modalitet" (subst.), "modal" (adj.) och "modus" (subst.) i svenska folkmusiktraditioner sedan folkmusikbegreppets uppkomst i början av 1800-talet intill modern tid. Författaren är grundutbildad i Israel och har därutöver omfattande erfarenheter av svenskt musikliv både inom folk- och världsmusiksektorn, inom tidig musik-scenen, och som lärare i musikvetenskap och musikteori vid Göteborgs universitet. De dubbla perspektiven av in- och outsider märks i en synnerligen fruktsam kombination av orädd perspektivkritisk fräschör och en fördjupad inblick i det svenska folkmusikfältet.

Framställningen är både systematisk, med fördjupningar av viktiga temata, och historisk-kronologisk. Det analyserade materialet utgörs av diskurser från 1800-talets vittra tidskrifter, 1900-talets vetenskapliga litteratur, insamlares kommentarer, diskussioner i folkmusik-fora online, musikteoretiskt undervisningsmaterial, samtida låtkurser, och en del andra typer av källor. Allt detta underkastas noggranna undersökningar utgående från modern teoribildning kring historisk moduslära, vilket i praktiken innebär närkamp med en hel del medeltids- och renässansforskning (Charles Atkinson, Christle Collins Judd, Jessie Ann Owens m.fl.). Hübscher lånar analytiska principer från Lydia Goehr, i avsikt att belysa modalitetsbegreppet på samma sätt som Goehr för trettio år sedan analyserade uppkomsten av det avgränsade verkbegreppet. Det argumenteras därutöver för att förgivettagna historiska modaliteter inom den svenska folkmusiken kan förstås utifrån Eric Hobsbawms begrepp "invented tradition".

Begreppet "modus" har sina funktionella rötter i klassifikationssystem inom den frankisk-romerska (gregorianska) sången, där termens mer bokstavliga betydelser ("sätt", "vis", "utmätta gräns") under tidig medeltid blev ett verktyg för att sortera den ständigt växande floran av nytillkomna eller modifierade melodier i enlighet med åtta ordinarie från senantiken omtolkade kategorier. Någon erinran om begreppets sällsynta mångtydighet och vitalitet i västerländsk musiktradition torde inte vara nödvändig. Någon begreppsrealism är inte heller möjlig – innebörden av termen "modus" har varierat men i synnerhet haft viktiga betydelser gällande synen på tonförråd, linjestrukturer och melodifamiljer. Vad Hübscher fäster uppmärksamhet vid är att begreppet i diskussioner om svensk folkmusik förefaller ha fått en mer allmän, men sällan klart definierad innebörd, nämligen, enkelt uttryckt: "allt som på något sätt skiljer sig från tonal musik (dur och moll)". Detta trots att majoriteten av den traderade repertoaren av danslåtar tydligt verkar kunna klassificeras som dur- och mollmelodier.

Avhandlingen redogör förtjänstfullt för olika modusbegrepp. Modalitet i vidare mening kan förstås från minst fyra utgångspunkter: 1. Som abstrakt tonförråd, helt oavsett struktur; 2. Som just struktur, t.ex. en hierarki i mer eller mindre viktiga toner (finalis, tenor etc.); 3. Som melodisk tonföljd, kurvatur, arketyper; eller: 4. Som en öppen stiltyp, där alla eller många bedömare intrasubjektivt placerar ett musikaliskt innehåll i en kategori, utan vidare analytisk argumentation rörande toninnehåll eller struktur. Samtliga dessa fyra figurerar återkommande i det material Hübscher befattat sig med. Det kan konstateras att tidiga bedömare under 1800-talet, som J.C.F. Haeffner och Peter Grønland rör sig i gränslandet mellan de två första utgångspunkterna,

medan kommentarer i Facebook-gruppen "Svensk folkmusik" tenderar att uppehålla sig i de två senare kategoriernas domäner.

Med hjälp av Pierre Bourdieus teori om "kulturellt kapital" och Grant Mac-Crackens begrepp "patina" – enligt vilket ett avgränsat idégods kan bära de yttre tecknen på ålder och djup tradition, argumenterar Hübscher för att påstådd och påvisad modalitet i musiken tjänat syften att avgränsa folk-musikaliska spel- och sångtraditioner från sådana som de annars historiskt förefaller ha sammanspelat tätt med (såsom exempelvis konstmusik, kyrko-musik och underhållningsmusik).

I betydande grad utmanar Hübscher ett antal länge ganska dominerande svenska uppfattningar om vilken roll modalitet har spelat i tradering, fram-förande och tolkning av sång- och speltraditioner. Margareta Jersild och Ingrid Åkesson har i *Folklig koralssång. En musiketnologisk undersökning av bakgrunden, bruket och musiken* menat att de som traderat musiken bedrivit vad de klassificerar som "arkaisering", "en anpassning av nyare melodi-material till ett äldre, invariant tonspråk" (2000, s. 201). Hübscher ifrågasätter dock t.ex. antagandet att folkligt traderade koralmelodier genom tradering utan ackompanjemang under långa tidsperioder skulle ha stått självständiga från den vertikala harmoniska aspekten och kan demonstrera att toner i en koralmelodi upptecknad efter Katarina Utas (1853-c.1930), vilka tolkats som "modala avvikelser", faktiskt återfinns närmast identiska i 1697 års koralpsalmbok, där de presenteras just med harmonik i form av en besiffrad basstämma:

It therefore cannot be argued that the melody on which Utas's chorale is based does not reflect harmonic, indeed, chordal practice. The point here is not that Utas's chorale has a harmonic aspect because it has been possible to harmonise it, but rather that it comes from a compositional tradition to which harmonic practice is indeed integral (s. 179).

I dessa avseenden utgör avhandlingens jämförande analyser ett länge åstundat närmande mellan historisk musikvetenskap och den svenska musiketnologin.

Hübscher ifrågasätter kort sammanfattat grundtesen att de modalitetskvaliteter som ibland påvisas i muntligt traderad musik skulle härröra från en period före dur- och moll-tonarternas hegemonisering i västerländsk musik (ett skeende som i ljuset av modern forskning måste förläggas senast vid 1700-talets början, alltså hundra år före folkmusikbegreppet). Nu aktiva forskare som Märta Ramsten, Margareta Jersild, Sven Ahlbäck, Gunnar Ternhag, Mathias Boström, Owe Ronström, Ingrid Åkesson, Dan Lundberg och andra läses med kritiskt öga, på ett nytt sätt som inte alltid stryker dessas teorier medhårs. Däremot visar Hübschers analyser ofta generöst på värden i texterna som dess författare inte själva framhållit.

Naturligtvis finns det ytterligare material som man, trots medvetenhet om att inte kunna få allt, hade velat se belyst i avhandlingens analyskapitel. Det hade varit intressant att se en jämförande läsning av det svenska materialet gentemot Geirr Tveitts *Tonalitättstheorie des parallelen Leittonsystems* (1937), kanske vid sidan av den excentriske Carl Erik Södlings teorier Skandinaviens mest heroiska försök till auto-exotisering, där fyra av åtta modi härleds från

nordiska urmodeller. Vad gäller sångtraditioner kunde också mer nylig forskning kunnat inarbetas, exempelvis av Anna Johnson-Ivarsdotter, Madeleine Modin och Helen Rossil.

I slutsatserna till kapitel 5 och i det sjätte avslutningskapitlet menar Hübscher att 1800-talet var präglad av en öppnare och mer levande förutsättningslös diskussion om vad som utgjorde modalitet och modala element i konst- och folkmusik. Perioden från 1925 och intill 2000 präglas omvänt mer av skolbildning och förförstådd konsensus om folkmusikens partikularitet gentemot konstmusik och populärmusik. Uppfattningen att svensk folkmusik övervägande är modal och att det är viktigt att den betraktas som sådan, får sig alltså ett grundskott i denna avhandling.

Kort sagt läser jag avhandlingen som att det under hela folkmusikforskningens 200-åriga historia funnits en "modal elefant i rummet", och att denna i framtiden behöver undersökas närmare och med ett kritiskt öga. På detta sätt stänger den väl skrivna studien med titelns anspelning på åkallandet av en "modal nymph" på intet sätt butiken för fortsatt forskning, utan öppnar tvärtom för framtida forskning i nya riktningar. ■

Denna bok handlar främst om både lagliga och olagliga rave samt musik- och dansklubbar under 1980- och 1990-talen i Sveriges storstadsregioner, Stockholm, Göteborg och Malmö-Lund. Det går att spåra en viss lokal inåtvändhet men det finns också mycket samarbeten mellan klubbar i de olika städerna. Underjorden syftar på klubbarnas och ravens dubbla förhållande till "överjordens" mainstream, diskon, klubbar och andra musikställen. Dels för att de ibland bokstavligt talat var under jord, dels för att de var ett musikaliskt alternativ till framför allt den tidens dominerande disko.

De involverade DJ:arna och klubb- och ravearrangörerna har stora internationella kontaktytor med influenser från event på Bali och i Goa, London, Paris, Berlin, Köpenhamn, New York och inte minst Ibiza. Kläder, dekor och lokalernas utformning och platserna där klubbarna finns lyfts fram. Fast egentligen handlar boken mer om personerna som skapar driver och spelar på dessa klubbar än om eventen som sådana. Det blir ett stort persongalleri med namedropping på DJ:ar och klubbfixare, klubbar och musikgrupper. Förutom i klubbar och liknande lokaler spelas och dansas det på exempelvis skogsrave och industrirave. Benämningarna på dessa event ger en förklaring till var de äger rum. Däremot ställer jag mig undrande till begreppet "brytfest". Min tolkning utifrån texten är att man bryter sig in i övergivna lokaler av alla möjliga slag för att anordna ett musik- och dansevent. Men någon tydlig förklaring ges aldrig.

Vilka är då författarna? Anna Gavanoas är socialantropolog och författare och Anna Öström är utredare på Brottsförebyggande rådet. Men det märks även att de båda författarna själva varit en del av den miljö de beskriver, i form av dj:s, arrangörer och skribenter. Böckerna *DJ-liv. Historien om hur diskjockeyn erövrade Stockholm* (2016) respektive *Från Diskofeber till Rejvhysteri i den svenska dansmusikhistorien* (2020, endast Gavanoas) samt *Tillbaka till Underjorden* visar tydligt detta.

BOOK

Tillbaka till Underjorden

80/90-talens klubbrevolution i Sverige

Anna Gavanoas & Anna Öström

Möklinta: Gidlunds förlag 2022.

MATS NILSSON

Vad en DJ är vet nog de flesta, men vad är en MC? Plötsligt finns det en person bredvid DJ som vaddå – pratar och presenterar musiken? Det är möjligt att jag borde dechiffrerat vad MC är någonstans i texten, men det står inte vad förkortningen står för. Som boken är skriven är det lätt att missa vad en MC är. Vilket jag kanske gjort. Flera geografiska placeringar blir ibland fel, åtminstone vad gäller den föränderliga lokala geografin i Göteborg.

Boken är delvis slarvigt skriven med konstiga ordföljder och oavslutade resonemang, som gör texten om inte svårläst så tröttande. Vilket leder över till frågan om vilka de tänkta läsarna är. Svaret är att det förmodligen är personer som själva varit eller är en del av denna delkultur inom musik och dans. Boken är mer populärvetenskaplig än vetenskaplig i en snävare mening, då den snarare är beskrivande än analyserande. På slutet finns ansatser till viss analys när författarna skriver att det "... framträder oväntade mönster som bidragit till den infrastruktur som legat till grund för dagens klubbscener." Gavanoas och Öström har också "kunnat urskilja vissa mönster som är unika för svensk klubbhistoria." Dessa mönster formuleras som föreningssveriges betydelse, infrastrukturens uppbyggnad, kvinnlig vänskap och "nya" lokaler utanför de etablerade klubbarna. Samt att influenserna i Stockholm, Göteborg och Malmö-Lund kommer från olika håll. Inte förvånande kopplas Malmö ihop med Köpenhamn och Göteborg i högre grad med England än vad som är fallet för Stockholm.

De människor som skapat klubbarnas historia är inte bara DJ:ar, musikproducenter och skivbutiksägare. Även dansare, dekoratörer, kläddesigners, flyerdesigners, konstnärer och MC:ar har varit oundvikliga. Författarna poängterar, utan att gå närmare in på det, att förhistorien med andra musikgenrer spelar roll. Mitt tillägg blir då att disko är ett paradigmskifte på dansgolvet på 1960-talet, liksom förinspelad dansmusik på diskoteken. Dansmusiken är inte längre självklart "live" och dansen inte längre pardans. Det som helt utelämnats i *Tillbaka till underjorden* är alla de subkulturer och all den mainstreammusik som lever samtidigt med underjordens musik och dans. Andra, parallella musikbaserade subkulturer som exempelvis dansband, gammaldans, folkmusik, proggmusik och disko lämnas därhän vilket egentligen inte stör mig alls. Boken handlar ju inte om dessa eller deras relation till klubbmusiken. Men med undertiteln "revolution" är de kanske ändå viktiga, eftersom detta ord antyder ett paradigmskifte och en distansering från något vagt kallat "mainstream".

DJ som musiker är ett spännande perspektiv som är tämligen utforskat. På det sättet tillför denna studie dansmusikforskningen en ytterligare dimension. Att DJ:ar de facto fungerar som musiker i danslokalerna är ingen långsökt tanke utan snarare något som är värt att studera närmare.

I slutet av boken finns två efterord av Elisabeth Tegner respektive Lars Kaijser, båda etnologer med erfarenhet från "underjorden" och klubbmusik, som är intressanta. Tegner betonar i sin text att hon i sin forskarroll både deltagit, dansat och intellektuellt analyserat dansandet och danseventen. Gavanoas och Öströms text bygger mycket på Tegnens material, som numera finns i Svenskt visarkiv. Kaijser är också kunnig på 80- och 90-talens musik- och klubblandskap. Han lyfter tanken om att märka ut vissa platser med kulturarvsskyltar även borde gälla exempelvis kulturarvet Docklands vid Finnboda varv i Stockholm. Detta pekar på problemet med kulturarv. Vad väljs in

och vad väljs bort när kulturarv skapas?

Tillbaka till Underjorden handlar som framgått huvudsakligen om DJ:ar och arrangörer av klubbar och rave i Sveriges större städer under 1980- och 1990-talen. Dansandet nämns ofta men kommer aldrig i fokus. Hur och vad som dansas försvinner i stort sett helt medan musiken genrefieras in i detalj, som för den mindre insatte läsaren blir snårigt. Så även om det skrivs att dansen är viktig så handlar boken främst om underjordens musik. Men så är boken i första hand en populärvetenskaplig beskrivning av de "underjordiska" musikscenerna i Göteborg, Skåne och Stockholm under 80- och 90-talen. ■

BOOK

Social Partner Dance

Body, Sound, and Space

David Kaminsky

London: Routledge 2020.

MATS NILSSON

Titeln på Kaminskys bok blir i min översättning "Social partnerdans, kropp, ljud och plats". Kaminsky är socialantropolog från USA. Som sådan är hans material typiskt för fältarbetande antropologer, dvs observationer, deltagande observationer, intervjuer och samtal med dansare och framför allt danslärare som sysslar med olika former av partnerdans, bland annat polska, salsa, tango, lindy hop och vals. I sitt fältarbete har han gått på danskurser i de flesta av dess dansformer, bland annat ett år på Eric Sahlström-institutet i Tobo. Kaminskys fältarbeten i Sverige resulterade i en avhandling och sedan i boken *Swedish Folk Music in the Twenty-First Century: On the Nature of Tradition in a Folkless Nation* (2012).

Kaminskys syfte med boken är att påbörja skapandet av en generell teori för social partnerdans där föra/följa är ett bärande element, samtidigt som han vill hjälpa till att hitta en pedagogisk struktur för just partnerdans. Enligt Kaminsky är partnerdans en standardiserad och internationell grupp av danser, som sprids och lärs ut med hjälp av en kosmopolitisk grupp instruktörer. Jag har inga svårigheter att hålla med, och vår svenska polska är en del av detta dansande.

Teoretiker som skymtar fram i *Social Partner Dance*, och som tydligt inspirerat Kaminsky, är de välkända Bourdieu, Foucault, Butler, Merleau-Ponty samt de för en del mindre kända Lomax och McLuhan. Däremot är boken inte en teoribok som följer dessa författare slaviskt, utan snarare en bok som vill bygga en teori utifrån just den empiri partnerdansandet utgör.

Som redan framgått är Kaminskys ordval i boktiteln partnerdans, engelskans "partner dance", inte pardans ["paired dance"]. Det senare, pardans, finns i hela världen, det tidigare, partnerdans, blir en undergrupp med ursprung i Europa. Han använder inte heller engelskans "couple dance", en annan möjlighet att benämna pardans, som konstigt nog verkar ovanlig i engelskspråkiga texter. Partnerdans är pardans där danspartnerna har fysisk kontakt med varandra. För Kaminsky är social i boktiteln en lika viktig avgränsning som partnerdans. Hans intresse är inte scenframträdanden utan dansandet för nöjes skull på kurser, klubbar och andra danstillställningar.

Det är viktigt att skilja på pardans och partnerdans, något vi inte varit tydliga med i svensk dansforskning hittills. Jag har lätt för att hålla med Kaminsky om denna distinktion, likaså när han betonar det sociala i dansandet, både vad gäller mellan danspartnerna i dansandet och samordnandet med andra

dansande par i samma lokal. Det är mindre viktigt hur dansen ser ut för en åskådare, det är en annan social relation.

För Kaminsky, liksom för mig, är partnerdansen två personer som tillsammans utför dansen där kommunikationen mellan individerna inom paret blir grundläggande. Båda dansarna måste koordinera rörelserna så att paret blir en enhet. Här finns tre varianter för hur koordineringen går till. Den första, föra/följa, är redan etablerat i svensk danskursvokabulär, som exempelvis när polska lärs ut. Ett andra sätt är fråga-svar [responsorial riff], närmast som i lindy-hop, men jag vet inte om det används på danskurser i Sverige. Det tredje sättet enligt Kaminsky är att skapa och lära ut fasta koreografier, där ingen av dansarna behöver bestämma vilken rörelse som följer, utan är förbestämt som exempelvis i en fyrmannaschottis eller hambo.

Kaminsky återkommer ett flertal gånger i boken till de fyra delar i samverkan som vi mer eller mindre medvetet har kunskap om när vi dansar. De fyra delarna är individen själv, danspartnern, musiken samt platsen där dansen pågår. Dansen är kroppar i rörelse som kommunicerar med sin omgivning, och det gör kroppen med hjälp av alla sina sinnen. Hit hör syn, hörsel, gravitation, lukt, temperatur och känsel, där händernas beröring och tryck spelar stor roll.

Nya begrepp kan vara bra och nyttiga när vi ska tänka i nya, eller ompröva gamla tankebanor. Begrepp som Kaminsky använder är "dance habitus", på svenska närmast personlig rörelsepotential samt "choreohexis", som snarast verkar syfta på de konkret utförda dansrörelserna. Här dyker även begreppet rörelsevokabulär upp, vilket syftar på de rörelser en viss dansform byggs upp av.

Så långt inledningen av boken. Kaminsky går i de följande åtta kapitlen in mer i detalj i olika temata. Den individuella dansarens kroppshållning lämnar plats för tankar kring partnerdansen – hur kommunicerar och placerar man sig i förhållande till danspartnern? Vidare konstaterar han att dansmotiv blir ihoptränade på kurser till större enheter samt att samma grundsteg går igen i de flesta danser. Musiken är viktig eftersom musikaliska parametrar hjälper till att koordinera dansparterna sinsemellan. Kaminsky är intresserad av partnerdansen konventionella genusaspekter, som att mannen ansvarar för att leda paret och undvika kollisioner med andra danspar. Här förs en diskussion om maktrelationer, det vill säga vem som bestämmer i paret – och frågor om samkönad dans, rollbytes-dans, båda-leder-dans och växeldans. Kaminsky lyfter också fram nödvändigheten av en specifik teori för just social partnerdans. Mer om det nedan.

Partnerdans är ett tvåkroppssystem, eller som Kaminsky fyndigt uttrycker det "ett fyrbent monster med två huvuden, med delad, gemensam, balanspunkt" (min översättning). Internt kommunicerar dansparterna framför allt med hjälp av beröring. Musiken kan ses som partnerdansen tredje partner, den hjälper till och ger något gemensamt att förhålla sig till. Den är användbar men inte en nödvändighet. Så långt hänger jag med. Däremot har jag svårt att acceptera hans tanke på olydnad [disobedience], det vill säga att när dansarna inte följer musikens struktur så gör de helt enkelt fel. Här exemplifierar Kaminsky dessutom med danssättet "segla", ett fenomen jag själv tittat närmare på. Han menar att segla är att vara olydig mot musiken.

Min tolkning däremot är att dansarna som seglar inte är olydiga mot musiken, de använder den bara på ett annat sätt än normen föreskriver. De vet vad de gör, de dansar offbeat. De är inte olydiga, de bryter bara mot normen.

Ett annat påstående av Kaminsky som jag är tveksam till är att musiken styr hur länge ett bassteg pågår, samt att musiken också ger dansen som helhet en struktur och indelning i fraser. Nja, är det så eller är även detta en del av Kaminskys tanke att dansarna kan vara otrogna mot musiken? Jag blir inte övertygad. Relationen mellan dans och musik, mellan dansare och musiker är dåligt utforskad. Och det är talande att Kaminsky bara talar om musiken, inte om musikern. Min erfarenhet är att om musiken är en människa som spelar "live" i stället för en inspelning blir relationen mellan dansare och musiker mer direkt där båda parter kan påverka varandra.

Det är lättare att hålla med om ett annat påstående Kaminsky gör, nämligen att "så gott som alla steg som används i partnerdans överallt i världen går att härleda till samma enkla generativa principer." Det är spännande att se likheter i stället för skillnader mellan olika partnerdanser i världen.

Kaminsky förordar det han kallar ambi-pedagogik. Han förklarar inte varifrån beteckningen kommer, men jag gissar att det har med engelskans "ambiguos" (mångtydig) att göra. Ambi-pedagogik går ut på att alla lär sig båda rollerna, både att föra och att följa. Att få bort associationen mellan dansarroll och genus, mellan att föra som manligt och följa som kvinnligt, är målet och finns även hos mig och många andra svenska danspedagoger. Likaså insikten att vara följare inte medför passivitet, det är också en aktiv roll. Receptiva följare är ett mål likaväl som hänsynsfulla förare i Ambi-pedagogiken.

Föra-följa, byta [swap roles] eller växla [switch] är tre sätt att kommunicera mellan dansarna i partnerdanser. Att växeldansa är enligt Kaminsky mer än att byta roller i dansen, det är att glömma vem som leder och vem som följer. Om jag tolkar det rätt är detta ett pedagogiskt mål att uppnå – och något som skapar en speciell danskänsla.

En något speciell utvikning Kaminsky gör i boken är jämförelsen mellan föra/följa i partnerdans och rollerna i ett sexuellt rituellt förhållande (BDSM, Bondage/Disciplin and Sadism/Masochism). Bägge kräver samtycke [consent] för att fungera. Långsökt associationer kan vara bra som tanke-mässiga utmaningar, även om det som i detta fall blir just lite långsökt.

Jag tillåter mig en annan utvikning. Inom neurovetenskap har ex Chauvigné 2018 i artikeln *Taking two to tango: fMRI analysis of improvised joint action with physical contact*, undersökt hur fysisk kontakt i bland annat partnerdans påverkar olika centra i hjärnan. Att leda aktiverar en rumslig orientering medan att följa stimulerar mottagligheten för dynamiska sociala stimuli. Den mer symmetriska interaktionen, att växeldansa, ökar aktiviteten i den del av hjärnan som är inblandad i social belöning. Mötet mellan humaniora/samhällsvetenskap och biologi/naturvetenskap i dessa frågor har inte kommit särskilt långt, men är ett intressant och växande område.

Kaminsky är som framgått intresserad av både dansforskning och partnerdanspedagogik. Han ser att danserna formaliseras och standardiseras genom danskurser världen över i olika partnerdanser och den praktiska och teoretiska undervisning som ges där. I kursmiljöer upprätthålls associatio-

ner till ett reellt eller ett mytiskt original och, trots allt, ofta en genusrelation där förare och följare blir lika med manligt och kvinnligt. Detta är paradoxalt något som passar både danslärare och marknadsföringen av kurser. Vi får en grupp av resande danslärare och dansare, en social värld av dansare av samma dansformer. Denna formalisering av dansen förändrar något i dansen, men gör dock inte dansandet mindre reellt och viktigt för dansarna. Och nöjet är ju själva poängen med socialt dansande.

Enligt Kaminsky har de teorier som idag dominerar dansforskningen utvecklats för att analysera västerländsk scendans, dit balett och modern fridans får räknas. Dessa teorier handlar ofta om relationen mellan dansare och åskådare. Jag kan tillägga att alternativ finns, men de är få, små och har svårt att slå igenom. Det som definierar och karaktäriserar social partnerdans är att det primära engagemanget är mellan danspartnerna, något jag och Kaminsky är helt överens om. Eller som Kaminsky skriver: "All teori som privilegierar hur dans ser ut från utsidan blir inadekvat för att analysera dess praktik" (min översättning).

Boken är bitvis utmanande för oss som studerar och dansar partnerdans. Men samtidigt kommer egentligen inget direkt nytt fram förutom några nya begrepp som just partnerdans. Min reaktion är ibland "jaha", "jasså", "just det" och ibland också "varför detta?" Andra har varit inne på liknande tankar vad gäller det vi på svenska oftast kallar pardans. Men sammantaget blir Kaminskys bok och hans idéer något att bita i för dansforskare och danspedagoger intresserade av partnerdansandets teknikaliteter, som föra/följa och därtill kopplade genusfrågor, systematik och morfologi – och det praktiska dansandet. ■

I sin senaste bok *När jag spelade in. Minnesbilder och eftertankar* tar Gunnar Ternhag läsaren med sig på ett antal resor från Skåne i söder till Tornedalen i norr. Resorna genomförde han under slutet av 1960- och början av 1970-talet i Svenskt visarkivs regi med syftet att spela in huvudsakligen gehörstraderad musik och intervju informanterna. Insamlingen utfördes under en tid när Ternhag ännu var en folkmusikforskare i vardande, upprinnelsen till det som sedermera kom att bli hans yrke och som förlänt honom en plats bland de främsta musiketnologerna i Norden. Som inspiration till att skriva om sina egna inspelningsresor nämner Ternhag dels sin egna forskning om jojksamlaren Karl Tirén, dels Märta Ramstens nyligen utkomna bok *Framför mikrofonen och bakom: en personlig återblick på Svenskt visarkivs verksamhet med inspelningar av folkliga musiktraditioner* där hon beskriver sina inspelningsresor från ungefär samma tid.

Ternhags bok inleds med en självbiografisk beskrivning av hans väg till folkmusiken. Mats Arnbergs radioprogram på 1950-talet, där bland annat den åboländska vissångerskan Svea Jansson figurerade, omnämns som betydelsefulla inspirationskällor. Vägen till folkmusiken går via kontakten med Jan Ling och universitetsstudier i Uppsala till Svenskt visarkiv i Stockholm. I boken får läsaren en spännande inblick i vardagen på Svenskt visarkiv under decennieskiftet 1960 och 1970; en fascinerande läsning för någon som inte har personliga erfarenheter av giganter inom svensk folkmusikforskning

BOOK

När jag spelade in

Minnesbilder och eftertankar

Gunnar Ternhag

Svenskt visarkiv/Statens musikverk.
Stockholm: 2023.

https://carkiv.musikverk.se/www/epublikationer/Meddelanden_55.pdf

Meddelanden från Svenskt visarkiv 55

NIKLAS NYQVIST

som Jan Ling, Bengt R. Jonsson, Margareta Jersild och Märta Ramsten. Den sistnämnda lyfter Ternhag även fram som en mentor, inspiratör och förebild för sina tidiga professionella steg in i folkmusiken.

1969 gjorde Ternhag sitt första officiella inspelningsjobb med Samarbetsnämnden för svensk folkmusik som uppdragsgivare. Inspelningsresan gick till Sundsvall och gjordes tillsammans med, som Ternhag beskriver det, "läraren" Märta Ramsten. Av den erfarna Ramsten lärde han sig bland annat hantera inspelningsapparaten (Nagran) och fick sköta den medan Ramsten intervjuade informanterna. Dessa inspelningar som gjordes på Sjöfartshotellet i Sundsvall är tillgängliga att lyssna till i digitaliserad form på Svenskt visarkivs hemsida. Det är ett stort nöje att som läsare kunna gå in i databasen, leta fram inspelningen och lyssna på det som beskrivs i boken. Det som slog mig när jag läste boken var att Ternhag ganska sparsamt ger närmare detaljer om repertoarer, det vill säga vad det sjöngs för visor eller vad spelmännen spelade? Personligen är jag mycket intresserad av just den aspekten och möjligheten att lyssna på inspelningarna ger ju visserligen svar på den frågan. Exempelvis kan jag konstatera att vissångerskan Andrietta Andersson vid detta inspelningstillfälle bland annat sjöng den medeltida balladen om Herr Peders sjöresa.

Vid skildrandet av sina på egen hand genomförda resor radar Ternhag upp en imponerande kavalkad av vissångare/-sångerskor och spelmän. Förutom att beskriva själva inspelningstillfället ger han även läsaren insyn i de dokumenterade informanternas vardag och livshistoria. Trots att undertecknad recensent inte är lika bekant med svenska spelmän och sångare som med finländska dito så förstår man att det är anmärkningsvärda traditionsbärare som presenteras. Detta bekräftas när man lyssnar på inspelningarna via den tidigare nämnda kanalen, dvs. genom Svenskt visarkivs nätpublicerade databas med arkivets inspelningar. En annan källa där man kan få lyssna till många av de i boken förekommande informanterna är de flertalet skivor med traditionsinspelningar som Svenskt visarkiv gett ut på Caprice records, eller i den av Kungl. Musikaliska Akademien utgivna skivserien *Musica Sveciae*.

De dokumenterade människorna i boken är till största delen något äldre personer som har musiken som en seriös hobby eller som en semiprofessionell verksamhet i bemärkelsen extra inkomstkälla. Hit hör framför allt spelmän som kan spela till dans, vid bröllop eller dylikt. Den synvinkeln är inte så uttalad i materialet, men kan läsas mellan raderna. En i boken återkommande familj vars namn ännu idag framträder i svenskt musikkliv är Moræus. Namnet figurerar i exempelvis i de för den svenska allmänheten kända Orsa spelmän och BAO (Benny Anderssons orkester). Även om det inte är så många av de dokumenterade spelmännen eller sångarna/sångerskorna som nått ut till en större publik så vittnar Ternhags skildringar ändå om en stolthet bland informanterna, en uppfattning om att vara en länk i kedjan av traditionsförvaltare som tryggar traditionens fortlevnad för kommande släktled.

De beskrivna inspelningsmiljöerna är till största delen landsbygd, gårdar och hem. Namn och adresser till informanter fick Ternhag i första hand från diverse informantregister på Visarkivet. Märta Ramsten som var inspelningsansvarig vid arkivet koordinerade insamlingen så att syftet att dokumentera hela det svenska traditionslandskapet kunde uppfyllas så väl som möjligt. Även fångelser, skolor och stadsmiljöer figurerar bland Ternhags

inspelningsmiljöer. Som exempel kan nämnas hans inspelningar från fängelser som även låg till grund för ett föredrag som Ternhag höll på ett visforskningsseminarium i Sideby, Österbotten, i svenska Finland 1973. Detta inlägg blev för övrigt min första kontakt med Ternhags forskning eftersom visseminariets alla föredrag gavs ut i en seminarierapport som publicerades i bokform av Svenska litteratursällskapet i Finland. Boken ingick nämligen som tentamenslitteratur när jag studerade folkloristik vid Åbo Akademi på början av 90-talet. Seminariet kan i dag ses som ett betydelsefullt inslag i det paradigmskifte i nordisk visforskning som ägde rum under denna tid. Vid seminariet deltog både representanter för en mer traditionell folkmusikforskning – representerad av namn som Bengt R. Jonsson, Greta Dahlström, John Rosas och Alfild Forslin – och en ny generation visforskare som lyfte fram visornas sociala och sociologiska aspekter. Till dessa hörde bland annat Reimund Kvideland, Ann-Mari Häggman, Märta Ramsten och Gunnar Ternhag. Den sistnämnda med sin artikel "Jag har skådat kåkens dystra murar" som, kan man förmoda, i hög grad byggde på hans erfarenheter från inspelningarna bakom fängelsets murar.

Ternhags reseskildringar är frapperande detaljrika vilket antingen vittnar om en noggrant förd insamlingsdagbok eller ett otroligt minne. Sanningen torde vara en fruktbar kombination av dessa men Ternhag drar även en egen slutsats genom ett resonemang kring tematiken minne och musik. I bokens eftertankar konstaterar han att hans egna minnen från tillfällena väcktes till liv vid lyssnandet på inspelningarna i kombination med läsning av inspelningsdagböcker och protokoll. I slutet av boken reflekterar han över hur inspelningsprocessen och arkiveringen idag skiljer sig från den tid som beskrivs i boken. I det hänseendet diskuterar han bland annat hållbarhetsaspekten och tillgängligheten. Alltså frågeställningar som är synnerligen aktuella idag när digitaliseringen av arkivmaterial som magnetofonband och fotografier strävar efter lösningar som skall garantera en pålitlig långtidsförvaring. Internet har samtidigt revolutionerat tillgängligheten av materialet men i samma veva aktualiserat frågor om upphovsrätt och etik som kan vara nog så problematiska om allt material blir tillgängligt på nätet. Ternhag väljer dock att poängtera de positiva effekterna av utvecklingen, till exempel för forskningen, vilket jag personligen är beredd att skriva under på.

Sammanfattningsvis vill jag säga att Ternhags bok inte bara är spännande och givande för en invigd forskningsintresserad läsare. Boken i kombination med lyssnande på den inspelade musiken via Visarkivets hemsida eller via streaming på Spotify ger även en oinvigd läsare stor behållning av Ternhags inspelningsskildringar. Boken är väldigt lättläst men den är också mycket lärorik för någon som inte själv har praktisk erfarenhet av inspelning. Även om den tekniska utvecklingen inom inspelning, arkivering och tillgänglighet tagit enorma kliv på de drygt 50 år som gått sedan Ternhags inspelningar gjordes så är många av de grundläggande frågeställningarna och metoderna i stora drag de samma ännu i denna dag.

Boken kan med fördel läsas tillsammans med Märta Ramstens tidigare nämnda bok om hennes samtida inspelningsresor. ■

Alla de samer, män och kvinnor, vars namn står över de många små sångerna i denna bok, kan jag inte nå – de flesta är döda – men jag ägnar dem alla en tacksamhetens tanke. Särskilt är det mig kärt att få nämna den slöjdkunniga Maria Persson (numera änkan Johansson) i Arjeplog som inte bara skänkte mig den största samlingen "vuoleh", utan också gav mig den första inlevelsen i den lapska folkmusikens säregna värld.

Så avslutar mångsysslaren, jojksamlaren, folkmusikern, konstnären, musikern, botanikern, instrumentmakaren och till yrket stationsinspektorn Karl Tirén (1869–1955) sitt förord till boken *Die lappische Volksmusik*, 1942. Den trycktes flera decennier efter hans intensiva fältarbete som krävt stora personliga och ekonomiska uppoffringar i 1910-talets Sápmi. Det var dessutom nästan ett par decennier efter det att hans redogörelse för insamlingsarbetet hade sänts till den svenska Folkmusikkommissionen 1926, då med förhoppningen att den skulle kunna ligga som grund för en bok. Karl Tirén hade i det närmaste själv gett upp tanken när museitjänstemannen Ernst Manker (1893–1972) tog kontakt med honom och föreslog utgivning i Nordiska museets Acta Lapponica-serie. Boken gavs ut på tyska, som var det dominerande akademiska språket, med hjälp av statliga medel och Humanistiska fonden.

Åttio år efter utgivningen av Karl Tiréns *Die lappische Volksmusik* har nu en svensk utgåva publicerats. Genom sina tidigare publikationer har Gunnar Ternhag tagit sig in i jojkningens värld men också Karl Tiréns liv och arbete via en systematisk, tidskrävande och djuplodande forskning. Det är en lika monumental utgåva som 1942 års bok, men nu med ett viktigt och forskningsmässigt gediget källkritiskt ramverk. De två inledande kapitlen om "Karl Tirén – jojksamlaren" och om "Editionsprinciper" ger en nödvändig vägledning till ett material som publicerades i en tid med helt andra vetenskapsideal. Det gör också materialet användbart för såväl forskaren inom exempelvis musik, folkloristik, samiska språk eller lokalhistoria som för den musiker eller jojkkare som letar material för eget musicerande eller jojkning inom områden där den egna förankringen kanske finns. Formatet är detsamma som för 1942 års bok, och de traditionellt samiska färgerna mörkblått, rött och gult signalerar en ton av ödmjukhet inför såväl jojkkare och berättare som upptecknaren/inspelaren liksom inför allt det dokumentationsarbete som gjordes i de svenskspråkiga delarna av Sápmi under 1910-talet.

Den första delen av Karl Tiréns bok behandlar exempel och beskrivningar av jojktreditioner såsom Tirén hade mött och reflekterat över dem i olika geografiska områden. Den andra delen består av nedtecknade jojkmelodier efter informanter inom den ena samebyn efter den andra. Med dåvarande benämningar, från Tossåsens i söder till Könkämäs i norr. Gunnar Ternhags idé var att ge ut Karl Tiréns svenska originaltext till boken. Det kunde han göra till den första delen, men inte till den andra, som saknade svensk originaltext. Därför har den andra delen med notbilderna tryckts i faksimil, men med Gunnar Ternhags översättning från tyska till svenska. I kapitlet "Editionsprinciper" presenterar Gunnar Ternhag i detalj de frågeställningar och problem som uppkommit under arbetets gång, men också hur de blivit lösta. Det är intressant att följa resonemangen som berör kopplingarna och samarbetet

BOOK

Karl Tirén

Den samiska folkmusiken

Utgiven av Gunnar Ternhag

Uppsala: 2023.

Acta Academiae Regiae Gustavi Adolphi 163, Kungl. Skytteanska samfundets handlingar 91, Skrifter utgivna av Svenskt visarkiv 51.

INGER STENMAN

mellan museitjänstemannen Ernst Manker, Björn Collinder (professorn i finsk-ugriska språk som föregick Israel Ruong på tjänsten) och Karl Tirén själv. I den andra delen presenteras jojkmelodierna utifrån jojkarna själva, sameby för sameby.

I boken som helhet har en del förändringar gjorts. Wilhelm Peterson-Bergers artikel om jojkning är exempelvis borttagen och det är bra, eftersom den ändå finns tryckt på svenska i *Dagens Nyheter* den 28/4 1913 samt publicerad i samlingen *Om musik: ett urval essayer och kritiker* (Peterson-Berger 1942). Boken vinner på att vara koncentrerad till Karl Tirén själv och hans informanter. Registren är färre, men tydliga och användbara. Boken avslutas med museimannen Rolf Kjellströms detaljerade genomgång av tillkomsten av *Die lappische Volksmusik*. Även den delen speglar det mödosamma arbete som förde all information fram till en publicerad bok på tyska 1942 och nu till en bok på svenska 2023.

Bilderna är ersatta med illustrationer och utsnitt från två av Karl Tiréns oljemålningar. Tillsammans signalerar de fjällvandringar, men också en livsmiljö för många samer vid 1900-talets början. Utsnitten bidrar till att skapa en sorts lugnt sammanhållen skrift.

Många har väntat på en svensk översättning av boken. Forskaren och jojkaren Krister Stoor skriver initierat om det i sitt förord, där han också poängterar betydelsen av Tiréns arbete ur ett samiskt perspektiv. De egna erfarenheterna och nyttjandet av Karl Tiréns svenska originalmanuskript väger tungt, men Stoor lyfter också Tiréns rättspatos. Renbeteskonventionen 1919 skapade problem för de nordsamer som hade sina renar på bete i Norge sommartid. Detsamma gällde för samerna längre söderut i samband med Karlstadkonventionen 1905, vilket fick betydelse för Karl Tiréns ställningstagande för samernas sak. Tirén fick å andra sidan stöd från samiskt håll när han ville uppta en familjegrav vid sin stuga Nuoljalid inom Abisko nationalpark. Tack vare dåvarande Rautasvuoma "lappby", idag Gabna čearro, gav myndigheten med sig. Sådana saker kan Krister Stoor uppmärksamma såsom viktiga i sammanhanget. Han lyfter också fram den betydelse Tiréns material fått för de unga samer som sökt sina rötter, sitt språk och sin släkts jojkning i de tirénska samlingarna. När han sedan kallar sitt förord "Han fick tre luođit", så tydliggör Krister Stoor betydelsen av Karl Tirén och hans insamlingsarbete inom en samisk kontext (på nordsamiska jojkar man en luohti, pluralis luođit, på lulesamiska en vuolle, pluralis vuole, på sydsamiska en vuelie, pluralis vuelieh och på skoltsamiska leu'dd).

Gunnar Ternhag är en av många som har poängterat Karl Tiréns insats såsom en pionjärinsats av ovanligt slag. Vid 1900-talets början hade den finske vetenskapsmannen Armas Launis (1884–1959) tecknat upp jojkning och gjort ljudupptagningar i de finska och norska delarna av Sápmi. Han publicerade melodiuppteckningar (1908) från de nordsamiska och skoltsamiska traditionsområdena med många personinriktade luođit och leu'dd. I dessa jojkuttryck invävs också renen och landskapet. De 563 melodiuppteckningarna i Tiréns bok kommer i första hand från bosättnings- och traditionsområden för de svenska samerna; nordsamiska, lule-, pite-, ume- och sydsamiska områden. Här breddas jojkningarnas uttryck till att, förutom personer, renar och landskapet, också gälla stora som små djur, vilda som

tama, berättelser i jojkningens form från renskogen, men också från kyrkbyar, städer och andra livssammanhang.

Variationsrikedomen från de sydligare delarna av Sápmi har möjligen att göra med Maria Persson, som invigde Karl Tirén i sin och sin släkts jojktraditioner åren 1909 och 1910. Det finns upp emot 75 vuelieh upptecknade och senare inspelade bara med Maria Persson, som själv kom från Arjeplog. Inom hennes krets hölls jojkningen levande och användes av såväl gammal som ung, man som kvinna, barn som vuxna. Som kuriosum kan nämnas att Israel Ruong jojkades som sexåring 1910 av Maria Persson. Ruong blev sedermera själv professor i finsk-ugriska språk, jojkare och talesman för samernas rättigheter, men också en förebild för yngre samiska forskare. Han bidrog även till stora dokumentationsmaterial och jojkprojekt vid såväl Sveriges radio som Uppsala landsmålsarkiv (sedermera tillhörigt Institutet för språk och folkminnen).

I två kapitel går Karl Tirén igenom jojkteknikerna med takt, rytm och jojkens fortlöpande form. Ordaccenter, vokalisationer, inskjutna konsonanter, texter som förändras i jojkningsprocessen och allt som måste underordnas melodirytmen försöker Tirén beskriva. Han tar även upp det han kallar glid- och slängtoner, som han har observerat i hela det samiska området, men som Launis bara delvis har markerat i sitt material. Han observerar hand- och armrörelser, mimik, avsaknaden av andningspauser och mycket annat som kan karaktärisera den eller det som jojkas. Även om Tirén beskriver detta med ord, så är det endast undantagsvis sådant har markerats i notbilderna. Detta diskuterar Ternhag med hjälp av begreppen deskriptiva och preskriptiva uppteckningar, det vill säga, Tirén transkriberar inte hela det enskilda framförandet utan ger mer en schematisk notbild till stöd för nya framföranden. Han går också in på människors ovilja att jojka inför utomstående personer och förklarar det med att det fanns en djupt rotad rädsla att jojkuttryck skulle missförstås och tillskrivas magiska betydelser, inte bara på grund av senare tiders laestadianism utan också på grund av äldre tiders förföljelser då den gamla religionen skulle utrotas, spåtrummor brännas och nåjderna dödas.

I ytterligare två kapitel tar Karl Tirén upp olika stilistiska musikaliska uttrycksmedel. Det gör han i kapitlen om "Magiska sånger" och "Ursprungliga och påverkade sånger" och i en eftertext berättar han om spelmannen Lapp-Nils och hans musik. Jag har inte berört alla de tankeutflykter som Karl Tirén gör i jämförelser med kompositörer som Wagner och Berlioz eller i utvecklingshistoriska perspektiv. Dessa sammanhang och språkbruk behandlas noggrant i Gunnar Ternhags kommentarer, reflektioner och i synliggörandet av svagheter.

Die lappische Volksmusik var en påkostad bok då, 1942, och den nya boken är en påkostad bok nu, 2023. Den var inte så lättillgänglig då, men skulle kunna bli det nu genom den noggranna vägledning med källkritiska och forskningsinriktade frågeställningar som presenteras av Gunnar Ternhag. Många lokal-, släkt- och platshistoriska infallsvinklar finns i materialet, men också intressanta innehållsliga kopplingar till andra samlingar i likhet med Krister Stoors avhandling om jojk, *Juoiganmuitalusat – jojkberättelser: en studie av jojkens narrativa egenskaper*, 2007.

Gunnar Ternhag ger ett ramverk till att försöka förstå Karl Tirén i sin tid. Tirén var en utanförstående, men han var ändå accepterad i många samiska sammanhang, även i samepolitiska kretsar. Han var det för sin egen skull, men också tack vare flera av sina bröder. De var uppvuxna i Oviken, Jämtland, och engagerade sig i samiska frågor. Själv skapade Karl Tirén vinjetten till första numret av *Samefolkets Egen Tidning* 1918. Drygt 10 år senare beskrev redaktör Torkel Tomasson symboliken i bilden, och vinjetten kom sedan att följa tidningen åtminstone till 1990-talets slut. Där finns en möjlig förklaring till att Karl Tirén så tidigt använde begrepp som *same*, *sameh* och *samiskt*, medan det i *Die lappische Volksmusik* är ordet "lapp" som dominerar. Det är i förordets sista mening som han bryter mot tidens språkbruk och lägger in ordet "samer": "Alla de Samer, män och kvinnor...". Språkbruket diskuteras också ingående av Gunnar Ternhag.

Kanske var det Karl Tiréns utgångspunkt i Maria Perssons förklaringar och hennes familjs självklara jojkning som gjorde att han kunde ställa rätt frågor och att de repertoarer som presenterades för honom blev så variationsrika från hela svenska Sápmi. Betydelse hade också hans svenska assistent Maja Wickbom, särskilt i de nordsamiska områdena. Han beklagade att han inte var vetenskapsman, men att han kände ett inre behov av att utföra dokumentationsarbetet i väntan på just en vetenskapsman. Det som Tirén såg som en svaghet hos sig själv kan dock ha blivit hans styrka. Den vetenskapsman som han inväntade kom inte förrän åtskilliga decennier senare i form av en Gunnar Ternhag, som ställde forskningsfrågor som skulle kunna göra en svårtillgänglig bok användbar även för ungdomar på 2020-talet. Gunnar Ternhag har fört vidare Karl Tiréns önskan att försöka nå de samiska ungdomarna och deras äldre, men också hans önskan att jojkningskonsten hedras och respekteras.

Året 2023 blev ett år för Karl Tiréns önskningar och visioner:

- *Karl Tirén. Den samiska folkmusiken utgiven av Gunnar Ternhag* kom ut på svenska. Tiréns vision: unga samer hedrar sina äldre och sin historia genom att ta upp och lära sig jojkningskonsten.
- Karl Tiréns bildsamling med fonografinspelningar ingick i och presenterades i ett större sammanhang av Karl Tiréns barnbarnsbarn Svante Helmbaek Tirén i samband med "Swedish Ecstasy" på Musée Bozar i Bryssel, curerad av Daniel Birnbaum.
- Lavskrikan, "Goeksege", inspirerade den unga sydsamiska jojkerskan Saara Hermansson, som tog den till scenen i "Sámi Grand Prix" i Guovdageaidnu, påsken 2023. Hon vann jojkningsklassen inför Sápmis mest jojkkunniga publik.

Maj Lis Skaltje tog vid samma event emot Nils-Aslak Valkeapääs instiftade musikpris för sitt arbete med att synliggöra och medvetandegöra jojken. Nu är också Tiréns material publicerat i en bok som skulle kunna inspirera samiska musiker och jojkare på samma vis som de mer svåråtkomliga svenska manuskripten gjort tidigare. Den vetenskapsman som Karl Tirén väntade på kom till slut i form av Gunnar Ternhag för ett arbete som krävde "fluga", som Karl Tirén själv sa 1936. "Det räcker inte med tålmod. Flugor ska det vara!" och den "flugan" måste Gunnar Ternhag ha haft!

Andra har sagt det förr: Vilket mödosamt arbete och vilken enorm envetenhet för att samla, sammanställa och synliggöra ett så viktigt material! Det är en märklig bok! ■

Vilken roll spelar egentligen orden i musiken? Hur kan man analysera den sjungna texten som en del i en större helhet? Vilka narrativa, sociala och estetiska ramar sätts redan av den musikaliska genren?

Sånglyrik i sina olika genrer är, och har förmodligen alltid varit, den mest utbredda av alla diktarter. De sjungna texterna omger oss snart sagt överallt utan att vi nödvändigtvis reflekterar över dem. Inte heller som forskningsobjekt har de, åtminstone på skandinavisk mark, ägnats särskilt mycket samlade insatser som materialkategori i egen rätt. Däremot finns det belysningar av olika slags musiktexter och deras villkor, däribland vissa folkliga genrer (den medeltida balladen och skillingtryckens visor till exempel), av särskilda diktares verk (som Bellmans och Vreeswijks) och av populärmusikens texter (för svenska exempel, se Lindberg 1995, Ganetz 1997 och Strand 2003). De senaste årens disciplinöverskridande möten med utgångspunkt i sånglyriken (se t.ex. konferensrapporten [Det sjungna ordet](#) (2016) och [temanumret Puls nr 6](#) (2021)) och etableringen av forskningsnätverket [Forskningsgruppe for sanglyrik](#) (2019) kan dock ses som tecken på en ljusnande framtid för sånglyriken på våra breddgrader, för att inte säga formerandet av ett forskningsfält.

Som studieobjekt erbjuder sånglyrik flera utmaningar. Det är fråga om texter – episka, poetiska, dramatiserande eller nonsensartade – som framförs av en sjungande röst. Det är texter som enkelt uttryckt uppfattas med hörseln snarare än synen (*fonotexter*) och som är en del i ett vidare musikaliskt uttryck. Musiktexter är därmed per definition tvärvetenskapliga studieobjekt som inte bara ställer frågan om vad de betyder utan också *hur* de gör det. Inom ramen för musikvetenskapliga studier tenderar texterna och den förmedlande sångstämman att ges underordnade roller i förhållande till rent musikaliska dimensioner. Omvänt kan litteraturvetenskapliga analyser överbetona ordens semantiska dimension, och utgå ifrån att texten i snäv mening utgör låtarnas självklara meningsbärande centrum. Även det faktum att sånglyriken omfattar en mångfald av genrer och uttrycksformer med stor spridning i tid, rum och kontext – från psalmer och arbetssånger till opera, vislyrik och rap – fordrar utbyte mellan olika kunskapsområden för överblick över sånglyrikens varierande funktionella, estetiska och sociala villkor.

Dessa utmaningar adresseras och antas i den norska antologin *Sanglyrikk. Teori – Metode – Sjangerer* (red. Bjarne Markussen och Ole Karlsen), det senaste tillskottet i en publikationsserie från just nätverket Forskningsgruppe for sanglyrik som har sin bas vid universitetet i Agder. Nätverket består av litteraturvetare, språkvetares, musikforskare, kompositörer och artister och har som syfte att utforska sånglyrik från olika tider och i olika genrer samt att ge teoretiska bidrag till fältet. Detta har redan resulterat i flera antologier: [om arvet från skillingtrycksvisorna i 1900-talets populärmusik](#) (2021), [om den radikala Bob Dylan](#) (2022), [om raplyrik och flow](#) (2022) och så [den föreliggande](#) som alltså tar ett principiellt grepp om sånglyrik som forsknings-

BOOK

Sanglyrikk

Teori – Metode – Sjangerer

Ole Karlsen & Bjarne Markussen (red.)

Oslo: Scandinavian Academic Press c/o
Spartacus Forlag AS (532 s.)

KARIN STRAND

objekt (2023). Skrifterna ges ut på Scandinavian Academic Press/Spartacus Forlag AS och finns sympatiskt nog fritt tillgängliga digitalt på förlagets hemsida.

Sånglyrikk. Teori – Metode – Sjangerer är en mångstämmig publikation med 13 medverkande författare. Den uttalade ambitionen är att erbjuda metodiska exempel på hur man kan studera sånglyrik och i enlighet med det innehåller i stort sett samtliga kapitel exempelanalyser av sånger i olika genrer. Ämnesmässigt är dominansen av litteraturvetare närmast total – så även bland redaktörerna som båda är professorer i litteraturvetenskap – om än musikaliskt informerade och tvärvetenskapligt orienterade.

Antologin är indelad i två avdelningar där tonvikten i den första ligger på teori, metod och perspektiv. Bokens andra del följer en historisk linje och är empiriskt orienterad mot genrestudier, däribland av naturmytiska ballader, jojk, skillingtrycksvisor, psalmer, litterär visa och rap.

Den teoretiserande delen upptas till stor del av den grundläggande frågan hur sånglyriken kan positioneras och definieras som studieobjekt, och på vilket sätt orden bär och får mening i det musikaliska sammanhanget. Som redaktörerna deklarerar redan i sin inledning är ord och musik egentligen olösligt sammanflätade. Rent etymologiskt är termen sånglyrik en tautologi med tanke på lyrikbegreppets ursprungliga, antika innebörd som dikt framförd till ackompanjemang av lyra eller flöjt (s. 12). Detta ursprung lever i någon mening kvar i engelska termen *lyrics*. En annan aspekt av kopplingen mellan text och musik är att orden i sig själva har en musikalisk dimension, vare sig de sjungs eller inte. Dikt är *ordmusik*, vilket är påtagligt även vid tyst läsning.

Förhållandet mellan sångtexter och annan ordmusik är också ämnet för Ole Karlsens kapitel där han konstaterar att det snarare än artskillnader är fråga om en glidande skala med många mellanformer. En viktig faktor är vad själva sångframträdandet gör med texten som meningsbärare: i klingande form frigör sig orden från sitt semantiska innehåll och blir ljudsignifikanter i den musikaliska ljudbilden (s. 40). I transformationen från dikt till sång skapas alltså betydelse bortom textens bokstavliga utsaga, det fenomen som musikforskaren Lawrence Kramer kallar *songfulness*; "a fusion of vocal and musical utterance judged to be both pleasurable and suitable independent of verbal content" (cit. s. 41).

Att själva samspelet mellan ord och musik kan vara det primära målet även för låtskrivaren är den hyllade sångskalden Bob Dylan ett exempel på. I Gisle Selnes kapitel om Dylans röst och ordens materialitet citeras ett exempel på hur han själv tonar ner den textliga intentionen till förmån för helhetens rytm:

Writing songs, you are looking for rhymes that feel right – things that come to you when as you are singing [...]. You want to make sure that there's camaraderie between the lyric and the rhythm. That just has to be, or you wouldn't have much of a song. All that profound meaning stuff – that comes later. And truthfully, that's for other people to experience. Believe me, the songwriter isn't thinking of any of those things (cit. s. 60).

Ett sådant uttalande från en sångpoet som sedermera skulle erhålla Nobelpriset i litteratur kan möjligen förvåna, men illustrerar något av problemen med att definiera sånglyrik utifrån ett snävt verkbegrepp, som enbart text. Hur "other people", inte minst publiken, uppfattar texterna är däremot intressant i sig, och skulle gärna ha fått mer utrymme i antologin där receptionsaspekten dessvärre inte bereds något vidare utrymme.

Dylan är en av de mest studerade sångpoeterna i modern tid. Forskningen om hans texter är av någon anledning anslående stor inom norsk sång- och översättningsforskning där hans konstnärskap på senare år närmast konstituerar ett eget fält. Av antologins författare betecknar sig förutom Selnes ytterligare en som just Dylanforskare: Eling Aadland som ägnar sitt kapitel åt det mångfacetterade "du"-et i Dylans texter, ett du som står i dialog med sångjagets olika masker.

Metodologiskt presenterar flera av antologins bidrag handfasta modeller för analyser av sångtexter, och uppmuntrande nog argumenterar flera författare för frimodighet i arbetet. I sin artikel om musikalisk-poetisk analys, med bland annat intressanta resonemang om förhandlingar mellan text och melodi, pläderar Trond Haugen för en öppen och experimenterande hållning. Vad gäller strukturell analys borde litteraturvetare i högre grad våga sträcka sig mot musikvetenskapen, en systervetenskap som erbjuder en stor uppsättning verktyg som är inspirerande och användbara även för den som inte är musikteoretiskt bevandrad (s. 122). I fråga om sångtexternas bruksvillkor, den musikalisk-poetiska performativiteten, behöver perspektivet däremot ställas om från en essentialistisk förståelse av verket som objektiv struktur till synen på konstverket som dynamisk konstruktion i ett brett nätverk av estetiska praktiker, något som också ligger i linje med den vidare performativa vändningen inom humaniora (s. 110).

Även Bjarne Markussen tar fasta på de musikaliska strukturerna som ett stöd i närläsning av sånglyrik och visar övertygande hur en analys av populärmusikens mer eller mindre givna beståndsdelar – vers, refräng och brygga till exempel – kan studeras som kompositionsnivåer för texten. I sin artikel undersöker han dessa strofformers funktioner rent litterärt, i analogi med retorikens *dispositio*, talets delar (s. 132). Schematiskt visar denna undersökning att versen är låtens "arbetshäst", den del som berättartekniskt driver handlingen framåt, medan refrängen tenderar att avbryta det linjära berättandet i ett expressivt klimax som uttrycker sångens centrala idé(er). Vidare bjuder refrängen också in till deltagande och är på så sätt sångens mest kollektiva element. Bryggan å sin sida fyller ofta funktionen att leda över texten i ett nytt spår.

I antologins andra avdelning ligger tonvikten på fallstudier i olika historiska och samtida genrer. För att åtminstone antyda ämnesbredden kan nämnas kapitel om förvandlingsmotivet i naturmytiska medeltidsballader (Bente Velle Hellig), sångbarheten i skillingtrycksvisor (Siv Gøril Brandtzæg), ordens roll i samisk jojk (Stephanie Aubinet), psalmdikningens olika dimensioner – poetisk, teologisk, folklig och musikalisk (Erik Skyum Nielsen), blues-tolvan som ram och som utgångspunkt för lek och improvisation (Arnfinn Åslund), indiefolkmusikens olika slags autenticiteter (Håvard Haugland) samt samspelet mellan språklig och musikalisk rytm och beat i rapmusiken (Even Igland Diesen). Förutom att vara initierade fallstudier av respektive

textvärldar tjäna dessa kapitel som goda metodexempel i sig själva. Inte minst tankeväckande är Aubinets undersökning av jojktexter (*dajahusat*) och deras förmåga att etablera djupare och starkare förhållanden till de objekt de adresserar/framkallar än vad vanligt språk förmår (s. 316).

Härutöver finns ett par bidrag som får sägas vara mindre givna i en metod- och fallstudiesamling av detta slag. Liv Krekens artikel om Norsk Visearkivs grundare, nyss avlidne Velle Espelands gärning är förvisso ett intressant stycke institutionshistoria som också belyser hur beteckningen "visa" har förhandlats i norska vismiljöer sedan 1940-talet. Inom ramen för denna antologi rör sig dock kapitlet väl långt från analysen av sånglyrik. Även Bjarne Markussens enkät om rock avviker från de i övrigt sånglyriskt fokuserade artiklarna. Enkätsvaren från sju utvalda deltagare, merparten akademiker och/eller utövande musiker (varav en medverkar som författare i samma antologi), återges okommenterade, utan någon vidare frågeställning eller analys. Frågorna rör personliga upplevelser av "rock", en vid genrebeteckning som här inte heller definieras närmare, och berör endast i förbigående texternas betydelse.

Som framgått behandlas textens roll i flertalet musikgenrer i denna antologi, från folklig visa till modern rap. Med tanke på bokens löftesrika underrubrik saknar man dock vissa centrala vokala genrer som möjligen skulle väcka andra frågor och ställa andra krav på metod än de här behandlade textsammanhangen. Det gäller till exempel konstmusikens operalibretton, eller bred populärmusik såsom listpop och dansbandsmusik. Urvalet av fallstudier kommenteras inte av redaktörerna men som läsare anar man att (möjligenoreflekterade) uppfattningar om autenticitet kan ha varit vägledande; uttryck för folklig tradition alternativt (post)modern subjektivitet.

Frånsett dessa randanmärkningar är detta en välskriven, kunnig och uppslagsrik samling texter som väsentligt flyttar fram positionerna för sånglyrikforskningen i vår del av världen. De mer teoretiska kapitlen ger perspektiverande och ibland närmast filosofiska vyer såväl som handfast metodik. I den breda paletten av exempelanalyser finns både empiri och inspiration att hämta för forskare i och utanför sånglyrikens domäner. Antologin öppnar dörren till ett brokigt, utmanande och angeläget forskningsområde som aldrig varit mer tillgängligt än nu. ■

BOOK

Walking the line is Carolien Hulshof's PhD dissertation in musicology, defended at Uppsala University in June 2023. Her work is an ethnomusicological investigation of two female wedding *ngoma* in Zanzibar: *unyago* and *msanja*. *Ngoma* is a ritual for healing and/or transition centered around music and dancing. In Zanzibar an *unyago ngoma* is typically performed before a woman gets married and is an all-female space with invited musicians, the ritual usually lasts a few days and prepares a woman for her married life, especially focusing on how to be a good wife and it teaches her about sexuality. *Msanja ngoma* is practiced in Zanzibar too, and is a similar ritual where drums are less prominent, and men can participate (but focus is still on the bride-to-be and female issues). *Msanja* is studied by Hulshof in the countryside and *unyago* in Zanzibar city. The rituals in themselves are invitation

Walking the Line

Female Wedding Ngoma in
Zanzibar

Carolien Hulshof

Uppsala: Uppsala University 2023.

ANN WERNER

only in closed groups, but the musicians and songs were available for the researcher in her field work.

By combining an analysis of ethnographic fieldwork with discourse analysis and musical analysis of her music recordings from the field Hulshof asks how unyago and msanja songs are connected to Zanzibar society, with its gendered expectations, and how women negotiate, contest, or subvert existing gendered power relations through the performance of, and the discourse on, female wedding ngoma. During four field work periods in two parts of Zanzibar, Zanzibar City, the main town, and Jambiani in the countryside, where the two types of ngoma dominated, Hulshof studied the musical culture and collected recordings of the musical rituals and performances of unyago and msanja. While the rituals differed between the two places, the negotiations of gender in ngoma were not significantly different and the material is analyzed as one material by Hulshof. In the dissertation she draws on the recordings she herself made in Zanzibar as well as field notes, photos and other materials from the ethnography including her interviews and informal conversations with female participants. Hulshof had some named key participants that were well-connected musicians/performers helping her get in touch with others, visit performances, record and discuss the music. The study uses the researcher's analytical tools to show how an engagement with the music, lyrics, and social context, can enhance our understanding of how Zanzibari women negotiate societal expectations surrounding marriage, sexuality, and gendered identity through music.

The chapters of the thesis trace different ways that the participants in Hulshof's ethnography relate to female sexuality, marriage, and gender relations ranging from norms around the good wife, ambiguous negotiations of such norms, and finally representations of female desire in ngoma. Islam is the main religion in Zanzibar and in Zanzibari society there are distinct social spheres for men and women, each with their own norms and expectations with regards to speech, dress, and behavior. According to Hulshof unyago and msanja songs do not only represent these norms and expectations; they also negotiate and contest them. By thematizing the analysis of these processes, the thesis' chapters thoroughly investigate the musical material and its ambivalences. Hulshof's writing invites the reader (even the one with little previous knowledge) to understand the music and the social context.

The thesis includes rich descriptions of Zanzibari society, musical situations, and Hulshof's encounters with her participants. For example, in the analysis and discussion of kanga, colorful printed fabrics with text messages that come in pairs, Hulshof points out how the kanga hold significance in ngoma by how it is worn by a woman and used in dance. She also analyses *kanga* as a communicative act where things that cannot be said due to societal norms can still be communicated by showing or not showing the texts printed on the kanga one wears. In the thesis, analyses like this one, and also for example the analysis of the use of waist beads and lyrics about waist beads in ngoma, are well written, analytically clear and give insight into the gendered wedding culture and music in Zanzibar.

There is a tension in the thesis between the analysis of music, discourse, and ethnographic material. Besides the ethnographic investigation of unyago and msanja songs and practices Hulshof also performs musical analysis of

rhythm and scores, as well as discourse analysis of lyrics. Further, the meanings of the songs are discussed with the participants. The three methodological approaches are potentially enriching for the topic. However, sometimes the three materials and epistemologies do not fully function together. Pursuing knowledge about the music, discourse and lived experience are three different types of studies, sometimes leading to different conclusions. Combining such knowledge gives us a fuller picture of ngoma, but also leaves us with questions about the theories of knowledge behind the work. Theoretically the thesis takes its starting point in Michel Foucault's concept heterotopia and understands music as an 'other space', a space which is both connected to Zanzibari society, as well as existing separately in it and from it. The Foucauldian perspective suits the material's gendered negotiations but the thesis does not account for developments in studies of gender, sexuality and discourse in feminist theory and queer theory. While these developments are outside of the scope of the thesis, the scholarly approach to the field work still raises questions of how it could have been analyzed through the lens of more contemporary theories.

Hulshof's overall argument in the thesis is that the music of female wedding ngoma informs our sense of space and holds the power to transform a space into one where different rules apply. She concludes that performance of, and discourse on, female wedding ngoma allow women to 'walk the line' towards knowledge about gendered expectations surrounding sexuality and marriage in Zanzibar, and at the same time the musical practice holds the possibility for women to contest existing gender power relations. The thesis thus provides the reader with rich knowledge about both the music and the culture of women in Zanzibar. ■

Conference Reports

Music, Research, and Activism

Helsingfors universitet 10–12 maj 2023

ANDREA DANKIĆ

Huruvida forskare kan och bör ägna sig åt aktivism har diskuterats och debatterats under de senaste åren i olika vetenskapliga forum och i media. Då detta var mitt första deltagande i ett sammanhang som fokuserar på musikforskning och aktivism kände jag mig osäker på vilken typ av atmosfär som skulle råda. Vad innebär det att vara en aktivistisk musikforskare? En uppförandekod med rubriken "Safer space rules" var det första som jag möttes av på den stora skärmen i aulasalen medan jag inväntade konferensens öppnande. Förekomsten av denna typ av kodex har blivit allt vanligare i konferenssammanhang, särskilt då berörda forskningsfält intresserar sig för makt-perspektiv. Kodens fokus på hänsyn och respekt mot andra perspektiv samt påminnelse om att vi är där för att lära av varandra bidrog till en känsla av förvåntansfullt lugn.

Konferensens uttalade mål var att utforska musikforskning som intresserar sig för social förändring, antiförtryck, social och miljö rättvisa, samt att möjliggöra samtal om möjligheter att kombinera akademiskt arbete med aktivism. Detta speglas i beskrivningen av forskningsföreningen Suoni rf, en av konferensarrangörerna. Suoni rf har sedan 2017 producerat kunskap om och arbetat med att erbjuda ett nätverk för musikforskare intresserade av aktivistisk forskning, samt har arrangerat evenemang och utgivit diverse publikationer. Övriga arrangörer av konferensen var avdelningen för musikvetenskap vid Helsingfors universitet och forskningsprojektet *Musikforskare i samhället: Aktivistisk musikforskning för främjande av social rättvisa* (finansierat av Kone-stiftelsen/Koneen säätiö), i samarbete med Sibelius-Akademien.

Den tre heldagar långa hybridkonferensen bestod av fyra parallella sessioner som utgjordes av tre plenarföreläsningar via Zoom, 86 presentationer och ett panelsamtal om den finnättade amerikanske Matti Valentini-poika Huhta (1882–1942), främst känd under sitt alias T-Bone Slim. Under 1920-talet inledde Huhta sin litterära och aktivistiska karriär som kolumnist, poet och låtskrivare och blev en viktig röst i den amerikanska arbetarrörelsen. Det av konferensens sju underteman med minst antal presentationer var *Methods of Activism in Research* där jag presenterade ett metodologiskt bidrag om forskarens känslor i valet av studieobjekt. Övriga underteman som jag tog del av var bland annat *Politics in Musical Work and Practices* och *Resistance and Community Organization*.

Deltagarna utgjordes av en blandad skara forskare och musikutövare (varav många var både och), huvudsakligen knutna till europeiska och nordamerikanska universitet. Något som jag tycker fungerade särskilt väl på denna hybridkonferens var att både de deltagare som var på plats – vilka var i majoritet – och de som följde konferensen online, under hela konferensen hade minst en session att ta del av. Plenarföreläsningarna och en av de fyra parallella sessionerna var enbart via Zoom, medan de övriga tre sessionerna var enbart på plats. Online-sessionen hölls i konferensens största lokal som rymde alla deltagarna på plats, till skillnad från övriga sessioner som var i mindre lokaler. Trots detta blev det emellanåt tydligt att många av oss som var på plats i Helsingfors föredrog att ta del av presentationerna på plats. Ett exempel på det var en online-session under konferensens första dag där jag var den enda personen i publiken (på plats och online).

Chicanaforskaren Marta Gonzalez plenarföreläsning *Chican@ artivistas: Music, community and transborder tactics in East Los Angeles* öppnade konferensen. Med en autoetnografisk ansats berättade Gonzalez på ett engagerat vis om sin egen resa till att bli en

aktivista (artist/activist) där rollerna som musiker och aktivist vävs samman. Musicerande och att musika på olika vis var en självklar del av Gonzalez uppväxt i Los Angeles. 2013 tilldelades bandet Quetzal, som Gonzalez ingår i, en Grammy. I olika kollektiva sammanhang utvecklade Gonzalez metoder för att möjliggöra samhällskritik och förändring genom musicerande. Ett konkret exempel som lyftes fram var kollektivt sångskrivande som en del av Chicana-rörelsens konstnärliga och aktivistiska arv.

Aaron S. Allen, en av de ledande forskarna inom ekokritisk musikkforskning, höll i den andra plenarföreläsningen med titeln *Ecomusicological listening as activism*. Allen uppehöll sig vid att argumentera för vikten av ekokritisk musikkforskning samt den roll som ett aktivistiskt perspektiv fyller i sammanhanget.

Temat ekokritisk eller miljöaktivistisk musikkforskning återkom även i samband med konferensens enda musikaliska framförande. I samband med konferensmiddagen framfördes verket *Wave Motion – Perspectives to Nature* (Aaltoliike på finska) som kan beskrivas som en gestaltning av konferenstemat i form av en dialogisk komposition med fokus på den komplexa relationen mellan musik och natur. Verket är ett resultat av ett samarbete mellan kompositörerna Lauri Supponen och Riikka Talvitie, och musikvetaren Juha Torvinen. Verket bestod av ett framförande av Kamus String Quartet, elektroniska instrument som spelades live samt en förinspelad video.

Med tanke på dessa exempel på hur ekokritisk musikkforskning hade en framträdande roll på konferensen är det nämnvärt att enbart nio presentationer ingick i undertemat Ecomusicology. En möjlig tolkning är att detta fält fortfarande är i sin linda, vilket delvis bekräftades av Allens plenarföreläsning. En annan möjlig tolkning är att de forskare som skriver in sig i fältet inte nödvändigtvis intresserar sig för att ingå i aktivistiska forskningssammanhang.

I den tredje och sista plenarföreläsningen med titeln *Revelation and revolution: The connection of Black feminist theory and the Arts* av nigerianskfinnska och svenska författaren Minna Salami var utgångspunkten en tankeväckande diskussion om kunskapsproduktion. Salami argumenterade för vikten av att se den kunskapsproduktion som sker på västerländska universitet som ett exempel på vad hon kallar europa-triarkal kunskap, som i sin tur är resultatet av mötet mellan det som förstås som det eurocentriska och det patriarkala.

I efterhand drar jag slutsatsen att min inledande fråga om innebörden av att titulera sig aktivistisk forskare besvarades framför allt genom den uppsjö av exempel på deltagarnas förhållningssätt till aktivism, vare sig det handlade om rollen som forskare eller i den egna forskningen. Konferensen visade att musikkforskning kan förstås som en aktivistisk plats. Jag kan enbart hoppas att det blir fler framtida konferenser på liknande tema. Tvärvetenskapliga musikkforskningssammanhang som denna konferens utgör en plats där samtida och framtida kriser av olika slag får möjlighet att föra en dialog med varandra. ■

“Popular music in crisis”, XXII Biennial International Conference, International Association for the Study of Popular Music (IASPM)

*University of Minnesota Twin Cities, Minneapolis, USA
26–30 juni 2023*

ANDREA DANKIĆ

IASPM:s internationella konferens 2023 var en hybridkonferens med många deltagare på plats. Sommaren 2023 fanns det i jämförelse med de två tidigare åren få reserestriktioner kopplade till pandemin, vilket gjorde det möjligt för en stor del av de över 300 deltagare att resa till Minneapolis för att delta på plats.

Den fem heldagar långa konferensen bestod av sex parallella sessioner och 305 presentationer, flera panelsamtal, en filmvisning, workshop som riktade sig till doktorander på temat att skriva ett akademiskt CV liksom årsmöte för hela organisationen samt för ett flertal regionala avdelningar. Att det enbart var en plenarföreläsning samt att denna inte hölls av ett väletablerat namn inom populärmusikkforskningen hörde till ett av de mer ovanliga inslagen på en IASPM-konferens. Plenarföreläsningen med titeln *Power of respect: Sexual misconduct response, prevention, and culture change* hölls av Katie Eichele som arbetar med frågor kring bland annat sexuellt ofredande och våld vid University of Minnesota. Eicheles föreläsning bestod till stora delar av en praktiskt orienterad workshop enligt devisen “Gör så här om detta händer”.

Konferensens sex underteman var följande: Pandemics and health crises, Ecological and environmental crises, Political, military, and humanitarian crises at global, national or local levels, Economic crises, Crises in the flow of media, data and information, och Crises of identity, subjectivity, and self- or political representation. Jag ansvarade för sessionen *Exploring race and Nordic Whiteness: Hip-Hop case studies from Finland and Sweden* inom vilken jag presenterade på temat stereotyper och representation i svensk "gangsterrap".

Då det var länge sedan jag var på en konferens med många andra hiphopforskare såg jag detta som ett ypperligt tillfälle att uppdatera mig om de teman och ingångar som studeras internationellt. Subgenrerna grime och drill var fokus för en del presentationer. Intersektionella analyser av hiphopmusik och utövande från olika delar av världen utgjorde ett annat tema. Jag blev introducerad för termer som hick-hop (en subgenre av så kallad amerikansk country rap) och maga rap, en subgenre som är ett slags förlängning av Donald Trump-supportrar(!). Andra sessioner som jag tog del av och som jag fann intressanta handlade om högerpopulistisk musik, musik och gemenskap under Covid-pandemin, feministiska rum och motarbetande av sexuellt våld samt ras och europeisk populärmusik.

Det som fungerade sämst på denna konferens var tekniken och arrangörernas hantering av den. Konferensen annonserades som en hybridkonferens. Trots att de som tilldelades rollen som sessionsansvarig, däribland jag, kom från hela världen skulle de/vi använda oss av vår egen dator för att visa presentationer samtidigt som vi skulle ansvara för deltagarna via Zoom, fördela frågor (via Zoom och på plats) och så vidare. Dessutom förväntades vi lösa eventuella tekniska problem som uppstod på egen hand eller med hjälp av tekniskt kunniga(re) åhörare på plats. Med tanke på dessa (något ångestfyllda) förutsättningar blev jag förvånad över att majoriteten av de sessioner som jag tog del av flöt på felfritt och tekniken fungerade.

Efter att hittills ha deltagit i fyra hybridkonferenser i år framstår det som klart att beskrivningen "hybridkonferens" kan fyllas med olika innebörder. Många av oss har säkerligen upptäckt det smidiga i att ta del av vetenskapliga diskussioner som sker online då det gör det möjligt för fler att medverka. Det är dock att rekommendera att arrangörer åtminstone bistår

med datorer samt teknisk support. På så vis kan både deltagare och sessionsansvariga fokusera på att presentera, diskutera och möjliggöra diskussioner om det som är i fokus – forskning. ■

The European Seminar in Ethnomusicology (ESEM), 38:e årliga mötet

*Antonio Pasqualino International Puppet Museum,
Palermo, Italien 19–23 september 2023*

DAN LUNDBERG OCH KARIN ERIKSSON

ESEM bildades 1981 i Belfast av musiketnologen John Blacking och är ett europeiskt alternativ till de större internationella nätverken för musiketnologer. Idag har ESEM status som forskningsnätverk inom EU och är anslutet till International Music Council och Unesco. ESEM organiserar ca 250 forskare, främst musik- och dansetnologer, och dessutom ett stort antal musikstudenter inom högre utbildning. Organisationens träffas en gång per år på olika platser i Europa. ESEM:s sekreteriat finns idag i Cagliari på Sardinien.

2023 års möte arrangerades av Marionettmuseet i Palermo på Sicilien. Seminariet hade två övergripande teman: 1) Nya utmaningar för musiketnologin gällande forskningsinriktningar, metoder och kommunikation och 2) Musik, teknologi och den digitala revolutionen. Dessutom hade man som vanligt en stor andel talare under rubriken "Free papers". Det första temat anspelade på de stora globala kriser som dominerat de senaste åren: pandemin, kriget i Ukraina och klimatkrisen. Frågor ställdes om hur vi förstår och tolkar musiketnologins roll och ansvar idag, och vad vi som forskare väljer att rikta vår uppmärksamhet mot. I det andra temat framhölls särskilt hur sammanflätad disciplinen är med den digitala utvecklingen och uppmuntrade till reflektion över vilka möjligheter den har medfört både för forskning och musikskapande. Mötet genomfördes i vissa delar som ett hybridmöte med talare som deltog på plats och via videolänk. Sammanlagt bidrog 54 föreläsare, i huvudsak från Europa, men även från Nordamerika, Asien och Afrika. De individuella presentationerna dominerade, men det fanns också inslag av panel-samtal och filmvisning.

Vid ESEM:s möten ges alltid en föreläsning till minnet

av John Blacking. Denna gång hölls föreläsningen av professor Salwa El-Shawan Castelo-Branco från Nova University, Lissabon. Hon inledde med att berätta om sina egna personliga möten med John Blacking, något som inspirerat henne i hennes tidiga karriär. Titeln på föredraget var "Performing Pasts: The politics of Arab music heritage in postcolonial Cairo". Hon redogjorde för den maktkamp som präglat utvecklingen av den arabiska semiklassiska genren *tarab*. I strävanden att skapa musik utifrån ett västerländskt ideal disciplinerades uttrycken liksom interaktionen med publiken under 1940- och 50-talen på ett sätt som många arabiska lyssnare inte kände igen sig i. Genom artister som tex Om Khalsoum har genren "tagits tillbaka". Bland annat innebär det att de improvisatoriska inslagen återkommit.

Flera talare tog upp pandemins påverkan på metodval och genomförande av forskningsprojekt. Några föredrag hade också tydlig koppling till det pågående kriget i Ukraina, som till exempel den litauiske musiketnologen Rytis Ambrazevičius som talade om litauisk-ukrainska samarbeten i de båda länderna. Dan Lundberg, en av författarna till denna rapport, talade om digitaliseringen som en möjlighet till internationella hjälpinsatser – inte minst under det pågående kriget i Ukraina. Utmaningar med att hantera och navigera politiska konflikter i sin forskning var också ett tema som behandlades av Isabel Frey, Benjy Fox-Rosen, Ursula Hermetek och Kai Tang i panelsamtalet: "Ethnomusicology in the crossfire". De fyra minoritetsforskarna diskuterade exempel från sina olika forskningsområden: romska kulturer i Österrike på 1990-talet, representation av kinesiska minoriteter i dagens Kina, den dubbla rollen som forskare och utövare inom judisk musiktradition (särskilt den hebreiska sången) i skenet av Israel-Palestinakonflikten. Forskarna lyfte frågor om vikten av självreflexivitet och den svåra balansgången med att våga göra motstånd och utmana med sin forskning, och samtidigt skydda deltagarna i studierna och sig själva från hot och våld.

En angränsande tematik diskuterades av Anna Rezaei i hennes presentation om publika solosångframträdanden av kvinnor i dagens Iran. Sedan den iranska revolutionen 1979 har kvinnor förbjudits att framföra sång och musicera i offentliga sammanhang. Rezaei visade hur ideologiska tvetydigheter hos den iranska regimen öppnade möjligheter för kvinnor att agera på scenen, då gränsen mellan det privata och publika suddades ut. Genom deras gestaltningar av traditio-

nella berättelser, bidrog de till att ifrågasätta rådande förtryck i landet.

Genus och intersektionalitet var återkommande perspektiv i flera av inläggen. Exempelvis diskuterade Blanche Lacoste, Thea Tiramani och Sara Antonini kvinnors agenser och möjligheter att uttrycka sig musikaliskt, utifrån fältarbeten i tre olika kontexter i Italien och Tunisien. Karin Eriksson, en av författarna till denna rapport, presenterade sitt pågående postdoc-projekt om samkönad och könsneutral folkdans i olika folkmusikmiljöer i Norge och Sverige. Hon lyfte frågor om hur genusuppfattningar kan påverka traditionsuttryck på scenen och på det sociala dansgolvet. Från samma institution vid universitetet i Sørøst Norge, deltog Laura Ellestad och Mats Johansson. Ellestad presenterade sin doktorsavhandling: *Performing Norwegian American: the construction of identity through interplay with music subcultures and global cultural flows in the Upper Midwest*. Hon jämförde musikgenrerna bygdedans och norsk-amerikansk "old time music" i övre mellanvästern i USA mellan 1900–1970, och visade hur musicerandet bidrog till mångfacetterade norsk-amerikanska identitetsuppfattningar. Utifrån fältarbete, intervjuer och arkivstudier problematiserade Ellestad hur dessa identiteter konstruerades i samspelet mellan lokala och globala strömningar. Mats Johansson stod för en av de få inslag med ett mer musikanalytiskt innehåll i ett föredrag om intonationspraxis inom skandinavisk folkmusik. Johansson förespråkade en analytisk modell utifrån konceptet "rhythmic tolerance", som avser kontextbaserad flexibilitet i tolkning och förståelse av tonalitet och intonation i dessa repertoarer. Ytterligare deltagare från Skandinavien var Tom Solomon från universitetet i Bergen. Solomon presenterade en genomgång av olika termer som använts i anslutning till diskussioner om "music and displacement" inom musiketnologisk litteratur under de senaste 20 åren (diaspora, migration, flykting, exil etc.). Han visade på en mångfald av uttryck, och ifrågasatte om användningen av termerna snarare medverkat till att konstruera istället för att beskriva de fenomen vi undersöker? Samtidigt förespråkade han det pluralistiska användandet, då det i sig kan anses vara produktivt och bidra till diskussion inom fältet.

Under det andra huvudtemat, *Musik, teknologi och den digitala revolutionen*, gavs flera intressanta föredrag. Ett av dessa var den panel med fyra polska forskare som presenterade ett gemensamt digita-

liseringsprojekt för tillgängliggörande av arkivsamlingar. Ett annat projekt behandlade katalogisering av italienska kyrkklockor i provinsen Genoa och östra Liguria. Titeln på föredraget var: "Historical bells heritage, between tangible and intangible", och syftade till att synliggöra klockorna som en viktig del av ett "klingande" kulturarv. Projektet var statligt finansierat och kombinerade detaljrika registreringar (via bild, film och ljudinspelningar) med fallstudier av klockornas kulturella användning, funktion och utövare. De två italienska forskarna Claudio Rizzoni och Elena Musumeci visade hur digitaliseringsprojektet kunde vara direkt till användning för utövarna, samtidigt som dessa också bidrog konkret med material till databasen.

En övergripande reflektion vid seminariet var att flera av talarna presenterade aktivistiska forskningsprojekt, ofta i konflikt med rådande politiska system eller som motbild till ideologiska och normativa uppfattningar av en musikgenre eller dansform. Det kan såklart vara en tillfällighet just vid detta seminarium, och hör möjligtvis också ihop med beskrivningen i "call for papers" som uppmuntrade till dessa reflektioner. Man kan dock inte låta bli att fundera över om det också pekar mot en trend inom musiketnologin i Europa idag?

Samtidigt visar också inläggen på en bredd av olika perspektiv och mångfald av forskningsområden. Den sista dagen dominerades av panelsamtal som bland annat behandlade flyktingsituationen i Italien och musiketnologins roll som aktiv aktör för att skapa kulturella och vetenskapliga mötesplatser.

I det stora hela var detta ett intressant ESEM-seminarium där den historiska inramningen på marionettmuseet i Palermo bidrog i stor utsträckning. Seminariet innehöll dessutom en dags sightseeing i staden. På kvällstid bjöd man på två musikevenemang och en dockteaterföreställning. ■

Nordisk instrumentseminar

*Valdres folkemuseum, Fagernes, Norge
8–10 november 2023*

DAN LUNDBERG OCH MADELEINE MODIN

Efter elva år var det äntligen dags för ett nordiskt folkinstrumentseminarium. Det senaste nordiska instrumentseminariet var 2012, också det på Valdres-

museet i Fagernes. Innan dess har man samlats på Hanaholmen, Espo i Finland 2005, på Musikmuseet i Stockholm (idag Scenkonstmuseet) 2007 och efter det i Kaustby, Finland 2011. För årets inbjudan stod Valdresmusea, Valdres folkemusikkarrangement, Norsk Folkemusikklag och från Sverige Eric Sahlström Institutet. Seminariets uttalade mål var att skapa en arena och ett varaktigt nätverk för instrumentmakare, forskare, musiker och arrangörer. I centrum för seminariet stod "dei eldre, tradisjonelle og særeigne instrumenttradisjonane i Norden".

Deltagarna på seminariet kom från Norge, Sverige, Finland och Danmark. Under sex olika sessioner fick representanter från de tre förstnämnda länderna utifrån olika frågeställningar berätta om läget i sina respektive länder. Det handlade om utbildningar, forskning, museer, om att skapa intresse hos de unga och rekrytera nya byggare, och om dagens tillvaro och försörjningsmöjligheter som instrumentbyggare.

I rubrikerna och frågeställningarna för de olika sessionerna under årets seminarium fanns, liksom vid tidigare seminarier, en outtalad farhåga om att en kris föreligger för dagens folkmusikinstrumentbyggande och att något behöver göras för att styra upp situationen. Formerna, finansieringen och intresset för instrumentbygge är annorlunda nu, jämfört med guldåren under 1970–90-talen. I samband med Folkmusikvågen och den dåvarande gynnsamma kulturpolitiken för studiecirklar och andra folkbildningsprojekt startades många instrumentbyggarkurser, vilket också öppnade för amatörbyggande i större skala. Idag har kanske behovet av kvantitet minskat, men i och med det ökade antalet folkmusikerutbildningar, finns i stället ett större behov av kvalitativa folkmusikinstrument för professionella musiker. Färre bygger idag och skräet upprätthålls av några få nyckelpersoner, vilkas personliga inflytande och produktion har stor betydelse för hantverkets fortlevnad. I Norge har till exempel instrumentbyggaren Magnar Storbækken lämnat ett stort tomrum efter sig i och med sitt frånfälle 2022.

Den första sessionen med rubriken "Status no: korleis står det til med instrumentmakarfaget?" inleddes av Bjørn Aksdal som gav en översikt av instrumenttyper och byggande i Norden. Därefter följde tre korta spaningar kring rekrytering och byggarutbildningar i Sverige, Norge och Finland med representanter från varje land. Konstateras kan att det i Norge finns fler hantverksutbildningar än i Sverige. Lite längre tid för reflektion gavs sedan åt instrumentmakarna Oddrun

Hegge från Norge och Astrid Pullar från Sverige, vilka beskrev sina vägar till instrumentmakaryrket, sin nuvarande situation och sina tankar kring framtiden för skrået i stort.

Under den andra sessionen presenterades fyra instrumenttypers utveckling under vardera 15 minuter: hardingfela, sjøfløyta, røineleiken (en elektrifierad langeleik utvecklad av Nils Røine) och nyckelharpa. Instrumentbyggaren Esbjörn Hogmark och musikern David Eriksson underströk hur nyckelharpan mer än de flesta andra instrument med sin konstruktion triggat många byggare till produktutveckling, framför allt med avseende på mekaniken. Sessionen avslutades med ett kåseri av musiketnolog Dan Lundberg, som problematiserade begreppet folkmusikinstrument och gick igenom ett antal mer eller mindre kända definitioner som skapats av forskare i Sverige, Norge och Tyskland.

Den tredje sessionen handlade om forskning och ville lyfta frågor kring forskningens relevans för byggare, vilken slags forskning instrumentmakarna önskar sig, och hur man kan stimulera till mer forskning. Dan Lundberg inledde med att prata om sin modell görare-makare-vetare och applicerade den på folkmusik och instrumentbygge. Modellen åskådliggör vilka olika roller som samverkar i ett musiksammanhang, där "vetarna" utgörs av professionella forskare eller amatörer med ett brinnande historieintresse. Musikforskaren Madeleine Modin presenterade en modell som åskådliggör de många aspekter som spelar in i valet av material vid byggandet av folkmusikinstrument. Även om modellen och liknande forskning kanske inte har en direkt praktisk betydelse för instrumentmakare, så kan en djupare förståelse för och belysandet av en verksamhet i vidare kretsar indirekt höja dess värde.

I den fjärde sessionen belystes museers roll i bevarande av instrument och byggtraditioner, men också hur dessa förmedlas och på olika sätt brukas. Sveinung Søyland Moen inledde och beskrev museernas ständiga utmaning att hantera de ibland svårförenliga dubbla uppdragen att bevara (konservera) och förmedla (genom bruk av museiföremål). Därpå följde tre exempel på förmedling vid Anno Museum, Scenkonstmuseet i Stockholm respektive Hardanger og Voss Museum.

I den femte sessionen med rubriken "Inn til kjernen" fick vi återigen komma tre instrumentmakare och deras verksamhet närmare inpå livet. Magnus Nedre-

gård berättade om Norsk Instrumentmakerforening. Ifrån Finland rapporterade Jouni Kurki om det numera mättade behovet av enklare kanteler i Finland, då han och andra byggare i ett kollektiv redan har försett finska skolor och barn med tusentals kanteler. Han är numera den enda kvar i kollektivet och hans produktion är inriktad på att utveckla instrumenttypen till större och mer avancerade konsertinstrument för professionella musiker. Från Sverige berättade Gunnar Stenmark om sin verksamhet med att bygga spelpipor och säckpipor, illustrerat av spel på ett flertal av hans flöjter tillsammans med Dan Lundberg.

Även många andra av seminariets föredrag bjöd på klingande exempel. Under en lång och fin konsert efter konferensmiddagen på torsdagskvällen bjöds också på musik, framförd av deltagare på seminariet, på instrument ofta byggda av desamma: från Norge langeleik, hardingfela, sjøfløyt och harpa, från Sverige olika spelpipor, hummel och nyckelharpa, och från Finland kantele i olika storlekar och modeller.

I den sjätte och avslutande sessionen gavs äntligen utrymme för mer inspel och diskussion från auditoriet, något som saknades i anslutning till övriga sessioner, men som här tog fart och kändes givande. Rubriken var "Rekruttering til handverket: korleis, kven og kvar?". Här gavs bland annat en uppmuntrande rapport av Esbjörn Hogmark och Eric Sahlström Institutets VD Magnus Holmström om nyckelharpan blomstring och om den krets av nyckelharpbyggare kring Esbjörn Hogmark som regelbundet träffats för att dela erfarenheter och på så sätt tillsammans bidra till instrumentets utveckling och förfining. Institutet bjuder också in högstadiel elever på studiebesök för att väcka intresse. Ett större projekt för att rekrytera unga är en lite längre utbildning som Ole Bull Akademiet har satsat på för några ungdomar i tonåren, vilka med hjälp får bygga sig varsin hardingfela. Sista ordet på scenen innan auditoriet släpptes in fick två unga instrumentmakare som beskrev sin nuvarande situation och sina drömmar för framtiden.

Det faktum att seminariedeltagarna representerade så många delar av folkmusikvärlden – musiker, instrumentbyggare, pedagoger, forskare och museipersonal – gjorde mötet i Fagernes särskilt intressant. Praktiska synpunkter på spel- och tillverkningsteknik blandades på ett fruktbart sätt med forskaranalyser och utbildnings- och bevarandefrågor. Kanske är det just spänningsfältet mellan bevarande och nyskapande det som särskiljer folkmusiken från andra genrer. ■

47:e världskonferensen för International Council for Traditional Music (ICTM)

University of Ghana, Legon, Ghana, 13–19 juli 2023

Konferensprogram och abstracts finns för nedladdning på

<http://ictmusic.org/past-world-conferences>

HÅLLBUS TOTTE MATTSSON
& DANIEL FREDRIKSSON

ICTM-konferensen 2023 hölls i Ghanas huvudstad Accra på University of Legon som visade sig vara ett enormt stort campus, som en mindre stad, med vackra parker och byggnader (i kontrast till övriga Accra som i stora delar var ett kåkstadsgytter). Detta var tredje gången som konferensen hölls i Afrika. Den första skedde också på University of Legon (1966) och den andra i Durban, Sydafrika (2009). Konferensen genomfördes i hybridform där tekniken sköttes av skickliga studenter och de problem som uppstod på Zoom berodde för det mesta på att presentatörerna själva hade bristfällig teknik. Trots möjligheten att delta på distans så var konferensen välbesökt med ett par hundra deltagare från världens alla hörn med tonvikt på afrikanska och asiatiska länder. Vi välkomnades av traditionellt slagverk och dans som fortsatte under öppningsceremonin där samtliga arrangörer även deltog i musicerandet och dansen.

Konferensens teman var:

- African Music and Dance: Present, and Future Approaches to Research
- Decolonization in Music and Dance Studies
- Music, Dance, and Well-being: Impacts from and Responses to the COVID-19 Pandemic
- Gender and Sexuality in Global Music and Dance
- Popular music, Dance, and Activism
- Conflict and Peace-Making through Music and Dance
- Exploring the Materials of Music and Dance: Instruments, Bodies, Technologies
- New Research

Första dagens plenum ägnades åt frågor kring

dekolonisation och professor Sylvanus Kwashie Kuwor höll ett mycket intressant och provocativt anförande kring kunskapsförmedlingen i den afrikanska akademiska världen som han såg som en kolonial pålaga. Afrika måste ta vara på sina egna traditioner för kunskapsförmedling och utgå ifrån dem. Engelskan är ett kolonialt språk och arv. En frigörelse från de språkliga, koloniala och akademiska bojorna skulle också minska beroendet av bland annat IMF (internationella valutafonden).

Det mycket digra konferensprogrammet var med utgångspunkt från löst sammanhållna teman uppdelat på minst sju parallella sessioner, vilket gjorde att det bara gick att ta del av en bråkdel och att ett flertal presentationer även blev ganska glest besökta. Vår egen presentation hade titeln "Calle Jularbo and the Gammeldans: Music, networks, mediatization" och var placerad under temat Music in Motion: Migrations, Networks, and Circulations. Fredriksson medverkade på distans, medan Mattsson fanns på plats i Legon. Vi redogjorde för svaren från uppropet "Jularbominnen" som vi skapat i samarbete med Svenskt visarkiv, och diskuterade vilka värden som tillskrivs den legendariske dragspelmannen samt hur hans musik och monumentala framgång beskrivs i enkäten. Hybridformen fungerade alldeles utmärkt och lockade en liten men intresserad skara.

Några övriga sessioner som på olika sätt gav ett bestående intryck var Amritha Shrutis presentation om hur traditionell indisk dans i ett performance av koreografen och dansaren Maya Krishna Rao, växte till en stark protest mot den fruktansvärda grupp-våldtäkten i New Delhi 2012. Frilansfilmaren Lawer Akunor presenterade sina filmer om olika rituella instrument som var ett slags audiovisuella essäer som lyckades fånga både tradition, förnyelse och hantverksskunnande. Roosbeh Nafisi berättade om hur traditionell iransk musik anpassar sig och överlever under den islamiska republikens censur, till exempel bygger man mindre versioner av de traditionella instrumenten för att kunna gömma dem när man reser. Detta känns igen i den grekiska mini-bouzoukin baglama som konstruerades just för att lätt kunna döljas. Jeongin Lee från Texas beskrev hur ljudkriget kring den demilitariserade zonen mellan Nord- och Sydkorea förändrats beroende på det politiska klimatet och sedan 2018 också blivit målet för en årlig musikfestival och fredsmanifestation under namnet "Peace Train Festival". Yalda Yasdani höll en mycket stark presentation om situationen för kvinnliga musik-

er från Afghanistan med fokus på sångerskan Sadiqa Madadgar. Efter talibanernas återkomst och det stränga musikförbud som infördes har många kvinnliga musiker flytt till andra länder där de har svårt att känna sig hemma. De försöker där bygga nya karriärer men drömmer om att en gång kunna återvända. Matthias Pasdzierny var moderator för en intressant förmiddag med fokus på "sonic repatriation" utifrån den tysk-judiske etnologen och kompositören Birgitte Schiffer och hennes vaxrulleinspelningar med sånger från den afrikanska folkgruppen Siwa inspelade 1932. Inspelningarna som var i mycket dåligt skick har digitaliserats och sedan återförts till Siwa-folket som då också kunnat förklara och ge översättningar av sångtexterna. På en fråga till de presenterande forskarna om hur de förhållit sig till ursprungsmaterialets kvalité blev svaret att för att undvika att något av källmaterialet skulle gå förlorat så hade inte olika brusreduceringsmöjligheter använts, något som de i efterhand ångrade då sponsorerna undrade hur så mycket resurser kunde ge ett så dåligt resultat.

En central del av ICTM:s verksamhet är arbetet som sker i olika Study Groups och under konferensen presenterade de sig i olika öppna seminarier där det fanns möjlighet att bli medlem och även föreslå framtida projekt och samarbeten. Konferensen bjöd dagligen på ett fantastiskt musikprogram med allt från traditionella grupper till ösiga highlifeorkestrar. Det bjöds också på ett flertal workshops i dans och musik från jordens alla hörn med möjlighet att praktiskt prova på. En dagsutflykt till Carlousborg, ett av flera slavfort efter kusten, blev en stark och minnesvärd upplevelse av helvetet på jorden. Nästa konferens, den första under det nya namnet, International Council for Traditions of Music and Dance (ICTMD), blir i Wellington, New Zealand i januari 2025. ■

Song Genres in Social and Cultural Contexts

51st International Conference of Kommission für Volksdichtung (KfV) Finska litteratursällskapet, Helsingfors, Finland: 29 maj–2 juni 2023

Abstracts finns tillgängliga på
[Programme | Suomalaisen Kirjallisuuden Seura \(archive.org\)](#)

INGRID ÅKESSON

Konferensen "Song genres in Social and Cultural Contexts" ingick i den serie av årliga internationella konferenser med folkliga sångtraditioner i fokus som arrangeras genom Kommission für Volksdichtung (KfV)/The Ballad Commission. Den organiserades av Finska Litteratursällskapet (SKS) i samarbete med institutionerna för folkloristik och historia vid Helsingfors universitet samt folkmusikinstitutionen vid Sibeliusakademin/UniArts Helsinki. Konferensen hölls i Finska Litteratursällskapets lokaler i Helsingfors. Om institutionen SKS:s arbete är relativt textcentrerat framförde deltagare från Sibeliusakademin mera musikära aspekter, inklusive workshops i runosång och finlandssvensk vissång för alla deltagare. Praktiska inslag av värdlandets vokala och instrumentala traditioner samt danser är ett stående och omtyckt inslag vid samtliga konferenser i den här serien.

Temat "Song genres in social and cultural context" specificerades i Call for Papers som "reflection on how the specific subjects studied (a song, a theme, a performance, a singer's repertoire, etc.) are related to the genre and what that genre represents in its social and cultural context in the chosen time, area, society, and/or singing community". Konferensen hade alltså inte som tema genrebegreppet som helhet utan just sånggenrer – i sig ett tämligen vidsträckt område för den som arbetar med vokalmusik. Frågeställningen öppnade för flera olika infallsvinklar, vilket blev tydligt i bredden hos inläggen. KfV:s konferenser är tvärvetenskapliga, vilket betyder att det aktuella teman belyses utifrån flera forskningstraditioner. I Helsingfors presenterades papers från musiketnologiska såväl som musikvetenskapliga och folkloristiska perspektiv liksom rent textinriktade, utifrån arbete vid musikarkiv liksom universitetsprojekt inom olika discipliner och enskilda forskares arbete. Ett paper representerade ett arbetssätt med kvantitativa digitala undersökningar av omfattande regionala repertoarer medan ett par

andra presenterade undersökningar av en enda sång framförd av en enskild sångare. Graden av teoretisk begreppsdiskussion varierade betydligt; någon aspekt av genreproblematik fanns med i många inlägg, medan andra framför allt betonade andra aspekter av social och kulturell förändring. Bredden i perspektiv gjorde att diskussionens fokus hela tiden förflyttades, samtidigt som samma bredd innebar en mångsidig belysning av sång som musik, text och framförande, som kulturell, språklig, social och politisk representation och som agent i förändringsprocesser.

Konferensen inleddes med en rad utmärkta introduktioner av de två huvudarrangörerna Kati Kallio och Venla Sykäri samt Anna Näkkäläjärvi-Länsman och Anette Åkerlund. De presenterade olika muntliga vokala traditioner i Finland – finskspråkig kalevalametrisk runosång samt rekilaulu, svensk- och finskspråkiga ballader och annan rimmad sång, samt samiska, främst från Viena-Karelen (också kallat Norra Karelen), och romska traditioner. På så sätt fick samtliga deltagare en generell inblick i värdlandets vokala musik – arrangörerna ska ha en eloge för detta upplägg. Åtskilliga av deltagarna kom från Finland och Estland (med likartade språkliga och delvis även sångliga traditioner). Det var en speciell situation att också få träffa några ukrainska deltagare som trots den svåra situationen strävar på med projekt, bland annat som gästforskare i Estland. Andra representerade länder var Albanien, Frankrike, Kosovo, Portugal, Slovenien, Storbritannien, Sverige, Sydafrika, Ungern och USA.

Flera sessioner fokuserade på förändring av traditioner och inom traditioner. Till exempel diskuterades genrens förvandling i samband med revitalisering, hur finska språket har fungerat som brygga mellan språken i ryskspråkiga Viena-Karelen, samt hur traditionen *lament*, som på svenska ofta kallas gråtsång, idag används i nya sammanhang. Flera intressanta analyser presenterades av problematik i de karelska områdena, bland annat analyserades hur den mytiska tematiken i kalevalametriska sånger från Viena-Karelen fick nya tolkningar i och med den modernisering av samhället som ägde rum kring sekelskiftet 1900. Likaså intressant var en analys av förändringsmönster inom runosång från det estniska Setu-området under 2000-talet utifrån olika sånggenrers ställning och betydelse, utövarnas strävan efter dels kontinuitet och dels aktiv förnyelse, samt nutida institutioners kulturarvisering. Ytterligare en presentation tog upp hur sånggenrer som tidigare har varit marginaliserade

används idag – bland annat kan runometriska sånger med sexuella motiv presenteras inom stilen burlesk.

En session ägnades åt den omdiskuterade Helka-festivalen i byn Ritvala, där flickor och ogifta kvinnor vandrar genom byn medan de sjunger ballader på runometer. Detta är alltså en tradition som fortfarande utövas. Under den nationalromantiska eran uppfattades traditionen som ett slags jungfrufest, en typ av "genrebestämning" som problematiseras idag. Ursprunget till festen är okänt; den har tidigare i historien haft bredare fokus, med deltagare av olika ålder och kön.

Ett intressant tema var "Genre conventions and social meaning". Här skildrades till exempel hur utövare från det sibiriska ursprungsfolket nenets (bosatta bland annat kring Vita havet) i material insamlat under tidigt 1900-tal använde hybridformer mellan traditionella narrativa respektive lyriska sånggenrer som uttryck för individuella erfarenheter som medlemmar av en minoritet under det ryska imperiet. I ett annat paper diskuterades hur meningsskapande och förståelse inom det stora området spansk-portugisiskspråkiga ballader har förhandlats av portugisiska sångare, på en bas av djup kännedom om motiv, formler och social bakgrund, bland annat genom att balladens gestalter får överskrida sina givna roller.

Delar av diskussionen fokuserade på kategorisering och gränsdragning. Ett tema var hur tryckta sångversioner, som har brukat anses äga ett tolkningsföreträde, kan "undermineras" eller problematiseras av det sjungna källmaterialet i form av utövaras muntligt traderade tolkningar, inklusive glidningar i betydelse. Här kan framförandesituationen, liksom relationen mellan sångaren och den som dokumenterar, påverka förståelsen av det dokumenterade materialet. Intressant i mitt tycke var också en presentation av relationen mellan diskurs och praktik rörande sådana sånggenrer som av tidiga insamlare tilldelades hög status på grund av antagen historisk anknytning. Exemplet var den bretonska balladsubgenren gwerzioù. Sådana värderingar kan fortfarande idag påverka text, sångsätt och åhörarens förväntningar. Gränsdragning och gränsöverskridande var också fokus i mitt eget inlägg om några svenskspråkiga visgenrer.

På temat förändring av sånger i politisk kontext diskuterades bland annat hur albanska folksånger hade en speciell känslomässig och politisk/nationell funktion i Kosovo före självständigheten, med exempel på hur två olika sånger kom att fungera som kampsånger

men endast kunde framföras i slutna sällskap om inte utövaren skulle riskera fängelse.

Sammanfattningsvis gav konferensen alltså trots en viss spretighet åtskilliga varierade och intressanta inblickar i olika musikaliska och textliga traditioners dynamik, framför allt med betoning på förändringsmönster samt sociala och kulturella ramverk. Hela konferensen var mycket väl organiserad, från sessioner och tidsscheman, praktiska detaljer och måltider till en dagsutflykt med workshops i finska vokala traditioner samt kvällarnas sociala samvaro med god mat och gemensamt musicerande, där några deltagare hade tagit med egna musikinstrument. Dagarna präglades också av kollegiala diskussioner, kontaktknytande och god stämning. ■

Svenska kommittén av ICTMD

International Council for Traditions of Music and Dance (ICTMD) är den största internationella sammanslutningen av musik- och dansetnologer. Under 2023 bytte organisationen namn (tidigare ICTM) för att tydliggöra dansetnologins självklara del i uppgiften att studera, praktisera, dokumentera, bevara och sprida musik och dans från alla länder. ICTMD är uppbyggd av dels nationella kommittéer eller kontaktpersoner i ca 120 länder, dels 27 så kallade Study Groups specialiserade på olika aspekter av musik- och dansetnologi. ICTMD har ett sekretariat i Ajdovscina, 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 och Svenskt visarkiv. Ordförande är för närvarande Madeleine Modin, Svenskt visarkiv och vice ordförande Mats Nilsson, Göteborg. Flera medlemmar av ICTMD är aktiva i *Puls* redaktionsråd och vetenskapliga råd. Medlemmar i den svenska kommittén deltar regelbundet i internationella symposier och konferenser som arrangeras av ICTMD centralt samt olika Study Groups. Den svenska kommittén arrangerar också digitala seminarier, doktorandträffar och workshops.

Aktiviteter under 2023:

Årsmöte 9 maj 2023, Svenskt visarkiv, Stockholm. I samband med årsmötet föreläste Märta Ramsten om sin mångåriga inspelningsverksamhet av svensk folkmusik med anledning av sin nya publikation *Framför mikrofonen och bakom. En personlig återblick på Svenskt visarkivs verksamhet med inspelningar av folkliga musiktraditioner* (2022).

Digitala Musik- och dansetnologiska seminarier (MuDaS):

2 februari: Thomas Fahlander: Hur jag med hjälp av Fågeldansen, The Ketchup song och Gangnam style förstod hur polonäsen kunde bli polska.

Kristin Jonzon: Of course sound, but a lot of things.

2 maj: Sven Midgren: Folkmusik och noter – en ensam historia? Om pågående masterarbete i musikpedagogik om folkmusikers notanvändning.

Madeleine Modin: Folkmusikinstrumentbygge – vad spelar in i materialvalen? Om pågående forskningsprojekt om folkmusikinstrumentbyggande.

3 oktober: Ingrid Åkesson: Ballad, sånglek eller shanty? Folkmusikinsamlarnas genreskapande och den gränsöverskridande sångpraktiken.

Wictor Johansson: Skivutgivning som ideologiproduktion: Skivbolaget Avanti och Sveriges Kommunistiska Ungdomsförbund.

30 november: Cajsa Lund: Arbete och ljudmiljöer i etno-musikarkeologiskt perspektiv.

Mats Nilsson: Bakmes – en doldis i folkmusik- och danssammanhang.

Aktiviteter 2024:

För första gången arrangerar nationella kommittéer eller representanter av ICTMD från alla nordiska och baltiska länder tillsammans med Finska musiketnologiska sällskapet en nordisk-baltisk musik- och dansetnologisk konferens i Helsingfors den 8–10 oktober 2024.

Digitala seminarier MuDaS:

13 februari: Mats Åkerberg: Funderingar kring pardansens ursprung.

Alf Arvidsson: Svenska folkets ljud: inspelningar på 78 för hemmabruk 1930–1960.

11 april: Lene Halskov Hansen: Konsonanter i "Øst og vest".

Nichelle Johansson: Musiker, mellansnack och for-
mandet av folkmusikens värderingar: presentation
av avhandlingsprojekt. För information om höstens
seminarium kontakta karin.eriksson@lnu.se
För ytterligare information, se <http://www.ictmd.org>

Presentation of Authors

Alf Arvidsson är senior professor i etnologi vid Umeå universitet. Han har bland annat skrivit *Musik och politik hör ihop: diskussioner, ställningstaganden och musikskapande 1965–1980* (2008), *Jazzens väg inom svenskt musikliv* (2011), *Bilder från musikskapandets vardag* (tillsammans med Dan Lundberg, Marika Nordström, Ingrid Åkesson, 2014), redigerat *I rollen som spelman* (2009) och *Jazz, Gender, Authenticity* (2014). Arvidsson är särskilt inriktad på kultur- och diskursanalytiska perspektiv på musik, musik som social process, lokalt och regionalt förankrade uttryck samt svensk jazzhistoria. Ett pågående arbete uppmärksammar den skriftliga jazzkritikens former och grundläggande principer.

Andrea Dankić är verksam som lärare och forskare vid Umeå universitet. 2019 disputerade hon i etnologi vid Stockholms universitet på en avhandling om skapandeprocesser inom 2010-talets svenska hiphop, med fokus på hur maktstrukturer påverkar förutsättningar för musik- och identitetsskapande. Avhandlingen tilldelades Hilding Rosenbergs stipendium 2020 av Kungl. Musikaliska Akademien. I sin forskning intresserar hon sig för kreativa processer, i synnerhet inom populärmusik i svensk kontext. Dankić har suttit i styrelsen för International Association for Popular Music 2019–2023 samt varit delansvarig för IASPMs internationella bokpris vid två tillfällen, 2021 och 2023.

Karin Eriksson is an ethnomusicologist and senior lecturer in music and sound production at Dalarna University. She is currently working on a postdoctoral research project “Embodying Traditions: Exploring Gendered Spaces in Traditional Dance and Music in Norway and Sweden” (2023–2026) at the Department of Traditional Arts and Traditional Music, University of South-Eastern Norway. Her main research interests are traditional music in the Nordic countries and the intersections of popular music and dance, with special focus on issues of musical and cultural belongings, intangible cultural heritagization proces-

ses and gender research. She has worked as senior lecturer in musicology at Uppsala University, Linnaeus University and Örebro University, and as a researcher at The Center of Folk Music and Jazz Research in Stockholm, Sweden and at The Norwegian Academy of Music in Oslo, Norway.

Karin L. Eriksson är professor i musikkvetenskap vid Linnéuniversitetet. Hennes forskning är främst inom det musikketnologiska fältet med särskilt fokus på historiska såväl som samtida perspektiv på traditionell musik i Sverige. Av särskilt intresse är forskningsfrågor som knyter samman ideologi och praktik på olika sätt, alltifrån insamlingsverksamhet till nutida musikutövande. Inom detta fält har hon exempelvis studerat den organiserade spelmansrörelsen och kurser i folkmusik för vuxna amatörer. Just nu studerar hon förlagsverksamhet för svensk folkmusik utifrån en fallstudie av musikförlaget AB Nordisk folkmusik.

Johan Franzon undervisar i svensk översättning och nordiska språk vid Helsingfors universitet. Efter sin doktorsavhandling om *My Fair Lady på skandinaviska* (2009) har han skrivit artiklar om teater-, sång- och musikalöversättning och även bidragit med artiklar till Svenskt översättarlexikon. 2022 gav han ut skivan *Krum Elurius och andra som jobbar* med egna översättningar av finska barnvisor. För närvarande redigerar han ett specialnummer av tidskriften *Studia Translatoria* med titeln *Song Translation Studies*. Forskningsprofil: översättningsvetenskap, sång- och teateröversättning.

Daniel Fredriksson är universitetslektor i Ljud- och musikproduktion vid Högskolan Dalarna. Efter avhandlingsprojekt i etnologi vid Umeå universitet om musik- och kulturpolitik i Dalarna så har han i flera mindre forskningsprojekt undersökt musik i relation till bland annat arkiv, kulturarv och populärkultur. Han är intresserad av gränslandet mellan konstnärlig och vetenskaplig forskning och är verksam som musiker inom vitt skilda genrer från folkmusik till extreme metal. Han driver tillsammans med forskarna Toivo

Burlin och Totte Mattsson ett forskningsprojekt om Carl Jularbo och musikgenren gammeldans, finansierat av Vetenskapsrådet.

Helene Hedberg is a M.A. student International Migration and Ethnic Relations (IMER) at Malmö University. She is interested in human rights, migration and the MENA region. She was a research assistant at the ongoing research project at Malmö University entitled "Academia and Cultural Production as 'Postmigrant' Fields in Sweden" funded in 2021–24 by Riksbankens Jubileumsfond (RJDnr. P20-0137), which involves researchers from Malmö University (Maja Povrzanović Frykman and Josepha Wessels) and Lund University (Eleonora Narvselius, Cristine Sarrimo, and Barbara Törnquist-Plewa).

Fil. Dr. Linus Johansson är sedan 2017 lektor vid Institutionen för musik och bild, vid Linnéuniversitetet. Hans forskning och undervisning berör främst ungdomsmusik, media, kulturhistoria och multimodal analys. Avhandlingen ventilerades vid Institutionen för musikvetenskap i Uppsala, 2015. Den uppmärksammade unga musiker i det tidiga millenniets mainstream- och undergroundkulturer, med fokus på genusfrågor och Internets på den tiden nya kommunikationsmöjligheter. För närvarande bedriver Johansson ett forskningsprojekt om MTV och kalla kriget, där kulturkritik spelar en viktig roll. Första delen av projektet publicerades 2023 i tidskriften *Humanetten*. Utöver denna artikel har Johansson skrivit recensioner med mera, bland annat i *Svensk Tidskrift för Musikkforskning* (STM).

Martin Knust (Dr. phil., M.A.) is associate professor in musicology and member of the research center for Intermedial and multimodal studies at Linnæus University (LNUC IMS). His research interests focus on opera and music theatre after 1800 (especially the historical performance practice of speech, song and gestures), north European music after 1800 (especially reception and cultural transfer processes between the North and continental Europe), Swedish pop, and music in audiovisual political journalism (especially its production and aesthetics).

Dan Lundberg is Director General of Statens musikverk (The National Collections of Music, Theatre and Dance) and Associate Professor in musicology at Stockholm University and Åbo Akademi University. His research focuses on music, identity, cultural heritage and ideology, and Swedish and European folk music. He has published several books and

articles in the field of ethnomusicology. Recent publications: *Sounds of Migration. Music and Migration in the Nordic Countries* (2021) (anthology, with Owe Ronström), *Singing Through the Bars. Prison Songs as Identity Markers and as Cultural Heritage* (2018) and "Archives as Applied Ethnomusicology" in Pettan, Svanibor & Titon, Jeff Todd. *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology* (2015).

Mattias Lundberg (f. 1976) är professor i musikvetenskap vid Uppsala universitet. Han har publicerat böcker, artiklar och editioner rörande kyrkosång, musikteori och repertoarer i Nordeuropa från medeltiden och framåt. Han har också gjort c:a trehundra folkbildande radioprogram rörande musikhistoria, musikteori och andra musikaliska ämnen.

Hållbus Totte Mattsson är konstnärlig professor i ämnet ljud- och musikproduktion vid Högskolan Dalarna. Med bakgrund i ett pionjärbete med historiska instrument och musikteknik i folkrockgruppen Hedningarna är forskningen idag fokuserad på interaktion mellan artist och teknologi samt frågor kring hur man med hjälp av audiovisuell teknik kan gestalta ett kulturarv.

Madeleine Modin, PhD in musicology, holds a position as research archivist at Svenskt visarkiv (Centre for Swedish Folk Music and Jazz Research) in Stockholm, Sweden. Her research interests include collecting and playing historical instruments (theme of doctoral thesis, Stockholm University 2018), musical instrument building, as well as vocal and instrumental Swedish traditional music. Her latest publication is "The Audience and the Boat on the Visa Wave. The Visa Barge Storcken 1962–1969" in *Creative Shifts Musical Flows in 1960s and 1970s Sweden* (Ed. Hyltén-Cavallius 2022). She is General Editor of *Puls*, president of the Swedish committé of ICTMD and board member of Svenska samfundet för musikkforskning.

Dr. Olga Nikolaeva is an independent researcher and lecturer in Visual Communication at Linnæus University, Sweden. She holds a Ph.D. in Art History and Visual Studies from the University of Gothenburg, MA in Visual Culture from the University of Lund and Specialist Diploma in Art History from Russian State University for the Humanities. She recently completed her international postdoctoral research at National Collections of Music, Theatre and Dance, Stockholm and Aleksanteri Institute, Helsinki. The postdoctoral research explored scenography of trauma in works

of women theatre-makers in contemporary Russian theatre. She published articles in English and Russian languages. Her main research interest lies in the field of performance art and theatre, with special focus on scenography and materiality. She is interested in diverse artistic practices addressing trauma, traumatic and post-traumatic experience, and difficult past as well as working with concepts of empathic unsettlement and feminist ethic of care. She is currently working on developing research connected to application of holistic scenography to study of interventional protests.

Mats Nilsson, FD och docent i etnologi, tidigare anställd vid Göteborgs universitet men sedan pensionen baserad på Hönö i Göteborgs norra skärgård. Nilsson studerar dans som kroppsrörelser, hur danser kombineras med musik i ett socialt sammanhang, dansande och musikande. I fokus står europeiska pardanser som polska och vals, men även andra dansformer som engelskor, menuetter och kedjedanser (balladdans).

Fil. dr Niklas Nyqvist (f. 1968 i Helsingfors) är bosatt i Vasa. Nyqvist har disputerat för doktorsgraden vid Åbo Akademi inom ämnet musikvetenskap med avhandlingen *Från bondson till folkmusikikon. Otto Andersson och formandet av "finlandssvensk folkmusik"* (2007). Sedan 2008 har han verkat som institutschef och producent vid SLS/Finlands svenska folkmusikinstitut. Nyqvist var forskare inom det av SLS finansierade projektet *Finlandssvenskhet framställd genom musik* (2007–2010) som bland annat resulterade i antologin *Modersmålets sånger* där han skrev om den finlandssvenska litterära visan. Han är musikredaktör för den kommande utgåvan *Medeltida ballader i Finlands svensksbygder* (MBF). Hans forskning är i huvudsak inriktad på folkmusik och konstmusik.

Märta Ramsten är docent i musikvetenskap och f.d. chef för Svenskt visarkiv. Hon har framför allt ägnat sin forskning åt lokala och regionala folkliga musiktraditioner i Sverige. Hennes avhandling (1992) behandlade förändringsprocesser inom svensk folkmusik 1950–1980. Hon var ansvarig för den inspelningsverksamhet som knöts till Svenskt visarkiv från 1968 och framåt och mycket av hennes forskning och publika verksamhet har just fältinspelningarna som utgångspunkt. Bland senare utgåvor märks: *Kungl. Musikaliska Akademien och folkmusiken. En musiketnologisk undersökning* (2016), *De osynliga*

melodierna. Musikvärldar i 1800-talets skillingtryck (2019) och *Framför mikrofonen och bakom. En personlig återblick på Svenskt visarkivs verksamhet med inspelningar av folkliga musiktraditioner* (2022).

Owe Ronström är professor emeritus i etnologi vid Uppsala universitet, Campus Gotland och docent i musikvetenskap vid Åbo Akademi. Han disputerade 1992 med avhandlingen *Att gestalta ett ursprung. Dansande och musicerande bland jugoslaver i Stockholm*. Ronström har publicerat ett stort antal arbeten om musik, dans, etnicitet, mångkultur, åldrande, kulturarvspolitik, ritualer och öar. Han har producerat många hundra program för Sveriges Radio P2 och är också verksam som musiker. För sin forskning har han tilldelats Hilding Rosenbergpriset och Gösta Bergs pris. För verket "Klockrent – En Mycket Stor Konsert" fick han Prix Italia 2013. Han är ledamot i Kungliga Gustav Adolfs Akademien för svensk folkkultur, Kungl. Humanistiska Vetenskaps-Samfundet i Uppsala och International Folklore Fellow i American Folklore Society.

Inger Stenman är fil. mag. i musikvetenskap vid Uppsala universitet (1998) och var 1986–2019 verksam vid Västernorrlands museum, främst som musikantikvarie. Dessförinnan var hon verksam vid Svenskt visarkiv och inom dåvarande Sveriges Riksradios folkmusikgrupp. Lokala och regionala folkliga musiktraditioner i Västernorrland och övre Norrland, men också samisk musik i framför allt tidiga inspelningar är hennes intresseområden. Hon har skrivit flera arbeten om Karl Tirén, bland annat uppsatsen "Karl Tirén och jojkning – en pionjärinsats i 1910-talets Sverige" (1998) samt varit medredaktör för *K.P. Lefflers folkmusiksamling, del II* (1991) och *K.P. Leffler – i folkmusikbevarandets tjänst* (1994). Därtill producerat flera fonogram och lett olika dokumentationsprojekt i Västernorrland samt *Together in music. Botswana-Sweden 2000–2002*. 2019 belönades hon av Kungl. Gustav Adolfs akademien/Gösta Bergs minnesfond.

Karin Strand är fil. dr. i litteraturvetenskap, visforskare och chef för Svenskt visarkiv. I sin forskning intresserar hon sig för den folkliga och populära visans textvärldar, mediering och samtidssammanhang, i synnerhet skillingtrycksvisor i svensk och skandinavisk kontext (*Brott, tiggeri och brännvinets fördärv. Studier i socialt orienterade visor i skillingtryck* (Strand 2016); *En botfärdig synderskas svanesång. Barnamord i skillingtryck mellan visa och verklighet* (Strand

2019); *Skillingsvisene i Norge 1550–1950. Studier i en forsømt kulturarv* (red. Brandtzæg & Strand 2021)).

Ann Werner is Senior Lecturer in Musicology at Uppsala University and Associate Professor (Docent) in Gender Studies at Södertörn University, Sweden. Her work is mainly concerned with music, gender, and media including studies of audiences, musical representations, technologies, and institutions of music. Her latest article “The Mediation of Genre, Identity, and Difference in Contemporary (Popular) Music Streaming” is co-written with Veronika Muchitsch in the journal *Twentieth Century Music* February 2024.

Josepha Wessels is an Associate Professor in Media and Communication Studies at the School of Arts and Communication at Malmö University. She has a background in Visual Anthropology and Human Geography, specialised in the Arab world in particular Syria. She is interested in Syrian culture and history and the Syrian diaspora in Europe. In 2019, she published a landmark book on the history of Syrian Documentary cinema and video activism with IB Tauris/Bloomsbury UK. She is in the final stages of a long-term ethnographic film project documenting life histories of Syrians over a period of 20 years.

Ingrid Åkesson är musiketnolog med huvudinriktning på vokala traditioner i Skandinavien, nu fristående forskare, tidigare vid Svenskt visarkiv. Hon disputerade 2008 och hade 2010–2012 en postdok vid Umeå universitet samt har publicerat böcker och en mängd artiklar. Hennes forskning rör bland annat textliga och musikaliska uttryck, musicerande som process, kreativitet, genus och relationen mellan muntligt och skriftligt. Hennes senaste projekt lade fram nya perspektiv på balladforskning.

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 10 finns här.](#)

Deadline 16 augusti 2024.

[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 Statens musikverk <https://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 (<https://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 10 can be found here.](#)

Deadline 16 August, 2024.

[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 National Collections of Music, Theatre and Dance, <https://musikverket.se/ommusikverket/?lang=en>