



MUSIK- OCH
DANSETNOLOGISK TIDSKRIFT
JOURNAL FOR ETHNOMUSICOLOGY
AND ETHNOCHOREOLOGY

Vol 1 ————— 2016

Svenskt visarkiv

MUSIKVERKET



PULS

MUSIK- OCH DANSETNOLOGISK
TIDSKRIFT, VOL 1, 2016

JOURNAL FOR ETHNOMUSICOLOGY
AND ETHNOCHOREOLOGY, VOL 1, 2016

Utges av/Published by:

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

Huvudredaktör/General Editor:

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

Gästredaktör/Guest Editor, Vol 1 & 2:

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

Recensionsredaktör/Review Editor:

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

Redaktionsråd/Editorial Board:

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

<http://musikverket.se/puls/>

E-post/Email: puls@musikverket.se

Vetenskapligt råd/Advisory Board:

Prof *Johannes Brusila*, Åbo Akademi University, Finland

Prof *Tellef Kvifte*, Telemark University College, Norway

Dr *Laura Leante*, Durham University, UK

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

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

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

Graphic Design & Layout: *Jonas André*

Front Cover Photo: *Colorful Waters* by *Kitty Terwolbeck* / CC BY 2.0

ISSN: 2002-2972

© 2015–2016, Statens musikverk & the authors

Contents

Introduction	4
Editorial	5
Guest Editor's Column	7
<i>Some Aspects of What Ethnomusicology "Is" from a Swedish Educational Perspective</i>	
ARTICLES	
Tina K. Ramnarine: Frozen Through Nordic Frames	13
Gunnar Ternhag: En folkmusikens förebild blir till	32
<i>Eric Sahlström som grammofonartist</i>	
Kim Ramstedt: "Ladies and Gentlemen"	48
<i>Nostalgised Pavilion Dance Culture as a Performative Resource in the We Love Helsinki Club Concept</i>	
Owe Ronström: Four Facets of Festivalisation	67
REVIEWS	
Bilder ur musikskapandets vardag	84
<i>Mellan kulturpolitik, ekonomi och estetik</i>	
A Feminist Ethnomusicology	88
<i>Writings on Music and Gender</i>	
Nordic Dance Spaces	90
<i>Practicing and Imagining a Region</i>	
Sámi Musical Performance and the Politics of Indigeneity in Northern Europe	92
Talking Dance	95
<i>Contemporary Histories from the Southern Mediterranean</i>	
Tryckta visor	96
<i>Perspektiv på skillingtryck som källmaterial</i>	
Black Europe	98
<i>The Sounds and Images of Black People in Europe Pre-1927</i>	
Svensk jazzbibliografi	100
Conference Reports	102
Svenska kommittén av ICTM	108
Authors and Other Contributors	110
Information	111

Introduction

DAN LUNDBERG

*Director of the Archive and Library Department
at Statens musikverk/Swedish Performing Arts Agency*

IT IS WITH great pride that we present a new Swedish annual journal for ethnomusicology and ethnochoreology. There is no doubt that there is a need for such a publication, and *Puls* is intended to contribute to discussion and publication within these areas in a Nordic/Scandinavian perspective.

Neither ethnomusicology nor ethnochoreology are established as disciplines of their own in Sweden; studies and research are pursued at a variety of university departments. This, of course, entails both drawbacks and strengths. A necessary consequence and an obvious benefit is that durable networks have developed across departmental boundaries and between researchers and students at various institutions. Svenskt visarkiv/Centre for Swedish Folk Music and Jazz Research has become a kind of hub for many of these networks. Consequently, the staff of the Centre arrange seminars, produce publications, participate in Scandinavian and international conferences, and other joint activities. *Puls – Journal for Ethnomusicology and Ethnochoreology* is a new initiative of this kind. Our hope is that *Puls* will stimulate the development of research in the fields of dance and music, but also function as a forum where important issues may be discussed in an interdisciplinary and open-minded setting.

Puls addresses a readership of scholars, students, performers, and all others interested in the uses and functions of music and dance in society. The focus of the journal is primarily within the fields of ethnomusicology and ethnochoreology, but it also embraces adjacent disciplines, such as other aspects of musicology and choreology, folklore, literature, and related studies of traditional and popular culture. The journal focuses on discussion of the expressions, roles and functions of music and dancing in society. The published material includes theoretical research, analyses, reviews and reports from conferences and seminars.

In a way, the journal is an updated sequel – in a communicative as well as a scholarly sense – of two former periodicals from Svenskt visarkiv, the yearbook *Sumlen* (1976–1995) and the popular journal *Noterat* (1995–2014). *Puls*, however, is intended to be a modern, scholarly publication which will be submitted for inclusion in approved reference indexes.

The work on this first issue of *Puls* began in 2014, and the publication of the first issue – in what we hope will be a long sequence – is an important milestone for everybody involved. I would like to take the opportunity to thank all the authors of articles, reviews and reports, who have contributed to this first issue, and, in addition, the external peer reviewers, who in a joint effort with the editorial board of *Puls* have ensured the scholarly level of the publication. I would also like to give special thanks to Professor Tina K. Ramnarine, who wrote this issue's feature article. The editorial work on *Puls* is led by two editors, who have put in a great deal of work on the journal: Dr. Ingrid Åkesson, who leads the work of Svenskt visarkiv's editorial team, and Associate Professor Karin L. Eriksson, Linnaeus University, Växjö, who serves as guest editor for the first two issues of *Puls*. I am also grateful to Professor Alf Arvidsson who serves as review editor. ■

Editorial

INGRID ÅKESSON

General Editor

WELCOME TO THE first issue of *Puls – Journal for Ethnomusicology and Ethnochoreology*!

As one ambition of the Editorial Board is for the journal to become a voice that takes part in an extensive Scandinavian/Nordic discourse, and in addition is able to attract international readers, several articles are published in English, and all articles have an abstract in English. In addition, the main part of the editorial text is in English. Articles are peer reviewed according to international praxis. Another ambition of the Editorial Board is to provide reviews of new books and other relevant material, especially for Scandinavian readers, within the wide field of cultural scholarship that we aim to include in the journal. Likewise, the journal contains short reports from national and international conferences, symposia and so forth. Book reviews and conference reports are published in the preferred language of the author, which in most cases, in this first issue, is Swedish.

Dan Lundberg mentions in his introduction that Svenskt visarkiv/the Centre for Swedish Folk Music and Jazz Research has for years functioned as a kind of focal point for networks of scholars and students, interested in ethnomusicology and ethnochoreology. The most extensive of these networks is the Swedish Committee of The International Council for Traditional Music (ICTM, <http://www.ictmusic.org>). *Puls* is not affiliated with the ICTM, as is, for example, the Norwegian journal *Musikk og Tradisjon*, which is produced by the Norwegian Committee of the ICTM. However, each issue of *Puls* will contain current information on conferences, seminars and other activities of the Swedish Committee of the ICTM.

The theme of the first issue of *Puls* was announced as “a survey of ethnomusicology and ethnochoreology as adjacent fields in a Scandinavian and international perspective”. We also asked for “texts containing historical reflection as well as accounts of the current situation, and discussion based on empirical as well as theoretical points of departure; texts that exemplify and/or discuss the field”. Now we are happy to present this first issue as a good start; the four extensive articles included here represent a number of these aspects, ranging from an outlook on Nordic and Sami musical and ethnic landscapes

through the lens of a popular film, to the media-based creation of a Swedish *nyckelharpa* player as a folk music icon; from nostalgic couple-dancing events as a retro phenomenon in today’s club culture to an in-depth discussion of festivalisation as a cross-genre phenomenon in a global context.

An on-going discussion of ethnomusicology and ethnochoreology along the lines mentioned above will be an objective for the journal also in the future. Some of the forthcoming issues of *Puls* will have more specific themes – see for example the *Call for Contributions for Puls no. 2* in [Swedish](#) and in [English](#), but the journal will also be open for other texts discussing the expressions, roles and functions of music and dancing in society from different perspectives.

The Articles

For the launch of the first issue of *Puls*, we decided to ask Professor Tina K. Ramnarine at the Royal Holloway University of London, who has done research on several musical phenomena in the Nordic area, to write a feature article. Ramnarine’s multifaceted text takes a position at the centre of ethnomusicology today, dealing simultaneously with a number of contemporaneous aspects. She studies expressions of popular culture, represented by the Disney film *Frozen* (2013); a turn within the discipline, which has become stronger in recent years. Indigenous music and culture in a continuous process of change and negotiation is another much-studied aspect, here represented by the merging of Sami joik and Scandinavian Protestant hymn singing in the film’s opening track by Sami-Norwegian composer Frode Fjellheim. Thoughts on soundscapes or sonic worlds are also a part of this discussion. The relationship between musical or cultural expressions and political concerns relating to indigenous politics and environmental issues in a Nordic and Arctic context is another point of discussion in her article, representative of the growing interest in music in, and as, community engagement. Furthermore, Ramnarine’s text discusses changes and trends in ethnomusicological scholarship and emphasis from the 1990s onwards, such as ideas of the national, the regional, and the global, as well as the issue of identity politics.

Two articles deal with musical recordings, or mediated music, from quite different angles. Gunnar Ternhag focuses on a Swedish traditional musician, the nyckelharpa player, constructor, and icon, Eric Sahlström. Traditional music, and likewise the study of individuals, are both areas that have long been central to ethnomusicology and that still are very important. Simultaneously, by studying the creation of this role model from the perspective of mediated music, that is, the phonograms with Sahlström, rather than his music making in a live context, the article represents the research field of music production. Using Philip Bohlman's concepts *mediated canon* and *imagined canon*, Ternhag discusses the two different images of Sahlström as a role model, which were produced in two time periods. In the perfect, *hyper realistic* (using Toivo Burlin's term), studio recordings with close-up microphones from the 1950s and 1960s, Sahlström was launched as the grand (old) man of the nyckelharpa. The widespread dissemination of these recordings placed the selected and recorded repertoire in a representative position. Later on, documentary, live recordings, made at fiddlers' meetings, show Sahlström as a participant in his local surroundings.

In the Finnish author Kim Ramstedt's text, old musical recordings of schlager music are used as dance music. His study presents a topic, which is becoming frequent in ethnomusicological studies, namely, nostalgia and retro culture. The kind of pavilion couple-dancing to schlager music, which had its heyday in the 1950s, today functions as trendy DJ-led nightclub culture among young urban people in Helsinki. Ramstedt's perspective is that the notion of *iskelmä*, the Finnish expression for this type of schlager songs that are mostly translated from English, Italian and so on, is used as a performative resource by the audience and influences their behavioural patterns. The author brings forward two main issues in this text. The first is the DJs' strategies for creating a romantic atmosphere by talking between the tracks played by her/him, and their guiding of the participants on the dance floor in a way that is obviously quite dissimilar to techno DJ culture. The other issue – related to the first one – is the “restored behaviour” of the audience, which is attached to these special events, the performance of “ladies” and “gentlemen” as role-playing, reinforced by the 1950s-style dress code. The empirical basis for the article is fieldwork and interviews, but Ramstedt also provides a thorough theoretical discussion, primarily of performance studies and role-playing.

The obvious frame of reference in this text is musical events based on mediated music – not dancing or listening to live music. Thus, while Ternhag expressly directs his attention to the image of a musician as a product of his representation in recordings, Ramstedt does not comment on the fact that his informants move in a milieu where all music is presented on LPs, CDs, and data files. This fact might be a good illustration of the central position of music media today and its impact on music research.

The fourth article, by Owe Ronström, primarily presents theoretical aspects on the growing phenomenon of festivalisation as a global, cross-genre phenomenon. The consequences for music and musicians are discussed, as well as the consequences within society as a whole. In this text Ronström extends his treatment of the topic, which he has also commented on in previous studies. The author concentrates on a number of facets of festivalisation applied to a northern European context; the nucleus of the discussion concerns how festivals, as an old form of cultural production – close to ritual and local culture – have, by way of festivalisation, taken on radically new functions and meanings in recent decades. In an era when spectacles such as the Eurovision Song Contest appear, to many people, as the most immediate representative of music making, we certainly need to penetrate these processes of, in Ronström's words, on the one hand, a stress on eclecticism and bricolage, and on the other a stress on homogeneity.

As I said above, this issue represents a good start and covers some important aspects of the disciplines addressed by *Puls*. However, we hope that more texts on, for example, dance, gender, musical performance, and historical perspectives will appear in forthcoming issues of the journal. As all emerging projects, *Puls* will find its form over the coming couple of years. The editors welcome ideas, proposals, constructive criticism, and other kinds of input from the readers. ■

Guest Editor's Column

Some Aspects of What Ethnomusicology “Is” from a Swedish Educational Perspective

Karin L Eriksson

WHEN MEETING FELLOW musicologists from other countries, I have sometimes been required to launch into a lengthy explanation along the following lines: “Yes, I have taken my doctorate in musicology, yes, I am a lecturer in musicology, and yes, despite that, I do my main research in the field of ethnomusicology.” My impression of these encounters is that our perceptions of ethnomusicology as an independent discipline, relatively separate from musicology, differ considerably. A survey of the subjects in which members of the International Council for Traditional Music (ICTM) from Sweden, the USA and Germany have taken their doctorates may give a possible explanation.¹ It shows that those who do research in ethnomusicology and have taken their doctorates in Sweden have done so in the disciplines of musicology or ethnology. This distinguishes us from the majority of our German and American colleagues, of whom a much larger share have become doctors in the subject of ethnomusicology or closely related disciplines.²

My need to explain that I am both a musicologist and an ethnomusicologist when I meet fellow musicologists from other countries has also raised the question “What is ethnomusicology?” The question itself is, of course, grossly simplified. For *whom* is ethnomusicology something? In what contexts? *Why* do I (and others) choose to present ourselves as ethnomusicologists? Do we actually do this? Why don't we say instead that we *do* ethnomusicological research? And *is* ethnomusicology “the same thing” regardless of *where* we are? The question is not new, of course. Many people have tackled it and expounded it in different ways, for instance Timothy Rice, who has listed thirteen suggestions as to what ethnomusicology can be considered to be (Rice 2014:9 f.).

One aspect of what ethnomusicology “is” can be illustrated on the basis of what students reading the subject are expected to learn and what literature is used to support them in this. In the rest of this text I therefore approach what ethnomusicology “is” from an educational perspective. More specifically, I do so proceeding from the learning goals and content descriptions found in the curricula for the various courses in ethnomusicology and the accompanying reading lists in musicological education for a bachelor's degree in Sweden.³ Since courses and syllabuses are continually revised, it should be added that all the courses examined here were given in the spring or autumn semester of 2015.

As we have seen, ethnomusicology occurs in Sweden, among other things, as a subdiscipline in the subject of musicology. Musicology in turn can be studied up to at least bachelor's level at six Swedish universities.⁴ All these

1. The comparison is based on a look through the ICTM's Online Membership Directory (*International Council for Traditional Music*, <http://www.ictmusic.org>, accessed 15 September 2015), which lists all members “in good standing” (E-mail from ICTM Secretariat to Karin L. Eriksson, 18 September 2015). The search was conducted on 15 September 2015. On that date there were 17 members in Sweden, 56 in Germany and 206 in the USA. Further information about each member has been obtained through searches on the internet based on the data in the membership directory. Since it has not been possible to obtain sufficiently good information about all the members in each country, I have chosen to present the results of the survey at a general level only.
2. The comparison also revealed interesting similarities and differences between the countries which will not be further examined here, for example, that members in all countries who deal with dance have weaker institutional affiliation than their fellow musicologists.
3. For courses in higher education in Sweden, the syllabuses are the steering documents that provide information about the level on which the courses are held, the prior knowledge requirements and the like. These syllabuses – which are the topic of this text – also show what the courses contain and the learning goals the students are expected to have attained after completing the course. The syllabuses are binding documents. There are different procedures at the different universities as to whether the reading list is a part of the syllabus or separate. For some of the courses there is also a list of optional literature which I have procured as far as possible.
4. These are: Linnaeus University, Lund University, Stockholm University, University of Gothenburg, Uppsala University and Örebro University.

programmes, except at Lund University, have a course worth 7.5 credits⁵ during the students' first year of study. The courses are mainly designated in one of two ways. Either the term "ethnomusicology" appears in the name of the course or there are different combinations of folk and/or world music and traditional music. In total there are five courses, each worth 7.5 credits, all at undergraduate level.

The first picture that emerges from a survey of the syllabuses is that they all, except for the University of Gothenburg course, relate in their content description in some way to ethnomusicology as a research field. In some of the course descriptions "ethnomusicology" appears to be something that can be simply defined in itself – "Ethnomusicological and culture-theoretical problems and methods" (Örebro University) – and/or has a delimitable set of methods, theories and concepts – "fundamental ethnomusicological and anthropological terms and concepts" (Linnaeus University). On a general level, however, there is little problematization of what ethnomusicology "is", although this is probably included in the actual teaching.

A central part of the majority of the courses is that they have elements linked to music from different musical cultures and traditions and/or world music as a genre. These parts of the course content are often geographically situated, for example, "music from the whole world with a certain emphasis on the Nordic countries and Europe" (University of Gothenburg). It is often linked to the relationship between European and non-European: "some selected musical traditions in non-European and European cultures" (Uppsala University) and "a selection of traditional musical cultures inside and outside Europe" (Linnaeus University). In several cases these are viewed in both historical and contemporary perspectives.

A central feature of the majority of the courses is placing the music in a cultural and/or societal context. In cases where the theoretical perspectives are specified, there are recurrent concepts which are closely linked to perspectives that consider how music changes over time, with terms such as: "stability", "change", "tradition", "transformation", "hybridization", "globalization processes" and "innovation". Other theoretical perspectives and themes that occur in the syllabuses of individual courses are: "ethnicity", "identity", "intangible cultural heritage", "commercialism", "authenticity" and "copyright".

Some of the syllabuses also include elements geared more to method – although they can be presented in slightly different ways. These mainly seem to be about conducting small-scale fieldwork and about analytical methods for describing how the music sounds. Only in one case, however, is it specifically stated that the course will deal with "characteristic musical features" of folk and world music (Stockholm University). It is likely, however, that some of the other learning goals in the syllabuses, specifically those linked to the ability of students to analyse, describe and identify musical features in different music traditions, means that elements of musical analysis are a part of the teaching.

A concrete definition of what ethnomusicology is as a research orientation, however, can only be found in the syllabus from Stockholm University, with the emphasis on what kind of empirical material is presumed to be in focus: "ethnomusicology, the scholarly speciality that describes folk music

5. ECTS credits to a value of 7.5 correspond to five weeks of full-time study. A Swedish bachelor's degree is worth 180 credits (three years of full-time study), of which at least 90 credits must be in the major subject – which in the programmes considered here is musicology.

and world music" (Stockholm University). In the syllabus from Örebro University, on the other hand, it is not stated that any specific repertoire, genre or musical tradition is to be considered during the course. Here the emphasis is instead on "Societal functions of music", "Ethnomusicological and culture-theoretical problems and methods" and "Music in change, illuminated through theories of hybridization and globalization processes" (Örebro University).

What the syllabuses say about learning goals and content is supplemented by lists of the books and articles the students are expected to read. In the reading lists for the courses I have studied there are altogether 41 different titles written by 37 authors. One course also uses the Swedish version of the *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage* (Unesco 2003), which is not included in the following presentation.

The literature on the reading lists can be divided on the basis of its content into two main types: manuals more or less explicitly geared to students, and scholarly literature aimed chiefly at the research community. A large share of the literature was published in 2000 or later, one third in the years 2010–2014. The manuals can in turn be divided into literature dealing either with ethnomusicology as a (research) field and literature presenting a selection of traditional music cultures and/or world music as a genre. As regards content, there is a much wider spread in the scholarly literature. Here it also seems – based on my knowledge of the people who mostly teach the courses in the different departments and their research interests – that there is a relatively strong link between the choice of literature and the teaching staff.

Two general tendencies in the required reading that are worth noting, and which add depth and to some extent complication to the division of the literature into manuals and scholarly literature, are the ratio of male to female authors and where they have mainly done their research. Of the 37 authors, eleven are women and 26 men. Fifteen of the authors work in Sweden (four women, eleven men) and eleven in the USA (three women, eight men). The others work in other Nordic countries (a total of four, two men and two women), the rest of Europe (five authors, four men, one woman) and the rest of the world (two authors, one of either sex). In the required reading, then, there is a heavy dominance of male authors and researchers working either in Sweden or in the USA.

The uneven distribution of female and male authors is further skewed if we also consider which titles and/or scholars occur in more than one course. Here Dan Lundberg and Gunnar Ternhag dominate completely, largely due to their two manuals, *Folkmusik i Sverige* (Lundberg & Ternhag 2005) and *Musiketnologi – en introduktion* (Lundberg & Ternhag 2014). Every course uses at least one of the titles as compulsory reading, three of the five courses have both. Lundberg is also represented as co-author of *Music, Media, Multiculture* (Lundberg, Malm & Ronström 2003), which is read on three of the courses, and as sole author with a text about Swedish folk music on one of them (Lundberg n. d.). Gunnar Ternhag is also represented through another couple of titles (Ternhag 2006, Boström & Ternhag 1999).

The international manuals were likewise written by men, more specifically by male North American authors. Their works consist of literature presenting

and discussing traditional music and/or world music (Bakan 2011, Bohlman 2002 and Nettle & Rommen 2012), and of literature with a more distinct focus on ethnomusicology as a field (Rice 2014). Of these titles, books by Bakan and Rice are used on two courses each. With the exception of Bohlman (2004), these scholars have no further titles on the reading lists.

In the scholarly literature too, there are some titles which are used on more than one course: the already mentioned *Music, Media, Multiculture* together with Ingrid Åkesson's article "Så varliga genom lunden med henne": Återskapande, omskapande och nyskapande i nutida och äldre balladsång" (2009), which are both used on three courses each, and Olle Edström's "From Yoik to Music: Pop, Rock, World, Ambient, Techno, Electronica, Rap, and ..." (2010), which is used on two courses. Other researchers who occur more than once and on more than one course are also Swedes: Stig-Magnus Thorsén, Jan Ling and myself.

A concerted picture of the literature used thus shows that it consists of a few introductory and general titles written by Swedish and American men, giving a glimpse of a research field (ethnomusicology) and/or presenting one or more traditional music cultures or world music as a genre. These are supplemented with research-based scholarly articles chiefly by Swedish and American male authors, and here it is especially the Swedish researchers' perspectives that occupy a prominent place.

These proportions raise questions about which perspectives are represented in the literature that students read. It may be reasonable that national research is represented to a relatively large extent in Swedish educational programmes. But even with this in mind it is remarkable that the research and the research-based literature the students meet is so narrow as regards the gender of the authors and where they work. It is not merely a Western research tradition that is represented, but a limited field within the Western research tradition.

This does not gel well with the content as described in the syllabuses, especially in the parts about globalization, ethnicity problems and issues concerning cultural heritage and copyright. As the people who develop and teach these courses, we cannot be anything but self-critical about the choice of literature. Even if researchers from other countries inside and outside Europe were represented, of course, it is not certain that that in itself would generate more perspectives. As it is now, however, the reading lists signal that we have not even tried to find examples of research written by anyone other than Swedes, North Americans and the occasional Briton.

The survey of the syllabuses thus provides a suggestion as to how to answer the question "What is ethnomusicology?" From this perspective it appears to be a field that deals with a certain repertoire or genre (folk and world music, traditional music), set in a cultural context and in a historical and contemporary perspective, examining issues of change, stability and questions about belonging (for example, ethnicity, identity, cultural heritage). In some syllabuses ethnomusicology also seems to be a field dealing with questions to do with commercialism and globalization tendencies. And all this is considered from North American and Swedish perspectives.

To conclude, I would say that it is an important balancing act, both for the teachers and for the university departments, that courses in ethnomusicology succeed in fulfilling a vision of broadening the students' general knowledge

of different musical expressions, placed in their context, in a way that is rich in perspectives and based on research, and also succeed in highlighting ethnomusicology as a research perspective that can be applied not only to traditional music and world music. This also appears to be a trend in coming ethnomusicological courses at some of the departments just now. At the same time, I think that the ethnomusicological courses will also have an important part to play in future, that of representing traditional music and world music in a broad sense in undergraduate education in musicology. In this balancing act it should be a goal to ensure that this takes place with a wider range of perspectives in the literature that is used, so that it at least also includes scholars from other Western research traditions, and definitely from other continents. Important and rewarding work awaits those of us who are responsible for developing these courses. ■

(Translated by Alan Crozier)

References

Unpublished sources

E-mail from ICTM Secretariat to Karin L. Eriksson, 18 September 2015.

Linnaeus University, syllabus, 1MV118 Musiketnologiska perspektiv på traditionell musik, 7,5 hp.

Stockholm University, syllabus, MVTER1, Musikvetenskap 1 and separate reading list.

University of Gothenburg, syllabus, MV1211, Musikvetenskap fortsättningskurs, 30,0 högskolepoäng (delkurs 1, Från folk- till världsmusik, 7,5 hp) and separate reading list.

Uppsala University, syllabus, 5MU057, Världsmusik.

Örebro University, syllabus, MV1001, Musikvetenskap I, 30 hp (delkurs 4, Musiketnologi i en globaliserad värld, 7,5 hp).

Websites

International Council for Traditional Music, <http://www.ictmusic.org>, accessed 15 September 2015.

Published Sources and Literature

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

Bakan, Michael B. 2011. *World Music: Traditions and Transformations*, 2nd ed. New York: McGraw-Hill.

Bohlman, Philip V. 2002. *World Music: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

Bohlman, Philip V. 2004. *The Music of European Nationalism: Cultural Identity and Modern History*. Santa Barbara, CA: ABC-CLIO.

- Boström, Mathias & Ternhag, Gunnar. 1999. "The Dissemination of the Nyckelharpa: The Ethnic and the Non-Ethnic Ways". *STM-Online* 2 (1999). http://musikforskning.se/stmonline/vol_2/andra/Ternhag.php?menu=3 (accessed 3 November 2015).
- Edström, K. Olle 2010. "From Yoik to Music: Pop, Rock, World, Ambient, Techno, Electronica, Rap, and ...". *STM-Online* 13 (2010). http://musikforskning.se/stmonline/vol_13/edstrom/index.php?menu=3 (accessed 2 November 2015).
- Lundberg, Dan n.d. *Swedish Folkmusic: From Village Greens to Concert Platform*. http://old.visarkiv.se/online/swedish_folkmusic.htm (accessed 3 November 2015).
- Lundberg, Dan, Malm, Krister & Ronström, Owe 2003. *Music, Media, Multiculture: Changing Musicscapes*. http://old.visarkiv.se/online/online_mmm.html (accessed 3 November 2015). Stockholm: Svenskt visarkiv.
- Lundberg, Dan & Ternhag, Gunnar 2005. *Folkmusik i Sverige*. 2nd revised ed. Hedemora: Gidlund.
- Lundberg, Dan & Ternhag, Gunnar 2014. *Musiketnologi – en introduktion*. 2nd revised ed. Möklinta: Gidlund.
- Nettl, Bruno & Rommen, Timothy 2012. *Excursions in World Music*. 6th ed. Boston [Mass.]: Pearson.
- Rice, Timothy 2014. *Ethnomusicology: A Very Short Introduction*, New York: Oxford University Press.
- Ternhag, Gunnar 2009. *Vad är det jag hör? Analys av musikinspelningar*. Göteborg: Ejeby.
- Unesco 2003. *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*. <http://www.unesco.org/culture/ich/en/convention/> (accessed 3 November 2015).
- Wade, Bonnie C. 2006. "Fifty Years of SEM in the United States: A Retrospective." *Ethnomusicology* 50 (2): 190–198.

Frozen Through Nordic Frames

Tina K. Ramnarine

This article explores the Disney film *Frozen* (2013) in relation to Nordic musical practices and political concerns. The exploration is structured through three main frames. Firstly, the film's opening track, *Eatnemen Vuelie* is located within the broader joik-inspired musical practices of its composer, Frode Fjellheim. Secondly, *Frozen* is contextualised within Nordic political concerns. Specifically, these concerns relate to indigenous politics and environmental issues (and the discussion outlines how the film speaks to global challenges posed by polar warming and melting ice-caps). Thirdly, the opening track of this film provides a way into reflecting on changes in ethnomusicological scholarship from the 1990s onwards. This article encompasses both an interpretive reading of sonic intertextuality in *Eatnemen Vuelie* and critical reflection on changing disciplinary emphases. It points to the ways in which emphases within contemporary scholarship on the links across different places resonate with current cross-regional and global thinking in the Nordic world.

Keywords: Disney, Frode Fjellheim, *Frozen*, *Eatnemen Vuelie*, Environmental Concerns, Indigenous Politics, Ethnomusicology.

THE OPENING TRACK of the Disney film *Frozen* (2013) evokes a Nordic world, one that is sonically inter-textual.¹ The composer is Frode Fjellheim, a Norwegian-Sámi musician and producer. The track deliberately interweaves multi-referential musical techniques and spiritual philosophies, especially the contrasting vocal styles of Sámi joiks (which are linked with pre-Christian nature-based cosmologies) and Lutheran church hymns. Landscape images contribute to the evocation of the Nordic world, including the mountains, the reindeer that roam across the snow-covered tundra, the forests, and the moss-covered, sentient, anthropomorphised rocks that are gradually revealed as being singers, healers and adoptive family. The inclusion of joik (as a traditional vocal genre that is situated in a nexus of ecology, belief and performance) and the performative landscape accord with indigenous concepts regarding the sonically sacred mother earth. Despite this accordance, the ways in which the film might be implicated in indigenous subjectivities are not made explicit on screen, unlike other examples such as *Ofelaš* ("Pathfinder", 1987, see Ramnarine 2013). Nevertheless, in its opening track's musical reference to joik as a genre associated with Sámi representations of the sacred and political identities, *Frozen* seems to articulate a film-making methodology based on an "ethical approach to treating indigenous subjectivities" (Fisher and Hokowhitu 2013: 61). Viewing

1. I am very grateful to Frode Fjellheim for his participation in this research. Thanks also to Esbjörn Wettermark, who kindly read through a draft of this article.

the film in terms of an ethical approach, which introduces audiences to the power relationships of the Nordic world, is in contrast to some of Disney's other musical examples, in which "rosy representation[s] of the world dodge the real political questions as if issues of power, control and profits are not at stake" (Nooshin 2004: 237).

The possibility of interpreting the film within the frameworks of indigenous politics in the Nordic region might not be obvious to all the audiences for *Frozen*, which are widespread. There has been positive reception to *Frozen* amongst Sámi audiences, according to fieldwork testimonies. The film has become a global success. It has inspired much enthusiasm amongst its fans and generated products in other commercial industries such as online games, apps and souvenir objects, as well as children's toys. Although, perhaps, not immediately obvious, it is worth developing an interpretation of the film in relation to political concerns in the Nordic world.

This article has three main aims. The first is to locate the opening track of *Frozen* within the broader joik-inspired musical practices of its composer, Fjellheim. The second is to contextualise *Frozen* within Nordic political concerns, specifically in relation to indigenous politics and environmental issues. The third is to use the opening track of this film as a way into highlighting some changes in the outlooks of ethnomusicological scholarship over the past couple of decades. The initial discussion, which is concerned with the opening track and Fjellheim's compositional perspectives, leads to thinking about environmental issues pertaining to northern Europe, to which attention is drawn by the film. The discussion concludes with sketching globalising musical practices in broader Nordic contexts and relating these to corresponding shifts in ethnomusicological foci. Three frames, which intersect in thinking about music within various socio-political horizons, structure the discussion. These frames are contextual (interpreting the opening track in relation to Fjellheim's other creative work, in particular, the *Arctic Mass*, and to indigenous experiences); environmental (highlighting how the film speaks to global challenges posed by polar warming and melting ice-caps); and reflective (thinking about changes in disciplinary interests, specifically ethnomusicological ones).

Frame 1: *Eatnemen Vuelie* and Fjellheim's Joik-inspired Compositional Practice

Frode Fjellheim (see Figure 1) composed *Frozen*'s opening track. It is an arrangement of one of his compositions, *Eatnemen Vuelie*, which means "Song of the Earth" in the south Sámi language. (*Vuelie* is the south Sámi term for the traditional vocal genre known more widely as joik.) The score was published by Boosey & Hawkes in 2002 and it features musical forces of four part treble voices, an optional male joiker, synthesizer, timpani and frame drum. Disney requested Fjellheim's permission to use *Eatnemen Vuelie* in the film. Its inter-textual technique characterises Fjellheim's musical approaches in general, which are based on his classical training as a pianist at the Trondheim Music Conservatory and his involvement in experimental and cross-genre projects, including as a member of the group, *Transjoik*.



Fig. 1: Frode Fjellheim in his studio, April 2015. Photo: Tina K. Ramnarine.

In an online interview, Fjellheim (2014) explained how he adapted this composition for the film:

The original piece was a mix between a joik-inspired melody and a hymn floating on top of that. For the film, they asked if I could make a new version, without the hymn part. That hymn was called Dejlig er jorden – meaning “wonderful is the Earth”. A 19th-century-Danish poet Bernhard Severin Ingemann wrote the lyrics for this in 1850. In English speaking countries the same folk tune is known as “Fairest Lord Jesus” ... I worked together with film composer Christophe Beck to compose a new version for this film. In the end, the Disney version was developed by keeping all of the original joik-inspired parts and most of my original arrangement. The melody floating on top was made by me and Christophe Beck. We tried out different versions – and ended up with a mix between his and my ideas ... I wanted to compose something with two very different vocal elements. The deep chant-like joik, combined with a more classical vocal style. The result clearly shows the difference between them, enhancing their uniqueness when heard together. At the same time I wanted the styles to blend – forming an original choral sound.

Fjellheim's description of the compositional processes illustrates perfectly that Sámi musical experience centres on both joik and church music from the Nordic Protestant traditions. Acknowledging the latter dimension provides an important balance to the greater focus on joik in the research literature. Such acknowledgment enables tracing the histories of Sámi sacred vocal expressions to the Lutheran traditions as well as to joik's pre-Christian shamanistic underpinnings. Musical traditions associated with both shamanic and Lutheran religious practices contribute to a growing contemporary

sense of connections and they evoke shared cultural memories in the wider northern European area – a topic that has been broached by scholars such as Jouste, who discusses another Sámi area, Inari, in Finland, as a meeting place for many cultures based on an analysis of archive materials from the turn of the twentieth century. The analysis shows that Inari Sámi music included several genres such as local individual songs and also Lutheran hymns, which were shared with neighbouring people (Jouste 2011). A sense of shared cultural memories also emerges in research on the hymn repertoires of Estonians and Estonian-Swedes (Jersild and Åkesson 2000, Lippus 2006) and on spiritual folk songs in the Nordic and Baltic region more broadly (Bak and Nielsen 2006).

Fjellheim's description of blending styles in his compositional process underscores the difficulties of tracing sonic histories. Ólason points out (regarding hymnals in Iceland) that even when there are written sources, it is difficult to analyse the musical past. One reason is that transcriptions are unreliable (Ólason 2006: 245). In the Sámi context, other considerations shaping our knowledge of joik practices were the negative perceptions of traditional genres under the influence of Laestadianism, a nineteenth-century Christian revivalist movement, and, in the case of Norway, Sámi prohibitions of joik performance in schools, which were in force as recently as the 1970s. (Edström 2010 notes the varying policies regarding Sámi in different Nordic countries.) Despite negative perceptions and prohibitions, joik's successful revival means the genre reaches global audiences, one recent route being the Disney film. Other routes have been the performances and recordings of musicians such as Nils-Aslak Valkeapää, Mari Boine, Wimme Saari, Ulla Pirttijärvi and Sofia Jannok.

Reuters (30 March 2014) reported that *Frozen* was the top-grossing animated film in box office history. It had sold a global total of 1.072 billion US dollars in ticket sales to become the 10th largest grossing film in cinema history.² Its success continued, as noted in Wikipedia statistics, which gives the following figures:

*\$1.3 billion in worldwide box office revenue, \$400 million of which was earned in the United States and Canada and \$247 million of which was earned in Japan. It ranks as the highest-grossing animated film of all time, the third highest-grossing original film of all time, the sixth highest-grossing film of all time, the highest-grossing film of 2013, and the third highest-grossing film in Japan. With over 18 million home media sales in 2014, it became the best-selling film of the year in the United States. By January 2015, Frozen had become the all-time best-selling Blu-ray Disc in the United States.*³

In addition to box office figures, lunch boxes, pillows, dolls and other Frozen related toy- and souvenir-products have been profitable. Reuters (4 February 2015) reported that Walt Disney Company's quarterly profit exceeded Wall Street's estimates due to the success of *Frozen* and the sale of toys related to this film helped Disney's consumer products unit earn a \$626 million profit.⁴

2. See Michaud 2014, available at <http://www.reuters.com/article/2014/03/31/us-boxoffice-frozen-idUSBREA2U0oN20140331>, last accessed 4 October 2015.

3. See: [http://en.wikipedia.org/wiki/Frozen_\(2013_film\)#cite_note-8](http://en.wikipedia.org/wiki/Frozen_(2013_film)#cite_note-8), last accessed 4 October 2015. The numbers were retrieved from <http://www.the-numbers.com/alltime-bluray-sales-chart>, last accessed 4 October 2015.

4. See Richwine and Maan (2014) available at <http://www.reuters.com/article/2015/02/04/us-disney-results-idUSKBNOL72HG20150204>, last accessed 4 October 2015.

The soundtrack has been an important part of *Frozen*'s commercial success, as seen in subsequent sing-along screenings of the film, which have attracted young audiences in particular. *Eatnemen Vuelie* can be contextualised within the Disney film, Sámi musical traditions, indigenous politics, Nordic Lutheran music traditions and multicultural music projects. In the programme notes to the music score, Fjellheim explained that the hymn text "Schönster Herr Jesu" was written by German Jesuits in the seventeenth century and published in the Münster Gesangbuch in 1677. It was translated and published in English in 1873 as "Fairest Lord Jesus". The Danish/Norwegian text is "Deilig er jorden", though in this work the lyrics are "na, na, na, na na-a, na" (first appearing in the treble 1 line above the opening joik line in treble 4). The key is G major and the opening melody centres on the pitches G and A. (Overall the first eleven bar phrase moves from G to the major second above, A.) Pitch-wise it is basically conjunct with occasional intervallic movements emphasising perfect 4ths and 5ths. The melodic range is a major 6th. The hymn line centres on G for 6 bars then it rises to a B for 6 bars and reaches a D followed by G an octave higher, thus outlining a G major triad. The form is ternary with a coda-like ending in which the treble 1 line finally joins other vocal lines in the joik melodic material. The work ends with treble 4 presenting the joik material again and avoiding a sense of tonic resolution since the melodic phrase ends on the second (A). A tempo marking is given (minim = 80) together with a performance direction "with rhythmic intensity". The frame drum plays a two-bar repeated pattern throughout (minim; two crotchets; minim; minim rest). The timpani rhythmic line is more varied, though it is built around dotted minims, quavers, dotted crotchets and semibreves. These musical features accord with Fjellheim's descriptions of the key features of joik – short, repeated melodic phrases, using few words, and conceptualised as having no beginning and no end (see Fjellheim 2002).

Another apt example is Fjellheim's *Aejlies Gaaliije: the Sacred Source, an Arctic Mass* (2000, recorded in 2004), which is a multi-referential joik-based work like *Eatnemen Vuelie*, albeit on a larger scale. The initial melodic line of the *Preeludijumme* (Prelude) is sung by a soprano and is loosely based on dodecaphonic principles to avoid pitch repetition within the 12 note scale. Fjellheim nevertheless establishes a sense of a tonal centre through a bass pedal note on E flat and the use of some limited pitch repetition. The key signature indicates G flat major, but E flat is a dominant tonal centre, albeit a melodic line of tritones, major sevenths, semitones, descending fifths (C sharp to F sharp) and ascending fourths (G to C) – intervals which act to destabilise any tonal dominance. Fjellheim explained that the melodic line proceeds from an exploration around B flat in the vocal melodic line (the first five bars) and then around E natural (the next five bars). Fjellheim described composing this melodic line in terms of the physical geography of the melody:

The opening theme of the Preeludijumme is not strictly 12 tone but the opening B flat in the melodic line struck me as being important – I wanted to explore the world from the perspective of B flat. Then I move to a place as far removed from the B flat as possible (E natural) and then return to the B flat. (Fjellheim, personal interview, 18 April 2015, Trondheim, Norway)

The first part of the phrase is a descending line, whereas the second phrase ascends to an A natural. This overall melodic line resolves on B flat. With an E flat in the bass an interval of a perfect fifth is thus prominent. The opening melodic line is repeated. Later on, a joik-like fragment sung by a male voice (tenor or bass is indicated in the score which Fjellheim discussed with me) is introduced into the musical texture of the mass. This vocal line continues and provides a counterpoint to the soprano line when it re-enters with a repeat of the melodic line.

The *Arctic Mass* draws on various genres, and the details of melodic arrangement (such as exploration of pitch or the ways in which the two vocal lines interweave in the *Preeludijumme*) relate to Fjellheim's own development of musical understanding and to his reflections on cultural encounters in the Nordic region:

My use of joik is a fascination with a tradition and a respect for a tradition that I can explore and develop into other areas. What is fascinating is that every time I use joik as an inspiration to create something new it gives me a new perspective on the original. I explore joik in my modern ways and the journey to the final composition also gives me a way of looking into joik and discovering new musical aspects that I had not thought about before ... When I had the idea of writing this Mass, it was actually because I am fascinated by composers like Bach writing masses and I had the possibility of using joik. Use joik is a natural incorporation into the traditional European mass for me. I was going through my material and I found this Joik of God (Jupmelen Vuelie), and other elements from joik that would fit the mass. I also wanted to include some Finnish elements. The Mass was a commissioned work and I was asked to think about modern society as multicultural, but I also wanted to turn this around, to highlight how the Nordic area has always been multicultural. I turned to Sámi culture, as well as to the non-Sámi cultures in the Nordic areas, the European culture (if you can call it that), which is represented by the form of the mass and by classical music elements, and also to Finnish culture. (Fjellheim, personal interview, 18 April 2015, Trondheim, Norway)

These interests inform other musical projects, including Fjellheim's collaboration as a member of the group *Transjoik* with a qawwali singer living in Norway, Sher Miandad Khan. They recorded the CD *Bewafá* (2005), which is based on joiks, ambient sounds, jazz and qawwali (a musical tradition associated with Sufism). Another musical project is Fjellheim's second Mass, *Biejjen Vuelie – Solkvad* (*Song of the Sun*, 2013). This includes elements of the mass like Kyrie, Gloria, Sanctus and Agnus Dei. *Song of the Sun* is based on a setting of an Old Norse text (which appears in the sixth movement) and it corresponds with the Sámi joik to the sun (*Beaivváš*, which is the focus of the seventh movement). In the Sanctus, the Finnish joik singer, Ulla Pirttijärvi refers to the Sámi goddesses, Máttaráhkká and her daughters, Sáráhkká, Juoksáhkká and Uksáhkká. This movement reminds listeners of *Máttaráhku askái: In our Foremother's Arms*, Pirttijärvi's 2002 CD recording

produced by Fjellheim. In Sanctus, a melody is also played by Hildegunn Øiseth on the goat horn, which is inspired by the Psalms of David. These examples are part of a contemporary turn to the magical (including its commercial potential, like *Frozen*) though they indicate the persistence of polytheistic belief systems, especially relating to goddesses, within official state monotheism (see Ramnarine 2013a). These pan-Sámi collaborations emphasise the diversity of indigenous Sámi populations. Sámi populations extend across the northern regions of Norway, Sweden and Finland, as well as the Russian Kola Peninsula. Sámi also live in Oslo, Stockholm and Helsinki, and there has been migration to places like Alaska. A new history of Sámi as a colonised people developed during the mid-twentieth century (Nyyssönen 2008), aptly illustrating the point that representations are made anew in the “circularity of power” (Hall 1997: 261). This new history was promoted by the pan-Sámi political movement to position Sámi as part of the indigenous world, paralleling examples of European colonising processes elsewhere, for example, in Australia or the Americas. In another pan-Sámi collaboration, Fjellheim works with Katarina Barruk, the Sámi songwriter born in the Swedish county of Västerbotten (and based in Umeå). She uses the endangered Ume Sámi language from this area (paralleling Amoc’s musical example of language revitalisation through Inari Sámi raps, see Ramnarine 2013b).

Eatnemen Vuelie, *Aejlies Gaaliije* and the other musical projects mentioned above are good examples of the complexities of creative practices and of the composer’s turn to different musical techniques, which mean that Fjellheim’s music can be located only partly within Sámi political frames and that such a location rests on his use of the musical techniques of joik, including its melodic, rhythmic and timbral parameters. These techniques are used alongside some that are far removed, such as dodecaphony (the 12 note technique). While they are clearly implicated with Sámi cultural politics because of the role played by joik in the indigenous movement, Fjellheim also describes the complexities of his creative practices in relation to multiculturalism (Fjellheim, personal interview, 18 April 2015, Trondheim, Norway). In drawing on a wide palette of musical resources, Fjellheim draws attention to multicultural environments in the Nordic region and highlights an ethnomusicological understanding of how musical expressions are forged through interactions “between” groups (in the terms of Lundberg, Malm and Ronström 2003: 42–43). Fjellheim’s compositional practice is based on collaborations, including across state borders in projects connected with pan-Sámi concerns such as language endangerment. But even in such examples, the social difficulties of multiculturalism around inclusion and exclusion are evident. Indigeneity, like nationalism or multiculturalism, is ultimately another expression of identity politics, albeit the point that Sámi indigeneity blurs national narratives since the indigenous political movement stretches across nation state borders.

Another important aspect of Sámi indigenous politics concerns ideas about the environment. As indigenous populations in the Nordic world, Sámi have followed reindeer routes, the subsistence economy that shapes representations of traditional lifestyle and forms the basis of contemporary



Fig. 2: Northern Norwegian landscape.
Photo: Tina K. Ramnarine, taken
during a field trip in January 2008.

land rights struggles pursued through the legal systems of the nation state and the European Union. These are the landscapes that have enthralled ethnographers, tourists and Disney alike. The environment is a second frame to which I now turn. Environmentalism also transcends national borders.

Frame 2: *Frozen* and Environmental Concerns in the Nordic World

Frozen was inspired by, though departs in its narrative details from, a fairytale by Hans Christian Andersen, *The Snow Queen*. It is the story of Princess Anna and her sister, Queen Elsa, who has an increasingly uncontrollable magical power to freeze everything into ice, thus inadvertently plunging her realm, Arandelle, into winter. The rocks spring to life and reveal themselves to be animate beings. There is mutual cooperation and reliance between human and reindeer, which is also part of Sámi experiences as reindeer people. There are images of fjords. Disney explicitly acknowledged the Norwegian-inspired landscape (see Figure 2) and central Norwegian tourist information internet sources pointed out that a Disney delegation had visited Røros and Trondheim.⁵ The film's environmental narrative corresponds with indigenous ideas about nature, which is full of spirits in traditional Sámi beliefs. In Sámi mythology, the *sieidi* – natural stones, mountains, or even islands – are sacred. They are sites of worship. Offerings are made to honour the powers of nature. *Sieidi* are the sites that recycle the earth's energy and where you can meet spirits. The sacred stones that are *sieidi* are doorways to other worlds. Indeed, across the Nordic world there are varieties of thinking about the sacred landscape and many of these underpinned Nordic romantic nationalisms. They continue to influence Nordic environmentalisms. In *Frozen*, a landscape of stones is transformed

5. See Trøndelag Reiseliv AS, available at <http://en.trondelag.com/disneys-frozen-inspired-by-trondelag-central-norway/>, last accessed 4 October 2015.

into animate rock trolls, the adoptive family of Kristoff, one of the main characters (who sells ice, has a reindeer companion called Sven, and who helps Anna to find her sister in the North Mountain).

Frozen presents a story line about the danger of perpetual winter. The danger increases when Elsa's parents drown as their ship is submerged at sea. Of course, the environmental concerns we face today are polar warming and climate change. Rather than a perpetual winter we face melting ice-caps. Despite its narrative of a perpetual winter, the film raises public awareness of the reasons why we should ask questions about acoustic phenomena as the North Pole melts (further discussed in Ramnarine 2009). It also points to the issues around shipping routes as sea passages open up with melting ice. The centre of the Arctic Ocean is covered by sea ice and there are permanent ice caps in some locations. This region is integrated in a global climate system with atmospheric circulation moving excess tropical heat towards the poles. The region's snow and ice reflects much incoming solar energy resulting in a cooling effect on the planet. The Arctic Climate Impact Assessment (Hassol et al 2004) noted that Arctic temperature has increased; it predicted warming, and it highlighted the possibilities of animal habitats shrinking and migration routes being affected by changes to food supplies.

In view of Arctic environmental concerns, it is possible to interpret Olaf, the animated character of the snowman in *Frozen*, as articulating the scenarios of polar warming and polar regulation of the global climate system, as well as hopes for science and technology to find solutions for environmental crises. He dreams of summer, not realising that he would melt. When Elsa learns how to control her powers at the end of the film, she uses them to create permanent winter conditions for Olaf's benefit amidst the return of summer over the rest of her territory.

Frozen includes dramatic action around the making and breaking of trading agreements and diplomatic relations between states. For example, the Duke of Wesseltown arrives in Arandelle for Elsa's coronation. During the celebrations he attempts to find out from Anna why the gates to Arandelle have been closed. As Elsa's powers are revealed he exclaims, 'sorcery' and describes her as a 'monster'. Prince Hans from the Southern Isles has twelve older brothers. At first sight he seems to be Anna's potential suitor but is later revealed as someone in search of a kingdom of his own. As Anna leaves Arandelle to search for Elsa, she leaves Hans in charge of the kingdom since she does not realise his intentions to seize it. How states relate to each other in the Arctic region informs questions around shipping routes and trading opportunities. The Nordic countries (Norway, Sweden, Finland, Denmark and Iceland) have territories within the Arctic Circle, as do Russia, Canada and the USA. Ownership of parts of the Arctic Ocean is disputed, however. Sámi populations are amongst around forty indigenous groups who live in the Arctic and who also stake claims to its resources. The Arctic Council was established in 1996 to promote cooperation between Arctic states and to consult indigenous communities over issues such as development and environmental sustainability. Diplomatic relations between states will be tested as ice caps continue to melt. The Arctic Ocean shortens sailing time between Europe and Asia. A supertanker used the Northern Sea Route in 2011, which was a viable route due to the lessening ice cover. It is likely that

shipping will increase with increases in oil extraction. Although *Frozen* presents an optimistic view on cooperation (through Olaf's enjoyment of summer as his individual climatic conditions are preserved as Elsa uses her magical powers beneficially and through *Eatnemen Vuelie's* sonic model for thinking about harmonious Arctic relations), the extent to which divergent views may be reconciled as climate change leads to further resource extraction possibilities is yet to be seen.

Sámi populations, including musicians, have contributed to environmental debates since the 1970s. They are amongst the first affected by polar warming. A notable voice was Valkeapää's (discussed in detail in Ramnarine 2009). Valkeapää wrote: "Democracy is a fine and beautiful thing. As long as those who are involved are alike and equal. But if there are different people within the same state, the minorities have no chance to promote their rights according to democratic rules ... in a democracy, only one single voice can be decisive". (Valkeapää 1983 [1971]: 6) Indigenous populations in Nordic contexts, as elsewhere, stake their claims in the arena of international law, including with regard to climate change. Appeals to international law result in variable success. State sovereignty and state responsibility may be problematic for indigenous populations but global cooperation to meet global challenges (including environmental ones) also depends on states concluding treaties with other states (Heinämäki 2004: 429). The Swedish Sámi joiker, Sofia Jannok continues Valkeapää's legacy by promoting an alternative vision of human relationships with the land. In her web pages she writes,

My father and mother taught me that the land we live on is only for us to borrow. As we leave this life, we have to leave it with no traces behind so that the children to come can experience the same beauty as we have been living in. Unfortunately the colonization of the land, water, traditional livelihoods and lifestyle goes on.⁶

In another volume, she writes,

Although we live in a modern society in which we use machines and motors of all kinds, Sámi respect for nature remains very strong ... For us, no-one owns the earth, the land, the sun. We have our houses, our cabins, our huts. But to possess the land on which those houses are situated is something of which no-one ever speaks. The concept itself is strange to me. To take ownership of the soil – how is that possible? The soil belongs to the land. No-one is owner of the land. Why do people wish to be owners? Why do they wish to place themselves above nature, to dominate, exploit, deplete, restrain it? ... I sometimes doubt that respect for nature will endure, even for us. I doubt it when my sisters begin to translate the value of our mountain landscape views into money and when my brothers invade silence with the racket of their motors. (Jannok 2013: 41–42, published in French, my translation)

6. Sofia Jannok. See <http://arvasfoundation.com/about-2/>, last accessed 4 October 2015.

Other Sámi musical examples refer to the sacred landscape, for example, the *Meavraa* album (2001), which features the ambient sonics, joiks and frame

drum of Fjellheim and Transjoik. Meavraa is, according to the liner notes, “the vocal sound of the shaman calling for his helping spirits”. These helping spirits are animals, like the reindeer, wolf, bear, swan or snake. Ánde Somby (joiker of the group, Vajas) explains connections in human-animal-land relationships: “It is not easy even for the trained ear to hear the differences between an animal’s yoik, a landscape’s yoik or a person’s yoik” (Somby 2000: 4).

The traces of shamanism in modern joik practices and Sámi musical examples referring to shamans or goddesses are situated in a broader context of new, or revived religions (such as neo-paganism and new animism) in the new Europe, including in post-Soviet Baltic countries, where folk music, language, and ideas about ethnicity have been important, overlapping domains in the commoditisation and politicisation of traditional belief systems. The rise of these new religions accompanies alternative ideologies, such as environmentalism (Strmiska 2012). Neo-shamanic movements also foreground environmental issues in the Nordic world, in Sweden, Iceland, Finland and Denmark (Kraft 2015).

Frame 3: Disciplinary Reflections

Eatnemen Vuelie’s musical features lead to thinking about joik performance in church spaces. This was an issue that was highlighted at the 2006 European Seminar in Ethnomusicology (ESEM), which was held in Jokkmokk. This town is well known for its winter market, a major trading site in northern Sweden that was founded by King Karl IX over 400 years ago. The ESEM meeting focused attention on the musical practices of the Sámi and several researchers of Sámi music participated from across Sweden, Finland, Norway and elsewhere, including Olle Edström, Ola Graff, Markko Jouste, Pirkko Moisala, Gunnar Ternhag, Timo Leisiö and Krister Stoor (see Lundberg and Ternhag 2011).

As part of the ESEM meeting, four Sámi joikers performed at the Jokkmokk Church (8 September 2006, see Figure 3). The significance of this performance can be grasped by noting that a residential school for Sámi boys was set up in Jokkmokk in 1732 with the purpose of reforming the students and transforming their shamanic-based spirituality, thus effecting an internalisation of Christian philosophy and emphasising the virtues of compliance and obedience (Lindmark 2013: 135). The context of joik performance at the ESEM meeting was very different. To the amusement of the audience, which included many ethnomusicologists, Per Niila Stålka joiked an early twentieth-century wax cylinder joik recording (some sources are discussed by Ziegler 2007). His joik also paid tribute to an engaged scholarship; it celebrated the potential social impacts of ethnomusicological research and its documented effects – Karl Tiren’s early twentieth-century recordings of Sámi music (also see Tiren 1942), for example, which have helped contemporary composers and ethnomusicologists to understand what this genre sounded like a century ago.

During a roundtable session at the meeting, Stålka noted that he had been raised during a period that is more tolerant of joik. His grandfather did not joik for about forty to fifty years but, later, he did joik on the radio. Stålka used recordings to learn to joik and his grandfather offered comments

on melody, text and style. Stålka observed the individual aspects of joik performance, explaining: “if I don’t joik out loud, I joik inside ... not for other people, for me. Joik is something very private and I joik for myself” (8 September 2006). The concert ended with all four performers joiking one of the personal joiks associated with the iconic Nils-Aslak Valkeapää. Krister Stoor, one of the joikers, had noted in the roundtable discussion that he remembered everyone listening to Valkeapää’s first LPs. Valkeapää’s first commercial recording features guitar and birdsounds (the latter being a sonic aspect he would develop in later works), and the text is about a man who travels from Karasjok to Kautokeino, which seems to parallel inter-regional influences in joiks (Per Niila Stålka, personal interview, 12 September 2006, Jokkmokk, Sweden).



Fig. 3: Joik performances in Jokkmokk Church, 8 September 2006. Left to right: Maret Biret Ristin, Per Niila Stålka, Jörgen Stenberg, and Krister Stoor. Photo: Tina K. Ramnarine

Reactions to joiking in church performance spaces vary widely across the Nordic countries. Although it was remarkable, the joik performance in Jokkmokk Church was not without precedents. I had previously heard about a 1980s church performance of Sámi music in central Finland. The church choir performed a Sámi song in a Sámi language as part of a service. It is not clear if this was a joik. The Archbishop of the Church of Sweden invited different faith leaders to be signatories to the Uppsala Interfaith Climate Manifesto 2008, a document that highlighted the adverse effects of global warming and which was delivered to the United Nations Framework Convention on Climate Change (UNFCCC) and the Swedish government. Calls to the ceremony included Sámi joik performance.⁷ By contrast, the parish council in Kautokeino in northern Norway were outraged by a trumpeter “joiking” in a performance in Kautokeino Church in October 2013.⁸

Despite ongoing controversies over joik performances in churches in some Nordic contexts, this genre reaches diverse audiences through mass media. The scholar, Krister Malm discussed how joik was unknown to a general

7. See information on the web pages of Svenska kyrkan at <http://www.svenskakyrkan.se/default.aspx?id=664982>, last accessed 4 October 2015.

8. See Freemuse 2013, available at <http://freemuse.org/archives/6629>, last accessed 4 October 2015.

Swedish audience around thirty to forty years ago. He carried out an informal survey for the ESEM 2006 meeting, asking 218 people in Stockholm if they know what joik is – only twenty-three did not (roundtable, 8 September 2006). His survey attests to the fact that traditional performance practices became major symbols in the twenty-first century Sámi indigenous political movement, circulating through a Sámi music revival based on festivals, competitions, publication of pedagogic texts and formal education projects (including joik in the curriculum of some Nordic music academies), and reaching wider audiences through mass media and virtual technologies (such as MySpace and YouTube).

Sámi musicians participate in a global performance network that shapes concepts of what Sámi music might be, as well as contributing to the development of “a sense of pan-indigenous creative expression” and strengthening aspirations towards cosmopolitan, post-national sensibilities (Hilder 2014: 194). Cross-genre performance includes joik-inspired popular music, and joik elements in Sámi symphonies, rap, and rock (Jones-Bamman 2006, Ramnarine 2009, 2013a, 2013b). Increasingly, joik is appearing in the mainstream popular music scene within the Nordic countries and beyond. In Finland, the joiker [Ulla Pirttijärvi-Lansman](#) reached the finals of the national competition for Finland’s Eurovision Song Contest 2015 entry with Hildá Lansman. The winner of *Sweden’s Got Talent 2014* was Jon Henrik Fjällberg, a Sámi joiker and reindeer herder who, in [his audition](#), joiked his best friend, Daniel, who had died. In the audition film footage, he spoke about being teased as a child and he did not know if it was because he was Sámi or because he had been adopted from Colombia (last accessed on YouTube 10 May 2015). Fjellheim captured the global popular imagination most successfully with his track for *Frozen*. Arrangements of the track (performed by [Cantus](#) and [reprised](#) in the final stages of the film narrative) have been performed by ensembles in various geographic contexts (including the [Pearson College Choir](#) with singers from around 100 countries performing “to promote peace” and the [DeFrost Youth Choir](#) in Norway (these YouTube examples were last accessed on 19 May 2015).

The trends observed in Sámi music towards global networks and orientations, collaborations across musical traditions, and gaining both increased popularity and mainstream performances spaces are characteristic of other examples within the Nordic region, as well as elsewhere. These musical trends have shaped disciplinary ones since researchers explore a variety of conceptual frameworks, which might be useful for understanding them. Ethnomusicology has contributed significantly to understanding performing traditions within the Nordic region in terms of nationalist politics, thus paralleling broad trends in humanities scholarship of the twentieth century concerned with understanding cultural practices within the borders of the nation state. But, moving away from thinking solely about the nation state is apparent in an increased importance given to thematic interests in regionalism, multiculturalism, transnationalism, globalisation, cross-border cultural encounters and the re-contextualisation of global cultural practices such as tango (Kärjä and Åberg 2012) and rap (Ramnarine 2013a, Ridanpää and Pasanen 2009, Westinen 2007). Recent critical attention to the dominance of the national as a conceptual framework highlights the

problems and limitations of the nation as an overriding category in music historiographies (Karnes and Braun 2009, Lippus 1999, Weisethaunet 2007), including analysis of the gendered aspects of nation-building in the nineteenth century (Enefalk 2008).

Disciplinary trends respond to political, as well as musical ones. The contrasting disciplinary trajectories of an insular turn towards the nation state on the one hand and of an expansive view of the wider geographic region on the other overlap in response to changing northern European political dynamics. While a politics of nationalism in the Nordic countries was still prominent in the early 1990s (framing responses to the political changes in neighbouring Russia and the Baltic States), this was also the period when Finland, Denmark and Sweden began to deepen ties across the Baltic Sea and to emphasise the importance of European Union membership in the post-Soviet era. Both nationalist introspection and wider geographic orientations characterised musical environments. In the 1990s, publications such as *Listen to Norway* were distributed to the general public and Finnish researchers asked questions like “what is Finnish in Finnish music?” Yet, the 1990s were also characterised by regionally-orientated publications for the general public such as *Nordic Sounds* (published and distributed by the Nordic Music Committee) and by globally-oriented institutions like the Global Music Centre in Helsinki and the Multicultural Music Centre in Oslo. My own early fieldwork on contemporary Finnish folk music practices led to considering both the national and the global (Ramnarine 2003). My most recent fieldwork in the performance contexts of Europe’s northern-most geographies have presented different perspectives on the landscapes of the political imagination, on state borders, on national belonging and on the potential for post-national thinking as the boundaries of modern nation states shift out of focus in the constant border crossings one undertakes in travelling through Sámi landscapes (Ramnarine 2009, 2013, 2013a, 2013b).

Ending Comments

This article has taken the opening track of *Frozen* as a point of departure for examining the contexts of indigenous musical experiences in the Nordic world, Sámi identity politics, cross-border regional agreements, musical collaborations, multiculturalism and environmental concerns. Fjellheim’s compositional work explores the creative possibilities of incorporating musical elements from different religious traditions and it thus speaks to multiple aspects of Sámi musical sensibilities. Through music analytical details and discussion of Fjellheim’s compositional practice (especially in *Eatnemen Vuelie* and *Aejlies Gaaliije: the Sacred Source, an Arctic Mass*), I have emphasised that joiks and hymns are part of the same wider sonic world and that both traditions shape Sámi musical sensibilities. The discussion has also highlighted how *Frozen* draws attention more broadly to environmental concerns through its narrative details. The insights gained from reading *Frozen* through Nordic frames enable us to interpret it within local, as well as global contexts.

This article has outlined some shifts in ethnomusicological interests over the past two decades. When I first began field research in the Nordic region,

I followed in the footsteps of early twentieth-century fieldworkers and composers to explore Finnish folk music traditions. Early twentieth-century scholarship in different Nordic and Baltic contexts was concerned with folk music, art composers' use of folk music, identifying the features of national styles, and exploring the musical practices of people who were described as "others". By the late twentieth century, field research on folk music offered a way of doing what became known as "ethnomusicology at home" and enabled critical reflection on issues concerning the representation of "exotic others" and everyday knowledge of local contexts. This reflexive, ethnographic turn aimed to explore familiar environments with the same kind of gaze that had been cast on far-flung contexts; and its theoretical promise lay in challenging the politics and representation of cultural difference. Contemporary scholarship is inflected by changing geo-political formulations and cultural practices in complex, cross-border socio-political environments. In northern European contexts, these include Nordic, pan-Sámi, Baltic Sea Region, Finno-Ugric, and European Union, as well as global music markets. Wallis and Malm (1984), for example, examine comparative data on music industries in countries with small populations, including Sweden. In another example, Johansson (2009) asks if it is possible to conceptualise the Nordification of folk music in Norway, Sweden, Denmark and Finland. Musicians remember attempts to develop "Nordic" as a marketing label to parallel the "Celtic" one (Esbjörn Wettermark, personal communication, 16 June 2015). Nordic regional thinking is reflected in conservatoire programmes fostering cross-border collaborations. A good example is the "Nordic Master in Folk Music" programme jointly offered since 2007 by the Sibelius Academy (University of the Arts, Helsinki), Odense Academy of Music and Dramatic Arts, the Royal College of Music in Stockholm and the Ole Bull Academy in Voss. New groups emerging from the Nordic Masters in Folk Music collaborative programme draw attention to shared cultural heritages and political affiliations between the Nordic countries. But even folk music groups, which were linked with specific regions and styles in the 1990s such as *JPP* and *Värttinä* are still active in an international arena. *JPP* performed at the Lotus Festival in Bloomington, USA in 2012, a performance captured on video and posted online on YouTube (I last accessed this on 10 May 2015). *Värttinä* celebrated its 30th anniversary in 2013, releasing a video on YouTube (last accessed on 10 May 2015).

The Nordic programme is offered alongside a global one. The Sibelius Academy collaborates with the Royal Academy of Music in Aarhus, Denmark, to offer a Master's degree programme in global music (the "Nordic Master in Global Music"). The University of Gothenburg's Academy of Music and Drama offers a Masters course in "Folk/World Music Interpretation". The Malmö Academy of Music (Lund University) offers a Bachelor's degree programme in World Music. Frode Fjellheim teaches a joik course in Trondheim, which attracts students from across Norway and beyond. These developments extend regional collaborations such as annual conferences since 1996 held by NordTrad, a folk music network supported by NordplusMusic, which is a cooperation of higher music education institutions across the Nordic and Baltic regions. They are part of various cross-border collaborative

performance and education projects in the wider northern European context such as the Baltic Youth Philharmonic Orchestra and the Baltic Music Education programme (Ramnarine 2014).⁹ Cross-regional and global thinking in conservatoire programmes resonate with disciplinary emphases on links across different places – across the Nordic region, the Baltic Sea Region, Europe, and the wider world. *Frozen*'s opening track, *Eatnemen Vuelie*, similarly illustrates these links and takes its listeners into and beyond Nordic frames. ■

References

Personal Interviews

Frode Fjellheim, 18 April 2015, Trondheim, Norway.

Per-Niila Stålkka, 12 September 2006, Jokkmokk, Sweden.

Internet Sources

Fjellheim, Frode 2014. "Composer Frode Fjellheim on *Frozen*'s native spirit".

An interview with Frode Fjellheim by Jérémie Noyer for Animated Views, 18 March 2014, available at <http://animatedviews.com/2014/composer-frode-fjellheim-on-frozen-native-spirit/>, last accessed 4 October 2015.

Freemuse 2013. "Norway: Excluded after singing Sami-style joik in church", available at <http://freemuse.org/archives/6629>, last accessed 4 October 2015.

Jannok, Sofia N.d. <http://arvasfoundation.com/about-2/>, last accessed 4 October 2015.

Michaud, Chris 2014. "Disney's 'Frozen' becomes top-grossing animated film ever", ed. Sandra Maler, available at <http://www.reuters.com/article/2014/03/31/us-boxoffice-frozen-idUSBREA2U00N20140331>, last accessed 4 October 2015.

Richwine, Lisa and Maan, Lehar 2014. "'Frozen' still hot as Disney profit beats forecasts", available at <http://www.reuters.com/article/2015/02/04/us-disney-results-idUSKBN0L72HG20150204>, last accessed 4 October 2015.

Svenska kyrkan, N.d. available at <http://www.svenskakyrkan.se/default.aspx?id=664982>, last accessed 4 October 2015.

Trøndelag Reiseliv AS "Disney's 'Frozen' inspired by Trøndelag / Central Norway", available at <http://en.trondelag.com/disneys-frozen-inspired-by-trondelag-central-norway/>, last accessed 4 October 2015.

Wikipedia entry available at [http://en.wikipedia.org/wiki/Frozen_\(2013_film\)#cite_note-8](http://en.wikipedia.org/wiki/Frozen_(2013_film)#cite_note-8), last accessed 4 October 2015. The numbers were retrieved from <http://www.the-numbers.com/alltime-bluray-sales-chart>, last accessed 4 October 2015.

9. I have previously noted how musical, economic, and environmental concerns are interlinked (e.g. Ramnarine 2009, 2014), but in this context it is worth adding that the energy company GAZPROM, one of the funders for the Baltic Youth Philharmonic Orchestra, is currently (since December 2013) involved in oil extraction from the Russian Arctic shelf in the Prirazlomnoye field.

Bibliography

Bak, Kirsten Sass and Nielsen, Svend (eds.) 2006. *Spiritual Folk Singing: Nordic and Baltic Protestant Traditions*. Copenhagen: Forlaget Kragen.

Edström, Olle 2010. "From Yoik to Music: Pop, Rock, World, Ambient, Techno, Electronica, Rap, and..." in *STM Online*, available at http://musikforskning.se/stmonline/vol_13/edstrom/index.php?menu=3, last accessed 19 September 2015.

- Enefalk, Hanna 2008. *En patriotisk drömvärld. Musik, nationalism och genus under det långa 1800-talet*. [Patriotic dreamlands: music, nationalism and gender in the long nineteenth century]. PhD thesis, Uppsala University. (Studia Historica Upsaliensia)
- Fisher, Kevin and Hokowhitu, Brendan 2013. "Viewing against the Grain: Postcolonial Remediation in *Rain of the Children*" in *The Fourth Eye: Māori Media in Aotearoa New Zealand*, eds. Brendan Hokowhitu and Vijay Devadas. Minneapolis & London: University of Minnesota Press. Pp. 60–75.
- Hall, Stuart 1997. "The Spectacle of the 'Other'" in *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, ed. Stuart Hall. London: Sage Publications. Pp. 223–290.
- Heinämäki, Leena 2004. "Human rights of indigenous peoples in light of global climate change" in *Snowscapes, Dreamscapes: Snowchange book on community voices of change*, eds. Elina Helander and Tero Mustonen. Vaasa: Tampere Polytechnic Publications. Pp. 427–432.
- Hilder, Thomas 2014. *Sami Musical Performance and the Politics of Indigeneity in Northern Europe*. Lanham, Boulder, New York & London: Rowman & Little.
- Hassol, Susan J. et al. 2004. *Arctic Climate Impact Assessment*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jannok, Sofia 2013. "'Je m'appelle Sofia Jannok – je suis une chanteuse Same'" ['My name is Sofia Jannok – I am a Sámi singer'] in *L'Image du Sápmi III*, ed. Kajsa Andersson. Örebro: University of Örebro. Pp. 30–43.
- Jersild, Margareta and Åkesson, Ingrid 2000. *Folklig koralång. En musiketnologisk undersökning av bakgrunden, bruket och musiken*. [Traditional hymnsinging: An ethnomusicological study of history, performance and music]. Hedemora: Gidlunds & Stockholm: Svenskt visarkiv.
- Johansson, Mats 2009. "Nordisk folkmusik som stilkoncept" in *Norsk Folkemusikklags Skrifter* 23: 34–65.
- Jones-Bamman, Richard 2006. "From 'I'm a Lapp' to 'I am Saami': Popular Music and Changing Images of Indigenous Ethnicity in Scandinavia" in *Ethnomusicology: A Contemporary Reader*, ed. Jennifer C. Post. New York & London: Routledge. Pp. 351–367.
- Jouste, Marko 2011. *Tullâčalmaš kirdâččij 'tulisilmillä lenteli': Inarinsaamelainen 1900-luvun alun musiikkikulttuuri paikallisen perinteen ja ympäröivien kulttuurien vuorovaikutuksessa*. Tampere: Tampere University Press.
- Karnes, Kevin C. and Braun, Joachim (eds.) 2009. *Baltic Musics, Baltic Musicologies: The Landscape since 1991*. London & New York: Routledge.
- Kraft, Sive Ellen, Fonneland, Trude and Lewis, James R. (eds.) 2015. *Nordic Neoshamanisms*. New York: Palgrave.
- Kärjä, Antti-Ville and Åberg, Kai (eds.) 2012. *Tango Suomessa*. Jyväskylä: Bookwell Oy.
- Lindmark, Daniel 2013. "Colonial encounter in early modern Sápmi" in *Scandinavian Colonialism and the Rise of Modernity: Small Time Agents in a Global Arena*, eds. Magdalena Naum and Jonas M. Nordin. New York: Springer. Pp. 131–146.

- Lippus, Urve. 1999. "Baltic Music History Writing: Problems and Perspectives" in *Acta Musicologica* 71 (1): 50–60.
- Lippus, Urve. 2006. "The Estonian Tradition of Folk Hymn Singing" in *Spiritual Folk Singing: Nordic and Baltic Protestant Traditions*, eds. Kirsten Sass Bak and Svend Nielsen. Copenhagen: Forlaget Kragen. Pp. 41–65.
- Lundberg, Dan, Malm, Krister and Ronström, Owe 2003. *Music, Media, Multiculture: Changing Muscscapes*. Stockholm: Svenskt visarkiv, available at http://old.visarkiv.se/online/online_mmm.html#_ga=1.167466110.1757099421.1443514007
- Lundberg, Dan and Ternhag, Gunnar (eds.) 2011. *Yoik: Aspects of Performing, Collecting, Interpreting*. Stockholm: Svenskt visarkiv.
- Nooshin, Laudan. 2004. "Circumnavigation with a difference? Music, representation, and the Disney experience: 'It's a small, small world'" in *Ethnomusicology Forum* 13 (2): 236–251.
- Nyyssönen, Jukka. 2008. "Between the global movement and national politics: Sami identity politics in Finland from the 1970s to the early 1990s" in *Indigenous Peoples: Self-determination, Knowledge, Indigeneity*, ed. Henry Minde. Delft: Eburon. Pp. 87–105.
- Ólason, Smári. 2006. "Iceland: A Historical Progression of over 400 years" in *Spiritual Folk Singing: Nordic and Baltic Protestant Traditions*, eds. Kirsten Sass Bak and Svend Nielsen. Copenhagen: Forlaget Kragen. Pp. 225–246.
- Ramnarine, Tina K. 2003. *Ilmatar's Inspirations: Nationalism, Globalization, and the Changing Soundscapes of Finnish Folk Music*. Chicago and London: Chicago University Press.
- Ramnarine, Tina K. 2009. "Acoustemology, Indigeneity and Joik in Valkeapää's Symphonic Activism: Views from Europe's Arctic Fringes for Environmental Ethnomusicology" in *Ethnomusicology* 53 (2): 187–217.
- Ramnarine, Tina K. 2013. "Sonic Images of the Sacred in Sámi Cinema: from Finno-Ugric Rituals to Fanon in an Interpretation of *Ofelaš (Pathfinder)*" in *Interventions: Journal of Postcolonial Studies* 15 (2): 239–254.
- Ramnarine, Tina K. 2013a. "In Our Foremothers' Arms': Goddesses, Feminism, and the Politics of Emotion in Sámi Songs" in *Performing Gender, Place and Emotion in Music: Global Perspectives*, eds. Fiona Magowan and Louise Wrazen. Rochester, New York: University of Rochester Press. Pp. 162–184.
- Ramnarine, Tina K. 2013b. "Musical Creativity and the Politics of Utterance: Cultural Ownership and Sustainability in Amoc's Inari Sámi Raps" in *L'Image du Sápmi III*, ed. Kajsa Andersson. Örebro: University of Örebro. Pp. 88–112.
- Ramnarine, Tina K. 2014. "Performance as Storytelling: Memory, European Integration, and the Baltic Youth Philharmonic" in *Musicology* 16: 83–103 (Serbian Academy of Sciences and Arts), available online at <http://www.doiserbia.nb.rs/img/doi/1450-9814/2014/1450-98141416083R.pdf>.
- Ridanpää, Juha and Pasanen, Annika 2009. "From the Bronx to the Wilderness: Inari-Sami Rap, Language Revitalisation and Contested Ethnic Stereotypes" in *Studies in Ethnicity and Nationalism* 9 (2): 213–230.

- Somby, Ånde 2000. "The Alta Case in Norway. A Story about How another Hydro-electric Dam Project was Forced Through Norway" in *Dams, Indigenous People and Vulnerable Ethnic Minorities* (Forest Peoples Programme, ed. Marcus Colchester, thematic review 1.2. prepared as an input to the World Commission on Dams.) Last accessed March 2016 at http://www.iwgia.org/iwgia_files_publications_files/IA_3-4-1999.pdf.
- Strmiska, Michael 2012. "Modern Latvian Paganism: Some Introductory Remarks" in *The Pomegranate* 14 (1): 22–30.
- Tirén, Karl 1942. *Die Lappische Volksmusik (Acta Lapponica 3)*. Stockholm: Nordiska Museet.
- Valkeapää, Nils-Aslak. 1983 [1971]. *Greetings from Lapland: The Sami – Europe's Forgotten People*. Translated by Beverley Wahl. London: Zed Press.
- Wallis, Roger and Malm, Krister 1984. *Big Sounds from Small People: The Music Industry in Small Countries*. New York: Pendragon Press.
- Weisethaunet, Hans 2007. "Historiography and Complexities: Why is Music 'National'?" In *Popular Music History* 2 (2): 169–199.
- Westinen, Elina. 2007. "Buuzzia, budia ja hyvää ghettobootya" – The construction of hip hop identities in Finnish rap lyrics through English and language mixing". Pro gradu thesis, University of Jyväskylä.
- Ziegler, Susanne. 2007. "Wax cylinder recordings of Sami music in the Berlin Phonogramm-Archive", in *European Meetings in Ethnomusicology* 12: 212–226.

Filmography

- Frozen* 2013. Directors Chris Buck & Jennifer Lee. Music, Christophe Beck. Production Company: Walt Disney Pictures/Walt Disney Animation Studios.
- Ofeļāš (Pathfinder)* 1987. Director, Nils Gaup. Music, Nils-Aslak Valkeapää, Marius Müller, Kjetil Bjerkstrand. Production Company: Filmkameratene A/S Mayco, Norsk Film A/S.

Discography

- Fjellheim, Frode 2013. *Biejjiē Vuelie – Solkvad (Song of the Sun)*. CD. Vuelie, VUCD 807, Norway.
- Fjellheim, Frode 2004. *Aejlies Gaaltije: The Sacred Source – An Arctic Mass*. CD. Vuelie, VUCD 801, Norway.
- Pirttijärvi, Ulla 2002. *Máttaráhku askái: In our Foremothers' Arms*. CD. 0927-44256-2. Innovator Series, Warner Music Finland.
- Transjoik 2005. *Bewafá*. CD. Vuelie, VUCD 803, Norway.
- Transjoik 2001. *Meavraa*. CD. Warner Music Sweden CD-8573-85273-2.

Published Music Scores

- Fjellheim, Frode 2002. *Eatnemen Vuelie*. New York: Boosey & Hawkes.

En folkmusikens förebild blir till

Eric Sahlström som grammofonartist

Gunnar Ternhag

The nyckelharpa-player Eric Sahlström (1912–1986) is one of the most prominent folk musicians in Sweden. This article investigates how Sahlström got this position by examining the many gramophone records where he appears. In fact, from a relatively early age he played in the Swedish radio, which in turn led to an early debut as a record artist and thereafter to many gramophone recordings for a number of companies. The gramophone recordings are analysed as phonographic works, which means that they are regarded in their own right. The method contains three steps: listening to the recordings as technological constructions, investigating the circumstances under which the recordings were made, and, finally, considering the production ideals that governed the studio sessions, including the post-productions. The results show that Eric Sahlström was introduced as a prominent folk musician already in the recordings from the late 1950s. His music was presented with good sound quality, and he played traditional tunes as well as some of his own compositions. This concept was more or less repeated by several producers. In the 1970s, he was recorded several times at live sessions in his own neighbourhood. These gramophone records present Eric Sahlström as another kind of musician: an everyday performer in his local milieu.

Keywords: Nyckelharpa, Folk Music, Phonogram Recordings, Work of Phonography, Sound Recordings, Canonisation, Eric Sahlström.

DEN HÄR TEXTEN sätter sökarljuset på en central företeelse i folkmusiken: förebilden. Förebilder finns förvisso i musik av alla de slag, men i folkmusik är de ständigt närvarande genom att visor och låtar nästan alltid påstås vara "efter" den eller den. Polska efter Hjort Anders eller skämtvisa efter Svea Jansson. Den vanan att hänvisa till en musikalisk källa vidmakthåller uppfattningen om förebildernas betydelse.

Traditionsbärare är den vanliga beteckningen på dessa folkmusikens förebilder, ett begrepp som förvisso är omdiskuterat, men ändå så etablerat att det får betraktas som ett vardagsord i dagens folkmusikdiskurs (jfr Björkholm 2011:8). Begreppet har sin upprinnelse i traditionsforskningen, i synnerhet i folkloristiken, men är numera mer eller mindre uttrangerat i vetenskapen.¹ Inom folkmusikscenen, däremot, är det alltså högst levande. Det ordnas särskilda traditionsbärarkonserter, skivkonvolut understryker de medverkandes status som traditionsbärare och sedan några år utses till och med Årets traditionsbärare. Det har gjorts försök att lansera det mer neutrala begreppet "föregångare", men hittills står sig traditionsbärare som benämning på folkmusikens förebilder.

1. Den klassiska svenska studien med fokus på traditionsbärare är Ragnar Bjersbys avhandling från 1964 om P. A. Säves gotländska sagesmän.

Textens huvudperson kan utan tvekan beskrivas som en förebild i svensk folkmusik: Eric Sahlström (1912–1986), spelman på nyckelharpa, harpbyggare och låtkompositör. Han omtalas följaktligen ofta som traditionsbärare. Eric Sahlström är förstås enastående – som alla framstående musiker. Men här är han också företrädare för ett antal spelmän som gjorde lyckosamma karriärer parallellt med fonogrammediets utveckling under en period då grammofon och grammofonskivor blev var mans och kvinnas egendom. Dessa musiker fick tillfälle att föra ut sitt musicerande på skiva, vilket spred deras namn och spel till en stor lyssnarskara som hemma vid högtalarna kunde ta del av deras skicklighet. Symbiosen med skivindustrin är en viktig aspekt i den undersökning som följer.

Här är syftet absolut inte att ifrågasätta Eric Sahlströms status som förebild, däremot att ge ett bidrag till hur den ställningen skapades. Bidraget ska närmare bestämt granska Eric Sahlströms medverkan på utgivna fonogram och hur fonogrammen medverkat till att skapa bilden av spelmannen Sahlström. Eric Sahlström gjorde nämligen åtskilliga inspelningar som kom ut på skiva. Hans inspelningar var i själva verket så många och skivorna så spridda att han med fog kan kallas grammofonartist.

Frågorna som ska besvaras lyder: *Vad innehåller de offentliggjorda fonogrammen med Eric Sahlström? Hur har de spelats in och med vilka ideal? Vilken bild ger de av Eric Sahlström som spelman?*

Det huvudsakliga källmaterialet är – inte särskilt förvånande – de publicerade fonogram som innehåller inspelningar med Eric Sahlström. Dessa inspelningar betraktar jag som självständiga verk, med andra ord som *fonografiska verk*.² Dessa verk är därmed något annat än de musikaliska prestationer som Sahlström utförde framför mikrofonerna, främst för att producenter, inspelningstekniker, mastringstekniker med flera på olika sätt bearbetat de ledningsburna signaler som Sahlströms spel ursprungligen gav upphov till. Det som låter i högtalarna, när inspelningarna med Sahlström spelas upp, är följaktligen resultatet av flera personers skapande insatser. Man kan till och med hävda att bakom ett fonografiskt verk ligger ett musikskapande som innehåller mångas insatser både före och efter framförandet inför mikrofonen. Mitt bidrag ansluter till den växande forskningen om inspelad musik som utgår ifrån att studieobjekten är just inspelningar med deras särskilda förutsättningar.³

Undersökningen bygger på i stort sett alla utgivna fonogram med Eric Sahlström som medverkande. Utgåvorna har huvudsakligen spårats genom Svensk mediedatabas som redovisar innehållet i Kungl. Bibliotekets avdelning för audiovisuella medier. En kompletterande inventering har gjorts i Svenskt visarkivs samling med utgivna folkmusikfonogram. Det kan mycket väl existera publicerade fonogram med inspelningar av Eric Sahlström, vilka inte förekommer i de båda nämnda samlingarna. Dessa är i så fall lokalt utgivna i mindre upplagor, omständigheter som gör dem mindre betydelsefulla för framväxten av bilden av spelmannen Sahlström. Som nästan alltid är fallet med publicerade fonogram finns få dokumentationer över inspelningarnas tillkomst, utöver konvolutens ofta knapphändiga uppgifter. Sveriges Radios inspelningsprotokoll har emellertid konsulterats för de utgåvor som innehåller radioinspelningar.

2. Begreppet *fonografiskt verk*, en översättning av *work of phonography* (Brown 1998), presenteras i Burlin 2008:109f och Ternhag 2009:21.

3. Detta forskningsfält introduceras på svenska av Sverker Jullander 2006.

Jag kommer att genomföra *intensionsanalyser* av de utgivna inspelningarna (för en närmare metodbeskrivning, se Ternhag 2009), då intresset är riktat mot hur bilden av spelmannen Sahlström skapats. Analyserna har gjorts i tre steg: avlyssning av de valda inspelningarna såsom musikteknologiska konstruktioner, rekonstruktion av deras respektive tillkomst samt utredning av de produktionsideal som format de publicerade fonogrammen och som därmed bidragit till att skapa den klingande förebilden Sahlström. Granskningen görs inledningsvis kronologiskt, detta för att kunna upptäcka förändringar i Sahlströms framträdanden på fonogram. I ett särskilt avsnitt undersöker jag de samlingsfonogram, där inspelningar med Eric Sahlström förekommer.

Kort biografi

Eric Sahlström var upplänning, född i Masbo i Vendels socken, mesta tiden bosatt i den lilla bruksorten Tobo i Tegelsmora socken.⁴ Han växte upp i en småbrukarfamilj, med det mångsyssleri som hörde till livsvillkoren för en sådan. ”Far var en duktig spelman, började med nyckelharpa, men övergick senare till fiol. Traktens ungdom kom ofta och ville ha musik för att dansa på vår loge eller på höstarna i stuggun. Farfar var med och spelade så länge han orkade”, skriver Erics bror Sture om musikens närvaro under uppväxten (Ahlbäck & Ling 1992:21).

Eric Sahlström inledde sitt yrkesliv som dräng, men övergick efter några år till småbruk. Han gifte sig 1943 med Anna Engberg. Småbruket kompletterades tidigt med industriarbete, vilket han hade som sin främsta försörjning till 1967, då ortens industri lades ner. En tid därefter arbetade han – och hustrun – med att tillverka nyckelharpsminiatyrer för souvenirbruk. Nyckelharpsbyggen och konsertframträdanden bidrog också till familjens uppehälle. 1977 erhöll han statlig konstnärslön, för övrigt på musikvetaren Jan Lings initiativ.⁵

Eric Sahlströms liv med nyckelharpan ägde rum under en förändringens tid för instrumentet. Från ett utpräglat borduninstrument med relativt begränsade uttrycksmöjligheter utvecklades nyckelharpan till ett melodi-centrerat instrument med en mer fiolliknande klang (jfr Ahlbäck 1980:23ff; Ahlbäck & Ling 1992:152ff). Viktigaste förändringen var lanseringen av den kromatiska nyckelharpan, vilken på 1940-talet blev Eric Sahlströms instrument. ”I avvägningen mellan tradition och innovation övervägde det senare i Sahlströms musikaliska tänkande”, menar Jan Ling (2000:276) som pekar på utveckling av spelteknik och innovativt låtkomponerande som uttryck för detta. Eric Sahlström kan därför knappast kallas traditionsbärare, utan en person som moderniserade sitt instrument och dess musik. Hans mest kända komposition är utan tvekan valsen ”Spelmansglädje” (tillkommen 1940 under beredskapen), men låtar som ”Beethovenpolskan”, ”Hardrevet”, ”Andakten” och andra tillhör sedan decennier också den centrala repertoaren för instrumentet.⁶

Eric Sahlströms storhet som musikpersonlighet vilar på hans förmåga att på högsta nivå kombinera spel, komponerande och instrumentbygge. På flera sätt blev han alltså en förebild och i den egenskapen förändrade han synen på nyckelharpan och dess musikaliska möjligheter.

4. Eric Sahlström beskrivs närmare i Ahlbäck 1980:84ff och Ling 2000. Jfr även Larsson 1980:239–244.

5. Jan Ling skrev sin doktorsavhandling om nyckelharpan (1967) och blev under förberedelsearbetet god vän med Sahlström. Om Jan Lings avhandling och dess betydelse för nyckelharpan spridning, se Ternhag 2014.

6. Sahlströms kompositioner beskrivs i Ahlbäck & Ling 1992:118ff.



Fig 1. Eric Sahlström i början av sin karriär som framträdande nyckelharpspelare, korrekt klädd i mörk kostym. Senare skulle folkdräkt bli hans givna konsertklädsel. Östlings foto 1949. Foto i Upplandsmuseet.

Radioprogram och -utgåvor

”Sveriges Radio kom att ha mycket stor betydelse för kännedomen om Eric Sahlström”, skriver Gösta Sandström, Sahlströms spelpartner under nästan fyra decennier (Ahlbäck & Ling 1992:65).⁷ Detta är ett centralt påstående i sammanhanget. Även om Sahlström framträdde flitigt i lokala sammanhang och i en vidare krets på spelmanstämmor, var det radion som spred Eric Sahlströms namn och musik. Det var genom högtalares förmedling som Sahlström fick sin stora och uppskattande publik. Han gjorde sitt första radioframträdande 1942. Eric Sahlström har själv beskrivit händelsen:

Genom riksfiolspelmannen Johan Olsson, som jag träffade vid spelmanstävlingen i Vendel [1941], blev jag övertalad att spela i radio. Vi åkte till Stockholm, till radiotjänst, tillsammans och provspelade och blev antagna och 1942 eller 1943 skulle vi båda uppträda och spela i radio, Johan Olsson på fiol och jag på nyckelharpa. Jag var väldigt nervös den gången kommer jag ihåg, men Johan Olsson var desto lugnare. (Sahlström 1975:118, jfr Ahlbäck & Ling 1992:45)⁸

En viktig händelse i Sahlströms karriär som högtalarförmedlad musiker var kontakten med radioproducenten Matts Arnberg som anställdes vid dåvarande Radiotjänst 1946 och snart specialiserade sig på folkmusikprogram.⁹ Eftersom Sahlström redan hade medverkat i radio flera gånger, behövde inte Arnberg ”upptäcka” den skicklige nyckelharpspelaren. Han fanns redan som ett namn bland Arnbergs producentkolleger som vid denna tid utgjorde en begränsad skara. Det innebar att Eric Sahlström inte spelades in i samband med de insamlingsexpeditioner som Arnberg och medföljande ljudtekniker gjorde i syfte att bygga upp ett folkmusikarkiv (Arnberg 1960). Arnberg utgick i stället från Sahlströms vana vid radioframträdanden

7. Gösta Sandström som nyckelharpspelare presenteras i Larsson 1980:246f.

8. Johan Olssons vana vid radioframträdanden sträckte sig åtminstone från 1934, då han medverkade i ett bevarat program från Skansen tillsammans med Hjort Anders Olsson (SR L-B 536).

9. Om Matts Arnberg, radion och folkmusiken, se Ramsten 1979. Jfr Björnberg 1998:82ff.

och lät inspelningarna ske i radions studior, där de inspelningstekniska förhållandena var goda. Redan från början förmedlades sålunda Sahlströms spel med hjälp av tidens bästa ljudteknik – detta förhållande bidrog också till lyssnarnas goda intryck av Sahlströms låtspel.

Första skivutgåvorna med prov på Eric Sahlströms spel kom 1950 – inspelningarna ägde rum 1949 (Ramsten 1992:46). Skivorna med Sahlström ingick i en pionjärartad satsning på folkmusikutgåvor som Matts Arnberg vid denna tid producerade på Radiotjänsts egen etikett (Ramsten 1979:134, 150; om Radiotjänst/Sveriges Radio som fonogramutgivare, se Burlin 2008:191ff). Det handlade (förstås) om 78-varvsskivor.¹⁰

Eric Sahlström spelar på dessa inspelningar anmärkningsvärt raskt, nästan jäktat – som om han vill demonstrera sin speltekniska skicklighet. Instrumentklangen är mycket diskantrik, antagligen beroende på en kombination av Sahlströms spel och inspelningsutrustningens begränsade möjligheter att ta upp nyckelharpans ovanligt stora register. Mikrofonen har studioteknikern placerat på visst avstånd från instrumentet, antagligen för att undvika att få in ljuden från knaverrörelserna, dvs. från de tangenter ("nycklar") som påverkar melodisträngarna. Avståndet mellan instrumentet och mikrofonen är gissningsvis mer än en meter, men mindre än en och en halv. Möjligen finns i både mikrofonplacering och betoning av diskantregistret en medveten anpassning till radiomediets tekniska förutsättningar. Men resonanssträngarna klingar ändå med på inspelningen, vilket gör att instrumentets stora klang går fram. Man föreställer sig lätt den ovana vid upptagningar av nyckelharpa som teknikern trots allt måste ha haft.

Tre omständigheter kom att göra dessa utgåvor oerhört väsentliga för inte bara Eric Sahlström mediala karriär som musikalisk förebild, utan också för nyckelharpans ställning:

Först och främst: dessa utgåvor är de första publicerade fonogrammen med den kromatiska nyckelharpan (jfr Ramsten 1992:50). Den moderniserade harptypen fick med dessa inspelningar – och med inspelningarnas spridning i etern – en lansering som på kort tid gjorde instrumentet till något självklart. Genombrottet underlättades utan tvekan av inspelningarnas goda ljudtekniska kvalitet, där den kromatiska nyckelharpans ljusare klang kunde uppfattas av lyssnarna. Den moderniserade harpan passade bättre för mediering än instrumentets äldre typer.

För det andra kan man notera att samtliga låtar idag tillhör kärnrepertoaren för nyckelharpan och detta var första gången de fanns tillgängliga för skivköpare. Man kan alltså våga påstå att dessa utgåvor väsentligen bidragit till låtarnas kanonstatus.

Det är för det tredje värt att peka på att en av skivorna innehåller Sahlströms egen "Spelmansglädje". Det var länge ovanligt att fonogramutgåvor med spelmän innehöll egna kompositioner. Den gällande föreställningen om spelmän som traditionsförmedlare förhindrade detta.

1961 gav Sveriges Radio ut en LP med titeln *Svanpolska och andra spelmanslåtar från Gotland, Hälsingland, Skåne och Uppland* (RAEP 16). Producent var ännu en gång Matts Arnberg. Skivan rymmer sex inspelningar med Eric Sahlström, samtliga tillhöriga hans kärnrepertoar av norduppländska låtar, med "Spelmansglädje" som det personliga tillskottet. Inspelningarna ägde rum den 31/10 1960 i en av radions studior.¹¹ Upptagningarna är gjorda med

10. RA 152: Sida 1. "Gulamålaviten, polska", sida 2. "Spelmansglädje, vals" RA 153: Sida 1. "Byggnan, polska efter Byss-Kalle", sida 2. "Brudmarsch efter Wilhelm Gelotte/Vals efter Lars Larsson Sahlström".

11. SR MT 60/297. Återutgiven i LP-format som SR Records RELP 1146. Innehållet på denna LP gavs 1996 ut på en CD med titeln *Spelmän från fem landskap* (Caprice CAP 21487), där således de ursprungligen analoga inspelningarna omvandlats till digitala signaler.

ett relativt stort avstånd mellan mikrofon och instrument. Nyckelharpans många ljudflöden – från spel-, resonans- och bordunsträngar samt knaver-rörelser – smälter därför ihop till en helhet som inte tillåter lyssnaren att höra särskilt många detaljer i denna monoinspelning. Och det verkar som inspelningsteknikern inte lagt på något reverb – eller ”eko” som termen löd vid denna tid – för att förstora instrumentklangen. Inspelningarna är sammanfattningsvis inte särskilt sofistikerat producerade, vilket kanske kan förklaras med bristande vana att spela in ett ljudmässigt komplext instrument som nyckelharpa. Radions ljudtekniker fick vid denna tid arbeta med alla slags inspelningar, varför man inte kan förvänta sig någon specialisering på musik, än mindre på spelmansmusik.

1961, således samma år som skivproduktionen ovan, gav radion ut en EP-skiva (RAEP 17), där Eric Sahlström spelar tillsammans med redan nämnde Gösta Sandström. Skivan innehåller inspelningar som ursprungligen gjordes för att ingå i radioprogram. De båda musikerna möttes första gången 1946 och blev snart en fast duo som kom att göra otaliga framträdanden – och åtskilliga inspelningar.¹² De började medverka i radio 1949. ”Alla sändningar gick direkt. Men med den otroliga säkerhet och det lugn som Eric besatt, var det inga problem. Först år 1956 bandades alla program” (Ahlbäck & Ling 1992:65). Sahlströms inledande nervositet framför mikrofonen verkar sju år senare ha omvandlats till en trygghet. Denna förändring säger något om både Sahlströms personlighet och den mängd radioframträdanden han gjorde under denna tid.

Sahlström och Sandström spelar påfallande långsamt, för att inte säga försiktigt. Mikrofonen (det rör sig om en monoinspelning) är placerad nära instrumenten, vilket avslöjas av alla klart hörbara biljud. Närheten mellan mikrofon och ljudkällor gör också att resonanssträngarna klingar med och därigenom skapar en förstord klang. Möjligen har inspelningsteknikerna lagt på ett reverb. Men å andra sidan har nyckelharpan en stor klangkropp som framträder tydligare med mikrofonen nära instrumenten.

Ingen av de tidigare utgivna låtarna förekommer naturligt nog på samspelsskivan. Men repertoaren ligger ändå nära den som soloskivorna från 1950 och 1961 representerar. Och en iakttagelse från granskningen av dem går att återvända: samspelsskivans låtar tillhör de mest spelade bland dagens harpspelare, en ställning som ep:n högst väsentligt bidragit till. Skivans betydelse för att etablera dessa låtar i den gängse harprepertoaren förklaras också av flera återutgivningar av fonogrammet.

Philip V. Bohlman pekar ut tre slags kanon i sin bok *The Study of Folk Music in the Modern World* (1998:111ff), speglade folkmusikens fortlöpande modernisering och inte minst medialisering. Den första, *small group canon*, är Bohlmans benämning på den repertoar som är känd och erkänd i lokala samhällen, dvs innan fonogrammen förändrade människors vanor att umgås med musik. *Mediated canon* kallar han den erkända repertoar som spridits av och fått sin bekräftelse av utgivna fonogram. Det tredje slaget, *imagined canon*, vill fänga den repertoar som fått en storskalig, närmast global spridning i medialiserad form och som uppfattas som ”känd” och ”typisk” av en publik, vilken inte har särskilt djupa insikter i den aktuella genren.¹³

Urvalet av traditionella låtar på radions fonogram med Eric Sahlströms harpspel härrör huvudsakligen ur en *small group canon*. Det var låtar som

12. Gösta Sandström beskriver sitt samarbete med Eric Sahlström i Ahlbäck & Ling 1992:62ff.

13. Bohlmans kanon-kategorier som alltså är tänkta för folkmusik har utvecklats för användning inom populärmusik av Antti-Ville Kärjä (2006). Idag är det svårt att dra upp en allmänt accepterad skiljelinje mellan folkmusik och populärmusik i ett så mångfacetterat musiksamhälle som Sverige. När Eric Sahlström gjorde huvuddelen av sin karriär som grammofonartist, hade folkmusiken en särställning gentemot populärmusiken, vilket motiverar användningen av Bohlmans kanonkategorier. Tidskriften *Popular Music* har för övrigt ägnat ett temanummer (XXV/1, January 2006) åt kanoniseringsprocesser. Jämför också Ingrid Åkessons (2007:36ff) diskussion om folkmusikkanon.

Sahlström kände väl och som spelades av många harpspelare i norra Uppland. Med spridningen i inspelad form övergick de till att ingå i en *mediated canon*, där också ett urval av Sahlströms egna kompositioner snart nog ingick. De dåtida skiv- och radiolyssnarna fick genom utgåvorna insikt i den högt värderade harprepertoaren i norra Uppland – och tyckte sig säkert delaktiga i den kanon, fastän de bara tog del av musiken via högtalare.

Två Upplandsskivor

Det svenska skivbolaget Sonet gav under 1960-talet ut en serie spelmansskivor som på sin tid utgjorde ovanliga satsningar. Sonet inledde sin verksamhet med jazzutgåvor, för att senare ha en utgivning som dominerades av populärmusik. Men satsade också en period på spelmansmusik.¹⁴

Spelmanslåtar från Uppland (Sonet SLP-2025) med Eric Sahlström och Gösta Sandström kom ut 1970.¹⁵ Inspelningarna gjordes enligt konvoluttexten i Europa Films Studio i Sundbyberg 1969. Jan Ling står som författare till en introduktionstext – för övrigt en av flera av hans penna i raden av Sahlströmutgåvor.¹⁶

Sonets serie innehåller enligt skivtitlarna låtar från olika landskap.¹⁷ Den är därmed ett led i den landskapsvisa organisering av svensk folkmusik som har bokverket Svenska låtar som mall. Serien var Sonets eget uppslag, men idén att låta duon Sahlström och Sandström uppta en LP skedde tveklöst med inspiration från Sveriges Radios utgåvor. På samtliga nitton låtar spelar Sahlström (melodi) och Sandström (stämma) tillsammans, skivan innehåller således inget solo av den förstnämnde. Flera låtar återfinns också i radions utgåvor. Ingen av Sahlströms egna kompositioner fick rum under skivans rubrik.

Skivan är en välgjord studioproduktion. Mikrofonerna har placerats relativt nära instrumenten, vilket gör att de karakteristiska biljuden från knavarna hörs tydligt. Ett lätt reverb vidgar nyckelharpornas klang. Stereobilden är måttligt utpanorerad – till vänster hörs Sahlström som driver spelet, till höger den följande Sandström. Produktionen är kort sagt professionellt utförd, med stor respekt för de medverkande och instrumentens särskilda förutsättning. Med denna skickligt producerade utgåva framträder Eric Sahlström som en verklig grammofonartist.

Om Sonets utgåva var inspirerad av Sveriges Radios utgivningar med Sahlström och Sandström, var skivbolaget Philips LP *Låtar från Uppland* (Philips 6316 026) med samma duo konceptmässigt en kopia på Sonet-skivan. Redan rubriken och valet av medverkande ligger så nära Sonet-utgåvan som tänkas kan.¹⁸ Philips gav ut sin LP 1973.¹⁹ Dessvärre meddelar konvolutet ingenting om inspelningarnas tillkomst, men en lyssning avslöjar att också detta fonogram innehåller studioinspelningar. Den tillblivelsen ger dock omslagsbilden ingen aning om. Bilden visar en stugmiljö med Sahlström och Sandström i folkdräkter (med Zornmärken i guld respektive silver på bröstet), Sahlström sittande på en pinnsoffa, Sandström på en enkel köksstol. Kontrasten mellan de uppklädda spelmännen och den vardagliga stugmiljön är slående. Det visuella uttrycket till trots är inspelningarna alltså gjorda i en modern ljudstudio med kontrollerad akustik och mycket god inspelningsutrustning.

14. Om skivbolaget Sonet och dess betydelse för utgivning av svensk musik, se Arvidsson 2007:85ff, 110f.

15. Inspelningarna gavs 1995 ut på en CD (Sonet SLPCD 2025/579 667-2).

16. Intill Lings text finns en teckning av en nyckelharpa med tillhörande stråke, vilken är hämtad ur Lings då aktuella bok *Svensk folkmusik – bondens musik i helg och söcken* (1964:61).

17. *Spelmanslåtar från Dalarna* (Sonet SLP-16), *Spelmanslåtar från Hälsingland* (SLP-18), *Spelmanslåtar från Gotland* (SLP-2021).

18. Också Philips utgåva har en nyckelharps-teckning intill kommentartexten som f. ö. är skriven av Gösta Sandström. Denna teckning, snarlik den i Lings bok *Svensk folkmusik* men utan stråke(!), är hämtad ur musiklexikonet *Musikens värld* (1955 och senare upplagor).

19. Skivan kom 2001 ut i CD-format (Universal).



Fig. 2. Eric Sahlström framträder vant inför publik 1978. Framför honom står en mikrofon, en förutsättning som han vid denna punkt i karriären varit med om oräkneliga gånger. Men han har till synes sin koncentration på publiken. Foto i Upplandsmuseet.

Till skillnad från Sonet-utgåvan innehåller LP:n från Philips rikligt med låtar av Eric Sahlström – hela B-sidan utgörs av hans kompositioner.²⁰ Flera av kompositionerna finns här för första gången på ett offentligt fonogram. Den anonyme producenten måste alltså haft en generösare uppfattning om vad begreppet låtar från Uppland kan innebära, detta i jämförelse med den lika okände producenten bakom Sonet-utgåvan.²¹

De båda utgåvorna understryker sammantagna Eric Sahlströms ledande ställning bland nyckelharpspelmännen och Sahlström-Sandströms lika ledande position som nyckelharpsduo. Urvalet av låtar är större än Sveriges Radios utgåvor, men avviker inte i sin inriktning. Det rör sig om dels traditionella låtar från nyckelharpans kärnområde i norra Uppland, dels Sahlströms egna kompositioner, där radions utgivning av "Spelmansglädje" visat vägen. Dessutom är de båda Upplandsskivorna, precis som radions utgåvor, studioinspelningar som tillåter god återgivning av nyckelharporas komplexa klanger. Om radion har lanserat Eric Sahlström – och i viss mån Gösta Sandström – som nyckelharpans främsta företrädare och förebild, med uppländsk repertoar i bästa möjliga ljudåtergivning, så vidareför men knappast vidareutvecklar utgåvorna från Sonet och Philips det konceptet.

Med Bohlmans kanonkategorier kan man säga att de båda kommersiellt utgivna fonogrammen förstärker ett urval harplåtar som tillhöriga en *mediated canon*. Den kanoniseringsprocessen inleddes som nämnts med radions utgåvor, men befästes alltså med fonogrammen från Sonet och Philips.

Fyra lokala belysningar

Eric Sahlströms karriär som fonogrammusiker tog en märkbar vändning med fyra utgåvor av helt annat slag än de ovan presenterade. 1975 kom LP:n *Låtar på nyckelharpa från Österbybruk* (YTF YTF-501 6 124), en ambitiös utgåva vad gäller både innehåll och konvolut. Inspelningarna är enligt konvolutet

20. Trots denna uppmärksamhet på Sahlströms musikerskap som dessutom förstärks av två solonummer, stavar man genomgående hans förnamn fel på konvolutet.

21. På Sonet-utgåvans baksida står "Produktion: Dag Häggqvist". Det är emellertid osäkert vad Häggqvist, som då ledde Sonet, gjorde för slags insatser.

gjorda i Morkarla, av rumsakustiken att döma i en samlingslokal eller liknande.

Samma år utgavs *Sahlströms-stämman i Vendel* (Polydor 2379 103) som är en live-inspelning från spelmansstämman vid Ottarborgs festplats i Vendel 1975 med i huvudsak Eric Sahlström, dottern Sonja, bröderna Kalle och Sture Sahlström samt Gösta Sandström. På skivan hörs Eric Sahlström presentera sina låtar, mellan låtarna kan man också ta del av småprat mellan spelmännen på scenen. Publikljud ligger hela tiden i bakgrunden och påminner om att detta är en live-upptagning. Fastän det rör sig om en stereoinspelning är panoreringen nästan obefintlig. Mikrofonerna har ställts mycket nära instrumentet, antagligen för att minimera inflödet av publikljud. Resultatet av detta produktionsideal innebär att utgåvan betonar stämman som publikt arrangemang, detta mer än de musikaliska prestationerna på festplatsens scen.

Denna live-skiva följdes upp 1979 av *Dans i Uppland med Sahlströmmarna* (Polydor 2379 176), således samma utgivande bolag och samma medverkande minus Gösta Sandström. Inspelningarna gjordes enligt konvolutet i Hovgårdsbergsskolan i Vendel den 31 mars 1979. Fotografier från inspelningstillfället, återgivna på konvolutet, berättar att upptagningarna ägde rum i skolbiblioteket. Ljudteknikern satt i ett angränsande rum, av bilden att döma i lärarrummet. Skivan är tänkt som dansmusik.²² Den innehåller traditionella norduppländska låtar, med Eric Sahlströms vals ”Midsommarglädje” som enda undantaget.

1981 kom *Gubbskivan – spelkväll i Göksby tillsammans med Viksta-Lasse, Sven Larsson, Eric Sahlström, Curt Tallroth, Bo Larsson, Leif Alpsjö, Gunnel Viking* (Emma LP3, återutgiven 1999 av Tongång på CD: AWCD-27). Skivan är inspelad under en kvälls samvaro i Alpsjöns hem. Konvolutet anger dock inte inspelningsdatum. Inspelningarna ger rikligt av spelmännens samtal mellan låtarna, fastän klipp i talet inte är svåra att avslöja. Rumsakustiken är den som fanns i inspelningsrummet, dvs. den är påfallande kort och torr. Producent och inspelningstekniker har alltså avstått från att lägga på ett reverb som de allra flesta då existerande fonogrammen har, med början redan hos Matts Arnbergs produktioner. Ett reverb skulle ha gjort att upptagningarna skulle ha förlorat den dokumentära känslan. Vidare hörs spelmännens fottramp mycket bra – ingenting verkar ha ordnats för att dämpa dessa ljud. Inspelningarna ger kort sagt en omedelbar uppfattning av det som lät under spelkvällen.

Gemensamt för dessa fyra fonogram, utgivna under folkmusikvågens mest intensiva år, är dels den tydligt lokala kontexten kring musiken, dels inspelningsförhållandena. Man kan säga att den lokala kontexten ligger i bakgrunden och därför är ständigt närvarande för lyssnaren. Det verkligt nya med dessa skivor – jämfört med radions utgåvor och de båda Upplandsskivorna – är emellertid inspelningsförhållandena. Den studiovane Eric Sahlström har i dessa fall blivit inspelad med mobil utrustning i miljöer som var spelmansmusikens – och därmed också Sahlströms – vanliga. För de tidigare utgåvorna reste Sahlström till studior och inspelningstekniker, för dessa tre har inspelningsteknikerna rest till Sahlströms miljöer med sin utrustning. Skiftet speglar en ny uppfattning om folkmusikfonogram. Autenticiteten värderas högt, autenticitet i betydelsen lokal kontext och ”naturligt” spel. Mikrofon och bandspelare gästar sammanhang där musiken

22. ”Medlemmar från Folkdanslaget i Österby har medverkat som provdansare”, meddelar en text på konvolutet.

(ändå) pågår och inspelningarna sker utan att spelet ska påverkas, vilket det förstås i alla fall gör. Den estetiska hållningen hos producenter och inspelningstekniker kan – med Toivo Burlins begrepp – kallas *dokumentarism*, medan bakom de studioinspelade skivorna finns en *hyperrealism* som tillåter användning av alla inspelningstekniska resurser för att påverka det ljudande slutresultatet (Burlin 2008:114). Med dokumentaristisk inställning underordnar sig inspelarna spelsituationen och ser till att det ljudande slutresultatet liknar det som låt i inspelningslokalen. Omtagningar undviks eller är till och med omöjliga (exempelvis vid live-inspelningar), till skillnad från inspelningar i hyperrealismens anda, där inblandade tekniker och producenter strävar efter perfektion.

På dessa fyra dokumentaristiskt inspelade fonogram framträder en annan Eric Sahlström än tidigare, en spelman bland spelmän, en inte lika upphöjd gestalt som tidigare skivutgåvor visar. Den dokumentaristiska inspelningsetetiken gör Sahlström mänskligare, hans röst hörs och små felspelningar förekommer. Han får kliva ner från tronen och i stället bli en beundrad ”gubbe” såsom titeln på ett av fonogrammen anger. Men urvalet av låtar förblir detsamma som tidigare skivor innehåller.

Man kan faktiskt påstå att Eric Sahlström med denna förändring gör en omvänd karriär som grammofonartist – från studioinspelad ”stjärna” till en mänsklig spelman i vardaglig ljudmiljö, inte tvärtom såsom skivbranschens logik vanligen förespråkar.

Samlingsskivor

Ett särskilt kapitel utgör de samlingsskivor som innehåller ett eller ett par spår med Eric Sahlström och hans kromatiska nyckelharpa. Utgåvorna är påfallande många och har dessutom sina utgivningsår spridda över flera decennier. Inspelningar med Sahlström har också lagts in i antologier långt efter hans bortgång. Därför är det troligt att det framöver kommer ännu fler samlingsskivor, där han blir representerad. Frågan är om det finns någon annan svensk spelman som förekommer i lika många antologier. De valda inspelningarna är med något undantag hämtade från utgåvor som producerats med hyperrealismens ideal. Det är således studioinspelningar med tillhörande manipulationer i mixerbord som håller fram Eric Sahlström som företrädare för svensk folkmusik.

På de många samlingsskivorna representerar musik med Eric Sahlström något: nyckelharpan, Uppland, svensk spelmansmusik eller ibland Sverige. Sahlström är i dessa sammanhang utvald för att företräda något som är större än han själv och hans musik. Inspelningarna med honom har med andra ord stort symbolvärde (jfr Honko 1991:36). Man kan också hävda att urvalen är inslag i den kanoniseringsprocess som lett till både Eric Sahlströms ställning som en av 1900-talets främsta i svensk folkmusik och de aktuella låtarnas status som givna nummer i repertoaren för nyckelharpa. Övriga skivor med Eric Sahlström utgör självfallet också delar i den processen, men urvalen i samlingsskivorna är särskilt betydelsefulla för denna fixering. När en enda spelman, ett enda instrument eller en enda låt ska representera någon aspekt på svensk folkmusik, har skivproducenterna valt en inspelning med Eric Sahlström och hans harpa. Därmed har hans namn och musik placerats



Fig. 3. Statyn över Eric Sahlström, invigd 1992, står som ett fast monument över spelmannens storhet, en ställning som hans många fonograminspelningar verksamt bidragit till. Statyn är utförd av skulptören Ingvar Jörpeland och återfinns vid Tegelsmora kyrka. Wikimedia Commons.

längst fram i fråga om uppmärksamhet. Eftersom detta har skett gång på gång under flera decennier, har Eric Sahlströms ställning successivt stärkts.

Varför har Eric Sahlström och hans musik blivit så symboltyngda att de kommit att företräda svensk folkmusik vid så många utgivningar av samlingsskivor? Nyckelharpan är knappast ett typiskt musikinstrument i meningen ett vanligt instrument. Den kromatiska harptypen är dessutom en relativ nyskapelse och därmed ingenting som med historisk rätt kan företräda folkmusikens instrumentarium. Och den innovativt inriktade Sahlström kan som tidigare nämnts inte fångas med begreppet traditionsbärare. Ändå har inspelningar med Eric Sahlström föredragits framför andra spelmäns prestationer.

Frågan har inget givet svar. Men symboler behöver inte vara den vanligaste företeelsen, utan kan hellre vara den som är lättast att identifiera, det vill säga mest särpräglad.²³ I det mönstret passar nyckelharpan in, vilket på senare år blivit tydligt i diskussionen kring nyckelharpan som ett svenskt nationalinstrument. Och Eric Sahlströms spel är övertygande i sin suveränt musikaliska gestaltning. Kanhända utgör kombinationen av nyckelharpanas särprägel och Sahlströms skickliga spel tillräcklig förklaring till dessa inspelningars förekomst på samlingsskivor.

23. Jfr det resonemang som förs i Lundberg & Ternhag 2005: 46.

De många inslagen med Sahlström-inspelningar i samlingsskivor är värda ytterligare två kommentarer. Den första är att inspelningarna med Sahlström förekommer i skiftande omgivning och kan därmed tolkas olika av lyssnarna. I en antologi med Uppland som sammanhållande rubrik får inspelningar med honom en viss mening, jämfört med medverkan i en antologi som ska spegla exempelvis svensk spelmansmusik. I det ena sammanhanget kan hans medverkan representera Tegelsmora eller Tobo, i det andra nyckelharpan. Men det kan röra sig om samma inspelning.

För det andra har samlingsskivor med Sahlström-inslag givits ut under en så lång tidsperiod att synen på honom och hans musik har förändrats. När han var i livet uppfattades han på ett visst sätt. Efter hans bortgång har hans ställning som förebild i svensk spelmansmusik blivit starkare. De som under denna period har lyssnat på inspelningar med Sahlström i de olika samlingsskivorna kan därför haft olika uppfattningar om hans musik, beroende på när de har tagit del av musiken. Men de skilda uppfattningarna kan ändå utgå från en och samma inspelning.

För att återvända till Bohlmans kanonkategorier en sista gång kan man våga påstå att Sahlströms medverkan på de många samlingsskivorna bidrar till att låtarna ingår i en *imagined canon*. Det blir tydligare, då flera av dessa fonogram är tänkta för en icke-svensk publik. Sahlströms harplåtar framstår som "representativa", till och med "typiska" – och bildar därmed en *imagined canon* hos fonogrammens lyssnare.

Diskussion

Det finns en anmärkningsvärd kontinuitet vad gäller innehållet på de många fonogrammen med Sahlström-inspelningar, detta med tanke på både mängden utgivningar och den långa utgivningsperioden. I stort sett samma urval som pionjären Matts Arnberg gjorde har alla andra utgivare gjort. Äldre låtar från norra Uppland och Sahlströms egna kompositioner har fyllt skiva efter skiva. Och den förstnämnda kategorin består av låttyper som polskor, valser, gånglåtar/marscher, dvs samma urval som på 1910-talet knäslattes för bokverket *Svenska låtar*. Det är som om producenterna sneglat på sina föregångare och inte önskat förnya bilden av förebilden Eric Sahlström. Sahlström har förblivit en traditionsbärare som också komponerat.

Den påfallande kontinuiteten väcker en undran om hur valen av låtar gick till. I vilken utsträckning beslutade producenterna om vilka låtar som skulle rymmas på respektive fonogram? Vilket inflytande hade Eric Sahlström? Frågorna lär inte kunna besvaras så här långt efteråt, men är relevanta att ställa i detta sammanhang. Producenterna kände knappast Sahlströms repertoar i detalj, mer än de låtar som redan fanns på utgivna fonogram. Möjligen ligger den omständigheten – åtminstone delvis – bakom de många upprepningarna. Producenterna kunde således bara be Sahlström spela redan utgivna låtar. Sahlström själv fick sin karriär som grammofonartist genom att framträda som "upplandsspelman", om än en komponerande sådan. Han hade knappast något intresse av att förändra den bilden.

Den dominerande mängden av traditionella låtar från norra Uppland ger ingen antydning om att Eric Sahlström skulle ha lärt sig nya låtar under dessa mer än 30 år, vilket förstås inte stämmer. Eller att han skulle ha haft

låtar med andra ursprung på sin repertoar. Jan Ling berättar exempelvis om när Sahlström på sin harpa spelade "Alexander ragtime band" och bad Ling ackompanjera på piano (Ahlbäck & Ling 1992:12). Och sonen Sigurd vittnar om att fadern gärna spelade hälsingelåtar och en hel del låtar från Gotland (a.a.:56). Eric Sahlströms repertoar på instrumentet var uppenbarligen både stor och varierad, vilket skivinspelningarna inte berättar något om. Den *repertoarbild* (Ternhag 1992:99) som fonogrammen förmedlar visar bara en del av Sahlströms repertoar, dessutom en del som uppenbarligen inte är representativ.

Eric Sahlström fick redan från början göra studioinspelningar, först för radioprogram, senare för skivor. Hans karriär som högtalarförmedlad spelman blev följaktligen annorlunda – han startade inte som gelikar med att spelas in i fält för att senare ställas inför studiomikrofoner.²⁴ Längre innehöll fonogram med Eric Sahlströms musik enbart studioinspelningar, vilket bör ha haft stor betydelse för hur hans musik uppfattades av lyssnarna. Sahlströms låtspel återgavs med tidens bästa ljudteknik och efter de omtagningarna och andra manipuleringar som den tillgängliga tekniken tillät, vilket förstärkte förhöjda intrycket av hans musikaliska prestationer. Han blev en verklig grammofonartist.

Men under folkmusikvågens 70-tal, med en ny syn på förebilderna, framställdes Sahlströms spel på ett annat sätt. Tidigare utgåvor präglades av en hyperrealism som tillät bearbetning av de gjorda inspelningarna. 1970-talets utgåvor producerades med ett ideal som kan kallas dokumentarism, där målet var att troget återge inspelningssituationen. Ljudtekniker kom med sin inspelningsutrustning till Sahlströms spelställen och försökte i det ljudande slutresultatet återskapa det musicerande och den akustik som gällde vid inspelningstillfället. Sahlström förmänskligades. Han blev som nämnts en spelman bland spelmän, men fortfarande framhållen som en förebild. Hans ursprung i några av norra Upplands små samhällen framhävdes dessutom tydligare än i studioinspelningarna.

Man kan strängt taget tala om två bilder av fonogramartisten Eric Sahlström. Den ena, producerad med hyperrealism, återger hans musik med bästa möjliga ljudkvalitet, inga biljud, kontrollerade låtstarter och -avslutningar, alla felsepningar eliminerade och en instrumentklang som förstörats med reverb. Det var den bilden som introducerades av radion och som flera utgivare följde. Den andra bilden producerades med dokumentarismens ideal. Det placerade Sahlström i en lokal omgivning och återgav hans spel precis som det lät vid inspelningstillfället: med torr rumsakustik och utan hyperrealismens perfektion. De olika bilderna passade respektive tid. 1950- och 60-talens Eric Sahlström var en auktoritativ spelman med mästarestatus, detta i en tid med vacklande folkmusikintresse. Under folkmusikvågens 70-tal blev Eric Sahlström en mänsklig musiker med stark förankring i norra Uppland.

Efter Sahlströms bortgång 1986 har inspelningar med honom kommit i åtskilliga antologier. Det är åter den auktoritative och studioinspelade Sahlström som hörs i dessa representerande sammanhang. Dokumentarismens bild av den mänskliga Eric Sahlström verkar ha varit giltig under begränsad period med dess särskilda syn på hur en framstående spelman skulle framställas.

24. Jfr Märta Ramstens beskrivning av vissångaren Martin Martinssons "traditionsbärarkarriär" som gick från fältinspelningar till studioupptagningar (Ramsten 1990).

Den övergripande slutsatsen är att Eric Sahlström som förebild i svensk folkmusik i hög grad formats av fonogramutgåvor med hans musik. Detsamma bör gälla andra spelmän som under samma epok framträdde på skiva. Det var via fonogrammen som de nådde sin stora publik. Och publiken tog del av dessa gestalter såsom de skapades i enlighet med rådande produktionsideal. ■

Till minne av Jan Ling (1934–2013)

Referenser

Otryckta källor

- Eric Sahlström. (Radiotjänst RA 152, RA 1953) 1950.
- Svanpolska och andra spelmanslåtar från Gotland, Hälsingland, Skåne och Uppland* (SR Records) 1961.
- Eric Sahlström och Gösta Sandström (Sveriges Radio RAEP 17) 1961.
- Eric Sahlström och Gösta Sandström: *Spelmanslåtar från Uppland* (Sonet SLP-2025) 1970.
- Eric Sahlström: *Låtar från Älvkarleby av Byss-Kalle* (Philips) 1971.
- Eric Sahlström och Gösta Sandström: *Låtar från Uppland* (Philips 6316 026) 1973.
- Låtar på nyckelharpa från Österbybruk* (YTF YTF-501 6 124) 1975.
- Sahlströms-stämman i Vendel* (Polydor 2379 103) 1975.
- Dans i Uppland. Sahlströmmarna* (Polydor 2379 176) 1979.
- Spelmännen. I ett urval inspelningar. Samlade av Sam Charters* (Sonet SPO-134) 1979.
- The Dancing Bow. An Anthology of Swedish Fiddle Music* (Sonet Sntd 201) 1979.
- Gubbskivan – spelkväll i Göksby tillsammans med Viksta-Lasse, Sven Larsson, Eric Sahlström, Curt Tallroth, Bo Larsson, Leif Alpsjö, Gunnel Viking* (Emma LP3) 1981.
- Folkmusik i förvandling* (Caprice CAP 1168) 1982.
- Svenska favoriter. 11* (Svenska favoriter SFMC 1011) 1986.
- Årsringar. Svensk folkmusik 1970–1990* (MNW MNWCD 194-195) 1990.
- Föregångare. Spelmansmusik – Instrumentals* (MNW MNWCD 240-242) 1993.
- The Secret Music of Mankind. Vol. 1, Ethnic Music Classics 1925–48* (Yazoo 7004) 1995.
- Prillarhorn & knaverharpa. Nordic Folkmusic Instruments* (Caprice CAP 21484) 1996.
- Svenska låtar på mitt sätt. Gunnar Hahn* (Lady Bird LBCD 0023) 1997.
- Musica Sveciae. Folk Music in Sweden* (Caprice) 1997.
- Svensk folkmusik* (Universal 018129-2) 2002.

Litteratur

- Ahlbäck, Gunnar 1980. *Nyckelharpfolket Om nyckelharprörelsen, en 1970-talsföreteelse, historia och bakgrund, framväxt och utbredning*. Stockholm: LTs förlag.
- Ahlbäck, Gunnar & Ling, Jan (red.) 1992. *Boken om Eric Sahlström*. Österbybruk: Eric Sahlströms minnesfond.

- Arnberg, Matts 1960. *Inspelningar i folkmusikforskningens tjänst*. Stockholm: Svenskt visarkiv.
- Arvidsson, Kjell 2007. *Skivbolag i Sverige. Musikföretagandets 100-åriga institutionalisering*. Diss. Kalmar: Högskolan i Kalmar.
- Bjersby, Ragnar 1964. *Traditionsbärare på Gotland vid 1800-talets mitt. En undersökning rörande P. A. Säves sagesmän*. Diss. Uppsala: Uppsala universitet.
- Björkholm, Johanna 2011. *Immateriellt kulturarv som begrepp och process. Folkloristiska perspektiv på kulturarv i Finlands svensksbygder med folkmusik som exempel*. Diss. Åbo: Åbo akademi.
- Björnberg, Alf 1998. *Skval och harmoni. Musik i radio och TV 1925–1995*. (Etermedierna i Sverige 10). Stockholm: Stiftelsen Etermedierna i Sverige.
- Bohlman, Philip V. 1998. *The Study of Folk Music in the Modern World*. Bloomington: Indiana University Press.
- Brown, Lee 1998. "Documentation and fabrication in phonography". I: *Twentieth World Congress of Philosophy*, Boston.
- Burlin, Toivo 2008. *Det imaginära rummet. Inspelningspraxis och produktion av konstmusikfonogram i Sverige 1925–1983*. Diss. (Skrifter från musikvetenskap, Göteborgs universitet nr 92). Göteborg: Institutionen för kultur, estetik och medier, Göteborgs universitet.
- Honko, Lauri 1991. "The folklore process". I: *Folklore Fellows' Summer School Programme*. Åbo: Folklore Fellows.
- Jullander, Sverker 2006. "Forskning på klingande material". I: *Svensk tidskrift för musikforskning*, 2006(88), s. 97–100.
- Kärjä, Antti-Ville 2006. "A Prescribed Alternative Mainstream : Popular Music and Canon Formation". I: *Popular Music*, Vol. 25, 2006, s. 3–19.
- Larsson, Lars-Erik 1980. *Uppländske spelmän under 4 århundraden*. Uppsala: Upplands Grafiska.
- Ling, Jan 2000. "Eric J Sahlström". I: *Svenskt biografiskt lexikon*, bd 31, s. 275–277.
- Lundberg, Dan & Ternhag, Gunnar 2005. *Folkmusik i Sverige*. Hedemora: Gidlunds.
- Ramsten, Märta 1979. "Sveriges Radio, Matts Arnberg och folkmusiken. Ett stycke folkmusikhistoria i modern tid". I: *Fataburen, Nordiska museets och Skansens årsbok*, 1979, s. 127–158.
- Ramsten, Märta 1990. "Martin Martinsson – folkmusikidol och scenartist. En studie i en samtida 'traditionsbärarkarriär'". I: *Inte bara visor. Studier kring folklig diktning och musik tillägnade Bengt R. Jonsson den 19 mars 1990*. (Skrifter utgivna av Svenskt visarkiv 11). Stockholm: Svenskt visarkiv, s. 297–312.
- Ramsten, Märta 1992. *Återklang. Svensk folkmusik i förändring 1950–1980*. Diss. (Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen 27.) Göteborg: Institutionen för musikvetenskap, Göteborgs universitet.
- Sahlström, Eric 1975. "Eric Sahlström, Tobo". I: *Spelmän, spelmän. Uppsatser om kända svenska spelmän samlade och kommenterade av Gunnar Ternhag*. Stockholm: Sohlmans, s. 115–119.

-
- Sahlström, Eric 1997. "Nyckelharpans förekomst". *Nyckelharpan*. 1997:2, s. 10–11.
- Ternhag, Gunnar 1992. *Hjort Anders – spelman, artist*. Diss. Hedemora: Gidlunds.
- Ternhag, Gunnar 2009. *Vad är det jag hör? Analys av musikinspelningar*. Göteborg: Bo Egebys förlag.
- Ternhag, Gunnar 2014. "Nyckelharpans renässans – ett samspel." I: Ramsten, Märta & Ternhag, Gunnar (red.), *Apropå Jan Ling. Elva texter om musikkforskning och musikliv*. Stockholm: Kungl. Musikaliska akademien och Svenskt visarkiv, s. 29–36.
- Åkesson, Ingrid 2007. *Med rösten som instrument. Perspektiv på nutida svensk vokal folkmusik*. Diss. Stockholm: Svenskt visarkiv.

“Ladies and Gentlemen”

Nostalgised Pavilion Dance Culture as a Performative Resource in the We Love Helsinki Club Concept

Kim Ramstedt

This article explores Finnish “iskelmä” music (schlager, Finnish light popular song) and the associated pavilion dance culture as a retro phenomenon in an urban nightclub environment in the We Love Helsinki (WLH) events. I particularly focus on the DJs’ strategies in creating a sense of community among the clubbers, and how the events have become a forum to pursue romance among audience members. I will argue that the notion of iskelmä is used as a performative resource by the audience that influences their behavioural patterns. A performative reading of the audience is done by considering how gender positions are articulated and understood in this context. The study is theoretically informed by performance studies and methodologically the research is based on fieldwork conducted between 2012 and 2014, comprising semi-structured interviews with DJs and observations at four large WLH events during this period. Additional material includes WLH promotional material and media coverage of the events.

Keywords: Audience, DJ, Schlager, Performance, Nostalgia, Gender, Club Culture.

DURING THE PAST eight years, since 2008, the We Love Helsinki (later WLH) club concept has been an attractive gathering for a chic crowd in Finland’s capital of Helsinki. The WLH events revive and celebrate old Finnish pavilion dance culture, which is relocated to an urban nightclub setting. Instead of the live dance bands that traditionally perform at the dance pavilions, at the WLH events DJs are responsible for performing old Finnish *iskelmä* recordings (light popular song or *schlager*), associated with the culture. A large part of the audience dresses up accordingly – men in period style suits, bow ties, berets or fedoras, women in long floral dresses and high heels. This article explores the DJs’ strategies in recontextualising iskelmä music to this new club environment and discusses how the nostalgia for the music and culture is actualised in the audience behaviour. A particular focus is on how the DJs’ through their verbal communication create a sense of community among the audience members and encourage a pursuit of romance in them. I will argue that the events are framed by the concept of iskelmä, which is used by the audience as a performative resource, and influences their behavioural patterns. I conclude the study by discussing how gender positions are understood in this context, based on my reading of the audience behaviour as a performance.

The main theoretical tools derive from performance studies, where I invoke ideas by Richard Schechner (1985; 1990; 2003), primarily his idea about “restored behaviour”, the multidisciplinary theorisation around the

notion of play provided by Gregory Bateson (1972), and a few other tools that relate to human conduct as performance (Bauman 1975; Ehrmann 1968). The studied restored behaviour is further theorised using the notion of nostalgia, as has been discussed by Svetlana Boym (2001) and, to a lesser extent, by Simon Reynolds (2011). The research, which is based on observational fieldwork conducted between 2012 and 2014, comprises semi-structured interviews with four DJs, including the organiser, and participation at four large WLH events during this period where informal talks with audience members were also conducted. Additional empirical material includes newspaper and media coverage of the events, as well as discussion threads and promotional material from WLH managed Facebook pages.

WLH and the Nostalgia for Iskelmä

Before engaging in the analysis of the actual performance setting, the cultural history, as well as the social and aesthetic positioning of iskelmä, requires some contextualisation. WLH, which is today essentially a one-man enterprise that Timo Santala manages, started out as a loose collective of journalists and photographers contributing to a blog with the same name. The first WLH event was organised as a launch party for the blog during the 2008 Midsummer festivity, one of the most important national holidays in Finland held the weekend preceding or succeeding the summer solstice in June. To celebrate this significant Finnish holiday, the organisers thought it appropriate to have DJs at the event play old Finnish iskelmä music, which is rarely heard in this kind of club context. The concept proved to be successful and, according to Santala (interview 2014-02-17), the event attracted an audience beyond the venue's capacity, leaving several hundred people outside. Since then, similar “Iskelmä Dances” (We Love Helsinki 2014), as the events have been labelled, have been organised every Midsummer, New Year's Eve, and May Day, the last being celebrated in Finland as the springtime carnival-style festivity of Vappu or Walpurgis Day.

The unusual new context that WLH provides for iskelmä music and culture has gained the events a significant amount of media attention, where labels like “hipsters” (Lennes 2010; Svanbäck 2010) or the “creative class” (OT 2012) have been used to describe the urban middle-class audience. Without attempting too specifically to define what it means to label the WLH audience as hipsters, the discourse resonates with Simon Reynolds' (2011:xix-xx) observations regarding the contemporary cultural “avant-garde” or “hipster-land”, turning increasingly further back in time in search of authentic cultural forms. Following Reynolds' logic, the Finnish media also ostensibly regards the WLH audience as forerunners in musical taste, as the news coverage has suggested that iskelmä music is now becoming “popular” or “trendy” (Hintikka 2010; Kalliopää 2013).

According to popular music scholar Antti-Ville Kärjä (forthcoming), iskelmä has been canonised as “the quintessential form of mainstream Finnish popular music”. In popular discourse, the genre has been seen to reflect the “deep sentiments of the Finnish people” and to reveal something “essential about Finnish mentality and culture” (Mäkelä 2005:19). Iskelmä's alleged strong connection to Finnish culture is epitomised in iskelmä and

film historian Peter von Bagh’s oft-quoted expression about iskelmä as “the secret history of the nation” (Bagh et al. 1977:10, Bagh & Hakasalo 1986:9, Bagh 2009:34). Nevertheless, despite this unequivocal association with Finnishness, iskelmä is not a uniform musical style – the concept has had varied meanings and interpretations throughout the history of Finnish popular music. As popular music historian Janne Mäkelä (2005:35) explains, the meaning of recordings that deal with Finnish culture and issues changes over time: “the Finnishness of iskelmä is understood differently today than it was understood half a century ago”. Furthermore, in his analysis of Anniki Tähti’s waltz “Muistatko Monrepos’n” (1955), the first record to achieve certified gold sales in Finland, Mäkelä (op.cit.30) emphasises how the record not only reflected a longing for Karelia, an area ceded to the Soviet Union in the Second World War, but also contributed to the construction of that longing. As such, iskelmä not only reflects the sentiments of many Finns, but also contributes to the creation of a collective shared past.

WLH evidently draws on iskelmä’s association with Finnishness and on nostalgia for what is perceived as an authentic form of Finnish culture, but the club concept is not concerned with actual historical events or in consciously recreating the past. Following Svetlana Boym’s (2001:41) definition of “reflective nostalgia”, the WLH concept is about lingering on “the patina of time and history, in the dreams of another place and another time”, as opposed to a “restorative” nostalgia that takes itself more seriously and believes “their project is about truth”. An indication of the “flexibility” (op.cit.49) and the reflective nature of the WLH nostalgia can be seen in how a vague idea about a “golden age” of iskelmä is referred to in promotional material and how an exceptionally wide range of styles is included in that category:

At the We Love Helsinki dances, we celebrate and dance to rhythms from the golden age of Finnish iskelmä music. The music you will hear is old Finnish waltzes, tangos, humppas, jenkkas and polkas, as well as foxtrot, jazz, swing, twist, rock’n-roll, pop, folk, rock, soul and disco from the 1930s to the 1980s. (We Love Helsinki 2014)

Although the notion of iskelmä is constantly redefined and WLH undeniably construct their own particular narrative about the music, some more detailed distinctions regarding the concept’s history can, and should, at this point be discerned to understand it as a source of nostalgia and as a performative resource in this context.

Iskelmä was first introduced in the Finnish language in the 1930s as a truncation of *iskusävelmä* (in English, hit tune), translated from the German word *schlager* (Pesola & Rossi 2005:38). But the quintessential form of iskelmä and the associated pavilion dance culture was not established until the late 1940s, after the prohibition of dancing declared in 1939 was abolished after the war, resulting in what Finnish popular music historian Vesa Kurkela (2003:352) defines as an unprecedented “dance fever”. A record number of venues dedicated to dancing were built at this time, many of which are still in use today, prompting the “perpetual 1950s atmosphere” that, according to journalist and well-known iskelmä protagonist Maarit

Niiniluoto (2015) persists in contemporary pavilion dance culture. As over half of the population after the Second World War still lived outside urban areas, most of the dance pavilions were built near lakes or on hills, admired for their views and location in an archetypal Finnish landscape (Hakulinen & Yli-Jokipii 2007:93–94).

According to Kurkela (2003:408), after the war a "national iskelmä" emerged also in sound, epitomised especially in Toivo Kärki's tango compositions, but identified also in other musical styles. In fact, iskelmä was used as an umbrella term for virtually all forms of Finnish popular music until the 1960s, when the dawn of a new youth culture signalled the gradual decline in the number of dance pavilions around Finland and in the popularity of couple dancing, which had dominated their dance floors. According to music historian and genre theorist Olli Heikkinen (2010:93–94), iskelmä materialised as a distinct musical style in the late 1970s and early 1980s when the so-called "Finn rock" movement distanced itself from the pop aspirations of iskelmä musicians. Heikkinen (op.cit.94) relates the development in Finland to global changes in popular music and notes that in 1979, the American Grammy award category called "Pop, Rock and Folk" was split into two separate categories, Pop and Rock. Drawing on Guillén's (1971) literary genre theory, Heikkinen (2010:94) suggests that in the process of becoming a viable genre in its own right, iskelmä needed to be counterbalanced against an opposing genre, which was Finnish rock.

Although iskelmä as a genre has throughout history been influenced by various musical styles, what has persisted, at least until the beginning of the 2000s (Kotirinta 2002:369, Heikkinen 2009:16), is iskelmä's association with couple dancing and the rural dance pavilions. Notwithstanding the recent resurgence of iskelmä – where WLH has also undeniably played a role – the audience for contemporary iskelmä and its pavilion dance culture is still mostly found in rural Finland. In a pamphlet on the state of Finnish popular music, a group of music scholars and representatives of media and music industry state that people tend to ignore the proportional significance of iskelmä outside the capital region, because the music media and business is centred around Helsinki (Haarma and Raitanen 2011:36). The cultural elite has rarely been appreciative of the music, as iskelmä's explicit and honest striving for "universality" (ibid.) is far removed from the culture of distinction found in other popular music cultures, and, I might add, club cultures in particular. At the same time, as the authors of the pamphlet state, in treasuring the "common" and "ordinary" (op.cit.37), iskelmä is seen to reflect features that have been ascribed to Finns in general. This attitude towards iskelmä is represented in journalist and iskelmä spokesperson Markku Koski's (2001:86) statement that iskelmä grows on people: "Iskelmä is like a pair of jeans or shoes that throughout time become formed after their user. It is consumption at its best". Koski is here drawing attention to the double meaning of the word consumption. The implication is not only that iskelmä is produced less as a result of an individual artistic expression than to satisfy broad consumer taste, but that this explicit commercialism is the result of the music's association with the pavilion dance culture, where audiences expect to hear the same compositions played over and over again by different touring pavilion dance bands.

Koski's approving tone in his characterisation of *iskelmä* as an overtly popular musical form resonates with how the concept appears to be utilised at the WLH events, where the DJs do not solely adhere to early nostalgia-laced *iskelmä*, but also include more up to date forms of highly mainstream Finnish popular music in the repertoire. The four events I observed for this study, the 2012 and 2013 New Year's Eve Dances and the 2013 May Day and Midsummer Dances, all followed a relatively similar formula. For the first two hours, the DJs play exclusively music suitable for couple dancing, the focus being on tangos, waltzes and foxtrots from the 1950s and 1960s. After midnight, another space is typically opened up at the event venue, dedicated to more disco and club oriented *iskelmä* from the 1970s and 1980s. As the night progresses, both the space dedicated to traditional records and the disco space proceeded towards more contemporary pop music, including several commercial hits from the 1990s in the repertoire, but rarely anything from after the turn of the millennium. Towards the end of the night, couple dancing also became less frequent and clubbers danced mostly by themselves or in groups. Throughout the night, the repertoire on the traditional side was older in comparison, although later in the evening, the tempo increased and the music tended to be more rock influenced.

Building on Gregory Bateson's (1972) "theory of play and fantasy", *iskelmä* as a concept can be considered to "frame" the WLH events. Labelling the events "Iskelmä Dances" (We Love Helsinki 2014) and grounding the events in old *iskelmä* associated with couple dances, suggests a particular attitude towards the music, giving the audience "instructions" and aiding them in understanding "the messages included within the frame" (Bateson 1972:188). The events, as such, should be understood within the frame of reference that *iskelmä* as a concept provides. Moreover, within this larger frame, the DJs' communication can be identified as "frames within frames" (ibid.), providing additional information about how the audience should approach the events.

In contrast to conventions within electronic dance music culture, the DJs at the WLH events do not mix the songs together or seek to create a continuous rhythmic pulse throughout the night. Rather, hosting the event and communicating with the audience has become a key feature for the DJs at the WLH events. In between songs, the DJs use a microphone connected to the DJ mixer on stage to comment on the music, the people and the course of events that night. According to my observations, all songs in the DJ sets were played from start to finish with at least a large enough gap in between them to introduce the next song. An indication of the relative significance that communication skills have over other abilities is the fact that the technology the DJs used seemed to be almost irrelevant. At the four events I observed, two DJs were committed to playing original vinyl records, the other seven used either designated DJ software (Traktor), or played the songs straight from iTunes or the streaming service Spotify.

One of the main objectives of the DJ in this regard is to establish a personal connection with the audience and to induce an excitement in them. All the DJs I interviewed for this study (Hertell 2014, Mela 2014, Mattlar 2014, and Santala 2014) noted how verbal communication with the audience instigates a different reaction compared to performances where no verbal communication is involved. As Santala states in our interview (2014-02-17),

the attributes he looks for in the DJs he books for the event have mostly to do with their personal charisma and ability to create an amiable mood. Some of the DJs have been established DJs, but Matilda Mela, for example, was booked for her positive attitude, without previous DJing experience. The DJs technical mixing skills or accumulated “subcultural capital” within a particular genre, which, following Sarah Thornton’s (1995) influential study, has often been accentuated in club culture research, seems to be of less importance. Having said that, it is apparent that a certain reputation has to be built and a set of followers found, but a particular club concept can also be the locus of this subcultural capital. As Ed Montano (2013:184–185) points out in his research on the commercial club scene in Sydney, “clubbers are attracted to an event not necessarily because of a specific DJ, but rather because of the event itself”. A club concept can, according to Montano (op. cit. 185), be equated with a brand that signifies a particular style of music, crowd and “level of quality”. In the case of WLH, in addition to the aspects Montano highlights, the club concept is also associated with a particular style of performance, namely the radio DJ style hosting of the events, which I will now examine more closely.

The DJs’ Metacommunication

Drawing on Bateson (1972), I have discerned four distinct metacommunicative themes in the DJs’ verbal practice that contribute to framing the WLH events. The first of these is about creating conceptual connections, intertextually across the selections within the musical repertoire and, contextually, between the music and the spatial and temporal conditions of the events. These comments can be simple, albeit innovative, ways of connecting the lyrics of a particular song to the performance setting and making cross-references in the musical repertoire. At the 2012 New Year’s Eve event, I noticed how Santala in his announcement between two records cited lyrics from a record and connected them both to the temporality of the performance setting and to the lyrical content of the succeeding song.

22:15: Tapio Rautavaara’s foxtrot-style folksong “Hummani hei” (1953) comes to an end, Timo selects the next song from his laptop, which is a slow fox, Olavi Virta’s “Hopeinen kuu” (1960) (=silver moon) – a cover version of the Italian song “Guarda che luna” (1959). The first couple enters the dance floor and dances throughout the whole song. The last lyrics we hear from Olavi Virta are “ei tule koskaan tällaista iltaa” (=there will never be a night like this) and Timo builds the introduction to the next song on these words: “No, there will not be a night like this in 2012”, referring to it being the last night of the year 2012. He continues: “In the next song, it is not the moon shining but the stars”, and he puts on Reijo Taipale’s tango “Tähdet meren yllä” (1963) (= “the stars above the sea”). (Field notes 2012-12-31)

Although the songs are not mixed together, a continuous musical flow is conceptually created by linking together the songs’ lyrical content, while

the music is simultaneously connected to the current performance setting. In this regard, the process corresponds more to live band culture or radio than to electronic dance music cultures. There is an interruption in the stream of recorded music, which means that in between the songs there is no rhythmic pulse to keep the dance going. According to Santala (Interview 2014-02-17), as couples are socialising on the dance floor, it is important to allow enough time between songs for the dancers to thank their partners for the dance, disengage from the dance and change partners. Moreover, as the DJs do not have to blend parts of the records sonically together and the mix can be made verbally, it allows a broader range of transgression in the music throughout the night. Musical styles can be changed more radically at a faster pace, when the DJ is not constrained by the sonic features of the juxtaposing records. However, as DJ Harri Hertell (2014-01-31) noted in our interview, although the DJ through this practice can conveniently change musical styles from one record to another, the audience will react if too wide stylistic leaps are made in the successive songs. The audience will vote with their feet, if they are unhappy with the DJ's choices. At the 2013 New Years' Eve event when the DJ, played Jaakko Laitinen & Väärä Raha's contemporary *iskelmä*, which music journalist Tove Djupsjöbacka (2014) in her review of their album describes as a “fresh take on combining the Slavic melancholy of Finnish *schlager* with strong Balkan flavour”, it almost cleared the whole dance floor. Although this reaction on the audience's part may have had more to do with the fact that the record did not fit in with their narrative of *iskelmä*, as defined earlier by Koski (2001), it was also enabled by the particular performance style of the DJ, which allowed broad stylistic changes in the set.

This brings me to the second recurring theme in the DJs' metacommunication, which I call the symbolic legitimisation of the musical repertoire. This means that the DJ formulates his or her words in a way that communicates a justification of the choice of music. As an example of this, at the May Day dance in 2012, DJ Harri Hertell explains to the audience why he is choosing to play a specific record – and why a particular kind of *iskelmä* is relevant at that moment:

22:36: Brita Koivunen's “Latin flavoured song”, as Harri defined it, “*Sävel rakkauden*” is playing. (Original: *Melodie d'Amour* – The Ames Brothers). After the song ends Harri Hertell comments on the music: “As the temperature is already above zero Celsius, I can play something more warm-hearted, the next song is by Lasse Liemola”. He is again referring to the “warm” latin flavours of the music and puts on another similar song (I did not write down the name of the song). (Field notes 2013-04-30)

Hertell makes the argument that as we are approaching spring and the temperature is rising above zero degrees Celsius, it is suitable to play “Latin flavoured” music, which he associates with warmer climates. Needless to say, the DJ is here not solely choosing a song because of the weather outside. Rather, through wordplay like this, by symbolically legitimising the musical choices, the DJ diminishes reasons for the audience to question his choice

of music. I would argue that when the DJ verbalises a motive for how a song relates to the present moment, the audience is more motivated to accept the musical repertoire and to immerse itself in the flow of music.

Even if clubbers at the event are not 100% focused on paying attention to this kind of content in the DJ's communication, just hearing the DJ's voice in between the music draws attention to the agency of the DJ. It indicates to the audience that there is a person dedicated to choosing the music they hear and responsible for keeping them entertained. Harri Hertell, who is incidentally also a stage poet, explained to me (interview 2014-01-31) that he feels that talking to the audience makes them feel the DJ is more approachable. Even if they are not listening to every word he says, he suggested that it creates a certain "familiarity" between the DJ and the audience.

In addition, importantly, as the gap between the DJs as performers and the audience as participants is herein reduced, it makes the dance floor more accessible to the audience. A regular electronic dance music club night with a seamless flow of music, allows clubbers to enter the dance floor more easily at any time. In couple dancing, where you have to select a partner before entering the dance floor, accessing the dance floor can be a strain that the DJs here seek to minimise. Authors who have written about the traditional Finnish pavilion dance culture discuss how entering the dance floor has historically been seen as intimidating, causing mostly men sometimes to resort to so-called "liquid courage" (Saarikoski (2012a:196), which was consumed out of sight, outside the pavilions, where there was no serving of alcohol. Whereas, as Saarikoski notes (2012b:52), it used to be almost every young person's "responsibility" to participate in pavilion dances, today they are just one aesthetic physical activity among many others. Contemporary dance pavilions are, as such, to a large part frequented by dance aficionados who have dancing as a leisure activity. Since the beginning, the WLH events have also attracted a large number of dance enthusiasts, whose movements can seem skilful compared to the average less experienced participant at the event. As these are the people who arrive first at the events, and are the first to enter the dance floor, it creates precedents for how the average Joe or plain Jane should perform on the dance floor. If the DJ manages to create a congenial impression, it may lower the threshold to enter the dance floor and it can establish a welcoming atmosphere, not only for that particular dance floor, but also around the whole club concept.

Related to this, the third theme I want to discuss has to do with what Gerard & Sidnell (2000:31–33) in their study of the verbal communication of drum 'n' bass DJs describe as "requesting a display of co-participation from audience members". To me, more specifically, this is how the DJs seek to create a sense of community among the audience members, or "we-relations", according to Hytönen-Ng's (forthcoming) theoretical approach. Several of the aspects already discussed here arguably contribute to this community creation, but it is most explicitly seen in how DJs call for a vocal response from the audience in different ways. This practice, which occurs especially more towards the end of the night and rarely to any traditional dance records, can simply be to shout out to the audience: "If you are feeling alright, let me hear you say yeah", as DJ Matilda Mela did at the Midsummer event in 2013 (Field notes 2013-06-22). However, the request for co-participation

frequently seemed to take forms that are more elaborate. On a few occasions Mela, who is one of the two female DJs I saw performing at the events, asked the audience to help her select the next song, which is what happened at the May Day event in 2013:

00:43: Matilda grabs the microphone as Fredi's song "Pum pum" (1976) comes to an end: "Next up, we're gonna listen to Danny! Do you guys want to hear 'Kesäkatu' or 'Kauan'"? The crowd indistinguishably shouts out both songs and Matilda asks the audience again: "Who wants to hear 'Kesäkatu', scream now!" A large part of the audience screams and Matilda goes on: "Pretty clear. Here, you get what you asked for", and she presses play on Danny's "Kesäkatu" (1966). (Field notes 2013-04-30)

Here, even if the audience is not given full control of the musical selection, at least an illusion of choice is created. Getting the audience involved this way socialises the event on another level, and it significantly reduces the hierarchy between the DJ and the audience as active agents in the creation of the performance. The audience is also often asked to sing along to popular songs, one of the most frequent sing-along songs being Paula Koivuniemi's power ballad "Aikuinen nainen" (1982), a cover of Loretta Goggi's "Maladetta Primavera" (1981). Despite the Finnish lyrics and title of the song, which translates as "grown-up woman", the song usually makes patrons, especially the males, sing remarkably loud, as I observed when one of the DJs played the song at the 2013 Midsummer dance. This process normally also includes turning down the volume of the song, in order to let the audience sing certain parts a cappella, increasing the sense of drama of the events.

Finally, the last theme I want to bring up here in terms of the DJs' verbal communication is what could be called an incitement to pursue romance. As the DJs seek to make the dance floor more accessible, especially during the early couple dance selections, they are inadvertently also encouraging people to seek a partner. All DJs did not explicitly communicate this, but Santala (2014-02-17) is himself open about how important pursuing romance at the WLH events has become. This is also often done by drawing on the lyrical content and mood of the songs, as this example from the 2012 New Year's Eve dance illustrates:

22:42: Timo informs the audience that he will play the first waltz of the evening, which is by Metrotytöt, a song called "Kenpä tietäis sen" (1956), a cover version of Doris Day's song "Que sera sera" (1956). After the song, Timo announces that he will play another waltz and this time the dancers should get really close to each other and put their cheeks against each other. The waltz is Olavi Virta's "Poskivalssi" (1953), (= "cheek waltz"). (Field notes 2012-12-31)

Not only is this an act that encourages coupling among the audience members, it could be argued that when the DJ highlights these topics in the lyrics, he makes the recording's fictional world come to life in the performance setting. Unlike the previous themes discussed above, this is an aspect in the

recordings that can be made very concrete. As the DJ links the romantic content of the recordings to the present moment, the songs become a reality for the audience. The nostalgia is concretely actualised at the events through the romantic conduct of the participants, which can be seen in the fact that these interventions and persuasions are not just heard in connection with couple dances. A song, which has become something of an anthem of the WLH events, is Pave Maijanen’s pop reggae song “Lähtisitkö” (1984), which translates as “would you go”. This song is often played towards the end of the night, as an encouragement for people to leave the club and go home with a partner:

03:29: Just before half past three as the event is coming to an end, Timo makes a final longer speech. “We Love Helsinki is not me, it is every one of you who goes to these events. And I don’t know about you, but I have never been to a party in Helsinki as good as these”. The crowd agrees and cheers him. The last song he plays is Pave Maijanen’s “Lähtisitkö”. He encourages people to dance close together, to find somebody to dance with, and somebody to leave the club and go home with. (Field notes 2012-12-31)

The themes I have discussed here can intermix and be invoked simultaneously, as we can see in Santala’s comment above, where both a sense of community is created and romantic behaviour is encouraged. Merged with an incitement to pursue romance, other metacommunicative themes can become more meaningful, as they, consequently, are also to some degree actualised. Considering this, it is understandable that couple dances have remained a key feature of the WLH events since their inception, even if, as Santala (interview 2014-02-17) states, the events have changed on other levels. This is a feature that Santala also frequently raises in media interviews (Möller 2011; Kalliopää 2013), which further enhances the discourse of romantic conduct around the events.

The DJs’ incitement to dance and romance, as well as the clubbers’ dance in itself, can here be understood in terms of Bateson’s (1972) play theory. According to Bateson (op.cit.180), for the phenomenon play to occur, participants to some degree should be able to exchange signals that carry the message “this is play”. Using animal behaviour as an example, Bateson maintains that this metacommunication generates a paradox: “The playful nip denotes the bite, but it does not denote what would be denoted by the bite” (ibid.). If we expanded the statement “this is play”, it would read, “These actions, in which we now engage, do not denote what would be denoted by those actions which these actions denote” (ibid.). Transferring this reasoning to the WLH events, we could establish that dance denotes a desire to pursue romance, but the dance does not denote what the pursuit for romance in itself would denote – ergo, dancing is not the same as standing outside the door of the object of your infatuation with a dozen roses and a box of chocolate in your hand.

The ambiguity of dancing makes it an apt activity to meet somebody without stating an explicit romantic desire. It is suggestive, and perhaps as such also valued as an activity in itself. Having the DJ encourage this



Fig. 1. Couples dancing at the 2010 New Years' Eve "Iskelmä Dance" at Korjaamo, Helsinki.
Photo: Timo Santala, WLH Facebook Page.

suggestive behaviour further increases the ambiguity. Adhering to Bateson's theory, if we incorporate the DJ and the recorded music into the equation, the play message is transformed into a question, "is this play?" (op. cit. 182). Here attention is drawn to the representational value of the ultimate message: "Not only does the playful nip not denote what would be denoted by the bite for which it stands, but, in addition, the bite itself is fictional" (ibid.). Bateson (op .cit. 183) likens this kind of communication to "art, magic and religion", which I interpret to include ritual and other behaviour where what is denoted in the end is of abstract and representational value. In Bateson's (ibid.) own example, this includes poker players' "addictive realism" that equates "the chips for which they play with dollars". It is in this field that the DJ operates, between the representational romance of the records and the realism of the dance. The DJs incitement to realise the romance represented on the records does not denote what a pursuit of romance in itself would denote, and the actual romance is itself also fictional and only represented on the records. In general terms, the DJ is constantly repeating the question, "is this play", which emphasises the possibility of romantic pursuits but does not place any expectations or demands.

The Audience's Restored Behaviour

I have until now concentrated on the organiser's and DJs' strategies in linking the music to the performance setting and in creating a sense of community among the audience members, invoking latent and explicit meanings embedded in the music. These strategies also affect the distinctive behaviour undertaken by members of the audience, and it is to this behaviour that I now turn and discuss, particularly in relation to how gender positions are articulated as *iskelmä* is used as a performative resource.

For anybody experiencing the events, the distinct behaviour of the participants is hard to overlook. Several of the DJs I interviewed suggested that the audience take part in a "form of role-playing" and people I talked to on location mentioned how people "behave differently" at the WLH events. The most visible aspect of this role-playing is the fact that guests dress up for the event, which is something that the organiser also recommends. The Facebook event page, which appears to be the main promotional tool for the events, always includes, apart from a statement about the musical repertoire of the night, directives on what guests are expected to wear. There is no formal dress code, but according to instructions guests are encouraged to "wear neat and festive clothes in a traditional style" (Santala 2013). A suit is "recommended for the gentlemen", and "a dress or skirt for the ladies".

As Santala (2014-02-17) states in our interview, simply the fact that people dress up affects their behaviour: "Especially men, even their posture totally changes when they put on a suit, they kind of turn into gentlemen". Similarly, a woman I talked to at the New Year's event in 2012 told me that the WLH events are the best place for a single person to meet people because "it is not a typical nightclub. People dress up and are nice. It's more a social event than an anonymous dark space where people just grind up against each other" (Field notes 2012-12-31). Coupled with the preference for period style clothing like fedoras and suspenders or polka dot dresses, which are prevalent at the WLH events, not only are the audience's outfits influenced by the 1950s "golden age" of Finnish *iskelmä*, but also their behaviour.

To understand how *iskelmä* is here used as a performative resource, we can draw on performance theorist Richard Schechner's concept of "restored behaviour" (1985:34), where performance is influenced or created as a process of repetition from an original source of behaviour. As Schechner maintains, this source may be "unknown or concealed; elaborated; distorted by myth and tradition" (op. cit.35). I suggest that the behaviour the audience is restoring is a nostalgised conception of the Finnish pavilion dance patron, reaffirming the familiar myth of a time when men were "gentlemen" and women were "ladies". Collective nostalgia, according to Reynolds (2011:xxvi), has often been about a longing for "an old social order" with a "clearly defined class structure". We can here include clearly defined gendered behaviour. Although, as Saarikoski (2012b:55) notes, gender roles in historical pavilion dances have wrongfully been assumed to be unequal, there has often been room for improvisation in the general patterns, but the roles have, nevertheless, initially been clearly defined. The man chooses his dance partner, leads the dance, chooses the steps, rhythm and tempo (op. cit. 52). As Boym (2001:xiii) maintains, the source of nostalgia is not necessarily based on actual events, nostalgia can be understood as a longing for something that "no longer exists or never existed".

Likewise, Schechner (1985:40) draws special attention to the rehearsal of a restored behaviour and describes how in the process the performer goes back and forth between the original source and its restoration. According to Schechner, the past is here "always in the process of transformation". In other words, the mythical past of Finnish *iskelmä* and a "golden age of social equilibrium" (Reynolds 2011:xxvi) is also being created by the audience as they use it as a source for their behaviour. In the rehearsal process, the

audience is constantly reminded of the original source in the form of the *iskelmä* records played at the events, which, as we have already established, the DJs in various ways link to the present moment. In another context, Schechner (2003:11) further emphasises the importance of costumes and objects in symbolically creating a sense of reality in a performance setting. These kinds of props at the WLH events include, apart from the "traditional style" (Santala 2013) clothing of the clubbers, also the historic trams at the Korjaamo venue, which operates as a tram museum during daytime and hosts several of the WLH events. According to DJ Mikko Mattlar, as noted in our interview (2014-02-25), this environment plays an important part in creating the "exceptional" atmosphere of the WLH events, which allows a form of role-playing to occur.

The gender-defined behaviour, where men are expected to be polite towards women, is not only about courtesy or chivalry, but also a form of action that on a certain level reaffirm conservative power relations between genders. Although it may be pleasant on a personal level, gentlemanly behaviour, according to psychologists Connelly & Heesacker (2012: 438) includes connotations of male domination and protection, perpetuating "gender inequality at the structural level". This "benevolent sexism" (Glick & Fiske 1996), idealises women who conform to feminine norms. As a woman at the 2013 New Year's Eve dance declared, she enjoys the WLH events because there "a woman is allowed to be a woman" (field notes 2013-12-31). I did not enquire more specifically as to what she meant by this, as the crowded celebratory space was not really suitable for an in-depth conversation on gender roles, but it is evident that as women at the events are dressed as 1950s "ladies" and men as "gentlemen", a certain heteronormativity is also evoked. Although, compared to traditional pavilion dances, the WLH events have no apparent gendered regulations regarding who can initiate the dance, the events risk restoring conservative roles through their quest for these gendered roles.

Fig. 2. People queuing to get in to the 2012 WLH Midsummer event. Photo: Timo Santala, WLH Facebook page.



Most of the music, and ostensibly all of the early iskelmä recordings, are about heterosexual relationships. At the same time, it could be argued that the traditional gender roles are accepted in the context of the WLH events, because most people involved are conscious of an element of play and performance that the setting evokes. In addition, as the roles are pursued symbolically through old-fashioned clothing, their connection to a distant past, even if it is constructed and supposed, may concurrently be recognised.

Another feature that affects the performative resource that these roles draw upon is the “new childishness” that Bagh & Hakasalo (1986:310) identify in 1950s iskelmä. As Kurkela (2003:344) maintains, there was no particular youth identity in the 1950s that singers could associate with, which often made young singers portray themselves as big kids – grown men could sing comical songs in kids’ shorts and female jazz singers could use a childish lisp. Whereas American popular music has historically offered youth the opportunity to fantasise about romance and rebellion, the recidivistic properties in the sense of reverting to childhood or teen behaviour patterns in 1950s iskelmä does not exactly stimulate these kinds of explorations. Thus, the source of the restored behaviour provides a relatively ambivalent premise in terms of gender and sexuality. Furthermore, as the 1950s music is always heard in the beginning of the night, this “innocent childishness” (Kurkela 2003:344) can, in accordance with the earlier discussion on framing, be considered to denaturalise conventional gender positions and allow a more playful approach to gender. The fact that mostly men chant out loud songs by Paula Koivuniemi, who is recognised in Finland as a gay icon and a frequent source of inspiration for Finnish drag shows (Heikkinen 2010:98), is a sign of an acknowledged destabilisation of gender norms.

Still, the nuances in the performative gender positions of the events are not understood uniformly by all members of the audience. Even if the positions would be apparent, not everybody feels comfortable assuming the roles, as a lengthy discussion thread on the Facebook event page of the 2012 Midsummer dance suggests. A debate was initiated when a person who had participated in the event pointed out that her experience had been that some of the DJs’ announcements at the event signalled a “hetero exclusivity”, which she hoped the organisers could address (We Love Helsinki 2012). In her post, the writer reiterates two separate comments that she had heard the DJs make the previous night:

– There are three female couples on the dance floor, wake up guys and ask them to dance!

– The women are particularly beautiful tonight because they are dressed up – they are dressed up for you boys. (We Love Helsinki 2012)

The DJ who had made the first remark was quick to reply and apologise for his inconsideration towards sexual minorities. But apart from a few other people who tried to pursue a serious discussion about gender equality and gender norms in public spaces, most of the over 700 responses that the discussion thread had collected in five days before the original poster deleted it, undermined the issue or ridiculed the whole conversation. Media scholar Susanna Paasonen (2015:33) discusses this case in a recent study, suggesting

that the debate "resulted in an increased polarization of views, rather than democratic negotiation or resolution". It seemed that for most people, accusing the openly liberal WLH outfit of discrimination was so far-fetched that there was no point discussing the whole issue. Despite this, or perhaps because of it, the discussion was circulated widely outside the Facebook page and was eventually picked up by the tabloid newspaper *Ilta-lehti* (IL 2012) and Finland's national public service broadcasting company YLE's online news (Kaunisto 2012), where a similar discussion could be seen in the comments section. Columnist and cartoonist Pertti Jarla (2012), who, like most of the online commentators, considered the original post somewhat aggressive in tone, suggested in a blog post that, as the audience at these venues probably consider themselves open-minded, "being accused of an intentional gay oppression was most likely an insult to them". The episode resulted in Santala (2012) issuing an official statement about WLH's values, declaring that they do not accept homophobia, racism or any other form of discrimination.

The incident raises questions about the relative sincerity in this type of restored behaviour and the seriousness of the play that the audience is engaged in. As folklorist Richard Bauman (1975: 297) suggests, a performance in everyday life can vary, apart from in its range, also in its intensity. Audience members at the WLH events can in varying degrees be involved in the performance of restoring the source culture of the pavilion dances. I maintain that the less a person is participating in the performance, the more he or she becomes an observer and an outsider to the unfolding drama. In a discussion on various trance practices, Schechner (1990: 26) points out the dissonance in "the experience of the observer and that of the participant" in "all kinds of performance". Although it might not even be an exaggeration to equate the experience of participating in the WLH events to a trance-like state of mind, suffice it to say that the dance club has often been conceptualised as a space where clubbers seek "an altered state of consciousness", to use Thornton's words (1995:97). From this perspective, it could be argued that the person experiencing a tone of hetero exclusivity in the DJs' comments, was not fully immersed in the performance world, for whatever reasons, but observing the performance as an outside spectator and interpreting its values differently than the participants more deeply involved in the play.

At the same time, like participation and performance, reality and play should not be considered as opposing mutually exclusive categories. Nor should play, as Jacques Ehrmann (1968:33) maintains, be seen as something that represents reality nor reality be seen as the "criteria against which play is measured". In engaging in this kind of play activity, WLH risks moving from "ironic and humorous" (Boym 2001:49) reflective nostalgia to a more serious "restorative nostalgia" that, perhaps unwillingly, re-establishes conservative values. To paraphrase the subtitle in Victor Turner's seminal work *From Ritual to Theatre* (1982), human play is serious. Especially so in the playful sites outside conventional structures that Turner calls liminoid, which can contain "the germ of future social developments, of social change" (ibid. 47). We should perhaps not be surprised that a clubber at the WLH events explicitly points out how a gendered patterning according to traditional models is taking place.

Conclusion

In this article, I have discussed how DJs in the We Love Helsinki events re-localise rural pavilion dance culture and the associated *iskelmä* music to an urban club environment. The article examines particularly how DJs through verbal metacommunication create conceptual links between the music and the performance setting and symbolically legitimise the music performed at the events. I have argued that these practices reduce the hierarchy of agency between the DJs and the audience and contribute significantly to the creation of a community among the clubbers. This community is united by nostalgia for *iskelmä* music, which is concretely actualised in the performance setting through couple dances and a pursuit of romance that the DJs encourage by invoking latent and explicit meanings embedded in the music. Through this nostalgia the setting also reaffirms a myth of a time when men were “gentlemen” and women were “ladies”, and, as such, restores conservative gender roles in what can be considered a liberal context. I have argued that these roles are accepted in this context because of a shared consciousness of an element of performance that the events evoke. However, there are also instances of dissent in the attitudes towards this performative conduct, which I have explained by drawing attention to the varying degree of involvement audience members can have in this restored behaviour.

From a theoretical perspective, the WLH case provides valuable insights into the degrees of performance and agency of the actors involved in the creation of the event. I want to conclude this paper, by referring to a statement by Matilda Mela, who in our interview suggested that, as a DJ on stage she does not feel like she is performing at all:

I feel like I am part of the audience, if I was a performer people would come there to see me. I am always as excited when the audience is with it and I really feel like it is the audience that creates the party for me. (Interview 2014-02-12)

This aptly summarises the DJs’ roles, where they, as performers, are mostly concerned with the framing of the event. The DJs’ main task is to create a link between the recorded music and the actual performance setting, whereas the audience embodies the musical content in various ways by performing the role of traditional dance patron. ■

References

Interviews

Interview with Harri Hertell in Helsinki 2014-01-31.

Interview with Mikko Mattlar in Helsinki 2014-02-25.

Interview with Matilda Mela in Helsinki 2014-02-12.

Interview with Timo Santala in Helsinki 2014-02-17.

Field Botes

Field notes from WLH event in Korjaamo, Helsinki 2012-12-31.

Field notes WLH event in Korjaamo, Helsinki 2013-04-31.

Field notes WLH event in Kuudes Linja & Kaiku, Helsinki 2013-06-21.

Field notes WLH event in Korjaamo, Helsinki 2013-12-31.

Websites

Santala, Timo 2012. "We Love Helsingin Arvoista". In: *Facebook note* 2012-06-27. <https://www.facebook.com/notes/we-love-helsinki/we-love-helsingin-arvoista/462394950439059> (Downloaded 2015-11-25).

Santala, Timo 2013. "We Love Helsinki Uuden Vuoden Tanssit". In: *Facebook event page* 2012-12-31. <https://www.facebook.com/events/209266362586873> (Downloaded 2015-11-25).

We Love Helsinki 2012. "Juhannustanssit 2012". In: *Facebook*. <http://www.facebook.com/events/319414134810797> (Downloaded 2015-11-25).

We Love Helsinki 2014. "About". In: *Facebook*. <https://www.facebook.com/welovehelsinki/info> (Downloaded 2015-11-25).

Printed Sources and Literature

Bagh, Peter von, Koski, Markku & Aarni, Pekka 1977. *Olavi Virta. Legenda jo eläessään*. Porvoo: WSOY.

Bagh, Peter von & Hakasalo, Ilpo 1986. *Iskelmän kultainen kirja*. Helsinki: Otava.

Bagh, Peter von 2009. "The Hidden Memory of the Nation". In: *Finnish Music Quarterly* 25(2): 34–35.

Bauman, Richard 1975. "Verbal Art as Performance". In: *American Anthropologist* 77(3): 290–311.

Bateson, Gregory 1972. *Steps to an Ecology of Mind*. London: Intertext.

Boym, Svetlana 2001. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.

Connelly, Kathleen & Heesacker, Martin 2012. "Why Is Benevolent Sexism Appealing? Associations With System Justification and Life Satisfaction". In: *Psychology of Women Quarterly* 36(4): 432–443.

Djupsjöbacka, Tove 2014. "Schlager with Balkan flavour". In: *Finnish Music Quarterly*. <http://www.fmq.fi/2014/03/schlager-with-balkan-flavour/> (Downloaded 2015-11-25)

Ehrmann, Jacques 1968. "Homo Ludens Revisited". *Yale French Studies, No 41, Game, Play, Literature*: 31–57. <http://www.jstor.org/stable/2929664> (Downloaded 2015-11-25)

Gerard, Morgan & Sidnell, Jack 2000. "Reaching Out to the Core: On the Interactional Work of the MC in Drum & Bass Performance". In: *Popular Music and Society* 24(3): 21–39.

Glick, Peter & Fiske, Susan T. 1996. "The Ambivalent Sexism Inventory: Differentiating hostile and benevolent sexism". In: *Journal of Personality and Social Psychology* 70(3): 491–512.

- Guillén, Claudio 1971. *Literature as System. Essays Toward the Theory of Literary History*. Princeton: Princeton University Press.
- Haarma, Jukka & Raitanen, Niina (ed.) 2011. *Kuka, mitä, häh? Populaarimusiikin ajatushautomo*. Helsinki: YLE.
- Hakulinen, Kerkko & Yli-Jokipii, Pentti 2007. *Tanssilavakirja. Tanssista, lavoista ja lavojen tansseista*. Porvoo: Atlasart.
- Heikkinen, Olli 2009. "What is this thing called iskelmä?". In: *Finnish Music Quarterly* 25(2): 14–17.
- Heikkinen, Olli 2010. *Äänitemoodi. Äänite musiikillisessa kommunikaatiossa*. Jyväskylä: University of Jyväskylä.
- Hintikka, Pihla 2010. "Saanko luvan?". In: *Helsingin Sanomat* 2010-06-04.
- Hytönen-Ng, Elina (forthcoming). "Contemporary jazz musicians' relationship with the audience: Renditions of Schutz's we-relations and intersubjectivity". In: Ioannis Tsioulakis & Elina Hytönen-Ng (ed.), *Musicians and Their Audiences. New Approaches to a Timeless Division*. Farnham: Ashgate.
- IL 2012. "Toimitusjohtaja vastaa: Nuorten juhannustansseissa ei syrjitty homoja!". In: *Iltalehti* 2012-06-27. http://www.iltalehti.fi/uutiset/2012062715767491_uu.shtml (Downloaded 2015-11-25)
- Jarla, Pentti 2012. "Juhannuskritiikin kritiikkiä". In: *Suomen Kuvalehti* 2012-06-26. <http://suomenkuvalehti.fi/tahanontultu/juhannustanssikritiikin-kritiikkiä/> (Downloaded 2015-11-25)
- Kaunisto, Tiina Emilia 2012. "Saavatko nais – ja miesparit osallistua tansseihin?". In: *YLE Uutiset* 2012-06-26. http://yle.fi/uutiset/saavatko_nais-ja_miesparit_osallistua_tansseihin/6195458 (Downloaded 2015-11-25)
- Kalliopää, Katri 2013. "Iskelmä valuu lavoilta klubeille". In: *Helsingin Sanomat* 2012-06-08.
- Koski, Markku 2001. *Julkisia elämiä*. Helsinki: WSOY.
- Kotirinta, Pirkko 2002. "Pop-iskelmä erkaantuu tanssilavajoen iskelmästä". In: Pekka Gronow, Jukka Lindfors & Jake Nyman (red.), *Suomi soi 1. Tanssilavoilta tangomarkkinoille*. Helsinki: Tammi.
- Kurkela, Vesa 2003. "Kansallisen ihanteellisuuden aika: Vuodet 1945–1962". In: Pekka Jalkanen & Vesa Kurkela, *Suomen musiikin historia. Populaarimusiikki*. Helsinki: WSOY.
- Kärjä, Antti-Ville (forthcoming). "Iskelmä". In David Horn & Paolo Prato (ed.), *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World, Volume 11*. London: Bloomsbury.
- Lennes, Laura 2010. "Tässä vinkit kuumaan juhannusaattoon". In: *Helsingin Sanomat* 2010-06-23.
- Montano, Ed 2013. "DJ Culture and the Commercial Club Scene in Sydney". In: Berardo Alexander Attias, Anna Gavanis & Hillegonda Rietved (ed.), *DJ Culture in the Mix. Power, Technology, and Social Change in Electronic Dance Music*. New York & London: Bloomsbury.
- Mäkelä, Janne 2005. "Sinivalkoisia ääniä eli mitä on iskelmän kansallisuus". In: Leena Rossi (ed.), *Saanko luvan? Iskelmä-Suomen ilmiöitä 1900-luvulla*. Turku: Turun yliopisto.

- Möller, Antti 2011. "Rakkaudesta stadiin". In: *Kirkko & Kaupunki* 2011-05-11.
- Niiniluoto, Maarit 2015. "Tassilavat ovat olleet 1920-luvusta lähtien suomalaista kansallisromantiikka". In: *Populaarimusiikin museo*. <http://pomus.net/kehityslinjat/tanssilavakulttuuri> (Downloaded 2015-11-25)
- OT: "Luova luokka joraa suomimuraa". In: *Helsingin Sanomat, Nyt supplement*. 2012-06-01.
- Paasonen, Susanna 2015. "A Midsummer's Bonfire: Affective Intensities of Online Debate". In: Ken Hillis, Susanna Paasonen & Michael Petit (ed.), *Networked Affect*. Cambridge: MIT Press.
- Pesola, Sakari & Rossi, Leena 2005. "Schlager – Iskusävelmä – Iskelmä". In: Leena Rossi (ed.), *Saanko luvan? Iskelmä-Suomen ilmiötä 1900-luvulla*. Turku: Turun yliopisto.
- Reynolds, Simon 2011. *Retromania. Pop Culture's Addiction to Its Own Past*. New York: Faber & Faber.
- Saarikoski, Helena 2012a. "How Do Values Find Embodiment? The Finnish Case of Popular Dances on Pavilion Floors". In: Elsie Ivancich Dunin, Daniela Stavělová, Dorota Gremlicová (ed.), *Dance, Gender, and Meanings. Conteporizing Traditional Dance. Proceedings of the 26th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology 2010*. Prague: Academy of Performing Arts.
- Saarikoski, Helena 2012b. "Sukupuolten moninaisuutta lavatansseissa". In: *Kulttuurintutkimus* 29(2): 52–56.
- Schechner, Richard 1985. *Between Theatre and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Schechner, Richard 1990. "Magnitudes of Performance". In: Richard Schechner and Willa Appel (ed.), *By Means of Performance. Intercultural Studies of Theatre and Ritual*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schechner, Richard 2003. *Performance Theory*. New York: Routledge.
- Svanbäck, Andrea 2010. "Så älskar man staden". In: *Hufvudstadsbladet* 2010-07-24.
- Thornton, Sarah 1995. *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity Press.
- Turner, Victor 1982. *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications.

Four Facets of Festivalisation

Owe Ronström

This article discusses festivalisation from four different perspectives. After a short overview of the etymology of the word “festival”, types of festivals and a short history of festivals in Sweden, I turn to the first facet of festivalisation. This concerns a current trend to rename as “festivals” all kinds of traditional forms of gatherings, celebrations and festivities. Within about two decades, this general “festivalisation of events” has turned “festival” into an all-inclusive, generic label that can be used at will. The second facet concerns the expansion of festivals also in terms of time, space and content, a trend that has been termed “festivalisation of festivals”. The third facet concerns consequences of the formatting of repertoires and behaviours to the festival format. The fourth facet or approach to festivalisation concerns a tendency in present-day, western societies to arrange cultural production in a festival-like way. “Spectacle-culture”, “event-culture”, “eventification”, “disneyfication”, “cultural fireworks” are alternative expressions to allude to the same idea. In conclusion, I argue that festival is an old form of cultural production that through festivalisation has taken on radically new functions and meanings in recent decades. Festivals both produce and express, present and represent, many of the tendencies summarised as “globalisation” and “postmodernity”: on the one hand a stress on diversities – mixing, bricolage, eclecticism, crossover, blurring of genres and categories; on the other hand a stress on homogeneity, a purification and reification of expressive forms and styles, in order to produce fast and clear-cut messages.

Keywords: Festival, Festivalisation, Music Festival, Postmodernity, Mediaisation.

IN REYKJAVÍK, ICELAND, Saturday the 20th of August 2011, the 19th *Menningarnott*, or culture night, was celebrated.¹ The official program boasted 356 entries between 8.30 and 23.30, and to that came a number of other activities, some of which ended only early next morning. The program covered a wide range of events. Some were small and informal, such as public dancing to Reykjavik Accordion Society, performances of Faroese music, free hugs in a main city street and invitations to free coffee in private houses. Others were large and formal, such as the outdoor rock and pop concerts in the central Arnarhóll park, and the jazz and classical music concerts in the prestigious Harpa Concert Hall by the harbour. A few were grand and spectacular, such as the lavish fireworks sparked off for the grand finale. Somewhere around a hundred thousand Icelanders, around one fourth of the country’s population, participated in this huge event. The Cultural Night is a very popular event, praised by many, but also criticised by some

1. <http://culturenight.is/> (downloaded 2015-10-15)

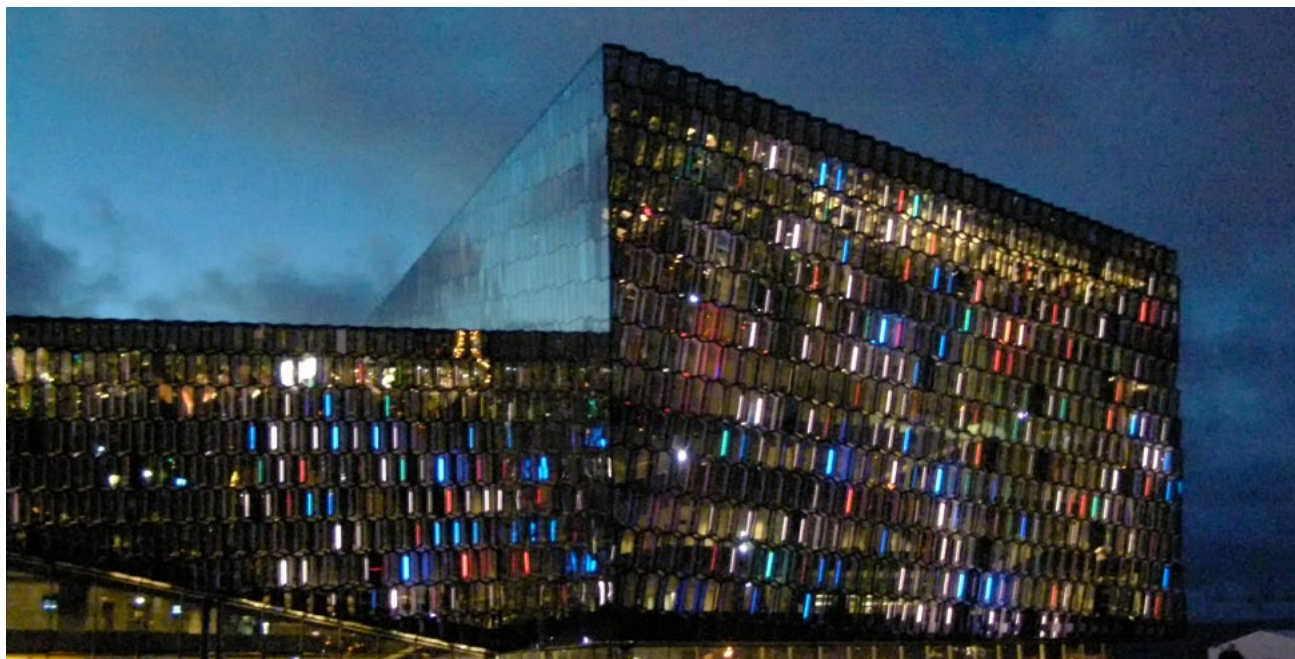


Fig. 1. Harpa Hall, Reykjavik's prestigious concert hall during the cultural night. Photo: Owe Ronström.

for consuming within just one day and night a major part of Reykjavik's, and indeed the whole of Iceland's yearly cultural budget.

The event took place in downtown Reykjavik. From early on, streets were jammed with people and restaurants overcrowded. A focal point for many was the Harpa Hall, Reykjavik's new and spectacular landmark, planned and built during the heydays of the Icelandic banks, and completed only just in time for the inauguration of this year's *Menningarnott*. An impressive glassy building it is, expensive to build and to manage, therefore also much debated among Icelanders, who fear that the building will swallow what little there is for culture production in a country struggling to recover from the wounds caused by the Icelandic bank hybris.

To the visiting Swedish ethnomusicologist the *Menningarnott* as a whole, as certainly the great number of participants, the astounding scope and variety of the program, and the amazing Harpa concert hall, spoke about a number of themes central to cultural production in today's globalised world. From a predominantly Swedish and Northern European perspective, I will reflect upon such themes through the concept of 'festivalisation'. After a brief introduction to the term festival, types of music festivals, and history of music festivals in Sweden, I will turn to a discussion of four interrelated faces of, or approaches to, festivalisation and reflect over their characteristics, implications, and possible effects. While the first part of the article thus deals explicitly with festivals, most notably music festivals, the second part deals in more general terms with trends and tendencies in cultural production in the Western world at large.²

Festival

"Festival" is a word derived from the Latin *fest* and *festivus*. Introduced in English as an adjective in the 14th century, it became a noun in the late 16th century (Falassi 1998:295f). From English it has in more recent times

2. This article builds on my earlier research on festivals, published in Lundberg, Malm & Ronström 2000, Ronström 2001, 2011, 2014. Thanks to Yann Laville for comments on an earlier version.

spread over large parts of the world: in French “festival” is recorded from the first part of the 19th century; in Swedish it became widespread only from the late 1960’s, replacing older terms like “fest”, “musikfest” and “festspel”.

Today “festival” is used in various languages for a wide array of celebrations, alongside a number of equivalent words and concepts, such as “feast”, “gathering”, “party”, “rite”, “ritual”, “tradition”, and, as in Reykjavik, “cultural night”. Beside “festival”, there is a large number of words of the same root in use in Romance, Germanic, Slavic and other European languages, such as “fest”, “feast”, “fiesta”, “fête”, “festivity”, “festivitas”, all of which point in the same direction: celebration, suspension of ordinary life, with focus on expressive forms such as food, drink, special clothes, drama, music, dance and also often with a distinct spiritual component.

Large celebrations are often complex and costly operations, therefore dependent on institutions of some kind, such as families, guilds, associations, private companies, towns and states. In Europe, the Christian church for a long period of time was by far the most prominent festival organiser. It provided not only a common language and terminology, such as all the derivations of the Latin *festa* and the causes for various religious and popular festivities, but also often controlled contents, organisation, venues, economy and audience. This has had long-lasting consequences for the naming and overall formatting of large festivities in Europe. The many diverse forms of celebrations, and the many differences between old and new forms notwithstanding, there are still important similarities and continuities over time that should not be underestimated, for example in terms of ritual behaviour, expressive forms, calendar, communality and spiritual meaning (Young 2001:506).

Fig. 2. Crowded streets in central Reykjavik, Menningarnott 2011. Photo: Owe Ronström.



Types of Festivals

In general terms a concert is a highly formalised and focused event, limited in time and space, most often indoors and with one or a small number of successive acts. A music festival is typically a larger event, less formalised and focused, containing many acts, either from one big stage, or from many different smaller stages distributed over longer time and larger space, often outdoors, which in most parts of Northern Europe means summer season. Festival behaviour typically includes moving around, eating, drinking, smoking, small talking, and having a day out, sometimes even several days – and nights.

There is no generally accepted typology of festivals (Getz 2010:2, Mackley & Crump 2012:16f). From a North European perspective, there are several easily distinguishable types of musical events that are labelled festivals.³ One, especially common in the field of rock and pop, presents many acts on a few large stages over a rather short period of time (often a weekend) and in a limited, often fenced, space. A second type, more common in the realm of classical music and earlier sometimes called “Festspiel” in Germanic countries, consists of a large number of separate concerts, distributed over a week or even a month. These two types are typically built on a pronounced separation between performers and audiences. A third type is “carnival”, characterized by a large number of non-staged, sometimes even improvised, ad hoc performances occurring in streets and squares, in close interaction between performers and audience. A fourth type, often a combination of the three previous ones, is the “cultural day” (or night), a phenomenon that has spread among large European cities during the last decades. The Menningarnott in Reykjavik is but one out of many examples. In all these types of festival, the various performances are connected in time and space by a common area, an audience, a theme or simply by a common organisation and PR.

A Short History of Festivals in Sweden

In Sweden, large public music events began in the 19th century, with the advent of organized, secular musical life. Early examples are *sångarfester* (choir festivals) arranged by students and choir associations from the 1850's (Jonsson 1997). In the first decades of the 20th century folk musicians began to meet in *spelmansstämmor* (fiddlers gatherings), large and rather informal public folk music events (Andersson 1958). While earlier “classical” or “art” music festivals were arranged mainly in larger urban centres, from the 1960's began an increase of local “music weeks”, with the typical aim to give what in the political language of the day was called “*eftersatta grupper*” (neglected groups) in remote areas a access to “good” music.

In the late 1960s the Monterey Pop Festival and the Woodstock Music & Art Fair became models for a new type of huge gatherings focusing on music but typically including also many other activities.⁴ As the musicologist Percy M. Young remarks, these new rock/pop festivals “revived the cult of the colossal that characterized many 19th century festivals, with the difference that in this case it is the audience and not the performers who run into many

3. This passage builds on Lundberg, Malm & Ronström 2000:336

4. The Monterey International Pop Music Festival was a three-day concert event held from the 16th to the 18th of June 1967 in Monterey, California. It was the first widely promoted and heavily attended rock festival in the world. Two years later, from the 15th to the 18th of August 1969, the Woodstock Music & Art Fair took place in the town of Bethel, southwest of Woodstock, New York State. It is widely regarded as a symbol of the hippie movement and as a pivotal moment in popular music history of the 20th century.

thousands” (Young 2001:509).⁵ The first examples of such new gatherings in Sweden were *Gärdesfesten* in Stockholm, started in 1970 and *Folkfesten* in Malmö, started in 1971 (Svedberg 2010:76ff). At first they were typically arranged free of charge in city parks, by young activists without former experience and often without institutional support or contacts. Later on during the 1970s and 1980s, festivals of this type became institutionalised as part of the growing *musikrörelsen*, the Swedish “progressive musical movement”, together with record companies, music clubs, magazines and networks for distribution of artists, concerts, records etc. Self-proclaimed as “alternative”, many of these festivals were cultural-political manifestations of a type previously unseen and unheard of: a kind of large, inclusive parties inviting people to explore new aesthetic models and new forms of social interaction, often in a broad left-wing ideological setting. But although their aim was usually broad and open-minded, including any style that could be considered new and/or “progressive”, from jazz to folk and to various experimental music genres, in practice much of the music presented was “alternative” rock/pop.

New levels of aesthetical, emotional, sensual and spiritual expression grew out of these festivals, together with new forms of musical and social behaviour aiming at heightened, individual and collective awareness. Even if festivals of this type have become increasingly commercialized, and in at least some respects also standardised, many still carry a collective memory of having been “alternative” to the establishment, which may help to explain at least some of the extraordinary social behaviour displayed in and around them (cf. Bjälesjö 2013:99,133f).

During the 1980s and 1990s, festivals grew in number and in size all over Sweden. A revealing example is the Folk Music Festival in Falun, the regional capital of Dalecarlia province, North-West of Stockholm. Launched on a small scale by local folk music enthusiasts in 1986, within only a few years it became one of the largest music festivals in the Nordic countries, presenting a broad variety of folk and world musics (Ronström 2001).⁶ The same year, 1986, the first in a series of rock festival was arranged in Hultsfred, south Sweden, which soon developed into a major Swedish rock and pop music event (Bjälesjö 2013).⁷ A number of large rock and pop music festivals have followed, among them Arvikafestivalen (1992–2010), Peace and Love in Borlänge (2009–2012, 2015–), Way Out West, in Gothenburg (2007–), and Bråvallafestivalen (2013–), to name but a few of the most important.

From a general perspective, types and contents broadened as festivals increasingly became used by commercial actors, policymakers, politicians, and administrators for the purpose of marketing and promoting places, goods, ideas and images. Carnivals were introduced in the early 1980s by cultural activists and by music administrators employed by the Swedish National Institute for Concerts. Modelled primarily upon carnivals of the West Indies, the new Swedish carnivals were arranged mainly as an act of social engineering, to produce and distribute “culture” to the inhabitants of the newly erected suburbs around Sweden’s three biggest cities, Stockholm, Gothenburg and Malmö (Lundberg & Malm & Ronström 2000). During the last two decades, the older concert-type festival and the newer carnival-type have amalgamated into huge folk feasts similar to the Menningarnott.

5. In the Handel festivals, which were held triennially from 1859 to 1926 at the Crystal Palace in London, several thousand performers could participate. The last edition in 1926 officially counted more than 4 000 (Young 2001: 507).

6. According to Magnus Bäckström, the CEO of Falun Folk Music Festival, the three-day festival attracted somewhere around 60 000 visitors a day in the mid 1990’s (personal communication, 2015-10-14). As a comparison, the festival in Hultsfred, the main rock festival in Sweden during 25 years, peaked in 2005 with 31800 visitors (<https://sv.wikipedia.org/wiki/Hultsfredsfestivalen>, (downloaded 2015-10-15))

7. In Hultsfred, as in some other places in Sweden, rock festivals succeeded and replaced earlier forms of popular entertainment events, arranged in *folkparker*, “people’s parks” (Bjälesjö 2013:45f).

In Swedish, they are called *kulturdagar* (culture-days) or “*kulturnatta*” (culture-night). They are usually co-organized between music enthusiasts, private entrepreneurs and companies, associations and organisations, local or regional political and cultural administrators.

Four Approaches to Festivalisation

It is evident that, especially since the 1990s, festivals have become a major form for cultural production over the Western world. Scholars from many disciplines now increasingly refer to this development as “festivalisation”, a term pertaining not only to music but to society at large, including food, sports, tourism, city development, product marketing as well as all kinds of artistic and identity expression.

“Festivalisation” is one out of many “-isation” words that have become popular after what could be called “the processual turn” in social sciences, alongside with “globalisation”, “hybridisation”, “mediaisation” and many others. The earliest use I have come across is a paper from 1986 by the American ethnomusicologist Mark Forry, “The *Festivalization* of Tradition in Yugoslavia”. From the 1990s I have found the term in a number of papers, but it is in the 2000’s it has become really widespread.⁸ The first users were scholars, but later on journalists, critics, politicians and cultural players have willingly picked up the term, to the extent that the Norwegian language council in 2010 accepted “festivalisering” (festivalisation) as a Norwegian *nyord* (newly coined word).⁹

There are several interrelated ways to understand and approach “festivalisation” as an empirical phenomenon. Here I will discuss four facets of festivalisation: in the semantic field of events, in music behaviour and music life, as a form of mediaisation, and as a defining trend in society at large.

Festivalisation of Events

A first facet of *festivalisation* is semantic. It concerns a current trend to rename as “festivals” all kinds of traditional forms of gatherings, celebrations and festivities, from calendar to historical events, religious to secular rituals, markets, fairs, commemorations and anniversaries. In addition to that, due to a growing competition for media and/or for audience, the buzzword “festival” is used for a growing number of public events typically dedicated to display and promote one or more specified phenomena. Such phenomena might be a region, a village or a town, a minority group, be it cultural, ethnic or defined by sexual orientation, peculiar types of food, drink, costume, dance, music, cinema, literature, etc. Within about two decades, this general “festivalisation of events” (Jæger & Kvidal & Viken 2012:17) has turned “festival” into an all-inclusive, generic label that can be used at will.

Scholars are not necessarily more specific in their use of the term. For example, tourism researcher Donald Getz defines festivals as “themed, public celebrations”, a definition he finds “perhaps reflective of the modern approach to naming events as festivals” (Getz 2005:21, 2010:2).¹⁰ Among folklorists, anthropologists and ethnologists too, the word has long been used as a convenient generic top caption for just about any kind of festivity. In 1987, the folklorist Alessandro Falassi proposed a definition of festival as

8. Temple Hauptfleisch (2007:93), professor of drama at Stellenbosch University (South Africa) and one of the first to introduce the concept of *festivalisation* in drama studies, writes that he first came across the word in 2003, in a dissertation by Michael Kamp. Kamp, in turn, quotes an article by Paul Kaptein written in 1996 that deals with festivals in Holland.

9. <http://www.sprakradet.no/Vi-og-vart/Publikasjoner/Spraaknytt/Arkivet/Spraknytt-2010/Spraknytt-32010/Nyord/> (downloaded 2016-03-03)

10. In his overview of academic writing on festivals, Getz notes that while festivals are a well-established area of research in sociology and anthropology, they are much less frequent and less seriously tackled in the field of management and tourism studies (Getz 2010). In his review of festival-oriented literature, Mackley-Crump finds that social scientists tend to focus on ideas of community, place and identity, while outside of humanities, three pragmatic centres of interest dominate: logistics, economy and touristic management (Mackley-Crump 2012:17–19).

a “periodically recurrent, social occasion in which, through a multiplicity of forms, and a series of coordinated events, participate directly or indirectly and to various degrees, all members of a whole community, united by ethnic, linguistic, religious, historical bonds, and sharing a worldview” (Falassi 1987:2).

Paradoxically, while this widely cited definition might include a large number of events that are not emically categorized as festivals, it also seems to exclude a number of events that are commonly held as such, for example huge, commercial music and culture festivals.¹¹ This omission should perhaps not be surprising, considering how folklorists have looked upon mass entertainment up to recently. In an overview of festivals in the handbook *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments*, the American folklorist Beverly Stoeltje notes that “festival” is a term rarely used for older festival-type events, and that a variety of local names are instead employed, derived from the stated purposes and symbols at play. At the same time those events “that do have *festival* in their titles are generally contemporary modern constructions, employing festival characteristics but serving the commercial, ideological, or political purposes of self-interested authorities or entrepreneurs” (Stoeltje 1992:261).

Both as a conceptual framework and as an empirical phenomenon, festivals seem to generate a certain cultural energy attractive to growing numbers of managers, producers, artists, local volunteers, audiences and, not least, scholars. In this view, the f-word can perhaps best be described as a “vessel of meaning” (Barth 1969), that could be filled with many kinds of contents and used in many kinds of ways, descriptively or analytically, emically or etically, as *explanans* (what explains) or *explanandum* (what is to be explained). An obvious result of this colonisation by festivals of the semantic and conceptual terrain of festivities is more festivals, of more types, in more places, used in more ways, and for more reasons.

Festivalisation of Expressive Culture

Another common way to use “festivalisation” is to describe an unprecedented increase of festivals over the world in the last decades.¹² Not only are there more festivals in number, there is also an expansion of existing ones in terms of time, space and content. They tend to become longer and bigger, attract more people and include a larger variety of performances. Beside music, dance, street performances, food courts and bars, new activities such as workshops, cooking lessons, film programs, exhibitions, sport competitions, seminars, and debates have become quite common and the palette seems always to increase. This inflating trend has been termed “festivalisation of festivals” by Jæger, Kvidal and Viken (2012:17).

With such growth, festivals have become increasingly important in cultural policies, as arenas for marketing, brand building and image enhancement. In the same period they have gone through processes of institutionalisation and professionalisation, supported by EU funding, new university programmes in festival management and a common trend to invest in festivals as vehicles for local and regional development in order to raise visibility and attention (Ludvigsson 2008).

This development has led to a strengthened instrumentalisation of expressive culture in many north European countries. As music has long

11. For examples of such festivals, see Hauptfleisch 2007; Steinbrink, Haferburg & Ley 2011; Doğan 2011; Mackley-Crump 2012.

12. Percy M. Young writes that in the last century “there has been an unprecedented proliferation of music festivals of all kinds” (Young 2001:508), but a fair guess is that rock/pop festivals had the lion’s share in this increase.

turned into a business, festivals have moved from leisure, art and the social criticism of the 1960s to the domain of economy, serving most notably as marketplaces and as touristic destinations. Today festivals are an integral part of the growing tourist industry. Tourism is dependent on destinations, attractions, something to see and experience. While festivals provide the attractive experiences, the tourist industry provides the audiences. The result is an impressive festival calendar: thousands of events flourish yearly over northern Europe, most of them during two or three short summer months.

According to Yeoman (2004) “cultural festivals” in Europe have increased from around 400 to 30 000 in the last 50–60 years.¹³ The Finnish organisation for summer festivals, founded 1968 by ten large festivals, counted 79 such events in 2006, many of them supported by the government (Tuomisto 2006). The Norwegian branch organisation claims its home country to be the most festival-dense in Europe: an estimation holds that 1070 festivals dedicated to music, film, art, theatre, literature, dance, food, etc., were arranged there in 2008. About 90% of these were arranged by locals, and 39% presented mostly local artists to local audiences (Agedal, Egeland & Villa 2009). In 2010 one out of four Norwegians visited a festival and the total turnover was calculated to approximately 550 million euros; or 1650 million if shops, hotels, restaurants and other similar services are included.¹⁴ I have found no comparable figures for Sweden, but it can be estimated that at least some hundred large music festivals are arranged yearly.¹⁵ Their number has grown considerably over the last years, which has led some critics to raise warnings against overproduction (Bjällesjö 2013:97, Sydsvenskan 2012).

Taken together, all these festivals make up a transnational festival geography or “festivalscape”, a dense and intricate network spreading from large cities to small, remote villages. If most European countries have their own national branch associations, many big events tend to federate on a higher level. As an example, the European Festivals Association was founded in 1952 by 15 pioneer members and today counts more than 100 music, dance, theatre and multidisciplinary gatherings scattered over 40 countries.¹⁶

Apart from such organisations, European festivals also are connected by a set of routes, both tangible and intangible, from simple paths to elaborate highways. Along these routes circulate artists, audiences, technicians, goods and services, but also ideas, economic models, forms of social behaviour (such as how to behave as artists and audience), representations (artefacts, images, props etc.), visibility, attention and recognition. Their interconnectedness and interdependence is a main source of the cultural energy that makes festivals attractive to so many. This makes access to the interconnecting routes an important issue, which of course gives an especially crucial role to the gatekeepers in festival organisations.

Cost Efficiency

An explanation to the increase of festivals is cost efficiency. No matter how expensive and resource demanding, most events of the kind are nevertheless cost-efficient for audiences, arrangers, and artists. There is a certain rationality in having it all at once, instead of spreading it out over time and space. For relatively low investments of money, time and energy, audiences gain access

13. Cited in Hordaland etc. p 5. The definition of “festival” is unclear.

14. The figures are given by the Norwegian Festival Organisation and quoted in Arbo (2010). But here again, the definition of what is counted as a festival remains unclear. The same vagueness persists up to the official, administrative level: in order to request support from the Arts Council of Norway, a “festival” has to match only two criteria: to last at least two days and be arranged at least biannually.

15. The Swedish organisation for music festivals counts around 40 members. The Wikipedia entry “Musikfestivaler i Sverige” (Music festivals in Sweden) lists 91 events, most of them not included in the two other lists. In addition to this come a large number of local festivals that are not widely advertised.

16. EFA 2015



Fig. 3. The central stage in Arnarhóll park, Reykjavik, Menningarnott 2011. Photo: Owe Ronström.

to many different artists, to foods and goods from distant places, as well as to meeting old and making new friends. For the arrangers, all types of cultural events are risky undertakings, especially in northern Europe, where so many large events are held outdoors during short and rainy summers. But by presenting several kinds of artists, attractive to different types of audiences, it may be possible to manage risks more efficiently and at the same time reduce the total costs per performance. As PR, advertisement and media have become key factors to success, the possibility to concentrate communication efforts on a single and short event is also highly profitable. Such focused attention is in turn likely to attract more easily sponsors and commercial partners. To the artists, festivals are a means to reach larger audiences with the same investment, to concentrate activities to a limited period of time, and thereby to avoid many of the hazards and inconveniences encountered in protracted solo tours. In this light, the increase in numbers of festivals can be understood as an answer to the growing demands of the market economy for maximisation of profit and continuous rationalisation and increased effectivity in the field of expressive culture.

A Field of Tension

As a phenomenon of the late modern, hyper-capitalistic world, festivals have become an arena, or interface, where the global and the local are negotiated and processed in new ways. And, as so many other late-modern phenomena, festivals are caught up in a dichotomous structure, at once uniting and separating. On the one hand, a limited number of festival formats have spread over of the world, promoted by people with similar interests and backgrounds, caught in similar institutional logics, staged and perhaps also consumed in similar ways. On the other hand, as these globalised festival formats are downloaded and applied locally, they will inevitably be

exposed to unpredictable adaptations and changes. In addition to that, the renaming and reformatting of older established gatherings and celebrations as “festivals” should also lead to increased diversification.

In this view, festivals can be understood as a field of tension with globalising and homogenising forces at the one end, and localising and diversifying forces at the other. A striking feature of many festivals is the complex interplay between such forces: a striving for diversity, bricolage and crossover can coexist with a tendency to essentialise cultural forms in the very same events. The hierarchy of values that organises and hold the field together is strengthened rather than threatened by what might seem at first destabilising agents: increasing complexity and diversity at one level is counterbalanced by increasing homogeneity and standardisation at another and vice versa (Malm, Lundberg & Ronström 2000; Ronström 2008: 223; Bjälesjö 2013).

Festivalisation of Musical Behaviour

A third way to understand “festivalisation” is as a companion to “mediaisation”, an analytic tool for describing a process of adapting music and musical behaviours to the festival format (Wallis & Malm 1984: 278–281). This is the perspective of the earlier mentioned paper by Mark Forry (1986). In Tito’s Yugoslavia, folklore festivals constituted an important new context for traditional music and dance. Such festivals were organised over the whole country, from early spring until autumn (Ronström 1991). Forry finds a number of interesting effects of the festivalisation of traditional music making and dancing. At festivals much could be won: prestige, status, money, possibilities to travel abroad. In order to participate, traditional rural performers had to become members of state-sanctioned folklore groups. They had to be amateurs, which excluded musicians whose primary income was music making, most notably Roma. Folklore groups were organised along ethnic lines and were confined to perform only their “own” repertoires, especially when they represented minorities (Hungarians, Slovaks, Romanians, etc.). This policy introduced numerous changes, such as alterations of forms and tempos, disappearance of regional stylistic traits and new spatial organisation of the performances. The expressive culture of the villages became the property of the folklore groups, which in turn became dependant on official experts in the field of tradition. By moving control out of the villages, festivals thus helped to produce a nationalised stage version of peasants’ customs and musics, which came to play an important role in Yugoslav politics and culture.

Forry’s paper is an early discussion of festivalisation as a process of formatting musical repertoires and behaviours to a new medium. It represents a shift in academic interest from the content in itself to the realm of the presentation, or from what is displayed to the act of displaying (Kirshenblatt-Gimblett 1998). From such a perspective, more consequences of festivalisation can be outlined. In many ways, music festivals relate to concerts as television to cinema. While concerts and cinemas are highly formalized and focused performances, television and festival audiences normally engage in parallel activities such as chatting, eating, smoking,

etc. For that reason, as television, festivals have difficulties in maintaining the audience's attention over a longer period of time, which calls for more and stronger effects to catch it again. In the case of festivals, that typically means a striving towards condensed performances, higher sound, flashier lights and raised focus on performers' costumes, moves, props etc. This has been especially notable in the field of folk music, where performers earlier tended to stage themselves according to widespread role models of folk musicians as "ordinary people", "village folks", "non-artists" with a passion for the "old times". Today, young folk and world musicians have moved into a standard pop/rock format centred round gigs, festivals, CD-releases, stickers, flyers, riders, posters and demos. In the Nordic countries, there is a clear change from low-keyed performances by soloists and duos, in small formats, to more elaborate stage performances by groups using a wider range of instruments and musical forms, more complex arrangements, higher tempos and volumes.

To raised levels of expression and effect, festival audiences typically answer by "zapping", just like in front of their TV-set. When too much or too little happens, people tend to switch, passing to another stage or another activity. "Festivals fit young people's ways of zapping and searching for music" comments Swedish ethnologist and festival specialist Jonas Bjälesjö. "They are like a smorgasbord, if you get tired of a gig you pass on to the next" (*Sydsvenska Dagbladet* 2012-06-18). The result is a spiral of more effects to renew attention and so on.

This inflation raises production costs, which in turn calls for larger venues and bigger audiences. With large-scale performances follow more security investments and pricey techniques, such as large PA systems and video displays, to overcome the distance between performers and spectators. In a social perspective, such fortification of the stages also gives way to new, ritualised repertoires of border crossing activities, such as crowd surfing and stage diving.

To sum up, a prime effect of this facet of festivalisation can be described as an effort among festival organisers and musicians to produce the "greatest possible impression on shortest possible time" (Bauman 1994), or, to borrow words from Russian semiotician Boris Uspenskij, "to achieve the largest possible number of signs in the smallest possible space".¹⁷

Festivalisation of Culture and Society at Large

A fourth way to understand festivalisation is as a catchword to describe a) a tendency in present-day, western societies to arrange their cultural production in a festival-like way or, b) in a broader sense, to describe the influence of the festival concept on the way people understand and organise time and space (Roche 2011:127f). As geographer Doreen Jakob notes, the production of international festivals highlights a contemporary trend in urban and economic development policies to emphasise experience: "Within the experience economy, the production and consumption of products and places is transformed into *theatre*" (Jakob 2012:1). Further, Getz argues that the very term of festivalisation has been coined to suggest an abusive exploitation of festivals by tourism and place marketers (Getz 2010:5).

17. Lecture given at Gotland University, autumn 1999.

Density and Danger

Raised density is an aspect of festivalisation with many interesting consequences for performances and expressive culture at large (Ronström 2008, Kirshenblatt-Gimblett 1998).¹⁸ Concentration in time produces a ketchup-like effect: first nothing, then nothing, and suddenly everything at once. As most of north European festivals take place outdoors during two or three hectic summer months, an important part of musical life is split up between on the one hand, a long production period, with big investments but small revenues, limited resources and audiences, low intensity, scarce visibility and attention, and, on the other hand, a short period of distribution, sale and consumption with high intensity, visibility and attention, and with large resources and audiences.

Other aspects of festivalisation is how it fits to crowd management, how it affects the locus of music and other forms of expressive behaviour, by changing the boundaries between stage and public space, performers and audiences and how it moves musics around in new ways. In festivals, a music born and bred in big city nightclubs may typically be presented mid-day, outdoors, in rural settings. On the other hand, a music originally played for dance in small rural communities may be brought to the big city and presented as concert music (Taylor 2011:10, Bauman 2001).

A further approach to this facet of festivalisation is as a tool for handling various types of danger, annoyance and fear. The ethnomusicologist Timothy D. Taylor argues that one of the tasks world music festivals perform is “domesticating the Other, keeping it at a safe distance and place it in a capitalist framework of the consumption of commodities” (Taylor 2011:3). In a broader view, most pop/rock festivals seem to share a similar bounding function, though applied in the closer field of youth unruliness and festive turmoil.

Percy M. Young notes that, in the field of classical music, an “ancient or picturesque town or village has often been looked upon as sufficient reason for the creation of a festival” (Young 2001: 508). Some famous examples are the festivals in Bath, York, Harrogate, Ansbach, Baden-Baden, Besançon and Szeged. Throughout the 20th century, and even more so since Woodstock, there has been a trend to locate also large popular musical gatherings in the countryside, sometimes far away from urban centres. While this choice is partly due to romantic appeal for nature, leisure purpose and logistic facilities, it is also due to higher efficiency at controlling crowds and limiting their potential excesses and disturbances. When held in the middle of cities, festivals are often scheduled during summer months, when political and administrative bodies are on vacation. The coincidence of ruling power and overheated audiences is far from always peaceful, as exemplified by the riots at the Stereosonic Festival in Sydney (November 2011), at the MTV Beach Festival in Madrid (September 2012) or the recurring street fights at Notting Hill Carnival in London.¹⁹

Producing the Local for Global Consumption

Tourism is today one of the world’s largest industries. What makes it different from other globalized businesses is that its products, the destinations, cannot be moved: consumers have to be brought to the products instead of the other way round. This makes visibility at a distance, through images or narratives,

18. This passage builds on Lundberg & Malm & Ronström 2000:337

19. A typical example of how questions of safety and danger are negotiated in connection with festivals is presented in Lundberg & Malm & Ronström (2000:339).

a core issue. To obtain and to raise such visibility is thus one of the most important driving forces behind the production and the competition of tourist destinations. Raised visibility can be profitable in terms of money, but it is often attention and recognition that is the attractive resource that the production is organised to maximise (Goldhaber 1997a).

Festivals fit into this economy by offering an efficient means to process the local for global export (Kirshenblatt-Gimblett 1998:153). They function as a “disembedding mechanism” (Giddens 1990) that uncouple chosen, local elements from their original contexts, reformulate their narratives and connection to place and make them fit the basic requirements of tourism. Cultural forms presented at festivals, no matter how “traditional” they might be packaged, are no longer bound to a precise territory, which makes them interesting as “a new way of relating to space that focuses more on sites and networks than on a purely territorial approach” (Segal 2009:27).

Festivals have nonetheless to work their distinctiveness in order to stand a chance on the global market, where a large number of similar events already compete. This drives them to become “differently similar” and “similarly different” at the same time, often by staging local musics tied to specific times, places and cultural identities, but at the same time presenting them as freed from precisely these ties. In this view, local features appear as a mere resource for producing a globalised, uniform “genre”, with peculiarity surviving only in its promotional discourses (Taylor 2013; Malm, Lundberg & Ronström 2000: 392). One step beyond, Greg Richards and Julie Wilson point out, the strategy by many cities to use certain kinds of festivals in order to develop a distinctively different image of themselves also “tend[s] to end up striving for similar urban and cultural landscapes (serial reproduction, or serial monotony)” (Richards & Wilson 2004:1932f).

Successful branding is about creating new, attractive stories for tourists, but also and perhaps even more, about overwriting and replacing older local narratives about people, place, history and culture. Large festivals are good news for media, as is media good news for festivals. With the increasing festivalisation follows an increase in importance of festivals as a source of new messages, symbols and signs, new narratives, memories and myths, individually and collectively. The effect of the stories take an important role: articles, interviews, portrays and images displayed in newspapers, radio and television; videos, pictures, comments exchanged by visitors on YouTube, Instagram or Twitter – all these new layers of meaning make up disembedding mechanisms that enforce the uncoupling of the festival from its local surrounding. It is through such active retelling that places, inhabitants and ways of life can be transformed into “destinations” that can be visited, consumed and enjoyed by masses with no previous local knowledge.

Exchange Offices

Yet another reason for the spread of cultural festivals in the last decades is their important role as “exchange offices”, where visibility, attention and cultural capital can be traded or converted into hard currency.

Big companies (notably those involved in brewing, telecom and IT) can buy visibility as sponsors and expect that some of the attention credited to the artists or to the event in itself will be redirected to their products. Individuals

and organisations with cultural capital can sell their services as opening speakers, guest of honour, cause of interest, etc., which might raise visibility and/or attention for the festival, its sponsors and its musicians.²⁰ In folk and world music festivals, artists or groups often perform as representatives of an ethnic group, a local community, a region, or a nation in order to redirect visibility and attention to such collectives. This makes festivals important potential resources for NGOs and underprivileged minority groups that endeavour to raise their status and recognition in society.

Conclusion

In this article, I have argued that festival is an old form of cultural production that through festivalisation has taken on radically new functions and meanings in recent decades. Festivals both produce and express, present and represent many of the tendencies that in current academic prose have been summarised as “globalisation” and “postmodernity”. There exists on the one hand a stress on diversities – mixing, bricolage, eclecticism, crossover, blurring of genres and categories; on the other hand a stress on homogeneity, a purification and reification of expressive forms and styles, in order to produce fast and clear-cut messages. As noted earlier, a core effect of festivalisation is a striving for “greatest possible impression in shortest possible time” (Bauman 1994), which again brings us back to density as a key to much of today’s cultural production.

Festivals can produce desirable visibility and attention capital at the same time as they can contribute to rapid devaluation and consumption of such capital. Festivals are instruments for control of musical and cultural resources, as well as of the aesthetics, ethics, values, symbols, and representations of the presented expressive forms. Festival organisers thereby become controllers of political and ideological power. Festivals are also increasingly important as exchange offices, where economic capital can be changed to cultural and vice versa. All this makes festivals into tools for both social control and cultural change, which together helps to explain the unprecedented festivalisation of the semantic terrain of festivals, the increase in numbers of festivals, the adaptation of cultural forms to the festival format, and the current trend of festivalisation of society and culture at large. ■

References

Internet Resources

- EFA (European Festivals Association) 2010. “Interview with EFA Secretary General Kathrin Deventer: Changing minds”. Gent: website of the EFA (2010-11-17) <http://www.efa-aef.eu/en/association/news/detail/1028/Interview%20with%20EFA%20Secretary%20General%20Kathrin%20Deventer%3A%20Changing%20minds/> (downloaded 2015-11-19)
- Hordaland fylkeskommune, arbeidslaget Analyse, utgreiing og dokumentasjon 2008: *Livskraftig kompetanse – medbrakt eller tilført? Ein studie av festivalar i Hordaland*. Bergen. (<http://www.hordaland.no/PageFiles/12471/Livskraftig%20kompetanse%20-%20medbrakt%20eller%20tilf%C3%B8rt%20%20Ein%20studie%20av%20festivaler%20i%20Hordaland.pdf>) (downloaded 2015-11-19)

20. According to Michael Goldhaber (1997a, 1997b), visibility and attention are close concepts but differing in terms of quality. The former refers to visual presence that can be bought in the media or through advertisement campaigns. It is just about occupying the public sphere. The latter is more complex: it deals with the attention that people actually pay to some of those messages, especially in a context of inflation, when selection has become a necessity.

Jæger, Kari, Kvidal, Trine & Viken, Arvid 2012. Festivaler i Nord-Norge: Et samhandlingsfelt for reiseliv, øvrig næring, kultur og sosialt liv. Norut, rapport nr. 2012:10 (<http://norut.no/nb/publications/festivaler-i-nord-norge-et-samhandlingsfelt-reiseliv-ovrig-naering-kultur-og-sosialt>) (downloaded 2016-03-03)

Printed Sources and Literature

- Agedal, O., Egedal, H. & Villa, M. 2009. *Lokalt kulturliv i endring*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Andersson, Otto 1958. *Spel opp I spelemänner. Nils Andersson och spelmansrörelsen*. Stockholm: Nordiska museet.
- Arbo, Peter 2010. "Festivalisering". In: *Nordlys* 2010-08-23. <http://www.nordlys.no/kronikk/article5236587.ece> (downloaded 2015-11-19)
- Barth, Fredrik 1969. "Introduction". In: Fredrik Barth (ed.) *Ethnic Groups and Boundaries*. Bergen and Oslo: Universitetsforlaget.
- Bauman, Max Peter 2001. "Festivals, Musical Actors and Mental Constructs in the Process of Globalization". In: *The World of Music* 43:9–29.
- Bauman, Zygmunt 1994. "Från pilgrim till turist". I: *Moderna tider*, nr 47 årgång 5, september. Pp. 20–34.
- Bjällesjö, Jonas 2013. *Rock'n'roll i Hultsfred. Ungdomar, festival och lokal gemenskap*. Diss. Lund: Lunds universitet.
- Doğan, Evinc 2011. "City as Spectacle. The Festivalization of Culture in Contemporary Istanbul". In: Mensur Akgün & Lenka Petková (eds.) *Young Minds Rethinking the Mediterranean*. Istanbul: Global Political Trends Center, Istanbul Kultur University.
- Falassi, Alessandro (red.) 1987. *Time Out of Time. Essays on the Festival*. First ed. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Falassi, Alessandro 1998. "Festival". In: Thomas A. Green (ed.) *Folklore. An Encyclopedia of Beliefs, Customs, Tales, Music and Art*. Santa Barbara, California: ABC-CLIO.
- Forry, Mark 1986. *The Festivalization of Tradition in Yugoslavia*. Paper presented at the 31st annual meeting of the Society for Ethnomusicology in Rochester, New York, October 14–19, 1986.
- Getz, Donald 2010. "The Nature and Scope of Festival Studies" In: *International Journal of Event Management Research* 5 (1), <http://www.ijemr.org/wp-content/uploads/2014/10/Getz.pdf> (downloaded 2016-03-03)
- Giddens, Anthony 1990. *The Consequences of Modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Goldhaber, Michael H, 1997a. "The attention economy and the Net". *First Monday* Volume 2, Number 4. April 1997. <http://firstmonday.org/article/view/519/440> (downloaded 2015-11-19)
- Goldhaber, Michael H. 1997b. "What's the Right Economics for Cyberspace?" *First Monday* Volume 2, Number 7. July 1997. <http://firstmonday.org/article/view/537/458> (downloaded 2015-11-19)

- Hauptfleisch, Temple 2007. "In Search of the Rainbow. The Little Karoo. National Arts Festival and the Search for Cultural Identity in South Africa". In: Hauptfleisch, Temple *et al.*: *Festivalising! Theatrical Events, Politics and Culture*. Amsterdam; New York: Rodopi. Pp. 79–93. (http://wiki.lib.sun.ac.za/images/c/c0/Hauptfleisch_Insearch_2007.pdf) (downloaded 2015-11-19)
- Hauptfleisch, Temple *et al.* 2007: *Festivalising! Theatrical Events, Politics and Culture*. Amsterdam; New York: Rodopi.
- Jakob, Doreen 2012. "The Eventification of Place: Urban Development and Experience Consumption in Berlin and New York City". In: *European Urban and Regional Studies*, 2012 October 3. <http://eur.sagepub.com/content/ear-ly/2012/09/14/0969776412459860.abstract?patientinform-links=yes&legid=s-peur;0969776412459860v1> (downloaded 2015-11-19)
- Jonsson, Leif 1997: "Körsången spränger gränserna. Studentsången och skandinavismen. Från masskör till kammarkör". I: Greger Andersson (red.) (1997). *Musik i Norden*. Stockholm: Musikaliska akademien. Pp. 241–264.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara 1998. *Destination Culture. Tourism, Museums, and Heritage*. University of California Press.
- Ludvigsson, Josefine 2008. *Festivalernas intåg. Korröfestivalen – en bordunstämmas resa genom festivaliseringen*. Uppsats i musikvetenskap C, Avdelningen för musikvetenskap, Institutionen för pedagogik, Växjö Universitet.
- Lundberg, Dan, Malm, Krister & Ronström, Owe 2000. *Musik, Medier, Mångkultur. Förändringar i svenska musiklandskap*, Gidlunds, Hedemora.
- Mackley-Crump, Jared 2012. *The Festivalisation of Pacific Cultures in New Zealand: Diasporic Flow and Identity within "a Sea of Islands"*. PhD thesis. University of Otago, Dunedin.
- Richards, Greg & Wilson, Julie 2004. "The Impact of Cultural Events on City Image: Rotterdam, Cultural Capital of Europe 2001". In: *Urban Studies*, Vol. 41, No. 10, 1931–1951, September 2004. Pp. 1931–1951.
- Roche, Maurice 2011: "Festivalization, Cosmopolitanism and European culture. On the Sociocultural Significance of Mega-events". In: Liana Giorgi, Monica Sassatelli & Gerard Delanty (eds.) *Festivals and the Cultural Public Sphere*. London and New York: Routledge Advances in Sociology. Pp. 124–141.
- Ronström, Owe 1991. "Folklor: Staged Folk Music and Folk Dance Performances of Yugoslavs in Stockholm". In: *Yearbook for Traditional Music* 23:69–77.
- Ronström, Owe 2001. "Concerts and Festivals: Public Performances of Folk Music in Sweden". In: *The World of Music* Vol. 43(2+3) Pp. 49–64.
- Ronström, Owe 2008. *Kulturarvspolitik: Visby: från sliten småstad till medeltidsikon*. Stockholm: Carlsson.
- Ronström, Owe 2011. *Festivalisation: What a Festival Says – and Does. Reflections Over Festivals and Festivalisation*. Paper read at the international colloquium "Sing a simple song", on representation, exploitation, transmission and invention of cultures in the context of world music festivals. Neuchâtel, Switzerland, 15–16 September, 2011.
- Ronström, Owe 2014. "Festivals et festivalisations". In: *Festivalisation(s)*. Cahiers d'ethnomusicologie 27. Geneve. Pp. 7–47.

- Segal, Jerome 2009. "On the History of Festivals". In: *Creativity, Culture and Democracy. Deliverable 2.1 WP2 Main Report: European Arts Festivals from a Historical Perspective*. http://www.euro-festival.org/docs/Euro-Festival_D2.pdf. Pp. 11–29. (downloaded 2015-11-19)
- Steinbrink, Malte, Haferburg, Cristoph & Ley, Astrid 2011. "Festivalisation and Urban Renewal in the Global South: Socio-spatial Consequences of the 2010 FIFA World Cup". In: *South African Geographical Journal*, 93:1:15–28.
- Stoeltje, Beverly J. 1992. "Festival". In: Richard Bauman (ed.) *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments*. Oxford: Oxford University Press.
- Svedberg, Örjan 2010. *Hoola Bandoola. Om ett band, en tid, en stad*. Stockholm: Ordfront.
- Sydsvenskan 2012. Svenska festivaler slår biljettrekord. *Sydsvenska Dagbladet* 2012-06-18.
- Taylor, Timothy D. 2011. *World Music Festivals as Spectacles of Genreification and Diversity*. Paper read at the international colloquium "Sing a simple song, on representation, exploitation, transmission and invention of cultures in the context of world music festivals". Neuchâtel, Switzerland, 15–16 September, 2011.
- Tuomisto, Matti 2006. "Public Funding Favours the Established Artistic Institutions, But Private Funding Keeps Finnish Music Festivals Alive". In: *Finnish Music Quarterly* 2/2006. <http://www.fmq.fi/2006/06/public-funding-favours-the-established-artistic-institutions-but-private-funding-keeps-finnish-music-festivals-alive/> (downloaded 2016-03-03)
- Yeoman, Ian (ed.) 2004. *Festival and Events Management. An International Arts and Culture Perspective*. Oxford: Butterworth-Heinemann.
- Young, Percy, M. 2001: "Festival". In: John Tyrrell, Stanley Sadie, & George Grove (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. ed. London: Macmillan. Pp. 505–510.

Reviews

BOOK

Bilder ur musikskapandets vardag

Mellan kulturpolitik, ekonomi och estetik

Alf Arvidsson (red), Dan Lundberg, Marika Nordström, Ingrid Åkesson

Umeå: Institutionen för kultur- och medievvetenskaper, Umeå universitet. 2014.

KAJSA PAULSSON

Antologin *Bilder ur musikskapandets vardag. Mellan kulturpolitik, ekonomi och estetik* redovisar forskningsprojektet "Musikskapandets villkor – mellan kulturpolitik, ekonomi och estetik" som pågick mellan åren 2010–2013. Projektet, som drevs med finansiering från Vetenskapsrådet innebar ett ökat forskningsutbyte mellan Svenskt visarkiv/Musikverket och Umeå universitet. De medverkande fyra forskarna kommer från dessa organisationer och har skrivit två artiklar vardera i boken. Efter en inledning av redaktör Alf Arvidsson följer dessa åtta forskningsöversikter. Därefter följer presentationer av artikelförfattarna samt engelska sammanfattningar.

Arvidssons inledning sätter forskningsprogrammet i sitt sammanhang. Musikskapandets vardag är projektets huvudsyfte. Studien lyfter främst musikskapande som sker utanför kommersiellt gångbara områden och anknyter till ett *studying up*-perspektiv som inte är vanligt inom musikutnologi. Musikskaparna själva kommer till tals i studien och det inte någon utvärdering av kulturpolitiska aktioner. Arvidsson diskuterar kulturpolitikens dominerande diskurser som gäller ekonomi, medier, genrer samt originalitets- och individualitetslogik. Kulturpolitiken bildar utgångspunkter som påverkar men är i sig inte drivkraft för konstnärligt skapande. Det blir närmast en paradox att musiklivet så starkt organiseras genom genrekategorier, under det att konstnärligt nyskapande sker utifrån andra premisser, bland annat genom genreöverträdelser. Kvalitetsbegrepp och genreindelning ges därigenom en framträdande roll i studierna. Vidare framgår att beslut inom det kulturpolitiska området inte görs fristående utan hänger samman med samtidens kultursyn och på begrepp som sponsring, kreativ företagsamhet, massmedial uppmärksamhet, kulturturism, samverkan och entreprenörskap. Detta relaterar till modeller om makt och maktrelationer och pekar på att förändringar inom den massmediala situationen, musiklivets organisation och struktur får betydelse för musikskapandets villkor.

I artikeln "Wagners musik är bättre än den låter. En diskussion om musikaliska genrer och kvalitet" ger Dan Lundberg ytterligare nycklar till förståelsen kring musikskapandets vardag kopplat till dessa begrepps användbarhet respektive begränsning i samtiden. Lundberg refererar till Mark Slobins begrepp *superculture* som innefattar "samhällets övergripande musikaliska värdesystem". Slobins teori var i sin tur inspirerad av Antonio Gramscis tankar om "kulturell hegemoni". Lundberg föreslår användning av ordet "suprakultur" för att studera det svenska musiklivets uppbyggnad och hierarkier. Lundberg refererar bland annat till debatten kring Kulturutredningen 2009. Här lyftes kvalitetsmål in och ut lyftes tidigare skrivningar om att kulturpolitiken ska motverka kommersialismens negativa verkningar. Lundberg pekar vidare på genreindelning som inte längre har samma funktion i musiklivet, och att förskjutningar och förflyttningar har skett. Situationen kring musikens spridning har förändrats. Marknadsföring och spridning genom internet ger nya möjligheter och utmaningar. Lundberg pekar på att varumärket för vissa musiker blir viktigare

än genre. Kvalitetsdiskussioner kan upprätthålla etablerade hierarkier/indelningar och därigenom stänga ute andra och nyare former, som ännu inte etablerats som tillräckligt giltiga och värdefulla former i suprakulturen. Därmed handlar det om makt. Musikskaparen måste förhålla sig till situationen och finna strategier som anpassning, lobbying och marknadsföring. Avslutningsvis noteras att det kan vara svårt att identifiera suprakulturen i den mångfald av nya distributionsvägar som finns idag.

”Komponerande som social process” är nästa artikel. Här skildrar Arvidsson förhållandet för musikskapande/komponerande inom jazzens och konstmusikens område. Han menar att ”det konstnärliga skapandets vardag” ofta tenderar att hamna i bakgrunden då man i utredningar av olika slag främst söker finna vägar att på samhällsnivå göra insatser inom strukturella förhållanden. Då detta enligt Arvidsson bidrar till att en närmast romantiskt mytisk syn kring musikskapandet upprätthålls vill han här fokusera på vardaglig praktik på individnivå, alltså en skapandets processkaraktär. Arvidsson utgår från ett antal intervjuer med etablerade tonsättare och urskiljer utifrån deras utsagor några olika kategorier som processer kring musikskapandet kan relateras till. Dessa kategorier är att skapa för särskilda situationer, skapa för särskilda musiker, skapa för egen repertoar samt att skapa för ett kretslopp. Den sistnämnda, kretsloppsscenariet, påminner mest om traditionell tonsättarroll, under det att de andra kategorierna lyfter sociala processer där en högre grad av interaktion med andra finns inbyggd. Arvidsson lyfter ”musikskapande som en process där olika skeden är länkade till varandra” som processkedjor med flera inblandade. Det är ett känsligt och problematiskt system som skisseras av tonsättarna med ökande krav på entreprenörskap där mycket tid går till att upprätthålla kontakter, tid som tas från musikskapandet.

Marika Nordströms artikel ”Berättelser om skapandeprocesser inom populärmusiken” utgår från fyra djupintervjuer med musiker från Umeå. Genom deras utsagor leds studien framåt och jämförelser görs med mediematerial i form av musiktidskriften *Sonics* tryckta intervjuer mellan 2000–2012. Artikeln vill synliggöra hantverksprocessen och därigenom också de villkor som präglar livet som musiker och styr produktionsprocessen. Aspekter kring identitet och autenticitet behandlas och kopplas till tidigare forskning inom populärmusikområdet. Samtliga fyra informanter från pop/rockmusiklivet i Umeå önskade vara anonyma. Deras berättelser träder tydligt fram. Här beskrivs individens skapandeprocesser såsom hur låtar växer fram, fragment och idéer spelas in för att sändas till bandmedlemmar och hur de samverkar i studion. Kollektivet har ofta stor betydelse för slutprodukten. Avslutningsvis pekar Nordström på några viktiga teman i studien. Den första rör musikbranschen, som av de flesta i intervjumaterialet upplevs problematisk och som något som har negativ inverkan på musikskapandet. Identitetsaspekter lyfts som särskilt viktiga då musiken ses som ”en produkt av individen och dess specifika historia”. Livssituation, musik- och filmsmak med mera är inspirationskällor. Autenticitet är också ett framträdande tema. Här finns också tankar om att musiken avspeglar jaget samtidigt som det har ett eget konstnärligt värde ”bortom kommersiella strukturer”.

”Musicera för och musicera med – om flytande gränser och skiftande roller i utövandesituationer” är titeln på Ingrid Åkessons första artikel i boken. Åkesson diskuterar först situationer där musik kan ses som produkt/objekt respektive process. Hon konstaterar musikens stora betydelse som livsinnehåll och sysselsättning både för dem som är yrkesverksamma inom musikområdet och de som inte är det. Åkesson anknyter här till en grundsyn på musik och dans som återfinns inom musiketnologisk, musikpedagogisk och musikpsykologisk litteratur. Musik är här i första hand att ses

som grundläggande mänsklig förmåga och kommunikationsmedel. Av Thomas Turinos fyra modi kring musikskapande: participatory, presentative, high-fidelity och studio audio art anknyter Åkesson i sin studie till de två första. Åkesson presenterar en modell av ett kontinuum kring musikskapande som hon därefter relaterar till utifrån artikelns tre fältstudier: Balladsång och dans som flerriktat och deltagande musicerande med presentativa inslag, sång- och berättarkurs som vidareutbildning för "specialister" i Sverige samt Traditional Singing Weekends i Skottland.

I artikeln "Musikskapandets frustrationer" diskuterar Arvidsson vidare utifrån intervjuer med jazzens och konstmusikens tonsättare/kompositörer. Arvidsson beskriver en paradox i det att konstnärsrollen utifrån samhällets sida tillskrivs stor betydelse och uppmuntras samtidigt som konstnären på individnivå ofta kan uppleva ett utanförskap både gällande ekonomiska och sociala villkor. Med inspiration från Mark Freemans studie *Finding the Muse* diskuteras begränsningar inom det konstnärliga skapandet. Arvidsson beskriver i artikeln de områden för frustration som framkommit i intervjuerna. Det som diskuteras hör till sociala omständigheter kring musiken och musikern som en del i samhället. I detta sammanhang nämns också Howard Beckers studie *Art Worlds* som lyfter betydelsen av de sociala "världar" som finns inom varje konststart gällande olika roller i samverkan. Det är i mötet med dessa roller och musiklivets konventioner som frustrationer uppkommer och synliggörs. Områden som diskuteras är behov av uppmärksamhet, de begränsningar som genrekonventioner kan innebära, att tid och ekonomiska resurser är bristvaror samt ett entreprenörskap som upplevs i det närmaste som ett tvång. Arvidsson påpekar att diskurser kring entreprenörskap bygger på utgångspunkten att det finns ekonomiska resurser hos "potentiellt intresserade", och att det endast gäller för entreprenören att finna dessa. Entreprenörsideologin framstod i intervjuerna genomgående som mycket problematisk.

Genom Nordströms artikel "Berättelser om livet som musiker inom populärmusikarenan" återvänder vi till populärmusikens område. Kopplat till informanternas berättelser och självrepresentationer pekar Nordström på ett antal paradoxer. Bland annat beskrivs livet som musiker som motsägelsefullt och komplext, men samtidigt som inspirerande och lustfyllt. Att skapa, komponera och producera verkar ge stor lycka och glädje, även om detta ibland är svårt att sätta ord på. Det positiva med skapandet uppväger ofta det som man ser som negativt. Musikbranschen upplevs som problematisk och ges stort utrymme i berättelserna, även om det är själva musikskapandet som tar mest tid i anspråk. Nordström pekar på att musikerna kompromissar och utformar strategier för att "kunna hantera musikerlivets olika sidor." Samverkan med andra i och kring musikskapandet ses av informanterna som överordnade drivkrafter. De starka marknadskrafterna i musikbranschen framtvingar medvetenhet och strategier kring hur man som musiker förhåller sig till den offentliga sfären. Materialet pekar på hur musikerna förhåller sig till detta; utifrån sina egna önskemål, behov och valmöjligheter försöker man påverka sin situation och karriär i önskvärd riktning.

I artikeln "Tävla i folkmusik" ger Lundberg en historisk bakgrund till tävlingar inom folkmusik och inom musikområdet i stort i Sverige. Efter de första spelmanstävlingarna runt 1900-talets början som syftade till att stärka folkmusiken, har musiktävlandet inte haft någon stor position i svenskt musikliv. Snarare tvärtom verkar det ha funnits en ambivalent inställning till att tävla i musik. Kopplat till ökande professionalisering inom genren har behovet av att synliggöra verksamheter ökat både hos musiker och arrangörer. Folkmusikgenren har idag utvecklats till en av många musikaliska stilar

och frikopplats från tidigare miljöer och sammanhang. Dock, påpekar Lundberg, finns fortsatt föreställningen om att folkmusik inkluderar någon form av arv och autenticitet. Detta gör att folkmusiken i viss mån kan relateras till flera samtida estetiker. Vidare refereras till tävlingar inom populärmusikområdet som Melodifestivalen och det TV-tävlande som i vår tids uppmärksamhetsekonomier blivit populärt. Effekterna av den ökade andel folkmusiktävlingar som Lundberg noterat under de senaste ca 20 åren framgår ännu inte så tydligt. Dock märks idag fler folkmusikgrupper, ofta med kompinstrument som mandola och gitarr.

”Minifestivaler som mötesplats och motkultur. Exempel från Brittiska öarna” är titeln på Ingrid Åkessons andra artikel, som också avslutar boken. Här lämnas återigen förhållanden i Sverige och Åkesson studieobjekt består här av de småskaliga så kallade minifestivaler som kontinuerligt arrangeras framför allt i Skottland och på Irland. Dessa menar Åkesson finns i utkanten av marknaden och musikinstitutionerna. Stor del av arbetet med festivalerna sker genom frivilligt arbete av ett antal entusiaster. Åkesson påpekar att festivalerna trots sin småskalighet verkar spela en mycket viktig roll inom den musikaliska subkultur som ”traditional singing” utgör. En historisk skildring visar på att dokumentation och spridning av folkmusik via radio liksom folkmusikfestivalernas framväxt sedan 1960-talet har beröringspunkter med den samtida utvecklingen i Sverige. Intervjumaterialet relateras till teoretiska resonemang kring festival, festivalisering respektive till att musicera, ”musika” i mindre sammanhang. Vid dessa mindre musikaliska sammanhang kan sångarna alternera mellan olika roller vid musikskapandet, och de som sjunger med är på olika sätt medskapare i musikhändelsen. Åkesson resonerar slutligen om att ”storskalighet kan föda motrörelser som präglas av småskalighet”, något som gestaltas genom dessa minifestivaler.

Forskningsprojektet ringar på ett intressant sätt in området mellan kulturpolitik, ekonomi och estetik som spelplan och visar på hur sociala sammanhang och relationer till omgivningen både är betydelsefulla och avgörande för musikskapande. Kvalitet och genrer ses som överenskommer utan tydliga gränser kopplade till sammanhang, och inte som eviga sanningar. Genom att lyfta den vardagsnära praktiken i musikskapandets kärna som en minsta gemensamma nämnare inom olika musikområden ger studien nya förståelsehorisonter och teoretisk bredd i frågan. Vid läsningen behövs dock skarpa läsglasögon och tid för reflektion då typsnittsstorleken är liten och området stort, omfattande och aktuellt. Artiklarnas samtidsberättelser framstår på samma sätt som omslagets små fragmentariska fotografier som bilder placerade bredvid och i vissa fall överlappande varandra. Det är de teoretiska resonemangen och fokuseringen på musikskapandets vardag som binder samman studien. Eftersom det finns många möjliga vardagssituationer av musikskapande hade dock något mer om urvalskriterierna kring studiernas område kunnat ha presenterats för den nyfikna läsaren. Jag ser denna studie som mycket relevant och betydelsefull. Förutom intressanta fallstudier ges gedigna forskningsöversikter, teoretiskt ramverk och diskussioner kring kvalitet och genreindelningar som kommer att bidra till fördjupad kunskap kring musikskapande och därmed skapa incitament till fortsatt forskning inom området. De frågeställningar som diskuteras är viktiga och bör beröra och berika alla som på olika sätt ingår i processkedjor kring musikskapande situationer. ■

BOOK

**A Feminist
Ethnomusicology***Writings on Music and Gender*

Ellen Koskoff

*Urbana: University of
Illinois Press, 2014.*

INGRID ÅKESSON

År 1987 publicerades antologin *Women and music in cross-cultural perspective* med den amerikanska musikeknologen Ellen Koskoff som redaktör. Såväl boken som helhet som Koskoffs inledningskapitel till området feministisk musikeknologi fick stor betydelse internationellt och blev ett standardverk som har använts i undervisning i flera länder. Under de följande decennierna har även ett stort antal andra författare på ett internationellt fält publicerat uppmärksammade studier och antologier som förenar ett musikeknologiskt perspektiv med ett genusperspektiv (några av dem nämns nedan). Ett antal banbrytande studier har också publicerats, som belyser genusaspekter på konstmusik, populärmusik, musikaliska strukturer med mera, till exempel Susan McClary, *Feminine Endings* (1991), Sheila Whiteley (ed), *Sexing the Groove* (1997) och Marcia Citron, *Gender and the Musical Canon* (1993/2000). Inom svensk musikeknologi – eller musikforskning över huvud taget – har ett medvetet och uttalat genusperspektiv med några undantag börjat tillämpas tämligen sent. Flera intressanta studier finns av svenska forskare, men inte någon teoretisk eller metodisk översikt. Koskoffs *A Feminist Ethnomusicology : Writings on Music and Gender*, publicerad 2014, är därför ett välkommet tillskott till litteraturen.

Ellen Koskoff har sedan 1970-talet bedrivit fältarbete, forskat och skrivit om – främst kvinnors – musikutövande ur genusperspektiv. Föreliggande bok utgör en tillbakablick där Koskoff i nyskrivna avsnitt kommenterar några tidigare publicerade artiklar och bokkapitel. Sju av texterna har publicerats tidigare, sex stycken är nya. Författaren för alltså ett slags dialog med sig själv, ett arbetssätt som jag uppfattar som fruktbart. Boken är kronologiskt indelad i tre delar: den första 1976 till 1990, den andra 1990 till 2000 och den tredje 2000 till 2012. Den röda tråden utgörs av Koskoffs egen resa, som hon skriver, "through a maze of social history and scholarship examining music and gender". Samtidigt speglas förändringar inom genusforskningen från den så kallade andra vågens feminism, inspirerad av bland andra Simone de Beauvoirs *Det andra könet*, till den senare feminismens intersektionella och postkoloniala perspektiv. Jag gör nedan några nedslag i ett antal kapitel.

I introduktionsavsnittet beskriver Koskoff hur sociala och politiska händelser, filterade in i det akademiska livet via genusinriktad antropologi, liksom den växande feministiska forskningen, genom åren har varit hennes främsta inspirationskälla. Hon påpekar att de kommenterande kapitlen på grund av den stora mängden forskning kring genus och musik har formats utifrån tre huvudsakliga begränsningar: refererad litteratur är sådan som bygger på fältarbete medan diskussioner utifrån litterära och historiska källor inte tas upp; referenser görs endast till sådan litteratur som har haft praktisk betydelse för hennes eget arbete; den intersektionella diskussionen är begränsad till musik och genus och tar inte upp klass, etnicitet eller ålder. Koskoff deklarerar också sina egna definitioner av termer som genus och feminism. Hon tillhör en generation som skolades in i den så kallade andra vågens feminism men intar ett öppet förhållningssätt till nyare synsätt och välkomnar framtida ifrågasättanden och fortsatt diskussion. Det är alltså i hög grad antropologiska perspektiv som har färgat Koskoffs arbete genom åren, och utsiktspunkten är nordamerikansk. Båda dessa fakta utgör en vinkel på musikeknologi som delvis skiljer sig från en svensk eller nordisk – ämnet är och har varit under ständig förhandling.

Ett av författarens forskningsområden är judiskt musikliv och kvinnors plats i detta. I kapitlet "Both in and between", ursprungligen publicerat 1990, vidgar hon perspektivet till en jämförelse mellan ultraortodoxa judiska miljöer (där kvinnors inneboende sexualitet ses som potentiellt destruktiv, även i kulturella uttryck, och

liturgiskt viktiga musikaliska uttryck därför måste förmedlas av män), shamanism i Korea (där kvinnliga shamaner har viktig funktion men lågt socialt anseende) och irokesisk Haudenosaunee-kultur (där det feminina och kvinnors musik traditionellt har hög status). Koskoff diskuterar hur olika samhälleliga uppfattningar om det feminina i relation till natur, kultur respektive andlighet i de olika kulturerna ligger under de musikaliska praktikerna, som alltså skiljer sig märkbart från varandra beträffande kvinnors och mäns rituella roller och utrymme. Hon bygger vidare på antropologen Sherry Ortners teori om kvinnor som medierande kraft mellan natur och kultur och betraktar det feminina som situerat både i och emellan natur och kultur, i kombination med ett synsätt på musik som medierande kraft mellan det mänskliga och det andliga. Utifrån detta synsätt delar kvinnor/det kvinnliga en kraftfull symbolisk ambivalens mellan binära poler med musiken, vilket i en del kulturer uppfattas som skrämmande eller destruktivt och troligen har bidragit till att kvinnors musicerande är eller har varit så kringgärdat med begränsningar.

I bokens andra del vill jag särskilt framhålla det nyskrivna och tänkvärda avsnittet "Shifting realities" som börjar med att diskutera hur tredje vågens feminism i form av poststrukturalistiska och postkoloniala tankar, liksom queerteori, kom att genomsyra stora delar av västerländsk humaniora och påverka författarens egna utgångspunkter som musiketnolog. Hon tar också upp hur den postmoderna dekonstruktionen av tanke-system och framväxten av en självreflekterande "new ethnography" inom antropologin, representerad av författare som James Clifford, George E. Marcus och Clifford Geertz, tillsammans med den litterära vändningen inom till exempel historiska ämnen, lade grunden för en feministisk antropologi som var kritisk även mot genusblindheten inom dessa nya riktningar. Hon citerar bland annat ett resonemang i *The Postmodern Turn in Anthropology: Cautions from a Feminist Perspective*, ed. Mascia-Lees, Sharpe and Cohen (1989) om hur nya narrativa grepp som lånats från litteraturvetenskaplig diskurs snarare än att blottställa auktoritär kontroll och hylla skillnad, "erase difference, implying that all stories are really about one experience: the decentering and fragmentation that is the current experience of Western white males", och att litterära teorier och analystekniker riskerar att "constitute a masking and empowering of Western bias rather than a diffusing of it". Om en brist hos den tidigare feminismen hade varit en för entydig tolkning av "kvinna" som bortsåg från klass, etnicitet och andra över- och underordningar, var en av antropologins – studiet av de Andra – blinda fläckar bristen på problematisering av såväl självet som dess relation till den Andra. Feministiska antropologer tog från bland andra vetenskapshistorikern Donna Haraway upp begreppet situerad kunskap och utgångspunkten att både den undersökande och den undersökta representerar flerfaldiga röster eller aspekter, vilket bör skapa ett mera etiskt och jämlikt kunskapsutbyte.

Koskoff fortsätter med att diskutera på vilka sätt historisk musikologi/musikvetenskap och musiketnologi fortfor att förhålla sig på skilda sätt till nya teorier inklusive genusteori. Hon hänvisar till Elizabeth Tolberts påpekande att musiketnologer länge hade tvingats framhålla kulturella skillnader mellan till exempel västerländsk konstmusik och andra musikkulturer men undvikit att se kön som en självklar parameter för analys, medan tankar om textens centrala position och självets decentralisering verkade fungera för västerländsk musik men sämre för andra musikområden, särskilt de som främst bygger på muntlig tradition. Koskoff lyfter fram fyra arbeten som hon menar på olika sätt har bidragit till att överbrygga dessa teoretiska klyftor. De tre första utgår från omfattande fältarbete inom enskilda musikkulturer: Marcia Herndons och Susanne Zieglers antologi *Music, Gender, and Culture* från 1990, Virginia Danielsons *The Voice of Egypt: Umm Khultumm, Arabic Song, and Egyptian Society in the Twentieth Century*

och Jane Sugarmans *Engendering Song: Singing and Subjectivity at Prespa Albanian Weddings* (båda 1997). Den fjärde texten, artikeln "Musical Gender in Performance" av Pirkko Moisala (1999), har ett mera övergripande teoretiskt och ontologiskt perspektiv, betraktar själva musiken, inte bara utövaren eller situationen, som bekönad/gendered och som en plats för "gender learning", samt utmynnar i en modell för hur genus kan uttryckas genom alla ljud som kulturellt och socialt konstrueras som musik.

Den tredje avdelningen som behandlar perioden 2000–2012 inleds med den nyskrivna texten "Unresolved issues", där författaren skildrar en rad kollisioner under tidigt 2000-tal mellan sin egen – och sin egen generations – feminism och den likgiltighet hon uppfattar hos den unga generationen. Hon går här närmare in på den så kallade tredje vågens feminism och olika riktningar inom denna, liksom olika kritiska motriktningar; det omstridda fenomenet postfeminism och kritiken mot (tidigare) feminism som en vit, heterosexuellt färgad medelklassrörelse. Hon uttrycker vissa bekymmer över hur dekonstruktionistiska teorier kom att dominera och citerar författare som ställer frågor kring hur politiskt arbete för jämställdhet ska utformas om genus enbart är en av flera kategorier. Emellertid lyfter Koskoff också fram nya begrepp som har befruktat hennes eget tänkande under 2000-talet, främst performativitet och "embodiment". Liksom i övriga delar av boken kommenterar hon utförligt och intresseväckande ett urval publikationer som hon finner representativa för perioden, bland annat Eileen Hayes *Songs in Black and Lavender: Race, Sexual Politics, and Women's Music* från 2010, som bland annat behandlar svart lesbisk feminism i USA och en ny politisk feministisk medvetenhet som spirar i samband med kvinnors musikfestivaler.

Koskoffs bok avslutas med det korta kapitlet "Imaginary conversations", där hon för tre tänkta dialoger, "the first two between my present-day self and those previous selves who wrote the essays in this collection and the third with those who will read them". Detta grepp, liksom de insprängda berättelserna från författarens arbete, vardag och väg genom musikutnologin, ger boken ett inslag av personligt tilltal som bjuder in läsaren. ■

BOOK

Nordic Dance Spaces

*Practicing and
Imagining a Region*

Karen Vedel & Petri Hoppu (red)

Aldershot: Ashgate Publishing, 2014.

KARIN L ERIKSSON

I antologin *Nordic Dance Spaces. Practicing and Imagining a Region* tar sig författarna an det inte helt enkla uppdraget att illustrera, resonera och reflektera över hur dans i olika former kan skapa, vidmakthålla, ifrågasätta och kritisera tanken om "Norden" och "det nordiska". Redaktörer för boken är Karin Vedel och Petri Hoppu.

Totalt har åtta forskare bidragit till antologin. Den inleds med ett introducerande kapitel av Vedel och Hoppu som sätter in boken i en vidare geografisk och politisk nordisk kontext. Här presenteras också ett övergripande teoretiskt ramverk, som främst är baserad på Henri Lefebvres teoribildning kring produktion av rum samt kritik mot den. Kortfattat innebär det att ett grundläggande antagande för antologin är att rum produceras historiskt eller socialt, eller som Vedel och Hoppu sammanfattar det: "space is a space of activities as well as discourse and lived experience" (s. 6 f.). Detta ligger i linje med att en viktig utgångspunkt för antologin som helhet är att dans studeras som praktik och inte som objekt – vilket också tydligt framkommer i de följande kapitlen.

Efter det introducerande kapitlet följer Inger Damsholts bidrag "Rock Around the North", i vilken hon bland annat studerar introduktionen av swing i Norden, rock'n'roll-diskursen i Skandinavien och genrens diskursiva strategier kopplat till den samtida moralpanikdiskussionen i den skandinaviska pressen. Karen Vedel fokuserar i kapitlet "Strategic Mobility and Wayfinding Artists: Performing the Region" på mobilitet i relation till skapandet och förmedlandet av Barentsregionen. Barentsregionen är i

studien bland annat både en konkret arbetsplats för dansare och en region som har potential att också representeras i dansföreställningar.

I kapitlet "Folk Dance Competitions in the Twenty-first Century" visar Mats Nilsson hur tävlingarna bidrar till att för dansare och musiker skapa föreställda gemenskaper som är tidsligt placerade i samtiden men som refererar till en dåtid. Nilssons kapitel följs av Lena Hammergrens "Dancing African-American Jazz in the Nordic Region", som behandlar hur professionella afroamerikanska jazzdansare rörde sig i olika sociokulturella och politiska kontexter i Norden under 1960- och 70-talen. Kapitlet avslutas med ett resonemang där kulturella skillnader sätts i relation till etnicitet och kroppslighet. Egil Bakkas kapitel "Class Dimensions of Dance Spaces: Situating Central Agents across Countries and Categories" utgår från att det finns en koppling mellan framträdande individers sociala bakgrund och olika typer av dansaktiviteter, vilket sedan illustreras utifrån information om 240 ledande individer inom olika dansaktivitetsformer under perioden 1900–1930.

Medan de övriga kapitlen har ett relativt tydligt inifrån-Norden-perspektiv, tar Inka Juslin sig an receptionen av nordisk samtidsdans i Nordamerika i kapitlet "Nordic Dance Performances in the North American Marketplace". Särskild tonvikt läggs på kritikernas reception av nordiska föreställningar och hur deras diskursiva praktik är medskapare till vad som "är" nordiskt.

Anne Margrete Fiskvik behandlar i kapitlet "Working in Nordic Dance Venues" bland annat dansares strategier i relation till sociala och artistiska hierarkier inom rådande arbetskulturer på nordiska dansscener, satta i relation till skapandet och vidmakthållandet av rumslighet i den nordiska kontext som dansarna är en del av. Sist ut är antologins andra redaktör, Petri Hoppu, med kapitlet "Together and Apart: All-Nordic Folk Dance Events Before 1975". I kapitlet visar han på hur det nationella representeras och förhandlas i allnordiska folkdansevenemang, som beskrivs som arenor baserade på gemensamma ideal och värderingar men samtidigt arenor som främjar framhävandet av nationella (ofta konstruerade) särarter.

Sammanfattningsvis spänner därmed antologins bidrag över ett flertal rumsligheter mer eller mindre förankrade i olika parametrar såsom tid (historisk och nutid), plats (ofta de nordiska länderna, men inte enbart) och genre. Jag är enig med redaktörerna om att fokus generellt i bidragen ligger på dans som praktik och inte på objekt. Trots det kan jag ibland sakna en beskrivning av objekten, särskilt i de dansformer som jag sedan tidigare inte är bekant med. Att detta i hög utsträckning saknas är emellertid inte problematiskt för läsningen i sig, och det finns inte heller utrymme för den typen av beskrivningar i den nuvarande utformningen av bidragen.

De forskare som medverkar kommer från olika discipliner (exempelvis etnologi och dans- och teatervetenskap). De har vidare olika områden som de undersöker närmare i sin forskning (olika dansgenrer och historiskt eller nutida material etc.). Detta märks till viss del, särskilt när det kommer till val av metod, material och till viss del i valet av frågeställningar. Särskilt tydliga blir olikheterna vid en granskning av empirins karaktär och omfång i de olika undersökningarna; här finns skillnader mellan de olika bidragen både beträffande omfång (från ganska smala nedslag till relativt omfattande materialgenomgångar) och insamlingsmetod (exempelvis fältstudier och diskursiva analyser av tidningsmaterial). Olikheterna påverkar också i vilken utsträckning som det är möjligt att generalisera de resultat som bidragen leder fram till. Det är inte säkert att en större enhetlighet rörande materialtyper och -omfång, eller resultatens nivå av generaliserbarhet, hade berikat antologin sett i relation till dess övergripande målsättningar, men nu finns en viss obalans mellan de enskilda bidragen.

Samtidigt uppfattar jag emellertid att alla bidrag är relevanta i relation till antologins övergripande syfte och inriktning. Här blir just de olika infallsvinklarna och brokigheten i sig en illustration av såväl svårigheterna med att i ord fånga ofta flyktiga skeenden i då- och nutid, som inte alltid i sin praktik är verbaliserade (vilket dans som medieform har gemensamt med exempelvis musik) och som kräver flera kompletterande infallsvinklar för att överhuvudtaget bidra till en förståelse av rumsproduktion i vid mening. En sak som boken understryker är därmed vikten av att studera de processer som ger upphov till och förmedlar nordiska dansliga rum, att det finns flera parallella sådana rum och att dessa skapas, förändras, justeras och försvinner i en pågående och i många fall svårfångad förändringsprocess.

Eftersom antologin har ett tydligt programförklarande inledande kapitel av de båda redaktörerna, eftersom bidragen mer eller mindre tydligt sluter an till denna teoretiska inramning och eftersom redaktörerna själva presenterar de olika bidragen utifrån en genomtänkt disposition, saknar jag en sammanknytning av boken som helhet. Vad menar redaktörerna de olika bidragen tillsammans bidrar med till Lefebvres modell om produktion av rum? På vilka sätt menar de att antologin som helhet bidrar till en fördjupad förståelse för skapandet av nordiska dansrum? Vilket/vilka dansrum saknas och behöver studeras vidare? Avsaknaden av kunskaper om förhållanden på Island och isländsk dans nämns visserligen, men finns det andra aspekter av tid, genre, plats, etnicitet etc. i relation till en diskussion om nordiska dansrum som författarna menar bör utforskas vidare? En form av avslutande konsekvensbeskrivning som tar ett samlat grepp om antologin som helhet och genom det lyfter blicken en bit ovanför de enskilda bidragen, kunde ha fungerat som en utledande reflektion för fortsatta studier och hade sannolikt lyft antologin som helhet ett snäpp till.

Till sist några ord om antologins titel: *Nordic Dance Spaces. Practicing and Imagining a Region*. Det är bra titel på många sätt. Den fungerar väl som ingång till antologin: det finns en konkret riktning mot vad som ska undersökas, dans med kopplingar till en idé om "det nordiska". Den fungerar dessutom utmärkt som en sammanfattning av antologin som helhet då antologins bidrag tillsammans på ett övertygande sätt illustrerar att "det nordiska" är i ständig rörelse och att det är i rörelse på många olika sätt och på många olika plan samtidigt. ■

BOOK

Sámi Musical Performance and the Politics of Indigeneity in Northern Europe

Europa: Ethnomusicologies and Modernities, No. 17

Thomas R Hilder

Lanham/Boulder/New York/London: Rowman & Littlefield, 2014.

ALF ARVIDSSON

I den här boken målar Thomas R Hilder upp en bred bild av samisk nutida musik, och fokuserar på ämnen och teman som diskuteras bland samer och är av avgörande betydelse för samernas politiska agerande som europeiskt urfolk. Den samiska politiska rörelse som växte fram på 1960- och 70-talen möter idag en ny situation med geopolitiska förändringar i Europas nationalstater, hotet om högerextrem backlash, växande miljömedvetande och den digitala kommunikationens möjligheter som bidrar till framväxten av en ny kosmopolitanism bland urbefolkningar. I denna situation har musik kommit att spela en viktig roll som politisk kraft. Enlig Hilders diskussion sker detta inte nödvändigtvis genom att musiker låter musiken uttrycka politiska ställningstaganden; lika gärna kan musik vara något som kanaliserar politisk kraft genom att samla människor, genom att fungera som enande symbol, genom att vara synlig. Det kanske kan sammanfattas som att vara samisk musiker innebär att vara politisk, oavsett om sådana intentioner finns eller ej.

Hilder använder begreppet "revival", även om jojen aldrig försvunnit helt och en del forskare och aktivister tycker termen "revitalisation" passar bättre. Orsaken till hans val är att han vill poängtera dimensionen av motstånd, och jag kan hålla med om att "revival" bättre ger sådana associationer.

Boken bygger på många källor, bland andra Hilders eget fältarbete 2007–08 i norra Norge som inkluderar intervjuer, närvaro på festivaler, konserter, akademiska symposier och politiska möten; dessutom samtida samiskt mediematerial, forskningspublikationer och offentliga handlingar, samt inspelningar på CD-utgåvor och i YouTube-klipp. Hilder har i varje kapitel kombinerat en grundlig läsning av tidigare forskning med ett strategiskt urval av fallstudier.

Kapitel 2 handlar om musikens roller i byggandet av en transnationell samisk gemenskap, det vill säga upprättandet av relationer mellan samer i Norge, Sverige, Finland, Ryssland och andra länder, och mellan de olika samiska språkvarieteterna. Ett steg i denna riktning var när en nationalsång utsågs genom en process under 1980- och 90-talen, då en dikt skriven 1906 transformerades till sång genom att kompositörer inbjöds att tonsätta den. Det har dock kommit förslag om att denna tämligen europeiskt-konventionella sång borde ersättas med en jojk, och det finns några som redan har sådan symbolisk betydelse (de har använts i betydelsefulla politiska manifestationer) och sjungs unisont i samlande syfte. Påskfestivalen i Kautokeino, NRK:s samiska sändningar för att främja samisk identitet, koncentrationen på språk och medier i den samiska kulturrörelsen samt enstaka framträdanden av samiska musiker och jojk i Eurovisionssammanhang nationellt och internationellt är andra viktiga sammanhang som ger samisk musik en signifikant roll.

Kapitel 3 heter "Notions of time" och handlar om hur sökandet efter alternativa tidsuppfattningar är en viktig aspekt. Jojken (och samer som etnisk grupp) har blivit positionerade som otidsenliga, och som representanter för ett stadium före moderniteten – det vill säga i enlighet med den statiska förståelsen av tradition – och detta har varit i linje med en allmän syn på samisk kultur som ett borttynande stadium i en evolutionistisk utvecklingslinje. En strategi för att möta detta är att söka upphäva motsättningen mellan tradition och modernitet genom att istället betona traditionens processkaraktär.

En annan strategi förs fram av jojkaren och juristen Ánde Somby som betonar jojkens icke-linjära karaktär, som något som inte ska förstås som tydligt avgränsade stycken med början och slut utan istället som något som kontinuerligt är i gång. Detta grundas i uppfattningen av jojk som en musik som inte handlar om *någon/något* men istället *formar någon/något*; man jojkar inte om en person, man jojkar personen.

Kapitel 4 uppmärksammar samernas signifikanta röst i den globala miljökrisen som Europas enda urbefolkning – ett område där bilder av "närhet till naturen" och "leva i harmoni med naturen" är några vanliga västerländska förgivettaganden. Detta aktualiseras också av många samiska musiker; Hilder tycker inte detta ska kallas självexotisering eller essentialism, utan väljer istället att förtydliga hur naturen blir en lins genom vilken många aspekter av samisk historia och livsstil blir synliga. Så kan den revitalisering av schamanistiska drag som ofta antyds genom att identifiera jojk som en gammal schamanteknik ses som en kritik av en historia av påtvingat förkristnande. Det starka sambandet mellan jojk och plats är inte ett uttryck för en stark relation till naturen som abstrakt begrepp, snarare signalerar det känslor av tillhörighet, bundenhet till platser och en kritik av begreppet "vildmarken" som också aktualiserar de politiska dimensionerna i frågor om äganderätt till land och statsgränsernas legitimitet. Poängen med kapitlet är att urbefolkningspolitik, som uttryckt i samisk musik, artikulerar en "postkolonial miljöetik" där människor, teknologi och natur är delar av varandra.

Kapitel 5 handlar om samers strävanden efter att hävda kontroll över och upphovsrätt till sitt kulturarv. Problem som uppstår i och med att jojk tillskrivits status som "traditionell" och därmed stående utanför upphovsrättslagar exemplifieras med hur Virgin Records

utan tillåtelse använde en jojk i en utgåva 1994. Som strategier för att möta detta finns omförhandlingar av hur upphovsrätt fördelas och framväxten av sameägda skivbolag. Den knepiga frågan om upphovsmannaskap och vad det innebär problematiseras i samisk musik, eftersom en jojk om en person är den jojkades egendom snarare än komponistens. En del musiker försöker hantera detta genom att registrera den jojkade personen som upphovsperson med royaltyrättigheter i stället för att hävda eget (eller traditionellt) upphov. Några begär också tillstånd från personer att få framföra deras jojkar i offentliga situationer, eller begränsar sin repertoar för offentliga framföranden. Att starta sameägda skivbolag blir ett sätt att öka kontrollen över produktionsprocesser, färdiga resultat, och relationerna till deltagare i produktionen.

Ytterligare en strategi är att skapa kontroll över "kulturarvet" i form av de arkiverade fältinspelningar som har varit del av att definiera jojk som urgammal kulturform. Detta varierar från att återanvända jojkar från tryckta utgåvor och arkiverade inspelningar, att inkorporera arkivinspelningar i nya kompositioner och framföranden, till att välja ut arkiverade jojkar och lära ut dem till publiken på festivaler och i skolor. Hilder hävdar att nutida samiskt musikframförande utmanar tanken om att kultur ska vara något fixerat som kan ägas.

Kapitel 6 tar upp frågan om hur samer agerar som globala medborgare på en världsscenen och hur en samisk "musikalisk kosmopolitism" artikuleras. Detta begrepp föreslås som ett korrektiv till globaliserings/utjämningsperspektivet; Hilder diskuterar särskilt Mari Boines musik: å ena sidan ett eklektiskt/elektriskt sound som har placerat henne inom världsmusikmarknaden, men å andra sidan inte en sammanslagning av vilka etniska musikformer som helst utan istället ett smidande av soniska allianser med andra urbefolkningar.

Festivalen Riddu Riddu framhålls också. Denna festival som hålls i maj månad varje år i Kåfjord i Nordnorge startade på 1990-talet och fick snart en position som en viktig samisk gränsöverskridande festival. Detta expanderades genom inbjudningar till musiker från andra folk, först till att bli en arktisk, sedan en global urbefolkningsfestival som också tjänar som plats för kosmopolitiska möten.

I en epilög avslutar Hilder med att ställa frågor om hur svängningen mot neoliberal ekonomiska idéer och högerpopulistisk politik kommer att påverka möjligheterna för urbefolkningspolitik att fortsätta utgöra en bidragande resurs för att omformulera modernitetens grundläggande ideologier.

Som den här sammanfattningen av innehållet visar, studeras skärningspunkterna mellan musik, politik och identitetsfrågor från många olika vinklar och på en fylld empirisk grund. Ett mindre skönhetsfel är att vissa citat på tyska är översatta till engelska medan andra saknar översättning. De många referenserna bidrar till att göra boken till en värdefull utgångspunkt för fortsatta studier om den samiska musikens politiska roller. Även om exemplet härrör från åren 2007–08 så är de ämnen som tas upp fortsatt av största relevans för samer, och därtill har studien stor bärkraft för studier av musik och urbefolkningsfrågor mer generellt. Det är många intressanta trådar som läggs ut här som kan följas upp i fortsatta studier; till exempel, vad betyder framväxten av internet som den dominerande distributionskanalen för musik (Hilder noterar att sameägda skivbolag övergår till att i större utsträckning ge ut böcker), och hur blir samisk musik en mer vardaglig del av nationella offentliga ljudlandskap? Kommer den samiska kristna psalmsången att bli definierad som kulturarv? Och vad händer med de musikaliska drag i traditionell jojk som inte är kompatibla med den europeiska tempererade skalan? Hilders bok har mycket att bidra med till den fortsatta forskningen om traditionell musik i det nutida samhället. ■

*Families and Dance***I'm a Dancer**

Alaa, Amman

My cousins were visiting my parents' house and they asked, "What is Alaa doing now?" My mum replied, "folklore dancing". I stopped here and I said, "No I don't do folklore. I dance folklore but I dance many other things. Don't ever tell people I am a folklore dancer. I am a dancer." But what's funny is that when you ask people what they do they say in English, "Dancer." They never answer in Arabic, "Raqaas." They often just laugh. So I say in English, "I'm a dancer." Lots of dancers I know do the same thing.

Det här är en annorlunda bok och det var också en annorlunda upplevelse att läsa den. Därför måste jag medge att jag haft svårt att skriva en recension på vanligt sätt. Varför då? Bortsett från att den geografiska region den handlar om inte ingår i mitt huvudsakliga kunskapsområde, så beror det på att texten huvudsakligen består av citat från dansare, utan några kommentarer från författarna/forskarna. Men jag är insatt i samtida perspektiv på dans och i etnografiska metoder vilket gör uppgiften delvis lättare.

Upphovsmännen Nicholas Rowe, Ralf Buck och Rose Martin är forskare och lärare i Dance Studies vid University of Auckland, New Zealand. Jag får en känsla av att deras bakgrund är i antropologi, även om det inte sägs rent ut, och de har gjort omfattande fältarbete i södra medelhavsområdet. Syftet är att "present dance stories, rather than the story of specific dancers". Och visst gör de det. Och de gör det genom att, med deras egna ord, låta texten bli ett "surrealistiskt montage" av berättelser, transformerade från tal till skriven text. Deras attityd till dans utgår från "an open idea that if they think it's dance, or we think it's dance, let's talk about it as dance." Jag gillar det som en bra, emisk, utgångspunkt. Danserna och dansandet som avtecknas i berättelserna är huvudsakligen olika former av presentativ (representational) dans; populärkulturell eller social dans lyser med sin frånvaro.

Boken innehåller ordinär akademisk text på de 25 första sidorna; de resterande 175 sidorna består av citat. Vi får ta del av historier berättade av Liala från Ramallah, Fouad från Alexandria, Anne-Lise från Casablanca och många andra. Alla dansarna lever i eller har sin bakgrund i södra medelhavsområdet. Några är från Malta men majoriteten är från arabisktalande Nordafrika, särskilt Egypten och Marocko, samt Mellanöstern. Några platser som författarna besökt är förmodligen omöjliga att resa till idag. Berättelserna från samtliga dansare är organiserade under rubriker som "Starting to Dance", "Learning Dance", "Performing Dance" etc, totalt 14 olika teman utan några kommentarer från författarna. Informanterna, och de är många, blir synliga under flera av rubrikerna, men bara i små portioner och aldrig i helhetsbilder. Ofta när jag läser saknar jag en längre personhistoria som kunde ha motverkat den uppsplittrade bild av individerna man nu får.

*Starting to Dance***Rather Than Going Home**

Hind, Casablanca

I started dancing when I was about seven or maybe eight years old. My mother wasn't allowed to dance when she was young because at that time there was

BOOK

Talking Dance*Contemporary Histories from the Southern Mediterranean***Nicholas Rowe,
Ralph Buck & Rose Martin.***London & New York:
I.B. Tauris & Co. Ltd. 2014.*

MATS NILSSON

shame attached to girls doing something like ballet, so the first school she found she registered me in. I was doing classical dance, ballet. I don't remember much from these classes, but I remember my first belly-dancing class. I was 13 years old, I was in high school, and the school I went to was quite far from my house. So between 12 and 2 p.m. rather than going home I decided to go with a friend to register in a dance class – a belly-dance class. We didn't tell anyone we were dancing, and just kept going every week to these classes. Maybe it is my rebellious teenage streak beginning.

Boken är intressant som en dokumentation av fältarbete och genom det sätt det presenteras på, men ger inte särskilt mycket i analytiskt eller historiografiskt hänseende som stimulerar till nya tankar om dans. Men naturligtvis behöver vi både teorier och empiriska exempel för att lära oss mer om danser och dansande. Och *Talking Dance* är ett intressant bidrag till dansforskningsfältet. ■

BOOK

Tryckta visor

*Perspektiv på skillingtryck
som källmaterial*

Märta Ramsten, Karin Strand
& Gunnar Ternhag (red)

*Uppsala: Kungl. Gustav Adolfs
Akademien för svensk folkkultur.
Acta Academiae Regiae Gustavi
Adolphi CXXXIV; Skrifter utgivna
av Svenskt visarkiv 39. 2015.*

ANNIKA NORDSTRÖM

I september 2013 anordnade Svenskt visarkiv och Kungl. Gustav Adolfs Akademien för svensk folkkultur ett seminarium med temat "skillingtryck som källmaterial". Bakgrunden var ett växande intresse för skillingtryck inom flera olika discipliner. De inlägg som hölls vid seminariet har nu blivit till en antologi, som förutom en introduktion innehåller nio artiklar av forskare inom musikhistoria, litteraturvetenskap, etnologi, historia och konstvetenskap.

Begreppet skillingtryck används idag ofta om en speciell genre – sentimentala kärleksvisor från 1800-talet – men i grunden betecknar termen enkla, vikta trycksaker med en eller flera vistexter. Skillingtryck finns bevarade redan från slutet av 1500-talet, men fick en betydande uppgång vid 1700-talets slut och 1800-talets början. Även om medieformen är gemensam så är innehållet långt ifrån enhetligt; trycken innehöll visor av mycket olika slag, där kunde finnas anonyma visor, texter av mer eller mindre kända författare och för publiken specialskrivna texter till kända melodier. Från 1880-talet fram till slutet av 1910-talet fick skillingtrycken med nya trycknings- och spridningsmöjligheter sin sista och största blomstringstid.

Under cirka 350 år var skillingtrycket ett betydande medium med stor spridning. I bokens inledande kapitel gör Karin Strand en jämförelse med de första 400 åren av boktryckarkonst och skriver att böcker skrevs och lästes framförallt av en ekonomisk och kulturell elit. De "mindre privilegierade klasserna tog istället del av gatans sublitteratur, de efemära tryck som från 1500-talet slut erbjöd nyheter, förströelse, inspiration och politik i form av visor och pamfletter". Detta gör skillingtrycken till ett spännande källmaterial som på olika sätt kan berätta om sin samtid.

Författarna närmar sig detta stora källmaterial med olika infallsvinklar och utifrån skilda perspektiv. Eva Danielsson tecknar inledningsvis en väsentlig utgångspunkt genom att undersöka skillingtryckens tillkomstsammanhang. Hon närmar sig själva trycken som ekonomisk produkt och de människor som har försörjt sig på dem, framförallt under 1800-talet och den sista storhetstiden mellan 1870 och 1920 – verksamma inom tryckerier och förlag, som producenter, författare och försäljare.

De bilder som ofta illustrerade trycken är ett tidigare utforskat fält. Lena Johansson har ingående undersökt denna bildvärld genom olika tider och trycktekniker. Bilderna kan säga något som konst i sig, men också studeras i dialog med texterna. Hon menar att skillingtrycken i mångt och mycket är en "egen eklektisk konstart", där tradition möter innovation.

Anna Nilsson Hammar diskuterar problem och möjligheter med skillingtryck som källmaterial inom historievetenskapen. De källkritiska perspektiv som av tradition har präglat ämnet skulle göra materialet i det närmaste oanvändbart, men det har en stor potential. Hon argumenterar för ett perspektivskifte, ett metodiskt steg mot textens historicitet med inspiration från hur man inom ämnet har närmat sig fiktion och skönlitteratur.

Två artiklar fokuserar skillingtryckens melodier, vilka ofta angavs genom ett "Sjunges liksom..." och traderades muntligt. Margareta Jersild behandlar melodiangivelserna och pekar på deras värde som ett musikhistoriskt källmaterial, bland annat eftersom de kan berätta om vilka melodier som har varit kända och använda i olika tider. Det finns också ett nära förhållande mellan text och melodi och olika melodier har uppfattats som lämpliga till speciella texter. Märta Ramsten tecknar ett åskådligt exempel på interaktion mellan text och musik. Utifrån ett antal spökballader, vars melodier har förknippats och interagerar med en viss typ av texter, visar hon hur vissa melodier kan bli meningsbärande.

En infallsvinkel på skillingtryckens texter tecknar Gunnar Ternhag, som diskuterar förhållandet mellan dem och texter i handskrivna visböcker. Det rör sig om två olika slags källmaterial, som har betydelse för den som vill forska i folklig vissång. Det finns ett samband, men detta är "i stort outrett". Artikeln fokuserar två frågor: "Hur kan relationen mellan skillingtryckens vistexter och de handskrivna visböckernas texter beskrivas" och "Hur har ägare av handskrivna visböcker inkluderat skillingtryckens texter?"

Karin Strands artikel behandlar en inte helt ovanlig skillingtrycksgenre med lång kontinuitet – visor som enligt trycken är diktade av blinda och ofta handlar om deras liv. Genom nära läsning och textanalys undersöker hon olika former av självframställan. Artikeln ingår i en större studie inom ramen för forskningsprojektet *Utanförskapets röster*.

Skillingtrycken har också varit en form av nyhetsmedier. Från 1860-talet finns flera visor som berättar om "Giftmördaren kyrkoherden Anders Lindbäck", som efter att ha blivit dömd till döden för tre mord, begick självmord i fängelset. Olle Mattsson jämför skillingtryckens bild med en mer officiell historieskrivning, kyrkans reaktion och skildringar i pressen.

Förhållandet mellan skillingtryck och tidningspress poängteras också i Hanna Enefalks artikel. Hon anbringar en historikers perspektiv på materialet och menar att skillingtrycken är en "källkritisk utmaning". Hur ser deras folklighet ut? Vilka grupper påverkade och blev påverkade? Utifrån en närmare undersökning av ett hundratal skillingtryck, alla utkomna under 1851, kartlägger hon visornas egentliga upphovsmän och vems röster som egentligen kommer till tals.

Tryckta visor. Perspektiv på skillingtryck som källmaterial rymmer såväl teoretiska perspektiv som omfattande empirisk kunskap. Flera av författarna har varit, eller är, anställda vid Svenskt visarkiv; de är väl förtrogna med materialet och har stora ämneskunskaper. Det är av stort värde att få deras speciella forskningsområden tillgängliga och fördjupade. Några av författarna har sin hemvist i discipliner som inte tidigare i nämnvärd utsträckning har använt sig av detta material och anlägger nya perspektiv. Det gör denna antologi till en spännande och omväxlande läsning och ger en samlad bild av skillingtryckens potential för den som vill fortsätta att utforska detta mångfacetterade källmaterial. ■

CD BOXSET

Black Europe

*The Sounds and Images of
Black People in Europe Pre-1927*

Bear Family Records BCD 16095

2 böcker + 44 CD. 2013
www.black-europe.com

ALF ARVIDSSON

Ett praktverk. En källutgåva med ambitioner att vara komplett. En populärt hållen sammanställning av forskningsresultat på flera olika områden. Redovisning av ny forskning. Ett Grammy-nominerat CD-album. Hur ska man beskriva *Black Europe*? "The Sounds and Images of Black People in Europe Pre-1927" är undertiteln, och den både visar avgränsningarna och öppnar den möjliga variationsrikedomen.

Det är det tyska skivbolaget Bear Family, producent av många historiskt inriktade album, som möjliggjort den här syntesen av många människors långvariga arbete. Rainer Lotz, Howard Rye och Jeffrey Green har tidigare producerat mängder av artiklar och skivutgåvor som ägnats åt jazzens tidiga historia och förhistoria i Europa, och de står som huvudproducenter för albumet tillsammans med ljudteknikern Christian Zwarg. Horst Bergmeier, Konrad Nowakowski och Suzanne Ziegler har också författat texter. Men det är närmare 200 personer totalt som avtackas för insatser, till exempel flera svenskar som jag antar varit de som bidragit med faktaunderlag och inspelningar från Sverige. Men vem som gjort vad och skrivit vad framgår inte.

Utgåvan fångar in två gemensamt framträdande och samverkande tendenser runt förra sekelskiftet. Den ena är den europeiska nyfikenheten på människor med svart hudfärg, antingen de kom från Afrika, USA, eller övriga Amerika, något som tog sig flera uttryck. Ett var att teater-, opera-, varieté- och andra underhållningsscener gav utrymme för sångare och musiker som sades förmedla något från USA eller Afrika och/eller hade en lockelse i kraft av sin hudfärg. Ett annat var världsutställningarnas etnografiska förevisningar av människor, och ett tredje uttryck framväxten av jämförande språkforskning och musikkforskning. Den andra tendensen var att utnyttja nya dokumentationsteknologier som fonograf, grammfon och film, för att göra avtryck av (och intryck på) människor, i vetenskapliga och kommersiella syften.

Istället för ett texthäfte med kommentarer till inspelningarna finns här två böcker i format 30 × 30 cm om sammanlagt 600 sidor, med ett rikt och vältryckt bildmaterial (reklamkort, biljetter, pass, program, miljöbilder, notutgåvors omslag, samtida foton och foton av föremål – ett svenskt chokladoslag förmodligen lanserat till Al Jolson-filmen *Jazzsångaren* har använts som en av albumets logotyper). Ett hundratal kortare kapitel ger breda översikter av händelser, genrer och inspelningssituationer och biografier – inte bara över de medverkande artisterna utan även över de som på olika sätt gjorde pionjärinsatser, hade stora framgångar men inte finns bevarade i inspelad form (antingen för att de var verksamma innan inspelningstekniken fanns, för att inspelningarna förkommit eller för att de enbart gjorde inspelningar i USA). De inledande kapitlen berättar historien om hur afrikan-amerikaner efter inbördeskriget kom med olika former som både exponerades i norra USA och i Europa – *Onkel Toms stuga* var under flera decennier ett standardstycke för flera olika teatersällskap, gled över i att bli ett sångspel och så småningom en genrebeteckning utan relation till romanen. Svarta övertog de vitas minstrel-tradition, och barnkörer av söta små "piccaninnies" var uppskattade. Fisk Jubilee Singers och andra körer och solister presenterade spirituals men också europeisk klassisk sångtradition. På 1890-talet, efter Frankrikes krig mot Dahomey (nuvarande Benin), blev trupper av kvinnliga krigare från Dahomey en scenattraktion med turnéer i Europa och USA. Detta inspirerade till det första afrikansk-amerikanska sångspelet "In Dahomey" 1902 av Will Marion Cook, som också turnerade i Europa. Från ca 1903 blir danser – cakewalk, ragtime, onestep etc. – och från 1918 jazz, de nya genrer som skapar intresse för USA:s svarta. Och, som de många biografierna visar, hudfärg innebar att individer födda och uppväxta i Europa kunde växla mellan att vara västafrikanska "infödingar" på världsutställning och representanter för amerikansk modernism i form av jazz, eller vara ordinära brittiska

Music hall-underhållare. De biografiska kapitlen är minutiöst utformade med återgivning av mängder av kamerala uppgifter – födelse, utfärdande av pass, bostadsort, in- och utresor i olika länder, och genomgång av befintliga (och dokumenterade men förlorade) inspelningar, inklusive framträdanden i journalfilmer.

Vad innehåller då skivorna? Till att börja med är de organiserade i två block: CD 1–23 kommersiellt utgivna inspelningar, CD 24–44 material från olika arkiv från språk- och (musik)etnologiiinstitutioner i Paris och Berlin samt kommersiella utgåvor från 20-talet som varit riktade till marknader i Afrika eller början till ”etniska” publiksegment i Storbritannien.

Inom varje block följs en form av kronologisk princip, samtidigt som det första är organiserat efter artister. De äldsta inspelningarna är med mandolinekvilibristen Silas Seth Weeks; alltså återges alla hans inspelningar i sin inbördes kronologiska ordning. Därefter kommer artisterna i den ordning deras äldsta inspelning ger dem. Några har enstaka spår, andra fyller flera CD. För att ge några exempel: Arabella Fields sjunger Stephen Fosters idylliserande plantagesånger, en genre som gav utrymme för svarta amerikaner. Pete Hampton både exponerar minstreltraditionens rasistiska stereotyper och har munspelssolon med bluesens böjda toner 1904. Romanser av Samuel Coleridge-Taylor (här är det sånger skrivna av en svart person, inte framförda av – en avvikelse från innehållsprincipen motiverad av att Coleridge-Taylor var en etablerad tonsättare!). Ragtimeorkestrar (2 banjor, piano, trummor) från 1914 och framåt som gör jazzens bakre tidsgräns högst diffus, sångkvartetter, världsmästaren i tungviktsboxning Jack Johnson som talar om *physical culture*. Spirituals med Roland Hayes samt inspelningar med erkända jazzpionjärer som Dan Kildare, Sissle & Blake, Louis Mitchell, Arthur Briggs, Sam Wooding och Josephine Baker. Från Sverige finns Harry Hednoffs legendariska improviserade solo i ”He’s the hottest man in town” men också baksidan ”The Crystal Potpourri”. Russell Jones finns med 19 spår, inkluderande när hans banjo är knappt hörbar i kompet bakom Ernst Rolf. Båda har varsitt kapitel i böckerna precis som andra som verkade i Sverige utan att göra inspelningar: Fisk Jubilee Singers och Geo. Jackson. Däremot saknas Henry Jackson-Norris, medlemmen i Fisk Jubilee Singers som slog sig ned i Sverige och så småningom blev sånglärare vid Musikaliska Akademien, och även gjorde skivinspelningar som finns bevarade.

Det dokumentära blocket innehåller som sagt främst inspelningar gjorda för att dokumentera språk och musik. Här ger böckerna uppgifter om tillkomstsituationer, vilka forskare som stod bakom, ibland vilka personer som dokumenterades, men de kräver mer av specialkompetens för att komma till sin rätt – och värdet ligger kanske främst i deras vetenskapshistoriska karaktär av unika dokument, även om de kanske kan ge viktiga performance-teoretiska insikter som berikar skriftligt material i den mån sådant finns. Några inslag fångar mitt personliga intresse, som flerstämmig sång från Madagaskar, ett par exempel på musik på kora, och sång på swahili med trumma. Här är de medverkande också i regel anonyma och representerar ett språk eller en etnisk grupp. Några undantag finns; de flesta är politiskt signifikanta personer. Tessema Eshete, en sångare, poet och rådgivare till kejsaren av Etiopien skickades 1908 till Tyskland för att lära sig bli chaufför och mekaniker för kejsarens bil. Skivbolaget Beka spelade in ett antal sidor med honom där han sjunger och spelar stråkinstrumentet masinko, inspelningar som senare återutgavs vid flera tillfällen för den etiopiska marknaden. Sångerna som är delvis improviserade tar både upp religiösa teman och kommenterar etiopisk politik. Vidare från 1920-talet Joshua Ransome-Kuti, nigeriansk präst (farfar till Fela Kuti) som gjorde en längre serie med religiösa sånger till pianoackompanjemang; Sol Plaatje, sydafrikansk politisk aktivist,

en av grundarna av ANC som mitt i inspelningen av vad som på skivetiketten är en traditionell folklig sång byter till *Nkosi Sikelel i'Afrika*, anti-apartheidrörelsens hymn och Sydafrikas nuvarande nationalsång; Roland Nathaniels från nuvarande Ghana som både spelar västafrikansk dansmusik på piano och sjunger psalmer till tramporgel; Ladipo Solanke, nigeriansk aktivist verksam i London, sjunger och återger moraliska och humoristiska berättelser samt ordspråk på yoruba. Här är det fråga om personer som direkt eller indirekt musicerar för politiska syften – att göra det egna språket hört som sångspråk och därigenom offentligt språk i det brittiska imperiet, med både brittisk över- och medelklass och afrikanska studenter i London som tänkt publik.

Vad finns det då för relevans för en utgåva med det här upplägget och innehållet? Ska hudfärg vara det som uppmärksammas? Ja, om en ”färgblind” historieuppfattning inte givit annat resultat än att vissa artister marginaliserats och osynliggjorts ... och de råkar ha hudfärgen gemensamt. Från att ha varit intressant främst som bakgrundsmaterial i jazzens förhistoria och därtill marginellt i förhållande till USA, har områdets betydelser vuxit. Europas skapande av den Andre är ett fält där både aningslös och medveten rasism har tagit gestalt i vardagsliv och kultur; de obehagliga sidorna blir exponerade här, men också respekt, värdighet och glimtar av medvetet motstånd finns manifesterat. Det här är också ett möjligt kulturarv som gör afro-européer synliga. Och genom att fokusera på människor som reser och rör sig över gränser så ger utgåvan nyttiga perspektiv på den gängse nationella inramningen. Nu väntar jag (eller hoppas) på forskning och utgåvor som tar upp till exempel indiska och japanska artister i Europa fram till andra världskriget, eller en fortsättning om svarta artister efter 1927. Den sistnämnda tidsavgränsningen motiveras här med den vanliga i diskografiska sammanhang, att den utgör skiljelinjen mellan akustiska och elektriska inspelningar – en inspelningsteknisk skillnad, men jag skulle någon gång vilja se en diskussion om hur detta är en musikhistorisk skillnad. Inspelningarna med musiker från Västafrika utgör som framgår början på brittiska skivbolags uppbyggnad av en ny marknad, inte slutet på en epok. Och jag undrar också om det inte fanns något inflöde av artister genom Spanien och Portugal som också hade varit relevant i diskussionen? Att efterlysa tillägg till denna mastodontiska utgåva är absurt, men förutom den massiva redovisningen bidrar den också till att väcka nya frågor. ■

ONLINE RESOURCE

Svensk jazzbibliografi

Mats Holmquist & Svenskt visarkiv

http://katalog.visarkiv.se/lib/views/jbib/XrefThemes/Theme1/diverse/Svensk_jazzbibliografi.pdf. 2015

JAN ERIKSSON

Ett mycket välbehövligt och efterlängtat arbete har i juni 2015 publicerats av Svenskt visarkiv, nämligen en bibliografi över jazzlitteratur på svenska och icke svenskspråkig litteratur om svensk jazz. Bibliografin har sammanställts av Mats Holmquist och är en onlinepublikation i form av ett pdf-dokument, nedladdningsbart från Svenskt visarkivs webbplats. I och med att det är en onlinepublikation kan innehållet uppdateras i takt med att flera titlar läggs till bibliografin. I skrivande stund är version daterad 2015-06-25 aktuell. Bibliografin är annoterad, det vill säga den innehåller korta kommentarer om innehållet i de texter som förtecknas.

Bibliografin är synnerligen väl disponerad och uppställd efter en väl vald klassificering av materialet i följande sex kategorier/kapitel: Kap. 1: Svensk och utländsk jazzhistoria. Kap. 2: Memoarer och biografier. Kap. 3: Litteratur, foton, konst & jazz. Kap. 4: Antologier, essäsamlingar & övrig jazzlitteratur. Kap. 5: Diskografier. Kap. 6: Tidskrifter/Periodica. De kapitel som i skrivande stund innehåller flest titlar är kapitel 1, 2 och 4 med ca sjuttio titlar vardera.

Syftet med bibliografin har varit att den ska ”redovisa alla böcker om jazz och jazzmusiker som utgivits på svenska samt böcker om svensk jazz som utgivits

på andra språk – dock ej noter/notesamlingar eller annat som kan betraktas som musikaliskt undervisningsmaterial och inte heller allmänna lexika eller enskilda tidskrifts- eller tidningsartiklar”. I huvudsak framstår dessa urvalsprinciper som en mycket förnuftig avgränsning. Att förteckna enskilda tidskrifts- och tidningsartiklar hade självfallet gjort arbetet alltför omfattande för att det skulle vara praktiskt genomförbart. Dock ställer jag mig lite frågande till valet att inte ta med musikaliskt undervisningsmaterial eller artiklar ur svenska musiklexika. Den förhållandevis lilla mängd jazzskolor som utgivits i Sverige kunde vara ett användbart källmaterial för studier om hur synen på det ”rätta” sättet att spela jazz förändrats över tid. Likaså kan artiklar om jazzmusik och jazzmusiker i svenska musiklexika som exempelvis *Musikens värld* och *Sohlmans musiklexikon* säga mycket om hurdan synen på jazz var när dessa verk kom till.

I förordet antyds en diskussion kring de gränsdragningar som gjorts, dels kring vad som kan och bör uppfattas som jazz, dels om hur stor andel av en skrift som måste handla om jazz för att det skall vara motiverat att ta med den i bibliografin. Att diskussionen om vad som kan och bör räknas som jazz bara antyds är bra, då den är och alltid har varit en central tvistefråga inom jazzfältet. Författaren uttrycker här sin önskan att han ”uppvisat god urskillningsförmåga”, vilket jag anser att han verkligen har gjort. Att hellre ta med för mycket än för lite främjar den debatt som håller jazzfältet levande.

Att det också är problematiskt att avgöra vilka ur den stora mängd böcker som endast delvis behandlar jazz som bör tas med är lätt att inse. Likväl saknar jag ett litet antal böcker som jag menar borde tagits med. Först och främst saknar jag i avdelningen jazzhistoria två mer allmänna musikhistorier som båda innehåller ganska omfattande avsnitt om jazz. Dels *Natur & Kulturs musikhistoria* som innehåller ett kapitel om jazzens historia författat av Erik Kjellberg, dels *Musiken i Sverige*, band IV som i sitt kapitel om populärmusik, författat av Per-Erik Brolinson och Holger Larsen, innehåller mycket om jazz. Likaså saknar jag Alf Arvidssons *Musik och politik hör ihop*, där ett kapitel behandlar den svenska jazzen mellan 1960 och 1985.

I avdelningen memoarer och bibliografier saknar jag två böcker om Beppe Wolgers, dels första delen av hans memoarer, dels Klas Gustavsson biografi över Wolgers. Att Wolgers i sin ungdom var en aktiv deltagare i Stockholms jazzvärld torde stå utom tvivel, likaså att hans skildring av sitt eget ungdomliga ”jazzfanskap” är en inte oviktig skönlitterär gestaltning av hur det kändes att vara ett svenskt jazzfan på 1940-talet.

I avdelningen tidskrifter saknar jag *Lira*. En tidskrift som förvisso har folkmusik som sitt huvudsakliga ämne, men som oftast innehåller både intervjuer med jazzmusiker och artiklar om jazzmusik och -musiker såväl som recensioner av både jazzkonserter och -skivor.

En annan recensent, med andra förkunskaper, skulle kanske hitta andra luckor i bibliografin. Jag har här bara nämnt de verk som enligt mitt förmenande borde funnits med. Måhända har jag i det ovanstående uppehållit mig för länge vid en uppräknings av texter jag saknar. Detta ska uppfattas som ett gott betyg till en bibliografi som är både väl disponerad, väl annoterad och byggd på en gedigen genomgång av den svenska jazzlitteraturen. Avslutningsvis kan jag inte säga annat än att den svenska jazzforskningen äntligen fått ett mycket väl sammanställt och länge efterlängtat verktyg med vars hjälp man med mycket mindre besvär än förr kan skaffa sig en överblick över den svenska jazzlitteraturen. ■

Conference Reports

Självskrivna, omskrivna, reflekterade liv

Forskningsperspektiv på levnadsteckningar och biografiskt skrivande

Funchal, Madeira: 25–27 maj 2015

IABA (International Auto/Biographical Association) är ett internationellt forskarnätverk som sedan 2009 har en europeisk sektion. I våras arrangerades dess fjärde konferens som gick av stapeln i Funchal på Madeira 25–27 maj. Temat var *Dialogical Dimensions in Life Writing and Narrating Lives* och för värdskapet stod Centre for Atlantic Studies (CEHA), en institution som bland annat driver det aktuella dokumentationsprojektet *Memoria*. Genom intervjuer och insamling av personliga dokument som dagböcker, brev och foton syftar projektet till att sätta fokus på individens erfarenheter i förhållande till den vidare historien. Denna inriktning gjorde centret mycket passande som värdinstitution för en konferens om flerstämmighet och representation inom (själv)biografiskt skrivande av olika slag.

Var går gränsen mellan biografi och självbiografi; kan man skriva om en annan person – eller om man drar det till sin spets: om något överhuvudtaget – utan att i någon mån också berätta om sig själv? Vilka textliga konventioner signalerar ett "autentiskt jag", och i vilka genrer förväntar vi oss ett sådant? Hur sätter den tänkta läsaren avtryck i texten? Vilka källmaterial bortom den höglitterära, "regelrätta" självbiografin låter oss höra marginaliserade och mindre privilegierade människors röster i äldre tid? Detta var några av de övergripande frågor som genljöd genom konferensens inlägg.

Just underifrånperspektivet på självbiografiskt skrivande togs upp redan i öppningstalaren Timothy Ashplants föredrag som var en presentation av forskningsområdet *life writing from below*. Detta kan ses som en aspekt av de senaste decenniernas intresse för vardagligt skriftbruk (*vernacular literacy*) inom språk- och litteraturstudierna i västvärlden, en gren i analogi med historieämnets *history from below*. Inom

denna forskningsinriktning anlägger man ett mikrohistoriskt perspektiv på livsberättande genom att uppmärksamma "lägre" eller mindre offentliga uttrycksformer. Detta förutsätter ett omprövat verkbegrepp som utmanar idén om självbiografin som en särskild (litterär) genre, och uppfattningen om den inre driften som främsta motiv att skriva om sitt liv.

Flertalet av konferensens inlägg tog sin utgångspunkt i litterära författarskap, men mångfalden av perspektiv och studerade textformer var stor. Särskilt givande var just bekantskapen med olika slags källmaterial och insikterna om deras särskilda sociala och estetiska förutsättningar. För att antyda spännvidden i ämnena kan nämnas Per Olov Enquists svävning mellan roman och självbiografi (Catia de Marco, Milano), den litterära intervjun som självbiografisk form (Jerome Boyd Maunsell, London) och den psykologiska processen att skriva en biografi över någon man själv lider en smärtsam förlust av (G. Thomas Couser, New York). Vidare kan nämnas judiska kvinnors dagböcker under andra världskriget (Anna-Leena Perämäki, Åbo), självbiografiskt skrivande i förhållande till feministisk politisk kamp (Katarina Lepännen, Göteborg), närstudium av en lokal skriftkultur i 1800-talets Island (David Ólafsson) och självframställan på Facebook bland utbytesstudenter (Melanie Hanslik, Mainz). [Konferensprogrammet finns här.](#)

Som antytts var det nästan uteslutande prosatexter av olika slag som stod i fokus. Musikaliska uttryck och texter som direkta eller indirekta former av självbiografi var däremot ett tema som endast togs upp i två av bidragen. Ett av dem var Åbodoktoranden och gitarristen Kimi Karkis "autoetnografiska" inlägg där han med utgångspunkt i sin egen karriär som musiker utvecklade idén om gitarrspelande som en form av levnadsteckning. Det andra bidraget med musikanknytning stod undertecknad för, i en presentation om "blindvisor", det vill säga tiggerverser av synskadade personer. Dessa visor trycktes upp och såldes i enkla småtryck på gator och torg som ett sätt att bidra till den blindes försörjning genom att vädja till publikens medkänsla. Påfallande ofta var visorna utformade som självbiografier i miniatyr: olycksödets narrativ. För denna grupp författare var berättandet om det egna livet en fråga om att bokstavligt talat sälja sin historia. I

dialogen med seende potentiella köpare bär vistexterna inte endast vittnesbörd om personliga öden, utan kan också ses som socialhistoriska dokument som belyser moderniteten underifrån.

Trots att det alltså var få presentationer med direkt bäring på musik var parallellerna slående mellan textliga och musikaliska praktiker vad gäller självuttryck och representation. Att "skriva fram sig själv" är väl, när allt kommer omkring, vad mycket av såväl vardagens musikumgänge som konstnärligt skapande överlag handlar om? ■

Karin Strand

"Why folkloristics?"

Visby: 10–12 juni 2015

I början av juni 2015 anordnade Uppsala universitets Campus Gotland konferensen "Why folkloristics?" Tanken med konferensen var enligt arrangörerna att diskutera folkloristikens roll och utmaningar, mot bakgrund av att utrymmet för folkloristik i svensk etnologisk utbildning och forskning (etnologi och folkloristik utgör på papperet ett "enhetsämne" i Sverige sedan 1972) krymper samtidigt som ämnet går mycket bra vid universiteten i till exempel Reykjavik och Tarttu, för att inte tala om ämnets självklara status i Finland eller USA. Konferensen innehöll 58 presentationer fördelade på parallella sessioner, och sex keynoteföreläsningar. Med deltagare från bland annat de nordiska länderna, Baltikum, Storbritannien, Irland, Ryssland, Kina och USA, och tillhörighet i etnologi, folkloristik, historia och närliggande discipliner, visade konferensen på både bredden i och vikten av folkloristisk forskning. [Program och abstracts med mera finns här](#).

Själv pratade jag under rubriken "Soundtrackers and Vinyl Chasers: Tradition and Authenticity in Retro Rock" om hur musiker verksamma inom tillbakablickande rock av olika slag förhåller sig till frågor om tradition, kulturarv och autenticitet i ett sammanhang där imitation går hand i hand med idéer om det unika verket. De andra två presentationerna i samma session handlade om traditionsarkiv – Jonas Engman talade om de ideologiska och politiska ramverken kring folkloresamlingarna vid Nordiska Museet, och Line Grönstad om en pågående kartläggning av folkloreaktivens verksamheter i de nordiska länderna och Baltikum. Även om vi alla alltså pratade om hur människor förhåller sig till olika förflutenheter, så framgår kanske att sessionerna inte hade några tydliga teman, vilket både kan ses som en styrka och en svaghet. Styrka på så vis att man finner sig själv lyssnande till ämnen som man inte självklart hade sökt sig till annars, svaghet på så vis att det

krävs mer av deltagarna för att få till diskussioner som binder samman flera bidrag i en session.

Några av de papers jag fastnade för handlade om ett stort brittiskt projekt om historiska pageants med flera presentationer (Linda Fleming och Tom Hulme) som tog upp lokala historiska parader i olika delar av England ur ett historiskt perspektiv, och på så vis kom att lyfta frågor om både lokalhistoria, gestaltning och lokal identitet. Lene Halskov Hansen diskuterade i sitt paper historiska skämtvisor och hur vi kan läsa dem idag med frågor som: var finns poängen, vad skrattade man åt och varför? Anna Blomster presenterade ett pågående avhandlingsprojekt som undersöker "lilla Sverigebyn" – turismdestinationer som iscensätter föreställningar om svensk traditionell sommar. Med tankar kring nostalgi och föreställda nationer är det ett projekt jag ser fram emot att läsa mer om.

Avslutningsvis kanske kan sägas att konferensens själva fråga, även om den är bredast tänkbara, formar vissa utgångspunkter. Detta blev synligt i några keynotes: Regina Bendix diskuterade de hårda villkoren för folkloristisk och humanistisk forskning i dagens akademiska kontext och Barbro Klein resonerade kring i synnerhet den svenska folkloristikens historia och hur den kan spegla vilka roller folkloristiken lyckats och misslyckats ta i sin samtid. Frågan "varför folkloristik?" kan läsas som ett ifrågasättande, där den svarande ställs lite mot väggen (även om detta inte var arrangörernas avsikt). Men även om vi förstås inte ska vara naiva, så behöver inte folkloristiken alltid försvara sig: det är ett – som Barbro Klein i annat sammanhang påpekat – internationellt starkt och väletablerat fält, som kombinerar en förståelse för form, genre och gestaltning med ett intresse för historiska och samtida folkliga och populärkulturella uttryck. Passande nog lyckades Susanne Österlund-Pötzsch från Folkkultursarkivet i Helsingfors i sin avslutande keynote påminna oss alla som var där om just det. I en semiotisk och idéhistorisk vandring upp och ned genom trappor på olika platser i historien och världen, diskuterade Österlund-Pötzsch trappor som ett exempel på hur folkloristikens intresse för berättandets former, materiell och expressiv kultur kan öppna upp, plocka isär och ge oss mängder av nya perspektiv på de rum och de förflyttningar som vi alla genomför varje dag utan att knappt reflektera över det. Jag kommer aldrig att se trappor på samma sätt igen. ■

Sverker Hyltén-Cavallius

43rd World Conference of the International Council for Traditional Music

Astana, Kazakhstan: 16–22 July 2015

The 43rd World Conference of the [International Council for Traditional Music](#) (ICTM) took place in the Central Asian city of Astana, Kazakhstan during July 16–22 2015. The hosting institution was the Kazakh National University of Arts and this was the first an ICTM meeting has ever taken place in Central Asia. The rector of the university is Professor Aiman Mussakhajayeva, a classical violinist, and she also took part in the final evening performance. Another major participant/sponsor of the conference was the International Organization of Turkic Culture (TÜRKSOY). Düsen Kaseinov, Former Minister of Culture of Kazakhstan, is the current secretary general of TÜRKSOY and spoke at the opening ceremony. Kazakhstan appears to have worked hard to position itself as a driving cultural force in Central Asia. The conference languages were Russian and English and translators were provided in the sessions for both languages; as a former part of the Soviet Union, Russian is a *lingua franca* in much of the region and is an official language of Kazakhstan along with the Kazakh language.

The World Conference takes place every other year, each time at a different location in the world, giving local and regional music and dance scholars, who might not otherwise be able to attend, an opportunity to present their findings. This gives each world conference a unique focus.

This conference was quite well attended with between two and thirteen parallel sessions. Each day ended with a concert including two evenings of music from Turkic-speaking peoples, a concert of classical music featuring works by Kazakh composers, and a multi-genre concert featuring Kazakh youth. The conference also provided an opportunity for ICTM study groups with particular foci to meet and prepare for their separate meetings, which typically happen the years between world conferences. A room was set aside for the conference attendees to view publications from the various study groups.

The mid-point of the conference was reserved for day-long tourist excursions – a good time to relax with old and new colleagues. This year one could choose between a tour of the relatively new capital city (1991) of Astana and a tour to the north across the steppes to Burabay National Park with its lakes and pine and birch forests surrounded by rocky outcroppings filled with mythical symbolism.



Nodira Permatova. Photo: Jill Ann Johnson.

There were six different suggested themes for presentations and a special regional focus on the music and dance of the Turkic-speaking peoples. The themes included: 1) Music and new political geographies in the Turkic-speaking world and beyond, 2) The creators of music and dance, 3) Music, dance, the body, and society, 4) Sound environments: From natural and urban spaces to personal listening, 5) Visual representation of music cultures and 6) New research. [The conference programme can be viewed here.](#)

Paper sessions, film showings, dance and music workshops/lecture-demonstrations provided a huge palate of topics and experiences from which to choose. I attended as many of the Turkic sessions as I could. Unfortunately, some sessions were cancelled with either local presenters not showing up (a phenomenon which occasionally occurs at larger conferences), or some presenters having problems with visas and flights to Kazakhstan. The cancelled Turkic sessions were a disappointment and there seemed to be an unusual number of no-shows, even for a large conference.

There was a plenary session every day, each including three presentations. The plenaries gave everyone at the conference the opportunity to hear the same papers, providing a common experience, which these large conferences tend to lack. The quality of the papers, however, was mixed and, for me, a little disappointing. The conference gave me the chance to meet up with other scholars and colleagues who are researching music and dance from the Balkans. In recent years, scholars from countries who were part of the

former Yugoslavia, Bulgaria, Romania and the former East block have become more active in ICTM. Many have been following the ways in which purveyors of music and dance are affected by, and interacting with, the cultural changes and voids left by the post-communist era and/or post-1990s war in Yugoslavia.

The focus on music and dance of Turkic speaking peoples was a particularly strong point of the conference for me. The evening concerts as well as lecture-demonstrations and papers gave us an opportunity to experience first-hand, master musicians and dancers, often including their students. Vocal music including epic songs, accompanied and unaccompanied, as well as throat singing that is still found in some Central Asian regions such as Tuva – and of course love songs. We experienced a variety of musical instruments including the two-stringed plucked *domra*, and variants of it, of the Kazakh people, and the three-stringed plucked *komyz* of the Kyrgyz people – played both as solo instruments, in groups or accompanying singers. The two-stringed bowed *kobyz* was played by master musician, Raushan Orazbaeva as well as her students. We also heard some very fine playing of the *khomus* (Jew's or mouth harp), which has been a mainstay of herding cultures, as it is easy to transport and maintain. Perhaps the highlight for me was a lecture-demonstration by Uzbek singer and domra player, Nodira Permatova, along with her band. Discussion was led and translated into English by Uzbek scholar, Alexander Djumaev. Permatova comes from a musical family and learned songs from her father. She then went to the music conservatory in Tashkent, graduating in 1999. She sings in a style that Djumaev described as deeper and more like a style found in Bukhara. She sang using a small dinner plate as a resonator, with which she was able direct the sound.

Four members of the Swedish ICTM committee attended: Daniel Fredriksson presented the paper “Falun Folk Music Festival – Discursive Transformations of Music and Place” and Jill Ann Johnson presented a paper on her research on Balkan music in Sweden, “Explaining New Musical Landscapes: Explorations of Non-Dichotomous Approaches”. Anna Malm was in attendance, as well as Krister Malm who has previously served on ICTM's Executive Board and has been active in ICTM's relationship with Unesco. The Swedish presence at ICTM has been larger in previous years, with around thirteen participants at the Shanghai meeting in 2013; however, those who attended the 2015 conference experienced a unique opportunity to have a closer meeting with music and dance scholars from Central Asia and experience a bit of post-Soviet Kazakhstan. ■

Jill Ann Johnson

“Making a Difference: Music, Dance and the Individual”

31st European Seminar in Ethnomusicology

University of Limerick, Ireland: 16–20 September 2015

The 31st [European Seminar in Ethnomusicology](#) took place on 16–20 September 2015 in Limerick, Ireland. [The Irish World Academy of Music and Dance](#), with its impressive modern architecture, surrounded by the lush, green campus of Limerick University, provided a particularly attractive venue for the event. This year's meeting – the first ESEM seminar to take place in the Republic of Ireland – focussed on the theme “Making a Difference: Music, Dance and the Individual”, a topic which surely strikes a particular chord with ethnomusicologists, and which prompted a large number of stimulating contributions.

The event marked a departure from the typical ESEM format in two respects: the first day of the seminar coincided with the end of a jointly organised Forum, organised by ICTM, [The International Council for Traditional Music](#) and SEM, [Society for Ethnomusicology](#). This conference too was hosted at Irish World Academy of Music and Dance and dedicated to “Transforming Ethnomusicological Praxis through Activism and Community Engagement”, a theme that offered a good and interesting complement to that of the ESEM seminar. The initiative brought together ESEM, SEM, and ITCM for the first time: for those who regularly attend the meetings of more than one of these societies Limerick offered the pleasant opportunity to meet colleagues they would normally encounter in different contexts; for some, this was an opportunity to get to know other organisations; for most, an occasion for enhanced networking and dialogue. This first-time encounter between the three largest societies for ethnomusicology and ethnochoreology was enthusiastically supported by the respective presidents Salwa El-Shawan Castelo-Branco (ICTM), Beverly Diamond (SEM) and Britta Sweers (ESEM).

The second main novelty compared to past ESEM seminars concerned the choice to run two parallel sessions throughout most of the days. In fact, although after the opening joint event the number of attendees diminished and got closer to the medium-size gathering typical of ESEM, presentations were still numerous enough to fill quite an intense programme. Some participants more accustomed to the single-session format might have found paper-hopping slightly frustrating, and at times I had the impression that the discussion would have benefitted from the full presence of all participants. This

was, however, clearly balanced by the overall high quality of the research presented.

The programme of the joint event on 16 September included a combination of parallel and – mostly – plenary sessions; although the two initial sessions were nominally run as ESEM and ICTM-SEM respectively, the sense of shared debate emerged immediately. Two invited ICTM-SEM plenary sessions, featuring guest speakers Deborah Wong (University of California – Riverside, US) and José Jorge de Carvalho (Universidade de Brasilia, Brazil), brought together participants in very lively and stimulating discussions.

While running such a combined multi-society meeting may have put extra strain and responsibility on organisers Colin Quigley and Aileen Dillane, the event unfolded without problems and the transition between the joint day and the ESEM seminar proper felt like a natural, seamless development. The complementarity of the topics surely facilitated this transition.

ESEM's more specific theme, focussing on "music, dance and the individual", was investigated through a number of interconnected perspectives. Some of the many stimulating presentations that contributed to the rich discussion included – but was not limited to – the consideration of the individual in diachronic perspective and archival research (as in the work presented by Serena Facci and Giuseppina Colicci, Gerda Lechleitner, and by Mats Nilsson); the role of individual creativity within tradition (Giovanni Giuriati, Ingrid Åkesson, and Ortensia Giovannini); issues of identity (Dan Lundberg, and Matthew Machin-Autenrieth). The position of the musician in relation to social/historical/global/diasporic contexts was the focus of a substantial number of contributions (including, for example, those by Ardian Ahmedaja, Raffaele Pinelli, Dan Lundberg, and Sara McGuinness). Other papers focussed on urban (e.g. Ana Hofmann and Srdan Atanasovski) or rural (Rytis Ambrazevicius) settings; musical idiosyncrasies (Evert Bisschop Boele); the individual in methodological reflections (Thomas Solomon), in the study of minorities, and in the analysis of performance (Fulvia Caruso) as well as in the reception of music. [The conference programme and abstracts are available here.](#)

The traditional guest lecture, dedicated to ESEM's founder John Blacking, was delivered this year by Micheál Ó Súilleabháin, renowned pianist and composer, and founder director of the Irish World Academy of Music and Dance. His engaging talk reflected – through an autobiographical lens – on events and history of Irish music and Ireland's higher education in the past few decades, with particular emphasis on the role played by scholars like John Blacking and John Baily within this context and Ó Súilleabháin's life and career.

The experience of the conference was enriched by a number of excellent lunchtime and evening time concerts, while an excursion to Bunratty Castle provided an additional moment of relaxation and diversion.

On the whole, a very good event, with a dense and stimulating programme and a lively debate. ■

Laura Leante

Den 11:e nordiska jazzkonferensen

Oslo: 22–23 oktober 2015

Den 22–23 oktober avhölls i Oslo den 11:e nordiska jazzkonferensen. För undertecknad var det första gången i ett dylikt sammanhang. Konferensen arrangerades av Nasjonalbiblioteket i Oslo, och deltog gjorde forskare, entusiaster och musiker från de nordiska länderna och Baltikum. Alla papers framfördes i plenum, vilket bidrar till ett gott samtal mellan deltagarna och visar på bredden inom samtida nordiska jazzstudier. Utöver de sedvanligt kortare papers presenterades tre längre keynoteföreläsningar med särskilt inbjudna gäster: Dan Lundberg som pratade om hur vi kan förstå arkivering och kulturarvsprocesser mer generellt från ett musiketnologiskt perspektiv, Joe Gennari som diskuterade jazzens historieskrivande och K. Heather Pinson som ur ett bildteoretiskt perspektiv diskuterade framförallt Herman Leonards jazzfotografier.

En upptäckt för mig som etnolog är det starkt biografiska fokus som finns i många av de studier som presenteras. Många av bidragen är djupdykningar i enskilda musikers skapande, och trots att musik så påtagligt är inflyttad i samhällsprocesser så framstår personhistoria och det i trängre mening musikaliska ofta som något av ett självförsörjande system. Missförstå mig rätt: vi behöver biografierna och vi behöver förstå expressiva och estetiska uttryck, men utan att förankra dem i vidare sociala och kulturella sammanhang gör vi dem inte riktigt rättvisa. Uttrycken är, för att tala med antropologen Clifford Geertz, "små fakta" som "talar till stora frågor". Det är med detta i bakhuvudet man kan förstå vilka inlägg som starkast talade till mig (och detta är av utrymmesskäl förstås ett axplock). Till exempel doktoranden i musikvetenskap Mischa van Kahn, som i en undersökning av receptionen av svensk jazz i USA under 1950-talet pekar på hur denna kom att associeras till svensk modernitet – och därigenom blev hipp. Eller musikvetaren Erlend Skaatan Hegdal, som i sin nyligen försvarade avhandling följt afrikansk-amerikanska musiker i Norge (och Sverige) före 1920-talet. Hegdal har spårat musikers uppträdanden genom biljetter, affischer och annonser, och lyckas teckna en levande bild av artisternas

villkor – fascinationen, exotiseringen och rasismen. Det enda som faktiskt är svårt att veta något om är hur det lät, även om repertoaren delvis är känd. Eller musikvetaren Heli Reimanns spännande undersökning av jazzens vardag i Estland under Sovjettiden. Reimann undersöker genom vad som närmast kan beskrivas som levnadshistoriska intervjuer musikernas sätt att med till exempel humor, ritualisering och intellektualisering upprätthålla sitt jazzmusicerande i ett förtryckande samhälle. Sammanfattningsvis kan sägas att konferensen har varit en välkommen ny bekantskap för mig, och att jag med förväntan ser fram emot kommande arrangemang.

[Konferensprogrammet finns här.](#) ■

Sverker Hyltén-Cavallius

Det sjungna ordet

*Forskningsperspektiv på mötet
mellan text, musik och framförande*

Linnéuniversitet, Växjö: 25–27 november 2015

Rösten är det enda instrument som på en och samma gång kan producera ord och toner och därmed kan förena betydelsebärande budskap med musik. Hur och med vilka begrepp kan den sjungna texten studeras? Musiktexten är ett gränsöverskridande ämne som inte har en självklar hemvist inom ett enda forskningsområde, utan forskare som intresserar sig för sjungen text och sånggestaltning kan vara verksamma inom olika forskningsdiscipliner och känner därför inte alltid till varandra.

Svenskt visarkiv tog därför under 2015 initiativ till en tvärvetenskaplig konferens, med temat ”det sjungna ordet som forskningsfält”, för att ge forskare möjlighet att träffas och utbyta erfarenheter och kunskap kring detta vida forskningsområde. Linnéuniversitetet var medarrangör för konferensen, som hölls i Växjö den 25–27 november. Nordiska forskarnätverket för vokal folkmusik samt Musik i Syd har varit samarbetspartners. Här samlades forskare från hela Norden, från olika discipliner och med olika materialinriktning för att ge sina bidrag till studiet av mötet mellan ord, röst och musik.

Bland föredragshållarna återfanns musikforskare, översättningsvetare, sångpedagoger, litteraturvetare, konstnärliga forskare, musiketnologer och teaterforskare. Att konferensens tvärvetenskapliga inriktning var fruktbar märktes i hur de olika forskningsområden hakade i varandra: den som studerar balladsångare kan till exempel låna begrepp från översättningsforskningen. Frågan om vad som gör en text sångbar återkom i flera av konferensbidragen och klangliga aspekter på ord och ton i förening visar sig i alla genrer, så väl inom rock och jazz som i visa, folksång och kör.

Att sätta den musiksatta texten i ett historiskt perspektiv blev också ett återkommande tema. Hur utövare låtit under olika tider speglar skiftande sångideal, men även hur forskarens egna öron formats av utbildningsideal och rådande genrekonventioner blev synliggjort. Dessutom visades hur textinnehåll kan förvandlas över tid, när vissa delar av texten faller bort eller sätts i nya sammanhang.

Konstnärliga forskare och pedagoger gav även praxisnära bidrag, och ordet och tonen i samband med dans fick sin belysning. Hur den musiksatta texten ges olika mening via olika uttolkare blev också synligt, inte minst då texter översätts till nya språk och framförs på nya scener.

Publiken var synnerligen aktiv i alla de samtal som följde på de 28 konferensbidragen. Behovet av att åter mötas kring detta mångfacetterade ämne var uppenbart. Det finns redan nu planer på en ny konferens med samma tema om två år, då med nya arrangörer. Bidragen från årets konferens kommer att finnas tillgängliga som en nätpublikation på Svenskt visarkivs webbplats.

[Konferensprogrammet finns här.](#) ■

Viveka Hellström

Svenska kommittén av ICTM

International Council for Traditional Music (ICTM, <http://www.ictmusic.org>), är den största internationella sammanlutningen av musik- och dansetnologer. Den är uppbyggd av dels nationella kommittéer eller kontaktpersoner i 109 länder (2015), dels 20 så kallade *study groups*, specialiserade på olika aspekter av musik- och dansetnologi. ICTM har ett sekretariat i Ljubljana, Slovenien, och är bland annat formellt knutet som rådgivande organ till UNESCO i frågor kring immateriellt kulturarv.

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

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

Aktiviteter under 2015

2 februari: ICTM-seminarium på Svenskt visarkiv/Musikverket

Cajsa S. Lund, Linnéuniversitetet: *Musikarkeologi – ett instrument för konst och kunskap*.

27 april: Årsmöte

Etnologen Sverker Hyltén-Cavallius presenterade sin bok *Retrologi* (2014).

16 juni: Doktorandseminarium kring musiketnologi

Musik- och dansetnologi finns inte som självständiga discipliner vid svenska universitet; forskare, doktorander och studenter med musik- eller dansetnologisk inriktning är däremot aktiva vid olika institutioner. Under en följd av år har det inte funnits några doktorander med musiketnologisk inriktning. För närvarande finns dock ett antal, och ett halvdagsseminarium hölls på Musikverket/Svenskt visarkiv där fyra doktorander presenterade sina projekt och fick synpunkter från några seniora forskare.

Kristin Borgehed, The Elphinstone Institute, University of Aberdeen: *Tuning the Human Voice: An Empirical Exploration of Tonality in Northern Traditional Singing*.

Andrea Dankic, Institutionen för etnologi, Stockholms

universitet: *Mellan batterap och feministiska strategier. Musikskapande processer inom svensk hiphopmusik*.

Daniel Fredriksson, Institutionen för kultur- och medievetenskaper, Umeå universitet: *Musiklandskap – musik, plats och kulturpolitikens regionalisering*.

Madeleine Modin, Institutionen för musikvetenskap, Stockholms universitet: *Musikaliska instrumentation. Samlande, folkbildning och revitalisering på Musikhistoriska museet 1899 (1897)–1973 (1969)*.

Medverkande seniora forskare: Lars Kaijser, Stockholms universitet; Karin L Eriksson, Linnéuniversitetet; Dan Lundberg, Musikverket/Åbo akademi; Ingrid Åkesson, Musikverket/Svenskt visarkiv.

16–22 juli: ICTM World Conference i Astana, Kazakstan

Deltagare från Sverige: Krister Malm, Anna Malm, Jill Ann Johnson, Daniel Fredriksson. För mera information se Jill Ann Johnsons rapport i detta nummer.

16–20 september: konferens ICTM/SEM/ESEM i Limerick, Irland

Kombinerad konferens för ICTM, det amerikanska Society for Ethnomusicology (SEM, <http://www.ethnomusicology.org>)

samt European Seminar in Ethnomusicology (ESEM, <http://esem-music.eu>). Tema: *Making a Difference: Music, Dance and the Individual*

Deltagare från Sverige: Jill Ann Johnson, Dan Lundberg, Mats Nilsson, Ingrid Åkesson. För mera information se rapport i detta nummer.

2 december: ICTM-seminarium på Svenskt visarkiv/Musikverket

Toivo Burlin, Stockholms universitet: *Musik av Urminnes Hävd: Perspektiv på Norrlåtars fonogramproduktion 1974–1994*.

Planerade aktiviteter 2016

Under 2016 planerar svenska medlemmar att delta med presentationer i följande internationella symposier organiserade av olika *study groups* inom ICTM:

The Study Group on Historical Sources of Traditional Music, 9–13 mars, Paris, Frankrike

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

The Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe, 2–8 maj, Blagoevgrad, Bulgarien

Teman: 1. Music and Dance in Southeastern Europe in Post-1989. 2. Representations of Music and Dance in Audiovisual Ethnographies in Southeastern Europe. 3. Myth, Ritual and Interpretations in/of the Music and Dance in Southeastern Europe.

The Study Group on Music and Minorities, 4–10 juli, Rennes, Frankrike

Teman: 1. Local Languages and Music. 2. Minorities Within minorities. 3. New Research.

The Study Group on Ethnochoreology, 9–16 juli, Graz, Österrike

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

The Study Group on Audiovisual Ethnomusicology, 26–28 augusti, Ljubljana, Slovenien

Teman: 1. Theories and Methods in Audiovisual Ethnomusicology. 2. Uses of Audiovisual Archives in Ethnomusicological Research. 3. New Research.

För ytterligare information, se respektive *study group* på <http://www.ictmusic.org>.

Nordiskt samarbete

För första gången planeras 2016 ett symposium för nordiska musiketnologer, där Svenska Kommittén av ICTM bjuder in medlemmar i de nationella ICTM-kommittéerna i övriga Norden. Detta kommer att genomföras i samarbete med och med bidrag från Kungl. Gustav Adolfs Akademien för svensk folkkultur. Professor Owe Ronström, Uppsala universitet/Högskolan på Gotland, är initiativtagare och även medlem i Gustav Adolfs Akademien. Symposiet planeras för hösten 2016. Information kommer att läggas ut på <http://www.folkloristik.se>, <http://musikverket.se/svensktvisarkiv/aktuell/> samt på <http://www.kgaa.nu/konferenser.php>.

Authors and Other Contributors

Tina K. Ramnarine has published widely on music, politics and environment, including the books *Creating Their Own Space: The Development of an Indian-Caribbean Musical Tradition* (University of West Indies Press, 2001), *Ilmatar's Inspirations: Nationalism, Globalization, and the Changing Soundscapes of Finnish Folk Music* (Chicago University Press, 2003), *Beautiful Cosmos: Performance and Belonging in the Caribbean Diaspora* (Pluto Press, 2007), and the edited volumes *Musical Performance in the Diaspora* (Routledge, 2007) and *Global Perspectives on Orchestras: Essays on Collective Creativity and Social Agency* (Oxford University Press, forthcoming in 2016). She is Professor of Music at Royal Holloway University of London.

tina.ramnarine@rhul.ac.uk

Gunnar Ternhag är professor i musikvetenskap vid Stockholms universitet, tidigare professor i ljud- och musikproduktion vid Högskolan Dalarna. Docent i musikvetenskap vid Åbo akademi. Ledamot av Kungl. Musikaliska akademien. Hans forskning fördelar sig huvudsakligen mellan musiketnologi och musikhistoria – det sistnämnda med Hugo Alfvéns musik som återkommande ämne. Som musiketnolog har han ägnat sig åt svensk och nordisk folkmusik, instrumental som vokal. I en rad artiklar har han på senare år intresserat sig för handskrivna visböcker.

gunnar.ternhag@music.su.se

Kim Ramstedt is a PhD candidate in musicology at Åbo Akademi University in Finland, where he is working on a dissertation about DJs as cultural intermediaries and the localization of musical cultures through DJ practices. In addition to his research work and teaching commitments at the university, Ramstedt also works as a club and radio DJ and is active as a board member on the Finnish Society for Ethnomusicology and the Global Music Centre in Finland. Ramstedt's research is financed through the Finnish Doctoral Programme for Music Research.

kim.ramstedt@gmail.com

Owe Ronström is a professor in ethnology at the department of cultural anthropology and ethnology, Uppsala University, Campus Gotland, Sweden, and assisting professor in musicology at Åbo Academy, Turku, Finland. After studies in Russian and musicology he graduated in ethnology at the Institute for folk life research, Stockholm University 1992, with the dissertation *Giving Form to an Origin. Dancing and music-making among Yugoslavs in Stockholm*. He has since researched and written extensively on music, dance, ethnicity, multiculturalism, ritual, the culture of ageing, heritage politics, and islands (see owe.ompom.se). Ronström has produced several hundred radio broadcasts for the Swedish Broadcasting Corporation on music from around the world and is also active as a musician and composer, in the groups Orientexpressen and Gunnfjauns kapell. He is a member of the Royal Gustavus Adolphus Academy in Uppsala. For his research he has been awarded the Hilding Rosenberg Prize and the Gösta Berg Prize. For the "BelleSounds – A Very Large Concert" he won Prix Italia 2013.

owe.ronstrom@etnologi.uu.se

Other Contributors to This Issue

Alf Arvidsson, Umeå universitet

Jan Eriksson, University of Gothenburg

Viveka Hellström, Stockholm

Sverker Hyltén-Cavallius, Svenskt visarkiv

Jill Ann Johnson, Rättvik

Karin Larsson Eriksson, Linnaeus University

Laura Leante, Durham University

Dan Lundberg, Musikverket

Mats Nilsson, University of Gothenburg

Annika Nordström, The Institute for Language and Folklore, Gothenburg

Kajsa Paulsson, Gothenburg

Karin Strand, Svenskt visarkiv

Ingrid Åkesson, Svenskt visarkiv

Information

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

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

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

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

Inbjudan till författare för *Puls* nr 2 finns här:

<http://musikverket.se/svensktvisarkiv/files/2015/09/Inbjudan-Puls-2.pdf>. Deadline 1 april 2016.

Tema: *Pedagogiska perspektiv på musik- och dansetnologi och vice versa.*

Författaranvisningar finns här:

http://musikverket.se/svensktvisarkiv/files/2015/09/Författarinstruktion-Puls_uppdaterad_2.pdf.

Call for contributions for *Puls* no 2 can be found here:

<http://musikverket.se/svensktvisarkiv/files/2015/09/Call-for-contributions-Puls-no-2.pdf>. Deadline April 1st 2016.

Theme: *Cross-disciplinary Dialogues on Learning and Transmission.*

Guide for authors can be found here:

http://musikverket.se/svensktvisarkiv/files/2015/09/Guidelines-for-authors-Puls-updated_2.pdf.

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

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

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

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