



MUSIK- OCH
DANSETNOLOGISK TIDSKRIFT
JOURNAL FOR ETHNOMUSICOLOGY
AND ETHNOCHOREOLOGY

Vol 7 ————— 2022

Svenskt visarkiv

MUSIKVERKET



PULS

MUSIK- OCH DANSETNOLOGISK
TIDSKRIFT, VOL 7, 2022

JOURNAL FOR ETHNOMUSICOLOGY
AND ETHNOCHOREOLOGY, VOL 7, 2022

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:

PhD *Madeleine Modin*, Svenskt visarkiv, madeleine.modin@musikverket.se

Gästredaktör/Guest Editor, Vol 5–7:

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

Recensionsredaktör/Review Editor, Vol 5–7:

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

Redaktionsråd/Editorial Board:

Assoc Prof *Sverker Hyltén-Cavallius*, Svenskt visarkiv

Assoc Prof *Dan Lundberg*, Svenskt visarkiv

PhD *Karin Strand*, Svenskt visarkiv

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

E-post/Email: puls@musikverket.se

Vetenskapligt råd/Advisory Board:

Prof *Johannes Brusila*, Åbo Akademi University, Finland

Prof *Tellef Kvifte*, University of South-Eastern Norway

PhD *Laura Leante*, Durham University, UK

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

PhD *Annika Nordström*, The Institute for Language and Folklore, Gothenburg, Sweden

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

Graphic Design & Layout: Jonas André

Front Cover Photo: [Bogdan Kupriets](#) / [Unsplash](#)

ISSN: 2002-2972

© 2022, Statens musikverk & the authors

Contents

Editorial	4
Guest Editor's Column	5
ARTICLES	
Simon Frith: Accidents, Obstacles and Opportunities <i>The Lives of Musicians</i>	9
Karin Eriksson: In Search for New and Old Sounds <i>Creative Shifts and Musical Mobilities within the Folk Music Movement in 1960s and 1970s Sweden</i>	28
Mats Johansson: Timing-Sound Interactions <i>Groove-Forming Elements in Traditional Scandinavian Fiddle Music</i>	53
Wictor Johansson: Kvinnor som spelar dragspel eller kvinnliga dragspelare? <i>Estetiska ideal, samhälleliga normer och kvinnor inom svensk dragspelsmusik 1930–1980</i>	72
Sofia Joons Gylling: ”Ett värdefullt arv till kommande generationer av estlandssvenskar” <i>En analys av kulturarvsprocesser kring utgåvor med visdiktaren Mats Ekmans visor</i>	96
Bo Nilsson & Kerstin Edin: “It Has Seldom Been So Difficult to Try to Dress Up a Sound Experience in Words” <i>Technology and the Rhetoric of Sound and Music Reproduction in Hi-Fi Magazines</i>	121
Ingrid Åkesson: Våld som kontroll, hämnd eller försvar <i>Kön och makt i balladens universum</i>	141
REVIEWS	
Cultural Mapping and Musical Diversity	161
Dance Legacies of Scotland	165
Folklore Revival Movements in Europe post 1950	168
Foundations of Hungarian Ethnochoreology	170
Harpe og sverd	175
Lyssna på musik	178
Music in International Development	181
Song Translation	185
Sounds of Migration	190
Visions and Traditions	192
Waltzing Through Europe	196
Wind and Wood	198
Conference Reports	203
Svenska kommittén av ICTM	212
Presentation of Authors	213
Information	217

Editorial

Madeleine Modin, General Editor

Welcome to the seventh volume of *Puls – Journal for Ethnomusicology and Ethnochoreology*. The effects of the last two year's world crises have hit people and communities hard. This of course, also applies to research in the humanities. I have met many colleagues who have experienced that stress, distractions at home and isolation without the opportunity to meet colleagues have led to a lack of motivation and reduced productivity. For others, the working from home and cancelled travelling plans have been an opportunity to take on projects that have been left aside. Looking at this issue of *Puls* one could presume the latter has outweighed the former as we can proudly present no less than seven full length articles, twelve book reviews and seven conference reports. Another, and more encouraging, explanation for the steadily increasing number of article proposals to *Puls* is the establishment of this journal as an significant channel of ethnomusicological research and an acknowledgement of the need it fills.

In this open issue without a given theme, most of the articles discuss musical phenomena in a culturally Nordic context. This will probably look different in our next volume with its theme of Music and Minorities, just like the joint international symposium for which Svenskt visarkiv was the main organiser in October 2021. After two postponed dates due to the pandemic, the conference finally took place as an IRL event, albeit half of the participants still joined digitally. *Puls* welcomes proceedings from this conference as well as other contributions on the same theme for the forthcoming issue.

The Guest Editor Prof. Alf Arvidsson presents this volume's articles in his column below. Svenskt visarkiv and *Puls'* editorial board would like to give our deepest thanks for the fine work, knowledge, and effort he has offered the journal as guest editor for the last three issues. For the next volume we are happy to welcome Prof. Owe Ronström as the new guest editor and are pleased that Prof Arvidsson will stay in the team as our review editor. We also want to thank Assoc Prof Karin L. Eriksson for the superb work she has done as review editor for the last three issues and are equally glad that she will stay on the editorial board.

We thank all writers of articles, book reviews and reports and are especially happy and grateful to have prof. Simon Frith writing such a thoughtful feature article.

The journal would not have been possible if it wasn't for all the anonymous peer reviewers, the language reviewers, the proof-readers and Jonas André who created the layout. Many thanks for the professional and smooth collaboration. I hope our readers will enjoy the result!

Guest Editor's Column

Alf Arvidsson

The wide span of themes, methods and perspectives in this issue of *Puls* testifies to the expansion of the epistemological expectations in ethnomusicology, or, the increasing number of fields in which ethnomusicology can claim a position and make substantial contributions. The articles in this issue address themes such as:

- The affordance to make music that an audience offers musicians.
- The technical possibilities and restraints of different media and the conventions on how to handle them.
- The changing of meanings and performance practices when music is moved across time, space and social networks.
- Music being comprehensible by establishing patterns – and patterns of deviating from patterns.
- Music representing audiences and musicians, musicians and audiences representing music, musicians and audiences representing or challenging each other by the means of music.
- Music and society constructing and reconstructing each other.

This wide span can be said to reflect a general tendency where music is present everywhere, ubiquitous, and expected, and linked to all sides of life and society. This presence is also taking place within academia. Sectors and disciplines where music used to be of marginal interest, or of none at all, are now claiming space and authority in music research and education. Today, music is a field of specialisation and professionalisation within technology, economy, and pedagogy – with the consequential effect of music being reduced to a technical, economic, or pedagogic problem to be solved with general technical, economic, or pedagogic methods and perspectives.

The (ethno)musicological response to this expansion of the research field would be to stress the opinion that music has intrinsic values that cannot be reduced to the technical, economic, and pedagogic problems of reproducing music's functions in contemporary society. All the ever-changing ways in which music is made meaningful – as a way of feeling, thinking, moving, sensing, expressing and being in the world, as individuals, as collectives, as individuals-in-collectives and collectives-of-individuals – are the primary sites of creativity and meaningfulness that makes the waves of sound start moving.

But this in turn leads us back to the question of individual and collective intentions, uses and evaluations of music and the roles of music in people's everyday (as well as holiday and ritual) lives. This means to study music as part of a more general acoustemology, as sound structures with specific signification, leading to the study of sounds-in-humanity, the acoustic relations of humans to other species and environment (Feld 1982, Seeger 1987, Allen & Dawe 2016).

The collapse of the modernistic evolutionary development narrative of history has cleared the way for a stronger contemporary presence of "intangible cultural heritage". This concept celebrates and commodifies, nationalises, localises and internationalises, includes and excludes. Some music is made visible besides the dominant high art and commercial musics while at the same time having qualities which can be aestheticized and commercialised ascribed to them. Ethnomusicology is central here as a site of scientific competence, which clearly underlines the need of continuous reflexive discussions of the uses and effects of culture research (Broclain et al. 2019, Cooley 2019, Norton & Matsumoto 2018).

The everyday (every night, all the time) presence of music in contemporary society is paralleled by and dependent on a corresponding ordinariness of the musician's profession. Still, the magic ascribed to music-making (denominated as genius, gift, inspiration etc) dominate how the musician's competence is understood. The feature article for this volume is written by Simon Frith, who sums up the insights of a project in which he has been engaged on live music in Great Britain. He points to how musicians' career successes often rely on on making the "right" choices in relation to the affordances (opportunities and constraints) offered by society on an everyday basis: "What makes musicians extraordinary is not who they are but what they do and how they use their music-making opportunities." The blurring of the amateur-professional binary as well as of genre distinctions and affiliations are noted as characteristic traits of the musician's ordinary life. Frith also challenges the idea of "the ideal work and its live materialisation" as the way of understanding the concept of "musical performance"; instead he proposes that in live events musicians perform musical motivation, that is, convince the audience that there are intentions behind their playing – be it to entertain, to express themselves, or to focus other central values.

Frith stresses the visual impression of the musician – with gestures, movements, and facial expressions as means of conveying motivation. The relation of intention to perception in evaluating performance, and the role of the performing body, are addressed in quite another way in Mats Johansson's study of rhythmic patterns in the *springar* fiddle tradition. Here, the opinions of four expert performers on the relations between groove, timing, and sound are discussed as an insiders' discourse in relation to the external perspectives of scientific time

measurement. The embodied character of music-making is emphasised; foot tapping is seen as not just an added support but an integral part of the music, and the importance of variation in making a good groove (“god takt”) is not just a matter of occasional intensifying deviations but rather as a fundamental surge. “The groove concept and its sound image are so tightly integrated with their associated physical efforts that they merge into one coherent whole.”

The changes in the music landscape, with mass media offering access to music from other times and places, had a strong impact on the generations of the 1960s and 1970s. Karin Eriksson points at new sentiments fusing the old with the future, and the geographically close with the distant in her study where two cases, a female duo taking up Swedish folk fiddling and an ensemble modelled upon Russian balalaika orchestras, reflect how new affiliations were sensed. By emphasising the pleasures of playing together on an inclusionary basis, preserving and performing traditions as well as claiming their contemporary relevance, both contributed to the counterculture.

A complex intersection of tradition, media, community, and heritage making is revealed in Sofia Joons Gylling’s study of the handling of the Swedish-Estonian manor labourer and local song-writer Mats Ekman (1865–1934). His songs in dialect were initially spread locally, later printed as specimen of dialect literature, and after World War II they were used as a uniting bond between refugees in Sweden. Since the 1990s, the publishing of his songs has become an endeavour for transmitting them to new generations with no personal memories of the places evoked in the songs. Joons Gylling here coins the concept of *publicative cultural heritageing* for the deliberate publishing projects aimed at safeguarding a tradition by securing its availability in print for coming generations.

Bo Nilsson and Kerstin Edin illustrate another approach towards music which also is heavily dependent on mediatisation and technologisation: the position of the audiophile. In their study of technical discourses in two hi-fi magazines, they find varying contemporary attitudes. The ideals of “authentic reproduction” of sound, embedded in a development narrative of increased perfection, are now found beside slightly nostalgic conceptions of “old school” technology, with gender as well as nationality superimposed on both stances. The seemingly contradictory situation is, however, never pronounced as a question of division; rather, the technical discourse unites and “ensures that individuals can adopt different identity positions”. As with many technology discourses, a masculine hegemony is installed and reinforced.

A gendered hierarchy is also addressed in Victor Johansson’s survey of Swedish female accordionists. Identifying a male-biased perspective in the music culture as well as a corresponding lack of documentation in tradition archives, the article focuses on professional women

accordionists during the 1930–1970 period and discusses musical role models, repertoire, and media representation. Besides the strong neglect on behalf of the record companies, and a resulting lack of sound documentation, a significant difference is noted in how women accordionists going professional would be expected to take up a more elaborate entertainer position with singing and dancing, and have their appearance judged. The double predicament of a gender bias and a genre bias is convincingly demonstrated with this case.

Former head editor of *Puls*, Ingrid Åkesson, also uses a gender perspective in order to gain new insights into a well-known genre, indeed re-directing our view. Her take on Scandinavian (and Anglo-Scot) traditional ballads analyses the occurrence of violence (murder, rape, assault) and its co-variance with gender roles and hierarchies across the established sub-genres as a general trait in the ballad universe where masculine violence tends to be normative. She interprets the motif “sexual violence as revenge” as an expression of exercise of power and male entitlement, a structural rather than personal violence aimed at the woman’s family, or as an expression of male competition. Women can also act violently, in self-defence or protection of kin; however, female brutality stemming from jealousy is punished. Åkesson ends by pointing at the contemporary relevance of many ballads addressing these themes.

As can be deduced from this presentation, contemporary ethnomusicology addresses contemporary issues and expressions while at the same time scrutinising its functions and effects in society, a process in which axioms and concepts have to be questioned, re-defined or replaced, and stances and positions evaluated. The relevance of the discipline, as well as of its inherent creativity, is felt stronger more now than ever. ■

References

- Allen, Aaron S & Kevin Dawe (eds) 2016. *Current Directions in Ecomusicology: Music, Culture, Nature*. New York: Routledge.
- Broclain, Elsa, Benoît Haug & Pénélope Patix (eds) 2019. *Transposition 8* (2019): *Musique: patrimoine immatériel?*
- Cooley, Timothy J. (ed) 2019. *Cultural Sustainabilities: Music, Media, Language, Advocacy*. Urbana/Springfield: University of Illinois Press.
- Feld, Steven 1982. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics and Songs in Kaluli Expression*. Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press.
- Norton, Barley & Naomi Matsumoto (eds) 2018. *Music as Heritage: Historical and Ethnographic Perspectives*. Abingdon: Routledge.
- Seeger, Anthony 1987. *Why Suyá Sing: a Musical Anthropology of an Amazonian People*. Cambridge: Cambridge University Press.

Accidents, Obstacles and Opportunities

The Lives of Musicians

Simon Frith

In this paper I discuss two issues: the nature of live music performance and the shape of live music careers. In both cases my concern is with how musicians make choices. My argument is that such choices are not made freely but should be understood, rather, as a response to constraints and opportunities. In the first part of the essay I suggest that the interest and pleasure of a live concert lies not just in what we hear but equally in what we see: performing gestures which signify musical decision making. I consider how musicians indicate different kinds of motivation: entertainment, self-expression, formal discipline, attentive listening, the exploration of feeling. And I discuss the social and material constraints involved in the choice of musical instruments and performing colleagues. In the second part of the paper I focus on musical careers and critique analytic and common sense attempts to confine music-makers to specific genres. I argue that musical careers are essentially accidental and fluid, the result of particular local conditions and opportunities. It is from this perspective that I describe musicians as ordinary. Music-making must be understood in terms of everyday life and the musical role of such institutions as families, churches, education, the military and holidays. What makes musicians extraordinary is not who they are but what they do and how they use their opportunities. We should admire successful musicians not for their integrity but for their opportunism, a term that needs rescuing from its negative overtones.

Keywords: Musician, Performance, Opportunity, Career, Genre, Affordance.

In the spring of 2021 I reached the end of a collective enterprise in which I had been engaged for many years. The third and final volume of *The History of Live Music in Britain Since 1950* was published, covering the years 1985 to 2015, the culmination of a research project that began with a paper published in 2007.¹ Now, in the afterglow, I have begun to reflect further on some of the issues onto which our history cast unexpected light. In this paper I discuss two of these issues: the nature of live music performance and the shape of live music careers. In both cases my concern is with how musicians make choices. My argument is that such choices are not made freely but should be understood, rather, as a response to constraints and opportunities.

1. See Frith 2007 and Frith et al. 2013, 2019 and 2021.

Musical Performance

Some time around the turn of the millennium it became commonplace to argue that musicologists had neglected musical performance. Classical musicologists had, it seemed, for too long focused their analytic attention on the score; popular musicologists were now focusing too much analytic attention on the recording. In response to such criticism, performance studies emerged as “an area of serious musical enquiry” (see Cook 2014).

What ‘performance studies’ meant was different in different subject areas. In Britain the study of performance in classical musicology developed, paradoxically, as an aspect of the analysis of recordings. CHARM, the Centre for the Historical Analysis of Recorded Music, funded by the Arts and Humanities Research Council (AHRC) from 2004–9, morphed into CMPCP, the Centre for Musical Performance as Creative Practice, funded by the AHRC from 2009–14. The question here was what could be learnt about a work from a finely detailed comparison of its different performances, a comparison made possible by recording technology. In popular musicology the focus was on performance as scripted (rather than scored), most interestingly in the work of Philip Auslander, who applied concepts from theatre studies to rock and pop concerts, treating musicians as actors. Again, though, just as the CMPCP researchers referred what live musicians do to a score, so Auslander suggested that rock performance is shaped by recordings, the equivalent of play scripts (see, for example, Auslander 2001). In both these cases a performance is treated as an interpretation of something else: the score or the album that determines what the performers are doing.²

Do concert audiences actually attend to live music with this sort of attention to something that isn’t there? The pleasures of live music are surely more immediate, more visceral, and such visceral responses are necessarily an effect of what *is* there. It makes no sense to describe any component of a live musical experience as ‘extra-musical’ and attempts to privilege, say, the sound over the sight of live music are clearly ideological. The 19th-century argument that classical music was a morally uplifting art form (and not just another form of entertainment) involved a disdain for the pageantry of performance. By the end of the 19th century serious listening meant a refusal to be distracted by spectacle (except, perhaps, in Wagnerian opera) and, similarly, attempts to distinguish rock from pop, ‘authentic’ from ‘commercial’ music-making, have meant trying to disentangle what is heard from what is seen, the ‘primary text’ from the secondary distractions of the show.

Even from these perspectives, though, the visual aspects of an event are as important as ‘the music itself’ to its meaning. In teaching 19th-century audiences to listen to classical music silently, for example, conductors were teaching them how to perform silent listening and Stephanie Pitts and her colleagues have outlined in entertaining detail

2. One question raised by this approach is how audiences make sense of performances of new, unrecorded music. As a rock critic in the 1970s I quickly learnt to refer new acts to the recorded performers they sounded like and to what I knew of their own biographies (usually taken from press handouts). This is still the reviewing norm. Write-ups of early concerts by Britain’s latest indie rock sensation, Sam Fender, referred without fail to both the musical influence of Bruce Springsteen and Fender’s working-class upbringing in North Shields, a small port town on the Tyne.

how differently today's jazz and chamber music audiences in Britain perform listening. An important strand of our research was to follow the history of listening behaviour in different music worlds.³

Here, though, I want to focus on a different question: what is being performed by the players on stage? What is a *musical* performance? The starting point must be that at a live music event we see people making music; we don't see people pretending to make music (unless they are miming or lip-synching). In film biographies of musicians, actors' performances of musical performance are almost always their least convincing bit of acting. To see someone making music is to see causal effects: the musician makes a bodily movement; the result is a sound. But in assuming cause and effect here we are describing two processes: technique and intention, one visible, one inferential. Technique describes what the musicians do to their instruments (which may be their voices) to cause the sounds we hear. Technique is learnt but not necessarily thought much about on stage. It is a matter of discipline and habit; it is what skilled musicians take for granted when they make music. To watch an unskilled musician is to watch someone who is visibly thinking how (rather than what) to play. For skilled musicians there is no perceived gap between deciding to play a note and playing it; they don't seem to need the intermediary 'how' stage. For the audience, though, the question of how is as common as the question of why, hence the popular appeal of the virtuoso.

The why question refers to intention, the decision-making involved in determining which sounds to make when. Can we see a performer making musical decisions or do we just infer these decisions from the sounds they make? Does this depend on the kind of music being made? Musicians in the Berlin free improvisation scene, interviewed by Tom Arthurs, suggested that their "posture, body language and facial expression provide essential information as to their honesty and intent." Their argument was that musical decisions are necessarily visible, involve physical as well as mental processes. As one of the Berlin improvisers put it: "there is no question [here] of role-playing – of 'performance', in the sense that both cultural theorists and interpreters of pieces and genres use the word."⁴ Free improvisation draws attention to the fact that all music-making choices are the result of the play of freedom (musicians are free to make any sound they're capable of making) *and* constraint (the sounds they make are necessarily shaped by acoustic, material, social, political and cultural circumstances as well as by their technical abilities).

In much of the academic work on performance, as I have already suggested, the emphasis is on the musical material with which performers are working, whether this is an actual score (as in the case of classical music or big-band jazz), an implied score (as in the case of small group jazz), a recording (as in the case of rock and pop) or a song or a tune (as in the case of folk). It is such musical material that is the analytic

3. See, for example, Pitts 2005, Burland and Pitts 2012.

4. Thanks to Tom Arthurs for this information. For the outcome of his research in Berlin see Arthurs 2015.

focus for performance studies and, in the abstract, it seems possible to posit a linear scale: from musicians who are completely constrained by the musical material (playing the notes exactly as written) to musicians who are free to play whatever they want (the militantly free improvisers). But for all performers making music means making choices, managing a continuous series of decisions. Even in the classical music world, as John Butt has argued, this involves not just the issues that are not specified in the score (such as absolute tempo and rubato) but also creative deviations. The history of classical music may involve the increasing dominance of the score (and the composer) but improvisation didn't disappear. Rather, as Butt shows, it was devalued and therefore ignored by historians of 'serious' musical works (see Butt 2015).

In his book on Schubert's *Winterreise*, the tenor Ian Bostridge writes of the score creating "an objective space in which the dangers of self-indulgence can be held at bay." This can only be achieved "through utter immersion in the work and a merging between the composer's work *and* the performer's personality" (Bostridge 2015: 488 – my emphasis). This echoes comments by the Berlin improvisers studied by Tom Arthurs. Their freedom to play what they like on stage is in practice an effect of decisions made before they got there, decisions about their instruments, the musical idiosyncrasies of their co-players, the acoustic and listening organisation of the venue, the sense of the occasion, the shared or disputed understanding of what 'free' improvisation means. These musicians, too, seek an objective space in which the dangers of self-indulgence can be held at bay.

All musicians are subject to the constraints of music-making as a social practice. This involves not just other musicians but also the audience, the sound crew, venue managers, promoters and so forth; these interactions defined for us the most significant British music worlds: folk, classical, jazz, rock, variety. Such worlds are distinguished from each other not just by different musical material and audience expectations but also by the different ways in which shared problems are solved. Live music-making, for example, tends to be a hierarchical practice in all music worlds. Musicians' decisions are, so to speak, subcontracted to an agreed authority, to a conductor, arranger or band leader, to a manager or promoter, to a sound engineer or broadcaster, to a record company's A&R or marketing department. In all playing situations there are 'musical differences' (covering a remarkably wide range of dispute) that need to be negotiated and resolved.

From this perspective the performing arts should perhaps be called the making arts: live music draws attention not to a work but to a process. And this is not just a matter of observational interest, watching through a window into a craftsman's atelier. Live music-making performance is pleasurable *because* it is observed, because it is therefore self-conscious. For an artwork to be an artwork it must draw attention to the way its effects are achieved. An artist has purpose; their artwork reveals the

process of being purposeful. I can now answer the question I asked earlier: what is the 'performance' a musician is performing? What is being performed is not music, the effect of what musicians do, but musical motivation.

It makes sociological sense at this point to assume that the performance of musical motivation works differently in different music worlds, but all music makers, it seems to me, signify their decision-making by reference to the same repertoire of motives; where they differ is in the relative weight they give to the different components of this repertoire. I classify the available choices as follows:

Entertainment

Entertainers are in show business and so indicate that they are motivated by their audience and its responses to what they do. This involves highlighting two aspects of their musical decision making: on the one hand, entertainers are always considering the effect of the notes they play on their audience (their purpose is to be pleasing); on the other hand, they are always considering the effects of the notes they play on their own audience-ratified personas, their sense of their performing selves as characters – David Bowie is an obvious example here. Musical entertainers do put on shows that could be analysed in the terms of theatre studies, the performers treated as actors, although such music-making usually overlaps with another kind of self-conscious performance that is not theatrical in this way.

Self-Expression

Here the indicated motivation is truth-to-self and musical decisions are taken to express this self; musicians' performances are accounted for in terms of their 'sincerity'. The issue here is not whether someone's music is 'honest' (whatever this would mean) but that we understand their musical choices as direct expression of who they are – it is their honesty (not that of the music) that is being indicated. The problem is that while for their audiences such honesty means that these musicians are not 'putting on an act', for a sociologist their honesty can also be understood as a performance of 'honesty'. Take the case of Keith Jarrett. As is quickly revealed by a Google search, Jarrett's individual genius is defined by his obdurate pursuit of his own musical ends, from note to note, regardless of his audience. But it is equally possible to watch his live shows as absorbing performances of genius, genius indicated not by the notes played, but by Jarrett's enactment of the intense, self-absorbed thought processes involved.

Musical Discipline

Jarrett's genius is a particular quality of his individual improvisations. Most musicians play with other musicians, and their decision-making is thus obliged to be part of a collective music making purpose. This is most obvious when the players' sound-producing movements seem to be choreographed (as in big band playing or in the dance routines of backing singers – whose approach to the notes they sing looks very different from the stars whom they're backing). What is indicated here is that the sounds made are being motivated by the musical material, by the score or arrangement, and this overlaps with my next category.

Listening

Here the musical decision-making process is shown to be an effect of the notes being played by other musicians. Live folk groups provide good examples of performed listening, especially when the lead is being swapped around different instruments, so that each musician indicates different kinds of musical decision-making at different points in a song's development.

Feeling

This is the most important aspect of a musician's intentional repertoire, a way of understanding musical decisions in which all the above motivations come together. Here performers indicate that their decisions depend on the way the music at that moment 'feels'. This necessarily involves listening to and being disciplined by the musical material itself as well as responding to the audience but it is also central to what is meant by self-expression, the integration of musical and music-making emotion (Ian Bostridge's merger between the composer's work and the performer's personality). What this makes clear is that not only do music-makers in all music worlds refer in one way or another to all kinds of music-making intention but, also, that even within a single music world there can be quite different ways of performing. In classic rock, for example, as Adam Behr pointed out to me, musicians can indicate their being overwhelmed by the sounds they make either by wildness, a kind of physical abandonment to the music (The Who, say) or by stillness, a kind of mental absorption in the music. Eric Clapton is one example. Even in Cream he seemed to be making musical decisions in a quite different way than Ginger Baker.

What I am arguing here is that we can analytically separate what musicians do to make music (their technique, the particular movements of hands, breath, etc.) from what they do to indicate the decision they made to play this note in this way rather than another. As an overgeneralization one could say that a performance of making music

necessarily involves (for technical reasons) different parts of the body than the making of the sounds. Singers thus tend to indicate the intentions behind what their voice is doing in the movements of the non-sounding parts of their body, their hands in particular, although I did once hear the mezzo Sarah Connolly tell a presenter on BBC Radio 3 that when she first started singing Bach with early music groups, one conductor (Phillippe Herreweghe, I think) told her to stop singing “with a nineteenth-century face”.

Certainly for those who don't play wind instruments or sing what matters most to this sort of self-expression is facial movement. This is humorously celebrated in Jesse Phillips' Guitar Face series of guides to rock guitar playing on YouTube.⁵ As another YouTube clip (by Bret Dallas) shows, it is decidedly odd to watch a rock guitarist play without making any facial gestures at all.⁶ This clip illustrates both the difficulty of such expressionless playing for the performer (who can't stop his lips twitching) and how unengaging for the audience the music is without the appropriate music-making gestures. This is a further indication that we cannot bracket off the visual aspects of a musical performance as 'extramusical'. Live music is not and cannot be a purely aural experience. Even when a performer cannot be seen (at a cathedral organ recital, for example) the visual context, the religious architecture and the God-like invisibility of the organist, still determines how we hear the music-making.⁷

Musical Careers

In a useful essay on genre in *The Bloomsbury Handbook of Rock Research* Nick Braae remarks that “the act of categorising instances of music is fundamental to Western music culture” (Braae 2020: 225). This is certainly true of popular music culture. As a music journalist much of what I wrote involved naming genres, periods, markets and sounds, tracing the boundaries of music tastes and music worlds. As a sociologist of music I shared the music business urge to categorise. Such labelling is the essence of music marketing – and thus music criticism. In the age of Spotify and Apple Music it is embedded in playlist algorithms.⁸

To write a history of live music, though, is to give a different account of the processes through which marketing genres emerge and merge, change and disappear. These processes are more confusing in live than in recorded music history. Record companies keep control of their taste publics through their marketing strategies, their organisation of sales charts, their star-making machinery. Live-music venues, by contrast, have to host a variety of musical events and to gather a variety of overlapping local audiences, sometimes in the same place at the same time, as in music festivals. Early-career musicians learn their performing skills in local scenes with local mentors for whom genre labels are essentially fluid. For almost all performing musicians income comes initially from

5. See, for example <https://www.youtube.com/watch?v=OQua5ZNd9PQ>

6. <https://www.youtube.com/watch?v=7PmgNnL92Dc>

7. One effect of living under lockdown was that my classical concert experience became the Royal Northern Sinfonia's weekly livestream from their empty concert hall, Sage Gateshead. These featured close-ups of the musicians in action not available to the audience in a live concert setting. I found myself noting the different physical ways in which individual instrumentalists expressed their musical engagement. In terms of facial gestures, cellists were by far the most expressive, timpanists the most deadpan.

8. See Eriksson et al. 2019.

selling music services rather than from writing or recording royalties and this remains true for most working musicians throughout their careers. Musical services can be sold directly to the public without the need to take heed of a record company's A&R conventions. A history of live music is therefore a history of the porous boundaries between supposedly quite different genres. This was best illustrated for us by the autobiographies of musicians that became central to our research. The way popular music is usually written about does not describe the way popular musicians think.

In a National Public Radio Music blog post in March 2021 Nate Chinen noted that Chick Corea, the recipient of 23 Grammy awards, the most for any jazz artist ever, added two more posthumously at the 2021 show (best improvised jazz solo for his piano work on 'All Blues' and best jazz instrumental album for *Trilogy 2*, the album on which the track appears). And yet Corea was, in Chinen's words,

the exact opposite of a genre essentialist, though he always self-identified as a jazz musician. His artistic purview was capacious enough to encompass acoustic post-bop and electronica; Mozart and Mongo Santamaría; Brazilian samba and Spanish flamenco; and just about every subspecies of fusion. In other words, Corea was always practicing the sort of genre fluidity we now consider a core competency, simply by pursuing his own fascinations. Which made him both an ideal paragon for Grammy ubiquity – the sort of boundless virtuoso game enough to say, “Sure, I'll play a live telecast with The Foo Fighters” – and an outlier in a system ruled by sorting mechanisms. As Amanda Petrusich wrote in the *New Yorker* this week: “It's difficult to imagine a Grammy ceremony that doesn't rely on genre as its organizing principle – I suppose that would entail the bestowing of just one award, Best Music – yet genre feels increasingly irrelevant to the way we think about, create, and consume art” (Chinen 2021).⁹

9. I was involved in the creation of the UK's Mercury Music Prize for Album of the Year in 1992 when it was decided that *all* British albums in *all* genres would be eligible. The first shortlist thus included albums by Erasure, The Jesus and Mary Chain, jazz pianist Bheki Mseleku, Simply Red, U2, the acid jazz club band Young Disciples, classical composer John Tavener and Primal Scream, that year's winner. This was a policy that journalists found baffling though musicians have always liked the prize precisely for its lack of attention to genre rules.
10. For audiences the significance of genre and style labels is in terms of expectations. Most audience members go to an event expecting a certain kind of experience and feel 'cheated' if the music played does not match the music promised. For some artists, however (Chick Corea?) and some audiences (self-defined fans of experimental music for example) the possible 'failure' of an event is a part of its appeal: it is expected.
11. Two recent histories of musical instruments (the drum kit and digital samplers) provide excellent examples of how performers are shaped by instruments and instruments by performers (Brennan 2020; Harkins 2020).

As Chinen points out, Chick Corea himself made this point at least as early as January 1983, when he told *The New York Times* that the relentless categorizing of music was less a concern of musicians than a preoccupation of “the media and the businessmen, who, after all, have a vested interest in keeping marketing clear-cut and separate.” For a musician, by contrast, “a style is not something you learn so much as something that you synthesize”.¹⁰

There's a sense in which musical careers, even those of musicians as gifted as Chick Corea, are accidental. Much depends, for example, on a performer's initial choice of instrument, a choice determined by family circumstance and school music teachers, by instrument manufacturers and local retailers, by friends and idols. To learn an instrument is to subject oneself to its constraints and to challenge them, to learn how it should be played and to discover how it can be. Learning combines discipline and experiment.¹¹ The early careers of musicians are equally

determined by the local availability of performance *spaces* (places in which to practise and play, which have their own idiosyncratic size, shape, access and acoustic), performance *occasions*, people to play with, audiences to play for and, above all, by the *circumstances* in which music is needed – for dancing, for meetings, for celebrations, for show. The importance of the locality for musical careers (and the necessary movements across genre, cultural and taste lines) is beautifully captured in Mark Slobin's recent history-cum-memoir of music making in Detroit (Slobin 2019), and I will return to this in my conclusion.

In Volume 1 of our history we compared the careers of percussionist James Blades (born 1901) and guitarist Vic Flick (born 1937). Both were self-taught musicians, both started out working in semi-pro bands that provided music for “weddings, garden fetes and other festive occasions”, playing in whatever style was demanded. Blades's first professional job was with a circus, Flick's in a holiday camp; Blades worked in cinema orchestras and hotel dance bands, Flick with rock 'n' roll and skiffle groups in ballrooms and on variety bills. Both men became in-demand session players in film, broadcasting and recording studios. Blades developed a close working relationship with Benjamin Britten and was increasingly hired by chamber groups and symphony orchestras; Flick enjoyed stardom with the John Barry Seven.

These musicians' successful careers obviously reflected their technical skills but depended equally on keeping pace with technological change and developing music-business contacts. Their work is best known to the public, if anonymously, from their distinctive contributions to iconic moments in British film history: Blades sounded the gong that introduced pictures produced by the Rank Organisation, Flick played the twangy guitar phrase that still introduces James Bond films. In their autobiographies the musicians are retrospectively resigned (Blades) and bitter (Flick) about the meagre one-off session fees they were paid for this work.

The tension here between the rewards of authorship (the ownership of copyright) and the rewards of craftsmanship (fees for services) were exacerbated by the commercial success of rock, with its romantic ideal of the artist. But what was happening here is perhaps better understood in terms of the popular cultural dominance in the 1960s and 1970s of record companies. In Volume 2 of our history we focused on the career of Bill Bruford, a self-defined jazz drummer who played with three of Britain's most successful progressive rock bands, Genesis, King Crimson and Yes. From his perspective it was rock stars who subjected their music to commerce, to the demands of their record companies. He describes the tension in the prog rock super-group UK (1977–80) between the jazz musicians (Bruford and Allan Holdsworth) on the one hand, who played what they liked and hoped someone else would like it too, and the rock musicians (John Wetton and Eddie Jobson) on the other, who sought to provide a known product for a grateful customer.

The difference between the two was, I thought, succinctly drawn when, one day, Eddie asked Allan, one of the best improvisers in the world ... to perform the same solos nightly that he had performed on the preceding album, presumably in the name of product consistency. Allan's mind utterly failed to compute the origin of this request, so bizarre did it seem. (Quoted in Frith et al. 2019: 177–8.)

Bruford's contrast here of jazz musicians' freedom with rock musicians' subordination to 'the product' is a replay of the previous decade's contrast of rock musicians' freedom with pop musicians' commercial servitude, which suggests to me that such contrasts between different music-making motivations are misleading. In Volume 3 of our history we compared the careers of drummer Gordy Marshall and guitarist Adrian Uttley. Marshall followed the usual freelance route into pit bands in the West End of London and on UK theatre tours of hit musicals and rock 'n' roll revival packages. In 1992 he auditioned successfully for the Moody Blues and for the next twenty years was a band member for their global tours and residencies on cruise ships and in Las Vegas. His job was to help the band give their audiences the 'Moody Blues experience', night after night. Uttley's early career also followed a familiar pattern. He played with rock, blues and jazz bands in clubs and holiday camps, at weddings and for recording sessions until, in 1993, he joined forces with Beth Gibbons and Geoff Barrow to form Portishead and to explore digital music-making technology and the dance market. *Dummy*, Portishead's debut album, won the 1995 Mercury Prize (see Frith et al. 2021: 174, 177).

The final career I want to outline here did not feature in our books but extended across the time period covered by all three put together. John Baldwin was born in January 1946. He started playing piano aged six, learning from his father, a pianist and arranger for big bands. His mother was also in the music business and the family performed together, touring England as a vaudeville comedy act. Because his parents were often on tour Baldwin went to a boarding school, where he studied music formally. Aged 14, he became choirmaster and organist at a local church and bought a bass guitar, joining his first band at the age of 15 and going on to play bass for a jazz-rock collective that included guitarist John McLaughlin. In 1962 he was hired by Jet Harris and Tony Meehan of the Shadows and in 1964, on the recommendation of Meehan, began to do studio session work with Decca Records. He went on to play hundreds of recording sessions, initially as a bassist but soon also playing keyboards, arranging and undertaking general studio direction. He worked with numerous artists, from the Rolling Stones to Françoise Hardy, from Dusty Springfield to Donovan. By 1968 (now working under the name John Paul Jones) he was completing two to three sessions a day, six to seven days a week: "I was arranging 50 or 60 things a month and it was starting to kill me." He was, unsurprisingly, therefore happy to join the band being formed by a fellow session musician, Jimmy Page, which became Led Zeppelin: "When I first joined the band, I didn't think it would go on for

that long, two or three years perhaps, and then I'd carry on with my career as a musician and doing movie music." In this band Jones shared a love of funk and soul grooves with drummer John Bonham:

Yeah, we were both huge Motown and Stax fans and general soul music fans, James Brown fans. Which is one of the reasons why I've always said that Zeppelin was one of the few bands to "swing". We actually had a groove in those days. People used to come to our shows and dance, which was great. To see all the women dancing, it was really brilliant. You didn't necessarily see that at a Black Sabbath show or whatever. So we were different in that way. We were a groovy band. We used all our black pop music influences as a key to the rock that went over the top.¹²

Jones continued to do session work during his Led Zeppelin days and since the band's demise has collaborated with a remarkable range of artists from not only the rock/pop world but also from contemporary art music (Diamanda Galás, for example) and the early music scene (Andrew Lawrence-King's Harp Consort, John Potter's Red Byrd). In 2011 Jones was in the onstage band for Mark-Anthony Turnage's opera, *Anna Nicole*, at the Royal Opera House, following a stint in a rock supergroup with Dave Grohl and Josh Homme and preceding a UK tour with the Norwegian avant-garde improvisation band, Supersilent.

What kind of musician is John Paul Jones? A session musician and a superstar, a fixture in recording studios and a member of one of the great live bands; a player who was equally at home in blues and jazz and rock bands and playing with free improvisors and early music ensembles. His career was not confined to a particular music world or set of genre conventions, nor was it determined by some sort of artistic or expressive need. It reflects, rather, a remarkable ability to seize opportunities driven, it seems, as much by curiosity and new musical challenges as by the exigencies of making a living. I was born the same year as Jones and as a music consumer I recognise his career as a kind of summary history of British music culture since the 1950s, embodying the trajectory of rock culture but exemplifying also the relentless development of hybrid musical tastes.

Jones can be seen as the 'ideal type' of a working musician. To give a different example of such a life, closer to home, over the last eighteen months or so my stepson, Barnaby Archer, a classically trained freelance percussionist and timpanist, has slowly emerged from the Covid pandemic's total music shutdown. His first jobs were on recording sessions for the music of the Disney 2020 Christmas movie and for the Aldi 2020 Christmas TV commercial, in the orchestra for a studio performance by the Scottish rock band, Biffy Clyro, being videoed by Amazon Prime, in the pit band for the brief December 2020 re-opening of *Les Misérables* in London's West End, on a recording by the City of Birmingham Symphony Orchestra of work by the Polish composer

12. Quote and information taken from Wikipedia [https://en.wikipedia.org/wiki/John_Paul_Jones_\(musician\)](https://en.wikipedia.org/wiki/John_Paul_Jones_(musician))

Mieczysław Weinberg and as timpanist for a livestream performance of Haydn's *Sinfonia Concertante* by the Royal Northern Sinfonia. In other words, his life as a musician has started getting back to normal.

The career patterns I've been describing here have long defined musicians' working lives. In her recent book on Beethoven, for example, Laura Tunbridge shows in entertaining and scholarly detail that the musicality attributed to his (unworldly) genius also indicates his (worldly) ability to win and make the most of paying commissions, to respond to the public's changing musical tastes and political and religious emotions, and to exploit developments in piano technology and the availability of skilled instrumentalists. His inventive abilities were, indeed, remarkable, but his 'need to create' was always guided by his equal need to enjoy a reasonable income and maintain an appropriate reputation (see Tunbridge 2020).

In live music-making practice distinctions taken for granted in daily discourse are not easy to disentangle. In researching our history we were quickly aware, for example, of the difficulty of distinguishing between amateurs and professionals. Separating the 'skilled' from the 'unskilled', the 'taught' from the 'untaught', musicians who played for money from musicians who played for love was impossible. In Volume 1 we noted the everyday difficulties the Musicians' Union had in trying to protect the work of 'musicians' from the competition of 'non-musicians' (Frith et al. 2013: 164–9); in Volume 3 we showed that amateur players are essential for classical music commerce (Frith et al. 2019: 182–3). The distinctions here involve differentiating between full-time and part-time musicians and the difficulties of doing this are obvious. On the one hand, musicians change status (or earning power) through the course of their careers: from amateur to semi-pro to professional to semi-pro and back again; on the other hand, few professional musicians live exclusively off their performing or recording or composing income – even musicians with permanent orchestral contracts need to supplement their salaries with teaching income. In most music worlds playing for money is combined with making a living in a quite different occupation. This is most obvious in folk and jazz, which have limited markets, but can describe other kinds of musician too. Even combining a medical with a classical music career has been known and the fact that musicians work in other people's leisure time, at weekends and in holiday seasons, makes part-time professionalism manageable.

In many countries of course, making money from music is limited by the size of the audience and to be fully professional – to make a full-time living from music – means becoming an international star, like Björk or Víkingur Ólafsson. In his study of the Icelandic music scene, sociologist Arnar Eggert Thoroddsen suggests that it was therefore important for local 'amateur' musicians to *perform* professionalism. He gives the example of Hlynur Þorsteinsson, a hospital doctor who has released around forty albums in ten years, under various guises.

The remarkable thing is that so many aspects of the production were of proper standards, i.e. album cover artwork, the production of the CDs, the CD cases etc. Everything was put into shops, the library; and the Icelandic music industry and copyright agencies contacted, etc. The music was recorded in his home studio and some session players were involved. The reason he stopped in 2012? His computer crashed. As simple as that. He has not produced anything since. This was a hobby and he stubbornly released everything, as he simply assumed that's what you have to do. Even when things didn't go to plan, a flat note, strange recording sound ... everything was put out there.¹³

While all musicians seize the opportunities that come their way, such opportunities are not equally open to all musicians. Performing possibilities are shaped by access to material and cultural resources, by the effects, for example, of one's gender, class and ethnicity. One of the aims of our history was to trace the impact of economic and political change on musical lives: for instance on women musicians. During the First World War army recruitment left orchestras short of players. Female instrumentalists, previously blocked from such work, had new employment opportunities. When the war was over these women had their jobs taken from them. The work was given back to males and the Musicians' Union could once again categorise music work as men's work. Even when women players did begin to get orchestral seats they still found their playing opportunities restricted. In his history of the London Symphony Orchestra Richard Morrison notes that although the distinguished oboist Evelyn Rothwell was eventually

accepted into the orchestra [in 1935] she was never given the plum engagements; the lucrative film sessions. "Gordon Walker [LSO chairman and first flute] was the fixer", she later wrote, "and he and others concerned preferred to engage men".¹⁴ (Quoted in Frith et al. 2013: 69.)

Such male networks of fixers and players were equally apparent in the 1960s recording studios in which John Paul Jones worked although in the 1970s more women did begin to appear on the studio scene. The jazz trombonist Annie Whitehead, for example, who had started her professional career in 1971 as a 16-year-old in the Ivy Benson All Girls Orchestra, became the brass player of choice on many rock, jazz and dance sessions. But the most likely work for female session musicians in studios and touring bands was still as backing singers. It was Tessa Niles whose employment most nearly matched Jones's in terms of its range of genres and performing authority. She began her professional singing career as an 18-year-old in 1979 and went on to work with most of Britain's rock aristocracy (Stones, Clapton, McCartney, Bowie, Sting ...), with R&B acts (Tina Turner, Buddy Guy), pop stars (Robbie Williams, Kylie Minogue, Tom Jones), with the classical singer Kiri Te Kanawa, and the show singer Sarah Brightman, with the jazz funk group Morrissey-Mullen and prog rockers Mike Rutherford, Bill Bruford and Rick

13. Quoted from personal correspondence and see Thoroddsen 2018. YouTube has become a wonderful resource for performances of professionalism by amateurs.

14. Rothwell and fellow oboist Natalie Caine were the LSO's first female woodwind players.

Wakeman, with Italian singer-songwriter Zucchero and such different performers as Cher and Everything But The Girl. Her voice is familiar (if unrecognised) to most Brits from its use on many TV commercials.

Niles had the musical ability to provide whatever vocal sound was required. Other singers seized the opportunity to help shape the sound of new musical movements. Caron Wheeler, Claudia Fontaine and Naomi Wheeler formed Afrodiziak, one of the most successful backing groups of the 1980s, appearing on numerous pop, rock and reggae hits (most memorably The Specials' 'Free Nelson Mandela'). Wheeler became a key figure in the emerging sound system culture as featured vocalist for the Soul II Soul collective. Fontaine, whose career had begun as a studio singer for record producers on the Lovers' Rock scene, went on to work with The Beatmasters, pioneers of British electronic dance music. Manchester-based Denise Johnson, who began her professional career singing in a soul band, became the studio singer of choice for the 'Madchester' scene and provided the defining vocal sound of the hybrid of indie rock and rave celebrated by Primal Scream's 1991 Mercury winning album *Screamadelica*.

It wasn't only session singers who were offered new opportunities by electronic dance music. Tracey Thorne, from the band Everything But The Girl, describes how her increasing disillusion with the commercialism and laddishness of indie-rock led her to accept an invitation to sing with Fairport Convention at the 1993 Copenre Festival:

One day I am on stage in a country field in front of a crowd of bearded, real-ale folkies, euphorically singing a Sandy Denny anthem as the late afternoon sun dips behind the trees and hedgerows. And then, almost the next day, or so it seems, there is a phone call from Massive Attack asking me to collaborate and sing on their second album. (Quoted in Frith et al. 2021: 175.)

Massive Attack's *Protection* was released in 1994, as was Everything But The Girl's next album, *Amplified Heart*. This brought together veteran players from Fairport Convention (Richard Thompson Dave Mattacks and Danny Thompson), the jazz saxophonist Pete King, *cor anglais* player Kate St John and avant-garde producer/programmer John Coxon. House DJ Todd Terry remixed the album's sixth track, 'Missing' as a single. It was a top ten hit around the world. In genre terms Everything But the Girl's music had become difficult to place.

Conclusion: Musicians are Ordinary

It sometimes seems as if I have spent much of my professional life having to think about performers' authenticity, originality and creativity.¹⁵ These are not only issues for rock fans. Jazzers are preoccupied with 'real' jazz and folkies with 'authentic' folk, while many

writers about classical music still assume that any music that is in any way 'commercial' cannot be taken seriously. Academics like Richard Peterson may have definitively critiqued the ideological assumptions of such notions of musical truth but they remain embedded in audience and institutional discourse (see Peterson 1997). Reviews and interviews, programme notes and press releases, radio presenters and promoters all reinforce the image of musicians as people driven by intense creative needs and expressive impulses. This is, though, to confuse music-making with music-marketing. My argument is that we should admire successful musicians not for their integrity but for their opportunism, a term that needs rescuing from its negative overtones.

A concept we found useful in understanding live music history was 'affordance', which for us meant referring to the obstacles to and possibilities for action offered by particular objects (musical instruments, say) or situations (live performance, for example).¹⁶ The question that came to interest me particularly was not how musicians became stars but how they used the musical opportunities offered in everyday life. The institutions that are most important for musical careers may not be the most obvious national and specialist music institutions – record companies, publishers, broadcasters, arts councils, music schools, conservatories, etc. – important as they are. Local, informal music-making opportunities are, as I have already suggested, just as important for how musical lives are lived, and these are tied up with the institutions that shape the everyday, the ordinary. I can best illustrate this schematically and, following Slobin, use personal experience.

The Family

I grew up in households with a piano. My father was a good player (later in his life he played organ for the local church) though as far as I know neither of his parents had any interest in music at all. My older brother played violin well enough to lead the school orchestra and after he married held string quartet evenings with his wife and their friends. My younger brother became a famous musician, Fred Frith, a violinist, a guitarist, a composer and improviser. My father-in-law was a singer/percussionist who became band leader at the Savoy; my sister-in-law sings and plays guitar and keyboards in a folk-pop duo, Dave Ellis and Boo Howard, that has been gigging (and releasing new records) for more than thirty years.¹⁷ My stepson is, as already noted, a professional percussion player and timpanist; my daughter a professional flute player and music teacher; my wife, who studied oboe and piano at school, now sings in two amateur choirs, plays recorders with friends and is a member of both the Northeast Early Music Forum and the Society of Recorder Players.

The intertwining of musical opportunities and family life is common in all music worlds and across the social spectrum, most obviously,

15. For a useful overview of the use of these terms in rock scholarship see Gracyk 2020.

16. This concept was originally formulated by the ecological psychologists James and Eleanor Gibson, but has been widely adopted in other disciplines, including sociology.

17. See <http://www.daveandboo.com>.

perhaps, in the familiar phenomenon of children learning to play the same instrument as a parent.¹⁸ Mavis Bayton told me when she was researching *Frock Rock* that a significant number of the female guitar players to whom she talked were the daughters of guitarist fathers who had no sons (see Bayton 1998). In the autobiographies of Britain's garage and grime stars there is often reference to their parents' inspirational influence as reggae record collectors, dancers and DJs.

But even without such lineages, family occasions are important for musical employment. Musicians of all sorts, from jazz harpists to club DJs, from crooners to metal bands, make money from weddings. As a teenager, my daughter-in-law was a member of her family's string quartet. Her parents, professional orchestral musicians, ran a successful wedding music business. Wedding anniversaries and significant birthdays are also a common source of music income. When my daughter was at primary school her best friend invited her to a family birthday do, a grandfather's 70th. It was a grand affair (he was a wealthy builder and property developer) with a star-studded line-up of performers, none of whom my daughter had heard of. Top of the bill was Dionne Warwick.

The Church

In his autobiography Bill Bruford describes the Anglican church as "a powerful cultural agent" in the making of English progressive rock. Most prog rock singers, he notes, had originally sung in church choirs and many prog rock keyboard players had originally played church organs (see Frith et al. 2019:138). I have already noted the role of church music in John Paul Jones's career and the experience of singing in church choirs is usually in the background of successful choral, *lieder* and opera singers, on the one hand, and gospel, soul and r&b singers, on the other. Churches have also long provided occasions for secular musical performances, fetes, garden parties and fundraising events. John Lennon, George Harrison and Paul McCartney famously played their first gig, as The Quarrymen, at the St. Peter's Church Rose Queen Garden Fête in Woolton; today, abbeys, churches and cathedrals are important venues for local live music ecologies.

Education

I'm less interested here in the obvious importance of music education in the making of musical performers than in the importance of high schools and Further Education (FE) colleges, art schools and universities for performance opportunities, in the provision of spaces, stages, audiences, collaborators, promoters, resources, time, technologies and technologists. In our study we showed the importance, for example, of art schools and universities for jazz and folk in the 1950s and 1960s and for rock and the Early Music movement in the 1960s and

18. So Sam Fender, for example (see footnote 2) may have had a disrupted upbringing but his musical aspirations and early pub and club gigs were nurtured by his guitar-playing song-writing father and older brother.

1970s. By the turn of the century students were the key market for the development of the club scene and electronic dance music, while FE colleges, once the setting for emerging punk acts now became settings for the development of the art of grime. Above all, these educational settings give musicians opportunities to experiment, to be pretentious and to fail.

The Military

The role of the military in the history of popular music is a neglected topic. From the beginning of the 20th century the Musicians' Union treated military musicians as unfair competition to MU members in their provision of entertainment on the bandstand or the pier, but such musicians had successful enough performing careers for Richard Morrison to suggest that even in 1970 ex-military bandmen still had a significant presence in the LSO (cited in Frith et al. 2013: 65). A history of British jazz and beat music in the 1950s and 1960s reveals the importance of National Service as a setting in which young men got access to instruments, tutors and performance opportunities. They emerged from their army service to be in-demand players and mentors for the plethora of local DIY skiffle and blues bands. Sixty years later several of my daughter's contemporaries at the Royal Northern College of Music were signed up to regimental bands as a way of getting their courses funded and being sure of musical employment on graduation; one of her college experiences was a week's residential workshop with the band on a naval base. In other musical worlds – brass bands and piping, for example – military bands are customary (and often successful) competitors at national and international events. For many pop and rock groups from the 1960s to the 1990s tours of British and American European military bases were essential to their economic survival.

Holidays

The history of live music is, among other things, the history of holiday entertainment, from seaside variety (an important source of summer employment for classical and jazz musicians), through holiday camps and talent shows (an important source of summer employment for skiffle and rock 'n' roll musicians) to today's multi-music festivals, new versions of the camping holiday, and clubbing weeks in Ibiza and Aya Napa, new versions of the package holiday.

Raymond Williams's famous essay 'Culture is Ordinary' (first published in 1958) is, in part, a polemic against the idea that 'culture' is something that belongs to the 'cultured'. But it is, more importantly, a celebration of the ways in which expressive and signifying beliefs and practices give meaning to (and take meaning from) everyday life. As Williams argues,

it makes no sense to describe the Welsh working-class family in which he grew up as uncultured (he even remarks in passing that “at home we met and made music”) (Williams 1989: 94). Williams suggests that culture has two aspects:

the known meanings and directions, which its members are trained to, the new observations and meanings, which are offered and tested. These are the ordinary processes of human societies and human minds, and we see through them the nature of a culture: that it is always both traditional and creative. (ibid. 93.)

It is from this perspective that I describe musicians as ordinary. Music-making too must be understood in terms of everyday life. What makes musicians extraordinary is not who they are but what they do and how they use their music-making opportunities. ■

References

- Arthurs, Tom 2015. *The Secret Gardeners: An Ethnography of Improvised Music in Berlin (2012–13)*. PhD Music, University of Edinburgh.
- Auslander, Philip 2001. “Looking at Records”. *TDR: The Drama Review* vol. 45 (1i): 77–83.
- Bayton, Mavis 1998. *Frock Rock. Women Performing Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Brennan, Matt 2020. *Kick It. A Social History of the Drum Kit*. New York: Oxford University Press.
- Bostridge, Ian 2015. *Schubert’s Winter Journey*. London: Faber & Faber.
- Braae, Nick 2020. “Categorisation: Genre, Style, Idiolect and Beyond”. In: *The Bloomsbury Handbook of Rock Music Research*. Eds. Allan Moore & Paul Carr. New York: Bloomsbury Academic, pp 225–238.
- Burland, Karen & Pitts, Stephanie 2012. “Rules and Expectations of Jazz Gigs”. *Social Semiotics* vol. 22(5): 523–43.
- Butt, John 2015. “What is a ‘Musical Work’?”. In: *Concepts of Music and Copyright: How Music Perceives Itself and How Copyright Perceives Music*. Ed. Andreas Rahmatian. Cheltenham: Edward Elgar, pp 1–22.
- Chinen, Nate 2021. “Considering Chick Corea’s Grammys Success and the Kitchen Sink of Genre”. *NPR Music*, 11 March 2021. <https://www.npr.org/2021/03/11/976059434/considering-chick-coreas-grammys-success-and-the-kitchen-sink-of-genre?t=1628935021493> (last accessed 30 August 2021).
- Cook, Nicholas 2014. *Beyond the Score. Music as Performance*. Oxford: Oxford University Press.
- Eriksson, Maria, Rasmus Fleischer, Anna Johansson, Pelle Snickars & Patrick Vonderau. 2019. *Spotify Teardown. Inside the Black Box of Streaming Music*. Cambridge MA: MIT Press.

-
- Frith, Simon 2007. "La musique live, ça compte ...". *Reseaux* vol. 25 no. 141–142: 179–201.
- Frith, Simon, Matt Brennan, Martin Cloonan & Emma Webster. 2013. *The History of Live Music in Britain, Volume 1: 1950–1967*. Farnham: Ashgate.
- Frith, Simon, Matt Brennan, Martin Cloonan & Emma Webster 2019. *The History of Live Music in Britain, Volume 2: 1968–1984*. London: Routledge.
- Frith, Simon, Matt Brennan, Martin Cloonan & Emma Webster. 2021. *The History of Live Music in Britain, Volume 3: 1985–2015*. London: Routledge.
- Gracyk, Theodore 2020. "Authenticity, Creativity, Originality". In: *The Bloomsbury Handbook of Rock Music Research*. Eds. Allan Moore & Paul Carr. New York: Bloomsbury, pp 209–223.
- Harkins, Paul 2020. *Digital Sampling. The Design and Use of Music Technologies*. New York and London: Routledge.
- Peterson, Richard A. 1997. *Creating Country Music. Fabricating Authenticity*. Chicago: Chicago University Press.
- Pitts, Stephanie 2005. "What Makes an Audience? Investigating the Roles and Experiences of Listeners at a Chamber Music Festival". *Music and Letters* vol. 86(2): 257–69.
- Slobin, Mark 2019. *Motor City Music. A Detroit Looks Back*. New York: Oxford University Press.
- Thoroddsen, Arnar Eggert 2018. *Music-Making in a Northern Isle: Iceland And the "Village" Factor*. PhD Music, University of Edinburgh.
- Tunbridge, Laura 2020. *Beethoven. A Life in Nine Pieces*. NY & London: Viking Penguin.
- Williams, Raymond 1989. *Resources of Hope: Culture, Democracy, Socialism*. London: Verso.

In Search for New and Old Sounds

Creative Shifts and Musical Mobilities within the Folk Music Movement in 1960s and 1970s Sweden

Karin Eriksson

Music has the capacity to evoke strong senses of belonging, place and identity. Especially in times of societal change music seems to become an important vehicle for individual and collective action. The new interest in folk music that swept over the Global North in the late 1960s and early 1970s particularly actualises these issues. It was a movement directed towards the revitalisation of local and regional folk music traditions, as well as an interest in folk music from different parts of the world. This article explores the intersections of these approaches. It investigates two musical initiatives where the musicians engaged in different ways with new repertoires, instruments and sound worlds. The first case is a female duo that performs Swedish traditional music from the region of Småland in Sweden, and the second a balalaika orchestra in Sweden, playing traditional music from Russia, Georgia and Ukraine. By adding a lens of mobility to previous research, using the notion of *shifts* coined by ethnologist Owe Ronström, the study follows the creative pathways of the performers engaged in these music groups. It investigates how folk music was enacted in performances and in contemporary discourses by combining analyses of archival material such as scrap books, reviews and recorded interviews with new multi-sited fieldwork. The study shows how the performers' pathways were entangled with shifts in folk music aesthetics, shaping individual and collective stories in their search for authenticities, which point towards transnational belongings and a wish for creating better futures together. Ideas of egalitarianism, anti-commercialism, resistance and counterculture, was constantly brought into play within these musical spaces.

Keywords: Folk Music, Shifts, Mobilities, Authenticity, the Alternative Music Movement, Spelmän, Balalaikas, Revival, Tradition.

There is a certain something in Swedish traditional music. Through it you can get people to feel like they belong. [...] It's not really political but still... you discover that there is something there, at home, that also can be worth something. (Guitar player Kenny Håkansson quoted in Goldberg & Rander 1973:5)¹

Suddenly you like, heard on the radio [...] Indian music, and all sorts of other things, that you didn't know existed. (Multi-instrumentalist Roland Keijser remembers the folk music movement during the late 1960s. Interview 2007).²

1. I den svenska spelmansmusiken tycker jag att det finns något. Genom den kan man få folk att känna gemenskap [...] Det är inte direkt politiskt men ändå.... man upptäcker att det finns någonting där hemma som också kan vara värt nåt.

2. Plötsligt liksom hörde man på radion [...] indisk musik och allt möjligt som man inte visste fanns.

The two musical trajectories towards different types of folk music expressed in the musicians' utterances above, make a springboard for this article.³ On the one hand, the folk music movement during the late 1960s and 1970s in Sweden has been closely associated with an increased interest for Swedish traditional music. Attention was given to the local and perceived authentic music, in terms of sensing individual "roots" and collective "homes", often with left-wing political orientation. It formed a radical shift in folk music aesthetics when musicians embraced new forms of repertoires, instruments, and embodied practices (Kjellström et al. 1985, Ramsten 1992, Ronström 2014). One of the most common examples used to illustrate this shift of interest, is a gathering of folk musicians, a so called *spelmansstämma*⁴ (*spelman* gathering) in 1975 held in the village Bingsjö in Dalarna in Sweden, where 35 000 visitors had gathered to experience and play traditional music together. At the same event, just a few years earlier, only a hundred people participated (Gudmundson 2019). This increased interest was part of the international folk music revival and globalisation of British and US-American youth culture that swept over the Global North during this period. The student revolts and various protest movements in Scandinavia and in Europe in addition to the anti-war, environmental, civil rights and women's movements in United States further stressed these new left-wing political views and activities. Thus, folk music was ideologically perceived as "the people's music" (Östberg 2002, Björnberg 2013, Arvidsson 2008, 2016, Hyltén-Cavallius 2017, 2021). On the other hand, the actors within these movements in Sweden were not only focused on traditional Swedish music. They also turned towards various international music genres within popular and traditional spheres, in search for new sound worlds, authenticities and senses of belonging (Arvidsson 2008: 198–199, 2010, Thyren 2009: 32, Ronström 2014: 48–49).

Creative Shifts and Musical Mobilities

This article aims to focus on the intersections of these two approaches, to try to see around the edges of normative narratives and take detours, to let other stories emerge (Law and Mol 2002: 16–17). It investigates and compares two musical initiatives within the folk music movement in late 1960s and early 1970s in Sweden. Through the cases I draw attention to different modes of engagements with new musical geographies, repertoires, instruments, and sound worlds, in order to enhance understanding of contemporary musical interest in the local and the foreign. The first case study explores the practices of a female duo called "Eva and Sabina", engaging with Swedish Traditional Musics. The second case study examines a music collective in the form of a balalaika orchestra in Sweden performing arranged folk music from Russia, Georgia, and Ukraine. By dwelling on the intersections of Swedish and international traditional music forms in my two case studies I will trace and explore the various paths taken by performers in

3. This study is part of the research project *Creative Transitions – Musical flows in 1960s and 1970s Sweden* (2017–2021) conducted at the Centre for Swedish Folk Music and Jazz Research in Stockholm, financed by The Swedish Arts Council and The Swedish National Heritage Board. <https://musikverket.se/artikel/kreativa-forflyttningar/?lang=en>

4. A *spelman* refers to a folk performer who embodies traditional knowledge. The term has special historical connotations in Swedish rural society, during the eighteenth and nineteenth century, and associated with self-taught tradition bearer, often male. A *spelmansstämma* may be described as a prototypical example of participatory culture with focus on collective music making. While there are concerts, its main purpose is for people of all ages and skill levels to meet informally and to play/sing and dance together, creating spaces with no clear boundaries between performers and audiences, professionals and amateurs (Eriksson 2017: 20–22).

these musical initiatives, as well as how ideas and values of folk music move and circulate within and between these initiatives and musical spaces. How is folk music used and enacted? Which ideas and values are brought into play within performances and at gatherings? How do the actors involved experience musical transitions and societal changes?

Mobility is an important point of entry into the musical scenes explored in this article. Previous research has often described the 1970s as characterised by shifts or movements – of people, ideas, impulses, and sound worlds – pointed out as important for creativity (Östberg 2002, Kurlansky 2004, Hyltén-Cavallius 2017). I align my thinking here with ethnologist Owe Ronström's conceptualisation of mobility in terms of *shifts*.⁵ Ronström uses the concept to illustrate the interconnectedness of transitions of different kinds: how geographical transitions have shifted aesthetic transitions, and how ideological transitions have affected power relations. According to Ronström, shifts are also central in the understanding of revivals as “acts of translations” that actively bring past practices, things, ideas and actions into the present (Ronström 2014: 44). These acts depend on social, temporal, musical and spatial shifts and may occur between the rural and urban, individual and collective, informal or formal, local, regional and international or between various musical geographies. To focus on shifts inevitably draws attention to “the ongoing” and points towards how actors, recourses, values and motives are part of forming a specific mode of cultural production (Ronström 2014:45).

In this article I will apply a similar approach to Ronström and explore what kind of creative shifts that are enacted in my two case studies. I will show how the duo “Eva and Sabina” perform temporal and spatial shifts in their musical activities, and how the members of the balalaika orchestra move between times, spaces and geographical places in their music making. The first case very clearly stands for revitalisation of Swedish folk music, while the second points towards more hybrid uses and understandings of past practices of Russian and East European Music. By analysing these two cases, with emphasis on mobilities and shifts, my aim is to contribute to a more nuanced understanding of how folk music was used and enacted within these scenes and to highlight intersections with the Swedish alternative music movement.

Overlapping Practices: The Folk Music Movement and The Alternative Music Movement

The folk music movement during the 1960s and 1970s is a well-researched phenomenon, in terms of new stylistic trends within instrumental Swedish folk music (see for example Kjellström et al. 1985, Ramsten 1992, Kaminsky 2012) and its vocal traditions (Åkesson 2007). Due to previous collectors' work, the new performers had a lot of archival material in the forms of recordings, texts, and transcriptions

5. Ronström's discussion was also central to the theoretical foundation for the larger project (see note 3 above).

to draw on for their revival activities. As indicated above, several main strands are distinguishable in the ways the performers approached the traditional material. Some musicians were directed towards historical informative interpretations in search of “authentic” sounds of old instrumental and vocal repertoires. Others mixed folk tunes within the idioms of pop, rock, or jazz, often in ensembles performed with acoustic and electric instruments (for example bands and artists like Kebnekajse, Merit Hemmingson and Arbeta och Fritid). The new collaborations resulted in a mediatisation of the folk music scene, in the forms of LP albums and performances on the radio and TV (Ronström 2014: 48–49). Thus, the performers moved folk music from its traditional settings at *spelman* gatherings or various national celebrations into dance halls and clubs. Previous research has also examined the traditionalisation processes from the perspectives of the rock and jazz genres (Arvidsson 2005) and the intersections towards the Swedish alternative music movement. This was a network of musicians, artists, voluntary workers, journalists and record companies, that created their own alternative scenes in opposition against the commercial music industries, guided by left-wing political ideas. The multi-layered movement had a broad musical profile and combined rock and jazz crossovers with the revitalisation of various folk music forms from different parts of the world (Fornäs 1993, Eyerman and Jamison 1998, Arvidsson 2008, 2010, 2016, Hyltén-Cavallius 2017, 2021). This area is well-researched in terms of the meanings of crossovers, but to my knowledge there are few studies that engage more profoundly with the interest in musics of other countries. An important exception is ethnologist Alf Arvidsson’s and musician Jörgen Adolfsson’s study of a collective called Ett Minne för Livet (A Memory for Life). The authors discuss central ideas of the collective’s music making and their choices of performing music from different parts of the world (Arvidsson and Adolfsson 2011, 2015, see also Arvidsson 2008: 254–255). I will expand upon these studies and add a lens of mobility, to shed light on the complexities interwoven in the different musical scenes and social spheres.

This article draws both on archival material, such as newspaper articles, reviews and recorded interviews with musicians held at Svenskt visarkiv in Stockholm, and on recently conducted fieldwork in the form of semi-structured in-depth interviews with musicians active within this period (2019–2020). The historical source material will be put in dialogue with the interlocutors’ own ideas, understandings, and memories of the 1970s. I proceed through a set of multi-sited fieldwork examples, moving from the female duo to the balalaika orchestra. None of these empirical examples have been thoroughly examined in previous research, a gap which this article aims to fill. I will investigate the examples as hybrid and shifting enactments in trying to disentangle the multi-faceted trajectories involved. I will hold on to particularity even when indicating scope for broader generalisations.⁶

6. My approach to fieldwork is in line with Barz & Cooley 2008, Law & Mol 2002:16–17 and Hofman 2010:23.



Figure 1a & 1b: Photo of the duo “Eva and Sabina” performing in the TV programme *Girls Who Make Sounds* in SVT 1977.



Girls Who Make Sounds: “Eva and Sabina”

In 1977, the two young fiddlers Eva Blomquist-Björnberg and Sabina Henriksson participated in a Swedish national TV show called “Girls Who Make Sounds” (*Tjejer som låter*), produced by Mona Sjöström. The TV programme was initiated to bring forward female performers within the genre of Swedish traditional music, highlight their various contributions and new stylistic trends and performance practices. Sjöström described the show in an interview published in one of Sweden’s largest national newspapers, *Dagens Nyheter* (The Daily News):

It feels good to be able to present new faces on TV [...]. My young host of the show is a real *spelman* even if she is not dressed in traditional local dress. There is no romanticism in the shows when it comes to traditional local dress [bygdedräktsromantik], from either *spelmän* or dancers. The dancers come from independent groups that have left the organised folk-dance movement [Ungdomsringarna] and revived older traditions of dance in new and fresh ways.⁷

The duo “Eva and Sabina” were invited to play tunes from Småland, their home region in the south east of Sweden. By that time, the duo was well-known within the folk music communities. They had performed on various stages, both at festivals and *spelman* gatherings, made recordings and participated in radio shows.⁸ Before they started to perform the host of the show, Christina Frohm, asked them how they felt about being women and *spelmän* (*Spelman/män* indicates male gender) at the same time, and how they were received within the community. Blomquist-Björnberg answered: “nowadays there is no problem, it’s just fun”, but added that they were occasionally treated like “cute little girls” who happened to know how to play, and stressed that it was important to be taken seriously by others.⁹

7. Det är skönt att kunna presentera nya ansikten i TV [...]. Min unga programledare är en äkta ”spelman”, även om hon inte är klädd i sockendräkt. I programmen finns för övrigt ingen bygdedräktsromantik, varken hos spelmän eller dansare. Dansarna är fria grupper som dragit sig ur ungdomsringarna, och tagit upp de gamla danstraditionerna på ett nytt och fräscht sätt. Interview with Mona Sjöström, by Brita Richter *DN*, 11 December 1977.

8. Their own record *Morfars rock och andra dansbitar från Småland* (*Grandpa’s Rock and Other Dance Tunes from Småland*) 1978, was released by Amigo, an independent record company. They also performed on *Den länge dansen – unga spelmän från Småland och Skåne*, 1976, released by MNW, a record label of the alternative music movement.

9. *Tjejer som låter*, SVT2, 13 November 1977, 18.30–19.00. SR TV2. Eva and Sabina on TV 1977: <https://www.youtube.com/watch?v=KF9pYAZMpL8> (Last accessed 2 February 2022).

Tjejer spelar och låter i tre nya musikprogram

Det är kvinnorna som burit traditionerna vidare när det gäller vår gamla, folkliga sång- och musikkatt. Det är de som sjungit vagsångerna, arbetarvisorna och vallåtarna. Och i dag finns det fler spelmanskvinnor än någonsin, både unga och gamla, i vårt land.

Det är därför folkmusikentusiasten Mona Sjöström gjort sina tre program, som hon rätt och slätt kallar " Tjejer som låter". Och att tjejer är underbara spelmän, kommer vi att få många bevis för. Mona har funnit dem överallt ute i bygderna, underbara musikanter med sådan kunnsighet och utstråling, att männen förstummas och gapar av beundran.

Monas första " Tjejer som låter" sänds i TV 2 på söndagskvällen klockan 18.30. Programledare är Christina Frohm, en ung sömrländstjej med gamla spelmansanor. Från början var hon med i Skäggmanslaget, men grabbarna ville inte ha henne med, därför att hon är tjej!

— Det är skönt att kunna presentera nya ansikten i TV, säger Mona. Min unga programledare är en äkta "spelmann", även om hon inte är klädd i sockendräkt. I programmen finns för övrigt ingen bygde-

dräktsromantik, varken hos spelmän eller dansare. Dansarna är fria grupper, som dragit sig ur Ungdomsringarna, och tagit upp de gamla danstraditionerna på ett nytt och fräscht sätt.

I det första av de tre programmen medverkar tre sådana dansgrupper från Sörmland. Då möter vi också Christina Frohm tillsammans med kompiserna Eva Liljedahl från Blekinge. Från Uppland kommer 14-åringarna Jinder och Cia Gagnefjord. Båda trakterar nyckelharpa. För fiol och sång svarar Eva Blomquist och Sabina Christensen, båda från Småland och 19 år gamla.

Västmanland representeras fint och stämningsfullt av två 19-åringar, Malou Mellink, som spelar blockflöjt och kompas på basfiol av Åsa Eriksson.

Dessutom lovar Mona, att inte ett öga kommer att vara torrt, när en grupp finländska flickor spelar upp på fiol och basorgel.

I fortsättningen skall Norge representeras av en flicka med hardangerfela, Danmark av en tjej som sjunger medeltida ballader, samt Turkiet av en flicka som framför något typiskt från Turkiet.

Från bl a Värmland, Dalarna och Stockholm har Mona häm-



Mona Sjöström är kvinnan bakom " Tjejer som låter", en ny serie i tre avsnitt där vi får möta musikaliska tjejer från olika delar av landet.

tat tjejer som låter för de kommande programmen. De skall visa sina färdigheter på spålpipa, mungiga, strålkharpa och mycket annat.

BRITA RICHTER

TV 2 SÖNDAG KL 18.30

Figure 2: Newspaper article, DN, 12 November 1977.

One of the main changes during the folk music movement in 1970s Sweden, was the increased number of women who started to perform music, challenging the idea of the man as main tradition-bearer and *spelmann* (Kjellström et al. 1985, Ramsten 1992). This re-negotiation of the role of the traditional performer becomes especially visible in contemporary discourses and the ongoing discussion since the middle of the 1960s to speak about *spelkvinnor* (women), instead of *spelmän* (men) (Bartels 2020:39). These ideas and changes were interlinked with the developments within the women's rights movement and the increased awareness of issues regarding gender inequalities within Swedish society at large. The topic was also frequently discussed within the scenes of the alternative music movement (Östberg 2002: 75–78, Arvidsson 2008: 342–349). Ethnologist Alf Arvidsson has discussed the potential spaces and positions for women within the male-dominated music scenes in Sweden during the period 1965–1980. He shows that many restrictive gender norms remained in Swedish musical life, despite the raised awareness and increased participation (Arvidsson 2008: 343). Still, few studies have engaged more profoundly with female instrumentalists within Swedish traditional music during this period (with exception for Larsson 2009 and Selander 2012, see also Åkesson 2007 and Bartels 2020).

Henriksson and Blomquist-Björnberg still play together and in 2019 they celebrated 50 years of musicianship. The TV programme piqued my curiosity, and I was interested to know more about their memories,

experiences, and revival activities during the 1970s. Due to the Covid-19 pandemic, we met online in May 2020 for a conversation about their music making. Looking back, how did they experience being young women eager to play?

Ways of Knowing Folk Music and Re-Claiming Space

Henriksson and Blomquist-Björnberg were both born and raised in different parts of the small town Norrahammar outside of Jönköping in Sweden. They described their childhood as filled with music and singing, and their parents actively participated in the local folk dance group (*folkdanslag*). Even though the two girls were part of the same music scene, it was not until the age of eleven that they got to know each other through a violin teacher in their music school. Shortly after, the local dance group needed musicians for their performances, and the young women started to play with them. During lower secondary school they got sole responsibility for the dance group's music. In Henriksson and Blomquist-Björnberg's narrations, the older generations were constantly brought forward as important role models and supportive forces, in the form of family members, teachers and fellow musicians. Henriksson emphasised: "they encouraged us to play, so we got the courage to try!" They spoke especially affectionately of an older fiddler, Tage Johansson from Tenhult, that they called their "spelmanspappa" (folk music dad). He introduced them to folk music gatherings and jam sessions in the local area as well as in other parts of the country.¹⁰ Their answers suggest how important sociability and communality became for them in their process of learning traditional

Figure 3: Selfie of Sabina Henriksson and Eva Blomquist-Björnberg at Bengt Löfberg's house in Kimramåla, 1975.



10. Interview with Blomquist-Björnberg and Henriksson, 12 May 2020.

music. The warm welcoming by the older generation of men, evoked affective bonds and senses of belonging.

The duo furthermore described a transformative shift in their music making when they encountered the two fiddlers Bengt Löfberg and Pelle Björnlert from the same region and got invited to their private gatherings and music classes. The characteristic features of Löfberg's and Björnlert's ways of playing have been analysed and identified by Ramsten as guiding stylistics for the new generations of *spelmän*, especially in the southern parts of Sweden (Ramsten 1992: 89–90). By visiting archives in the region Småland, listening to older recordings and interpreting transcriptions, Löfberg and Björnlert revived local repertoires, guided by their own imaginaries of historical authenticities. They searched for tunes from before the 1800s, older than the repertoires performed within the organised *spelman's* movement. It resulted in a new kind of supposedly archaic style, characterised by “sonorous play on multiple strings with drone and almost exaggerated rhythmic marking by ways of stomping” (Ramsten 1992:67, Kaminsky 2012: 31), and the use of re-tuned fiddles.¹¹ Other features foregrounded were the combination of instrumental pieces with vocal parts and an endless repetition of the tunes, to really “get into the music” to create a sense of timelessness and durability (Ramsten 1992: 89, 115).

All these features are clearly played out in the music performances by the duo “Eva and Sabina”, in addition to the overall trend of playing harmonies in parallel octaves (*grovt och grant*).¹² Blomquist-Björnberg also explained how they deliberately aimed to “evoke that feeling of getting into a transcendental state [...] into another kind of world” through their playing. This approach highlights the revivalists' ideas of folk music as dance music. For many musicians to play with dancers became an ideological marker against the realms of art music. Folk music was perceived to be “brought back” from the presentational performances on stages with ensembles of *spelmän*, to its “original function” on the dance floor, accompanied by one or two players. This idea was historically projected on the pre-industrial society of Sweden (Kaminsky 2012, Eriksson 2017:176). To understand the dance became means to understand the musics and vice versa (see for example Interviews with Stinnerbom 2020 and Edén 2014). Henriksson and Blomquist-Björnberg were inspired by Löfberg and Björnlert to visit archives in search for older tunes to revive, they also stressed that they thought that their playing was “genuine” and “authentic”. Blomquist-Björnberg added: “during that time I had a bit of this view of the old man who sat there and played, you had a very romantic view of how it had been [...] this is how it must have sounded in Småland!”¹³ The duo also had close contact with revivalists Leif Stinnerbom and Mats Edén, two *spelmän* in the county of Värmland. Stinnerbom had a similar view:

11. In turn, Löfberg and Björnlert was inspired in their music making by Kalle Almlöf and Anders Roséns record “Västerdalton” (1972), in which they revived tunes from the western parts of Dalarna, Ramsten 1992.
12. See for example the tune “Plira man lagom” that they sang and performed in the TV-show mentioned above.
13. På den tiden hade jag lite grann den här synen på gubben som satt och spelade. Man hade en ganska romantisk bild hur det hade varit [...] så här har det låtit i Småland! Interview with Blomquist-Björnberg, 12 May 2020.

I believe that we had this romantic view of discovering a hermit in the woods in some cabin, who sat there and played exactly the way they might have played 100 years ago, or even more. We had that kind of idea, but we soon woke up from that. [We] understood pretty early on, that folk music is always evolving, and influenced by contemporary times and their trends.¹⁴

Here, the ideas of “pastness” and “remoteness” creates an historically grounded continuity, “a prerequisite for authenticity” (Ronström 2014:45). It becomes a means to legitimise their revival activities in search for old sounds and their local origins (Åkesson 2007: 49–50, Ramsten 1992:112). A highly elusive and multi-layered concept, authenticity has been a crucial issue within several folk music movements during the twentieth century in Europe. Previous research has shown how multiple authenticities overlap in the revival spaces of the 1960s and 70s, causing emotional controversies between traditionalists and innovators. The former advocated a search for “true” origins and historically informed performances, and the later valued alternative interpretations and the capacity of embodying a “truthful” expression of performance close to the artist’s person and/or persona (Moore 2002, Åkesson 2007, Hagmann and Morrissey 2020:185). Interestingly, the historical orientations are central in the sentiments above, at the same time as all these musicians shared an openness and artistic freedom to re-invent and re-imagine how it might have sounded out of own selective choices. Henriksson and Blomquist-Björnberg recollected an encounter with one of the older men in the *spelman* ensemble:

14. Jag tror vi romantiskt trodde vi skulle hitta nån eremit som suttit där i nåt torp i skogen och spelat exakt som de hade gjort i 100 år bakåt, eller ännu mer. Det fanns ju nån’ sån’ idé, men den väcktes vi ganska fort ur. Vi förstod ganska tidigt att folkmusiken är satt under utveckling och påverkad av sin samtid och sina trender. Interview with Stinnerbom, 22 December 2020.

15. SH: Alltså till en början var vi nya och det var så spännande, sen kom vi in lite mer, fick en sån häftig känsla; vi kan mycket också! Och då stod man där vid någon spelmanstämma, lite längre fram då, [på scenen] och improviserade och hittade på, för det var så roligt att improvisera stämmor och grejor. Och då var det nån farbror som sa till mig efteråt, efter scenframträdandet ”fuska inte så nästa gång”.

EBB: Vi spelade ju inte efter boken ...

SH: Näe, vi spelade inte efter boken. De hade ju noterna, de stod där med 50 *småländska låtar* och olika sådana häften som kom då.

EBB: De hade pluggat in de stämmorna och det stämde inte, och det är klart ...

SH: Vi kom dit och bara spelade som vi kände (skratt) roligt som bara den!

Interview with Blomquist-Björnberg and Henriksson, 12 May 2020.

SH: Well, in the beginning, we were new, and it was so exciting, then when we got into it all a bit more, we got this feeling; we know things too! And, at one of the *spelman*’s gatherings, we stood there, a bit closer to the front [of the stage] and improvised and tried things out, because it was so fun to improvise and so on. And then, one of the older men told me afterwards, after the staged performance: “don’t cheat like that, next time”.

EBB: We didn’t play according to the book ...

SH: No, we didn’t play according to the book. They had sheet music, and stood there with 50 *Tunes from Småland*, and the different booklets.

EBB: And they had memorised all their parts [harmonies] and it didn’t add up, and of course ...

SH: We just showed up and played the way that we felt like (laughter), it was so fun!¹⁵

The sentiment above clearly articulates how Henriksson and Blomquist-Björnberg challenged the dominant practice of playing from sheet music, often modelled on chamber art music performances within the organised *spelman* ensembles (see Roempke 1980, Ramsten 1992, von Wachenfeldt 2015). Their ways of improvising and more freely interpreting the traditional tunes were perceived as a lack of traditional knowledge, described by the older fiddler in terms of “cheating” (i.e. playing it wrong). It is a vibrant example of how different ways of knowing tradition clashes, and how embodied practices becomes statements on genre’s aesthetics (as discussed in detail in relation to gender issues in Norwegian folk music by Johansson 2013). Eriksson and Lundberg (forthcoming 2022) have argued that the attitudes experienced by the duo enact normative values within the folk music communities as well as make visible restrictions in expressive behaviour assigned to gender roles. To “know your place” and “stay in line” with your fellow musicians, coincides well with the genre’s orientation towards history and the collective (“the people’s music”), downplaying individuality and self-assertion. These are also common ideals associated with appropriate behavioural norms typically associated with women. Indeed, the example highlights how social orders are manifested in genres, their musical patterns, and related activities (Werner 2019:7). I would like to add that Henriksson’s and Blomquist-Björnberg’s sentiments simultaneously negotiate belonging and disaffiliation. They wanted to add something new to their own music and show others that they also had the skills and knowledge to develop the tradition and bring the music forward in time. Simultaneously, they understood how their ways of performing were perceived as crossing the line of accepted behaviour. By balancing on this edge, they managed to create a space of their own within the community.



Figure 4: Sabina Henriksson and Eva Blomquist-Björnberg at Jönköpings marknad, May 24 1974. Photo: Göran Hallqvist

Local Sensibilities and Transnational Belongings

At the end of our interview, Henriksson started to talk about the importance of a certain kind of awareness in their music making. She referred to the discussions about nationalism that started to grow within the alternative music movement in relation to the increasing interest in Swedish traditional music during the 1970s (Arvidsson 2008:193f). Performers reacted against how nostalgia for a Swedish local past spurred ethno-nationalistic ideas of keeping folk music “pure” and “protected” from international influences (Selander 1974). Henriksson brought up how their music performances both abroad and at home and especially in schools, when they both played and talked about their local music traditions, became means for them to combat racism and xenophobia. She continued:

You need to have a cultural platform to stand on, to be safe and confident, it opens curiosity for other cultures. We are good examples of this. Our interest and specific knowledge about this

very narrow tradition in Småland, in the region of Jönköping, has opened our curiosity for other cultures. There is an awareness here that is very important [...] there is a difference in saying: ‘what we do is the best way’, instead of ‘this is what we have, what do you have?’¹⁶

Blomquist-Björnberg agreed and added that they were not interested in being protective and secretive referring to nationalistic and conservative tendencies within parts of the *spelman's* movement at that time. Instead, they wanted “to be open and embrace the encounter” with others. To meet as humans, to unify, across borders. I asked them if they felt like this already during the 1970s, and they both answered in the affirmative. Henriksson continued and stressed that folk music was for everyone to join and take part in, no matter their age, religious or political beliefs: “nothing of that is important [...] folk music is about togetherness.”¹⁷ Their way of describing these underpinning values in music making, share striking similarities with many of the groups within the alternative progressive movement (see for example Arvidsson and Adolfsson 2015:155). Playing local Swedish folk music became a route into other musical traditions, transnational worlds, and realities. They both also started to play music within other genres and traditions. Popular music scholar Andy Bennett (2017:2–3) claim that musicians’ understandings of their local music making are often invested in a series of discourses regarding the impact of local cultures on collective identity and creativity. When Henriksson and Blomquist-Björnberg became aware of local traditions they articulated the importance of location and place as well as community. This awareness in turn evoked feelings of solidarity for and curiosity about other cultures. The act of playing induced a sense of belonging and togetherness with a symbolic community of people all over the world. Thus, their local practices were closely connected to notions of cultural flows and exchange, not just within the country Sweden but also outside its borders. As pointed out by Ronström (2014:48–49) the actors within the folk music movement not only directed their interest towards the local and national, they also moved geographically and musically across national borders.

The duo “Eva and Sabina”, was in many ways typical within the organised movement of *spelmän*. Their interest was directed toward the local, authentic traditions of their home region. As young women they claimed and created their own space within the older organisations, while at the same time being part of the counter movements. In the interview with me they clearly stated that their music making was not political at all, in the way many of their fellow musicians engaged with left-wing political organisations. Yet, utterances such as those presented above, point towards transnational values of creating a better world together. Henriksson’s and Blomquist-Björnberg’s alternative music making further accentuates how revival activities may be viewed “as a form of cultural activism that uses elements from the past to legitimate change – change comprising not only reversion to past practices, but innovation”

16. Interview with Henriksson and Blomquist-Björnberg, 12 May 2020.

17. Ingenting är viktigt av de sakerna [...] utan folkmusiken [den] musiken är gemensam. Ibid.

(Hill 2014:393). They also demonstrate curiosity, playfulness, and the desire to experiment, often regarded as typical for the music life of the 1960s and 70s. As eloquently expressed by musicologist Beate Kutschke:

The combination of the ‘cult of concernment’ and mutual interest, on the one hand, with the anti-authoritarian, participatory-democratic impetus of the ‘68ers’ on the other, effected an unusually liberated, creative artistic atmosphere. Musical exchange was stimulated between not only different musical nations and cultures, but also styles and genres (Kutschke 2013:8).

The last aspect mentioned by Kutschke is at the centre of my second case study about *Södra Bergens Balalaikor*. I will dwell on the “creative atmosphere” and especially the interest for other types of folk music, from different parts of the world with focus on Russian and East European music.

The Orchestra: *Södra Bergens Balalaikor*

The orchestra *Södra Bergens Balalaikor/SBB* (The Balalaikas of the Southern Mountains) started as a beginner’s course in balalaika playing in 1968 in the southern parts of Stockholm, led by musicians Embrik Underdal (b. 1929) and Thomas Lundkvist (b. 1944). The initiative to start the course originally came from the Russian language teacher Mikhail Walden. Walden was Russian and worked at *Arbetarnas Bildningsförbund/ABF* (The Workers’ Educational Association)¹⁸ and had close contacts with *Förbundet Sverige-Sovjetunionen* (Association Sweden–Soviet). ABF’s meeting hall later became the orchestra’s rehearsal space. One year later, in 1969, the orchestra was established as a non-profit and politically independent association with 25–35 members. The members sang and played arranged folk melodies from Russia, Georgia and the Ukraine, and collaborated closely with The International Folk Dance Club in Stockholm.¹⁹

The orchestral setting was inspired by Vasily Vasilievich Andreyev’s (1861–1918) “The Great Russian Orchestra”²⁰ which was created in Russia in the second half of the 19th century as an orchestra of modified folk instruments modelled on the 19th-century symphony orchestra.²¹ Initially the SBB consisted of 25–30 prim balalaikas and one guitar. It later expanded to include balalaikas in four sizes (prima, secunda, alto, bass, and contrabass), and *domras* in four sizes (piccolo, primo, alto, and tenor), the button accordion *bayan*, the zither *gusli*, as well as percussion such as tambourines, bells and cymbals and wooden spoons, wind instruments such as *zhaleika*, *sopilka*, *breolka* and *rožok* (Booklet, 1970, Lundberg 1978, Lundkvist 2021). In the statutes of the association, the aim of the orchestra was declared: “to spread and contribute to knowledge of folk music and encourage people to play”.²² In 2019, the ensemble celebrated its 50th anniversary.

18. ABF is an educational section of the Swedish Labour Movement. It was founded by the Swedish Social Democratic Party and conducts seminars, study circles and classes and study circles, concerning languages and music. See <https://www.abf.se/> (Last accessed 3 May 2020).

19. The orchestra released three LPs in the 1970s: *Södra Bergens Balalaikor* (1971), 1973 (1973) and *Skiva* (1978), all on the record label MNW.

20. Today named “The Andreyev State Academic Russian Orchestra”.

21. The orchestra got very famous in the beginning of the 20th century and toured in Europe and America, and visited Malmö, Sweden in 1914 (Ronström 1979). The conceptualisation of the balalaika orchestra was also adopted by the Soviet establishment as something proletarian and closely connected to nationalistic ideas.

22. Att sprida och ge kännedom om folkmusik och uppmuntra människor till eget musicerande, Ronström 1978.



Figure 5: Booklet SBB 1970

What kind of creative shifts might be traceable in the orchestra's practices and music making? How was folk music used and enacted? And how might we better understand the members' interest for the "other" and "foreign" music? In the following, I will analyse some examples of how the orchestra and their music were perceived in contemporary reviews. The voices from the journalists will lead us towards how the members themselves expressed the central values of their music making.

23. Balalajkorna är ungefär trettio. Det är folk i alla åldrar och med skiftande yrken. Åtta nationaliteter är representerade. Men de flesta är svenskar. Alla är amatörer. Många hade aldrig spelat något instrument alls förrän de läste en liten annons i DN förra våren om en balalajakurs på södra bergen. Det finns folk i Sverige här som tror på en utveckling av vårt musikliv i riktning mot Södra Bergens Balalaikor. Att orkestrarna och musiken kommer att bli en slags mötesplats för alla slags människor. Att den hårda professionalismen och de svarta frackarna ersätts av något mänskligare och vackrare. Södra Bergens Balalaikor är vanliga människor som spelar folkmusik för att de tycker om den. De har vackra brokiga kläder på sig. Musiken är vacker. Den är vemodig och romantisk. Alla som lyssnar tycker om den. Rasmusson, DN, 15 June 1969.

"An Atmosphere of Kindness"

There are around thirty balalaikas. They are people of all ages, and with different occupations. Eight nationalities are represented. But most of them are Swedes. All are amateurs [...] There are people in Sweden who believe in a progress of our music life in direction towards *Södra Bergens Balalaikor*. That the orchestras and the music will become a kind of meeting place for all kinds of people. That the harsh professionalism and the black tailcoats will be replaced by something more human and beautiful. *Södra Bergens Balalaikor* are ordinary people that play folk music because they like it. They have beautiful colorful clothes on. The music is beautiful. It's sad and romantic. Everyone who listen like it.²³



The quotation above is from an article about the balalaika orchestra by the music critic Ludvig Rasmusson, published in *DN* in June 1969. The multivocal epigraph highlights interesting aspects of the alternative discourses that folk music became entangled with in late 1960s and early-70s Sweden. Inspired by left-wing political orientations, folk music of the lower classes was perceived as an important aspect of national history and defined as politically progressive in and of itself under the term “the people’s music” (Ling 1979:26–27, Björnberg 2013:151–52, Arvidsson 2016:768). Rasmusson enacts a similarly romantic sentiment, understanding the orchestra as reflecting the social world and embodying future utopian musical realities. The orchestra became a vehicle for bringing people together across nations, generations, and different parts of society.²⁴

Furthermore, the quotation clearly stresses amateurship and participatory practices of music as something for everyone to take part in, experience and perform. This chimes with the central values of the contemporary alternative music movement known for their parole: *Spela Själv* (Play it Yourself, Hyltén-Cavallius 2017:68). This “democratisation of culture” contrasted with the professional and conservative world of “art music”. The way the music critic uses the colours of clothing to demonstrate the different values under negotiation within the two genres are striking; the black coats endorse strict or harsh values in contrast to the plethora of colours ascribed to the orchestra in making the music flourish and becoming more “human”. It forms a certain “ordering” of worth to emerge (see Law & Mol 2002:5–13).

Figure 6: SSB performing at Farsta Gård in the beginning of the 1970’s, in Stockholm. Photo: <https://sodrabergen.wordpress.com/historik/>

24. This way of conceptualising the orchestra through the metaphor of a society in miniature has been common in previous research of orchestras. However, this perspective has today been replaced by a view of orchestras as active social and musical agents. See Ramnarine 2011: 329–332 and Ramnarine 2017:2, for further discussions on the topic.

Indeed, these utterances are closely linked to ongoing cultural debates in 1960s Sweden, especially regarding the content of music education and types of pedagogies used in schools and colleges. The dominant position of art music within the curriculum was questioned as well as the emphasis on sheet music and reproductive learning practices. Critics advocated other genres such as jazz, pop and folk music to be included in the teacher training programmes, where spontaneity, improvisation and ensemble practices were brought forward as central (Arvidsson 2008: 56–59, 311–312).

In the material surveyed for this article, this narrative of the orchestra recurs many times in concert reviews of the orchestra's performances during the 1970s (1968–1980). Their performances are often associated with a sense of freedom and humbleness creating an “atmosphere of kindness” in opposition to the commercialised international music that “dominates the repertoire of our stages” (Lovén 26 April 1971). In the words of journalist Arne Norlin, echoing the quotation from Rasmusson above: “There they meet – as a group of ordinary people, who have replaced electronics, harsh professionalism or black tailcoats with enjoyable togetherness and beautiful music, that they like themselves.”²⁵ Norlin furthermore underlines how the “amateurs” in the orchestra even play better than the Russians themselves (Norlin, *Aftonbladet*, 12 March 1973).

Apparently, these orderings of “harshness” and “softness” in the vocabulary of value are closely tied up with tropes of authenticities. The Russian and East European Folk Music is perceived by the journalists as something “old”, “real”, “true”, “original” and “genuine” where the “historical roots” of the music is put forward in a “timeless” manner (see Ronström 2014:46–47). It is interesting to note the striking similarities with how the Swedish traditional music was described by Henriksson, Blomquist-Björnborg and Stinnerbom. The two approaches towards authenticity previously brought forward in this article, clearly co-mingle in the reviews. The orientation towards history is present at the same time as the journalists describe “sincerity in expression” in the performances. Ethnomusicologist Lea Hagmann and linguist Franz Andres Morrissey have introduced an analytical model to better understand these overlapping practices, by drawing on philosopher Dennis Dutton's dichotomy; “nominal authenticity”, which refers to a tune as an artefact (sheet music or archival recording), as a point and place of origin, and “expressive authenticity” which concerns the individual performer's interpretations during performance (Dutton 2003). Hagmann and Morrissey have introduced a third perspective, “experiential authenticity”, with emphasis on the audience as authenticators (see also Moore 2002). They in turn build on ethnologist Regina Bendix “quality of experience” (Bendix 1997:13–14), and what ethnologist Ronström has named “the authenticity of the consumer” (Ronström 2014:47, Hagmann and Morrissey 2020:185–188). This third experiential perspective is especially relevant, since several

25. Där träffades de – som ett gäng vanliga människor som ersatt elektronik, hård professionalism eller svarta frackar med trevlig gemenskap och vacker musik som de själva tycker om. Norlin, *Aftonbladet*, 12 March 1973.



reviews speak of how it is impossible not to be moved by the music or emotionally caught up in the performance, as expressed in the following example by journalist Martin Dyfverman:

It's a fascinating experience to sit in front of the orchestra of 35 men (and women) and to be overwhelmed by an ancient, traditional/popular, Russian music-culture. [The music] is at least as good as the most commercial simple music performed at the discotheques today. But it has so much more of real origin and unmasked feeling in every musical fibre [...] catching rhythm, exuberant joy, and deeper sadness – it is the music of the balalaikas. Do not miss it.²⁶

The sentiment opens for a range of affective tones and sensory fragments. Claims of authenticity are grounded in Dyfverman's own listening experience. The performance evoked both joy and melancholy for the critic. Authenticity here then, as described by Ronström, "is the experience, the taste or the emotion. What is true is what feels true [...]" (Ronström 2014:47). The SBB's musical performances clearly had a strong effect on its audiences. If the journalists embraced these values of the orchestra and their Russian folk music, how did the members themselves experience their participation and playing? What kind of musical collective was the orchestra fostering?

Figure 7: Embrik Underdal and Thomas Lundkvist are playing together 1967. Photo: Peter Ekberg Peltz

26. Det är en fascinerande upplevelse att sätta sig framför 35 manna (och kvinno-) orkestern och låta sig översköljjas av en urgammal, folklig, rysk musik-kultur. Den svänger minst lika bra som det mest kommersiellt enkla på storstadens diskotek idag. Men har så mycket mer av äkta ursprung och oförfalskad känsla ut i minsta musikhuv [..] Smittande rytm, sprittande glädje och djupare vemod - det är Balalajkornas musik. Missa den inte. Dyfverman, *Norrhälje tidning*, 18 May 1973.

Being Together: The Orchestra as an Alternative Society

The ways the orchestra operated and described themselves in contemporary sources show striking similarities with many of the ideas that circulated within the network of journalists, demonstrated above. Emphasis was placed on participation, communality and how folk music should be music for everyone to take part in and perform. The balalaika was put forward as an instrument especially well-suited for beginners, and that it sounded better according to the principle of “the more the merrier.” The orchestra had no director; instead, the members took turns to lead each instrumental section. The performance venues were carefully selected from the criteria that “it felt [morally] right” for the members to perform there (see for example Lundkvist 1969:46, and see Arvidsson 2016, Hyltén-Cavallius 2017). No individual payments were handed out for the concerts; instead, all money was spent on repairing or buying instruments, travels or tours, or other collective needs within the orchestra. At each rehearsal, the orchestra had meetings when they discussed questions of how to best structure their work. If disagreements occurred, all issues were solved by voting. Everyone was invited to participate, regardless of age, gender, background, or occupation (Ronström 1978). In the words of Underdal:

It is important for us to play unpretentious music. The simplicity is beneficial for us in two ways. Anyone can join our group and play with us. And the music is easy to understand for different kinds of people, and all ages. Since, we do not have any sympathy for the commercial music in our country, we choose to play folk music. And the only such that express pure human feelings.²⁷

Again, the commercial music is associated with harsh values and superficiality, while folk music is perceived to evoke “authentic” and “pure” human feelings (a prevalent idea at this time and further discussed by Arvidsson 2008:388, 399). Both Underdal and Lundkvist also expressed strong ideas of the orchestra as a society, and even as a family (Lundkvist 1978). In their own descriptions of the ensemble, each individual member and their occupations and age (the orchestra had members aged twelve to 70) are carefully accounted for, enacting the importance of diversity. Underdal also stressed the positive aspects of the many couples and siblings in the orchestra. According to him, it facilitated rehearsals, administrative work and made the orchestra “more human” (Underdal 1978). One recurring topic of discussion within the orchestra was how to handle members who did not practice enough, or played badly, since no one could be excluded according to the statutes (see for example Protocol 7 June 1978). In an interview in 2019, Lundkvist clarified to me that he was strongly against excluding people due to lack of musical skills, instead he explained that those people had other competences important for the orchestra’s inner dynamics: “How you do things, how you live, how you arrange transports, how you fix

27. Det är viktigt för oss att spela en enkel musik. Enkelheten gagnar oss på två sätt. Vem som helst kan ansluta sig till vår grupp kan spela musiken med oss. Och musiken är lätt att förstå för olika människor och alla åldersgrupper. Eftersom vi inte har någon sympati för den kommersiellt inriktade livet i vårt land, så väljer vi folkmusik. Och bara den som uttrycker rena mänskliga känslor. Embrik Underdal, quoted in the film *Life in Swedish* (1974).

things, how you are nice to each other, and other important things about being human.”²⁸

It is important to highlight how the orchestra involved many individuals, with their own agencies, voices, and ideals. Certainly, not everyone in the orchestra shared all of Lundkvist’s and Underdal’s ideas and values about making music together. For instance, a group of participants with higher musical skills even left the orchestra around 1977 and started their own ensemble, with focus on professional playing. However, many of Lundkvist’s and Underdal’s values were inherent in the ways the orchestra worked. The members’ embodied practices and actions point towards certain cultural agendas and underpinning values. As demonstrated above, many of these were under negotiation within the alternative music movement – grounded in a humanistic view of how diversity, in society, may result in building a better world together (as argued by Arvidsson and Adolffsson 2015:155).

Creative Shifts in Time, Place and Space: Negotiating Otherness and Authenticities in Order to Belong

In this article, I have shown how folk music was used and enacted in multiple ways by performers within the folk music movement in Sweden during the 1960s and 1970s. By following a set of creative shifts, the two case studies demonstrate interesting similarities and intersections as well as striking differences in the musical activities and mobilities they represent.

The duo Sabina Henriksson and Eva Blomquist-Björnberg mainly embodied spatial and temporal creative shifts in their music making. In terms of temporality, they re-introduced and restored older, local Swedish fiddle tunes and alternative performance practices, and moved the music spatially through performances and media, from local rural contexts to the urban music scenes. In their musical translations of cultural expressions from the past, they found inspiration and encouragement within the older organisations of *spelmän* while their interpretations simultaneously challenged the very same institutions and the prevalent norms of playing. In this sense, their revival activities work well in line with how performers of Swedish traditional tunes have been described in previous research (Ramsten 1992, Ronström 2014:47–49, Kaminsky 2012:53). Along their musical pathways, they encountered struggles over the “right” and “wrong” ways of embodying Swedish folk music and its traditions, where contested notions of authenticities were constantly brought into play. Despite – and perhaps also due to – their “otherness” in being young female *spelmän*, they managed to create a space of their own within a male-dominated music scene, forging new musical histories to emerge.

28. Hur man gör, hur man lever, hur man fixar transporter, hur man lagar saker, hur man är trevlig mot varandra, allt annat mänskligt som behövs. Interview with Lundkvist, 27 May 2019.

At first sight, the orchestra *Södra Bergens Balalaikor* might be perceived as very different from the *spelman* duo “Eva and Sabina.” Instead of Swedish traditional fiddle tunes, the members of the orchestra turned towards the Russian instrument balalaika and performed orchestral arrangements of folk melodies and songs from Eastern Europe. In their search for older sounds from another geographical region and time, great emphasis was placed on playfulness and imagination in their interpretations of the traditional material. The SBB performed a foreign repertoire in a Swedish context largely unfamiliar with that repertoire. Therefore, they had more interpretative freedom since nobody in the Swedish community were really able to tell whether they played “right or wrong”. Even when they performed in a Russian context, their interpretative freedom was protected by their “otherness”, with Russian and East European audiences likely not regarding them as a “genuine” Russian orchestra. The same level of “experiential authenticity” (Hagmann and Morrissey 2020:186) was not expected of them as the Swedish performers and audiences expected of “Eva and Sabina.” The orchestra mainly performed an older repertoire, from one or two generations back, seldom heard at the contemporary stages in Russia or Eastern Europe at that time (Interviews 2019–2020). These observations also elucidate how the orchestra’s geographical shifts have aesthetic implications for how the music was performed as well as received by the public in the different countries. I would suggest by being placed in the space of the “other” – in between fixed categories – it gave the orchestra the opportunity to move between different cultural contexts and geographical locations. The 1960s and 70s was also a period when the interest in “the other” was highly valued within the musical life and industry in Europe, which further strengthened the SBB’s position within such musical scenes in Sweden (Kutschke 2013 and see also Eriksson’s forthcoming study of SBB’s transnational connections 2022). Despite the orchestra’s commitment to a foreign repertoire, their values and affective engagements with folk music have many similarities with how “Eva and Sabina” related to their local Swedish traditions.

Indeed, my two case studies both highlight this interest in, and fascination for, “the other.” Henriksson and Blomquist-Björnberg turned towards an historical other “at home”, in the form of the Swedish pre-industrial society, and evoked views of the authentic *spelman* in line with Romantic nationalism. The SBB instead turned to a cultural and geographic other far away, in their longing and curiosity for a Russian sound world. Within these gatherings both “nominal” and “expressive” authenticities were brought into play; nominal in terms of establishing the artefacts’ origins and histories from certain places (both sheet music and recordings) and “expressive authenticity”, in making the music “their own”, in a “sincere” manner, adding their own interpretations and imaginaries. Furthermore, the level of “experiential authenticity” was especially brought forward in the discourses surrounding the SBB by Swedish journalists in Sweden. The evaluative vocabulary used to describe the Russian and East European Folk music in contemporary reviews, in turn shows striking similarities with the discourses of

Swedish folk music, as: “old”, “genuine”, “timeless”, “authentic” “truthful”, and “real”, grounded in the listeners own experiences and feelings. This is especially interesting if compared to how the members in the orchestra described their ways of approaching the traditional material, not always searching for historical accuracy or exact imitations (Interviews with Lundkvist, Wigelius, Fors and Johansson 2019–2020).

It was establishing these authenticities that enabled journalists and performers to place folk music in contrast to the commercial music industry and art music realms. I would suggest that the SBB fostered a retro-acoustic sound scape, performing on acoustic instruments in city spaces, which furthermore stresses their actions as counterculture. As shown in the article these values worked well in line with central ideas that circulated within the alternative music movement. The SBB was also depicted in contemporary media as embodying an alternative future utopian society, embracing diversity, participatory practices, and egalitarianism, guided by moral ideas of “kindness” and “humbleness” in being human. One possible explanation for the vast similarities in the reviews, could be that the Swedish journalists shared the same values and ideas that were under negotiation in the orchestra.

Being in Movement

Needless to say, the “glue” that held these initiatives together was the fascination and love for folk music and its vocal and instrumental traditions. In their basic mode of cultural production, they show that music has the capacity to generate strong senses of place, belonging and communality – to bridge and mediate between people across time and space. Music also became a vehicle for collective and individual action. The duo “Eva and Sabina” and the SBB both perceived folk music as a national ethnic configuration while at the same time evoking transnationality and “togetherness” with people all over the world.²⁹ These orientations point towards how the actors within these musical spaces through their individual local knowledges and sensibilities, contributed to the counter culture by telling particular stories about collective meanings, in the processes of preserving and performing traditions as well as carrying them forward in time. I call for more studies of the engagement with musics from other parts of the world during 1960s and 70s in Sweden. There are still other stories to be told and to be discovered out there.

Acknowledgements

Many people have contributed to this article. I am very grateful to my interlocutors for so generously sharing their life stories, the project participants Dan Lundberg for enriching contributions, Sverker Hyltén-Cavallius and Madeleine Modin for critical thinking and fruitful

29. This double meaning of folk music has been further discussed by ethnologist Sverker Hyltén-Cavallius in his studies of the alternative music movement in Sweden and how it has since the 1990s been reinvigorated through the transnational circulation of re-issues (Hyltén-Cavallius 2021:174–175).

discussions, Alf Arvidsson, Märta Ramsten, Jon Mikkel Broch Ålvik, Tina Mathisen, Ester Lebedinski and the anonymous peer-reviewers for thought-provoking comments and encouragement. ■

References

Non-Printed Sources

Archival Material

Svenskt visarkiv, Stockholm

Sound Recordings

Blomquist-Björnberg, Eva and Henriksson, Sabina 2020. Interview by Karin Eriksson. SVAAA20200522SH001, 12 May 2020, online in Sweden and Norway.

Edén, Mats 2014. Interview by Dan Lundberg. SVA20140515ME028, 15 May 2014, in Sweden.

Fors, Rebecca and Johansson, Tommy 2019. Interview by Karin Eriksson. SVAA20190925TJ001-002, 25 September 2019, in Sweden.

Keijser, Roland 2007. Interview by Roger Bergner and Dan Lundberg. SVAA20070926RK001, 26 September 2007, in Sweden.

Lundkvist, Thomas 2019. Interview by Karin Eriksson. SVA201907TL001-004, 27 May 2019, in Sweden.

Stinnerbom, Leif 2020. Interview by Karin Eriksson. SVA20201222LS001, 22 December 2020, online in Sweden and Norway.

Wigelius, Susanna 2019. Interview by Karin Eriksson SVAA20190927SW001, 27 September 2019, in Sweden.

Manuscript from exhibition

Gudmundson, Per 2019. ("Första onsdagen i juli – Bingsjöstämman 50 år. Från Buskspel till Virtual Reality." Folkmusikens hus, Rättvik 18 June–21 August 2019, Sweden).

Printed material from Södra Bergens Balalaikor

Protocol from the orchestra: Anne-Louise: "Utbroderat protokoll från onsdag", 7 June 1978.

Reviews, newspaper clips, programme leaflets and booklets in Thomas Lundkvist's scrap books (1968–75, 1972–75, 1975–80):

Battal, Bilsel. *Booklet* SBB. 1970.

Lundkvist, Thomas. *Sovjet Kontakt* 1969:46.

Dyfverman, Martin. "Missa inte Balalajkorna". *Norrälje tidning*. 18 May 1973.

Lovén, Hans. "Spred vänlig atmosfär". *Svenska Dagbladet*. 26 April 1971.

Norlin, Arne. *Aftonbladet*. 12 March 1973.

Rasmusson, Ludvig. "Här spelar Södra Bergens Balalaikor". *Dagens Nyheter*, 15 June 1969.

Ronström, Owe (ed.) 1978. *Festskrift, till om och av Södra Bergens Balalaikor. 10 år*. SBB Skriftserie 4. Copyright SBB 1979. Printed handout, included in Thomas Lundkvist's scrap books (1975–1980):

Lundberg, Johnny 1978: "Om instrumentens uppdykande". In: *Festskrift, till om och av Södra Bergens Balalaikor*. Ed. Owe Ronström.

Lundkvist, Thomas 1978. "Medlemmar och annat". In: *Festskrift, till om och av Södra Bergens Balalaikor*. Ed. Owe Ronström.

Underdal, Embrik 1978. "Hur det började". In: *Festskrift, till om och av Södra Bergens Balalaikor*. Ed. Owe Ronström.

Ronström, Owe 1978. "Södra Bergens Balalaikor". In: *Festskrift. Till, om, av Södra Bergens Balalaikor*. Ed. Owe Ronström.

The Author's Private Archives

Conversation by telephone with Thomas Lundkvist, 9 August 2021.

Phonograms

Södra Bergens Balalaikor 1971. *Södra Bergens Balalaikor* (MNW 19P).

Södra Bergens Balalaikor 1973. *1973* (MNW 37P).

Södra Bergens Balalaikor 1979. *Skiva* (MNW 96P).

Dansar Edvard Jonsson, Anders Rosén and Kalle Almlöf 1972. *Västerdalton*. (FJDL-72001).

Eva och Sabina 1978. *Morfars rock och andra dansbitar från Småland*. (Amigo AMLP 701)

Den långa dansen – Unga spelmän från Skåne och Småland 1976. (MNW 66P).

Film

Leszczynski, Witold 1974. *Life in Swedish*. Polish TV, Swedish Institute, Swedish Film Institute.

Internet Resources

Arbetarnas bildningsförbund <http://www.abf.se>. (Last accessed 3 May 2020).

Eva and Sabina i TV 1977. <https://www.youtube.com/watch?v=KF9pYAZMpL8> (Last accessed 2 February 2022). (*Tjejer som låter*, SVT2, 13 November 1977, 18.30–19.00. SR TV2.)

Svenskt visarkiv. *Creative Transitions: Musical Currents in Sweden in the 1960s and 1970s*. <https://musikverket.se/artikel/kreativa-forflyttningar/?lang=en>. (Last accessed 2 February 2022).

Printed Sources and Literature

Arvidsson, Alf 2005. "När en modern musikform traditionaliseras: Rock i möte med svensk folkmusik under 1970-talet". In: *Frispel: Festskrift till Olle Edström*. Eds. Alf Björnberg, Mona Hallin, Lars Lilliestam & Ola Stockfelt. Skrifter från Institutionen för musikvetenskap, Göteborgs universitet nr 80, pp. 279–293.

Arvidsson, Alf 2008. *Musik och Politik hör ihop. Diskussioner, ställningstaganden och musikskapande 1965–1980*. Etnologiska skrifter, nr 46, Umeå universitet. Möklinta: Gidlunds förlag.

- Arvidsson, Alf 2010. "Songs With a Message: Common Themes in Swedish 1970s Rock/Folk Songs". *Music and Politics*, 2010 4:1. <https://quod.lib.umich.edu/m/mp/9460447.0004.104?view=text;rgn=main> (last accessed 10 March 2022).
- Arvidsson, Alf 2016. "From Avantgarde to Pop Culture to Alternative Scenes – The Case of Two Swedish Bands, Blå Tåget and Träd, Gräs & Stenar". In: *A Cultural History of Avantgarde in the Nordic Countries, 1950–1975*. Eds. Tania Ørum & Jesper Olsson. Leiden/Boston: Brill, pp. 762–771.
- Arvidsson, Alf & Jörgen Adolfsson 2011. "Ett minne för livet: A Swedish Music Collective". *Jazz Research Journal*, vol. 5.1/2 (2011): 142–152.
- Arvidsson, Alf & Jörgen Adolfsson 2015. "Minnet. Transcending Genre Boundaries. Organizing Diversity". In: *The Cultural Politics of Jazz Collectives. This is Our Music*. Eds. Nicholas Gebhardt & Tony Whyton. New York/London: Routledge, pp. 149–156.
- Barz, Gregory F. & Timothy J. Cooley (eds.) 2008. *Shadows in the field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, 2nd edn. New York: Oxford University Press.
- Bartels, Bis Kevin 2020. "Då tog kulan fiolen och fortsatte" En studie av kvinnliga instrumentaler i svensk folkmusikhistoria. Kandidatuppsats, Inst. för musikvetenskap, Uppsala universitet.
- Bendix, Regina 1997. *In Search of Authenticity. The Formation of Folklore Studies*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Bennett, Andy 2004/2017: "Introduction Part 1: Music, Space and Place". In: *Music, Space and Place: Popular Music and Cultural Identity*. Eds. Sheila Whiteley, Andy Bennett & Stan Hawkins. London: Routledge, pp. 2–8.
- Bithell, Caroline & Juniper Hill (eds.) 2014. *Oxford Handbook of Music Revival*. New York: Oxford University Press.
- Björnberg, Alf 2013. "'The Power of Music', Anti-Authoritarian Music Movements in Scandinavia in 1968". In: *Music and Protest in 1968*. Eds. Beate Kutschke & Barley Norton. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 137–153.
- Dutton, Dennis 2003. "Authenticity in Art". In: *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Ed. Jerrold Levinson. New York: Oxford University Press, pp. 258–274.
- Eriksson, Karin 2017. *Sensing Traditional Music Through Sweden's Zorn Badge. Precarious Musical Value and Ritual Orientation*. Diss. Uppsala University. <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:uu:diva-319842> (Last accessed 2 February 2022).
- Eriksson, Karin 2022 (forthcoming). "Orkestern Södra Bergens Balalaikor. Om musik, klangvärldar och transnationella möten". In: *Kreativa förflyttningar. Musikaliska flöden i 1960- och 70-talens Sverige*. Ed. Sverker Hyltén-Cavallius. Möklinta: Gidlunds förlag.
- Eriksson, Karin & Dan Lundberg 2022 (forthcoming). "'Tack för lånet av musiken'. Om folkmusik, arkiv och loopar". In: *Kreativa förflyttningar. Musikaliska flöden i 1960 och 70-talens Sverige*. Ed. Sverker Hyltén-Cavallius. Möklinta: Gidlunds förlag.

- Eyerman, Ron & Andrew Jamison 1998. *Music and Social Movements. Mobilizing Traditions in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fornäs, Johan 1993. "‘Play it Yourself’. Swedish Music in Movement" *Social Science Information*, vol. 32. 1, 1993: 39–65. <https://philpapers.org/rec/FORPIY>. (Last accessed 2 February 2022).
- Goldberg, Bertil & Tommy Rander 1973. "Samtal med Kebnekajse". *Musikens Makt* vol. 1:4 (1973):4–7.
- Hagmann, Lea & Franz Andrez Morrissey 2020. "Multiple Authenticities of Folk Songs". In: *Critique of Authenticity*. Eds. Thomas Claviez, Kornelia Imesch, & Britta Sweers. Delaware/Malaga: Series in Philosophy, Vernon Press, pp. 183–206.
- Hill, Juniper 2014. "Innovation and Cultural Activism through the Reimagined Pasts of Finnish Music Revivals". In: *The Oxford Handbook of Music Revival*. Eds. Caroline Bithell & Juniper Hill. New York: Oxford University Press, pp. 393–418.
- Hofman, Ana 2010. "Maintaining the Distance, Othering the Subaltern: Rethinking Ethnomusicologists’ Engagement in Advocacy and Social Justice". In: *Applied Ethnomusicology. Historical and Contemporary Approaches*. Eds. Klisala Harrison, Elizabeth Mackinlay & Svanibor Pettan. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, pp. 22–35.
- Hyltén-Cavallius, Sverker 2017. "Progg: Utopia and Chronotope". In: *Made in Sweden: Studies in Popular Music*. Eds. Alf Björnberg & Thomas Bossius. New York: Routledge, pp. 65–77.
- Hyltén-Cavallius, Sverker 2021. "Migrating Music and Migrating Meaning. Swedish Progg and Productions of Difference". In: *Sounds of Migration. Music and Migration in the Nordic Countries*. Eds. Owe Ronström & Dan Lundberg. Uppsala/Stockholm: The Royal Gustave Adolphus Academy for Swedish Folk Culture & Svenskt visarkiv, pp. 171–183.
- Johansson, Mats 2013. "The Gendered Fiddle. On the Relationship Between Expressive Coding and Artistic identity in Norwegian Folk Music". *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* vol. 44:2 (2013): 361–384.
- Kaminsky, David 2012. *Swedish Folk Music in the Twenty-First Century. On the Nature of Tradition in a Folkless Nation*. Plymouth: Lexington Books.
- Kjellström, Birgit, Jan Ling, Christina Mattsson, Märta Ramsten & Gunnar Ternhag 1985. *Folkmusikvågen /The Folk Music Vogue*. Stockholm: Rikskonserter.
- Kurlansky, Mark 2004. *1968: The Year That Rocked the World*. London: Jonathan Cape.
- Kutschke, Beate 2013. "In Lieu of an Introduction". In: *Music and Protest in 1968*. Eds. Beate Kutschke & Barley Norton. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1–11.
- Kutschke, Beate & Barley Norton (eds.) 2013. *Music and Protest in 1968*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Larsson, Maria 2009. "Qvinfolken äro spelmän: genusaspekter på kvinnliga spelmän". In: *I rollen som spelman Uppsatser om svensk folkmusik*. Ed. Alf Arvidsson. Stockholm: Svenskt visarkiv. https://carkiv.musikverk.se/www/publikationer/Arvidsson_Alf_red_I-rollen-som-spelman_2009.pdf, pp. 190–224.

- Law, John & Annemarie Mol 2002. *Complexities. Social Studies of Knowledge Practices*. Durham: Duke University Press.
- Ling, Jan 1979. "Folkmusik – en brygd" *Fataburen* vol. 74 (1979): 9–34.
- Moore, Allan 2002. "Authenticity as Authentication". *Popular Music* vol. 21/2 (2002): 209–223.
- Ramnarine, Tina 2011. "The Orchestration of Civil Society: Community and Conscience in Symphony Orchestras". *Ethnomusicology Forum* vol. 20/3 (2011): 327–321.
- Ramnarine, Tina (ed.) 2017. *Global Perspectives on Orchestras. Collective Creativity and Social Agency*. New York: Oxford University Press.
- Ramsten, Märta 1992. *Återklang. Svensk folkmusik i förändring 1950–1980*. Diss. Göteborgs universitet.
- Richter, Brita. "Tjejer spelar och låter i tre nya musikprogram". *Dagens Nyheter* 11 December 1977.
- Roempke, Ville 1980. "Ett nyår för svensk folkmusik. Om spelmansrörelsen". In: *Folkmusikboken*. Eds. Jan Ling, Märta Ramsten & Gunnar Ternhag. Stockholm: Prisma, pp. 263–296.
- Ronström, Owe 1979. "Folkinstrument i Ryssland". *Hifi & Musik* vol. 8 (1979): 74–76.
- Ronström, Owe 2014. "Traditional Music, Heritage Music". In: *The Oxford Handbook of Music Revival*. Eds. Caroline Bithell & Juniper Hill. New York: Oxford University Press, pp. 43–59.
- Selander, Marie 1974. "Använd alla länders folkmusik och sluta vifta med den svenska fanan!". *Musikens Makt* vol. 2:12 (1974): 8–9.
- Selander, Marie 2012. *Inte riktigt lika viktigt? Om kvinnliga musiker och glömd musik*. Möklinta: Gidlunds förlag.
- Thyrén, David 2009. *Musikhus i centrum. Två lokala praktiker inom den svenska progressiva musikrörelsen: Uppsala Musikforum och Sprängkullen i Göteborg*. Diss. Stockholms universitet.
- Wachsfeldt, Thomas von 2015. *Folkmusikalisk utbildning, förbildning och inbillning: En studie över tradering och lärande av svensk spelmansmusik under 1900- och 2000-talen, samt dess ideologier*. Diss. Luleå Tekniska Universitet.
- Werner, Ann 2019. "What Does Gender Have to Do With Music, Anyway? Mapping the Relation Between Music and Gender". *Per Musi* no. 39 May 2019: 1–11. <https://periodicos.ufmg.br/index.php/permusi/article/view/5266> (Last accessed 2 February 2022).
- Åkesson, Ingrid 2007. *Med rösten som instrument. Perspektiv på nutida vokal folkmusik*. Diss. Uppsala University. Stockholm: Svenskt Visarkiv.
- Östberg, Kjell 2002. *1968 – När allting var i rörelse. Sextiotalsradikaliseringen och de sociala rörelserna*. Stockholm: Prisma.

Timing-Sound Interactions

Groove-Forming Elements in Traditional Scandinavian Fiddle Music

Mats Johansson

This article reports on a study of concepts and practices of microrhythm among skilled performers of traditional Scandinavian fiddle music, particularly the so-called *springar* tradition which features non-isochronous and variable beats and subdivisions within a triple meter framework. In this context, microrhythm refers to the overall shaping of musical events at the micro level, encompassing both timing (temporal placement and duration) and sound (shape/envelope, timbre and intensity). A particular focus is to explore how these musical features interact – as opposed to treating timing and sound separately – and how timing-sound interactions in turn are understood in terms of groove-forming elements. The study consisted of semi-structured interviews with four expert musicians, which have been transcribed and coded for key themes and concepts. Subsequently, these data were complemented by analyses of relevant musical segments. The interviews focused on the defining features of a good groove, and how aspects of sound are envisaged to affect aspects of rhythm and timing, and vice versa. It was found that groove is largely conceptualised in terms of movement and embodiment; that musical features (timing, accentuation, ornamentation, tone production) are seen to interact and overlap, suggesting a multi-parametrical concept of groove; and that melodic-rhythmic variation is an important groove-forming element. The interviews also revealed a strongly practice-oriented perspective on performance and aesthetics in which musical concepts are tightly integrated with their associated sound-producing movements (bowing, fingering, foot tapping).

Keywords: Groove, Microrhythm, Micro-Rhythm, Timing, Rhythm and Meter, Asymmetrical Rhythm, Scandinavian Folk Music, Hardanger Fiddle, Springar, Music Theory, Music Analysis.

This article reports from a study of concepts and practices of microrhythm among skilled performers of traditional Scandinavian fiddle music. A particular focus is the Norwegian *springar* tradition, which features non-isochronous and variable beats and subdivisions within a triple meter framework (Blom 1981; Johansson 2017a; Kvitte 1999). The study is part of the larger project TIME: Timing and Sound in Musical Microrhythm, which conducts “comparative investigations of four different rhythmic genres – jazz, electronic dance music, R&B/hip-hop and Scandinavian fiddle music – in order to gain new insights into the relationship between temporal and sound-related aspects of musical perception and performance.”¹

1. <https://www.uio.no/ritmo/english/projects/flagship-projects/time/>

Within the scope of the TIME project, we define microrhythm as containing both temporal and sonic features, including timing (early, late, or on the beat), duration (short or long), shape (changes in sonic features within the individual sound), timbre (sound colour), and intensity (overall energy/loudness). An important focus is to explore how these musical features interact and how timing-sound interactions in turn are understood in terms of groove-forming elements. For the sake of simplicity, timing can be defined in terms of *when* musical events happen and are perceived to happen, while sound refers to *what* is happening (a simple or compound sound, a loud or soft sound, a high or low note, a plain or ornamented phrase etc.). Given the hypothesis of a formative interaction between these dimensions they cannot be understood independently of one another. Moreover, as evident from my analysis, timing and sound are not merely interacting features in the sense that the one affects and is crafted in relation to the other. Rather, their interaction generates rhythmic effects – the experience of groove and flow – which themselves are the focus of attention.

Notably, this notion of microrhythm as a compound concept comprising both temporal and sonic aspects represents a rethinking that moves beyond existing scholarship's traditional focus on microrhythm as timing (Johansson et al. 2021; Sager 2005). As Anne Danielsen (2015) has noted, there is a shortage of research on the relationship between sound and timing beyond experimental studies using manufactured sounds devoid of musical context. Moreover, with regard to Scandinavian fiddle music, existing rhythm research is largely devoid of ethnographic insight into how performers make sense of performance timing and its associated concepts (groove, flow, phrasing, accentuation and timing-sound relationships) (Johansson 2017a). The present study thus complements existing research by taking on the complexity of performed music and including ethnographic data from practitioners of a particular style of rhythmic performance.

The Norwegian *springar* (also called *springleik*, *pols*, *polsdans* and *rundom*), which is largely equivalent to the Swedish *polska*, is a traditional couple dance in triple meter with numerous regional and local variants. Stylistic distinctions are mainly manifested by differences in rhythm, including characteristic patterns of beat accentuation (where and how accents fall), beat duration (the measure may be symmetrically or asymmetrically divided) and beat subdivision (even/duple, uneven/triple, and shifting or ambiguous) (Ahlbäck 1995).

Within these distinctions, practices and concepts of groove, timing and sound are highly specialised, subtle nuances of phrasing and melodic-rhythmic articulation determining the stylistic identity and quality of a performance (Aksdal et al. 2005; Blom 1981).² At the same time, and somewhat paradoxically, stylistic categories are highly flexible in the sense that the same rhythmic style, or even the same tune, may materialise in a variety of ways (Kvifte 1994; Omholt 2012).

2. See <https://youtu.be/Iw8IaesYRdI> for examples. The video features the interviewed fiddlers performing in different styles of the *springar* tradition.

This variability includes a number of musical features related to groove, timing and sound: beat duration patterns (varying from isochronous to highly non-isochronous), rhythmic subdivisions, dynamics (the distribution of accentual energy between and within notes and phrases), phrasing (which and how many notes that are tied together), ornamentation, intonation (the pitching of notes and intervals), harmonization (the use of double stops), onset quality (sharp, soft, gliding), and sound colouring. The fact that springar tunes are generally performed by solo fiddlers is an important factor here, as it allows for a high degree of individual expressive freedom and idiosyncratic modes of performance.

From these descriptions, questions arise as to how groove and groove-forming mechanisms are conceptualised among skilled practitioners in light of the project's overall focus on the relationship between temporal and sound-related aspects of musical perception and performance. To produce data that can shed light on these questions, I have conducted interviews with four expert musicians. This article presents some of the findings from the interviews, including certain specific manifestations of timing-sound interactions. An analysis of a segment from a *springar* tune further elucidates these findings.

Methods

To explore discourses on groove and sound-timing interactions among traditional fiddlers, I conducted in-depth interviews with four expert performers of the Hardanger fiddle (an ornately decorated “Norwegian violin” with four or five sympathetic strings).³ The interviews were conducted in 2017 and 2018, based on a semi-structured interview guide that opened with general questions about what a good groove and a good sound are, then moved on to more specific questions about the musicians' reflections on the importance of timing, sound, and timing-sound interactions, respectively.⁴ While all topics and questions mentioned in the interview guide were touched upon, the interviews ended up being relatively open conversations. Moreover, all four musicians had their instruments in hand, actively using them to demonstrate particular features of playing technique and associated modes of melodic-rhythmic articulation.

As to music-analytical approach, I analysed a segment from a springar tune for beat and measure durations (inter-onset intervals), bowing patterns, ornamentation and double stops (Figure 1, p. 66). Inter-onset intervals were analysed manually, using the Adobe Audition software to mark the points in the sound graph that correspond to the start/end of the unit concerned and then measuring the distance between the points.⁵ It needs to be acknowledged that the fiddle produces sound images which make it challenging to precisely identify rhythmic onsets. While I have attempted to compensate for this source of uncertainty

3. About the interviewees:

Ottar Kåsa (born 1983) is firmly versed in the traditions from some of the most renowned fiddlers of Telemark and a multiple winner of the annual national competition in Norwegian folk music [Landskappleiken].

Anne Hytta (born 1974) is a versatile fiddler and composer with broad experience from a number of genres and projects. As a traditional fiddler, she has specialised in what is known as the Løndal tradition in Telemark through studying with masters such as Einar Løndal (1914–2005) and Knut Buen (born 1948).

Anders Erik Røine (born 1971) is a multi-instrumentalist and internationally renowned folk musician with numerous albums, tours and projects to his credit. As a fiddler, he has dug deeper into the rhythmic aesthetics of the Valdres-springar than most others.

Herbjørn Liahagen (born 1973) is an outstanding representative of the springar tradition from Hallingdal. Similar to the other interviewed fiddlers, Liahagen has a distinct personal style within the framework of the larger tradition, which in his case is characterised by a strong forward drive and abundant rhythmic and ornamental variations.

4. The original Norwegian version of key terms that were used in the conversations are enclosed in square brackets.

5. Some of the long notes in the analysed segment are covering more than one beat by being tied to the preceding or following beats. This means that there is no audible onset from/to which to measure the beat's duration. In these instances, I have used the foot tapping as an onset point and measured its distance to the adjacent melodic event onset. The data obtained this way is not directly comparable to played beat durations (see Johansson 2010a:73–74, 98) and should be understood as mere estimations.

by means of a consistent measurement procedure – making the same decision of placement in all comparable occurrences – it remains that the relationship between physical onset, measurements and experienced rhythm cannot be analytically determined (Kvifte 2004:61). A similar objection can be directed against the level of precision with which my analysis operates: the temporal resolution of measurement data is in milliseconds, which is far beyond the threshold for listeners' perception of timing differences (Clarke 1989; Hirsh et al. 1990). My response to these quandaries is twofold: 1) The precision with which rhythm is produced may be considerably higher than that of a listener attempting to detect such details (Johansson 2010a:119). 2) I do not assume that my measurements and timing data necessarily correspond to how temporal relationships are experienced by performers and listeners. For instance, onsets may be ambiguous, or substantial fluctuations in beat durations may go undetected (cf. below). Such discrepancies between measured beat positions and experienced rhythm are themselves interesting observations considering the focus on microrhythm as a multidimensional phenomenon. From this perspective, finding the precise beat onsets in an analysis of microtiming and feeling “the beat” (note the change in meaning) are not necessarily the same thing, and the latter is assumed to be dependent on other aspects of the music than timing alone.

Results and Analysis

Below, some of the main findings from the interviews are reported. Generally, it can be noted that the interviewees conceptualised groove in terms of movement and embodiment, which is a fundamental finding of many studies of rhythm and groove (see Keil & Feld 1994; Roholt 2014). In the interviews, this was evident from references to dancing and the fiddler's sound-producing movements (including foot tapping), as well as the use of movement metaphors in identifying rhythmic qualities of the sounding music. The latter included terms such as lift, drive, flow, breathing, energy, forward motion, balance, relaxing and resting (see also the remaining quotes below):

The most important thing that has to be in place is “lift and drive” [lyft og skuv]; that there is a sense of forward motion and energy that can inspire dancing (Herbjørn Liahagen).

To achieve a good dance groove [dansetakt], it's difficult but important to find the right balance or combination between relaxing and resting within the phrases and moving forward (Ottar Kåsa).

Within our genre, there is a more organic approach to rhythm and beat compared to some other genres where there is a more metrical understanding of rhythm and beat [...]. To use a metronome when playing tunes is pointless really, because the tunes groove [svinger]

naturally in a way. Listening to good recordings where the tunes are not played metronomically at all, you really get this feeling of a good flow [flyt] where nothing is halting in any way (Anne Hytta).

In terms of overt body movements, the most salient examples are the fiddlers' foot tapping and the right hand-/arm movements that control the bow. It is first of all interesting to note how these are seen to be interconnected and interactive rather than separate aspects of movement added on top of one another. Secondly, there seems to be a significant overlap between sound-producing and sound-accompanying movements.⁶ Foot tapping is generally considered to be reflective of the musician's (or listener's) metric interpretation of the music (Canter 2015). However, as seen below, how the foot tapping is executed is considered decisive for the musical outcome, suggesting that it is a constitutive rather than reflective element of rhythmic performance.

I'm completely dependent on the foot tapping when playing tunes [...]. For some time, I only tapped the first two beats and it took a while before I started to tap on all three beats, which creates a better flow in the springar [...]. When not tapping on the third beat the asymmetry⁷ tends to become exaggerated and somewhat unnatural (Anne Hytta).

The foot tapping is essential, I think. It's indispensable as a reference for the variations in the bowing. That is to say, they [the bowing patterns] also have meaning without the foot tapping, but at the same time, to have the two against three groove [a common feature in Norwegian fiddling] you have to have the foot tapping as a reference (Anders Røine).

To me, the foot tapping is a very unconscious thing. The feet just start to move automatically. Nor am I particularly conscious about the interaction between the feet and the right [bow] hand. I know that they work together but exactly how is a bit mixed together in here [points to his head]. Often when I teach tunes to people who are not familiar with Hardanger fiddle tunes I discover that the right hand movements or the bowing patterns that are completely natural to me are not that natural but learned [referring to the fact that other musicians might have difficulties understanding how the bowing patterns are organised, a point also made by Røine and Hytta]. And, of course, it's here [in the bow hand] that much of the rhythm is produced on the fiddle (Ottar Kåsa).

It's important how much air that you manage to generate through the foot tapping. Because you might tap heavy and then you will play heavy almost automatically because it affects how you think rhythm and groove [takt]. So, I try to tap lightly, by not using the heels for instance, only the ball of my feet, and sort of doing this lift [illustrates with a rising movement with his hands] [...]. I tap

6. See Godøy & Leman (2009) for a taxonomy of sound-producing, communicative, sound-facilitating and sound-accompanying movements in music making.

7. Asymmetry refers to the long-average-short beat duration cycle of the so-called *tele-springar*.

the third and the first beat with both feet, and I use only the right foot for the second beat, which is the weak beat in Halling-springar [illustrates with a feather-like hand movement]. And it's particularly important that the third beat is like ... upwards in a way [illustrates with a rising movement with his hands], because it's supposed to work as an energy charger for the return to the first beat. So, the foot tapping is something that I actually think about occasionally ... that it should underscore and substantiate – sonically, but also in my body – that I'm thinking “up, up” rather than “down, down” (Herbjørn Liahagen).

Observing the musicians' skilful command of their craft, it seems apparent that bowing and foot tapping represent an experiential, tacit and deeply embodied form of musical knowing that is utilised intuitively in performance. It could also be argued that these and other learned patterns of movements are the foundation of the musical-aesthetic signature of the performer rather than merely instrumental to a musical end (i.e. means to achieve a particular desired outcome). In other words, particular ways of operating the instrument and using the body (which are typically unique to a particular player) are performative in the sense of preceding and shaping their aesthetic results (Johansson 2015). From this perspective, the characteristic and idiosyncratic body language of each of the four interviewed fiddlers – including left- and right-hand posture, fingering and bowing, foot tapping, head nodding and body swaying – is their respective style as much as it is a means to accomplish a particular stylistic signature.

The above line of reasoning rests on the assumption of a convergence between conceptual and sensory-motor driven, embodied dimensions of knowledge.⁸ Within traditional music making this is reflected in the overall absence of explicit concepts and abstractions, musical features (legato, dynamic accentuation, types of ornamentation etc.) being more or less synonymous with the body actions by which they are produced (bowing, fingering etc.). There are several ways in which such a practice-oriented understanding of musical possibilities could be accounted for in the analysis of timing, sound, and timing-sound relationships in the springar genre. A specific and illustrative example is the tendency for ornamented beats to be “prolonged.” As Liahagen explained when demonstrating various variations of a phrase, “now this note becomes longer because I'm doing a trill there.” Taking this statement and its context into account, one should consider whether the note/beat is longer simply because the associated finger movement takes its time to perform while noting that there is a tolerance for said fluctuations in beat duration within the style of playing in question. The practice-oriented perspective on performance and aesthetics also suggests a framework for understanding the convergent relationship between musical parameters as further discussed below. In short, body movements, such as bowing, produce packages of musical content (temporal, accentual, harmonic and timbral properties) that remain

8. These thoughts pertain to the postulates of embodied cognition theory, the full consideration of which is beyond the scope of the present study. See Shapiro (2010) for an illuminating account, particularly his notion of three themes of embodiment: *conceptualisation, replacement, and constitution*.

linked together as long as they are not abstracted from the movement (through analytical or pedagogical intervention). It could also be speculated that such abstractions are rare among traditional fiddlers for the simple reason that they do not aid musical communication. Simply put, “bowing” – albeit a multifaceted and complex concept – makes sense to performers, while “beat timing,” “subdivision ratios,” “attack and sustain components” etcetera. do not. Similarly, the musicians referred to particular notes as “the second finger,” “the fourth finger” etcetera. as opposed to “the C sharp,” “the fifth” etcetera., which again suggests a preference for tangibles over abstractions.

Another striking observation I made was that the fiddlers rarely focused on the temporal placement of sounds alone when I asked the question “what constitutes a good groove [takt]?”:

Immediately, I am thinking flow. Then I am thinking about lines [linjeføring]; that those great melody lines should flow and shine through. [...] The rhythm is shaped by the melodic motifs and the bowing [how notes are tied together and accentuated] [...] The bowing is what is truly essential to the rhythm. And it took me a while to realise how different bowing patterns in the same motif create a different experience of the melody, and how this may bring rhythmic life to a tune (Anne Hytta).

It's partly about avoiding monotony by weighting the notes differently and in the right way ... to emphasise certain parts of the melody (Ottar Kåsa).

Groove is not primarily about getting the timing right [adjusting the duration of beats]. It's more about getting rid of distractions in order to get into the flow that you sort of know from extensive experience with this music. [...] So, good groove [god takt] is definitely not merely the points in time when you put down the finger or start the bow. It is also about dynamics [dynamikk – distribution of intensity through differentiation in bow speed and pressure] (Herbjørn Liahagen).

Similarly, the question “what constitutes a good sound [sound or klang]?” was characteristically associated with temporal and rhythmic aspects as well:

A good fiddle sound is rich and resonant, and sharp at the same time. [...] When this works my playing becomes more precise and this is important for timing as well. [...] It also allows for a more differentiated articulation where you mark certain notes more and others less. [...] The opposite is a more diffuse sound, which I associate with music that doesn't quite groove [som ikke svinger helt] (Anne Hytta).

[A good sound] affects the experience of rhythm and flow in a temporal sense as well. [...] to achieve the good groove, we can't... there can't be any empty spaces within the fiddle in a way. [...] So, one has sort of to develop a good sound in the fiddle as well, to get the proper forward thrust [god framdrift] (Herbjørn Liahagen).

It's about finding the point of balance at which the string sound and the resonance from the instrument meet [a sweet spot where the volume is not maxed out, allowing for dynamic variations in both directions]. [...] When I manage to find that balance, I become more relaxed when I play and there is more room to play around with the rhythm as well (Anders Røine).

[...] I think that some of the best fiddlers manage to build this continuous ringing sound [dån] in the fiddle, both by means of their tonality [tonalitet – finger placement and the corresponding pitching of notes] and probably the bowing as well. And in a way that the fiddle is alive in a way, throughout the whole tune. [...] Fiddlers like Ottar Kåsa and Jan Beitohaugen, for example, they manage to ... their tonality is very "correct" [...] so that one note does not kill the overtones in another note and so on.⁹ [...] And of course, when you get this "ring" in the fiddle, as on that recording with Ottar [referring to a live recording that was played back during the interview], this will affect the experience of rhythm in a purely temporal sense as well (Herbjørn Liahagen).

In this musical context, groove and sound emerge as multidimensional, interrelated and mutually constituting phenomena. First of all, timing understood as the placement and duration of notes and beats is but one of several aspects of performance that are considered important to the groove. In fact, to the extent that it is mentioned at all, timing in this sense is mainly used to indicate that this is *not* what rhythmic performance first and foremost is about.¹⁰ What really stands out is the bowing, here understood as the varying ways in which notes are shaped (sharp vs. soft attack), tied together and accentuated/weighted. In addition, the musicians mentioned a number of "unconventional" features not commonly associated with rhythm and groove, including ornamentation, intonation, overall sound and the shaping of melodic lines (see also the remaining quotes below).¹¹ This finding should be understood against the backdrop of scholarly literature that addresses springar grooves primarily in terms of beat timing patterns (Blom 1981, 1993; Haugen 2016; Johansson 2010a; Kvifte 1999; Waadeland 2000). The reasons for this are legitimate from an analytical point of view, but it seems clear that something is missing from the point of view of the performer.

In confronting the methodological challenge of attempting to redress this imbalance I am well aware of the fact that the musicians talk about groove-forming mechanisms mainly in metaphorical and/or qualitative terms rather than in terms of absolute properties and their

9. This somewhat unconventional association between intonation and sound (and in turn with groove) occurred among the other musicians as well. As Røine postulated, "All those microtonal embellishments ... the notes in between ... I'm about to stop calling this intonation. It's more a sound thing."

10. Some of the musicians address the importance of beat timing implicitly by noting that they reject monotonous or "too obvious" grooves where the exact same beat duration ratio is repeated in every succeeding measure (see the section on variation as a groove-forming element below).

11. The absence of beat timing as a separate expressive component of rhythmic performance was particularly evident when the musicians demonstrated various techniques and groove features on their instruments.

effects. Moreover, these mechanisms are seen as potentialities as much as predictive relationships. To illustrate with some examples from the interviews, the quality of an attack *might* suggest that it is early *or* late;¹² ornamentation *might* blur *or* accentuate rhythmic events; fluctuations in beat durations *might* be consciously/actively initiated *or* a passive side effect of other features (ornaments occupying time for their realisation etc.), and they *might* have an experiential effect *or* go unnoticed (see the discussion of the music example below) and so on. What is also relevant here is that the fiddlers seemed largely unaware of some of the real-time effects of particular performance decisions. Instead, the interviewees reported that some of these effects were retrospectively assessed when they played back recordings of themselves as part of their practice (Hytta and Liahagen).

More generally, all four fiddlers made it very clear that achieving a good groove is a highly contextual and dynamic challenge, the success of which is dependent on a number of circumstances, including which tune is being played, the fiddler's physical and mental fitness in the moment, how the instrument behaves and responds,¹³ as well as the spatial, acoustic and social setting of the performance. Rather than viewing these notions in terms of inconsistency, I suggest that they highlight the processual and emergent nature of rhythmic performance. From this perspective, the springar groove is not a fixed classificatory concept; a quality that is automatically achieved when a set of generic attributes are put together in the right way; a template or formula that can be applied to and/or translated between different tunes and settings. Rather, groove is understood almost in terms of an ideal state of being – notably without being represented in any *particular* ideal – and as an open entity residing in a perpetual state of becoming.¹⁴ While this account might seem foreign to musicians who are used to delivering grooves, riffs and other musical elements almost on demand (cf. the daily work of the studio musician), it is strongly supported in the Norwegian traditional music discourse, which is filled with stories of those special moments when everything seems to have come together perfectly for the fiddler. It is part of this mythology that these exemplary instances are rare, implying that it is more likely that things do not come together perfectly and that no one really knows the recipe for the ideal groove.

While taking these considerations into account complicates the prospect of fully accounting for groove-forming mechanisms, the findings point the analysis of springar grooves in a number of directions that would potentially otherwise go unexplored. Moreover, it could be argued that for an analytical springar model to be of use to musicians it has to relate to how they conceive of rhythmic performance in practical terms. It seems unlikely that this criterion would be met merely by presenting parameter values, such as beat durations, degree of dynamic differentiation, attack and sustain components, number of notes tied together, the timing of ornamental onsets etcetera. As already indicated, traditional fiddlers rather tend to conceive of musical “parameters” in terms of

12. According to the musicians' accounts, sharp/fast attacks and soft/slow attacks generally function in different ways. Sharp/fast attacks indicate a relatively unambiguous placement and may be used to highlight that something is happening that demands attention. Soft/slow attacks (or “secret” attacks as Hytta called them) indicate an ambiguous placement and do not attract attention as rhythmic events with a particular temporal location.
13. The Hardanger fiddle is very sensitive to environmental conditions both with regard to tuning and how the instrument performs overall. Different fiddles also have different idiosyncratic characteristics that require appropriate choices and actions on the part of the player. For instance, some fiddles sound best when tuned in B, while other fiddles thrive in C or C sharp. Moreover, as reported by the musicians, fiddles respond differently (“fast” and “slow” were among the terms used to describe this), which in turn demands various forms of performance action, and inspires different rhythmic styles of playing.
14. The notion of groove as a state of being also finds support in the writings of Danielsen (2006), Keil & Feld (1994) and Roholt (2014).

sound-producing movements. Moreover, the individual parameters and their values are often not controlled directly or intentionally. This is particularly true for the precise timing of rhythmic events, which in many cases seems to be a side effect of other musical features and performance decisions (see Discussion). A practically relevant model input, then, could potentially consist of the contextual conditions under which successful grooves are produced as much as their absolute properties.

As indicated throughout the analysis so far, one of the most striking findings is perhaps that *variation* in the overall melodic-rhythmic crafting of the tunes is seen as a crucial groove-forming element, which applies to a number of aspects of rhythmic performance: which notes that are accentuated; how the music is phrased by means of varying bowing patterns, rhythmic subdivisions and ornamentations; the alternation between sharper and softer onsets, and the different sound colours of the instrument; and melodic and intonational variation. As seen from the quotes below, the topic of variation appears in a variety of contexts more or less directly related to the question of what constitutes a good groove. It should also be mentioned that the role of variation was not addressed as a separate question and the topic did not feature in the interview guide. This might be seen as ignorance on my part, but it also further highlights the importance of variation as an aspect of rhythmic performance.¹⁵

People are very different when it comes to this and some are perhaps less occupied with rhythmic variation and think more, eh ... not exactly machine-like but perhaps more static [...] kind of a metrical standard, while I am very occupied with the playfulness and the variation.

[To the question “What is the musical effect of fast and sharp versus soft and slow sounds [lyder], and are you using these effects deliberately?”] I am using it deliberately and probably also intuitively because ... well, I’m terrified of anything static. I think it’s horrible to listen to tunes where things are played exactly the same way over and over. [...] So, I’m definitely using it deliberately to ... the one thing is the musical experience, that variation is necessary; the other thing is [when playing for dancing] that the dancers sense that you are interlocked and bonded together in a way. You [referring to the dancers] get a kick in the butt in a way, ha ha (Herbjørn Liahagen).

[To the question “If everything is played correctly, timing-wise, does that automatically become a good groove? And if not, what is missing?”] No ... to me, what is missing then is exactly what we talked about earlier, what for example Harald Fylken is doing, that he places the motifs, not in this obvious way but a bit off from the rhythmic subdivisions in the springar. He plays around with the placement of ... well I don’t know how conscious it is, but he does

15. The types of variation referred to here decidedly fall under the heading of “repetition with a difference” characteristic of many groove-based traditional and popular musics around the world (see Danielsen 2018).

it anyway. And then I feel that everything becomes so much deeper. Far deeper. It's like ... you always hear something new when you listen to it. While with the modern groove [every measure/three-beat cycle sounding the same], that's it; you hear everything at once (Anders Røine).

[Talking about varying between long and short bow strokes:] To vary the bowing is also pretty important. For a long time now, it has been this ideal of using long bow strokes almost no matter what. [...] But it's important to differentiate the bowing and to highlight the short strokes as well. I think this is important to achieve a richer ... and to illuminate the motifs of the tune as well. [...] It's like this river metaphor. [...] In some places the water slows down, and suddenly it runs faster.¹⁶ It's about creating this liveliness; that it doesn't get monotonous (Anne Hytta).

[Exemplifying the notion that a good groove takes many forms and that different fiddlers have different strategies to achieve it:] [...] while others are considered to have a good groove [god takt] but in a different way by [...] They rest on other places in the tune [...] so that you get tricked [finta ut] in a way. Take Johannes Dale for example, who shapes the groove in a completely different way [compared to Hauk Buen, Bjarne Herrefoss and Eivind Mo who were mentioned earlier in the interview]. Suddenly he ... "ah, he stretches that note," and then it's like "wow!" While you shouldn't get tricked all the time, I think that you kind of get more interested in listening to music where you get sort of surprised – that you don't have the feeling that it just moves along in the same way straight forward (Ottar Kåsa).

[To the question "Is there a difference between the fast and sharp and the soft and slow sounds when it comes to how one experiences the sound's placement on the beat?"] I don't think it's a linear effect. I mean, you can vary between an early sharp attack and a late sharp attack. Or you can have a soft start of a note that is early in relation to the foot tap. [Follow-up question: "So a very precise attack doesn't necessarily indicate that it's precisely on the beat?"] Not necessarily. It might as well be to highlight a variation in the rhythm. [...] Similarly, when you dawdle on the rhythm by extending a note to get this surging energy in the bowing. This is also to highlight that "right here something happens that is a deviation."¹⁷ Because as I said before, it is often the deviations that generate [...] both the musical excitement of the listener and the "whipping" of the dancers; [...] the functional aspect that it creates rhythmic drive (Herbjørn Liahagen).

Overall, there are a number of principal and interrelated findings in these accounts: 1) Variation as such is important to the experience of groove and musical excitement, as well as to the communicative relation

16. It should be noted that springar playing is characterised by a constant tempo, meaning that "slows down" and "runs faster" should not be understood as if some segments are played with faster BPMs than others. "To highlight the short strokes" rather relates to density variation in subdivision, how many notes that are tied together, and/or how a single stroke of a particular duration is articulated (e.g. long and smooth vs. short and abrupt).

17. As further discussed below, in this context "deviations" do not refer to deviations from a metric grid/nominal beat positions or accentuation patterns. Instead, what is referred to is variation between successive segments.

between performers (that something is happening beyond the repetitive format of the tunes). 2) The musical elements that are subjected to variation are as much features of sound as of what is commonly referred to as rhythm or timing. 3) The emphasis on variation again points towards a negative and open-ended definition of groove: the music should not be static, but exactly how it should or could be varied to create the desired liveliness is situationally determined and cannot be specified in general terms.¹⁸ 4) While particular variational techniques (whether used deliberately or more instinctively) are deemed important as groove-forming devices, the associated musical effects are not given but open-ended and contextually constrained.

Another set of findings concerns the more particular techniques and effects that were highlighted by the musicians as important to the groove. Bowing, accentuation (dynamics), intonation and attack have already been mentioned.¹⁹ Interestingly, another feature that was described as an important groove-forming element was ornamentation. As seen below, ornaments are not taken to be mere decorations to the melodic-rhythmic line. They are instead seen as crucial components of the rhythmic fabric.

The ornamentation is often an important part of the groove. Because it may emphasise, or sometimes contradict, rhythms in the melody. And it may soften things up or accentuate certain things in the groove [takt] and rhythm. Although it's not part of the melody, one may use the ornamentation to underline things, or to create variation (Herbjørn Liahagen).

[To the question, "So there are more things than the purely temporal that make the music groove?":] Oh yes, and it's how he [referring to Harald Fylken] uses the bowing patterns and how these are placed within the rhythmic course of events. And then there is another thing that I've been working on and thinking a lot about, and that's the ornaments. [...] I have listened a lot to old recordings with fiddlers [Anders K. Rysstad and others are mentioned] and they play the ornaments on the subdivisions. The ornaments are rhythmical [...] as opposed to what one might hear today [...] with these long trills that have nothing to do with the rhythm of the tune, like "drrrr". I'm thinking more of ornaments as a rhythmic devise, simply a way of grooving (Anders Røine).

In some traditions, the ornamentation is more a part of the melody in a way. Such as in the Løndal tradition where if you remove the ornamentation a significant part of the music disappears, while other tunes may perhaps be played without ornamentation and you can still hear that a good deal of the music is retained (Ottar Kåsa).

[To the question "If flow is the important thing (referring to a statement earlier in the interview), what is it in the tunes that should flow?":] It's those melody lines that you can shape with different

18. This, however, does not imply that anything goes. As Hytta noted with reference to bowing, "you may play a phrase in very many different ways, but that is not to say that you can play in any way."

19. One important aspect of rhythmic performance that has not been mentioned is tempo. Choosing the right tempo for the tune, dance and occasion in question is a crucial part of traditional fiddling. However, the musicians only addressed this topic in general terms and it will not be further discussed in this article.

types of bowings. That's one thing. And then it's the ornamentation, which in a way, according to my ideal, should not be something that is added on top as a mere decoration. It should be something that grows out of the melody lines. So, the ornamentation shouldn't stop the flow but be a part of the flow. [...] Some places the ornamentation is part of what drives the music forward (Anne Hytta).

In addition to emphasising that ornamentation is an important groove-forming device, these quotes further highlight that musical parameters are tightly integrated: ornaments are not so much added to a rhythmic structure that exists independently of these “additions” as they are an inseparable part of a rhythmic whole. More generally, the musicians seem to consistently reject (explicitly or implicitly) that rhythm and groove are separate components in relation to which other aspects of performance are articulated. “The groove object” (my own term) – whether a whole tune, a phrase or a one-beat configuration of sonic events – is decidedly a heterogeneous object of multiple constituents. It is also a dynamic object by being created through the interaction between all aspects of the music, which mutually influence one another. From this follows that there is no particular ideal configuration of expressive elements. It is rather the unique combination of musical features within the particularities of the individual performance that determines the span of musically viable timings, accentuations, phrasings, attacks, rhythmic subdivisions, ornamentations and intonations.

Music Example

To further highlight some of the key findings of the present study, I will now present an analysis of an excerpt from a springar tune. Figure 1 shows three versions of a two-measure motif from the springar tune “Fra morgon til kveld” performed by the Hardanger fiddler Bjarne Herrefoss (1931–2002).²⁰ This example can be used as an illustration of several of the points made earlier. Notably, instead of just repeating the motif, the fiddler uses a range of different variational techniques to breath rhythmic life into the phrase: bowing patterns and beat subdivisions are changing throughout; bow attacks vary along the sharp/soft axis; grace notes and ornaments both blur and accentuate beat positions; long notes exhibit internal dynamic development with a swelling in intensity, creating a surging rhythmic effect; notes are weighted differently between beats and measures; and certain notes are “prolonged” and “shortened” respectively (the quotation marks are justified as explained below).

Referring to springar playing in general, and Herrefoss' playing in particular, the combination of the various variational techniques was talked about by Kåsa and Liahagen in terms of a tension-and-release strategy in which there is an alternation between “holding back” and “letting go” within the phrases. These expressive strategies also create the

20. The recording is taken from a radio broadcast (NRK) and features a performance from the 1970 *Austlandskappleiken* in Ål. It should be noted that although Herrefoss' playing was a recurring reference during the interviews, this particular recording was not discussed.

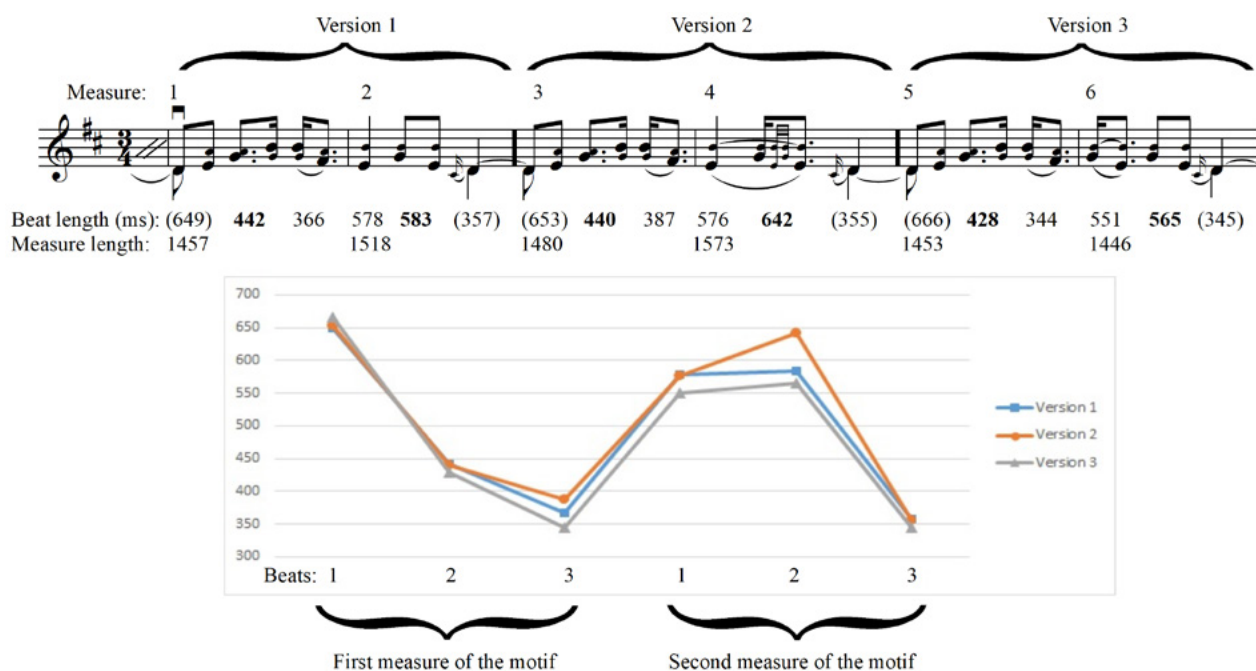


Figure 1. “Fra morgon til kveld” [From dawn till dusk] (*Tele-springar*: Long-Average-Short asymmetry). Three versions of a two-measure motif played in immediate succession with timing data for beat and measure durations (bracketed numbers represent tied beats where measurements are made using the foot tapping as onset points). The line chart shows the beat timing profile for the motif as a whole and its consistency across repetitions.



Sound Example 1.
Bjarne Herrefoss
(1931–2002) – “Fra morgon
til kveld”, three versions
of a two-measure motif.

impression that the music is structured in long phrases or sentences of varying length, rather than short repetitive rhythmic chunks as implied by the barlines (1-2-3, 1-2-3, etc.). The melody lines are “shining,” to borrow a metaphor from Hytta, and it is intriguing to consider the dramatic difference between the repetitive simplicity of the melody as depicted in the score and the richness and diversity of the melodic-rhythmic sequence as performed. On this note, while the melody is stated to be an important element of the groove, it seems questionable whether the melody can be separated from the expressive components that make it “shine,” except for analytical purposes. Again, the groove object – whether viewed from the perspective of melodic structure or some other aspect – is better accounted for in terms of interactive relationships between multiple musical components and the body actions by which they are produced.

In terms of beat timing, “Fra morgon til kveld” is a *tele-springar* in which the beat level is categorically non-isochronous with sequential beat durations of long-average-short in the cycle. However, as seen from the timing data in my analysis this pattern is not consistent: the duration of the second beat alternates in every other measure, being shorter in the first measure, longer in the second measure, shorter in the third measure and so on. The second beat of the fourth measure has been additionally extended: at 642 ms it is 214 ms longer than the shortest second beat.

To assess the significance of these timing variations, I created an informal follow-up study in which the interviewed musicians, together with five other highly knowledgeable springar performers, were asked to listen to the recording and point out which of the beats were prolonged and shortened respectively. Interestingly, no one observed the rather substantial durational fluctuation of the second beat and only one of

the experts picked out the second beat of the fourth measure as being subjected to expressive variation.²¹ Instead, the experts praised the playing as exemplary of the tele-springar groove:

I've listened to the recording many times and I must say that I cannot hear any variation in the beat/groove [takt] but rather in the accentuation and the length of the bow strokes [how many notes that are tied together] (NN1).

I think this sounds like pretty "normal" tele-springar throughout. At least, it must be great to dance to (NN2).

Strange, I don't pick up any variation at all, just maximum groove (NN3).

I must admit that to me this sounds completely normal and typical (NN4).

Actually, I don't think there is anything strange compared to the "regular tele-springar beat/groove [takt]" (NN5).

Sometimes there is variation in the distance between the beats when fiddlers are "pulling" the beats to create an extra surge or some other effect. But I don't feel that this is what's happening here. He is rather varying the melody within the beat/groove [takta] (NN6).

Discussion

Although this follow-up study lacks the required control and rigour to meet the standards of a proper experimental study, it supports the idea that the fluctuations in beat duration are so seamlessly embedded into the overall melodic-rhythmic flow of the performance that they remain largely undetectable. For this to make sense, it seems inevitable to return to the idea of a formative interaction between timing – understood as *when* musical events occur – and sound – understood as *what* is occurring. On this note, the fiddlers' discourse contained many examples of musical parameters overlapping or converging, including duration (short/long) being conflated with accentuation (light/heavy) (cf. Clarke 1989; Tekman 2002), and timing (early/late) being conflated with attack quality (sharp/soft) and/or intensity. Moreover, as has been suggested elsewhere (Johansson 2010a, 2017b), melodic-rhythmic shapes, bowing, ornamentation and dynamics – including the physical effort with which these actions are performed – generate durational patterns that could hardly be considered intentional as a particular distribution of time points. As shown in the line chart in Figure 1, while the individual measures have different timing profiles, the timing profile of the motif as a whole is largely consistent throughout the three repetitions, with the exception of the second beat of the fourth measure. This, together

21. Note that the scale of these fluctuations in beat duration is enormous compared to other contexts in which timing variations are present and assessed by listeners. To illustrate, in his famous study of the detection threshold for small timing deviations Clarke (1989) concluded that subjects were able to perceive as little as 20 ms lengthening of a note in a metronomic context (400 ms note durations) and 50 ms in a "rubato context".

with a number of similar observations in other springar performances, supports the notion that beat timing variations are intrinsic to the overall melodic-rhythmic articulation of the motif as much as they are expressive deviations from some nominal beat duration ratio (which in this case is asymmetrical). The context for this argument is the notion that the melodic rhythm as performed is the rhythm rather than something occurring in relation to a rhythmic reference. As Hytta noted when explaining some of the challenges of working with musicians from other genres: “you need to understand the melody to understand the rhythm [...], it’s not the rhythm that carries the melody.” This is significant, as it explains why variations in beat duration are generally not heard as syncopations but simply as the rhythm/the beat of the tune.

From this perspective, the difference between the two measures ($1/3/5$ vs. $2/4/6$) of the motif in Figure 1 is not to be considered a variation in timing as long as the difference is not produced and perceived with reference to the timing profile of the individual measures (or some neutral grid). Instead, it might be suggested that the motif as a whole references itself: when performed differently, discrepancies will potentially be noticed and assigned an expressive function. As Liahagen cautioned: “When I speak of deviations, I’m simply referring to deviations from the last time I played the same motif. I’m not thinking of deviations from some metronomic groove [symmetrical or asymmetrical] or from a tempered scale, but deviations from rhythms and intonations in other parts of the tune.”

From this point of view, the extension of the second beat of the fourth measure in Figure 1 possibly meets the criteria of a true timing variation given that it departs from an established timing profile. However, this is only potentially the case: the variation was evidently hard to detect, despite the substantial fluctuation in beat duration, and there is no way to know the performer’s rhythmic intentions. Overall, while the musicians all agreed on the importance of variation in the sense of something interesting happening that sparks attention, there is little support to claim that this is about timing, understood in terms of beat durations. Clearly, there is a tolerance allowing beats and measures to stretch and compress without compromising rhythmic coherence (Johansson 2010b). But this does not mean that performers, listeners and dancers attend to the durational fluctuations as such. It seems more appropriate to view these fluctuations as an output of a performative process, implying that they are clues to understanding the process as much as its constituents.

This discussion highlights the multidimensional and emergent nature of the springar groove as expressed in the interviews. Concretely, melodic lines, ornaments, intonations, phrasings, timings and accentuations are not merely seen as occurring on top of or in relation to a groove. Rather, grooves are formed through the emergent interaction between these musical features. The importance of variation (rhythmic, tonal, timbral, harmonic) is also interesting in this regard, not in the sense of variation over or in relation to a groove/beat but as a groove-forming element in

itself. This highlights the idea that groove is not a fixed or generalised concept, but more something that is continuously explored, “discovered” and developed, implying that it will take different forms with different performers and circumstances. This notion that the springar groove insists upon flexibility and variation is also reflected in the reported difficulty of performing springar music in ensembles, particularly when including a rhythm section. In the absence of a rhythmic formula that works beyond specific contextual conditions (a measure or two), co-performers are in principle left to negotiate a constantly shifting definition of what the rhythm is as opposed to merely adapting to it.

Finally, the processual and multidimensional nature of the springar groove is reinforced by a strongly embodied conception of musical processes and possibilities. Importantly, there is something more to this than the notion that the musical output is mirrored in sound-producing movements, which in turn get the majority of attention due to the absence of abstract terminology, or that these movements are mere means of translating a concept into a sound image. It seems more in line with the findings of the present study that both the groove concept and its sound image are so tightly integrated with their associated physical efforts that they merge into one coherent whole. The strongly practice-oriented perspective suggested here aids the understanding of the convergent relationship between otherwise separate elements of music, including how rhythmic-temporal aspects interact, overlap and merge with aspects of sound. Correspondingly, abstract models of temporal relationships and other variables, however sophisticated, are in danger of missing the point by treating the outputs of a process as its constituents. As indicated throughout the present analysis, a fiddler’s rhythmic performance produces a number of outputs in the form of durations, pitches, timbres and dynamic intensifications that are not necessarily intended or perceived in terms of individual parameter values. Instead, in many cases the smallest musically meaningful event is a compound unit of multiple components corresponding to a particular physical gesture. The conflation of otherwise separate parameters is also relevant to consider in this context. For instance, the observed examples of pitch being conflated with sound/timbre and duration being conflated with dynamic intensification not only suggest that the same musical effect may be produced by different means, but that the musical effect as such is something other than what is represented by conventional musicological terminology.

In accordance with these findings and speculations, my main suggestion for future research is to further investigate musicians’ forms of musical knowing and the contextual conditions under which successful springar grooves are produced and perceived. Ideally, the focus of research should include practical, hands-on approaches to rhythmic performance, as well as processes of learning; various aspects of music-dance interactions and other formative influences; and how expressive behaviours are affected by stylistic, idiomatic and idiosyncratic constraints, including

motor-contextual factors. One potentially fruitful approach might be to conduct focus group interviews where musicians and dancers are invited to reflect on their practice together with fellow performers. The material for this type of session could be live playing in a workshop format, video excerpts from the participants' own performances and rehearsals, as well as selected exemplary recordings by other fiddlers. The participants could then be asked to identify particular groove features and to discuss their composition, musical function and means of production. Such a study would be valuable in its own right, but it could also set the stage for more sophisticated theoretical models of parameter behaviours and interactions.

Acknowledgments

This research is part of the project “TIME: Timing and Sound in Musical Microrhythm,” which is funded by the Research Council of Norway (Grant 249817). ■

References

- Ahlbäck, Sven 1995. *Karaktäristiska egenskaper för låttyper i svensk folkmusiktradition. Ett försök till beskrivning*. Stockholm: Udda Toner.
- Aksdal, Bjørn, Ewa Dahlig, Dan Lundberg, and Rebecca Sager 2005. *Glossing over Rhythmic Style and Musical Identity*. Stockholm: Svenskt visarkiv.
- Blom, Jan Petter 1981. “The Dancing Fiddle.” In: *Slåttar for the Harding Fiddle. Norwegian Folk Music*, vol. 7. Eds. Jan Petter Blom, Sven Nyhus & Reidar Sevåg, Oslo: Universitetsforlaget, pp 305–12.
- Blom, Jan Petter 1993. “Rytme og Frasering – Forholdet til Dansen”. In: *Fanitullen. Innføring i Norsk og Samisk Folkemusikk*. Eds. Bjørn Aksdal & Sven Nyhus. Oslo: Universitetsforlaget, pp. 161–84.
- Canter, Tim 2015. “A System of Reactive Backing for Live Popular Music.” In: *KES Transactions on Innovation in Music, Vol 2, Innovation in Music*. Eds. Russ Hepworth-Sawyer, Jay Hodgson, Justin Paterson & Rob Toulson. Bath, UK: Future Technology Press, pp. 26–35.
- Clarke, Eric F. 1989. “The Perception of Expressive Timing in Music.” *Psychological Research* 51/1 (1989): 2–9.
- Danielsen, Anne 2006. *Presence and Pleasure: The Funk Grooves of James Brown and Parliament*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Danielsen, Anne 2015. “Metrical Ambiguity or Microrhythmic Flexibility?” In: *Song Interpretation in 21st-Century Pop Music*. Eds. Ralf von Appen, André Doehring & Allan Moore. Farnham: Ashgate, pp. 53–72.
- Danielsen, Anne 2018. “Time and Time Again: Repetition and Difference in Repetitive Music.” In: *Over and Over. Exploring Repetition in Popular Music*. Eds. Olivier Julien & Christopher Levaux. New York: Bloomsbury, pp. 84–96.
- Godøy, Rolf Inge, and Marc Leman 2009. *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning*. New York: Routledge.

- Haugen, Mari Romarheim 2016. "Investigating Periodic Body Motions as a Tacit Reference Structure in Norwegian Telespringar Performance." *Empirical Musicology Review* 11/3–4 (2016): 272–94.
- Hirsh, Ira J., Caroline B. Monahan, Ken W. Grant & Punita G. Singh 1990. "Studies in Auditory Timing: 1. Simple patterns." *Perception & Psychophysics* 47/3 (1990): 215–26.
- Johansson, Mats. 2010a. *Rhythm into Style: Studying Asymmetrical Grooves in Norwegian Folk Music*. Diss. University of Oslo.
- Johansson, Mats. 2010b. "The Concept of Rhythmic Tolerance – Examining Flexible Grooves in Scandinavian Folk-Fiddling." In: *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction*. Ed. Anne Danielsen. Farnham, Surrey, UK: Ashgate.
- Johansson, Mats. 2015. "On the Relationship between Technique and Style: The Case of the Violin." *Music Education Research* 17/2 (2015): 127–140.
- Johansson, Mats. 2017a. "Empirical Research on Asymmetrical Rhythms in Scandinavian Folk Music: A Critical Review." *Studia Musicologica Norvegica* 43 (2017): 58–89.
- Johansson, Mats. 2017b. "Non-isochronous Musical Meters: Towards a Multidimensional Model." *Ethnomusicology*, 61/1 (2017): 31–51.
- Johansson, Mats, Anne Danielsen, Ragnhild Brøvig-Hanssen, Bjørnar Sandvik & Kjetil Klette Bøhler 2021. "Shaping Rhythm: Timing and Sound in Five Rhythmic Genres." [Forthcoming.]
- Keil, Charles, and Steven Feld 1994. *Music Grooves*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Kvifte, Tellef 1994. *On Variability in the Performance of Hardingfele Tunes and Paradigms in Ethnomusicological Research*. Oslo: Taragot Sounds.
- Kvifte, Tellef 1999. "Fenomenet 'Asymmetrisk Takt' i Norsk og Svensk Folkemusikk." *Studia Musicologica Norvegica* 25 (1999): 387–430.
- Kvifte, Tellef 2004. "Description of Grooves and Syntax/Process Dialectics." *Studia Musicologica Norvegica* 30 (2004): 54–77.
- Omholt, Per Åsmund 2012. "48.600 Måter å Spille en Slått på". *Musikk og tradisjon* 26 (2012): 68–92.
- Roholt, Tiger. C. 2014. *Groove: A Phenomenology of Rhythmic Nuance*. London: Bloomsbury Academic.
- Sager, Rebecca 2005. "Rhythmic Analysis: The Perspective of the Rhythm Researcher." In: *Glossing over Rhythmic Style and Musical Identity: The Case of Polish Dance Rhythms and Western Notation*. Eds. Dan Lundberg & Rebecca Sager. Stockholm: Svenskt visarkiv, pp 39–49.
- Shapiro, Lawrence 2010. *Embodied Cognition*. New York: Routledge.
- Tekman, Hasan Gurkan 2002. "Perceptual Integration of Timing and Intensity Variations in the Perception of Musical Accents." *Journal of General Psychology* 129/2 (2002): 181–191.
- Waadeland, Carl Haakon 2000. *Rhythmic Movements and Movable Rhythms. Syntheses of Expressive Timing by Means of Rhythmic Frequency Modulation*. Diss. Norwegian University of Science and Technology, Trondheim.

Kvinnor som spelar dragspel eller kvinnliga dragspelare?

Estetiska ideal, samhälleliga normer och kvinnor inom svensk dragspelsmusik 1930–1980

Wictor Johansson

Women Who Play Accordion or Female Accordionists? – Aesthetic Ideals, Societal Norms and Women within Swedish Accordion Music 1930–1980

During the first half of the twentieth century, the accordion was a hugely popular musical instrument that held a strong position within Swedish dance and popular music. Through concerts, record releases and radio performances the accordionists became popular artists, and as skilled musicians, composers and educators they influenced what has come to be defined as accordion music. To most people, the expected image of these accordionists is the one of a male musician. But as a matter of fact, there have been many female accordionists active in Sweden as professional musicians who have been disregarded in music history. In this article, I want to shed light on these women by questioning if and how the stipulations for female accordionists differed from those of their male colleagues. By following about twenty female accordionists, active between the years 1930–1980, I will note that although female accordionists embraced the same repertoire and stylistic ideals as men in accordion music, there have been differences in the qualifications required to be a professional musician. On the one hand, women were expected to combine their musicianship with expected female musical roles such as singers and dancers. On the other hand, they were excluded from areas that were considered reserved for men, such as making records, educational work and composing. I will therefore argue that the phrase “female accordionist” does not just describe a woman playing the accordion. More than that, it sums up societal and patriarchal structures as well as musical ideals that separated female accordion players from the expected male norm of an accordionist. The article is based on interviews, sound recordings, photographs and other archival material from the collections of Svenskt visarkiv (The Centre for Swedish Folk Music and Jazz Research). Printed publications as the magazine *Accordion Journalen* (1949–1963) and the encyclopedia *Svenska dragspelare* (1946) have also been used.

Keywords: Accordion, Gender, Female Accordionists, Swedish Accordion Music.

Våren 2019 höll jag ett föredrag i Svenskt visarkivs föreläsningsserie *Berättelser ur arkiven* med rubriken ”Dragspelet – älskat och föraktat”. Efter att ha pratat om dragspelsmusikens historia, spelat musikexempel och presenterat material ur Visarkivets samlingar fick jag i den efterföljande frågestunden frågan: ”Har det inte funnits några kvinnliga

dragospelare?”. Föreläsningen hade mycket riktigt illustrerats av ett mansdominerat material, en återspeglning av hur det sett ut historiskt. Eller? För visst har det funnits kvinnliga dragospelare. Jag kunde på rak arm nämna namn som Bångbro-Stina, Yvonne Modin och Majken Carlsson som alla i sin samtid var kända artister. Här väcktes tanken på att lyfta fram de kvinnliga dragspelarna ur musikhistoriens glömska, vilket sedermera utvecklades till ett dokumentationsprojekt vid Svenskt visarkiv. Förutom att samla material om och av kvinnliga dragospelare har jag som en del av projektet skrivit ett antal populärt hållna artiklar till tidskriften *Dragspelsnytt*, biografiska texter till *Svenskt kvinnobiografiskt lexikon* samt publicerat delar av det insamlade materialet tillsammans med fördjupande läsning på Svenskt visarkivs webbpresentation [Upptäck dragspelet](#). I den här artikeln vill jag ta ett helhetsgrepp om detta material.

Mitt intresse för dragospel och dragspelsmusik grundar sig i en fascination för dess popularitet under en stor del av 1900-talet. Det gick hem hos den breda publiken, samlade en stor skara utövare men var omstritt och omdebatterat inom samhällets kulturelit. Det är inte instrumentets konstruktion, den enskilde dragspelaren eller en stilanalys av genren dragspelsmusik som främst intresserat mig – oaktat att de alla är viktiga beståndsdelar i förståelsen av dragspelet som kulturellt fenomen. Jag vill istället se dragspelet ur ett helhetsperspektiv som handlar både om hur det utvecklades till att bli den sammanhållande länken i en musikalisk delkultur och om hur denna delkultur samspelat med såväl det omgivande musiklivet som med samhället i stort. Jag vill beskriva det i termer av en *dragspelets kulturhistoria*, där kulturhistoria här ska utläsas enligt den tämligen översiktliga definitionen ”relationen mellan kultur och samhälle” (Burke 2007:23).

Teoretiskt har jag inspirerats av etnologen Stefan Bohman artikel ”Vad kan dragospel säga oss” i antologin *Musikinstrument berättar*. Förutom att det är en av få studier av dragspelsmusik överhuvudtaget så har Bohman ett förhållningssätt till dragspelet som liknar mitt eget; ”Ur ett etnologiskt och kulturarvsvetenskapligt perspektiv är musikinstrument inte bara en källa till kunskap om hantverk och konstskicklighet, eller till musik och musikaliska riter. Musikinstrument är också en källa till kunskap om samhällsföreteelser utanför den materiella eller immateriella världen” (Bohman 2007:166). Musikeknologen och dragspelsforskaren Marion Jacobson resonerar liknande när hon i en kulturhistorisk exposé över dragspelet i USA beskriver forskning om musikinstrument som ”not as the study of objects but as the study of tools for making culture” (Jacobson 2012:4). Bohman närmar sig dragspelet utifrån de analytiska begreppen *symbolinnehåll*, *samhällsfunktion* och *estetik* som han studerar utifrån en modell där han ser ett samspel dem emellan: ”De är inte bara intressanta som enskilda utgångspunkter, utan också som samverkande aspekter i en analysprocess” (Bohman 2007:168). Det finns både för- och nackdelar med Bohmans modell. Dragspelet har onekligen ett laddat symbolvärde.

Bohman uppmärksammar instrumentet som symbol för drängar, pensionärers musik och som kulturarvssymbol. Jag har själv studerat två etablerade symbolbilder, dragspelet som uttryck för en låg kulturell nivå och som hot mot vad som uppfattats som genuin folkmusik (Johansson 2014; 2018). Med Bohmans modell kan symbolvärdena problematiseras och ses i ett större samhälleligt och historiskt sammanhang. Men det finns också en risk att de lätt iakttagbara symbolerna får styra forskningsfrågorna medan andra aspekter av instrumentet blir osynliggjorda, som att dragspelet knappast är känt som en symbol för kvinnliga musiker trots att det funnits många kvinnor som spelat dragspel. Jag kommer därför att behöva teckna en bild av de kvinnliga dragspelarna och de sammanhang de verkade i för att utifrån Bohmans begreppsapparat kunna diskutera frågeställningarna *om* och i så fall *hur* kvinnornas villkor skiljde sig från de manliga kollegornas. Eller mera konkret uttryckt: var det något som gjorde kvinnor som spelade dragspel till just *kvinnliga dragspelare*? Mitt syfte är tvådelat. Det handlar om att ge de kvinnliga dragspelarna en plats i musikhistorien, men framförallt vill jag teckna en del av dragspelsmusikens egen kulturhistoria genom att berätta om de kvinnor som spelat dragspel. Jag har här utgått från jazzforskaren Sherrie Tuckers uppmaning att *lyssna efter genus* (listening for gender) i musikhistorisk forskning. Att ställa frågan ”var finns kvinnorna” handlar enligt Tucker inte bara om att inkludera kvinnor i historieskrivningen utan än mer om att rikta blicken mot en komplex relation mellan musik och samhälle: ”Listening for gender will be helpful not only to those of us wanting to understand sexism and the experiences and contribution of women in jazz, but also to anyone wishing to develop more complex frameworks for addressing the histories, sounds, functions, and meanings of this fascinating and multifaceted music” (Tucker 2002:377). Även om Tucker är jazzforskare så är själva förhållningssättet allmängiltigt för musiklivet i stort, så även i studiet av dragspelsmusikens kvinnor.

Dragspel och dragspelsmusik är något av en vit fläck på musikforskningens karta, och vad det gäller studier som specifikt behandlar kvinnliga dragspelare är detta mig veterligen den första. Här ska dock påpekas att min studie begränsats till en svensk kontext medan de internationella jämförelserna av utrymmesskäl fått anstå. Det är dock värt att notera att dragspelet är ett, med Marion Jacobsons beskrivning, *globalt* instrument. Inte bara vad gäller geografisk spridning utan också i termer av funktion, betydelse och värderingar tycks det uppstått en världsomspännande kultur kring dragspelet (Jacobson 2008). Ändå har dragspelet haft svårt att attrahera musik- och kulturforskare. Musiketnologen Helena Simonett sammanfattar träffande det internationella forskningsläget som att ”apart from a few articles here and there (and a handful of books, mostly in non-English languages), academic interest in this popular instrument has been meager [...]” (Simonett 2012:9). Ett fåtal studier behandlar specifikt kvinnliga dragspelare, till exempel Sydney Hutchinsons studie av kvinnor inom dominikansk meruengetradition och Avelardo Valdez och Jeffrey A.

Halleys studie av könsroller inom conjuntomusiken i den mexikanska diasporan i USA (Hutchinson 2008; Valdez & Halley 1996). I bägge fallen handlar det om samhällen och/eller etniska grupper med djupt rotade patriarkala strukturer där de kvinnliga dragspelarna framstår som utmanare av traditionella könsroller. På ett generellt plan märks i dessa studier villkor och förutsättningar liknande de jag kommer att uppmärksamma, samtidigt som uppenbara kulturella skillnader liksom de tidsmässiga ramarna för studierna innebär att jämförelser inte låter sig göras rakt av.

I den hittills största svenska översikten av dragspelets historia, Birgit Kjellströms bok *Dragspel* från 1976, nämns däremot inte en enda kvinnlig musiker annat än i en bildtext (Kjellström 1976:63). I bokserien *Dragspelsprofiler* (2008) porträtteras däremot några kvinnor, och musikern Marie Selander ägnar ett kapitel åt kvinnliga dragspelare i boken *Inte riktigt lika viktigt* (2011). Bland studier som på olika sätt berör kvinnor inom populärmusiken har jag i första hand använt tre böcker som referensmaterial; Margaret Myers avhandling *Blowing Her Own Trumpet* (1993), Johan Fornäs studie *Moderna människor* (2004) samt Alf Arvidssons *Jazzens väg genom svenskt samhällsliv* (2011) och då särskilt kapitlet ”Kvinnors utrymme i svensk jazz 1930–1970” som till delar fungerat som en direkt inspirationskälla till denna artikel. I både Myers och Arvidssons arbeten figurerar dessutom ett antal kvinnliga dragspelare även om de inte är i fokus för de respektive undersökningarna.

För den som vill forska i dragspelsmusik finns däremot ett rikt material att tillgå i form av skivinspelningar, notutgåvor, tidskrifter, arkivsamlingar och biografiska skildringar. Det är dock slående hur osynliga kvinnorna är i detta material. Så för att synliggöra dragspelsmusikens kvinnor har det krävts ett pusslande utifrån ett ganska spretigt material. I Svenskt visarkivs samlingar finns inspelade intervjuer med dragspelarna Yvonne Modin, Siw Karlén och Stina Järvå som utgör viktiga kunskapskällor till den här artikeln.¹ Där finns även personarkiv och materialsamlingar efter Yvonne Modin, Stina Järvå, Anna Wingman och Signe Gustafsson. Stina Järvå (2007) har också skrivit och själv publicerat sina memoarer. Utöver publicerade biografiska skildringar och arkivmaterial i Svenskt visarkivs samlingar har jag framförallt använt tre källor för att identifiera kvinnliga dragspelare; tidskriften *Accordion Journalen* utgiven mellan 1949–1961, uppslagsverket *Svenska dragspelare* från 1946 samt konsertaffischer från 1910–1950 i Kungliga Bibliotekets samlingar.² Inventeringen har jag sammanställt till ett register med källhänvisningar över i skrivande stund 466 kvinnliga dragspelare som finns tillgängligt hos Svenskt visarkiv. Registret omfattar amatörer såväl som professionella musiker, men i den här artikeln kommer jag i huvudsak att fokusera på kvinnor som varit professionellt verksamma. Tidsmässigt fokuseras på decennierna 1930–1970 med ambitionen att ringa in dragspelets storhetstid vid mitten av 1900-talet samt den revivalrörelse som uppstod kring instrumentet under 1970-talet.

1. Intervju med Yvonne Modin, accessionsnummer: SVAA20141120YK001.

Intervju med Siw Karlén, accessionsnummer: SVAA20090310SK001.

Intervju med Stina Järvå, accessionsnummer: SVAA20200813SJ001-004.

2. Här vill jag rikta ett särskilt tack till Kristian Kristiansson vid KB:s avdelning för vardagstryck som lagt ner ett stort arbete på att identifiera affischer med kvinnliga dragspelare.

Symbolbilden – kvinnor som spelat dragospel

I följande avsnitt kommer jag att presentera några av de många kvinnor som spelat dragospel. Jag kommer inte teckna några fullständiga personporträtt; det tillåter inte utrymmet och det är inte heller nödvändigt för artikelns syften. Fokus kommer istället att riktas mot de sammanhang där de var verksamma, och i vilken mån dessa påverkades och formades av att det var just kvinnor som spelade dragospel.

Bångbro-Stina – pionjär och utmanare

Under 1900-talets första decennier tog dragspelaren plats som en den moderna tidens artist som underhöll publiken med dans- och underhållningsmusik i folkparker, danssalonger och andra offentliga lokaler. Dragspelsmusik fick ett stort utrymme i den framväxande grammfonindustrins skivutgivning och i radions musikprogram. En för dragspelet typisk företeelse är de dragspelstävlingar som från 1910-talet och framåt hade en stark publik attraktionskraft. Dragspelets popularitet återspeglades inte bara i ett stort antal professionellt verksamma musiker, utan även i ett utbrett amatörmusicerande som tycks ha lämnat utrymme för ett relativt stort antal kvinnor att börja spela. Få kvinnor är dock kända från dragspelsartisternas tidiga epok, även om enstaka namn förekommer på affischer och i annonser. Inför en tävling 1918 omnämns till exempel en Hulda Källberg som "Sveriges främsta kvinnliga virtuos" (Johansson 2020a). Men den kvinna som först etablerade sig som en nationellt känd dragspelsartist är tveklöst Stina Karlsson (1909–1982) från Bångbro i Ljusnarsbergs kommun, känd under artistnamnet Bångbro-Stina.³ Efter att ha spelat på danser i hemtrakterna kom hon under 1920-talet i kontakt med dragspelaren och musikhandlaren Albin Fernström i Filipstad. Genom hans kontaktnät inledde hon en karriär med landsomfattande turnéer, topplaceringar i dragspelstävlingar, radioframträdanden och skivinspelningar. I annonser beskrivs hon som "Sveriges skickligaste kvinnliga dragspelare" och "Hela Sveriges Bångbro-Stina".



Figur 1: "Hela Sveriges Bångbro-Stina" hade en framgångsrik karriär under 1930- och 40-talen för att sedan dra sig undan rampljuset. Fotograf okänd. Ur Svenskt visarkivs fotosamlingar, acc.nr SVA-bild 7156.

Bångbro-Stina utmärkte sig genom att framträda som en soloartist i egen rätt. I en tid där kvinnliga musiker ofta var hänvisade till särskilda damorkestrar så uppträdde hon antingen ensam eller som jämbördig part till manliga medmusikanter. Hon var den enda kvinnliga dragspelare som etablerade sig som skivartist under 1900-talets första hälft, bland annat med en soloskiva och några uppmärksammade inspelningar gjorda i London tillsammans med Albin Fernström.

Bångbro-Stina kan ses som en *modern kvinna*, tillhörande den unga generation kvinnor som under mellankrigstiden bröt mot tidigare könsmonster och konventioner (Rydström & Tjäder 2009:137–130 & 227–228; Severinsson 2018). Även Johan Fornäs uppmärksammar hur den moderna tidens kvinna utgjorde "den kulturella moderniseringens förtrupp, särskilt när det gällde konsumtion och populärkulturbruk, familjeliv och socialt umgänge, personliga relationer och könsroller"

3. De biografiska uppgifterna om Bångbro-Stina är, om inte annat anges, hämtade ur min artikel om henne i *Svenskt kvinnobiografiskt lexikon*, se Johansson 2020b.

(Fornäs 2004:303). I Facebookgruppen *Kopparberg nu och då* följer jag en diskussionstråd om Bångbro-Stina och läser att ”hon stack ut rejält, körde egen bil och rökte cigaretter i långa guldmunstycken”. I samma diskussion antyds en kärleksrelation till dragspelaren Albin Fernström: ”Albin och Stina var under många år ett inofficiellt par. Då Albin var gift så bodde Stina i huset och i allas mun var hon och Albin ihop”.⁴ Det här ska så klart ses om en muntligt traderad mytbildning snarare än belagda fakta. Det intressanta är hur bilden av uppluckrade familjeseder och en kvinna som bryter mot en förväntad könsroll projiceras i skildringar av artisten Bångbro-Stina. Men det finns också ett konkret exempel på hur hon passerade gränsen för vad som förväntades av en kvinnlig dragspelare. 1935 deltog Bångbro-Stina som enda kvinna i svenska mästerskapet i dragospel som arrangerades i Stockholm. Av tävlingsannonserna framgår det att hon både tog plats i och utmanade en sfär som uppfattades som förbehållen männen: ”För första gången ställer en kvinnlig dragspelare upp mot den manliga eliten – Skall Bångbro-Stinas djärvhet leda till seger?”.⁵ Även i samtida medierapportering uppmärksammas hennes medverkan som något sensationellt, troligen en kombination av att hon vid den här tiden var en känd artist och det uppseendeväckande i att en kvinna tog plats i tävlingssammanhang. Tävlings slutade med en tredjeplacering efter Hans-Erik Nääs och Olle Johnny, och framträdandet rosades i pressen: ”Det kvinnliga bidraget visade sig vara ett fynd. Hon spelade Kärleken dör på ett sådant sätt att kärleken vaknade på åtskilligt håll i salongen” (Osion. DN 4 april 1935). Men, vilket jag återkommer till, bland de manliga dragspelarna fanns det ett motstånd mot att kvinnor deltog i tävlingssammanhang.

Samtidigt som det är lätt att tolka Bångbro-Stina som formad av mellankrigstidens kvinnliga frigörelse så tycks hennes artistkarriär varit beroende av en manlig omgivning där i första hand Albin Fernström var betydelsefull. Han fungerade som impresario, arbetsgivare (hon arbetade som handelsbiträde i Fernströms musikaffär), duettpartner och eventuellt även älskare. I slutet av 1940-talet lämnade Bångbro-Stina artistkarriären och levde sedan ett tillbakadraget liv. Hon har i senare intervjuer nämnt scenskräck och att hon upplevde sin repertoar som förlegad som anledning till att hon lämnade musikerbanan, men det tycks även ha funnits privata problem i bakgrunden.

Kvinnliga dragspelare

Diskrepansen mellan kvinnliga dragspelare och dragspelare, där den senare följaktligen förutsattes vara en man, etablerades tidigt. Johan Fornäs konstaterar att ”i dominerande diskurser döljs/.../den manliga sidans könslighet: män ses som mönster för människor i allmänhet, medan kvinnor blir undantaget längs könsaxeln” (Fornäs 2004:294). I annonser från 1910-talet och framåt ses återkommande formuleringar som ”Sveriges bästa kvinnliga dragspelsartist” eller ”Sveriges kvinnliga dragspelsstjärna”, medan det förefaller osannolikt med en motsvarande presentation av en manlig dragspelare.⁶ Under 1940-talet etablerade sig

4. Diskussionstråd, <https://www.facebook.com/groups/312061302193726/permalink/1209515219114992> Läst 2021-01-02.

5. Svenskt visarkivs kopiesamling, KopD_Dr_Dragspelsaffischer_KB.

6. Svenskt visarkivs kopiesamling, KopD_Dr_Dragspelsaffischer_KB.

flera kvinnliga dragospelare som kända artister med Yvonne Modin (f. 1928) och Majken Carlsson (1921–1997) som två av de namnkunnigaste representanterna. Det finns säkert flera anledningar till att just 1940-talet blev något av de kvinnliga dragospelarnas decennium. Generellt var det en tid då allt fler kvinnor tog plats på arbetsmarknaden, inte minst under andra världskrigets beredskapsår. Dragspelets starka ställning inom populärmusiken lär ha inspirerat även många kvinnor att börja spela instrumentet samtidigt som ett livaktigt musik- och nöjesliv erbjöd arbetstillfällen. Tillväxten under 1940-talet tycks dock inte ha utjämnat könsskillnaderna musikerna emellan utan snarare ha formaliserat att en kvinna som spelade dragospel var just en *kvinnlig dragospelare*.

Ett påtagligt exempel är de populära dragospelstävlingarna. Fritz Christiansson som arrangerade de nationella mästerskapen under 1930- och 40-talen skriver i en tillbakablick att: ”damerna inte voro allt för väl sedda bland herrarna i de svenska mästerskapen [...] pojkarna menade nämligen att en söt flicka med säkerhet hade stora chanser att distansera sina manliga medtävlare enbart av den anledningen, att publiken skulle falla för frestelsen att lägga sin röst på en flicka” (Christiansson 1946:42). Därför började det arrangerades särskilda dammästerskap, det första svenska mästerskapet för kvinnor anordnades 1943. Tävlingarna bidrog alltså till att upprätthålla uppdelningen mellan manliga och kvinnliga dragospelare. Samtidigt var de en viktig arena för att etablera sig inför en bredare publik. En topplacering var en språngbräda i den egna karriären och många kvinnor fick sitt publika genombrott efter att ha deltagit i tävlingar. I dammästerskapen stod striden om förstaplatsen som regel mellan Yvonne Modin och Majken Carlsson. Den driftige Fritz Christiansson tog också initiativ till att bilda ett damlandslag i dragospel som tävlade i särskilda landskamper mot de nordiska grannländerna. Förutom Majken Carlsson och Yvonne Modin deltog Astrid Sjöström, Margit Ringvall eller Anna Wingman. Samma konstellation turnerade också under namnet Svenska Accordionflickorna.

Ett annat forum som bidrog till att särskilja kvinnliga musiker var de så kallade damorkestrarna, som hade en lång tradition i Sverige. I sin studie över svenska damorkestrar avgränsar Margaret Myers perioden 1920–1950 som en egen epok. Efter en tillbakagång under 1920-talet bildades under de efterföljande decennierna flera orkestrar av en ny generation kvinnor, formade av mellankrigstidens samhälleliga och musikaliska ideal (Myers 1993:315–327, 369–372). Flera av dessa orkestrar hade dragospelare som kapellmästare och frontfigurer. Kvinnligheten framhölls redan av orkesternamn som Mälartöserna och Hälsingeflickorna. Dessa orkestrar tycks ha varit populära och möjligen bidrog den relativt stora tillväxten av kvinnliga dragospelare under 1940-talet till att hålla fenomenet damorkestrar vid liv. I det material jag gått igenom nämns åtminstone ett 30-tal damorkestrar med dragspel i sättningen. Enligt Marie Selander, som skildrat några av dessa orkestrar, så fanns det gott om dragospelare medan det var svårare att rekrytera kvinnor som spelade andra instrument (Selander 2012:95).



Figur 2: Majken Carlsson, Anna Wingman, Yvonne Modin och Margit Ringvall som Svenska Accordionflickorna under en turné i Finland 1944. Fotograf okänd. Ur Anna Wingmans samling, Svenskt visarkiv, acc.nr SVA-bild 7420

Kvinnornas plats i dragspelsmusikens tidskrift

1949 publicerades det första numret av tidskriften *Accordion Journalen* med underrubriken "Tidskrift för dragspelsmusik". Redaktör och primus motor var dragspelaren Andrew Walter. Tidningen innehöll ett rikt material med dragspel som minsta gemensamma nämnare; intervjuer, recensioner, tävlingsreferat, insändarsidor, turnéscheman, annonser och mycket mer. Med *Accordion Journalen* kunde dragspelare själva sätta agendan för sin musik, där särskilt Andrew Walters ambition att höja dragspelets status genomsyrade tidskriften. I sin studie av jazztidskrifterna *Orkester Journalen* och *Estrad* betraktar Alf Arvidsson musiktidningar som "säte för manifestationer, av en vilja att ta utrymme i samhället och formulera vad som kan passera som 'allmänt omfattande värderingar' om musik. Att publicera utsagor om musik är att göra anspråk på uppmärksamhet, inflytande och makt" (Arvidsson 2011:33). Men en tidning är inte bara ett ideologiskt forum, minst lika viktig är dess organisatoriska betydelse. Alltifrån ideella föreningar till politiska partier har använt tidskrifter för att sammansluta sig kring en åsikts- och handlingsgemenskap. Med *Accordion Journalen* fick dragspelarna sitt eget forum som spelade en viktig roll i dragspelsmusikens utveckling från att ha varit en integrerad del av den samtida populärmusiken till att bli en särskild musikalisk delkultur.

Accordion Journalen vore i sig värd en studie men här granskas endast i vilken mån kvinnliga dragspelare gavs utrymme i tidskriften, där jag granskat årgångarna 1949–57. Under perioden är 205 kvinnliga dragspelare omnämnda, varav nio är utländska musiker. Av dessa omskrivs 39 fler än en gång medan 166 följaktligen bara nämns vid ett enda tillfälle. Räknat utifrån samtliga tillfällen kvinnliga dragspelare nämns, inklusive damorkestrar med dragspel i sättningen, rör det sig i genomsnitt om ungefär 3,6 personer per nummer. Utan att ha en jämförande siffra för det manliga deltagandet så är det en uppenbar minoritet, men måste så klart även ses i relation till att det totala antalet kvinnliga dragspelare i musiklivet var färre än antalet verksamma män. Dessutom förekommer kvinnorna oftare i kortare nyhetsnotiser, bildtexter och referat men mera sällan i intervjuer och reportage.

Det märks också en förminskande tendens då utseendet ofta kommenteras före spelskicklighet. Rubriker som ”Sött från Lidköping” (Sign.”B7” *AJ* 1953:5), ”Månadens bilder ägnade Göteborgs söta och duktiga dragspelsflickor” (Osign. *AJ* 1950:10–11) och ”Käcka Nipstadsflickor” (Sign. ”I.D” *AJ* 1955:17) är några exempel. Inför en folkparksturné spekuleras i att ”blonda bombnedslaget och dragspelsflickan Siv Söderberg bör väl dra fullt hus [...]” (Osign. *AJ* 1952:13). Den korta notisen är illustrerad av en bild som närmast kan beskrivas som ekivok och det är oklart om det är utseendet eller den musikaliska skickligheten som är den förväntade attraktionskraften. När Siv Söderbergs mer namnkunnige bror, jazzdragspelaren Lill-Arne Söderberg, förekommer i tidningen är det däremot fullt fokus på musiken: ”Lill-Arne är själv främste solist [...] och allt vad som förekommer i plattan är definitivt hörvärt och meningsfullt [...] helt naturligt svänger det rejält om anrättningen” (Osign. *AJ* 1959:12). Att kvinnors utseende ofta kommenterades behövde däremot inte stå i motsättning till att även spelskickligheten bedömdes i positiva ordalag. Så lovordas till exempel den ”utomordentligt musikaliska” 17-åringen Karin Johnsson för ett radioframförande med den ”fint nyanserade Valse Allegro av Charles Magnante”. Samtidigt är det under rubriken ”Söt melodiflicka i melodiklubben” och läsaren upplyses om att ”hon är inte bara snygg utanpå, hon är välmöblerad i skallen också” (Kejving 1956:22). Skribenten är här Birgit Kejving, och det kan tyckas att en kvinnlig skribent skulle formulerat sig annorlunda.⁷ Men formuleringar med en nedvärderande och förminskande klang behöver inte nödvändigtvis ses som en medvetet vald strategi. De kan i sin tidstypiskhet snarare ses som omedvetet formade av kvinnans underordnade ställning i samhället, där fokus på utseende före skicklighet och kompetens bara är ett av många uttryck.

Det ger heller inte en rättvis bild att påstå att kvinnorna alltid eller enbart bedömdes utifrån sitt utseende eller med en förminskande attityd. De två kvinnor som nämns flest gånger, Edith Segerstedt och Yvonne Modin, omskrivs som regel i mer neutrala och sakliga ordalag.

7. Sångerskan Birgit Kejving var gift med Andrew Walter och medgrundare till *Accordion Journalen* där hon också var en av de flitigaste skribenterna.

Kanske var de så pass etablerade artister att de inte kunde förminska på samma sätt som yngre och oetablerade kollegor. Edith Segerstedt (1907–1980) hörde till de dragospelare som regelbundet framträdde i radio under 1950-talet och recenserades i tidningens radiokrönikor. Där blev hennes färdigheter som musiker och orkesterledare utsatta för en kritisk granskning som kunde vara nog så hård, men aldrig på ett sätt som särskiljer henne som just en kvinnlig dragospelare (se vidare i avsnittet ”Medierad musik: skivor, radio och noter”). När utländska kvinnor omnämns är det ofta i egenskap av finalister och segrare i internationella och prestigefyllda dragspelstävlingar, och de presenteras också mer respektfullt än de mindre etablerade kvinnliga dragspelarna.

Sammanfattningsvis så tycks skildringen av kvinnorna i *Accordion Journalen*, trots vissa undantag, ändå påminna om hur kvinnor omskrevs i samtida svenska jazztidningar, av Alf Arvidsson sammanfattad som ”en massmedial situation där kvinnors insatser reduceras, relativiseras och infantiliseras” (Arvidsson 2011:112). Tilläggas ska då att i denna studie undersöks endast representationen av kvinnliga dragospelare. I en bredare granskning av kvinnorepresentationen i *Accordion Journalen* kan man, förutom ett stort antal sångerskor, även notera ett redaktionellt material utan märkbar koppling till själva dragspelsmusiken så som skämtteckningar och vitsar på kvinnors bekostnad, och där kvinnokroppar exploateras genom utvecklingsbilder.⁸

Efter 1957 dras *Accordion Journalen* med finansiella problem som resulterar i ojämn utgivningstakt och ägarbyten. 1961 byter tidningen namn till *Höga nöjet* och slutar fungera som ett forum för dragspelsmusik. Perioden innebär också ett skifte inom populärmusiken där dragspelet förlorar i attraktionskraft till förmån för elgitarr och rock- och popmusik. Efter 1957 är andelen kvinnliga dragospelare som nämns i tidningen försumbar, vilket troligtvis avspeglar dragspelets allmänna nedgång i popularitet.

Från 1950- till 70-tal – tillbakapressade och framflyttade positioner

Under 1950-talet tycks många kvinnliga dragospelare ha lämnat artistkarriären. En artikel i *Accordion Journalen* med rubriken ”Dragspelsprinsessa som blev hemmafru” berättar att Majken Carlsson lämnat artistlivet för att bilda familj: ”Ströspelningar får väl bli framtiden för min del och en del radio”, säger hon (Sign. ”Butterfly” *AJ* 1950:12). Av samma anledning rapporteras att norska Grete Madsén slutat att spela: ”Orsaken – en ung man – kom på en turné i hennes väg. Det blev bröllop och i dagarna har familjen fått en dotter [...]” (Osigen. *AJ* 1951a:11). Att många kvinnor slutade spela vid den här tiden passar in i en allmänt etablerad bild av 1950-talet som en epok med ett förhärskande hemmafruideal där kvinnorna åter förpassades till hemmets och familjens privata miljö efter några decennier

8. Jfr Sherrie Tuckers diskussion om amerikanska jazztidningen *Down Beat*, där hon påpekar att denna typ av material innebar att ”while the careers of many women musician went unnoticed or underrated, there was no shortage of representations of women’s bodies [...]” (Tucker 2002:398).

av framflyttade positioner. Ett ökat ekonomiskt välstånd under efterkrigsåren möjliggjorde i större utsträckning familjekonstellationer där mannen förvärvsarbetade och kvinnan skötte hemmet, och utvecklingen understöddes av en statlig familjepolitik där "den lilla kärnfamiljen prioriterades och husmorskontraktet fortfarande var ohotat" (Rydström & Tjäder 2009:171). Men att kvinnliga musiker slutade spela, i alla fall professionellt, i samband med giftermål och familjebildning var vanligt och inget unikt för vare sig dragspelare eller för 1950-talet. Det kunde till exempel finnas ett socialt tryck från familj och omgivande samhälle där det inte ansågs lämpligt att som kvinna vara yrkesmusiker (se Myers 1993:308; Selander 2012:91–95; Johansson 2020d). Alf Arvidsson konstaterar en stark samhällslig norm där yrkesarbetande kvinnor uppfattades som "i bästa fall en övergångsfas mellan barndom och äktenskap [...]" (Arvidsson 2011:69).

Frånsett det sociala stigmat att som gift kvinna vara yrkesarbetande fanns det praktiska hinder som försvårade professionellt musikutövande i en tid när den offentliga dagbarnvården ännu var i sin linda. För kvinnorna var scenframträdandet – under långa folktopparturnéer, danskvällar, revyforeställningar och i direktsänd radio – arenan för professionellt musikutövande. Många manliga dragspelare arbetade vid sidan av turnerandet som studiomusiker, liksom de drev egna musikaffärer, notförlag, skivbolag, tidskrifter och var verksamma som pedagoger. Det var sammanhang som kunde ha möjliggjort andra former för professionell yrkesutövning,

Figur 3: Stina Järvå (vid den här tiden Roos i efternamn) med elever i Hagströms musikskola i Västerås 1957. Fotograf okänd. Ur Stina Järvås samling, Svenskt visarkiv, acc.nr SVA-bild 7150.



till exempel när familjeförhållanden försvårade ett regelbundet turnerande, men som kvinnorna inte verkar ha haft tillträde till. Inom dragspelsmusiken tycks det till exempel inte ha funnits någon motsvarighet till de kvinnor inom jazzkulturen som under 1920- och 30-talen drev inspelningsstudios och skivaffärer i åtminstone Stockholm, och som enligt Johan Fornäs fungerade som ”nycklar till jazzkonsumtion” (Fornäs 2004:302). Inte heller musikläraryrket tycks ha varit ett alternativ, trots att kvinnliga musiker ofta var verksamma som pedagoger. Detta troligen för att dragspelet ännu var exkluderat från den offentliga musikundervisningen och för att de privata undervisningsalternativen ofta var knutna till männens domäner, till exempel de musikaffärer som i anslutning till försäljningsverksamheten erbjöd instrumentundervisning. Men som alltid finns det undantag. Yvonne Modin alternerade under sin långa karriär turnerande med arbete som teatermusiker och pedagog (Gäfvert 2008:109–111). Stina Järvå (f. 1922) uppträdde i folkparkerna under 1930- och 40-talen men lämnade sedan turnélivet för att under 1950-talet arbeta som lärare i dragspelstillverkaren Hagströms studiecirkel. Hon blev sedan något av en pionjär som utarbetade musikpedagogisk metodik för särskoleverksamhet, men var då kanske inte i första hand verksam som dragspelare (Järvå 2007).

Även om familjebildande ofta innebar slutet på en professionell artistkarriär så spelade många kvinnor i en mer privat och/eller lokal sfär. *Accordion Journalen* rapporterar till exempel om de ”Muntra fruarna i Hofors” – Tora Ljung (dragspel), Signhild Härnlund (gitarr) och Sonja Linman (dragspel/piano) – som tillsammans bildat Sonjas trio: ”De sköter sina hem och sina män, men hinner även med musicerandet [...]. De spelar dansmusik och är ofta anlitade vid olika evenemang” (Osign. *AJ* 1951b:22). Skribenten riktar en uppmaning till den kvinnliga läsekretsen att följa Hoforsfruarnas exempel: ”Vilken underbar avkoppling från diskbänk och hushållsbestyr!!!” (ibid.).

Efter att ha förlorat i popularitet under 1960-talet upplevde dragspelsmusiken en nytändning under 1970-talet. 1968 bildades Sveriges Dragspelares Riksförbund (SDR) som en intresseorganisation vilken verkade för att synliggöra dragspelet. Lokala dragspelsklubbar bildades över hela landet, det arrangerades konserter och festivaler och dragspelet syntes och hördes i radio och TV:s underhållningsprogram. Från 1950-talet och framåt påbörjades också en utveckling där dragspelsmusik allt mer kom att uppfattas som en musik för pensionärer och medelvenssöns. 1970-talet blev det decennium då det på allvar formerades en delkultur kring dragspelet, med sina egna specifika arenor och med en allt tydligare utkristalliserad målgrupp (se vidare Lundberg et al. 2000:193–223; Bohman 2007). Jag har inte haft möjlighet att granska om nytändningen för dragspelsmusik återspeglades i en ny generation kvinnliga dragspelare. Här ska jag istället uppmärksamma hur några av de kvinnor som var verksamma redan under 1930- och 40-talen fick förnyade karriärer under 1970-talet.



Figur 4: Signe Gustafsson med delar av sina samlingar. Fotograf okänd. Ur Signe Gustafssons samling, Svenskt visarkiv, acc.nr SVA-bild 7044.

Signe Gustafsson (1911–2004, född Bergqvist) från Filipstad var under 1930- och 40-talen medlem i olika damorkestrar och uppträdde som solist eller i duett med dragspelaren Folke Malmstedt som hon under en period också var gift med.⁹ Efter två decennier som turnerande musiker med säte i Stockholm lämnade hon musikerkarriären i slutet av 1940-talet, återvände till Värmland och bildade familj. Men i slutet av 1960-talet tog hon åter plats i offentligheten och blev en av dragspelsrörelsens frontfigurer som återkommande medverkade i radio, tv och tidningar. Hon var medlem i SDR från starten och initiativtagare till dragspelsfestivalen Bälgspelet vid landsvägskanten i värmländska Ransäter, den idag största träffen för dragspelsmusik som årligen samlar tusentals deltagare. 1971 bildades det fiktiva dragspelsriket Bälgiens på initiativ av nöjesjournalisten Stig Nahlbom. Det var en PR-organisation som verkade för att synliggöra och popularisera dragspelsmusiken och som åtminstone under 1970-talet hade några relativt framgångsrika år. Signe Gustafsson utsågs vid bildandet till ständigt drottning och blev därmed organisationens stadigvarande ansikte utåt (organisationens kungar byttes däremot årligen). Signe Gustafsson var också tidig med att uppmärksamma dragspelsmusiken som ett kulturarv. Hon hade en stor samling av äldre dragspel och annat dragspelshistoriskt material och hade en ambition att i Bälgiens regi inrätta ett dragspelsmuseum. En fastighet för ändamålet kunde köpas tack vare att ett stort artistuppbåd ställde sina krafter till förfogande vid en insamlingsgala, men planerna rann ut i sanden. Signe Gustafssons efterlämnade samling finns idag utställd på [Lesjöfors bruksmuseum](https://www.lesjoforsbruksmuseum.se/) utanför Filipstad.

9. De biografiska uppgifterna om Signe Gustafsson är, om inte annat anges, hämtade ur min artikel om henne i *Svenskt kvinnobiografiskt lexikon*, se Johansson 2020b.

Även Majken Carlsson fick en nystart i karriären efter att ha varit lokalt verksam under 1950- och 60-talen, och hon blev en av många eldsjälar inom 1970-talets dragspelsrörelse (Gäfvert 2006:28–30). Hon gav 1972 ut den första av en rad LP-skivor under 1970- och 80-talen, där hon presenteras med följande text:

För Dig som var intresserad av dragspel på 40-talet är namnet Majken Carlsson välbekant – från radio, dragspelstävlingar och folkparksturnéer [...] 1950 försvann hon från estrader och Stockholm till Kungsör, äktenskap och barn. Men nu är barnen stora och Majken spelsugen som aldrig förr. Nu hörs hon åter i radio, syns i TV och här finns grammofondebuten. Faktiskt den allra första skivan i hela hennes spelmansliv (Carlsson 1972).

Att några av de mest namnkunniga kvinnliga dragspelarna fick förnyade karriärer under 1970-talet kan givetvis förklaras med att ett mindre krävande familjeliv lämnade utrymme åt att återuppta musikerkarriären. Men det går heller inte att bortse ifrån ett radikaliserat samhällsklimat som bland annat innebar att kvinnor tog mera plats i offentligheten än tidigare, så även inom musiklivet. Alf Arvidsson påpekar i sin studie över musik och politik under 1960- och 70-talen att det under perioden 1965–1980 sker en ”faktisk förändring av könsrelaterade mönster för musicerande” (Arvidsson 2008:343). Han exemplifierar hur kvinnor blev mera synliga mot bakgrund av dels ett offentligt musikliv satt i förändring under 1960-talet, dels mer explicit inom den vänsterpolitiskt präglade progressiva muskrörelsen. Nyttändningen för dragspelsmusik kan knappast räknas till den progressiva muskrörelsen (även om paralleller finns till den samtida folkmusikvågen), utan kan snarast ses som sprungen ur det som sociologen Gudmund Janissa kallar för *det andra 60-talet*; en antites till ett mytologiserat 1960-tal med vänsterrörelse, upprorsanda och musikalisk avantgardism, ”den period i det senmoderna västerlandets historia som har minst chans att någonsin bli retro fashionabelt” (Janissa 2015:13). Det utesluter givetvis inte att tidens strömningar påverkade och inspirerade kvinnliga musiker, oavsett genre, att ta plats. Alf Arvidsson påpekar dock ett historiskt arv där det offentliga musiklivet som en manligt dominerad arena fortsatt försvårade för kvinnor att ta plats i ”synligt produktiva roller” och att ”könsmonster och bekönade idéer” i hög utsträckning kvarstod (Arvidsson 2008:343). Mot den bakgrunden är det intressant att notera att Signe Gustafsson och Majken Carlsson faktiskt tar plats i just nya roller. De var inte längre bara konserterande musiker utan också skivartister och drivna frontfigurer inom dragspelsrörelsen – arenor och roller som tidigare varit förbehållna männen inom dragspelsmusiken.¹⁰

Det estetiska – genrer, ideal och åtskillnad

Efter att ha presenterat några dragspelande kvinnor utifrån de sammanhang de verkade i ska jag nu diskutera deras musik utifrån

10. Här bör även nämnas att Edith Segerstedt efter en lång karriär som dansmusiker och med regelbundna radioframträdanden gjorde en senkommen skivdebut 1976.

repertoar, spelpraxis, inspirationskällor och kreativitet. Den underliggande frågeställningen är i vilken mån det musikaliska uttrycket påverkades just av att de var kvinnor.

Stilideal och förebilder

Dragspelsmusik är ett komplicerat genrebegrepp som i sin vidaste bemärkelse kan omfatta all musik så länge den framförs på dragspel. En mera avgränsad definition är att det handlar om musik komponerad eller arrangerad för dragspel avsett att framföras solistiskt eller i ensembleform med dragspel som bärande instrument. Den dragspelsmusik som utvecklades under 1900-talets första hälft och sedan fått en närmast kanoniserad status kan grovt delas in i två kategorier: dansmusik och virtuos uppvisningsmusik. Dansmusiken kunde fungera som underhållningsmusik men var främst en utpräglad bruksmusik som formades och förändrades utifrån rådande trender och publikens önskemål, dock med gammeldansen (vals, schottis, polka, hambo) som en dragspelsmusikens grundrepertoar. Den mera tekniskt avancerade repertoaren, med italienarna Pietro Deiro (1888–1954) och Pietro Frosini (1885–1951) som tidiga och stilbildande företrädare, uppfattades åtminstone bland dragspelare som seriöst strävande. Det fanns en ambition att denna mer konstnärligt präglade musik skulle användas som språngbräda för att etablera dragspelet som ett trovärdigt instrument inom konstmusiken (se Jacobson 2012:50–90; Johansson 2014). Det var denna repertoar som främst spelades vid dragspelstävlingar. Dragspelets popularitet gjorde att instrumentet också fick en framträdande roll i samtida populärmusik som jazz och schlagers.

Svensk dragspelsmusik har förkroppsligats av ett antal stilbildande dragspelare. Bland viktiga inspiratörer och förebilder märks namn som Carl Jularbo (1893–1966) inom gammeldansmusiken, Ragnar Sundquist (1892–1951) och Sven Hylén (1907–1988) som företrädare för den mer virtuosa repertoaren samt Andrew Walter (1914–1978) som intog en särställning från 1940-talet och framåt. Walter var inte bara en skicklig musiker och kompositör, utan verkade också som notförläggare, tidningsredaktör, pedagog och entreprenör. Inget tyder på annat än att dessa framträdande män tjänade som förebilder även för kvinnliga dragspelare. För Signe Gustafsson var en konsert med Hylén & Sundquist i Lesjöfors Folkets hus 1928 en omvälvande händelse som grundlade ett livslångt intresse för den virtuosa musik de representerade. Även Yvonne Modin inspirerades av Sven Hylén – ”han var bäst, han var min stora idol” – och hon nämner även Andrew Walter som en viktig förebild (intervju Modin 20 november 2014). Majken Carlsson var starkt influerad av Carl Jularbo, ”jag har försökt att härma hans spelteknik” säger hon i *Accordion Journalen* där hon också berättar om möten med idolen som gett henne speltips (Sign. Butterfly, *AJ* 1952:12). När jag intervjuade Stina Järvå sommaren 2020, då 97 år gammal, lyfte hon särskilt fram hur hon inspirerats av Andrew Walter: ”han var den skickligaste, jag beundrade honom verkligen”. Hon nämnde även

betydelsen av hans pedagogiska material: ”Jag spelade efter Andrew Walters skola så jag hade en teknik som var rätt så bra” (intervju Järvå 13 augusti 2020). Det pedagogiska material för självstudier som Andrew Walter och andra dragospelare producerade spelade en viktig roll i en tid då dragspelet var exkluderat från den offentliga musikundervisningen. De flesta dragospelare var självlärda men kunde genom en kombination av privatlektioner för andra dragospelare, musikteoretiska utbildningar och självstudier tillägna sig musikalisk skolning.¹¹

I vilken mån kvinnorna inspirerades av och hade andra kvinnliga dragospelare som förebilder är mindre känt. Stina Järvå berättar att hon imponerades av Majken Carlsson, ”jag beundrade henne för hon hade en så fantastisk teknik, hon var den bästa av oss som spelade” (intervju Järvå 13 augusti 2020). Även Yvonne Modin berömmar Majken Carlsson, men beskriver då en nära vän och kollega snarare än idol och förebild. Däremot kan den relativt stora förekomsten av damorkestrar tyda på att många kvinnor tydde sig till varandra i ett i övrigt mansdominerat musikliv (se Selander 2012:94–95).

Medierad musik: skivor, radio och noter

Eftersom kvinnliga dragospelare i princip var exkluderade från grammofonindustrins produktioner vet vi väldigt lite om hur det faktiskt lät när de spelade. Till undantagen hör det tiotal 78-varvsskivor som Bångbro-Stina spelade in mellan åren 1930–1938.¹² Förutom repertoaren som består av gammeldansmusik så kännetecknas hennes inspelningar av frånvaron av kompinstrument. Istället för ackompanjerande instrument märks istället ett drivet och distinkt ackompanjemang i dragspelets basregister. Dragospelshistorikern Bo Gäfvert beskriver det som typiskt för en äldre generation dragospelare ”med stor vana från många danskvällar utan kompinstrument”.¹³ Av bevarade programblad från tävlingar och radioprogram framgår att Bångbro-Stina även behärskade den virtuosa repertoaren.

Av de många radioprogram där dragospelare medverkade finns få bevarade, det handlade som regel om direktsändningar. Därför är *Accordion Journalens* radiokrönikor en viktig källa till inte bara vad dragospelare spelade i radio utan också hur de spelade, om än filtrerat genom recensentens estetiska värderingar. Som nämnts hörde Edith Segerstedt till de kvinnor som flitigt framträdde i radio och regelbundet recenserades i *Accordion Journalen*. Där var en återkommande kritik att hon slarvade med bälgföringen; ”kapellmästaren vände på långa toner och spelade ej så bra som hon brukar göra” (Sign. ”Mr Accordi” *AJ* 1951a:14”), ”Edith Segerstedt vänder bälgen felaktigt och spelar fjärdedelsnoterna för långa, i synnerhet i schottis [...]” (Sign. ”Mr. Accordi” *AJ* 1951b:14). Recensenten (dragspelaren Gunnar Molthon under pseudonymen Mr Accordi) anmärker också på för snabba tempi i polkorna. Möjligen tog hon fasta på kritiken, för några år senare kunde recensenten Inge Ingemarson konstatera att ”Edith Segerstedt arbetat



Ljudexempel 1.
[Bångbro-Stina och Albin Fernström spelar Dalgubbens polska, inspelad och utgiven på skivbolaget Polyphon 1930. Ur Svenskt visarkivs ljudsamlingar, acc.nr 78F 0285.](#)

11. Inget i mitt material tyder på att utbildningsvägarna såg annorlunda ut för kvinnliga dragospelare, men det finns anledning att återkomma till frågan och mera utförligt närma sig dragspelet ur ett musikpedagogiskt perspektiv.
12. Majken Carlssons sentida skivkarriär lämnas här utanför diskussionen, dels av utrymmesskäl, dels för att vi tidsmässigt då rör oss utanför ramarna för den här artikeln.
13. Odaterat radioprogram, kopia i Svenskt visarkiv: SVAB20200617BS001.



Figur 5: "Concert-Mazurka" utgiven på Svenska Orkesterförlaget, en av få publicerade notutgåvor med kompositioner av kvinnliga dragspelare. Ur Anna Wingmans samling, Svenskt visarkiv, acc.nr N 02532.

bort sin felaktiga bälgteknik [...]" (Ingemarson AJ 1955:20). Hennes val av repertoar och rutin som orkesterledare lovordas ofta: "Bra musiker, fin takt och trevliga låtar i bra arrangemang" (Sign. "Mr. Accordi" AJ 1954:10) och "rent precisionsmässigt sett spelade och nyanserade ensemblen utmärkt" (Ingemarson AJ 1955:20). Kvinnliga dragspelare tycks dock ha minskat i radions utbud under tidningens utgivningsperiod och utöver Edith Segerstedt recenseras bara någon handfull kvinnor.

En ledtråd till musikalisk kreativitet och estetiska ideal är att granska en musikers kompositioner, men få kvinnor tycks ha varit etablerade kompositörer av dragspelsmusik. Svenskt visarkivs Vis- och låtregister ger en fingervisning; Av 3773 kompositioner registrerade inom kategorin dragspelsmusik har 11 kvinnor tillsammans komponerat 14 låtar.¹⁴ En än mer påtaglig snedfördelning syns i de noter till nykomponerad dragspelsmusik som publicerades i *Accordion Journalen* där endast en kvinnlig upphovsperson finns representerad: Inger Jonasson med valsens "Skogstjärnen" (Osign. AJ 1951c:23). Det är så klart troligt att många kvinnliga dragspelare komponerade musik, men det återspeglas inte i notförlagens utgivning som i likhet med skivinspelningar tycks varit ett forum där kvinnorna exkluderades. Av programtablåer i *Röster i Radio* framgår till exempel att Bångbro-Stina spelade egna kompositioner, men dessa finns inte utgivna och troligen inte heller bevarade för eftervärlden. Bland övriga kvinnor som presenterats i den här artikeln tycks få ha varit verksamma som kompositörer i någon större utsträckning. Signe Gustafsson komponerade enligt egen utsago bara en låt, "Purala-vals". Majken Carlsson komponerade två utgivna låtar, "Concert-Mazurka" och "Trollungen" (schottis). På skiva spelade hon in en handfull låtar komponerade av generationskamraterna Margit Ringvall och Anna Wingman.

Estetiska ideal och kvinnans roll

Det tycks alltså inte ha funnits några nämnvärda skillnader mellan män och kvinnor vad gäller dragspelsmusikens repertoar liksom stilistiska ideal och förebilder, även om kvinnorna exkluderats från att manifesteras sitt musikaliska uttryck genom skivinspelningar och notutgåvor. Men det finns andra aspekter som skiljer kvinnorna från männen och som påverkade det musikaliska uttrycket. I annonser syns formuleringar som att "Ulla-Britt Hulth spelar egna arrangemang, sjunger och steppar", eller att Systrarna Falk (med dragspelaren Rosa Falk) bjuder på "Hawaii-musik, Schlager, Kupletter, Solo, Duetter, Jodding, Stepp" och där dragspelet samsas med en rad instrument som saxofon, mandolin och ukulele.¹⁵ Stina Järvå gjorde sin första folktopparksturné sommaren 1937 med turnésällskapet Cabaret Karlavagnen (under artistnamnet Stina Larno). Där förväntades hon hantera ett betydligt bredare artisteri än när hon spelade dansmusik hemma i Örebro: "Jag skulle spela dragspel och så skulle jag joddla, det var väldigt uppskattat. Och så skulle jag dansa och ha på en stilig klänning. Jag gjorde två danser, det var inget avancerat och jag hade ju rytmen så det var inga problem"

14. Svenskt visarkivs Vis- och låtregister (sökning 2021-03-06).

15. Svenskt visarkivs kopiesamling, KopD_Dr_Dragspelsaffischer_KB.



Figur 6: Stina Järvå, då under artistnamnet Stina Larno, vid tiden för turnédebuten med Cabaret Karlavagnen 1937. Fotograf okänd. Ur Stina Järvås samling, Svenskt visarkiv, acc.nr SVA-bild 7140.

(intervju Järvå 13 augusti 2020). Kvinnorna blir här inte bara dragspelare, utan en sorts spektakulära underhållare i bredare mening. Johan Fornäs uppmärksammar hur det inom populärmusiken tidigt etablerades en ordning där männen ”komponerade och spelade instrument medan kvinnorna dansade och sjöng” (Fornäs 2004:298). Kanske var det en så etablerad uppdelning att även kvinnor som i första hand var instrumentalister förutsattes bredda sitt artisteri med ett innehåll som ansågs höra till kvinnorollen för att överhuvudtaget komma i fråga som professionella artister, men där det musikaliska uttrycket riskerade att hamna i skymundan eller bli vad Sherrie Tucker kallar för en *gimmick* snarare än att uppfattas som ett seriöst musikutövande (Tucker 2002:396). Drivna kvinnliga musiker som framträdde som solister fick också finna sig i att betraktas som undantag i en manlig värld. Så beskrevs Bångbro-Stinas spelstil som ”manhaftig” och Majken Carlsson fick till leda höra att hon ”spelade som en hel karl” (Gäfvert 2006:81, 30).

Den etablerade kvinnorollen inom populärmusiken innebar alltså att kvinnorna förväntades uppträda mera visuellt (och sensuellt) och att ”kroppen och utseendet [var] ett nödvändigt instrument att spela med [...]” (Fornäs 2004:300). För många kvinnor skapade det här säkert en tudelad inställning till sin roll som musiker, att å ena sidan bejaka möjligheten att vara verksam som artist men å andra sidan behöva göra eftergifter som inte förväntades av manliga kollegor. Stina Järvå berättar att hon tyckte det var roligt att jodla och dansa, men störde sig på att behöva läsa anspelningar om sitt utseende i tidningarna samtidigt som hennes spelskicklighet lovordades: ”Jag fick väldigt fina recensioner, men jag blev förargad när de skrev om den ’väteperoxidblonda ungtösen Stina Larno’, jag var ju naturligt ljus. Som ungdom var jag irriterad på det” (intervju Järvå 13 augusti 2020).

Inom populärmusiken var sångerskan den vanligast förekommande kvinnorollen och många kvinnliga dragspelare var även vokalister. Medan manliga dragspelare engagerade kvinnliga vokalister till sina orkestrar (s. k. refrängsångerskor) kunde kvinnorna alltså agera i dubbla roller. Särskilt damorkestrarna verkar ha haft en mera schlagerbetonad vokal repertoar vid sidan av dansmusiken. I skivstudion förpassades de kvinnliga dragspelarna däremot till en förväntad kvinnoroll som sångerskor medan männen tog över som instrumentalister. Mälartöserna slog igenom för en bredare publik med sin skivinspelning av ”Skrattpolkan” från 1947, komponerad av dragspelaren och kapellmästaren May Marthall. På skivan spelar medlemmarna själva (förutom Marthall även Siw Karlén, bas/dragspel, och gitarristen Eiwor Strand) och sjunger tillsammans med revyskådespelaren John W Hagberg. När succén skulle följas av upp av nya skivinspelningar var det däremot dragspelaren Gunnar Molthons orkester som stod för ackompanjemanget. När Yvonne Modin gjorde skivinspelningar var det som sångsolist till Thore Jederbys och Einar Groths orkestrar. Inga-Lill Rosswald var en rutinerad dragspelare och kompositör inom schlagerfacket. Hon medverkar på ett stort antal skivor men då nästan uteslutande i sångduetter med sin make, schlagersångaren Harry Brandelius. Trots att hon hörde till Brandelius regelbundna turnémusiker så är det endast i något enstaka fall hon kan höras ackompanjera honom på skiva.



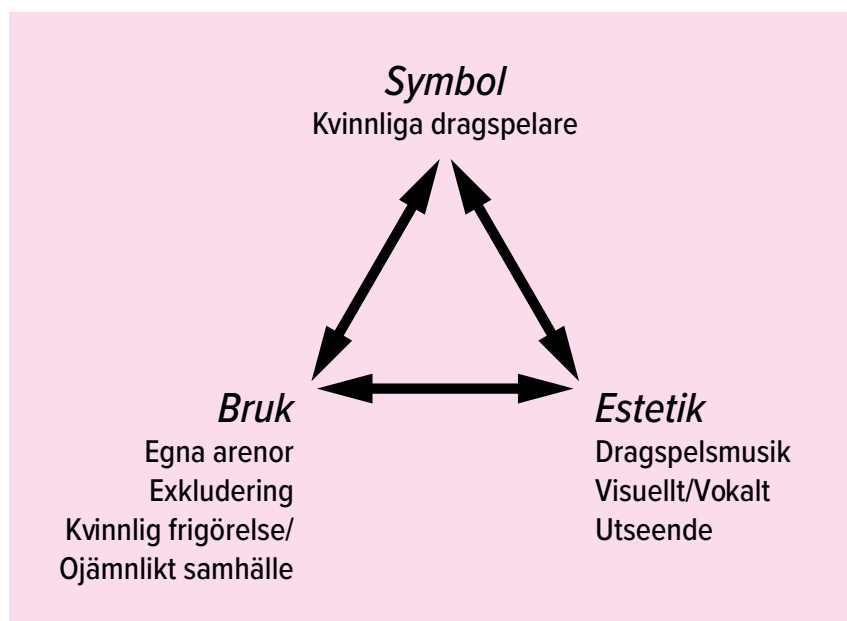
Ljudexempel 2.
[Mälartöserna med John W. Hagberg – ”Hi-hi-hi Ha-ha-ha \(skrattpolka\)” inspelad och utgiven på skivbolaget Odeon 1947. Ur Svenskt visarkivs ljudsamlingar, acc. nr SVAB20200505MT001.](#)

Att kvinnliga dragspelare reducerades till sångerskor i skivstudion kan förklaras av tidens begränsade inspelningsteknik där möjligheten att göra pålägg i efterhand saknades. Kvinnorna kunde på så sätt fokusera på sånginsatsen medan studiomusikerna garanterade musikalisk stabilitet. Men det pekar ändå på en uppenbar ojämlikhet mellan kvinnliga och manliga musiker. Som tidigare nämnts så var arbetet som studiomusiker en arena förbehållen männen och som därmed bidrog till uppdelningen mellan sjungande kvinnor och spelande män.

Estetiska ideal och samhälleliga normer – avslutande reflexioner

I den här artikeln har jag presenterat ett antal kvinnor som spelat dragospel. Parallellt har kvinnans ställning i samhället löpt som en röd tråd där förutsättningarna för att vara verksam som musiker kan ses i relation till samhälleliga konjunkturen; Bångbro-Stina som symbol för mellankrigstidens kvinnliga frigörelse, framväxten av en ung generation dragospelare under ett 1940-tal då allt fler kvinnor tog plats på arbetsmarknaden men där 1950-talets kärnfamiljsideal innebar att många övergav musikerkarriären. Ett radikaliserat samhällsklimat under 1970-talet öppnade däremot nya möjligheter för kvinnor att ta plats inom musiklivet. Men trots att vissa epoker varit mer gynnsamma än andra så dominerar en samhällsstruktur där kvinnans underordnade ställning och mannen som samhällelig norm reproducerats i musiklivet i stort såväl som inom dragospelarnas egen sfär.

Jag vill här återknyta till Stefan Bohmans begrepp *symbol*, *estetik* och *samhällsfunktion*. När Bohman i sin analytiska modell talar om samhällsfunktion konkretiserar han det till begreppet bruk som inkluderar både i vilka sammanhang och för vilka syften som musik används (Bohman 2007:167). Som framgått så påverkades och begränsades bruket, i bemärkelsen att som kvinna vara verksam som professionell dragospelare, av det rådande samhällets normer och av tidens estetiska ideal. Det innebar att kvinnorna i hög utsträckning hänvisades till särskilda arenor (dragspelstävlingar för kvinnor, damorkestrar, scenframträdanden) samtidigt som de var exkluderade från andra (skiv- och notutgåvor, arbete som studiomusiker, entreprenörskap). Trots att kvinnliga dragospelare omfattade samma repertoar och stilistiska ideal som männen inom dragspelsmusiken så påverkades det musikaliska uttrycket av en tydlig uppdelning i manliga



Figur 7. Schema över symbolbildens, estetikens och brukets samspel.

och kvinnliga roller inom musiklivet. Många kvinnor förväntades utöver att vara skickliga instrumentalister visa upp ett mer visuellt och spektakulärt artisteri (dansa, steppa, jodla). Det innebar att kvinnokroppen sågs som en del av det musikaliska uttrycket och att utseendet ofta bedömdes i lika hög utsträckning som spelskickligheten. En förhärskande uppfattning som såg kvinnliga musiker som i första hand sångerskor reducerade många dragspelande kvinnor till att vara vokalisterna före instrumentalisterna, åtminstone i de för eftervärlden hörbara skivutgåvorna. För att anknyta till Stefan Bohmans analytiska modell så har alltså symbolbilden, estetiken och bruket samspelat i en växelverkan där de enskilda begreppen är svåra att separera från varandra (se figur 7).

Sammantaget innebär det att en kvinnlig dragspelare inte bara beskriver en kvinna som spelar dragspel. Det är lika mycket ett begrepp som definieras av bruket och estetiken, och som sammanfattar de egenskaper som skiljer sig från dragspelaren som en förväntad manlig norm. Det kan beskrivas i termer av det som musiketnologen Marika Nordström kallar för *musikens beköning*; ”att det finns olika uppfattningar och förväntningar om mäns och kvinnors förhållande till musik” (Nordström 2010:25). I en bredare samhälllig kontext är det ett exempel på det som inom genusvetenskapen heter *genusarbetsdelning*, ”en uppdelning av arbetet efter kön”, där begreppet genus används ”för att betona, att vem som utför ett visst arbete varierar men inte nödvändigtvis förutsätts av det biologiska könet” (Wikander 2014:53).

Det här är så klart inget unikt för dragspelsmusikens kvinnor, generellt har situationen varit likartad för kvinnliga musiker oavsett genre. Men det finns också skillnader. En är att det uppenbart funnits ett förhållandevis stort antal kvinnliga instrumentalister verksamma inom dragspelsmusiken, särskilt i relation till samtida populärmusik. Inför arbetet med den här artikeln har jag kartlagt närmare 470 kvinnliga dragspelare, av vilka endast ett 20-tal här har nämnts vid namn. Ett fåtal – främst Bångbro-Stina, Yvonne Modin, Signe Gustafsson, Edith Segerstedt och Majken Carlsson – är genom skivinspelningar och/eller långvariga karriärer fortfarande förhållandevis kända, eller åtminstone ökända. Men det återstår att dokumentera och biografiskt porträttera flera av de kvinnliga dragspelarna för att ge de en rättmätig plats i musikhistorien. Men det är inte bara dragspelsmusikens kvinnor som fallit i glömska. Dragspelsmusiken i sig har en kulturhistoria som till stora delar är oskriven. Alf Arvidsson uppmärksammar flera kvinnliga dragspelare i sin studie över kvinnor inom svensk jazz, men som exkluderats ur jazzens historieskrivning trots att de spelade en repertoar av tidens moderna dansmusik som åtminstone till delar kunde räknas till jazzfacket (Arvidsson 2011:85). Eftersom det inte funnits ett motsvarande intresse för dragspelsmusik bland musikforskare har det inte heller funnits något givet forum där dessa kvinnor istället kunnat erbjudas plats. Det är alltså angeläget med ytterligare forskning

för att lyfta fram dragspel och dragspelsmusik som en kulturhistorisk företeelse i egen rätt. Då kan ett sätt vara att fortsatt rikta fokus mot dess kvinnor. Det finns, som det heter, anledning att återkomma i ämnet. ■

Referenser

Otryckta källor

Arkivmaterial

Svenskt visarkiv, Stockholm

Register över kvinnliga dragspelare, Svenskt visarkiv.

Svenskt visarkivs kopiesamling

Dragspelsaffischer i Kungliga Biblioteket, KopD_Dr_Dragspelsaffischer_KB.

Radioprogram om Bångbro-Stina med Bo Gäfvert och Rune Gnestadius, odaterat, kopia i Svenskt visarkiv, accessionsnummer SVAB20200617BS001.

Svenskt visarkivs ljudinspelningar

Järvå, Stina 13 augusti 2020. intervju av Wictor Johansson, digital inspelning. SVAA20200813SJ001. ,

Kahn Modin, Yvonne 20 november 2014. Intervju av Bengt Nyqvist, Lars Westin och Martin Westin, digital inspelning. SVAA20141120YK001.

Fonogram

Carlsson, Majken, 1972. "Majken Carlssons kapell spelar gammeldans". Toni (TLPL 511 S).

Internetkällor

"Var är dragspelsmusikens kvinnor". Webbpresentation: *Upptäck dragspelet*. Stockholm: Svenskt visarkiv. <https://musikverket.se/svensktvisarkiv/artikel/var-ar-dragspelsmusikens-kvinnor/> (Senast besökt 2021-03-07).

"Bångbro Stina, har ni hört henne?" Diskussionstråd i Facebookgrupp: *Kopparberg nu och då*. <https://www.facebook.com/groups/312061302193726/permalink/1209515219114992> (Senast besökt 2021-10-09).

Tryckta källor och litteratur

Arvidsson, Alf 2008. *Musik och politik hör ihop: Diskussioner, ställningstaganden och musicerande 1965–1980*. Gidlunds förlag: Hedemora.

Arvidsson, Alf 2011. *Jazzens väg inom svenskt musikkiv – Strategier för självständighet och erkännande 1930–1975*. Gidlunds förlag: Möklinta.

Bohman, Stefan 2007. "Vad kan dragspel säga oss? Om kulturanalys av musikinstrument". I: *Musikinstrument berättar. Instrumentforskning idag* (Red. Stefan Bohman Dan Lundberg & Gunnar Ternhag). Hedemora: Gidlunds förlag, s. 165–183.

Burke, Peter 2007. *Vad är kulturhistoria?* Stockholm: Brutus Östling Bokförlag Symposium.

- Christiansson, Fritz 1946. "En dragspelskavalkad – när mästare koras". I: *Sveriges dragspelare: Dragspelets historia i Sverige jämte personligt samlingsverk*. Sundsvall: Förlaget Lectura, s. 17–52.
- Fornäs, Johan 2004. *Moderna människor – Folkhemmet och jazzen*. Stockholm: Norstedts förlag.
- Gäfvvert, Bo 2008. *Dragspelsprofiler, del 1 & 2*. Västerås: Tidningshuset Kvällsstunden.
- Hutchinson, Sydney 2008. "Becoming the Tíguera: The Female Accordionist in Dominican Merengue Típico". *The World of Music* vol. 50 no. 3 (2008): 37–56.
- Ingemarsson, Inge 1955. "Radiokrönika". *Accordion Journalen* nr 5 (1955): 20.
- Jacobson, Marion 2008. "Notes from Planet Squeezebox: The Accordion and the Process of Musical Globalization". *The World of Music*, vol. 50, no. 3 (2008): 5–14.
- Jacobson, Marion 2012. *Squeeze This! A Cultural History of the Accordion in America*. Urbana, Chicago & Springfield: University of Illinois Press.
- Jannisa, Gudmund 2015. *Jailbird singers och det andra 60-talet*. Kristianstad: Kristianstad University Press.
- Johansson, Wictor 2014. *Ge folkinstrumentet en chans – Om 1960 års dragspelsdebatt*. <https://musikverket.se/svensktvisarkiv/files/2014/11/Wictor-Johansson--Ge-folkinstrumentet-en-chans.pdf>. Stockholm: Svenskt visarkiv. Uppsats publicerad på Svenskt visarkivs webbsida.
- Johansson, Wictor 2018. "Inge Landtbom. Spelman eller dragspelare? Spelman och dragspelare?" *Puls – Musik- och dansetnologisk tidskrift nr 3 (2018): 60–78*.
- Johansson, Wictor 2020a. "Hulda Källberg – En artistisk begåvning som nu lyfts fram i ljuset". *Dragspelsnytt* nr 4 (2020): 26.
- Johansson, Wictor, 2020b. "Signe Maria Gustafsson". I: *Svenskt kvinnobiografiskt lexikon*, <https://skbl.se/sv/artikel/SigneGustafsson> (senast besökt 5 mars).
- Johansson, Wictor, 2020c. "Stina Ingeborg Karlsson". I: *Svenskt kvinnobiografiskt lexikon*, <https://skbl.se/sv/artikel/StinaKarlsson> (senast besökt 5 mars 2021).
- Johansson, Wictor 2020d. "Var finns dragspelsmusikens kvinnor?". *Dragspelsnytt* nr 2 (2020): 22–23.
- Järvå, Stina 2007. *Mitt brokiga liv*. Egen utgivning: Västerås.
- Kjellström, Birgit 1976. *Dragspel – Om ett kärt och misskänt instrument*. Stockholm: Sohlmans förlag.
- Kejving, Birgit 1956. "Birgit Kejving träffar söt flicka i melodiklubben". *Accordion Journalen* nr 2 (1956): 22.
- Lundberg, Dan, Krister Malm, & Owe Ronström 2000. *Musik, medier, mångkultur – förändringar i svenska musiklandskap*. Hedemora: Gidlunds förlag.
- Myers, Margaret 1993. *Blowing Her Own Trumpet – European Ladies Orchestras & Other Women Musicians 1870–1950 in Sweden*. Diss. Göteborgs universitet.
- Nordström, Marika 2010. *Rocken spelar roll – En etnologisk studie av kvinnliga rockmusiker*. Diss. Umeå universitet.

- Osign. 1935. "Dragspelstävlan". *Dagens Nyheter*, 4 mars 1935.
- Osign. 1950. "Månadens bilder ägnade Göteborgs söta och duktiga dragspelsflickor". *Accordion Journalen* nr 1 (1950): 10–11.
- Osign. 1951a. "Grete Madsén har slutat spela". *Accordion Journalen* nr 1 (1951): 11.
- Osign. 1951b. "Muntra fruarna i Hofors". *Accordion Journalen* nr 3 (1951): 22.
- Osign. 1951c. "Månadens kompositör: Inger Jonasson". *Accordion Journalen* nr 4 (1951): 22–23.
- Osign. 1952. "Ord och bild". *Accordion Journalen* nr 3 (1952): 13.
- Osign. 1959. "Skivnyheterna". *Accordion Journalen* nr 1 (1959): 12.
- Rydström, Jens & David Tjäder 2009. *Kvinnor, män och alla andra – en svensk genushistoria*. Lund: Studentlitteratur.
- Selander, Marie 2012. *Inte lika viktigt? Om kvinnliga musiker och glömd musik*. Möklinta: Gidlunds förlag.
- Severinsson, Emma 2018. *Moderna kvinnor – Modernitet, femininitet och svenskhet i svensk veckopress 1920–1933*. Diss. Lunds universitet.
- Sign. "B7" 1953. "Sött från Lidköping". *Accordion Journalen* nr 7 (1953): 5.
- Sign. "Butterfly" 1952. "Dragspelsprinsessa som blev hemmafru". *Accordion Journalen* nr 12 (1952): 12.
- Sign. "I.D" 1955. "Käcka Nipstadsflickor". *Accordion Journalen* nr 4 (1955): 17.
- Sign. "Mr. Accordi" [Gunnar Molthon] 1951a. "Månadens radiokrönika". *Accordion Journalen* nr 1 (1951): 14.
- Sign. "Mr. Accordi" [Gunnar Molthon] 1951b. "Månadens radiokrönika". *Accordion Journalen* nr 2 (1951): 14.
- Sign. "Mr. Accordi" [Gunnar Molthon] 1952. "Månadens radiokrönika". *Accordion Journalen* nr 2 (1952): 14.
- Sign. "Mr. Accordi" [Gunnar Molthon] 1954. "Månadens radiokrönika". *Accordion Journalen* nr 1 (1954): 10.
- Simonett, Helena 2012. "Introduction". I: *The Accordion in the Americas: Klezmer, Polka, Tango, Zydeco, and more!* (Red. Helena Simonett). Urbana, Chicago & Springfield: University of Illinois Press.
- Tucker, Sherrie 2002. "Big Ears: Listening for Gender in Jazz Studies". *Current Musicology* no. 71–73 (2002): 375–408.
- Valdrez, Avelardo & Jeffrey A. Halley 1996. "Gender in the Culture of Mexican American Conjunto Music". *Gender and Society* no. 10 (1996): 148–167.
- Wikander, Ulla 2011. "Kvinnor och arbete". I: *Kvinnohistoria i Sverige*. Red. Berith Backlund & Anna Sjö Dahl Hayman. Göteborg: KvinnSam, Göteborgs universitetsbibliotek, sid. 51–71.

”Ett värdefullt arv till kommande generationer av estlandssvenskar”

En analys av kulturarvsprocesser kring utgåvor med visdiktaren Mats Ekmans visor

Sofia Joons Gylling

“A Valuable Heritage for Future Generations of Estonian Swedes.” An Analysis of the Cultural Heritage Processes Surrounding the Publications of Songs by the Singer-Songwriter Mats Ekman

This article analyses the creation and maintenance of a certain Estonia-Swedish cultural heritage: songs written in dialect by the singer-songwriter Mats Ekman (1865–1934) from Rickul/Riguldi in Estonia. The aim is to look into how Ekman’s song repertoire has been compiled, published and transmitted and what this process says about Estonia-Swedish identity. The author describes the Estonia-Swedes’ maintenance of culture within their community in exile after World War II as a multifaceted phenomenon that consisted of both memory production and culture heritage processes. Since Ekman’s songs have not been preserved in either official or NGO archives, the publications have acted both as a means of preservation and of transmitting Ekman’s repertoire. Characteristic for the transmission is that both the compilers of the publications and the primary target-groups belonged to the Estonia-Swedish community. The author suggests this kind of transmission of culture to be termed *publikativt kulturarvande* (publicative cultural heritageing), as the goal for the publication is to pass on cultural heritage to potential heirs and not to preserve a song-repertoire or amuse readers outside the community. Over time, an internal change took place within the target-group that went from consisting of the older generation, with their own memories of the songs, to younger generations, with none of their own memories of pre-war life in Estonia. This change affected the content of the publications as translations to standard Swedish, notes, background information and recordings of the songs were added. In the initial context, the publications with Ekman’s songs had a role of activating memory, which later evolved into a memory-creating role. During the transition between these two functions, Ekman’s songs began to be presented as Estonia-Swedish cultural heritage.

Keywords: Cultural Heritage, Estonia-Swedes, Handwritten Songbooks, Migration, Cultural Memory, Memory Production.

Mats Ekman (1865–1934) var en svenskspråkig visdiktare bosatt i Rickul som idag hör till Nuckö kommun i landskapet Läänemaa i västra Estland. Under sin levnadstid väckte hans visdiktning ett visst intresse i

Sverige hos språkintresserade men inte hos dem som var intresserade av estlandssvensk folkmusik som till exempel Otto Andersson (1904) och Olof Andersson (1945). Efter Mats Ekmans död och efter att majoriteten av Estlands svenskspråkiga befolkning flytt till Sverige under andra världskriget kom hans visor att få en ny ställning inom gruppen av migranter som kallats estlands- eller kustsvenskar (*eesti-* eller *rannarootslased* på estniska) redan när de bodde i Estland.

Efter kriget genomfördes stora insatser för att bevara den estlandssvenska kulturen. Dåvarande Uppsala Landsmålsarkiv (ULMA) stod för insamlingsaktioner främst gällande dialekterna, och estlandssvenskarnas kulturförening Svenska Odlingens Vänner (SOV) tog hand om material som inte var av primärt intresse för språkvetarna. Genom tidningen *Kustbon* och andra publikationer förmedlade SOV också estlandssvensk kultur och historia varav ett exempel är utgåvor med Mats Ekmans visor samt artiklar om hans visor och person. I början av 1990-talet bildades hembygdsföreningar som fungerade som representativa instanser mellan estlandssvenskarna i Sverige och kommunerna i det då åter självständiga Estland. Föreningarna ägnade sig även åt kulturell verksamhet. Det var i en sådan förening som den senaste boken med Ekmans visor gavs ut 2005 och en CD-skiva spelades in 2010.

För yngre personer som inte har egna minnen av livet i svenskbygderna under mellankrigstiden i Estland har publikationer och kulturarvsarkiv spelat en viktig roll för att utveckla en estlandssvensk identitet. Eftersom jag är född i Sverige med estlandssvenskt påbrå hör jag själv till den gruppen. Som utövande folkmusiker bestämde jag mig för att flytta till Estland 1994 med målsättningen att söka efter estlandssvensk musik att ta upp i min repertoar. Först stötte jag på musik som redan etiketterats som estlandssvensk folkmusik av bland annat Carl Russwurm (1855/2015), Otto Andersson (1904) och Olof Andersson (1945). De drog tydliga gränser mellan den musik de uppfattade som kulturhistoriskt värdefull och den som var allmänt spridd och populär decennierna runt sekelskiftet 1900. Mats Ekmans visor hör till den sistnämnda kategorin.

Jag kom i kontakt med Mats Ekmans visor först i samband med inspelningen av dessa 2010. Det som fick mig att se visorna med nya ögon var både det faktum att repertoaren kallas för en ”kulturskatt” och ”ett värdefullt arv för kommande generationer estlandssvenskar” i den senaste utgåvan med Mats Ekmans visor (Lindström 2005/2011:10, 182) och att de som sjöng visorna under inspelningen alla var födda i Rickul. Sångarna var väl samsjungna och förklarade gärna för oss medverkande musiker vad visorna handlar om. Deras öppna sätt och intresse av att dela med sig av och nästintill plantera sin kunskap hos mig gjorde att jag kommit att betrakta den senaste utgåvan med Ekmans visor som en del av en kommunikationsprocess med tydliga avsändare och målgrupper. När jag senare ville undersöka visorna närmare utgick jag naivt nog från att det material i form av handskrivna visböcker som

använts för den senaste utgåvan med visor skulle finnas bevarat på ett offentligt kulturarvsarkiv eller estlandssvenskt föreningsarkiv. Det framkom snart att samlingar av källmaterial bestående av handskrivna visböcker och lösblad endast existerat som *inlånade* och inte *insamlade* materialenheter under arbetet med publikationerna. Detta eftersom det mesta varit i privat ägo.

Syftet med den här artikeln är att undersöka hur Ekmans visrepertoar uppkommit som publicerad visrepertoar, upprätthållits som en levande vistradition och utvecklats till ett kulturarv inom gruppen av estlandssvenskar som fortsatte sina liv i Sverige efter andra världskriget. Jag kommer också följa upp hur visorna förmedlats i olika skeden av befolkningsgruppens historia och hur publikationerna med visor bidragit till att konstruera estlandssvenskhet. Var och med vilka aktörer har de här processerna ägt rum och vilka kopplingar har funnits mellan publikationerna, den levande vistraditionen, minneskulturen i exil och konstruktionen av estlandssvenskhet? En följdfråga är hur valet av målgrupp spelat in på urvalet och utformningen av materialet i utgåvorna med Mats Ekmans visor.

Forskningsmaterialet för fallstudien består av publikationer av Mats Ekmans visor i bokform och i den estlandssvenska kulturtidningen *Kustbon* samt en CD-skiva som lades med som bilaga när boken *Prästn e vargskall* trycktes en andra gång 2011. Utöver vispublikationerna består forskningsmaterialet även av artiklar i *Kustbon* om Mats Ekmans person och visdiktande, mejlkorrespondens med en släkting till Mats Ekman som råkar vara en namne och redaktören bakom *Prästn e vargskall* (2005/2011); Ingegerd Lindström, samt en intervju med personer från Rickul/Nuckös hembygdsförening i Stockholm, som varit aktiva i framtagandet av publikationen *Prästn e vargskall* (2005/2011).

Artikeln tar avstamp i teorier om kulturarv och minnesproduktion. För att greppa den speciella typ av kulturarvsförmedling som publikationerna med Mats Ekmans visor är ett exempel på har jag valt att använda mig av begreppet *publikativt kulturarvande*. Med detta avser jag en målgruppsanpassad överföring via publicerade kulturarvssamlingar där avsändaren riktar utgåvan mot en målgrupp bestående av potentiella kulturarvtagare. Efter en presentation av den historiska personen Mats Ekman och hans visdiktande följer en analys av hur visorna aktualiserats och publicerats under tre perioder. Den första perioden utspelar sig på 1920-talet i samband med att Ekmans vistexter publicerades först i Sverige och ett par år senare i Estland. Den andra äger rum i efterkrigstidens Sverige då Mats Ekmans visor användes som minnesproduktion inom gruppen av migrerade estlandssvenskar. Under den tredje perioden återfår republiken Estland sin självständighet och den estlandssvenska gemenskapen aktiveras i samband med bland annat resor till den forna hembygden. Under den sistnämnda perioden börjar Mats Ekmans visor presenteras som ett kulturarv.

Publikativt kulturarvande som redskap för minnesproduktion

Fallstudiens fokus ligger på en visrepertoar med en specifik upphovsperson, Mats Ekman. Visorna skapades decennierna kring år 1900 och har bevarats till idag genom handskrivna visböcker. Handskrivna visböcker har vuxit fram som ett forskningsområde för ett drygt decennium sedan och som källmaterial utmärks de av att de speglar en repertoar som i skrivande stund var populär och modern. (Ternhag 2008:11–17). Då egenhändigt diktade visor på dialekt lyser med sin frånvaro i handskrivna visböcker från Estlands svenskbygder från samma tid framstår Mats Ekmans visor som ett lokalt undantag och ett intressant exempel på hur det folkliga skriftbruket förändrades i slutet av 1800-talet. Skriftbruket gick då från att vara passivt till aktivt och från att vara dokumenterande till att bli reflekterande och identitetsbyggande samtidigt som det också hade en minnesbärande funktion (Liljewall 2012:48–52). Under Mats Ekmans livstid spreds hans visor främst som en gehörstradition i hans hemkommun Rickul. Efter att de svenskspråkiga migranterna från Estland anlant till Sverige vid mitten av 1940-talet aktualiserades Mats Ekmans visrepertoar som en levande vistradition. Vistexterna publicerades flera gånger med den egna befolkningsgruppen som primär målgrupp och har i dessa sammanhang lyfts fram som ett estlandssvenskt kulturarv.

Processer som dessa kring Mats Ekmans visrepertoar, där en idag högt värdesatt kulturell företeelse fortlever, omformas och omtolkas i olika miljöer har intresserat forskare i allt högre grad de senaste årtiondena. Ett begrepp som rotats i diskussionen av bland andra musiketnologen Dan Lundberg är *kulturarvsprocess*, som syftar på hur föremål eller företeelser väljs ut och ges särskild status som symboler för en kultur (Lundberg 2019:225). Genom att analysera kulturarvsprocesser kan man visa vilka konsekvenser urvalsprocessen har för vår förståelse av musei- och arkivsamlingar och för deras kulturella värde. I kulturarvsprocessen förändras inte bara statusen på de insamlade objekten, utan också vår förståelse av dem. Kulturarvsprocessen innefattar en serie handlingar bestående av *identifiering* av den aktuella musikformen/genren/repertoaren, *kategorisering* där huvudformer skiljs från varianter och en hierarki upprättas, *standardisering* som ofta uppstår i samband med publicering av det renodlade materialet och *symbolisering* där en musikform/genre/repertoar kan uppfattas som representativt för en nation, ett folk eller en kultur (Lundberg 2017:62–66). Den ständigt pågående kulturarvsprocessen innefattar skeenden där föremål och företeelser med kulturarvsstatus omdefinieras och förändras både vad gäller innehåll och betydelse (Björkholm 2011:144). Om det renodlade och standardiserade kulturella uttrycket publiceras och i sin publicerade form påverkar den levande kultur som det tidigare varit en del av, uppstår ett slags växelspel mellan arkivet och den levande repertoaren. Detta kan med Lundbergs begrepp kallas *arkivloop* (2017:63).

Insamlingarna och publiceringarna av Mats Ekmans visrepertoar har både initierats och genomförts av eldsjälarna inom föreningslivet. Deras engagemang gör det lämpligt att använda begreppet *kulturarvande* (*cultural heritageing*) istället för den mer aktörsneutrala och passiva termen kulturarvsprocess, som riskerar att förstås som en nästintill självgående och oundviklig process (Lundberg 2019:224–225). Utgående från eldsjälarnas pådrivande roller i kulturarvandet av Mats Ekmans visrepertoar har jag valt att benämna dem *kulturarvare*. I aktualiseringarna av Mats Ekmans visor återfinns *kulturarvarna* i rollerna som insamlare, arkivbildare, redaktörer, utgivare och utövare.

En kulturarvsprocess kan ses som en *minnesproduktion* både hos dem som själva levtt i det tidigare hemlandet och de gruppmedlemmar som är födda i det nuvarande hemlandet. Minnesproduktion handlar om att presentera och representera inte bara det förflutna, utan även det frånvarande i tid och/eller rum (Ronström 2005:8). Detta är av naturliga skäl aktuellt för en utflyttad folkgrupp som lämnat sitt hemland. I kulturarvsprocessen och minnesproduktionen kring Mats Ekmans visrepertoar spelar dynamiken mellan det kulturella minnets aktiva och passiva aspekter, som bland annat Aleida Assmann har uppmärksammat, en viktig roll (Assmann 2011:123–130). Assmann kategoriserar kulturella minnen som funktionella (*functional memory*) eller lagrade (*storage memory*). När det handlar om handskrivna visböcker och publikationer med visor glider de här två kategorierna ofta samman. En nedtecknad visa kan både ses som ett lagrat minne och utgöra en del av en levande tradition, vilket är fallet när nedteckningen används som stöd för sången. I min analys kommer jag använda mig av begreppspar aktivt–passivt kulturellt minne istället för funktionellt–lagrat kulturellt minne. Detta gör jag för att undvika de missförstånd begreppet lagrat minne kan ge upphov till eftersom det lätt för tankarna till fysiska vissamlingar som kan innehålla både visor som sjungs och visor som glömts bort. Vidare handlar det aktiva kulturella minnet på ett kollektivt plan ofta om en kanon: ett allmänt känt urval av visor som anses vara representativt för en kultur, en grupp människor eller en genre och som tillskrivs ett symboliskt värde. Handlingar som strävar efter att lyfta visor ur det passiva in i det aktiva kulturella minnet ser jag i den här artikeln som en del av minnesproduktion.

Huvudsyftet för kulturarvandet av Ekmans visor har varit att via publikationer förmedla kulturella minnen som aktiverats av utgivarna till en målgrupp som anses ha så mycket grundläggande passiva kulturella minnen att utgåvan skulle kunna fungera som minnesaktiverare. För att särskilja den här typen av förmedlingsprocess från andra som uppkommer kring publikationer med kulturarv använder jag mig av begreppet *publikativt kulturarvande*. Publikativ/t är ett ord som inte är upptaget i Svenska Akademiens ordlista, men som används inom skolvärlden. Där används publikativ/t om situationer där elever får i uppgift att skapa texter för delning/kommunikation med andra och inte för att bli bedömda av lärare (se t. ex. Sahlin &

Fernström 2010). Jag använder uttrycket publikativt kulturarvande för att beteckna en kommunikationsprocess där de som samlar in och bearbetar ett källmaterial gör detta för att ta fram ett manus för publicering. Siktet är inställt på en specifik målgrupp vars förkunskaper och kunskapsluckor tas i beaktande redan när manuset sätts ihop. Målsättningen med publikationen är sedan att den ska återaktivera eller initiera en musiktradition hos målgruppen och därmed även ha en pedagogisk funktion. Syftet att aktivera mottagarna gör att publikativt kulturarvande påminner om arkivloopen.

Jag har själv gett ut material med estlandssvensk musik och då blivit varse att publikationer med kulturarv både kan uppkomma och tas emot på olika sätt. Ett exempel på kulturarvpublikation som jag inte ser som en del av publikativt kulturarvande är CD-skivan *Strand ... Rand* (Joons, Härdelin, Hainsoo m. fl. 2001). Den presenterade estlandssvensk musik på estniska, svenska och engelska för en bred målgrupp bestående av folkmusikintresserade i Estland, Sverige och världen som förväntades lyssna till snarare än lära sig musiken. I det sammanhanget kom musiken att symbolisera estlandssvensk kultur och vi musiker framstod som representanter för kulturen. Som sådana fick vi bland annat äran att uppträda för det svenska kungaparet. Jag har också erfarenhet av kulturarvsförmedling i mer konkreta sammanhang som jag ser som former av publikativt kulturarvande. Ett exempel är en samling med estlandssvenska visor jag sammanställde på uppdrag av en kulturförening på Ormsö. De önskade sig en repertoar med estlandssvenska visor att sjunga med skolelever och folkdanslaget på ön. För att göra visorna meningsfulla för målgruppen och stimulera till upptagande i det lokala musiklivet översattes visorna till estniska (Joons 2010). Den digitala filen med vistexter och noter förmedlades direkt till målgruppen som i detta fall också var beställaren. Då flera föreningsmedlemmar hört mig sjunga melodierna tidigare, kunde de själva se till att elever och folkdansare lärde sig de målgruppsanpassade, översatta versionerna med hjälp av publikationen.

Den sjungande visdiktaren Mats Ekman

Upphovspersonen bakom fallstudiens visrepertoar är Mats Ekman som levde mellan 1865 och 1934. Han föddes på gården Ärtsved (*Ätsve* på dialekt) i Rickul kommun i landskapet Vik (*Läänemaa* på estniska) i västra Estland. Han kallas ofta för *Ätsve-Mats* efter släktgården. Ekmans ena arm var obrukbar efter sviterna av en sjukdom, antagligen barnförlamning, i barndomen. Den större delen av sina visor diktade han under årtiondena före och efter sekelskiftet 1900, då han arbetade som hästvallare, postiljon och nattvakt på Rickholz herrgård (Stahl 1969, Lindström 2011:8–13). Mats Ekman titulerades ”bygdeskald” redan i den första utgåvan med hans vistexter 1924 (Blees 1924:1) och det är en titel som är återkommande i senare publikationer (Lagman 1969:3, Nyman 1990:3, Lindström 2005/2011:1). Hans visor har kallats både ”dikter”



Figur 1. Detalj från ett bröllopsfoto föreställande Mats Ekman. Fotograf: okänd. Från Svenska Odlingens Vänners arkiv i Stockholm.

och "visor" ända sedan den första publikationen, även i kombinationen "dikter som sjungits" (*Kustbons* redaktion 1973:2).

Visdiktaren Mats Ekman skapade visor på Rickul-dialekten och sjöng dem först ur minnet, men efter att ha funnit en kasserad anteckningsbok från gårdskontoret på herrgårdens vind, började han själv skriva ner sina visor (Stahl 1969:8). Visorna spreds i bygden i handskrivna visböcker redan under Ekmans levnadstid (Lagman 1969:3). Av de publicerade versionerna av Ekmans visorepertoar är den i *Prästen e vargskall* (Lindström 2005/2011) den mest omfattande. En del av visorna är självbiografiska och handlar om visdiktarens barndom och ungdom. En visa bär titeln "Mats Ekmans liv" och innehåller utöver barndomsminnen även sekvenser ur hans vuxna liv som vallare, gårdfarihandlare, postiljon och vaktmästare på skolan i Rickul och slutar med ett par verser när "livsklockan snart slår sjuttio" och "bena är slitna, dom gör bara ont". Andra teman i hans visdiktning utgörs av personbeskrivningar, där han i både beundrande och kritiserande ordalag målar fram porträtt av bygdens män och kvinnor, gamla seder och bruk samt samtidsskildringar av spåren som första världskriget satte i bygden. Utöver dessa hembygdsbaserade teman tar han även upp forandet av en ny bildningsbaserad identitetsgrund för estlandssvenskarna på 1920-talet, som då hade blivit befriade från både ryssar och godsägare. Ett aktivt ställningstagande kan ses i visor om alkoholens fördärvande kraft och i visor som utgör en dispyt mellan den protestantiska kyrkan och den frikyrkliga sekterismen, där han ställer sig på protestanternas sida. I visorna om gamla seder och bruk framstår Ekman som en kulturarvare som dokumenterade folkkulturen. Hans visor tar upp tidigare allmänt kända friar- och bröllopsritualer, årets folkliga högtider och folktro. En del av visorna är som Stahl skriver "fräna till innehållet" och passade till exempel inte att tryckas 1924 (Stahl 1969:9). En visa som antagligen ansågs opassande för tryck 1924 är "Dåbra Mare". I visan slöjdar Mare en penisattrapp av en tarm och skrämmer nästan livet ur byns kvinnor i bastun när hon stiger in där med den. Det "fräna" kan även tolkas som humoristiskt vilket i sin tur kan ligga bakom att visan "Dåbra Mare" bevarades som en skämtvisa i den muntliga traditionen och i privatägda handskrivna visböcker. Visan dyker upp i *Prästen e vargskall* 2005 med både text och melodi och tas med på CD-skivan som spelades in 2011 utan att ha synts i tryck tidigare.

Det faktum att Mats Ekman själv skrev ner sina visor har lett till en del mytbildning. Hans första anteckningsbok, som han hittade på herrgården, finns inte kvar idag. Georg Stahl har tagit upp två versioner av vad som hände med boken (Stahl 1969:8). Enligt den första versionen hade Ekman fattats av en religiös väckelse och då tagit med sig boken ut på sjön och sänkt den i havets djup. Enligt den andra versionen, som enligt Stahl var mer trovärdig, hade Ekman haft den med sig i sin rockficka när han i en öppen segelbåt hämtat posten. Det hade blåst upp och när han hjälpte kaptenen ösa vatten ur båten hade visboken glidit ur fickan och blivit förstörd. Också Ekmans produktivitet som skrivande

diktare har mystifierats. Lindström citerar Ingeborg Opstad, som hade besökt Ekman i hans hydda när hon var barn:

Var han hemma brukade vi sitta på staketet och sjunga för honom.
Det var också spännande att läsa de dikter som han skrivit på både in- och utsidan av hyddans dörr. Dikter kunde man också hitta på baksidan av tomma cigarettpaket.

Hon lade också till att ”man borde ha skrivit ned dem men som åttaåring tänkte man inte på det” (Lindström 2005:11), vilket beskriver vad hon långt senare som vuxen såg för värde i Ekmans texter och inte vad hon tänkte om dem som barn.

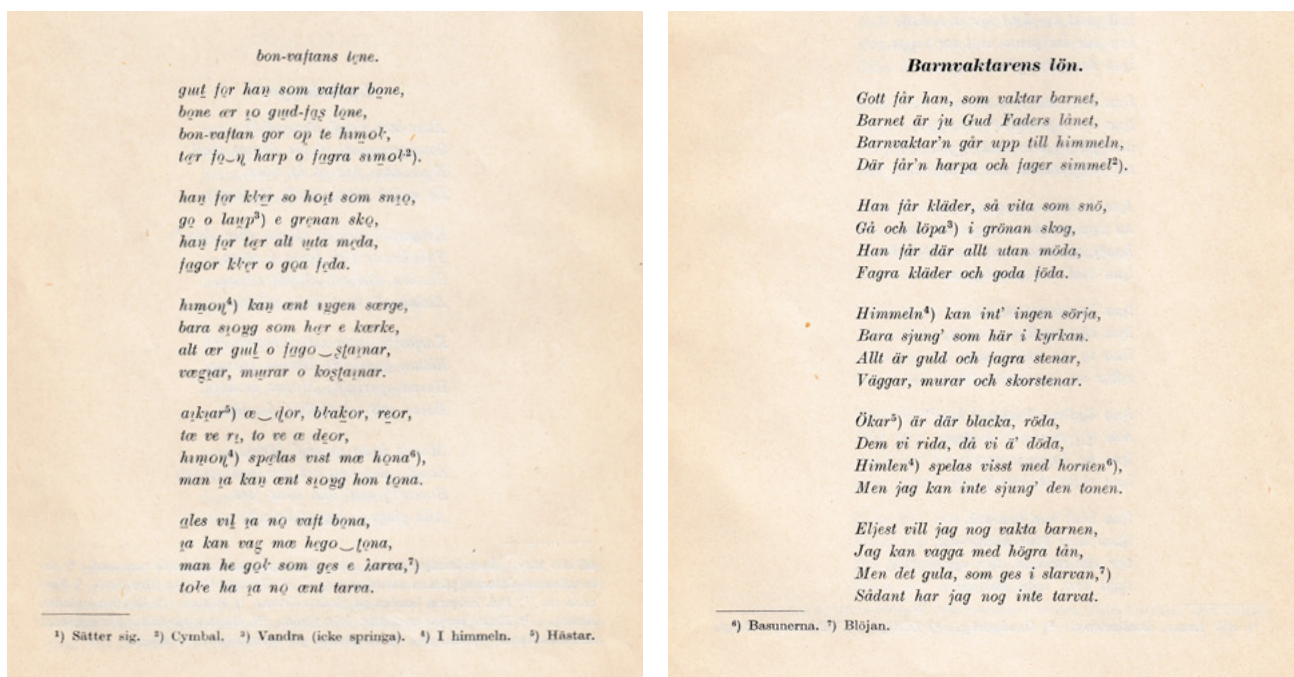
Ekmans andra visbok påbörjade han på uppmaning av Jakob Blees, som var uppvuxen i Rickul och sedan slutet av 1800-talet bosatt i Sverige. Blees gav senare ut ett häfte med 12 av vistexterna i Göteborg 1924 (Blees 1924). Den anteckningsboken torde också utgöra det material som Georg Stahl kopierade i början av 1930-talet när han besökte Ekman (Stahl 1969:7). Publikationen av Ekmans visor i *Kustbon* 1973 innehåller 28 vistexter, av vilka 16 inte publicerats tidigare. Nio av texterna härstammar ur Ekmans anteckningsbok. Ytterligare en anteckningsbok som ansågs vara Mats Ekmans personliga visbok blir aktuell i samband med att en andra revidering av visrepertoaren påbörjades på 1990-talet som senare publicerades med titeln *Prästen e vargskall* (Lindström 2005/2011). Ingegerd Lindström skriver att hon efter att ha läst igenom den svarta anteckningsboken misstänkte att det var Mats Ekman själv som hade skrivit den. Det som fick henne att tro det var en text längst bak i boken som löd:

Allt är så bortglömt, lättare att dikta nytt än det gamla, inte heller får jag igen såsom det var förr i den formen. Jag lovade skriva min levnadshistoria men jag vet inte hur jag ska komma ut med det eftersom allt är så bortglömt. (Lindström 2005:9. Lindströms översättning.)

Det är tyvärr inte möjligt att svara på frågan huruvida det är samma visbok som använts vid de olika revideringarna, eftersom det enda som finns att jämföra med är tidigare utgivares publikationer och inte deras källmaterial.

Publikationer av Mats Ekmans visor under hans livstid

Det var Jakob Blees som först såg ett värde i Mats Ekmans visor och såg till att vistexterna publicerades i Sverige 1924. Blees var född i Rickul i Estland 1866 och kom in på det estlandssvenska lärarseminariet 1887, men på grund av den rådande förryskningspolitiken stängdes skolan varefter Blees sökte sig till Sverige 1889. Där tog han examen i teologi



Figur 2. Ett exempel på hur vistexterna trycktes 1924. Till vänster vistexten på dialekt återgiven med landsmålsalfabetet och till höger samma vistext översatt till standardsvenska och tryckt med det latinska alfabetet (Blees 1924:10–11).



[Ljudexempel 1.](#)
["Bånvaftarn's lene"](#)
 av Mats Ekman från CD:n
[Prästn e vargskall 2011..](#)

från Uppsala Universitet 1901 (Aman 1992:127–130). Under sina studieår i Uppsala lärde han känna många svenska språk- och kulturvetare som senare utvecklat ett djupt intresse för den estlandssvenska kulturen. En av dem var språkvetaren Gideon Danell, vilken hade använt sig av Blees som ledsagare och meddelare när han första gången besökte svenskbygderna Rickul och Nuckö i Estland 1900 (Danell 1951:VII). Besöket lade grunden till den akademiska avhandlingen *Nuckömålet. I. Inledning och ljudlära* som Danell försvarade 1905. Blees och Danell samarbetade även kring utgåvan *En bygdeskald bland den gamla svenska folkstammen i Estland* med Mats Ekmans visor som kom ut 1924 i Göteborg (Blees 1924). Danells uppgift bestod i att skriva rent Ekmans dialektala texter fonetiskt med landsmålsalfabetet.

Som kulturarvare samverkade Jakob Blees med Nordiska museet och Riksföreningen för svenskhetens bevarande i utlandet. Blees hade kommit i kontakt med Nordiska museet redan som student 1894. Han inledde en brevkorrespondens med dess grundare Artur Hazelius efter ett besök på museet och 1896 företog Blees en resa till sin hembygd för att samla in allmogeföremål och beställa folkdräkter åt Nordiska museet (Jakob Blees brev till Artur Hazelius). Riksföreningen för svenskhetens bevarande i utlandet (Riksföreningen) bildades i Göteborg 1908 och var en svensk nationell panrörelse vars ideologiska ledare Vilhelm Lundström skapat två bärande idéer: *det andra fäderneslandet* och *allsvenskheten*. *Det andra fädernelandet* betyder länder utanför Sveriges gränser med svensktalande befolkningsgrupper, det vill säga de länder som utlandssvenskarna är medborgare i, och uttrycket *allsvensk* används av Lundström för att både samla utlandssvenskarna och stärka deras band med Sverige, och för att sprida svenska språket och sverigekunskap runt om i världen (Kummel 1994:93, 89–90). Rent praktiskt gick Riksföreningen in och stöttade grundandet av Birkas

folkhögskola på Nuckö 1920 både med pengar och rekrytering av lärare (Kummel 1994:200–201). Blees var från 1921 aktiv inom Riksföreningen och bidrog bland annat med insamlandet av estlandssvenska föremål till en utlandssvensk avdelning på Göteborgs jubileumsutställning 1923. I ett upprop i *Kustbon* bad han estlandssvenskarna om hjälp med utställningen och framförde tanken bakom projektet:

Svenskar jorden runt! Möten edra fränder vid den allsvenska
samlingen i Göteborg år 1923 och visen i handling, att ni ännu
besitta det urgamla arv, som en huld försyn förlänat vår ädla stam.
(Blees 1921:1)

Under sin insamlingsresa till Estland 1921 inför utställningen besökte Blees Mats Ekman som han kände från folkskolan. Det var troligen då han bad Ekman skriva ner sina vistexter. I förordet till *En bygdeskald bland den gamla svenska folkstammen i Estland* ger Blees uttryck för uppfattningen att den gamla folkvisan hade förträngts och förkvävts av rikssvenska missionärer och predikanter under väckelsen på 1870-talet (Blees 1924:3). Bilden av den utdöda eller fragmentariska folkvisan hos estlandssvenskarna hade tidigare målats upp av Carl Russwurm (1855/2015) och Otto Andersson (1904). Blees kallar Ekman genomgående för *bygdeskald* och laddar därmed visorna och Ekmans person med ny betydelse och nytt värde. Ekman framstår i Blees text som en kulturarvande skald som gav uttryck åt sitt folks föreställningar, folkliga kultur, historia och samtid på ett personligt sätt genom egna iakttagelser och minnen. Även Blees framstår som en kulturarvare då han placerar Ekmans visor och hans person i ett nytt sammanhang, tilldelar upphovspersonen värde som bygdeskald och presenterar visorna som representativa symboler. Tankeväckande i sammanhanget är att publikationen både lyfter fram Ekman och betonar hans anspråkslöshet. Blees skriver att ”hos estlandssvenskarna har *en enkel man* i bygden länge gått och gjort *små dikter* på sitt eget gamla språk” (Blees 1924:3. Mina kursiveringar). Det som helt saknas i utgåvorna från 1920-talet är information om Mats Ekmans person, hans position i samhället och hans funktionsvariation. En annan sak som saknas är noter eller melodihänvisningar. Häftet med vistexter som gavs ut i Göteborg är tydligt riktat till en språk- men nödvändigtvis inte musikintresserad rikssvensk mottagare.

Urvalet av visor är relativt vågat, även om de mest frivola visorna, som togs med i senare utgåvor, saknas. Blees var ju själv utbildad teolog och prästvigd, och det är tankeväckande att han såg ett värde även i de mustigare delarna av repertoarens folklivsskildringar och släppte igenom texter med utomäktenskaplig graviditet och trollkonor. Intressant är också att visan ”Prästn e vargskall” togs med, trots att den beskriver en prästs dråpliga eskapader under en vargjakt och kan uppfattas som en nidvisa.

Bara ett fåtal exemplar av utgåvan *En bygdeskald bland den gamla svenska folkstammen i Estland* nådde Estland. Publikationen påverkade

Figur 3. Det här är den ursprungliga melodin till "Flickana å piana" som byttes ut mot en i Sverige ofta använd och välkänd melodi på Birkas folkhögskola. (Lindström 2005/2011: 93)



Ljudexempel 2.
"Flickana å piana" sjungna
med den svenska melodin på
CD:n *Prästen e vargskall*. 2011.

✓ Flickana å piana
(1922) ur anteckningsboken

1. Här e flick-ar, här e pi-ar, här e Li-sar å Ma-ri-ar,
här e Tu-or, här e An-nar, här e Kat-jar å Jo-han-nar.

inte den samtida vistraditionen bland de svenskspråkiga i Estland och förorsakade därmed heller ingen arkivloop. Dessutom var vistexterna på dialekt återgivna med svenska landsmålsalfabetet, vilket är svårt att tyda för en lekman även om denna är estlandssvensk (Nyman 1990:3). Däremot återpublicerades ett par av vistexterna av Emil Adalberth som var från Sverige och arbetade som jordbrukslärare och rektor för Birkas Folkhögskola under andra hälften av 1920-talet. Skolan drevs av Svenska Odlingens Vänner (SOV) med ekonomiskt stöd från bland annat Riksföreningen. Skolans betydelse för estlandssvenskarna betonas särskilt av folkskolläraren och publicisten Viktor Aman, som menar att "Birkas blev estlandssvenskarnas öppning mot den civiliserade världen bara genom att finnas till; det var liksom ett stycke Sverige mitt i den estländska bondbygden" (Aman 1992:401). Adalberth presenterade två av Ekmans texter som dikter i den estlandssvenska diktantologin *Ekon från Österled: ett estlands-svenskt minnesalbum med versifierade tankar och maningar av och till Estlands svenskar* (Adalberth 1927) och två som visor i *Sånger från Birkas* (Adalberth 1928). De här två publikationerna var utgivna i Tallinn och Hapsal av SOV och Birkas Folkhögskola med målet att spridas lokalt. På Birkas folkhögskola hamnade ungdomarna i en miljö där de fick ta del av ny kunskap, lära sig praktiska färdigheter och därmed slipades till den nya tidens estlandssvenskar. I det här sammanhanget fick Mats Ekmans visor en ny funktion att fylla utgående från den allsvenska tanken. Visorna på lokal dialekt balanserade upp mot de kulturella uttryck som lärarkåren tagit med från Sverige. Med andra ord hade Blees med utgåvan *En bygdeskald bland den gamla svenska folkstammen i Estland* kulturarvat fram en symbol av de samtida estlandssvenskarna för en målgrupp utanför Estland. I Adalberths publikationer från 1927 och 1928 finns Ekmans visor medtagna som ett uppbyggligt material för estlandssvenskarna och för formandet av en ny estlandssvenskhet. Att det fanns en spänning mellan det lokala svenska och det rikssvenska reflekteras i två av Ekmans visor som publicerades i *Sånger från Birkas*. När Ekmans texter sjöngs på Birkas Folkhögskola hade de två ursprungliga melodierna ratats och bytts ut mot "vanliga svenska" (Nyman 1990:5), vilket i det här fallet betyder i Sverige spridda och allmänt kända vismelodier.

De två kulturarvarna bakom den första publikationen av Mats Ekmans visor, Jakob Blees och Gideon Danell, ser Ekmans visor främst som ett

exempel på en samtida svensk dialekt i Estland och Ekman själv som visdiktare och inte traditionsbärare. Detta kan vara en orsak till att det källmaterial Blee använde sig av inte finns inlämnat på några av de arkiv eller museer som han själv stod i kontakt med, som till exempel Nordiska museet i Stockholm och Utlandssvenska museet i Göteborg. Ur ett kulturarvsperspektiv är ändå placandet av Mats Ekmans visor i ett nytt sammanhang som publicerade vistexter en handling som möjliggör både återpublicering och nya definieringar av visrepertoaren och dess upphovsperson.

Ekman's visor som minnesproduktion

Estlandssvenskarnas flykt över Östersjön under andra världskriget är på många sätt unik eftersom det var en övervägande majoritet av befolkningsgruppen, cirka 7 000 personer, som lämnade Estland. Under sovjettiden hade estlandssvenskarna i Sverige mycket begränsade kontakter med hembygden och de ungefär 1 000 estlandssvenskar som blivit kvar. Officiellt handlade det under kriget om att återförena estlandssvenskarna med deras stamfränder i Sverige. Överflyttningen samordnades av den statligt tillsatta Kommittén för Estlands svenskar som initierats av Riksföreningen för svenskhetens bevarande i utlandet som sedan 1918 haft ett särskilt Estlandsutskott inom föreningen (Hammerman 2014:4–5). De estlandssvenskar som flyttat till Sverige för arbete och studier hade 1938 bildat Estlandssvenska föreningen (*Kustbons* redaktion 1939:1). Föreningens samkväm blev viktiga mötesplatser för de nyanlända estlandssvenskarna efter 1944 (Aman 1968:17). Efter att Svenska Odlingens Vänner återstiftats som förening i Sverige 1945 bestod dess verksamhet av att samla estlandssvenskarna kring gemensamma kulturella intressen och upprätthålla kontakten mellan de spridda bosättningsorterna (Lagman 1945:1). Vad gällde den estlandssvenska kulturen, ansågs SOVs roll vara en kombination av insamlare och förmedlare.

Men det är just nu vår stora uppgift att samla och tillvarata allt som skall minna kommande generationer om det språk och de traditioner som gav en liten folkspillra mod och tillförsikt att föra en hård och ojämn kamp för sin nationella egenart genom långa sekler av mörker, förtryck och barbari. (Lagman 1945:2).

Att den estlandssvenska kulturen var hotad och riskerade att försvinna på grund av nya levnadsvillkoren och förändrad miljö var något inte bara estlandssvenskarna utan även Nordiska museet och Landsmålsarkivet i Uppsala befarade. Dessa organisationer tog kontakt med estlandssvenskarna redan 1944 för att främja bevarandet av deras kultur genom systematisk insamling. Språkvetaren som ledde projektet, Nils Tiber, hade som student i början på 1920-talet utfört fältarbeten på ön Dagö i Estland för att uppteckna de få kvarvarande svenskspråkigas dialekt (<https://www.isof.se/arkiv-och-insamling/>

[arkivsamlingar/tematiska-samlingar/estlandssvenskt-material](#)). Tiberger beskriver insamlingsprojektets omfattning i tidningen *Kustbon* och ber läsarna dela med sig av sin kunskap och sina minnen. Han sammanfattar målsättningen med den ödesmättade meningen: ”Estlands svenska folkkultur skall icke gå okänd sin upplösning till mötes” (Tiberger 1945:9).

Parallellt med insamlingen av foton och föremål tog en gemensam minnesproduktion fart inom föreningslivet i Sverige där främst Estlandssvenska föreningen, Svenska Odlingens Vänner och Betesda Missionsförsamling bjöd in till samkväm. Där fanns det möjlighet att dela med sig av sina erfarenheter och minnen inte bara av kriget och överflyttningen utan också av livet i den nu lämnade hembygden i Estland. En idag levande släkting till Mats Ekman som råkar vara hans namne har tillsammans med sin far Lennart Ekman beskrivit användningen av Mats Ekmans visor i Sverige i korrespondens via e-post (Ekman 30 december 2019). De berättar att Ekmans visor under sent 1940-tal och under 1950-talet sjöngs varhelst Rickulbor träffades. Den sjungna visrepertoaren dominerades av Mats Ekmans visor, men man sjöng även andra visor och psalmer. Det var inte ovanligt att man brast ut i gråt under sången. Allt sjöngs utantill och eftersom Ekmans visor ofta har många verser, tvingades många att tystna då de inte kom ihåg hela texten. Mats Ekman förklarar vidare i ett e-postmeddelande att Ekmans visor hade sjungits under glada och trevliga omständigheter före kriget i Estland, men att sången under den första tiden i Sverige istället fick en nästintill terapeutisk funktion. Senare använder sig Mats Ekman av uttrycket ”halvglömska” för att beskriva vad som hände med den estlandssvenska kulturen när integrationen tog vid. Livet för estlandssvenskarna blev bättre och det gamla kulturarvet började falla i glömska. Man kunde då ibland lite på skoj sjunga någon av hans visor på en familjefest, men inte med samma känsla som förr.

Med analytiska ögon sett förorsakade integrationen, som i de flesta fall snarare var en kulturell assimilation, att visorna gled ur det aktiva kulturella minnet. Minnesproduktionen bytte då medium och gick från att ha varit muntligt traderat till att förmedlas via publikationer inom föreningslivet, vars kommunikativa nav utgjordes av tidningen *Kustbon*. Estlandssvenskarna var spridda över landet och Kommittén för Estlands svenskar använde sig av *Kustbon* för att kunna nå dem med budskap och information, och estlandssvenskarna själva behövde ett forum för att upprätthålla sin gamla gemenskap (Aman 1968:11). Kulturföreningen Svenska Odlingens Vänner återupprättades i mars 1945 och tog därefter över utgivningen av *Kustbon*. SOV hade under perioden 1946–1967 i snitt 430 medlemmar medan antalet prenumeranter i snitt låg på drygt 1300 (Aman 1968:25). Under 1950-talet hade *Kustbon* alltmer fått karaktären av en hembygdstidning, vilket både var ett medvetet och av nöden tvunget drag. Information som kom fram till Sverige från Estland under den sovjetiska ockupationen ville, eller tordes, man inte trycka av rädsla för repressalier för dem som hade lämnat uppgifterna (Linden 1995:9).

SOV gav 1957 ut sångboken *Du sköna sång* där sju av de tolv vistexterna av Mats Ekman i Bleees utgåva från 1924 finns med. Vistexterna är skrivna på dialekt med det latinska alfabetet utan översättning till svenska. Sångboken saknar noter, vilket kan bero på att visorna som valts ut var allmänt kända bland de föreningsaktiva estlandssvenskarna.

I *Kustbon* publicerades två artiklar om Mats Ekman 1969. Först ut var Edvin Lagman (1919–2001) som var född i Estland och senare hade utbildat sig till språkvetare i Sverige och forskat om bland annat nucköområdet (www.isof.se/arkiv-och-insamling/arkivsamlingar/tematiska-samlingar/estlandssvenskt-material). Liksom Jakob Bleees presenterar Lagman Mats Ekman som en bygdeskald och lyfter in hans visdiktning i en litterär och språkvetenskaplig kontext. Problemet för en bygdeskald är enligt Lagman att läsekretsen begränsas till dem som kan dialekten (Lagman 1969:3). Lagmans artikel är främst riktad till dem som har egna minnen av Ekmans visor. Hans fokus är inställt på att göra textanalyser av visorna och han hyllar den unika dialekten som äldre estlandssvenskar kan och minns. Lagman förklarar samtidigt att yngre generationer eller rikssvenskar inte kan förstå visorna så som de äldre estlandssvenskarna förstår dem. Det kulturarvade uttrycket laddas därmed med nya värden samtidigt som det tydligt framgår att de yngre estlandssvenskarna inte sågs som den primära målgruppen för texten.

Den andra artikeln är författad av Georg Stahl, som anlände till Sverige från Estland i mitten av 1960-talet. Georg Stahl var liksom Ekman diktare och var representerad i Emil Adalberths estlandssvenska diktantologi 1927. När Edvin Lagman 1947 publicerar artikeln *Svensk dikt i Österväg*, benämns Georg Stahl som en av de nationella diktarna.

Georg Stahl, drömmaren från skogen och mon, bultar också på hos var man för att väcka medvetandet om de faror som utifrån och inom stammens eget område lura på den som ej är nationellt vaken. [...] Folket måste väckas ur däsigheten, friska vindar måste blåsa bort ”den hösttunga dimma, som Aiboland omhöljer” (Lagman 1947:6).

Stahl utgör ett undantag som bekräftar regeln om bristfällig kontakt med den gamla hembygden. Under krigets slutfas hade Stahl varit mobiliserad i Röda armén och anlände till Sverige så sent som 1965 (Brunberg i intervju 12 november 2019). I sin artikel om Mats Ekman och hans visor lyfter Georg Stahl fram deras band med hembygden på ett sätt som får visorna att framstå som modeller av det tidigare livet i hembygden. Stahl är den förste som tar upp visornas melodier. Han ser visdiktningen som ett personligt uttryck och melodierna som upptagna ur en levande tradition, vilket inte är helt oproblematiskt. Å ena sidan upprepar Stahl idén att folkvisan hade dött ut bland estlandssvenskarna redan under 1800-talet, men å andra sidan var det enligt Stahl under 1800-talet som Ekman lärde sig ett par melodier av en gammal gumma i Rickul (Stahl 1969:8). Stahl lyfter fram Ekmans glada och öppna

personlighet och sinne för språk som en förklaring till att visorna spreds i bygden parallellt med det faktum att han bodde och arbetade i bygdens centralort (Stahl 1969:7). Enligt Stahl hade Ekman haft egna nedteckningar av sina visor som Stahl hade fått skriva av under ett besök hos Ekman i början av 1930-talet. Det var dessa han utgick från när han sammanställde en ny reviderad version av Ekmans visorepertoar (*Kustbons* redaktion 1973:2).

Av de 26 vistexterna och två dikterna som publicerades i *Kustbon* 1973 ingick tolv i Blees utgåva från 1924. Ekman hade själv gjort Stahl uppmärksam på att dikterna hade ändrats i Blees publikation och nu ersatte Stahl fem textvarianter från Blees utgåva med de varianter som han hade tecknat ner själv. Skillnaderna är inte stora och kan bero på redigering utförd av Gideon Danell eller Jakob Blees inför publikationen, på att Blees fått en tidigare version av visan eller att någon av de båda dokumentatörerna, Blees eller Stahl, helt enkelt inte skrivit ner den exakta ordalydelsen. Ekmans reaktion när han såg sina texter i tryck kan också ha berott på att vistexterna var skrivna fonetiskt med landsmålsalfabetet och att han helt enkelt inte kunde läsa dem. Av de vistexter som tillkommit i *Kustbon* är en del författade efter att Blees utgåva kom ut 1924. Ekmans texter benämns genomgående för "dikter" i *Kustbon*, även om det står i förordet att "många har levat sitt eget liv enbart i folkmun, sjungna till olika melodier, om- och tilldiktade efter behag" (*Kustbons* redaktion 1973:2). Tilläggas bör att folkmun låter mer anonymt än fallet var inom den begränsade gruppen med forna Rickulbor i Sverige. Mats Ekman som person introduceras med en hänvisning till artiklarna i *Kustbon* 1969. Vistexterna är på dialekt utan översättning till rikssvenska. Den här utgåvan kan därmed tolkas främst som en minnesproduktion avsedd för den äldre generationens estlandssvenskar som kunde dialekten, antogs ha läst eller ha tillgång till artiklarna om Mats Ekman från 1969, eller kände till visorna antingen som sjungna visor eller publicerade vistexter.

Att Stahl hade haft en personlig kontakt med Ekman är något han själv betonar (Stahl 1969:7). Det framgår också att han när han haft flera textvarianter av en visa att tillgå valt den som härstammar ur hans eget material som består av avskrifter ur Mats Ekmans visbok (*Kustbons* redaktion 1973:2). Därmed kan Stahls urvalskriterium formuleras som "ju närmare Ekman desto bättre". Ekmans position som hästvallare på herrgården och postiljon i Rickul är något Stahl målar upp både som inspiration till visdiktningen och som förklaring till visornas spridning under Ekmans levnadstid. Detta utgående från att de flesta i Rickul med jämna mellanrum hade ärenden till herrgården eller fick brev, och att de vid dessa tillfällen kom i kontakt med Ekman och hans visor.

En detalj som indikerar en koppling mellan Stahls text om Ekman och den muntliga berättartraditionen är att Stahl nämner Ekmans obrukbara arm som ett välkänt faktum, men att denna funktionsvariation inte nämndes i utgåvan av Ekmans visor från 1923. Något som ifrågasätter

hypotesen om att Ekman var väl känd i trakten återfinns i materialet från en insamling av ”gamla folkvisor” på folkskolorna i svenskbygden som Paul Ariste genomförde i början av 1930-talet (www.sls.finna.fi/Collection/sls.SLS+452). I detta material finns fragment ur elva av Mats Ekmans visor. Det faktum att Ekmans visor tas upp som folkvisor kan betyda att visorna hade börjat leva sitt eget liv redan under Ekmans livstid och att deras upphovsperson var mindre känd än sina visor, åtminstone hos dem som var barn i början av 1930-talet.

Ekman's visor som kulturarv

I slutet av 1980-talet uppkom nya möjligheter för estlandssvenskarna att besöka den forna hembygden och efter att Estland åter utropats som självständig republik 1991 kunde de ansöka om att få tillbaka släktgårdar och mark. Detta nya skede innebar ett högst konkret återtagande av hembygden. En tanke som lagts fram av Ann-Charlotte Linden är att hemvänderresorna knöt historien till nuet och återförenade verkligheten med drömmen om hembygden (Linden 1995:13). I samband med hemvänderresorna aktualiserades minnen från barn- och ungdomen i Rickul. De äldre ville berätta och de unga ville lyssna, läsa och veta mer. Detta medförde i fallet med Mats Ekmans visor och personbeskrivningar att de förflyttades från det passiva till det aktiva kulturella minnet. En talande symbol för skedet är den sten till Mats Ekmans minne som en grupp Rickulbor placerade bredvid Rosleps kapell i Rickul i samband med en av sina första hemvänderresor. Stenen utformades och höjgs i Estland under överinseende av Samfundet för Estlandssvensk kultur som hade grundats ett par år tidigare och bland annat förenade och representerade de estlandssvenskar som blivit kvar i Estland efter andra världskriget.

Ett år innan Estland blev fritt gavs en antologi med estlandssvenska dikter ut med titeln *Speglar i minnenas hus* (SOV & SONG 1990). Historien bakom utgåvan börjar redan i början av 1980-talet då SOV bildade en ungdomsavdelning som vände sig till ”ungdomar födda i Sverige utan personliga minnen från Estland”. Ett par år senare bildade avdelningen en egen förening: Svenska Odlingens Nya Generation (SONG) (www.estlandssvenskarna.org/om-sov). SONG genomförde bland annat en insamling av dikter, sånger och versifikationer. Via upprop i *Kustbon* och personliga kontakter samlades nära 2 000 texter in (SONG & SOV 1990:4). För Mats Ekmans visor innebar utgåvan en komplett återpublicering av den version av Ekmans visorepertoar som publicerades 1973 i *Kustbon*. Detta innebär att texterna är på dialekt utan översättning till svenska, vilket kan ses som aningen märkligt, eftersom den primära målgruppen inte var uppvuxen i Estlands svenskbygd och mestadels inte behärskade dialekten.

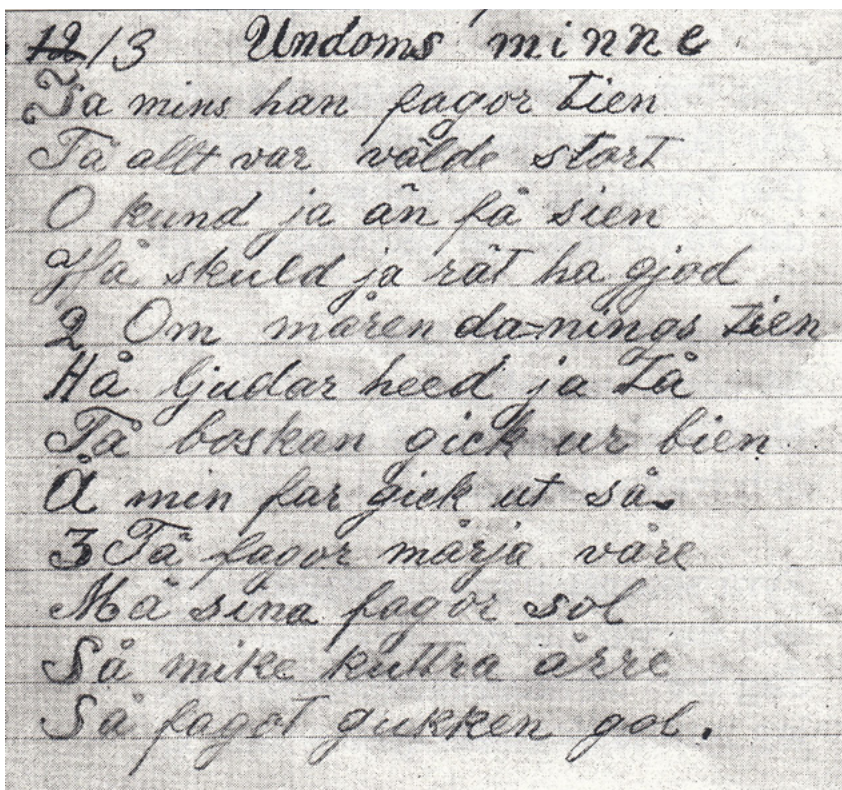
I samband med utgåvan förklarar Elmar Nyman, som var född och uppvuxen på Nuckö, vem Mats Ekman var för den yngre generationen

estlandssvenskar i en artikel i *Kustbon* (Nyman 1990:3–6). Nyman beskriver Mats Ekmans visor som en kanoniserad helhet, "arvet efter Mats Ekman", bestående av den publicerade repertoaren från 1973 och 1990. Intressant i sammanhanget är att han i sin artikel återger en dimension av visorna som fram till dess bara traderats muntligt: melodierna. Nyman tar upp tre melodier i artikeln som han nedtecknat såsom han kommer ihåg dem från sin barndom. Nyman uppfattar melodierna som dominerande, eftersom de användes till de flesta av Ekmans visor och kallar dem för *modellmelodier*. Med den termen lyfter Nyman fram att Ekman använde sig av ett fåtal melodier som rytmiska schabloner när han skrev sina visor och att han ofta använde samma melodi till flera olika visor (Nyman 1990:5).

Målgruppen för artikeln är läsare utan egna minnen av bygdeskalden och hans visor. Det gör att artikeln kan tolkas som en övergång från minnesproduktion till förmedling av kulturarv, eftersom Nyman strävar efter att klargöra för de yngre läsarna vad visorna betyder för de äldre: "De flesta av oss äldre estlandssvenskar tycker nog att Ätsve-Mats på ett absolut okonstlat och ibland gripande sätt skildrar våra förfäders vardag och deras föreställningsvärld" och dessutom anser Nyman att dikterna ger de äldre "en välbehövlig uppfriskning av den variant av det svenska språket som i århundraden talats på Estlands kuster och öar" (Nyman 1990:6).

En helt ny kulturarvsplattform inom hemvändarkulturen utgörs av hembygdsföreningarna som bildades i början av 1990-talet. Det stod då klart att de estlandssvenska markägarna behövde föreningar som byggde på regional representation för att kunna kommunicera med de estniska kommunerna för att å sina medlemmars vägnar ansöka om att få tillbaka mark och gårdar som konfiskerats och förstatligats under sovjettiden. Rickul/Nuckö Hembygdsförening bildades 1992 av estlandssvenskar med familjeanknytning till de forna kommunerna Rickul och Nuckö som då utgjorde Nuckö kommun.

Föreningens verksamhet bedrevs av kommittéer varav en var kulturkommittén inom vars område även musik ingick. Redan i första numret av föreningens medlemsblad nämns att Lilian Pettersson och Inga Ekman börjat gå igenom allt som har med Mats Ekmans visor att göra, "texter och notställning samt registrering" (Rickul/Nuckö Hembygdsförening 1993:6). En annan drivande kulturarvare, Ingegerd Lindström, kom in i ett senare skede av hembygdsföreningens samlingsarbete och tog då på sig rollen som redaktör och projektledare för publikationen *Prästn e vargskall* (2005) och den CD-skiva med Mats Ekmans visor som gavs ut 2011. Lindström har själv en rikssvensk bakgrund och är ingift släkting till Mats Ekman. I förordet till *Prästn e vargskall* skriver Lindström att hon hörde talas om Mats Ekman 1986 när hon satt vid sin svärmors dödsbädd. Svärmodern, som var brorsdotter till Mats Ekman, talade om hans diktning och hans funktionsvariation. Han hade ofta retats av barnen och hon



Figur 4: Texten till visan "Bådomstien" ur anteckningsboken. Den här boken med svarta vaxdukspärmar spelade en viktig roll i urvalsprocessen bakom *Prästn e vargskall* (Lindström 2005/2011: 17).



[Ljudexempel 3.](#)
 "Bådomstien" av
 Mats Ekman från CD:n
[Prästn e vargskall 2011.](#)

mindes detta med sorg och ångrade sina ord, men som hon också sade, så "var de bara barn på den tiden och förstod inte bättre" (Lindström 2011:8). För 1990- och 2000-talets kulturarvare utgör skuldkänslor som dessa ofta ett emotionellt motiv i kombination med deras personliga släktband med Ekman eller personliga minnen av visorna. Skuldkänslan togs även upp av Elmar Nyman (Nyman 1990:3) i hans beskrivning av hur Mats Ekmans minnessten restes vid Rosleps kapell: "Genom sin insats för Mats Ekman har Rickulborna nu lättat på den skuldbörda visavi vår käre skald som vi länge burit på". Lindström förklarar den tudelade inställningen till Mats Ekmans person med att han antagligen sågs som lite knepig av sin samtid: "Att skriva dikter [...] det stod ju inte så högt i kurs, därför att man skulle ut och jobba, man skulle hjälpa till på gården [...], så jag antar att han var väl lite sedd över axeln" (Lindström i intervju 12 november 2019).

Utgåvan *Prästn e vargskall* riktar sig till en målgrupp utan egna minnen av livet i Rickul under mellankrigstiden. Lindström skriver i förordet att Mats Ekmans visor är en kulturskatt och att "det vore synd, om denna levande beskrivning av hur livet tedde sig i svenskbygden i Estland i början av 1900-talet, endast kan läsas och förstås av de som föddes där och har minnen därifrån" (Lindström 2005:10). För att nå ut till yngre generationers estlandssvenskar lade kulturarvarna till noter, illustrationer, översättningar av vistexterna till standardsvenska samt en ramberättelse om Mats Ekmans person och visornas betydelse som kulturarv. 2011 gjordes ett nytryck av boken och då fanns även en CD med Mats Ekman visor med som bilaga. En stor inspirationskälla för arbetet med omdefinieringen av visrepertoaren utgjordes av en svart

anteckningsbok som kulturarvarna antog hade tillhört Ekman. Det övriga materialet bestod av handskrivna visböcker och lösblad som var i privat ägo och som lånades ut till arbetsgruppen. Källmaterialet med Ekmans visor existerade som en fysisk samling bara så länge kulturarvarna arbetade med utgåvan. När de var färdiga riktades uppmärksamheten på utgåvan och det fysiska källmaterialet tappade sin relevans och återbördades till sina ägare.

Kulturarvarna bakom *Prästn e vargskall* hittade 16 vistexter och en dikt av Mats Ekman som inte publicerats tidigare. En av vistexterna är daterad till 1876 och skulle kunna vara en av Ekmans första visor. Ett par nytillagda visor har uppenbart sexuellt innehåll och kan därför tidigare ha ansetts olämpliga för tryck. Exempel på sådana visor är "Toke i bixana" och "Dåbra Mare". Den första är en inre dialog mellan en man och hans könsorgan och den andra är som nämnts en berättelse om en kvinna som hade tillverkat en penisatrupp och vad som hände när hon tagit på sig den och gått till kvinnobastun. "Toke i bixana" har ingen bevarad melodi, men visan "Dåbra Mare" finns med både i boken och på CD-skivan.

Målet för *Prästn e vargskall* var att ta med alla visor som kan kopplas till Mats Ekmans visdiktning, men i de fall det existerade flera versioner av en vistext var man ändå tvungen att inom gruppen enas om en variant som ansågs vara den bästa. Kulturarvarna använder själva inte begrepp som autentisk, äkta eller genuin i urvalssammanhang utan utgår från kopplingar till Mats Ekman och ett fullständighetsbegrepp. Högst i kurs stod en nära koppling till Mats Ekman, som kunde betyda att vistexten var tagen ur den anteckningsbok som gruppen trodde hade tillhört Ekman. De textvarianter som var långa och i kulturarvarnas ögon bildade en narrativ helhet med början och slut benämnde de som fullständiga. Kortare och så kallade ofullständiga texter uppfattades som tecken på att textvarianten grundade sig på hörsågen (Lindström i intervju 12 november 2019). Kulturarvarna som arbetade med översättningen till standardsvenska var födda och uppvuxna i olika delar av Rickul. I intervjun med bland annat Lindström berättar hon att skillnaderna mellan översättarnas dialekter hade orsakat en del diskussioner när de skulle enas kring en dialektal textversion för utgåvan. De mindes helt enkelt olika, vilket ibland tog sig uttryck i att deras gemensamma minnesproduktion inte varit helt utan friktion.

Boken *Prästn e vargskall* (Lindström 2005/2011) innehåller utöver vistexter även 14 melodier som kulturarvarna hade lyckats samla in. Melodin till visan "Flickana o piana" återges i boken med en av de melodier som Nyman benämnde modellmelodier men på CD-skivan (Lindström 2011) sjungs den med en annan melodi, den så kallade svenska melodin, som hade använts på Birkas Folkhögskola och därigenom tagits upp i den lokala vistraditionen. Melodierna till många av visorna föll ur det kollektiva aktiva minnet utan att ha nedtecknats. Enstaka individer kunde dock fortfarande på 1990-talet erinra sig melodier som då samlades in av kulturarvarna som såg till

att de tecknades ned. Detta är ett tecken på att Mats Ekmans vistexter och vismelodier har kulturarvats på olika sätt och vid olika tidpunkter. Texterna förmedlades först via handskrivna visböcker, senare via publikationer riktade mot en rikssvensk läsare och efter kriget via publikativt kulturarvande inom det estlandssvenska föreningslivet. Allt detta medan melodierna upprätthölls i en gehörsbaserad vistradition. Med tiden gled många av melodierna ur det aktiva kulturella minnet och föll i glömska. Melodierna i utgåvan är med andra ord inte utvalda av kulturarvarna utan är helt enkelt de melodier som äldre estlandssvenskar fortfarande mindes och kunde förmedla på 1990-talet.

På frågan om det var någon melodi som sångartrion på CD-skivan hade fått lära sig inför inspelningen svarade Lindström att de hade känt igen melodierna från tidigare (intervju med Lindström, Brunberg och Lindroos 12 november 2019) vilket betyder att det inte handlade om en arkivloop, där boken från 2005 skulle ha påverkat inspelningen 2011. Snarare medförde insamlingen av melodier att en minnesproduktion tog fart inom arbetsgruppen. Det betyder att det aktiva kulturella minnet hos kulturarvare bakom dylika insamlings- och publikationsprojekt förändras under arbetets gång. I arbetsgruppen ingick både personer med egna minnen av hur Ekmans visor sjungits antingen i hemlandet eller i exil och personer som fått ta del av äldre släktingars berättelser om visdiktaren. Inspelningen från 2011 var resultatet av en gemensam minnesproduktion som hade lett fram till att en grupp Rickulbor hade tagit fram och övat in en gemensam repertoar med Mats Ekmans visor som de kunde uppträda med.

Det aktiva kulturella minne som uppkommit i gruppen av kulturarvare under processens gång skiljer sig från den förkunskap de förmodar finnas hos målgruppen för kulturarvssamlingen. Detta för med sig att utgåvor av det här slaget är sammanställda för att fylla de kulturella minnes- eller kunskapsluckor som finns hos mottagaren. För personer med få eller inga personliga minnen av mellankrigstiden i Estland, stimulerar utgåvan inte en minnesproduktion utan förmedlar istället kunskap om de svenskspråkigas kultur och leverne i Estland decennierna kring år 1900.

Ett år efter att den första upplagan av *Prästrn e vargskall* kom ut 2005 bildades Mats Ekmans minnesfond inom Rickul/Nuckö hembygdsförening. Målsättningen för fonden är att årligen dela ut stipendier till personer som oavsett föreningsmedlemskap verkat för estlandssvenskarnas kulturbevarande (Lindström 13 oktober 2021). Det faktum att fonden bär Mats Ekmans namn befäster hur man från föreningens håll strävat efter att fixera Ekmans kulturarvsstatus i ett kulturellt sammanhang som är bredare än den egna hembygdsföreningen men ändå inte sträcker sig utanför den estlandssvenska kultursfären.

Slutsatser

Ett karaktäristiskt drag för kulturarvandet av Mats Ekmans visor är att det är estlandssvenskarnas egna kulturföreningar och eldsjälur inom dessa som drivit på och genomfört processen utan formell inblandning eller stöd av offentliga kulturarvsinstitutioner. Detta är en förklaring till varför bevarande- och förmedlingsinsatserna genomförts i projektform, vilket i fallet med Ekmans visor betyder att de samlats in, bevarats och förmedlats genom en serie punktinsatser i form av utgåvor med Ekmans visor. Det faktum att kulturarvsinstitutioner inte medverkat i processen eller att material med Ekmans visor inte bevaras på något offentligt arkiv idag betyder dock inte att kulturarvsinstitutioner och den kulturvetenskapliga sfären skulle ha stått helt utanför kulturarvandet av Ekmans visor. Först ut var som bekant den rikssvenske språkvetaren Gideon Danell som tillsammans med Jakob Blees låg bakom arbetet med den första utgåvan. Även om Blees själv var född och uppväxt i Rickul, var han när utgåvan sammanställdes väl integrerad i Sverige. Han var utbildad teolog och aktiv medlem i Riksföreningen för svenskhetens bevarande i utlandet. Efter kriget fullföljde en tredje Ekman-kännare, Edvin Lagman, sin utbildning vid Uppsala universitet och arbetade därefter med estlandssvensk språkforskning vid Uppsala Landsmålsarkiv. En slutsats är att Blees, Danell och Lagman som tillhörde den bildade klassen och närmade sig Ekmans produktion delvis från ett vetenskapligt perspektiv troligen sågs som representanter för offentliga språk- och kulturarvsinstitutioner av andra estlandssvenskar. Detta kan i sin tur ha gjort att andra kulturintresserade estlandssvenskar litade på deras omdöme, som i fallet med Ekmans visor bidrog till att de lyftes fram och värdesattes.

En bärande tanke för efterkrigstidens publikativa kulturarvande bland estlandssvenskarna i exil är att det finns kulturella minnen från deras tidigare liv i Estland som är värdefulla inte bara för individerna och deras familjer, utan för gruppen som helhet. Genom att betrakta tillkomsten och förmedlingen av Mats Ekmans visor som ett publikativt kulturarvande har det varit möjligt att utifrån utgåvorna med visor skapa en bild av hur de gått från att vara en levande vistradition till att ingå i en minneskultur och senare uppfattas som ett förenande kulturarv. Den främsta orsaken till att allt mer som tidigare förmedlats muntligt inom gruppen kommit att ingå i publikationer med visor är det naturliga generationsskifte som allt efter som tiden gått ägt rum inom den estlandssvenska gruppen både bland kulturarvare och deras målgrupper. Detta märks tydligt att den senaste utgåvan med Ekmans visor är utformad på ett sätt som gör det möjligt att förmedla innehållet till yngre personer med ringa eller inga kulturella minnen av visorna och dess upphovsperson.

En fråga som rör fenomenet *passiva minnen* är hur man kan bli varse om att man har sådana. Utifrån analysen av aktiveringen av Mats Ekmans visor tyder det mesta på att det är först när passiva minnen

gjort sig påminna och lyfts fram som man blir medveten om dem. Hur har det här gått till i praktiken? Det korta svaret är att det skett på basis av privat ägda handskrivna vismaterial och personliga kontakter. I och med att källmaterialen mestadels varit i privat ägo, har dessa gått i arv även rent juridiskt sett. Ägarbytet har gjort att material aktualiserats, vilket i kombination med äldre släktingars minnesberättelser fungerat som minnesaktiverare. Detta gör att ledet -arv i begreppet kulturarv inte bara framstår som ett bildligt utan snarare bokstavligt uttryck. Vidare kan kulturarvarnas strävan att förmedla en visrepertoar till målgrupper de själva ofta har en nära relation till göra att dessa framstår som direkt utvalda kulturarvtagare. Det privata ägandet återkommer också i ett senare skede, när den faktiska mottagaren köpt sitt exemplar av utgåvan. I artikeln framkommer att Ekmans visor inte finns bevarade som ett komplett källmaterial på något kulturarvs- eller föreningsarkiv, men i och med att utgåvorna förmedlats via försäljning bevaras de idag privat i estlandssvenskars boksamlingar, var än dessa befinner sig geografiskt.

Två genomgående drag i fallstudiens kulturarvspresentationer kan konstateras: dels de direkta kopplingarna till det som uppfattas som en gemensam tidigare hembygd, dels det faktum att visrepertoaren aldrig presenteras som ett rent musikaliskt kulturarv. Ett exempel på hur det musikaliska inslaget tonas ner är hur visorna ibland presenteras som *dikter* eller *sjungna dikter*, även om det i det stora hela ändå är tydligt att det handlar om musik, eftersom den senaste utgåvan innehåller både noter och CD-skiva. Ett antagande är att det är fokuset på att nå en så bred målgrupp som möjligt inom den numerärt begränsade egna gruppen som ligger bakom tanken att presentera visrepertoaren som ett mångfacetterat interdisciplinärt kulturarv med historiska, litterära, språkliga och musikaliska inslag. Detta för att alla intresserade ska kunna hitta något att ta till sig och att brist på musikaliska eller språkliga förkunskaper inte ska utgöra något hinder att närma sig och ta till sig kulturarvet.

Något som är utforskat och skulle kunna utgöra fokus för framtida studier är det sistnämnda framtagandet och etablerandet av breda, mångfacetterade kulturarv. Är interdisciplinära kulturarvspaketeringar något som korrelerar med en befolkningsgrupps storlek och kulturpolitiska status? Är detta något karaktäristiskt för kulturella enklaver i exil eller är det snarare något som har med personbaserade kulturarv att göra? ■

Referenser

Otryckta källor

Arkivmaterial

Författarens privata arkiv

Ekman, Mats 2019. Mejlkorrespondens med författaren. 4–30 december 2019.

Joons, Sofia 2010. *Eestirootsi laulud. Estlandssvenska visor*. MTÜ Vormsi säästva arendustegevuse ühing Ormse & MTÜ Eesti Pärimusmuusika Keskuse August Pulsti õpistu. Opublicerat manus.

Lindström, Ingegerd, Brunberg, Göte & Lindroos, Majlis 2019. Intervjuad av författaren, Stockholm, Sverige. 12 november 2019.

Lindström, Ingegerd 2021. Mejlkorrespondens med författaren. 13 oktober 2021.

Nordiska museets arkiv, Stockholm

Brev från Jakob Blees till Artur Hazelius. Artur Hazelius, Nordiska museet och Skansen, E2B, volym 23.

Svenska Litteratursällskapets arkiv

SLS 452 Rootsi vanavara ERA (1895–1931) (Paul Aristes insamlade material från svenskbygderna i Estland). Digitalt på: <https://sls.finna.fi/Collection/sls.SLS+452> (senast besökt 4 oktober 2021).

Internetkällor

”Estlandssvenskt material. Dokumentation av estlandssvenskarnas och gammalsvenskbybornas språk och folkkultur”. <https://www.isof.se/arkiv-och-insamling/arkivsamlingar/tematiska-samlingar/estlandssvenskt-material/>. Senast besökt 27 september 2021.

Nyman, Elmar & Salin, Sven. ”Om SOV i Estland och Sverige”. <https://www.estlandssvenskarna.org/om-sov/>. Senast besökt 27 september 2021.

Sahlin, Josef & Fernström, Martin Braekken 2010. ”Publikativt skolarbete”. <https://www.prezi.com/sntzwyilb6rx/molndal/>. Senast besökt 15 oktober 2021.

Fonogram

Joons, Sofia, Härdelin, Emma, Hainsoo, Meelika, Sömer, Toivo & Strömstedt, Janne 2001. *Strand ... Rand. Folk Chorales and Songs from the West Coast of Estonia*. (Johanson & Vennad Ltd JVCD004).

Tryckta källor och litteratur

Aman, Viktor 1961. ”Estlandssvenskarna under andra världskriget. Överflyttningen till Sverige”. I: *En bok om Estlands svenskar*. Red. Viktor Aman, Edvin Lagman, & Elmar Nyman. Stockholm: Kulturföreningen Svenska Odlingens Vänner, s. 181–264.

Aman, Viktor 1968. ”Vår förening och vår tidskrift”. I: *Estlands svenskar. 25 år i Sverige. Jubileumsskrift. Kustbon 1944–1968*. Red. Elmar Nyman. Stockholm: Kulturföreningen Svenska Odlingens Vänner, s. 11–26.

- Aman, Viktor 1992. *En bok om Estlands svenskar 4. Kulturhistorisk översikt*. Stockholm: Kulturföreningen Svenska Odlingens Vänner.
- Andersson, Otto 1904. "Bland Estlands svenskar". *Förhandlingar och uppsatser. Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland* vol. 18 (1904): 155–177.
- Andersson, Olof 2003 [först publ. 1945]. *Folkliga svenska koralmelodier från Gammalsvenskby och Estland*. Gidlunds förlag & Svenskt visarkiv.
- Assmann, Aleida 2011. *Cultural Memory and Western Civilization. Functions, Media, Archives*. Cambridge University Press.
- Björkholm, Johanna 2011. *Immateriella kulturarv som begrepp och process. Folkloristiska perspektiv på kulturarv i Finlands svenskbygder med folkmusik som exempel*. Diss. Åbo Akademi. Åbo: Åbo Akademis förlag.
- Danell, Gideon 1951. *Estlandssvenskarnas folkliga kultur II. Ordbok över nuckömålet*. Skrifter utgivna av kungl. Gustav Adolfs Akademien vol. 27.
- Hammerman, Margareta (red.) 2014. *Estlandssvenskarnas flykt över Östersjön. Flyktberättelser och namnförteckning över anlända 1940–1945*. Stockholm: Svenska Odlingens Vänner förlag.
- Kummel, Bengt 1994. *Svenskar i all världen förenen eder! Vilhelm Lundström och den allsvenska rörelsen*. Diss. Åbo Akademi. Åbo: Åbo Akademis förlag.
- Kustbons redaktion 1939. "Estlandssvenskt föreningsliv i Stockholm". *Kustbon* vol. 11 (1939):1.
- Lagman, Edvin 1945. "S. O. V:s verksamhet". *Kustbon* vol. 5 (1945): 1–2.
- Lagman, Edvin 1947. "Svensk dikt i Österväg". *Kustbon* vol. 1 (1947): 6–7.
- Lagman, Edvin 1969. "Bygdeskalden och hans dikt". *Kustbon* vol. 3 (1969): 3–5.
- Liljewall, Britt 2012. "Folkligt skriftbruk i Sverige under 1800-talet". I: *Att läsa och att skriva. Två vågor av vardagligt skriftbruk i Norden 1800–2000*. Red. Ann-Catrine Edlund. Nordliga studier vol. 3. Vardagligt skriftbruk vol. 1. Umeå: Umeå Universitet & Kungl. Skytteanska Samfundet, s. 41–64.
- Linden, Ann-Charlotte 1995. *Går resan bort eller hem? En etnologisk studie av tidningen Kustbon som mytbildare*. C-uppsats. Institutet för folklivsforskning. Stockholms universitet.
- Lundberg, Dan 2017. *Kåklåtar. Fångelsvisor som identitetsmarkör och kulturarv*. Skrifter utgivna av Svenskt visarkiv 43. Möklinta: Gidlunds förlag.
- Lundberg, Dan 2019. "Music Archives, Identity and Democracy". I: *Ethnomusicology Matters. Influencing Social and Political Realities*. Red. Ursula Hemetek, Marko Kölbl & Hande Saglam. Bohlau Verlag, s. 215–232.
- Nyman, Elmar 1990. "Om bygdeskalden Mats Ekman (Ätsve Mats)". *Kustbon* vol. 4 (1990): 3–6.
- Rickul/Nuckös Hembygdsförening 1993. "Kulturkommittén. Musik". *Medlemsblad* vol. 1 (1993): 6.
- Russwurm, Carl 2015 [först publ. 1855]. *Eibofolke ehk rootslased Eestimaa randadel ja Ruhnus*. MTÜ Eestirootsi Akadeemia.
- Stahl, Georg 1969. "Några hågkomster från samtal med bygdeskalden Mats Ekman". *Kustbon* vol. 4 (1969): 6–10.

Ternhag, Gunnar (red.) 2008. *Samlade visor. Perspektiv på handskrivna visböcker. Föredrag vid ett symposium på Svenskt visarkiv 6–7 februari 2008*. Uppsala: Kungl. Gustav Adolfs Akademien för svensk folkkultur, s. 163–186.

Tiberg, Nils 1945. "Gustav Adolfs akademins estlandssvenska undersökning". *Kustbon* vol. 2 (1945): 8–10.

Publikationer och fonogram med Mats Ekmans visor

Publikationer

Adalberth, Emil (red.) 1927. *Ekon från Österled: Ett estlands-svenskt minnesalbum med versifierade tankar och maningar av och till Estlands svenskar*. Reval/Tallinn: Svenska Odlingens Vänner.

Adalberth, Emil, Adalberth, Ester (red.) 1928. *Sånger från Birkas*. Nuckö/Hapsal: Birkas Folkhögskola.

Blees, Jakob (red.) 1924. *En bygdeskald bland den gamla svenska folkstammen i Estland*. Bihang till Göteborgs Kungliga vetenskaps- och vitterhetssamhälles handlingar. År.g 43.

Kustbons redaktion 1973. "Dikter av Mats Ekman. Ätsve Mats 1865–1934". *Kustbon* vol. 1 (1973): 2, 4–16.

Lindström, Ingegerd (red.) 2005/2011. *Prästn e vargskall. Dikter av Mats Ekman. En bygdeskald från det estlandssvenska samhället på Estlands västra kust*. Rickul/Nuckö Hembygdsförening.

Svenska Odlingens Vänner (SOV) 1957/1987. *Du sköna sång*. Stockholm: Svenska Odlingens Vänner (SOV).

Svenska Odlingens Vänner (SOV) & Svenska Odlingens Nya Generation (SONG) 1990. *Speglar i minnenas hus. Estlandssvensk diktantologi*. Kristianstad: Svenska Odlingens Vänner (SOV) & Svenska Odlingens Nya Generation (SONG).

Fonogram

Lindström, Ingegerd (red.) 2011. *Prästn e vargskall. Dikter av Mats Ekman. En bygdeskald från det estlandssvenska samhället på Estlands västra kust*. CD-skiva som bilaga till utgåvan. Rickul/Nuckö Hembygdsförening.

"It Has Seldom Been So Difficult to Try to Dress Up a Sound Experience in Words"

Technology and the Rhetoric of Sound and Music Reproduction in Hi-Fi Magazines

Bo Nilsson & Kerstin Edin

The aim of this paper is to explore the *rhetoric of sound* in high fidelity magazines, and how this rhetoric is linked to a technological discourse. Rhetoric of sound refers to the magazines' efforts to describe sound and music experiences in words. The aim is also to show how an identified technological discourse legitimizes a specific social order. The paper argues that the technological discourse naturalizes the link between technology and masculinity based on notions of gender differences, and that it reproduces a technological worldview in general by offering multiple positions of identification.

Keywords: Technology, Discourse Theory, Rhetoric, Identification, Articulation.

Today there are many international high-fidelity (hi-fi) magazines dealing with music, sound, stereos and other electronic equipment. *Hifi+*, *Stereophile*, *Hi-Fi World* and *Hifi & Musik* are some examples. All these magazines have certain things in common: they report on new tendencies and new products on the electronic and music market, and they also carry out consumer evaluations of the products' abilities to reproduce sound and music as realistically as possible. If the early hi-fi magazines in the 1950s and 1960s dealt exclusively with analogue equipment, the magazines of today report on a much more diversified market with many different forms of sound reproduction, not least digital ones. Network music players and Internet based download services are some examples. However, in recent years the magazines also reflect an analogue revival characterized by a more general interest in vintage equipment such as vinyl record players and open reel recorders. This revival has by Bijsterveld & van Dijck (2009) been described as an expression of tech nostalgia or technostalgia (Pinch and Reinecke 2009), but it is also related to ideas of authentic high-fidelity sound and music reproduction. Among (some) reporters – and many audiophiles¹ in general – it is said that the analogue technique is superior to the digital because it can offer a more natural sound (cf. Björnberg 2020).

However, regardless of whether the magazines report on analogue or digital sound equipment, they often are characterized by a technological focus, which is also the case in the two magazines examined in this

1. Audiophiles are people – usually men – who spend significant amounts of money on purchasing audio equipment and tinkering with it (Perlman 2004) with the goal of eliminating noise from the music experience and reproducing the sound as faithfully to the source as possible (Evens 2005:6).

Figure 1: A collection of hifi magazines is essential for many so-called audiophiles. Photo: Bo Nilsson.



paper, *Hi-Fi World* (UK) and *Hifi & Musik* (Sweden); both contain many technical terms and use a specialized terminology regarding sound and music reproduction.

The link between technology and society has been understood in different ways, depending on the theoretical and historical context (see Fisher 2010 for a review). According to one perspective, technology is neutral and inevitable. It has its own evolutionary history and dynamics; it is a more or less independent force that influences society (see Feenberg 2002). This approach has by Webster (2006) been described as technological determinism by its focus on technology's internal logic and external effects. Another, more critical, perspective is not so much interested in how technology shapes society, as in how society shapes technology. Technology is thus not regarded as a phenomenon "outside" society, but rather impregnated by socio-economic structures "inside" society. One of the main research tasks according to this perspective is to identify and analyze how such structures permeate technologies, as well as to explore how technological production processes are aspects of capitalism and class structures (Braverman 1974) rather than expressions of reason and rationality (Fisher 2010).

The two perspectives above differ from each other, but they also have a common feature in which they both relate to technologies as "tools". A third perspective instead sees technology as a discursive phenomenon with social, cultural and political implications. Fisher (2010:231) points out that "the discourse on technology is not simply a reflection of the centrality of technology in the operation of modern societies; instead, it plays a constitutive role in their operation, and enables precisely that centrality". Thus, the discourse on technology is seen as an active part in the construction of reality. Through this discourse technologies are, as stated by Noble (1999), often made into something unquestionably "good" or act as a kind of "religion" that has "blind" believers. This discursive

view on technology also constitutes an understanding of technology not as an objective phenomenon, but as fiction (Druckrey 1994:2): a fictional story usually holding the promise that most problems in society can be solved if only the right technology is put to work (Aronowitz 1994).

According to the discursive approach, technologies are by their ascribed meanings involved in how people understand and organize their lives, and in the reproduction of identities and subjectivities (cf. Harrison 2010). With references to audio technology Perlman (2003) contends that: "Audio technology, like other forms of technology, is not simply a tool used for practical purpose; it bears cultural meanings and personal emotional investments" (Perlman 2003:346). A contemporary example of this is digital information technology, which represents an inevitable part of people's daily lives. However, the discursive meaning of technology is not one-sided. While mobile phones are usually described as convenient means of communication, they can also be accused of creating a desire for constant connectivity, and to reproduce a social order that according to Carlsson (2009) is characterized by monitoring and control (cf. Druckrey 1994). Technologies are also involved in the social and cultural construction of gender. For example, while high end audio has been linked to masculinity through articulations of technical knowledge (Annetts 2015), mobile phones have been related to processes of feminization through their design and appeal to stylistic trends (Shade 2007).

Together with other forms of portable audio technology (PAT), mobile phones have furthermore contributed to a personalization and an individualization of the practice of music listening. The music streaming services that often represent the sources for mobile music listening are however also said to streamline music, forsake individual artists and lead to music piracy. The development of new technologies has also directly influenced music performances (cf. Webster 2002) as well as musical forms. An historical example given by Lundberg, Malm & Ronström (2003:68) is that the introduction of microphones in 1920s, meant that the voices of vaudeville singers changed character and become more intimate. Furthermore, mobile electronics are according to Gopinath & Stanyek (2014) examples of how sound fidelity is said to be sacrificed to portability. Thus, technological development in the area of sound and music reproduction is not always regarded to be beneficial, and it is not the same as an improvement in sound and music reproduction, especially as ideas of true high-fidelity can be regarded as a social and cultural construction or as discourse in itself (cf. Devine 2012).

In line with Fisher (2010) we do not view technologies, including the technology of sound and music reproduction, as neutral forces or tools that are independent of ideological and political contexts. Instead, they can be viewed as changing systems of knowledge and regulation, and as parts of an ideological (re)construction of society and culture. As stated by Best & Kellner (2000), technologies can hide mechanisms of

power and dominance, and most people have no influence on decisions about how technologies – and thereby also their own lives – are to be designed (Feenberg 2002). That different understandings of technology – important for the social and cultural organization of society, including the media and the music market – is a perspective that also permeates this paper. It may seem obvious that hifi-magazines reproduce a technological discourse, but from our point of view it is important to scrutinize this discourse because it recreates certain views of sound and music reproduction while excluding others. It also legitimizes a social order, and it has conservative effects in a social and cultural sense. Our contribution to the research field of social and cultural aspects of technology is thus to illustrate how seemingly ‘innocent’ high fidelity magazines reproduce views of technology that have an impact not only on the readers, but on society in general.

Aim

The aim is to explore the rhetoric of sound in high fidelity magazines, and how this rhetoric is linked to a technological discourse. Rhetoric of sound refers to the magazines’ efforts to describe sound and music experiences in words. The aim is also to show how an identified technological discourse legitimizes a specific social order.

Method

By the use of content analysis and discourse theory, we have reviewed the magazines *Hi-Fi World* and *Hifi & Musik* dated from 2007 to 2017. The magazines are both published once a month, sometimes as double issues.

There were four main reasons for choosing these magazines. First, they are both well established, *Hi-Fi World* with an international and *Hifi & Musik* with a Nordic audience. Second, they deal primarily with music and audio products. Third, they reflect an analogue revival, which also was a reason for the chosen time frame because analogue sources and vinyl records became popular again during the chosen period. Fourth, by choosing magazines from different countries it was possible to explore if there were any national differences in the reproduction of a technological discourse. In fact, the choice of magazines was not decisive, but we thought that a cross-border comparison could indicate the scope of the technological discourse and its degree of coherence.

As a first step, we carried out a qualitative content analysis (cf. Hsieh & Shannon 2005; Neuendorf 2002), which means that we repeatedly examined the magazines’ content and identified different types of texts. The review resulted in the following major genres: news (including show reports), historical articles (vintage), popular education (including Q & A, i.e. Questions and Answers), and tests and reviews.

At the next stage, we chose to scrutinize articles in which journalists reviewed various audio products and discussed phenomena related to sound and music reproduction. We examined texts from different genres, but primarily we concentrated on more extensive reviews and tests (based on these criteria, 100 articles were randomly selected). The reason for using this sample was the evaluative nature of these texts: the authors examined electronic equipment and wrote critically about their ability to reproduce sound and music. To our knowledge, the reviews and tests were written and performed only by men, and we have not been able to identify any women in the readers' contribution section in our sample. For some of the included quotes, to increase readability, a few minor changes have been made but without altering the meaning.

In the analysis of the reviews and tests, we identified recurring concepts and formulations that together formed what we call the rhetoric of sound. This rhetoric appears partly to be non-technological, because the journalists are using non-technical terms to describe the audio products' ability to reproduce sound and music. However, the rhetoric of sound – and high fidelity-magazines in general – are part of a broader technological discourse, which we will investigate further in this paper.

Theory

The theoretical influences come from discourse theory, and "discourse" refers to specific ways of understanding and representing the social world. An important aspect of discourse is the fixation of meaning. There is a continuous struggle between different discourses about the "right" to define the meaning of specific phenomena in social life (Laclau & Mouffe 1985). In this article, we will specifically focus on the meanings and effects of a technological discourse as it is reproduced in the context of the examined magazines' content. The following five concepts are central to the mapping of the content and the identification of the technological discourse: genre, rhetoric, floating signifier, articulation, and identification.

Genre refers to how people traditionally communicate and (inter)act linguistically. We will consider the journalistic genres in the examined magazines as conventions in style and form (cf. Engstrom 2008:12). The purpose of identifying genres is to find patterns in the writings about sound and technology, and to find out whether these writings vary within and between the magazines.

Rhetoric is closely related to the concept of genre in the way it also includes style and form. However, rhetoric has a more general character and it exceeds genre boundaries (cf. Berggren 1995). It refers to how journalists generally write about music, audio, and stereo products, how they describe a "good"-sounding product and what criteria are used in evaluations of stereo equipment. Rhetorical strategies indicate both

specific strategies in journalists' arguments and how the technological discourse is constructed and legitimized.

Floating signifier is an element open to the attribution of meaning, and in different contexts it can carry different meanings (Laclau & Mouffe 1985). Within the rhetoric of sound, *sound quality* is a central concept that nonetheless possesses the qualities of a floating signifier. Sound quality acts as a "target" for various attributions; it has a recurring connection to an understanding of sound as closely or directly related to technology, but it is also frequently represented as deeply individual and a question of personal taste.

Identification is linked to the concept of discourse in the sense that discourse always offers different (and limited) positions for the subject to identify with. Such identity positions are not fixed but are subject to continuous change (Gosine 2008). Identity is thus a process and an ongoing attempt of identification (Glynos & Howarth 2007) by which an individual or a collective can gain recognition. In this study "identification" refers to how the studied texts reproduce various positions that both readers and writers can identify with.

Articulation is used to illustrate how practices establish a relationship between elements in a way that affects or changes their previous significance or identity (Laclau & Mouffe 1985). The relationship is neither necessary nor definitive, but temporary and changing. For example, sound quality is a concept that is articulated in different ways and given various meanings in different contexts in the magazines.

Results

In the following presentation we chart the contents of the magazines *Hi-Fi World* (UK) and *Hifi & Musik* (Sweden) and show how they were characterized by a similar technologically influenced style of writing. We also explore what we call the rhetoric of sound, a specific style of writing that occurred when journalists in both magazines were writing on the elusive thing that hi-fi equipment is somehow made to facilitate – authentic sound and music.

Technological Genres

News as a genre refers to articles in which the journalists report on current events in the high-fidelity sector. They often present new products or report on what has taken place in various so-called hi-fidelity shows around the world. Many of the news texts are illustrated with pictures and characterized by a technical language that requires some prior knowledge to be understood. An example is a presentation of a new audio-video (AV) product:

[...] it is notable for its Wi-Fi audio streaming capability, meaning it can lock onto a computer with music (in AAC, MP3, WAV, WMA lossless and FLAC formats) and play it wirelessly via a router. In addition to this, the behemoth features HDMI 1.3a connectivity, Dolby TrueHD and DTS-HD decoders, Deep Colour and xvYCC support and Auto Lip Sync (News 2007:8 *Hi-Fi World*).

Using a lot of abbreviations that require a certain competence, this news article describes the product's connectivity options and its capacity to handle different Audio and Video formats, which enables different forms of music listening. Another example is perhaps more accessible, but still has an explicit technical character:

Take MB-2.5, a 2,5-way speaker just over 1 meter in arched MDF and carbon fiber, with base speakers in carbon fiber (over hanged) and AMT-tweeter above 3,5 kilohertz (Nyheter 2015:10 *Hifi & Musik*).

Nothing is mentioned about the speaker's ability to reproduce sound and music, but what seems to be most important is the technical construction. The news stories in the two magazines have many similarities with news as a mass media genre in a broader sense. By the use of different linguistic and journalistic strategies – headlines, choices of words and material selection – the magazines try to arouse the readers' interest and increase the news' value (cf. Hvitfelt 1986).

Historical articles (vintage) can be found under the headline "Olde worlde" in *Hi-Fi World*, where journalists describe and discuss the sound quality and technical design of older stereo products. The construction of a turntable from the 1970s was described in April 2009:

[...] power from the Phillips AC synchronous motor was transmitted to the platter via a rubber drive belt, speed change done manually. The belt went around an inner platter made of a zinc and aluminium alloy called Mazak, and the outer platter (also Mazak) fitted over this and came with a distinctive looking built-in mat with a brushed felt finish (again, this came in a pleasant shade of 'hearing aid' beige) and a recess for the record label (Bolton 2009:112 *Hi-Fi World*).

However, the technical construction does not seem to have been especially successful, because the author described the sound as clinical, "[...] almost as though the musicians were playing together accurately but not communicating with each other" (Bolton 2009:113 *Hi-Fi World*).

A common feature in the historical articles is an interest in, and often a positive, emotional, and sentimental attitude towards older products and technologies, for example VHS-tapes and record players: "The development is progressing, it's called, but I don't know. It is even difficult to find record players today that have a speed of 78 rpm. What to do with the old record collection?" (Edenholm 2016b:78 *Hifi &*

Musik). The vintage genre can therefore be described in terms of tech nostalgia (Bijsterveld & van Dijck 2009) or technostalgia (Pinch & Reinecke 2009), a nostalgic approach to older technologies. According to Johannisson (2001) nostalgia can be described as a kind of emotional memory, which evokes sensations of the past. However, nostalgia can also be defined as culturally productive rather than just as a feeling or desire (Lundgren 2005). This also applies to tech nostalgia, since the vintage genre expresses a sentimental passion towards old technology. However, tech nostalgia also attempts to create a bridge between past and present. According to Pinch & Reinecke (2009) – who have studied musicians – technostalgia does not necessarily mean a return to an ideally constructed past, but a way to construct new sounds and interactions. Technostalgia can therefore make space for contemporary identifications. For example, the identity as a collector of old high-fidelity technology is attributed high status (Ellsinger 2011 *Hifi & Musik*), and there is a vivid discussion whether some older products outshine current technologies. Nostalgia also includes forms of consumption (cf. Tacchi 2003), both in terms of emotional beliefs about the past and in terms of a growing market for vintage products. The latter is attributed an increasing symbolic and economic value, not least open reel recorders. An illustration of the fact that tech nostalgia is profitable can be made by considering the “retro-look”, a trend among hi-fi manufacturers producing new hi-fi equipment with design influences from the middle of the twentieth century. Importantly, however, tech nostalgia is also structured by technological discourse, even though it sometimes dwells on the feelings and memories connected to older technologies. This is most apparent in the constant return to technological details and technical design solutions and the credit given to collectors.

Both the magazines comprise a *popular educational* genre and provide tips and advices to readers. *Hifi & Musik* has a headline “DIN kontakt!”² under which the readers can ask questions, for example about the meaning behind technical abbreviations. The magazines also teach technical and mechanical skills more explicitly, for example how to master soldering. Under the headline “Analogue Anatomy” the following was written in *Hi-Fi World*: “Ever wondered what bits make up a record player? *Hi-Fi World*’s duty doctor Tim Jarman gets out his allen keys to dissect a typical turntable ...” (Jarman 2011a:102 *Hi-Fi World*). The various components of a turntable, such as the motor, bearings, and suspension are then described in detail along with their characteristics and functions. The writer indirectly praises the designers behind this “precision” item by writing: “The vinyl record player is an analogue instrument of extreme precision” (Jarman 2011a:103 *Hi-Fi World*). The reference to “duty doctor Tim Jarman” is probably a joke, but it nevertheless contributes to the image of the turntable as a technologically advanced product.

2. “DIN kontakt” means “Your contact”, but it also alludes to electrical plugs designed according to Deutsche Industrienorm (DIN-Norm).

The educational genre is generally characterized by a pro-technological approach, and it contributes to the “naturalization” of technology and an emphasized awareness of the importance of technical skills.

Furthermore, the educational genre describes audio-technological products as expressions of human (technical) skills at the highest level. A pro-technological approach is also reflected in texts that not only comment on specific products, but also debate major audio-technological phenomena in society. For example, the opinion columns debate the status and development of radio broadcasting in England, and the pros and cons of new AV formats. Often the columnists are enthusiastic about a specific technology and in opposition to others – a certain amount of snobbishness or elitism is maybe reflected in the journalists' contempt for or lack of interest in mass-produced electronics (cf. Branch 2007; Heward 2009). Some praise the accessibility and convenience of new digital formats, while others are critical of what they perceive as a negative development, where high-quality audio technology (such as record players) are losing ground to digital technologies with inferior sound quality that are driven by (short-term) profit interests. Journalists are also making critical comments on how record companies adjust recordings sonically to fit MP3 players and other lifestyle products. However, although the journalists are critical of some aspects of technology, they still hold on to a technological worldview; they reproduce ideas according to which technologies – either in form of old or new variants – are and have to be inevitable aspects of society and of sound and music reproduction. This is in line with Fisher (2010) who argues that a dominating technological discourse plays a constitutive role in how society is organized. The technological discourse reproduces ideas of technology as an indispensable part of society, and as something solely natural, necessary, and good.

Tests and reviews of products take up a lot of the space in both magazines. There are many similarities between the two magazines' reviews, and they are characterized by presentations and evaluations of products. They usually include a description of the brand and an evaluation of the product and its ability to reproduce music. Pictures are common, sometimes revealing the electronic components inside. The reviews often have a technical character. They contain tables and graphs with numbers and measurements of, for example, the frequency response and the produced effect in watts. Examples of the latter can be found in tests of amplifiers, where the maximum output is measured in watts and amperes. In a review of a very expensive amplifier, the measured performance is described as follows:

An almost perfect cube measurement, among the best we have experienced! Over the cube roof down to 2-ohm load, and not so far away in 1 ohm either, where it produces almost 2,000 watts. High and fairly symmetrical current measurement as well (Meyer-Lie 2015:10 *Hifi & Musik*).

Hi-Fi World has a special recurring headline for technical information, "Measured Performance", where various measurements are presented

and commented on. The same journal also puts a great emphasis on its "unique" technical measurement equipment:

To ensure the upmost accuracy in our product reviews, *Hi-Fi World* has extremely comprehensive in-house test facilities, and our test equipment – from big names like Rhode & Schwarz and Hewlett Packard – is among the most advanced in the world ("Testing" 2008:3 *Hi-Fi World*).

The technical illustrations and data require prior knowledge in order to be understood, which the magazines seem to be aware of. To help readers, both magazines therefore occasionally supplement the technical data with explanations of how to interpret the different graphs and measurements.

Rhetoric of Sound and Sound Quality

From the first bars of music, it was clear that the Diva was going to be an engaging companion. It is a crisp and dynamic performer with plenty of emotion and presence, and a healthy dose of rhythmicity (Smith 2008a:98–99 *Hi-Fi World*).

This example is taken from a review of a turntable, and it illustrates how the magazines, in reviews and tests, sometimes seem to depart from their technological approach. The journalists translate technological aspects into what we call the rhetoric of sound. This means that they – as in the example above – use non-technical concepts and metaphors to capture the appealing qualities of the products and their abilities to reproduce sound and music in a way that is as lifelike as possible. In a text of an amplifier the reviewer concludes: "Yes, the music becomes more tangible and physically palpable and the amplifier creates three-dimensionally sculpted musicians and singers who step straight into the listening room" (Meyer-Lie 2014:86 *Hifi & Musik*). An important point of departure here is the practice of listening (cf. Sterne 2003; Henriques 2011; Björnberg 2020), a structured activity during which the reviewers not only "listen" to the products, but also attempt to conceptually capture their sonic qualities, that is, the fidelity of sound or the lack of it. This is sometimes described as a difficult task:

It has seldom been so difficult to try to dress up a sound experience in words as when this electronic beast takes care of the reproduction with the rock-solid, completely obvious authority that the 100-watt possesses and which infects everything (Meyer-Lie 2010:48–49 *Hifi & Musik*).

Language is, according to Roland Barthes (1979), a rather poor tool when it comes to describing music (and sound). There are simply no words that can capture the many facets of music, and we are therefore forced to rely on "the poorest of linguistic categories: the adjective"

(Barthes 1979:179). The only thing music reviews (hopefully) can result in is better forms of failures. We will now describe a central aspect of the rhetoric of sound, namely sound quality and we will argue that although different from texts focusing directly on technology, descriptions of sound quality are still related to a technological discourse.

Sound quality is a key concept in the reviews, and it can be described as a floating signifier since its meanings seem to depend on the practice of articulation. Sometimes sound quality is understood as an objective measure, either by making measurements of distortion figures, placing the equipment in relation to other products or by comparing it to a supposed "actual sound" ("real music"). At other times the experience of sound is rather viewed as an issue of subjectivity, i.e. it is entirely up to the individual listener to define the essence of "good sound" (cf. Heward 2009). But because such a subjective position could undermine the practice of reviewing, it does not dominate the rhetoric of sound. Instead, and in order to counter such a reading, subjective reviews of "sound" are articulated together with some recurring arguments and concepts giving the impression that the validity of reviewing is high:

My wife plays the flute and so we are both aware of how instruments like this can sound rather limited when reproduced from a recording, but the Rock [a record player] is absolutely first class in this respect (Smith 2008b:91 *Hi-Fi World*).

In this case, the reviewer is impressed by the turntable's ability to reproduce the sound of instruments, and it is his own and his wife's "real" experiences of flute music that constitute the point of reference. In other words, by referring to their own musical background the author can indirectly counter the idea of a totally subjective review. Thus, still central to the review practice is how realistically and authentically the product can reproduce sound and music. Other recurring and evaluative concepts in reviews are power, dynamics, musicality, soundstage and presence. This last aspect, presence, indicates whether the listener gets the impression of being able to step into a three-dimensional soundstage and meet the artists "on the spot" (cf. O'Neill 2004). Sometimes this is described in rhetorical terms as an almost frightening and too real experience: "I almost felt that I could reach out and touch the players as they seemed so close" (Smith 2008b:91 *Hi-Fi World*).

Sound quality is furthermore articulated in terms of musicality, and to be defined as high quality a product has to prove its musical abilities. However, what musicality really means is not always obvious. Sometimes it is contrasted with products sounding technically correct and accurate, which, because of that, are said to lack musicality (for example, Japanese products from the 1970s were previously associated with good measurement numbers but poor sound, i.e. poor musicality). However, the division between musicality and technical ability does not

mean that the rhetoric of sound is totally disconnected from technology. On the contrary, different technical solutions are often considered to have different sonic qualities. For example, while some articles highlight the unsurpassed sonic benefits of record players, others believe that cutting-edge digital products are comparable with the best analogue sources (see e.g. Linder 2017 *Hifi & Musik*).

Technological Discourse and Cultural Reproduction

Under this heading we will broaden our perspective and view the content and structure of the two magazines, *Hi-Fi World* and *Hifi & Musik*, as an expression of a technological discourse, that is, a specific way of representing reality based on a technical understanding of the world and specially of sound and music reproduction. The content of this discourse has changed throughout the history. An example is the status of valves or tubes as the main device for signal amplification. Valves dominated in the beginning of hi-fi, but when transistor-based sound equipment was introduced in the 1950s many regarded valves as inferior to transistors (see Hamm 1973). However, in parallel with the analogue revival during recent years, valves have regained their status as an audiophile's choice.

In the studied magazines, a technological discourse is reflected by the journalists' exclusive focus on electronic products. Technological arguments are, as was illustrated above, more a rule than an exception, and the meaning of words such as watts, amps and coils are usually taken for granted. However, even if the magazines often assume that the readers master the technology as well as the terminology, they also inform people about the technical function of different categories of products and they tip readers about, for example, different ways to construct a loudspeaker and so-called tweaks that are supposed to improve the reproduction of sound and music.

Apart from a direct and unquestioned focus on technology and its meanings for sound and music reproduction, the technological discourse can also be identified by the absence of other perspectives and genres. Only occasionally do the journalists write about technology in a wider sense, such as its environmental effects. The result is that the magazines contribute to a view of technology, technological production, and development as "harmless". Technologies seem first and foremost to represent progress as well as objects of pleasure and desire (cf. Soukup 2009).

This aspect of the magazines' content reflects an evolutionary and deterministic approach, according to which technological progression and development seem to be inevitable and inherently "good" (another and partly contrary aspect of the magazines' content is the analogue revival discussed below). Furthermore, the latest high-end technology is

often equated with the best and most authentic reproduction of sound and music. Sound fidelity and what is heard are, in other words, directly linked to audio technology. It is, however, important to emphasize that the deterministic approach characterizing the magazines is an effect of the technological discourse and not a reflection of technology as a neutral and inevitable force in and of itself.

The linking of sound and technology also means that the narrative of audio-technological progression is a narrative of a vanishing mediation, promising that the reproduction of music is getting closer and closer to "the real thing". There is however a paradoxical aspect of audio technology in that sense that it must eradicate its own impact on the sound to be able to reproduce music as faithfully as possible (cf. O'Neill 2004). Authentic audio technology is in other words "audibly invisible", or rather inaudible, "leaving nothing but the music" (Downes 2010:309). It is, however, also possible to argue that realism and authenticity do not need to be a direct effect of sound reproduction technologies as much as they need to be an effect of the listening experience itself (Sterne 2003). But this idea of sound as linked to the actual listening experience is not directly compatible with the technological discourse. Journalists can certainly complain that the "real" audiophile is a dying breed in the digital age (cf. Bull 2000; 2007; Björnberg 2020). However, this does not call into question the technological discourse or the narrative of progression – it just marks a shift in its content. The technological discourse also legitimizes itself in a wider sense. By promising technological development in general, it gives the impression of technology as the savior of society (see Aronowitz 1994).

The magazines sometimes seem to reflect a division between technophiles and audiophiles (cf. Evens 2005), or in Perlman's (2004) words, between "meter readers" and "golden ears". According to technophiles, meter readers, it is possible to objectively measure the quality of stereo products and explain why they sound like they do. Component selection and design, and mathematical measurements are viewed as the main sources for the products' sound character and quality. Such an approach may seem obvious in this context, but it results in legitimization of technology because it is made crucial not only for the technical performance of the stereo product, but for the quality of the music experience in a broader sense.

However, the hi-fi magazines also represent the views of audiophiles, who judge the quality of stereo equipment by its ability to recreate a musical experience. This position is characterized by arguments that seem to break with the objective approach. The journalists emphasize the importance of musicality, which is not the same as perfect products in a technical sense. On the contrary, products characterized by excellent measurement data are often attributed deficiencies such as a rigid and sterile sound. This audiophile position has connections to a wider moral order in which it is important to defend the individual's

autonomous position and uniqueness in relation to structural, technological, and economical forces (cf. Perlman 2004).

Although the non-technological arguments indicate the complexity of the technological discourse of sound reproduction, they do not actually counter it. Instead, they are made part of it, and are represented as "the human side" of technology. It is, after all, humans and their senses that decide what a good technology product (and good sound) is, not the technology itself. This "humanization" of technology can be viewed as a rhetorical strategy that contributes to the legitimization of the technological discourse, because, after all, it gives the impression that people control the technological development, not the other way around.

The technological discourse enables identifications based on the ideas of many different possibilities of individual positioning. As mentioned earlier, some articles put forward the benefits and conveniences of computer-based sound, while others argue for the acoustic advantages of vinyl records and open reel recorders. Articles about so-called vintage products often highlight the quality of old stereo equipment in relation to recent mass production of electronic equipment. Nationalist ideas emerge through the use of signs as "American sound" and "British sound" (cf. Ng & Skotnicki 2016) and by the attribution of inferior quality to products from the East.

The many diverse articles illustrate how journalists relate to the different and partly competing established orientations and positions in the technological discourse; these are positions that the individual reader and consumer can also identify with. In other words, the technological discourse provides for a variety of tastes and identification possibilities, which also constitute a hegemonic aspect (cf. Žižek 1989) naturalizing an overall dominating technological worldview. By offering different identities and seemingly a great deal of individual freedom of choice, the technological discourse remains "invisible". It is not important to the reader whether or not all this technology is necessary, or who it is that benefits most from a continuous development and consumption of electronic products. Confirmation of a proper identity on the basis of technology is more important.

Thus, the technological discourse reproduces much more than ideas about technical devices; it also transmits social and cultural values (cf. Keightley 2010), not least regarding gender. The reconstruction of gender can be linked to a technological masculinity characterizing the content of the magazines. This masculinity is expressed through gear fetishism (Annetts 2015), an excessive interest in objects, and it also represents practical knowledge of mechanics as well as a theoretical and calculating approach to technology (Mellström 2003; Nilsson 2011). Furthermore, it makes the connection between men and technical and mechanical skills seem "natural" (cf. Mellström 2003). In other words,

the total dominance of men among the journalists makes women, in line with logic of gender differences, an oddity in the technological discourse. This logic is emphasized by the use of concepts such as WAF (wife acceptance factor). According to this, small audio products of modern design have a high WAF, while large, bulky and technically demanding equipment represent the opposite. Both magazines are characterised by this logic of othering – even if it seems to be more explicit in *Hi-Fi World* with more references to women as “the others.”

Beside this difference, the similarities between the magazines dominate, not least because they are in line with how the audiophile community at large is organized. This community has by Perlman (2004) been described as a community of white and wealthy European and American men who can afford expensive audio equipment and who can devote a room to this obsession. In this self-contained space (cf. Rodgers 2010), sound, music and sound equipment become “technologies of self” (cf. DeNora 1999; 2000) that are involved in the construction of male subjectivities characterized by a need for control. There is according to Rodgers (2010) a male fantasy of a true origin of sound that can be reproduced by the control of technology. In a broader perspective, this need for control and for private spaces by male audiophiles is in line with other exclusively male activities that can be interpreted as responses to a traditional masculine identity that is threatened by wider social and cultural changes (cf. Nilsson 1999; Keightley 2010) such as gender equity efforts, feminism, and more women in the labour market. Thus, high fidelity as a phenomenon can in a historical perspective be regarded as involved in a process of masculinization of technology and as an effort to reclaim masculine domestic spaces (Keightley 1999).

Thus, the technological discourse of sound and music reproduction – as it is reproduced in the studied magazines – illustrates stereotypical views of gender, for example by portraying women as uninterested in technology and only interested in design (cf. Jansson 2010). This conservative character of the technological discourse is perhaps reinforced by the popularity of Internet-based music services. For example, iTunes and Spotify have in a way democratized music listening by making music available to more people. However, iTunes and Spotify represent in many cases a drop in sound quality, which can be seen as a challenge to the audiophile community and its quality standards. Thus, against the background of the digital lo-fi “development”, the magazines have indirectly become reactionary; they defend an elitist view of technology permeated by a logic of gender differences.

The analogue revival present in the magazines is perhaps also a reaction to the wide spread of digital music. As noted by Perlman (2004), controversies and struggles for authority in the audiophile community are often emphasized when new technologies begin to replace old ones. In both magazines a recurring view is that analogue sound is superior to

digital, although this changed during the studied period and gradually it became more common with a positive attitude toward digital sources.

However, the analogue revival is not without contradictions, because it can be viewed as both anti-technological and pro-technological. On the one hand, the analogue revival is conservative, nostalgic and a reaction to an increasingly wide range of digital products – partly due to early promises from the digital audio industry to offer perfection in sound, which was seen as a treat to the audio community and its active engagement in technology (Heward 2009). On the other hand, the analogue revival can be regarded as progressive, which is reflected in a constant interest in new and improved analogue products, and in the manipulation, tweaking and adjustment of the old.

A contradictory character also characterizes the technological discourse. The conservative aspect in some areas is paralleled with a constant introduction of new products and brands, which illustrates how the technological discourse is linked to new capitalism (cf. Fisher 2010). This linkage makes it seem both necessary and inevitable that more and more electronic products will be produced continuously. Many of them are also becoming more short-lived. Thus, the technological discourse makes it legitimate and "necessary" to repeatedly consume and upgrade electronic (audio) products. In other words, the technological discourse reinforces the capitalist logic of growth. As Howarth (Howarth 2005:334; see also Zizek 1994) pointed out, capitalism is no longer perceived as one form of production among others, but as something necessary and universal. The technological discourse contributes to such an understanding, where continuous growth is not only seen as important for people to be able to live a good (better) life, but also as a necessity that enables societal development in general.

Conclusion

The technological discourse of sound and music reproduction emphasizes technical change and development. Technological development in audio products appears to be inevitable and – with the exception of a few environmental arguments – taken for granted. But there is a seemingly paradoxical aspect of the technological discourse, because the magazines also promote traditional engineering design solutions and emphasize the quality of older products.

The contradictions in the material, for example between new and old audio technologies, could be interpreted as a struggle between discourses. However, they are both portrayed in the magazines as sharing the same goal to reproduce sound and music as faithfully as possible, and also to reproduce the main subject position taken by audiophiles. In this respect, this contradiction is partly ostensible, and it may be more fruitful to talk about the technological discourse

as one providing various identification possibilities. In a similar way, the magazines expressed nationalist ideas in parallel with the overarching and unifying position as an audiophile. In other words, the technological discourse not only makes it understandable that technology is beneficial and necessary because of its different technical solutions, it also ensures that individuals can adopt different identity positions. However, due to their technological character these identity positions reflect a traditional social and cultural order, for example by reproducing gender positions that are in line with the logic of gender differences as part of a patriarchal society. ■

References

Literature

- Annetts, Alex 2015. *Masculinity and Gear Fetishism in Audio Technology Community Discourse*. Diss. Angela Ruskin University.
- Aronowitz, Stanley 1994. "Technology and the Future of Work". In: *Culture on the Brink. Ideologies of Technology*. Eds. Gretchen Bender & Timothy Druckrey. Seattle, WA, U.S.A: Bay Press, pp 15–29.
- Ball, John Greg 2015. *Capturing the Invisible: Dematerialization and Sound Reproduction Technology*. (Unpublished master's thesis). University of Calgary.
- Barthes, Roland 1979. *Image Music Text*. London: Fontana.
- Berggren, Henrik 1995. *Seklets ungdom. Retorik, politik och modernitet 1900–1939*. Stockholm: Tidens förlag.
- Best, Steven & Douglas Kellner, 2000. "Kevin Kelly's Complexity Theory. The Politics and Ideology of Self-Organizing Systems". *Democracy and Nature*, vol. 6 no. 3 (2000): 375–400.
- Bijsterveld, Karin & José van Dijck 2009. "Introduction". In: *Sound Souvenirs. Audio Technologies, Memory and Cultural Practices*. Eds. Karin Bijsterveld & José van Dijck. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp 11–21.
- Björnberg, Alf 2020. *En trovärdig illusion av musik. Den svenska hifi-kulturens uppgång och nedgång*. Lund: Mediehistoriskt arkiv, 46.
- Bolton, Tony 2009. "Obscure Alternative". *Hi-Fi World*, no. 4, April (2009): 112–113.
- Branch, John D. 2007. "Postmodern Consumption and the High-Fidelity Audio Microculture". In: *Consumer Culture Theory. (Research in Consumer Behavior, Vol. 11)*. Eds. Russell W. Belk & John F. Sherry Jr. Bingley: Emerald Group Publishing Limited, pp 79–99.
- Braverman, Harry 1974. *Labor and Monopoly Capital. The Degradation of Work in the Twentieth Century*. New York: Monthly Review Press.
- Bull, Michael 2000. *Sounding Out the City. Personal Stereos and the Management of Everyday Life*. Oxford & New York: Berg Publishers.
- Bull, Michael 2007. *Sound Moves. iPod Culture and Urban Experience*. London & New York: Routledge.

- Carlsson, Eric 2009. *Medierad övervakning. En studie i övervakningens betydelser i svensk dagspress*. Umeå: Umeå universitet.
- DeNora, Tia 1999. "Music as a Technology of Self". *Poetics*, vol. 17, no. 1 (1999): 31–56.
- DeNora, Tia 2000. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Devine, Kyle 2012. *Imperfect Sound Forever: Loudness, Listening Formations, and the Historiography of Sound Reproduction*. Ottawa, Ontario: Carleton University.
- Downes, Kieran 2010. "'Perfect Sound Forever': Innovation, Aesthetics, and the Re-making of Compact Disc Playback". *Technology and Culture*, 51/2 (2010): 305–331.
- Druckrey, Timothy 1994. "Introduction". In: *Culture on the Brink. Ideologies of Technology*. Eds. Gretchen Bender & Timothy Druckrey. Seattle: Bay Press, pp 1–12.
- Edenholm, Anders 2015. "Milstolpen! Rabco SL-8E. Tonarm med kedjedrift". *Hifi & Musik*, no. 4, April (2015): 30–32.
- Edenholm, Anders 2016a. "Rundstrålande högtalarmöbel". *Hifi & Musik*, no. 4, April (2016): 70–72.
- Edenholm, Anders 2016b. "Eländes elände". *Hifi & Musik*, no. 9, September (2016): 7–8.
- Ellsinger, Peter 2011. "Ett hus fullt av hifi". *Hifi & Musik*, no. 4, April (2011): 76–80.
- Engström, Kerstin 2008. *Genus & genrer. Forskningsanknutna genusediskurser i dagspress*. Umeå: Umeå University.
- Feenberg, Andrew 2002. *Transforming Technology. A Critical Theory Revisited*. Oxford: Oxford University Press.
- Feld, Steve & Donald Brenneis 2004. "Doing Anthropology in Sound". *American Ethnologist*, vol. 31, no. 4 (2004): 461–474.
- Fisher, Eran 2010. "Contemporary Technology Discourse and Legitimation of Capitalism". *European Journal of Social Theory*, vol. 13, no. 2 (2010): 229–252.
- Gopinath, Sumanth & Jason Stanyek (eds.) 2014. *The Oxford Handbook of Mobile Music Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Hamm, Russel O. 1973. "Tubes Versus Transistors – Is There an Audible Difference?". *Journal of the Audio Engineering Society*, vol. 21, no. 4 (1973): 267–273.
- Harrison, Katherine 2010. *Discursive Skin: Entanglements of Gender, Discourse and Technology*. Linköping: Linköping University.
- Henriques, Julian 2011. "Auditory and Technological Culture: The Fine Tuning of the Dancehall Sound System Set". *Journal of Sonic Studies*, vol. 1, no. 1 (2011).
- Heward, Kelly 2009. *A Technology of Their Own: Anti-Mass Sentiment and the High-End Audio Community*. Burnaby, BC: Simon Fraser University.
- Howarth, David 2005. "Applying Discourse Theory: The Method of Articulation". In: *Discourse Theory in European Politics. Identity, Policy, and Governance*. Eds. David Howarth & Jacob Torfing. Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp 316–349.

- Hsieh, Hsiu-Fang & Sarah E. Shannon 2005. "Three Approaches to Qualitative Content Analysis". *Qualitative Health Research*, vol. 15, no. 9 (2005): 1277–1288.
- Hvitfelt, Håkan 1986. *Difteri i pressen. En analys av Nyhetsbevakningen och informationen om difterismitta i Göteborg*. Stockholm: SPF.
- Jansson, Sara 2010. "'Listen to These Speakers': Swedish Hi-Fi Enthusiasts, Gender, and Listening". *Journal of the International Association for the Study of Popular Music*, vol. 1, no. 2 (2010): 1–11.
- Jarman, Tim 2011a. "Analogue Anatomy". *Hi-Fi World*, no. 12, December (2011): 102–105.
- Jarman, Tim 2011b. "Home Run". *Hi-Fi World*, no. 10, October (2011): 86–87.
- Jarman, Tim 2011c. "Super Loopy". *Hi-Fi World*, no. 12, December (2011): 86–87.
- Johannisson, Karin 2001. *Nostalgia. En känslas historia*. Stockholm: Bonnier.
- Keightley, Keir 1999. "'Turn It down!' She Shrieked: Gender, Domestic Space, and High Fidelity, 1948–59". *Popular Music*, vol. 15, no. 2 (1999): 149–177.
- Keightley, Keir 2010. "Low Television, High Fidelity: Taste and the Gendering of Home Entertainment Technologies". *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, vol. 47, no. 2 (2010): 236–259.
- Laclau, Ernesto & Chantal Mouffe 1985. *Hegemony and Socialist Strategy*. London: Verso.
- Linder, Olle 2017. "Tournedos Rossini". *Hi-Fi & Musik*, no. 12, December (2017): 84–86.
- Lundberg, Dan, Krister Malm & Owe Ronström 2003. *Music Media Multiculture. Changing Musicscapes*. Stockholm: Svenskt visarkiv.
- Lundgren, Anna Sofia 2005. "Nostalg och samvete. Reflektioner kring nostalgi som strategi i berättelser". *Kulturella perspektiv*, vol. 14, no. 1 (2005): 2–13.
- Mellström, Ulf 2003. *Masculinity, Power and Technology. A Malaysian Ethnography*. Aldershot: Ashgate.
- Meyer-Lie, Mats 2010. "100 kg känsla". *Hifi & Musik*, no. 10, October (2010): 46–49.
- Meyer-Lie, Mats 2014. "Subtil och skoningslös". *Hifi & Musik*, no. 12, December (2014): 84–86.
- Meyer-Lie, Mats 2015. "Storsläggan – lämnar ingen oberörd!". *Hifi & Musik*, no. 6, June (2015): 8–10.
- Neuendorf, Kimberly A. 2002. *The Content Analysis Guidebook*. Thousand Oaks, California: Sage.
- "News" 2007. *Hi-Fi World*, no. 8, August (2007): 8.
- Nilsson, Bo, 1999. *Masculinitet. Representation, ideologi, retorik*. Umeå: Boréa.
- Nilsson, Bo 2011. "Audiophiles – Gender Reproduction in a Technological 'Nerd' Culture." *Norma*, vol. 6, no. 1 (2011): 61–81.
- Ng, Kwai Hang & Tad P. Skotnicki 2016. "'That British Sound': Talk of Nationalness in Global Capitalism". *Signs and Society*, vol. 4, no. 1 (2016): 1–29.

- Noble, David F. 1999. *The Religion of Technology. The Divinity of Man and the Spirit of Invention*. New York: Penguin Books.
- "Nyheter" 2015. *Hifi & Musik*, no. 7–8, August (2015): 10–12.
- O'Neill, Brian 2004. "Listening Spaces: Audiophiles, Technology and Domestic Music Listening". Conference paper. *Sounding Out 2 – An International Symposium on Sound in the Media*. July 2004. Available on the internet: <https://arrow.tudublin.ie/cgi/viewcontent.cgi?article=1016&context=aaschmedcon>, accessed 18 January 2022.
- Perlman, Marc 2003. "Consuming Audio. An Introduction to Tweak Theory". In: *Music and Technoculture*. Eds. René T.A. Lysloff & Leslie C. Gay Jr. Connecticut: Wesleyan University Press, pp 346–357.
- Perlman, Marc 2004. "Golden Ears and Meter Readers: The Contest for Epistemic Authority in Audiophilia". *Social Studies of Science*, vol. 34, no. 5 (2004): 783–807.
- Pinch, Trevor & David Reinecke 2009. "Technostalgia: How Old Gear Lives on in New Music". In: *Sound Souvenirs. Audio Technologies, Memory and Cultural Practices*. Eds. Karin Bijsterveld & José van Dijck. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp 152–166.
- Rodgers, Tara 2010. *Pink Noises. Women on Electronic Music and Sound*. Durham, NC: Duke University Press.
- Shade, Leslie Regan 2007. "Feminizing the Mobile: Gender Scripting of Mobiles in North America". *Journal of Media & Cultural Studies*, vol. 21, no. 2 (2007): 179–189.
- Smith, Adam 2008a. "Viva la Diva". *Hi-Fi World*, no. 8, August (2008): 98–99.
- Smith, Adam 2008b. "Let's Rock!". *Hi-Fi World*, no. 8, August (2008): 88–91.
- Soukup, Charles 2009. "Techno-Scopophilia: The Semiotics of Technological Pleasure in Film". *Critical Studies in Media Communication*, vol. 26, no. 1 (2009): 19–35.
- Sterne, Jonathan 2003. *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*. London: Duke University Press.
- Tacchi, Jo 2003. "Nostalgia and Radio Sound". In: *The Auditory Culture Reader*. Eds. Michael Bull & Les Back. Oxford & New York: Berg, pp 281–295.
- "Testing", 2008. *Hi-Fi World*, February (2008): 3.
- Zizek, Slavoj 1989. *The Sublime Object of Ideology*. London: Phronesis.
- Zizek, Slavoj 1994. "The Spectre of Ideology". In: *Mapping Ideology*. Ed. Slavoj Zizek. London: Verso, pp 1–33.
- Webster, Peter 2002. "Historical Perspectives on Technology and Music". *Music Educators Journal*, vol. 89, no. 1 (2002): 38–43.
- Webster, Frank 2006. *Theories of the Information Society*. 3rd ed. London: Routledge.

Våld som kontroll, hämnd eller försvar

Kön och makt i balladens universum

Ingrid Åkesson

Violence as Control, Revenge, or Defense – Gender and Power in the Ballad Universe

This article analyses the universe of the traditional ballad from a perspective that problematizes gender power relations and masculinity. This universe is generally characterised by masculine domination, separation of male and female spheres, and manifest structures of power. Masculine violence, not least sexual violence, tends to be normative, especially in heroic ballads and ballads of chivalry, although other masculinities also exist. Feminine power is usually circumscribed, and feminine violence is accepted only under certain conditions. Several narrative motifs concerning masculinity, femininity, violence and power structures can be traced across different ballad types. The author analyses some of these motifs, and clusters of motifs, using the methods of re-reading, close reading and cross-reading. Examples are taken from the Scandinavian and English-Scottish ballad corpora.

Keywords: Femininity, Gender, Masculinity, Narrative Motif, Power Structures, Sexual Violence, Traditional Ballad, Violence.

Apelbrand, ibland kallad Adelbrand eller Hillebrand,¹ friar till Lena men blir avvisad med ovänliga ord. Då binder han hennes långa hår vid sadeln på sin häst och släpar henne i rasande galopp genom skogen; hon hinner bara göra sitt testamente innan hon dör. I somliga varianter hugger han istället huvudet av henne. Prince Heathen² i den likartade engelskspråkiga balladen hämnas avvisandet genom att efter genomförd våldtäkt låsa in kvinnan i ett torn utan mat och dryck tills hon, halvdöd, har fött sitt barn. Även i flera andra ballader används sexuellt och andra slags våld som avvisade mäns hämndmedel, nota bene även om avvisandet är neutralt.

Rymer, också kallad Brun eller Holmer,³ har för vana att locka unga kvinnor att rymma med honom och helst att också ta med sig smycken och rikedomar hemifrån, för att sedan mörda dem och begrava dem i skogen. Den sista jungfrun han lockar med sig lurar honom dock att somna, varpå hon binder honom, väcker honom och dödar honom samt rider hem. I flera av de engelska/skotska versionerna av den besläktade balladen "Lady Isabel and the Elf-Knight",⁴ planerar mannen att dränka sitt offer, men hon knuffar istället honom i sjön så att han drunknar. Att locka eller enleva en kvinna för att döda henne och ta hennes

1. Adelbrand/Apelbrand och lilla Lena (TSB D 255, DgF 311, SMB 127).

2. Prince Heathen (Child 104).

3. Rövaren Rymer/Kvindemorderen (TSB D 411, DgF 183, SMB 185).

4. Lady Isabel and the Elf-Knight/May Colven/The Outlandish Knight (Child 4).

rikedomar är ett tema även i flera andra balladtyper. Somliga kvinnliga balladgestalter lyckas döda gärningsmannen för att undkomma mord eller våldtäkt, några undkommer med list eller förklädnad medan andra dukar under.

Dessa summariska sammanfattningar av intriger i några så kallade medeltida ballader illustrerar ett par aspekter av maskulint våld och övermakt i balladens universum och hur det ibland möts med feminint motstånd eller motvåld. De narrativ som exemplifieras med Apelbrandgestalten kan kopplas till företeelser som brudrov eller kvinnorov som praxis i såväl fiktion som historisk verklighet, och till andra aspekter av maskulinitet som fokuserar på våld. Rymers kontrahent och hennes medsystrar utövar försvarsvåld, och balladerna innehåller också andra enstaka exempel på kvinnors våldsutövande. Jag återkommer till dessa balladmotiv mera i detalj senare i texten.

Omläsning och tvärläsning ger nya perspektiv

Narrativa motiv som rör våldsamt maskulint maktutövande, och ibland feminint motstånd, förekommer i åtskilliga ballader som av utgivare har delats in i kategorier och typer utifrån helt andra kriterier. Man har utgått från huruvida balladerna har ansetts höra hemma bland till exempel riddarvisor, kämpavisor eller legendvisor,⁵ där samtliga genrer har sina egna karakteristika. En central strävan har varit att samla olika varianter av vad som har uppfattats som samma berättelse till balladtyper (till exempel "Apelbrand och lilla Lena"). Emellertid är det vanligt att narrativa motiv, och i en del fall hela narrativa sekvenser eller kluster av motiv, korsar gränserna mellan såväl typer som andra kategorier. Konstruktionen av huvudgrupper, kategorier och balladtyper har skapats av äldre generationer av balladforskare med den danska balladutgivaren Svend Grundtvig som en av de centrala gestalterna i Europa. Den kodifierades och utvecklades vidare, främst av Bengt R. Jonsson, i katalogen *The Types of the Scandinavian Medieval Ballad* (1978, hädanefter *TSB*) som är och har varit oerhört betydelsefull för utgivning av och forskning kring den här visgenren. I *TSB*'s konstruktion döljs emellertid i stor utsträckning de maktstrukturer och det – oftast – maskulina våld som är inbyggt i det så kallade balladens universum, den fiktiva värld där visornas berättelser utspelas. Dock framträder maktförhållandena tydligt i enskilda ballader så som de har sjungits och dokumenterats. Likaså visar en genomgång av kategorier, rubriker och *Summaries* i *TSB* att typer och kategorier har skapats utifrån en tämligen oreflekterad – och könsblind – förförståelse av vilka berättelseelement som har ansetts essentiella och brukats som sorteringsbegrepp. Denna problematik diskuterar jag närmare i en annan artikel (Åkesson 2021), där jag också går närmare in på tankar kring narrativa motiv och motivkluster som alternativt perspektiv.

5. Huvudgrupperna inom de skandinaviska balladerna är naturmytiska visor, legendvisor, historiska visor, riddarvisor, kämpavisor och skämtvisor. Dessa huvudgrupper samt övriga kategorier och underkategorier presenteras på s. 5–8 i *The Types of the Scandinavian Medieval Ballad* https://arkiv.musikverk.se/www/epublikationer/Jonsson_Bengt_R-The_Types_of_the_Scandinavian_Medieval_Ballad.pdf

Den metod jag använder är om- och närläsning⁶ av ett antal ballader. Jag har hämtat inspiration bland annat från sådan feministisk omläsning och omtolkning av texter inom litteraturforskning som har gjorts av Bronfen (1992), Bueler (2001) med flera, liksom internationell balladforskning med genusperspektiv (bland andra Magrini 1995 och Mariscal Hay 2004). Framför allt innebär min synvinkel vad jag vill kalla en problematiserande *tvärläsning* av narrativens tyngdpunkter, på tvären eller snedden över balladtyper och övriga kategorier som har etablerats av tidigare forskargenerationer. Istället för att utgå från typbegreppet och hierarkin av kategorier i *TSB* fokuserar jag på enskilda narrativa motiv samt kluster av motiv, vilka går att följa genom individuella balladversioner, vare sig dessa av insamlare och utgivare har uppfattats som varianter av en eller flera olika balladtyper.

Med denna utgångspunkt följer jag i den här artikeln några narrativa motiv rörande kön, våld och maktstrukturer på tvären över olika balladtyper. Diskussionen illustreras med exempel i form av varianter av olika ballader, men fokus ligger på de gränsöverskridande motiven och hur de karakteriserar balladens universum. Detta universum är stiliserat och kan inte likställas med för- eller tidigmoderna historiska samhällen – dock finns det, liksom i antik mytologi, gammaltestamentliga texter och renässansens dramer berättelser och tematik som också återfinns i den historiska verkligheten.⁷ När vi lägger fokus på över- och underordning, makt och våld kan dessutom gamla visor visa sig vara oväntat aktuella i en global verklighet där företeelser som sexualiserat våld, tvångsäktenskap och hedersrelaterad kontroll förekommer i hög grad. Flera av dagens aktiva sångare reflekterar över just detta (jfr Åkesson 2013:274 f). Texten bygger alltså huvudsakligen på omläsningar av det empiriska materialet, med stöd av aktuell forskning kring genusstrukturer, maskulinitet och våld.

Artikeln speglar en del av ett projekt som i sin helhet behandlar kön och makt i ballader som berättande sång med tonvikt på det narrativa innehållet, men även på sångarnas kontinuerliga omskapande av de sjungna berättelserna. Projektet problematiserar också den skandinaviska balladforskningens bundenhet vid paradigm och tankefigurer med rötter i romantiken (jfr Åkesson 2021). Diskussionen rör sig i ett gränsområde mellan musiketnologi i arkivet, folkloristik, social- och idéhistoria samt genusforskning och tar sin utgångspunkt i många års arbete med ballader och annan traditionell sång, bland annat vid Svenskt visarkiv.⁸

Balladens universum, maskulinitet och femininitet

De traditionella berättande visor som i Skandinavien kallas medeltida ballader är till både innehåll och form besläktade med liknande sånger som finns över hela Europa och bland annat på den amerikanska kontinenten. Den skandinaviska benämningen grundar sig på att ett

6. *Close reading* (på svenska ofta kallat närläsning) blev en vanlig metod i litteraturforskning i samband med riktningen *New Criticism* vid 1900-talets mitt, men olika varianter av närläsning och omläsning har länge brukats inom humaniora i allmänhet.

7. Litteraturforskare har studerat genusrelaterade narrativa motiv i antika och renässanstexter, t. ex. Bueler 2001. Jfr också Jansson 1999:58 ff. som jämför balladers relation till sociala maktstrukturer i nordisk historia.

8. Projektet *Vilkas röster, vems blick? Kön, makt, kategorier och mångröstade berättelser i skandinaviska medeltida ballader* har delvis bedrivits vid Svenskt visarkiv/Musikverket.

par generationer av insamlare och forskare har betonat de medeltida elementen i visformen⁹ och dragit en gräns mellan de ballader som har ansetts ha tydliga medeltida drag och andra, något senare visor med liknande form och innehåll. Gemensamt för hela denna mer eller mindre skarpt avgränsade genre av berättande visor är det välkända faktum att såväl visform som exempel på melodier och innehållsliga teman upprepade gånger har korsat språk- och historiskt flexibla nationsgränser. Många av de ballader som har dokumenterats i de nordiska länderna har motsvarigheter på kontinenten eller brittiska öarna. Bland mängden av ballader på de olika språken finns åtskilliga exempel på gemensamma narrativa motiv och ibland hela balladintriger – något som tidiga utgivare som F.J. Child och Svend Grundtvig med flera har kommenterat i de engelsk-skotska respektive danska publikationerna *The English and Scottish Popular Ballads* (1882–1898) och *Danmarks gamle Folkeviser* (DgF, 1853–1976) – se även Syndergaard (1995). De balladexempel som jag tar upp i den här texten är hämtade från svenska, danska, norska samt i någon mån engelsk-skotska balladvarianter.¹⁰

Begreppet ”balladens universum” med dess sociala hierarki, etos och regler med tonvikt på släktens och egendomarnas betydelse användes av Jens Anker Jørgensen (1976); även andra balladforskare framhäver konflikten mellan släkt och individ (i senare tid bland andra Jansson 1999 och Kværndrup 2008). Såväl Jørgensen som senare författare tycks ha betraktat klasser och stånd ur en social- och idéhistorisk vinkel medan genus ofta tolkas i termer av psykologiska relationer mellan individer, utan blick för maktstrukturer. Flera författare reproducerar okritiskt uppfattningen om kärlek eller sexualitet som huvudtema i balladerna och bortser från det i många visor vanliga sambandet med sexuella övergrepp, brudrov och tvångsäktenskap.¹¹ Patriakatets betydelse liksom sexuella övergrepp uppmärksammas dock av Lindberg (2013) och Byrman & Olofsson (2011).

Överst i balladernas hierarki finns kungar och adelsmän, men även mellan dem står ständiga maktstrider. Personer från lägre stånd liksom tjänstefolk är beroende av adeln, men enskilda personer kan upphöjas och belönas. Högreståndskulturen och den patriarkala kontrollen över familjen har vissa drag av förmoderna och tidigmoderna historiska samhällen i olika delar av Europa.

Hur enhetliga är maktordningar och etiska mönster i balladens universum? Ett av de element som varierar är om och hur pass hårt individen drabbas av straff för regelbrott. Detta kan skilja sig både mellan olika kategorier av ballader och mellan enskilda ballader respektive olika varianter. Den strikt paternalistiska och ståndsmässiga hierarki som råder i majoriteten av *riddarvisorna* (vilka i sin tur utgör ungefär hälften av de skandinaviska balladerna) bryts som bekant delvis upp i *skämtvisornas* värld, där det kan vara möjligt att driva med överheten och ibland kasta om genuspositioner. Löjet i skämtvisorna brukar dock betraktas som en ventil av liknande slag

9. Om balladernas medeltida ursprung se t. ex. Colbert 1989. För en allmän presentation av genren medeltida ballader se [Medeltida ballader – Svenskt visarkiv](#).

10. Med tanke på skandinaviska läsare anger jag svensk, dansk och norsk titel för de exempel på ballader som diskuteras eller omnämns i artikeln, samt typnumren i de danska (DgF) respektive svenska (SMB) utgåvorna tillsammans med TSB-numret (se fotnot 1). I förekommande fall anges också Child-beteckningen för omnämnda engelsk-skotska ballader (se även konkordans TSB-Child i Syndergaard 1995). Egennamn och balladtitlar skiftar i olika varianter och språkdräkter av en och samma balladtyp, därav de ibland förvirrande hänvisningarna till olika exempel.

11. I en nyligen publicerad uppsats betecknas fortfarande våldtäkt och incest som aspekter av sexualitet, och utnyttjade unga flickor som promiskuösa (Gregory 2019:147 f). Mönstret framträder dessutom tydligt i TSB:s kategorier, t. ex. den stora avdelningen *Courtship* vilken inkluderar underkategorier som ”Rape Leads to Marriage” – se vidare Åkesson 2021.

som medeltidens karnevaler och upptåg (Solberg 1993). Stänk av komik och ironi går för övrigt att finna också utanför skämtvisorna, bland annat i *kämpavisornas* värld som domineras av våldsutövande manliga individer vilka bryter mot kungamakt och ett ordnat samhälle, dock ibland på ett löjeväckande överdrivet sätt (jfr Halskov Hansen 2015). Representanter för en sådan maskulinitet finns även i andra balladkategorier. Intrigerna i de cirka 50 kämpavisorna i avdelningen ”Erotic Complications Lead to Conflict” ligger dock nära riddarvisorna.

Legendvisorna omfattar mer eller mindre framträdande element knutna till kristet idéinnehåll. Flera av dem uppvisar dessutom samma patriarkala struktur som riddarvisorna. I de dokumenterade svenska varianterna av ”Liten Karin”/”Liden Karen”/”Liti Kari” (TSB B 14, DgF 101, SMB 42) saknas direkt association till helgonet Katarina, så när som på det mirakulösa slutet, i berättelsen om en tjänsteflicka som torteras till döds när hon vägrar bli kungens frilla. Flera *naturmytiska* visor bygger på folketro om magi och förvandlingar, men till exempel visorna om runmagi rör sig i samma gråzon kring förförelse eller sexuellt tvång och inom samma regelverk som många riddarvisor. I somliga balladtyper är det övernaturliga elementet snarare en extra ingrediens än bestämmande för handlingen – till exempel är ”Redebold och Gullborg”/”Ribold og Guldborg”/”Rikeball og Gudbjørg” (TSB A 41, DgF 82 och 413 F, SMB 15) snarast en riddarvisa med tillägg av namnmagi.

Givet dessa variationer, och med den stora mängden riddarvisor som den mest generella modellen för balladens universum, domineras detta i stora drag av maskulin överordning, åtskillnad mellan manliga och kvinnliga sfärer och tydliga maktstrukturer. En genusteoretisk modell – skapad för verkliga samhällsformer men möjlig att tillämpa på balladens universum – är Yvonne Hirdmans tankar kring samtidig och sammankopplad åtskillnad mellan könen och överordning av det maskulina, där det maskulina också utgör normen (2001). I korthet formulerar Hirdman det hon kallar maskulinums första lag – åtskillnaden – som att inte vara kvinna, vilket manifesteras i bland annat fysisk styrka och sexuell och mental kontroll (s. 48 ff) samt maskulinums andra lag som att vara normbärare (s. 62 ff).¹² Det perspektivet behöver dock kompletteras med nyare teorier kring flera olika slags maskulinitet och den åtskillnad som många forskare gör mellan en hegemonisk och dominerande maskulinitet, där kontroll och olika slags våldsutövning utgör en norm, och mera nyanserade och varierande beteendemönster i underordnade maskuliniteter (jfr Connell & Messerschmidt 2005:832 ff). I balladerna möter vi representanter för sådana skilda maskuliniteter, många våldsamma och misogyna, andra fridsamma, kloka och vänskapliga. I den här artikeln ligger fokus på den dominerande maskuliniteten i balladens universum. Maskulinitet och våld har undersökts av bland andra Edwards & Krönsell (2013) samt Eriksson Baaz & Stern (2013) och Nilsson & Lövkrona (2020). Om kvinnor och våld finns en intressant översikt i Österberg (2005).

12. Hirdmans modell används även i Byrman & Olofsson 2011.

Våldet är strukturellt,¹³ alltså inbyggt i själva balladuniversums grund, och definieras av både samhällsstånd och kön (jfr Åkesson 2020). Våld av olika slag, liksom vad som i nutida forskning ofta benämns *male entitlement* (jfr Segal 2006, Manne 2020), alltså uppfattningen att män just i egenskap av män ska ha obegränsad tillgång till vad de önskar, inte minst till kvinnors kroppar, framstår i åtskilliga balladintriger som maskulint normalbeteende. Det gäller till exempel dem jag refererade i artikelns inledning. Dock kan våldshandlingar straffas av det omgivande samhället, och en del manliga protagonister uppträder som sagt med fridsamhet och ömsinnet. Våld, bedrägeri och svek utövas mot kvinnor men även mot andra män – och utövas i vissa fall av kvinnor.

Eftersom sexuellt våld och annan misshandel som kontrollmedel eller hämnd är strukturella företeelser drabbar de snarare regelmässigt än personligt, vilket innebär att handlingarna utförs utifrån en uppförandekodex, oberoende av parternas personlighet eller karaktär. Det kan handla om en mans hämnd mot en kvinna som har avvisat honom, mot hennes make eller annan manlig släkting, eller hela familjen. Detta våld kan också kopplas till brudrov och hindra den våldtagna kvinnan att gifta sig med någon annan (jfr Herrera-Sobek 1991). Kvinnors mödom, ofta benämnd ”ära”, tillhör familjen och främst de manliga anförvanterna, och en ogift kvinnas sexuella handlingar (inklusive annat beteende som skulle kunna tolkas som förlust av mödom) innebär en statusförlust för familjen och leder i de flesta fall till våldsamt straff för kvinnan i fråga, vare sig hon har deltagit aktivt eller utsatts för våldtäkt. Ibland räcker en ogrundad anklagelse för okyskt beteende – ett par exempel är balladerna ”Eldprovet”/”Ildproven”/”Eldprøva” (TSB B 29, DgF 108, SMB 52) och ”Herr Peder och hans syster/Møen på bålet”/”Olav lyg på stolt Margjit” (TSB B 20, DgF 109, SMB 46). Fäder har den högsta makten, särskilt släktens överhuvud, men de har hjälp av sina söner i kontrollen av de kvinnliga familjemedlemmarna.

Det är dock inte bara manliga familjemedlemmar som står för kontroll och straff gentemot kvinnor – åtskilliga mödrar, styvmödrar, systrar och styvsystrar straffar och förskjuter sina förförda eller våldtagna döttrar/systrar, till exempel i ”Konung Valdemar och hans syster/Kong Valdemar og hans søster” (TSB D 346, DgF 126, SMB 160) och ”Lady Maisry” (Child 65). Även andra kvinnliga släktingar kan initiera kontroll och straff. Vad vi dag kallar hederskontroll och hedersrelaterat våld skulle alltså kunna betraktas som ett av kännetecknen för i synnerhet riddarvisornas universum. Den aspekten har jag behandlat närmare på annan plats (Åkesson 2020). Dess förekomst i nordisk historia har utforskats av historiker som Marie Lindstedt Cronberg (2005, 2008) och i Johansson et al. (2005).

Femininiteten i balladens universum balanserar mellan att upprätthålla regler, att drabbas av dem och att bryta mot dem. Vi möter en och annan drottning eller husfru med ett visst mått av makt; makten är då

13. Begreppet formulerades ursprungligen av Johan Galtung i ”Violence, Peace, and Peace Research” *Journal of Peace Research*, 6.3 (1969): 167–91.

främst relaterad till hennes börd, hennes egendom och hennes make. Som moder delar en högreståndskvinna ansvaret för familjens ära och har viss beslutanderätt över barnen, i första hand ska döttrarna kontrolleras noga för att kunna giftas bort förmånligt. På grund av våldsfrekvensen kan en gift kvinna tidigt bli änka; en annan man kan till och med mörda hennes make för att komma åt henne och hennes egendom. Några balladkvinnor lever som frillor/älskarinnor till en man och hamnar för det mesta i konflikt med mannens tilltänkta eller existerande hustru – här uppstår alla möjliga varianter av svartsjuka eller generositet, mord och självmord, och kvinnornas egendom spelar ofta en roll. Ett exempel är ”Kung Valdemar och Tova”/”Valdemar och Tove” (TSB D 258, DgF 121, SMB 129) som jag tar upp senare i texten.

En dotter ska hålla sig inom hemmets väggar för att undgå våldtäkt, vilket nästan alltid annars blir konsekvensen och ofta leder till hennes död. Hon ska också hindras från att ingå en föräktenskaplig förbindelse vilket gör det omöjligt att gifta bort henne som mö. I åtskilliga ballader visar sig dock den nygifta bruden ha blivit våldtagen (ibland förförd, eller så rör sig narrativet i en gråzon) och gravid – intrigen rör sig då kring denna konflikt med olika lösningar och komplikationer. Det motivet, med flera vidhängande delmotiv, står i centrum i fyra olika ballader i *TSB* vilka av sångare dock verkar ha uppfattats som en och samma visa¹⁴ (detta motivkluster diskuteras närmare i Åkesson 2021). Giftermål och barnafödande är centrala övergångsriter i en kvinnas liv. Båda situationerna är bestämmande för hennes status inom familj och samhälle såväl som för hennes överlevnad. Om hon föder rätt slags barn (söner) till rätt fader (högättad) kan hon i vissa fall överleva och bli förlåten till och med en utomäktenskaplig graviditet.

Kvinnors liv framstår alltså som ytterst kringskurna i balladens universum, särskilt i den stora majoritet som utgörs av riddar- och kämpavisor (607 av 837 balladtyper i *TSB*). Det finns dock undantag i form av feminina motståndsstrategier där enskilda kvinnliga aktörer agerar i utkanten av samhällets regler. List eller förklädnad kan användas för att ta sig ur en hotfull situation eller skaffa något önskvärt. Att ta till fysiskt våld ingår inte i feminint normalbeteende men kan accepteras i enstaka fall. I de följande avsnitten analyserar jag några exempel på hur narrativa motiv kring kön och våld gestaltas i ett urval ballader.

Våldtäkt och misshandel som narrativt motiv – hämnd och kvinnorov

Det våld som en avvisad friare utövar mot kvinnan ifråga för att hämnas, som i balladen om Apelbrand i artikelns inledning, återkommer med variationer i en rad visor. I somliga fall uttrycks avvisandet neutralt, i andra uttrycker sig kvinnan hånfullt. I flera balladnarrativ är det kvinnans familj som har avvisat friaren, inte hon själv, och i andra saknas bakgrundshistorien. Oavsett formen

14. De fyra är ”Brud i vända”/”Brud i vände” (TSB D 182, DgF 277, SMB 106), ”Dankungen och guldsmedens dotter”/”Guldsmedens datter”/”Gullsmiddottera” (TSB D 415, DgF 245, SMB 187), ”Riddar Olle”/”Brud ikke mø” (TSB D 421, DgF 274, SMB 189) och ”Liden Kirstins dans”/”Liti Kjerstis dans” (TSB D 416, DgF 263).

Figur 1: *Dance Me to the End*. Grafiskt blad av Jenny Treece Jorup. I några ballader tvingas en gravid eller nyförlöst kvinna dansa sig till döds – om graviditeten var utomäktenskaplig.



triggar själva avvisandet igång extremt våldsamma handlingar hos den avvisade; även om det har hunnit gå flera år innan han möter kvinnan han uppfattar som representant för en kränkning tar han tillfället i akt för hämnd. Våldtäkt, misshandel, inlåsning, svält, förnedring och mord – alla medel används.

Balladen "Apelbrand och lilla Lena"/"Adelbrand"/"Alibrand og Lindelin" (TSB D 255, DgF 311, SMB 127) har sjungits i Sverige och svenskspråkiga Finland in på 1900-talet och i Danmark och Norge åtminstone in på 1800-talet. Den finns nedtecknad redan i Karen Brahes folio, en dansk handskriven adelsvisbok från sent 1500-tal. Intressant nog läggs i denna äldsta skandinaviska dokumenterade text ingen hånfull replik i kvinnans mun, det står bara att mannen inte kunde få henne trots gåvor av guld och att han därför tänker ta henne till brud med våld. Men redan i variant B svarar kvinnan "Jeg passer icke mere paa Herr Adelbrands Tro/end paa min Faders gamle sko" – en replik som med variationer följer med i de flesta av de senare varianterna av visan på de olika språken.

Att mannen associeras med gamla skor, eller en hund, ansågs som djupt sårande. Detta leder till att Adelbrand/Apelbrand vid nästa möte binder Lenelild/Lena vid sadeln och släpar henne genom skogen tills hon med sina sista krafter skiftar sina ägodelar mellan sina familjemedlemmar och därpå dör. Denna händelseräcka återkommer i de flesta senare varianterna där somliga narrativ stannar vid Lenas död, andra omfattar ett dödsstraff för Apelbrand. Några av de 37 verserna ur uppteckningen efter Karin Persdotter i Eneby socken, Östergötland lyder som följer:

Herr Hillebrand han räcker hvit hand ifrån sig
 – Vore jag själver ung som en lilja
 Lena lilla, Lena lilla, trolofven i mig
 – I minnes så väl jungfru Lena.

Intet mera acktar jag Herr Hillebrands ord
 än jag acktar skarn under mina skor

* * *

Herr Hillebrand han tager Lenas hvitgula lock
 den svepade han om sadelknapp

Herr Hillebrand han rider i dagarne två
 så fort han red måste Lena springa med

Och aldrig var det någon ringaste rot
 utan hon tog stycke ur Lena lillas fot

* * *

De lade Lena lilla i kyrkogård
 De satte herr Hillebrand på stegel och på hjul.¹⁵

I ett par av de svenska varianterna hugger Apelbrand/Hillebrand istället huvudet av Lena. Flera varianter slutar med Lenas död, andra omfattar även familjens eller samhällets straff av hennes mördare.

Ett hånfullt svar från kvinnan förekommer förutom i Apelbrandsvisan också i några andra, främst danska, ballader som inte har levt vidare i muntlig tradition.¹⁶ Möjligen kan man här associera till uppfattningen om det talade ordets mentala och legala tyngd i för- och tidigmoderna samhällen – om vi tänker oss att vissa drag ur den historiska verkligheten kan appliceras även på balladens universum. Kvinnors vapen har ofta varit ord; bland annat i de isländska sagorna finns exempel på kvinnor som hetsar män till våld eller använder förlöjligande ord som vapen mot män. Auður Magnúsdóttir påpekar i en uppsats om rätt och kön på det medeltida Island att ”såväl i den medeltida lagstiftningen som i sagalitteraturen räknas även verbalt våld – verbala övergrepp – som minst lika allvarliga vad gäller påföljder,

15. ”Apelbrand och lilla Lena”, SMB 127
 B efter Karin Persdotter, Eneby socken,
 Östergötland. Upptecknad av L.F. Rääf och E.
 Drake 1812. Se SMB band 3 s. 470 ff.

16. Se t.ex. TSB D 187 – D 192 under
 rubrikerna Rape and Attempted Rape samt
 Rape Leads to Marriage.

vilket tydligt framgår av brottsbalkarnas straffbestämmelser. Våld definieras således både som verbalt och fysiskt och båda typer av våld kunde leda till döden” (2016:114). En sådan här rättshistorisk kontext kan i någon mån ge en ram även för den fiktiva Apelbrands och hans gelikars utstuderat våldsamma hämndaktioner. Dock har lagarna stadgat att muntliga kränkningar ska behandlas på ting eller i liknande juridiska sammanhang, ingenstans i historien legaliseras att ta hämnden i egna händer.

Men en viktig iakttagelse här är att hån helt saknas i de flesta balladerna om misshandel/våldtäkt som hämnd för avvisning. Ett exempel är ”Jöde Gunnarsson och stolts Hilla”/”Gøde og Hillelille” (TSB D 185, DgF 312, SMB 108). Balladen tycks inte ha sjungits efter 1600-talet, men innehållet kan ses som representativt för flera andra visor. Det finns sex äldre danska uppteckningar; på svenska finns endast en variant, upptecknad efter Ingierd Gunnarsdotter. Hillelille drömmer att hon ska dö i barnsäng, skadas av Gødes svärd och inte bli gift. Modern varnar henne för Gøde som familjen har avvisat och som är ute efter hennes ära (svärdet ska troligen tolkas som en fallossymbol och syftar på våldtäkt). Gøde möter dock Hillelille i skogen, anklagar henne för att hon eller hennes fränder har avvisat honom på grund av för dålig morgongåva (alltså av ekonomiska skäl) och våldtar henne, varpå hon blir gravid med de två barn som har försports ska skäras ur hennes sida, dvs. förlösas med kejsarsnitt som leder till kvinnans död. Gøde seglar ut på havet för att undvika hennes fränders hämnd, Hillelille sörjer sitt öde, förlöses med de två barnen, ber för Gødes och barnens liv och dör. Då dyker Gøde upp och ångrar sig, lovar att barnen ska lämnas till kyrkan samt kastar sig på sitt svärd.

Ingen av textvarianterna rymmer någon hånfull replik, och i de danska varianterna är det endast Gøde själv som säger att han har blivit avvisad. I Gunnarssons variant är det familjen som avvisar Jöde med ord som läggs i Hillas mun: ”Dhet wil slätt intet min Fader/Och ingen af mina Fränder, Och icke heller min Moder/At iag gifs eder i hände”. Mönstret är likartat i den engelsk-skotska ”Prince Heathen” (Child 104), där lady Margaret's replik till den ovälkomne friaren kan lyda ”Begone, I love not you”, vilket också resulterar i våldtäkt som leder till graviditet, inlåsning och trolig död för kvinnan. Här är det alltså själva avvisandet av friaren, vilken form det än har, som framkallar en våldtäkt som hämnd. Även Liten Karin i legendballaden med hennes namn (TSB B 14, DgF 101, SMB 42) straffas – som nämnts ovan – med misshandel till döds för att ha avvisat kungen/kungasonen och hans gåvor i höviska ordalag: ”giv dem din unga drottning, låt mig med äran gå”¹⁷

Det finns fler intressanta trådar från balladen om Apelbrand och Lena. Vissa av dess narrativa motiv återkommer i ett par visor om brudrov – tillsammans utgör de ett konglomerat av extrema våldsmotiv. En är den svenska visan ”Kämpen Grimborg” (TSB D 61 B, SMB 77) vilken även den klassas som riddarvisa i *TSB*, en annan är ”Den stridbara

17. I den poetiska Eddan finns motiv som speglar en maskulin hämndkultur liknande balladernas: i Skirnesmål skickar asen Frej ett ombud, Skirne, för att fria till den sköna jättedottern Gerd. När hon inte vill ta emot friargåvorna börjar Skirne hota henne: ”Ser du det smala svärdet med runskrift/som jag håller i handen här/Huvudet hugger jag av halsen på dig/om du inte blir ense med mig”. Gerd vägrar fortfarande, men Skirne hotar då med onda besvärjelser: ”Med trollten slår jag dig, tämja dig skall jag/som det mig lyster, du mö” och fortsätter med att måla upp en plågsam och förnedrande framtid för Gerd: ”... Gråt till hugnad skall du ha i gengäld/ och med tårar ledsaga din ledsnad/ Med en trehövdad turs ska du tvingas att leva/eller ock vara utan man./Må du tåras av trånande sorg! ...” (Björn Collinders översättning, 3:e omarb. uppl. (1972) ur verserna 23, 26, 30, 31.) Om förbindelse mellan eddadiktning och ballader se Harris (2012).

jungfrun”/”Den farlige jomfru”, troligen mest känd genom sin norska titel ”Storebror og Lillebror”, (TSB E 64, DgF 184, SMB 207) som har placerats bland kämpavisorna. I dessa två visor är det inte hämnd utan ett glorifierat brudrov som står i centrum. Grimborg bryter sig in i en jungfrus sovrum och gör henne gravid genom vad som knappast kan tolkas som något annat än våldtäkt samt dödar därpå alla hennes fars kämpar. Därpå följer misshandeln av den vid sadeln fastbundna jungfrun – dock överlever hon och överlämnas av sin far till Grimborg som brud. Trots våldtäkt och misshandel förklarar den kvinnliga huvudpersonen i flera varianter ”Eder wil jag älska Herre bæld/skiönt j mig tagit med macht och wåld” – ett för riddarvisorna ovanligt element som kan vara lånat från ”Storebror og Lillebror”. I den senare hör bröderna talas om en vacker jungfru som skyddas av sin faders många kämpar och ger sig av för att anta utmaningen att röva bort henne. Lillebror slår på jungfruns uppmaning ihjäl alla kämparna och rider sedan iväg med henne, i somliga varianter fastbunden vid sadeln som i Apelbrandsvisan – hur som helst prisar även hon brudrövaren. I somliga varianter förföljs de av jungfruns släkt varpå Lillebror dödar de flesta och själv får sitt banesår; i slutscenen ligger då båda döda liksom hans mor.

Motivet med jungfrun som överlever misshandeln och blir bortgift med brudrövaren förekommer också i Greta Naterbergs variant av ”Apelbrand och lilla Lena”. Dessutom återfinns vissa stridsmotiv från vad vi kan kalla Grimborgskonglomeratet i Apelbrandsvisan. Flera sångare verkar ha uppfattat de tre visorna som sammanhängande och kombinerat element ur dem ganska fritt. Detta är ett karaktistikum för det folkliga sjungandet – att berätta en historia är det centrala, uppdelningen i typer och grupper är uppptecknares och utgivares verk.

En genomgång av en lång rad dokumentationer av visorna om Grimborg respektive Lillebror och Storebror pekar på att männen verkar besluta sig för att erövra bruden, inte i första hand av intresse för hennes skönhet och börd, utan det faktum att hon är så strängt vaktad tycks utgöra utmaningen till strid och uppvisning av vapenskicklighet. Striden och det maskulina våldet blir då ett självändamål, och kvinnan, trofén, tycks sekundär. Även om det för Adelbrand/Apelbrand är kvinnans förolämpning som tycks trigga igång våldet är det som vi har sett i andra visor själva avvisandet som sätter igång hämndaktionen, även i de fall det är familjen som säger nej. Ska vi se den avvisade friarens raseri över att över huvud taget bli nekad det han vill ha som ett uttryck för *male entitlement*, uppfattningen att män i egenskap av just män har rätt att ta för sig, dominans som självklar position för i synnerhet högreståndsmän? Eftersom familjens/släktens heder projiceras på kvinnornas sexuella dygd är en attack mot en kvinna dessutom ett sätt för Apelbrand, Gøde och de andra att hämnas på hela den släkt som på ett eller annat sätt har avvisat en man som vill gifta in sig. Liksom i krig riktas det sexuella våldet mot motståndarsidans kvinnor som ett medel för att skada andra män, det är relationerna mellan män som ses som primära (jfr Nilsson & Lövkrona 2020:22–25; Eduards & Kronsell 2013:93). Vare sig man vill resonera

i termer av *entitlement* eller dominant maskulinitet mera allmänt så innebär denna synvinkel ett helt annat perspektiv än den romantisering och heroisering av maskulint våld som framträder i kategorierna i *TSB*. En annan kommentar till sexuellt våld som en oemotsagd rätt i fiktionens världar finns hos litteraturforskaren Lois Bueler med hänсыftning på gestalter som Zeus: ”In classical myths rape comes close to being the defining act of the god – a personality-neutral expression of power” (2001:84). Handlingen i sig, maktutövandet, är det viktiga, inte den kvinna som är föremål för handlingen.

Kvinnors självförsvar genom list som narrativt motiv

I de ballader jag nämner i föregående avsnitt är de kvinnliga huvudpersonerna i huvudsak försvarslösa offer för våld. Emellertid finns det alternativa feminina roller och handlingsmönster. I flera av de genom tiderna mycket populära visorna lyckas den angripna eller hotade kvinnan undkomma med list som försvarsstrategi.

”Jungfru Gunnela och riddar Perleman”/”Herr Palles bryllup” (TSB D 153, DgF 234, SMB 101) är en populär ballad som finns dokumenterad på svenska från 1780-talet till ca 1920 och även har sjungits på danska, norska och isländska. Bakgrundshistorien är oftast otydlig, men Perleman/Palmer/Palle har hotat att våldta Gunnela; de dokumenterade varianterna uppehåller sig mest vid hur han blir lurad. I de flesta narrativen möts de två kontrahenterna i kyrkan där Perleman framför sitt hot. Gunnela lovar att komma till Perlemans hem samma kväll. Sedan byter hon kläder med sin körsven, som får äta och dricka med Perleman och gå med till hans säng, där förklädnaden uppdagas. Körsvennen smiter undan Perlemans vrede, ut genom fönstret till Gunnela som väntar med häst och vagn. Med sångerskan Greta Naterbergs ord: ”Och det var liten köresven, han sig på dörren sprang/Och det var jungfru Gundela hon fattar töm i hand”. Hon skickar senare presenter till det tilltänkta barnet för att reta och håna Perleman. Beata Memsen sjunger till exempel: ”Det var jungfru Gunnela, hon gjorde honom stor harm/hon skicka honom en vaggga till lilla köresvens barn”. Gunnela tar alltså hjälp av sin kusk och använder sig av könsmissig förklädnad, *cross-dressing*, och omkastade roller för att omintetgöra Perlemans hot. *Cross-dressing* förekommer med olika syften i flera skandinaviska ballader; i de flesta fall som medel för att på något sätt skaffa sig tillträde till ett fysiskt och mentalt rum reserverat för det andra könet.¹⁸

Även den danska balladen ”Mø fra dandsen” (TSB D 151, DgF 232) slår an en humoristisk ton. Kirsten svär på att hon ska komma hem som mö från en danstillställning och undkommer mycket riktigt den man som har för avsikt att våldta henne genom att antingen smita iväg medan han dansar eller att dansa så länge med andra att han tröttnar och faller i sömn. Mannens besvikelse skildras så här i slutstrofen av variant B:

18. Motivet *cross-dressing* förekommer i många av de engelsk-skotska balladerna, där det på ett tydligare sätt än bland de skandinaviska kan antyda ambivalent genus och/eller sexualitet (jfr Greenhill 2003, 2014).

”Herr Peder han blev saa forvirret i sit Sind/han kunde ikke styre sig ut eller ind/Han kunde ikke gaa, han kunde ikke staa/ for hun var kommet Mø ud af Dandzen”.¹⁹

Såväl musik som magi brukas i balladens universum både för att förföra och som försvar. Ett exempel på försvar är den danska ”Fru Gundelils harpeslæt” (TSB D 406, DgF 236) där fru Gundelil får besök av kungen som vill göra henne till sin frilla – trots att hon alltså är gift – men genom att spela på sin harpa betvingar hon kungen och får honom att skänka henne både Skåne och Själland (jfr Åkesson 2015). Ett annat är ”Sömnrunorna”/”Søvnerunerne” (TSB A 11, DgF 81, SMB 2) där jungfrun skriver magiska runor på de lakan där hennes tilltänkta förförare ska sova, varpå hans sömn varar i flera dygn.

En mera drastisk strategi tillämpas i ”Konungen och hertig Henriks syster”/”Kvindelist” (TSB D 154, DgF 235, SMB 102). Balladen har dokumenterats på svenska från 1670-talet fram till 1800-talet. I en variant upptecknad efter majorskan Ulrika Westerling 1811 introduceras handlingen som följer:

Hvad ville Dig Kongen, han skicka dig båd/Jo han vill ha Dig till sin Frilla i år.

Och vill han ha mig till sin frilla i år/Min Gud och min broder gif mig de bästa råd!

Jag ska gifva dig råd det bästa jag kan/Lät skära Dig Mannskläder och res till främmande land.

Jag skall taga mig råd det bästa jag förstår/Och lägga mig sjuk och döder på bår.

Förklädnad/cross-dressing föreslås alltså som strategi men istället använder kvinnan i fråga det klassiska motivet med låtsasdöd för att komma undan. I de danska varianterna reser kungen hem igen när han ser ”liket”, i de svenska genomskådar han tricket men erbjuder då jungfrun att bli drottning istället för frilla.²⁰

Feminint våld som narrativt motiv

Några kvinnliga balladprotagonister försvarar sig emellertid med vapen mot män som har för avsikt att våldta och/eller döda dem. I artikelns början nämnde jag balladen ”Rövaren Rymer”/”Kvindemorderen” (TSB D 411, DgF 183, SMB 185). Den svenska balladen finns i fem uppteckningar från tidigt 1800-tal. I just denna visa är det uttalade hotet mord, men även våldtäkt är implicit. Rymer, som också kan kallas Brun eller Holmer, lockar en jungfru med sig från hennes familj; ibland har hon med sig sina smycken. När de kommer till skogen börjar han gräva

19. Båda de sistnämnda balladerna samt ett par till av de i artikeln nämnda kommenteras av Præstgaard Andersen (1978), dock utan könsmaktsperspektiv.

20. Låtsasdödmotivet utformas dramatiskt i den franska balladen ”Blanche comme la neige” (Vit som snö) om en flicka som förs bort av tre militärer för att tvingas bli deras mätress. Hon tar en sömndryck som får henne att verka död och stängs därpå in i en gravkammare. På tredje dagen vaknar hon och ropar för att bli utsläppt av föräldrarna: ”... ouvrez, ouvrez, mon père, ma mère si vous m’aimez/il y a trois jours, trois jours j’ai fait la morte pour mon honneur sauver” (Öppna porten, min far, min mor, om ni älskar mig. I tre dagar har jag låtsats död för att försvara min ära). Från den kanadensiska sångerskan Anita Bests cd *Crosshanded*, Amber Music 1997.

en grav. Hon frågar vem som ska vila däri, varpå han svarar att han redan har begravt åtta (alternativt femton) jungfrur och att hon ska bli nästa. Jungfrun erbjuder sig då att först löska honom,²¹ vilket han går in på med förmaningen att inte ”förråda honom i sömnen”, varpå han somnar med huvudet i hennes knä. Då passar hon på att oskadliggöra honom. I Beata Memsens text lyder en strof: ”Jungfrun tog af sig sina strumpeband/ så band hon honom från hufvud och till hand”, varpå hon först väcker honom och sedan dödar honom med hans eget svärd: ”Jungfrun hon tog hans bruna brand/så högg hon af honom både hufvud och hand”. Så rider hon hem. Några varianter slutar med en formelstrof som förekommer även i andra ballader: ”Å ligg nu här för hunn och Ramm²²/än skall jag bära mitt Jungfrunamn” i Maja Hansdotters formulering. Strofen antyder att mördaren hade planer på att först våldta och sedan döda jungfrun.

Nyckelstrofen om liket som ligger för att ätas av rovdjur återkommer i norska varianter av ”Näcken bortför jungfrun”/”Nøkkens svig” (TSB A 48, DgF 39, SMB 20) med titeln ”Heiemo og nøkken”. Denna är, förutom en naturmytisk visa, en ballad om kvinnorov – med näcken som förövare istället för en mänsklig man. Näcken som färdas på sitt skepp ute på havet får över vattnet höra Heiemo sjunga och hans åtrå väcks; han klär ut sig till människa och går i land för att föra bort henne till sitt rike. Heiemo undkommer dock genom att sticka näcken i hjärtat med en silverkniv, varpå hon säger ”Her ligg du nykkjen fyr hauk aa ravn/enno ber eg mitt jomfrúnavn”. I någon variant undkommer hon genom att nämna hans namn, liksom i en av de svenska varianterna (SMB 20 R).

Ytterligare en kvinna som skickligt försvarar sig med vapen möter vi i ”Lussi lilla”/”Mø værger æren”/”Stolt Margjit og Iven Erningsson” (TSB D 168, DgF 189, SMB 105). De danska varianterna sträcker sig från 1500-tal till 1800-tal och flera norska varianter finns dokumenterade, främst från 1800-talet. I *Sveriges Medeltida Ballader* finns endast två varianter förutom ett fragment på en enda rad, men med tanke på att den ena är en uppteckning gjord av Petter Rudebeck i Småland på 1690-talet och den andra är upptecknad i finlandssvenska Nyland kring 1880 lär visan ha sjungits på flera platser och levt i traditionen mellan dessa tidpunkter. Lussi/Ingerlild möter en eller flera riddare som vill våldta henne. Först slåss hennes bror för att försvara henne, sedan dör han eller såras och hon tar själv till värjan och dödar en hel mängd män. När kungen får höra detta vill han först straffa henne men gör henne istället till drottning eller gifter bort henne. I norska varianter får Margjit välja mellan att dö eller bli kungens frilla, men hon hotar honom eller slår ihjäl hans kämpe och blir istället drottning.

Att värja sin ära är alltså så hedersamt att enstaka kvinnor kan tillåtas att använda våldsamma metoder i balladens universum. Även kvinnliga krigare accepteras i situationer där de befriar en manlig anförvant ur fångenskap. Ett par kämpavisor har kvinnlig huvudperson: I ”Syster befriar broder”/”Skjoldmøen”/”Stolt Margjit set bror sin fri” (TSB E 32, DgF 186, SMB 202) rider en kvinna till den borg där hennes bror är

21. Alltså plocka lössen ur hans hår, en artighet som är hans rättighet som gäst i hennes föräldrahem.

22. Ramm skrivs ofta ramn eller ravn och är synonymt med korp.

fången, bryter sig in och befriar honom samt återvänder med honom hem till modern. I vissa varianter slår hon också ihjäl den kung som har tagit brodern till fånga, eller alla hans hovmän, i andra hotar hon enbart med strid. Hot tycks vara tillräckligt i ”Fästmö befriar fästman”/”Den fangne fæstemand” (TSB E 31, DgF 188, SMB 201), där Kirsten tar med sig en här av jungfrur för att befria sin fästman som är fånge hos en kung. Hon försöker först lösköpa fästmannen men kungen ger honom inte fri förrän han ser hela hennes här utanför fönstret.²³ En närliggande reflexion är att i synnerhet de två sistnämnda beväpnade kvinnorna går in i en maskulin kämpeposition och agerar inom ramen för ett annat genus.

Avvisade kvinnors hämnd – en privat affär?

När balladernas kvinnor utövar våld är det alltså ofta i självförsvar eller i försvar för en familjemedlem. Dock förekommer mord utförda av kvinnor i flera ballader, med svartsjuka och hämnd som grund. Några av dem handlar om en frilla²⁴ som plötsligt får höra att hennes käraste ska gifta sig med en annan och som hämnd dödar honom, till exempel i ”Frillans hämnd”/”Frillens haevn” (TSB D 239, DgF 208, SMB 120) samt den engelsk-skotska motsvarande balladen ”Young Hunting” (Child 68). När mannen rider in på sin frillas gård och berättar om sina giftermålsplaner ber hon honom böja sig ner ur sadeln och sticker en kniv i hans hjärta. I somliga engelsk-skotska varianter dövar hon honom först med vin och hugger sedan ihjäl honom. I ”Young Hunting” straffas frillan, däremot inte i de skandinaviska varianterna.

Också i somliga varianter av ”Herr Peder och liten Kerstin”/”Herr Peders slegfred”/”Kjerstis hemn” (TSB D 245, DgF 210, SMB 122) hämnas den övergivna frillan. I norska varianter sätter hon eld på brudkammaren så att både brud och brudgum bränns till döds; alternativt dödar hon endast brudgummen. Emellertid har de flesta svenska varianterna ett annat slut: frillan kommer till sin kärastes bröllop och passar upp på bruden samt följer paret till brudsängen; därefter går hon ut och hänger sig. När brudgummen får veta detta begår han självmord i ånger och bruden dör av sorg. Child kopplar i sin kommentar ihop detta balladkomplex med ”Lord Thomas and fair Annet” (Child 73) där det dock är bruden som på bröllopet mördar den mycket vackrare frillan, varpå brudgummen dödar henne och sig själv.

Det kan också vara hustrun som i svartsjuka vill döda makens frilla – ett exempel på det är ”Kung Valdemar och Tova”/”Valdemar og Tove” (TSB D 258, DgF 121, SMB 129). Tova är vacker och har dessutom i vissa varianter två söner med kungen, vilket gör drottningen svartsjuk. Hon antingen befäller Tova att elda upp bastun och låser in henne där så att hon bränns till döds eller, i de svenska varianterna, vill bränna henne på bål. Detta lyckas i variant SMB 129 E, varpå Tova hämtas av änglar till himlen som flera kvinnor i legendvisorna; i de övriga räddas Tova av kungen som lämnar landet tillsammans med henne.

23. De korta rubrikerna i TSB nämner inte det faktum att huvudpersonen i dessa två visor är en kvinna; inte heller nämns i sammanfattningen av ”Fästmö befriar fästman” att Kirstens här består av kvinnliga soldater.

24. Frilloväsendet i balladens universum kan betraktas i relation till tidig nordisk/nordeuropeisk lagstiftning och praxis. Detta var en relativt erkänd samlevnadsform där kvinnan hade vissa rättigheter och hennes barn ansågs ha arvsrätt efter fadern – alltså fanns det i den historiska verkligheten legala skäl, förutom de personliga, för frillan att bli upprörd om hon ställdes åt sidan. Jfr Gillingsam 2001, Gadd 2009.

Avvisade och svartsjuka kvinnor kan alltså i vissa fall hämnas med våld i balladens universum. Men motsvaras dessa exempel av det våldsamma hämndbeteendet hos män som Apelbrand, Jöde och andra? Det stora antalet män som hämnas en avvisning genom sexuellt eller annat våld tycks agera inom ramen för en självhävdande, våldsam och normativ maskulinitet, deras beteende är i någon mån normaliserat även om deras handlingar ibland straffas. Som jag ser det utgör de relativt få hämnande kvinnorna snarare undantag från ett feminint normativt beteende, deras våld är privat snarare än strukturellt och bryter mot det huvudsakliga mönstret. Åtskillnaden illustreras av att flera ballader om konflikt mellan frilla och brud endast i somliga varianter omfattar våldsam hämnd medan våldet helt genomsyrar de ballader som skildrar mäns hämnd.

Sammanfattande reflexioner

I den här texten har jag velat belysa några aspekter av makt och våld, feminint och maskulint i balladens universum, främst så som de framstår i den stora mängden riddarvisor. Mönstret karakteriseras av en markant åtskillnad mellan manliga och kvinnliga sfärer och tydliga maktstrukturer där (den hegemoniska) maskuliniteten till stor del präglas av dominans och kontroll, och där såväl Hirdmans som Connells och Messerschmidts tankemodeller kan användas. Med när-, om- och tvärläsning som metod har jag diskuterat några narrativa motiv som berör maktstrukturer, kön, våldsanvändning och motstånd på tvären över ett antal olika balladtyper och kategorier, representerade bland de svenska, danska, norska och engelsk-skotska balladerna. Jag har tolkat det frekventa motivet vissa mäns sexuella våld och misshandel i samband med hämnd och/eller kvinnorov som ett uttryck för maktutövning och male entitlement; båda viktiga aspekter av den dominerande maskuliniteten i balladens universum. Detta våld är strukturellt snarare än personligt, och kan vara riktat mot den utsatta kvinnans hela familj eller släkt. Det kan också – i det jag kallar Grimborgsklustret – vara uttryck för en tävlan män emellan; i båda fallen är kvinnan främst ett medel för maskulin maktutövning.

Därefter har jag diskuterat kvinnors självförsvar i motsvarande hotfulla situationer i form av att antingen lura angriparen (ofta med inslag av komik) eller döda honom, samt berört andra exempel på det i balladens universum ovanliga fenomenet feminint fysiskt våld. En kvinna kan ta till vapen för att avvärja en våldtäkt/ett brudrov eller befria en fångslad familjemedlem utan att straffas. Hon kan också begå våldshandlingar i svartsjuka, vilket utgör ett undantag från feminint beteende och vanligen straffas med döden.

Genom att analysera maktstrukturer och våldsanvändning som kategoriöverskridande karakteristika i balladens universum har jag också velat peka på ett par av de aspekter som gör många ballader

aktuella och relevanta i en nutid där mäns våld mot kvinnor, sexuellt våld, hedersproblematik och tvångsäktenskap utgör stora problem i ett globalt perspektiv. ■

Referenser

- Bronfen, Elisabeth 1992. *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*. New York: Routledge.
- Bueler, Lois E. 2001. *The Tested Woman Plot. Women's Choices, Men's Judgments, and the Shaping of Stories*. Columbus: Ohio State University Press.
- Colbert, David 1989. *The Birth of the Ballad. The Scandinavian Medieval Genre*. Stockholm: Svenskt visarkiv.
- Connell, R.W. and James W. Messerschmidt 2005. "Hegemonic Masculinity. Rethinking the Concept". *Gender and Society*. December 2005: 829–859.
- Danmarks gamle Folkeviser* Bd 1–12, 1853–1976. Udgivne af Svend Grundtvig, Axel Olrik m. fl. København: Akademisk Forlag.
- Den poetiska Eddan* 1972. Översättning av Björn Collinder. Tredje omarbetade upplagan. Stockholm: Forum.
- Eduards, Maud & Annica Kronsell 2013. "Konflikt och säkerhet". I: *Internationella relationer. Könskritiska perspektiv*. Red. Paulina de los Reyes, Maud Eduards, Fia Sundevall. Stockholm: Liber, s. 86–101.
- The English and Scottish Popular Ballads*. Ed. by Francis James Child 1882–98. Corrected Second Edition Prepared by Mark F Heiman, Laura Saxton Heiman. Northfield, Minnesota: Loomis House Press 2001–2011.
- Eriksson Baaz, Maria & Maria Stern 2013. "Maskulinitet och sexualiserat våld i krig och fred". I: *Internationella relationer. Könskritiska perspektiv*. Red. Paulina de los Reyes, Maud Eduards, Fia Sundevall. Stockholm: Liber, s. 113–127.
- Gadd, Pia 2009. *Frillor, fruar och herrar. En okänd kvinnohistoria*. Rimbo: Fischer & Co.
- Gillingstam, Hans 2001. "Agda Persdotter, hennes släkt och Erik XIV:s dotter Lucretia. En källkritisk studie". *Släkt och hävd* 2001: 56–160.
- Greenhill, Pauline 1995. "'Neither a Man nor a Maid'. Sexuality and Gendered Meanings in Cross-dressing Ballads". *Journal of American Folklore* 108, No. 428 (Spring, 1995): 156–177.
- Greenhill, Pauline 2014. "'If I Was a Woman as I am a Man': Transgender Imagination in Newfoundland Ballads". I: *Changing Places: Feminist Essays in Empathy and Relocation*. Eds. Valerie Burton and Jean Guthrie. Toronto: Inanna Press, pp. 175–198.
- Gregory, David 2019. "Balladry and Social Mores. An Exploration of Attitudes to Sexual Relations in Songsters, Broadsides, and Oral Tradition". I: *Ballads of the North, Medieval to Modern. Essays Inspired by Larry Syndergaard*. Ed. Sandra Ballif Straubhaar and Richard Firth Green. Kalamazoo: Western Michigan University, pp. 139–155.

- Halskov Hansen, Lene 2015. "Ironi og forvirring i 1800-tallet – perspektiver på viseforskningens alvor og almuens humor". I: *"En aldeles egen och förträfflig National-Musik". Nio författare om Svenska folk-visor från forntiden (1814–1818)*. Red. Märta Ramsten & Gunnar Ternhag. Uppsala: Kungl. Gustav Adolfs Akademien för svensk folkkultur, s. 113–134.
- Harris, Joseph 2012. "Eddic Poetry and the Ballad. Voice, Vocality, and Performance, with Special Reference to DgF 1". I: *Child's Children. Ballad Study and its Legacies*. Eds. Joseph Harris and Barbara Hillers. Trier: Wissenschaftliche Verlag Trier, pp. 155–170.
- Herrera-Sobek, Maria 1991. "Bride Rape in the Corrido." I: *The Stockholm Ballad Conference 1991*. Ed. Bengt R. Jonsson. Svenskt visarkiv, pp. 261–270.
- Hirdman, Yvonne 2001. *Genus – om det stabilas föränderliga former*. Stockholm: Liber.
- Jansson, Sven-Bertil 1999. *Den levande balladen. Medeltida ballad i svensk tradition*. Stockholm: Prisma.
- Johansson, Kenneth (red) 2005. *Hedersmord. Tusen år av hederskulturer*. Lund: Historiska media.
- Jonsson, Bengt R., Svale Solheim & Eva Danielson 1978. *The Types of the Scandinavian Medieval Ballads. A Descriptive Catalogue*. Stockholm: Svenskt visarkiv/Oslo: Universitetsforlaget. Även på https://carkiv.musikverk.se/www/epublikationer/Jonsson_Bengt_R-The_Types_of_the_Scandinavian_Medieval_Ballad.pdf
- Jørgensen, Jens Anker 1976. *Jorden og slægten. En indføring i folkevisens univers*. Viborg: Fabula/Fremad.
- Kværndrup, Sigurd 2008. "Ridderen, jomfruen og den tredje. Studier i Växjö-samlingens ballader". I: *En värld för sig själv. Nya studier i medeltida ballader*. Red. Gunilla Byrman. Växjö: Växjö University Press.
- Lindberg, Boel 2013. "Patriarkatets höga visa. Balladen om Tiggargubbens brud". I: *Gamla visor, ballader och rap. Från muntlig förmedling till publicering på nätet*. Red. Boel Lindberg. Möklinta: Gidlund.
- Lindstedt Cronberg, Marie 2005. "Dagens hedersmord kontra nordiska kvinnors historia". I: *Hedersmord. Tusen år av hederskulturer*. Red. Kenneth Johansson. Lund: Historiska media, s. 189–206.
- Lindstedt Cronberg, Marie 2008. "Heder och ära i tidigmodern tid". I: *Förmoderna livshållningar. Dygder, värden och kunskapsvägar från antiken till upplysningen*. Red. Marie Lindstedt Cronberg och Catharina Stenqvist. Lund: Nordic Academic Press, s. 117–138.
- Magnúsdóttir, Auður 2016. "Förövare och offer. Kvinnor och våld i det medeltida Island". I: *Medeltidens genus. Kvinnors och mäns roller inom kultur, rätt och samhälle. Norden och Europa ca 300–1500*. Red. Lars Hermanson & Auður Magnúsdóttir. Göteborg: Göteborgs universitet, s. 111–144. <https://www.kriterium.se/site/books/10.21524/kriterium.1/read/?loc=Text%2F001.xhtml>
- Magrini, Tullia 1995. "Ballad and Gender. Reconsidering Narrative Singing in Northern Italy." *Ethnomusicology Online* 1. <https://www.umbc.edu/eol/magrini/magrini.html>

- Manne, Kate 2020. Entitled. *How Male Privilege Hurts Women*. New York: Crown.
- Mariscal Hay, Beatriz 2004. "A Question of Honor. The Gitanos of Andalusia and the Romancero". I: *Ballads and Diversity. Perspectives on Gender, Ethos, Power and Play*. Ed. Isabelle Peere and Stefaan Top. Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier, s. 176–181.
- Nilsson, Gabriella & Inger Lövkrona 2020. *Våldets kön. Kulturella föreställningar, funktioner och konsekvenser*. 2. uppl. Lund: Studentlitteratur.
- Norske Mellomalderballadar*. Red. Velle Espeland, Liv Kreken, Maren Dahle Lauten et al. Nasjonalbiblioteket/bokselskap.no. Oslo 2016. <https://www.bokselskap.no/boker?sjanger=ballader>
- Præstgaard Andersen, Lise 1978. "Kvindeskildringen i de danske ridderviser – to tendenser". *Sumlen* 1978. Stockholm: Svenskt visarkiv, s. 9–23.
- Segal, Lynne 2006. *Slow Motion. Changing Masculinities, Changing Men*. 3rd rev. ed. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Solberg, Olav 1993. *Den omsnudde verda. Ein studie i dei norske skjemteballadane*. Oslo: Solum.
- Sveriges Medeltida Ballader* Bd 1–5 1983–2001. Red. Bengt R. Jonsson, Sven-Bertil Jansson, Margareta Jersild. Stockholm: Svenskt visarkiv/Almqvist & Wiksell. Även på Litteraturbanken.se samt på:
Band 1: https://carkiv.musikverk.se/www/epublikationer/Sveriges_medeltida_ballader_band_1.pdf
Band 2: https://carkiv.musikverk.se/www/epublikationer/Sveriges_medeltida_ballader_band_2.pdf
Band 3: https://carkiv.musikverk.se/www/epublikationer/Sveriges_medeltida_ballader_band_3.pdf
Band 4:1: https://carkiv.musikverk.se/www/epublikationer/Sveriges_medeltida_ballader_band_4-1.pdf
Band 4:2: https://carkiv.musikverk.se/www/epublikationer/Sveriges_medeltida_ballader_band_4-2.pdf
Band 5:1: https://carkiv.musikverk.se/www/epublikationer/Sveriges_medeltida_ballader_band_5-1.pdf
Band 5:2: https://carkiv.musikverk.se/www/epublikationer/Sveriges_medeltida_ballader_band_5-2.pdf
- Syndergaard, Larry E. 1995. *English Translations of the Scandinavian Medieval Ballads. An Analytical Guide and Bibliography*. Åbo: NIF.
- Åkesson, Ingrid 2013. "Participatory and Multidirectional Music-making. Small-Scale Singing Events as Creators of a Counter-Aesthetics?" I: *Taking Part in Music: Case Studies in Ethnomusicology*. Eds. Ian Russell and Catherine Ingram. Aberdeen: Elphinstone Institute, University of Aberdeen, pp. 305–318.
- Åkesson, Ingrid 2015. "Talande harpa och betvingande sång – musicerande, makt och genus i några medeltidsballader". I: *Lekstugan. Festskrift till Magnus Gustafsson*. Red. Mathias Boström. Växjö: Smålands musikarkiv/Musik i Syd, s. 131–143.

- Åkesson, Ingrid 2020. "Beaten or Burned at the Stake. Structural, Gendered and Honour-related Violence as Social Issues in Ballads". I: *Social Issues in Ballads and Songs*. Ed. Matilda Burden. Stellenbosch: Kommission für Volksdichtung/ International Ballad Commission, pp. 4–20. https://www.abdn.ac.uk/kfv/documents/Burden_-_Social_Issues_in_Ballads_and_Songs.pdf
- Åkesson, Ingrid 2021. "Essential Narrative Motifs? Gender Power Structures, Categorization of Traditional Ballads and the Stubbornness of Paradigms". I: *Arv. Nordic Yearbook of Folklore*. Vol. 77. Uppsala: Kgl. Gustav Adolfs Akademien för svensk folkkultur, s. 7–31.
- Österberg, Eva 2005. "Civilisationen, våldet och kvinnorna". I: *Kvinnor och våld. En mångtydig kulturhistoria*. Red. Eva Österberg och Marie Lindstedt Cronberg. Lund: Nordic Academic Press, s. 285–303.

Reviews

Denna antologi är ett resultat av ESEM-seminariet 2013 till vilket Krister Malm hade föreslagit temat "Cultural Mapping". Samtidigt är också musik som immateriellt kulturarv ett återkommande tema – vilket hänger samman genom att kartering har varit ett viktigt metodologiskt redskap i den forskning som formerat vår förståelse av vad som är kulturarv.

Som etnolog är jag skolad i ett ämne med en tung ballast av upprättande av geografiskt förankrade kulturgränser som metod och vetenskaplig ideologi, enkannerligen knäsat under Sigurd Erixons professur och dominerande som tankefigur och tolkningsmönster från 1920- fram till 1960-tal utan att leverera de samband och förklaringar som metodiken påstods kunna avtäckas och producera (se Richard Petterssons milt förödande granskning *Blick för kultur*, Umeå 2004). Ännu mer förödande har den språkvetenskapliga karteringen under 1800-talet varit genom att den översatts till nationella politiska ideologier och linjer på kartor blivit militärt övervakade gränser. Inte desto mindre är kartor en samhällsrelig praxis, både en reflektion av och en förebild för hur vi tänker geografi, ett planeringsinstrument och ett analysverktyg.

Ordet karta har samma ursprung som "kort", ett blankt ark att skriva/göra bilder på; att kartera/kartlägga är att göra en tvådimensionell representation av begrepp – där en möjlighet som erbjuds i ett sådant medium är att placera olika begrepp i närheten av eller långt från varandra, för att därigenom visa på deras inbördes relation. Metoden mind-mapping är ett intellektuellt hjälpmedel som bygger på just sådan praktik att tänka spatialt, ett alternativ till den konventionella textens linjära ordnande från början till slut, från förr till nu, enkelt till komplicerat, det bästa först och det svagaste sist. *Mapping* kan också översättas med kartläggning, och här finns i överförd bemärkelse en grundläggande vetenskaplig praktik involverad: att skapa överblick genom inventering.

De olika artiklarna förhåller sig fritt till karterings-temat; plats, landskap, region och nation i kulturarvsprocesser är återkommande teman som relaterar till geografi och därigenom kartor direkt eller indirekt. Artiklarna har ordnats under fyra huvudrubriker, där den första specifikt talar om kartering som metod.

Marcello Sorce Keller gör en begreppshistorisk genomgång av hur kartering använts i kulturforskning, med Graebners kulturkrets, och Kroebers *culture area*, Lomax *cantometrics* och Shafers *soundscape* som olika sätt att förbinda kartbilder med teoretiska ståndpunkter.

BOOK

Cultural Mapping and Musical Diversity

Britta Sweers & Sarah M Ross (eds).
Sheffield/Bristol: Equinox. 2020.

ALF ARVIDSSON

Svend Kjeldsen har ett intressant exempel från den irländska diasporan i England, specifikt Manchester där olika immigrantvågor kommit från mitten av 1700-talet. Han använder begreppet ”*non-hyphenated identity*” för att beteckna att det finns inget utrymme för ”irländsk-engelsk” i offentligheten; irländare är assimilerade, visserligen en egen kategori i Manchesters befolkningsstatistik men ofta inordnad i gruppen ”vita”. Han analyserar två olika exempel på hur lokala irländska musiker framför musik där arrangemangen skapar olika diasporiska uttryck, genom allians med andra etniska grupper i en nostalgi riktad mot andra platser, eller genom placering i den urbana miljön med elektroniska grooves.

Pekka Suutari diskuterar minoritetsspråkens villkor utifrån fältarbete i Petrozavodsk i ryska Karelen, där ryska blivit förstaspråk i efterkrigsgenerationer som identifierar sig som finska, karelska eller vepsiska. En pan-fennougrisk ungdomsrörelse/förening som propagerar för användning av dessa språk ordnar regelbundet konserter med de 6–7 grupper som med folkmusik och/eller rock använder språken. Problematiska situationer är att folkmusikkonservatoriet, som arbetar i den pan-sovjetiska traditionens anda för statlig representativitet, inte prioriterar språklig förståelse hos sångare. För rockbaserade grupper kan detta innebära att det endast är sångaren som förstår sångspråket. Ytterligare en komplikation är att organisationer med någon form av etnisk agenda, fristående från myndigheterna, riskerar att anklagas för utländsk infiltration – vilket hände med denna rörelse under en period och därigenom minskade möjligheterna att arrangera konserter.

Ana Hoffman tar upp ”obekvämt” kulturarv i form av jugoslaviska partisansånger från andra världskriget. Trots sitt antifascistiska symbolvärde var de svåra att hantera för den Titokommunistiska statens folklorister. Tidsbundna, delvis tillkomna uppifrån i en organisation, stilistiskt heterogena fyllde de inte de klassiska folklore-kriterierna. I den framåtblickande kommunistiska staten var de del av grundläggningsmyten, men med Jugoslaviens upplösning och följande krig blev de problematiska, med sin flernationella karaktär och regimassociation. Hoffman pekar på att kulturarvet efter de socialistiska staterna inte enbart är produkter uppifrån i propagandasyfte utan också innehåller en hel del av folklig agens.

En avdelning har musik i relation till kulturlandskap som tema. Lukas Park presenterar sina diskussioner med forskare i Kina om ursprunget till en genre, hua'er, och framlägger en hypotes om dess framväxt. Den utövas i nordvästra Kina, särskilt på festivaler ägnade genren, och samlar olika religiösa och etniska grupper – muslimer, tibetaner, han-kineser gemensamt. Huvudtemat är inviter till (utomäktenskapliga) sexuella relationer. Park föreslår att den kan ha uppstått när nomadiserande herdar och jordbruksbefolkning möttes på sommaren och diskuterar varför en sådan teori är obekvämt; den dominerande synen är istället ett religiöst ursprung.

Shai Burstyn tar upp ett exempel på teoribildning där musik ställs i relation till landskap. Musikforskaren och tonsättaren Abraham Zvi Idelsohn hävdade att en judisk musikkultur enbart kunde frodas i Palestina, utifrån environmentalistiska

idéer om hur landskap och klimat formerar kultur. Thomas Solomon skriver om hur landskap, identitet och minnen sammanvävs under en årlig pilgrimsvandring i Bolivia. Den tredje maj varje år samlas innevånarna i olika byar runt staden Chayanta och vandrar dit. På sina respektive vägar stannar de vid olika signifikanta platser och spelar stycken som är förknippade med de platserna.

Vincenzo della Ratta skildrar de processer som skett i Vietnam inom ede-folket som lever på centrala höglandet. Deras musikpraktiker, särskilt för gong-ensembler, var knutna till religiösa ritualer men gavs andra funktioner under den franska kolonialtiden till samhällliga (trohetseder) och katolska ceremonier, för att efter 1975 tyna bort. Men när Unesco 2005 erkände området som "Space of Gong Culture" blev det en omvärdering och nya former, med konsertanta framföranden inför tillrest publik (turister). della Ratta diskuterar med begreppen selektivt bevarande, folklorisering, hybridisering och heredifiering.

Gerda Lechtleitner diskuterar inspelningar som kulturarv, utifrån Phonogrammarchiv i Wien, och särskilt etiska frågor som aktualiseras i samband med repatriering. Marzanna Poplawska skriver om vilka konsekvenser Polens undertecknande av Unesco-konventionen om immateriellt kulturarv fått i praktiken. Som i Sverige har det inte inneburit några nya ekonomiska resurser; befintliga myndigheter och organisationer har fått immateriellt kulturarv som ytterligare en uppgift eller som ny diskursiv ram. Personliga initiativ, både inom myndigheter och bland allmänheten, tycks vara en viktig drivkraft. Immateriellt kulturarv betraktas som ett landsbygdsfenomen; folkomflyttningarna och gränsdragningarna efter andra världskriget skapar också osäkerhet om vilka yttringar som är kulturarvet – de som "hör till platsen" eller de som finns i släkten. Jämförelser med kulturarvspolitiken i Japan och Sydkorea bidrar till att kapitlet blir en användbar fallstudie för ett lands totala hantering av Unescos konvention.

Den nationella kontexten för arbete med immateriellt kulturarv belyses också av en grupp forskare från Schweiz som pekar på olika komplicerande samband. Det handlar om äldre praktiker av kulturarvsarbete, svårigheter att fastställa en nationell lista i en decentraliserad federativ stat, den relativt korta historiska bakgrunden för de flesta "levande traditioner" som identifieras, och möjligheter till ett kreativt förhållningssätt (ljudcollage, mash-ups etc.).

Sarah M Ross för ett tänkvärt resonemang med utgångspunkt från judisk kantillation som tradition på ett par platser i Schweiz (de enda platser där judar fick bosätta sig fram till 1879). Hon är kritisk mot arv-metaforen och vill istället lyfta fram *sustainability* som kvalitet (jag vill inte skriva "hållbarhet" utan här vore en översättning som tar fasta på förlängning och fortsättning mer adekvat). Hon visar att livaktigheten i traditionen varit avhängig kreativ omformning med flera enskilda personer som vid olika tidpunkter omskapat den. Här finner hon den initiativkraft nedifrån (*bottom up*) som efterlyses, istället för de mer konserverande tendenser som blir effekten i *top-down*-strukturer.

De tre avslutande kapitlen är fallstudier av olika yttringar som fått internationellt erkännande genom Unesco. Matthew Machin-Autenrieth skriver om processen

när flamenco blev inskrivet på Unescos "representativa lista", där inte minst spänningarna mellan spansk centralmakt och regionalism blir tydliga. Flamenco hade länge varit tillskriven särskild status, både som etniskt och regionalt uttryck, för att under Francoregimen lyftas fram som spanskt-nationellt, och från 1990-talet genom särskilda satsningar från regionen Andalusien. Efter ett misslyckat försök blev flamenco listat 2010. Machin-Autenrieth lyfter särskilt fram några "konfliktpunkter". En är att Andalusien intagit en dominerande position och överskuggar andra regioners betydelse, som Extremadura och Murcia. En annan är att flamenco som mångsidig tradition – som innefattar traditioner av såväl sång, dans som instrumentalmusik – homogeniseras. Här används den lokalt avgränsade *zambra gitana* som fallstudie, en subgenre som marginaliserats och riskerar att bortdefinieras.

Thomas Beardslee gör en kritik av begreppet immateriellt kulturarv i en studie av utvecklingen på Jemaa el Fnaa – torget i Marrakesh, 2001 utnämnt till "masterpiece". Han ser flera problem med begreppet: det objektifierar, tryggande-arbetet bygger på administrativa kompetenser och det uppmärksammar det redan uppmärksammade. Enligt hans bedömning har inte det organiserade kulturarvsarbetet kring Jemaa el Fnaa uppnått sina mål, och de aktiva utövarna har inte varit delaktiga i arbetet. Han stannar dock inte vid denna kritik utan försöker lansera kreativa perspektivförändringar. Han tar här hjälp av ekonomen Amartya Sen:s begrepp *capability approach* vilket till skillnad från analyser som enbart ser till ekonomiska resurser tar in "utrymme för agens" och "valmöjligheter" som väsentliga dimensioner. Beardslee konstruerar ett analyschema med faktorer som påverkar möjligheterna för konstnärliga utövare att fortsätta utöva sina praktiker. Faktorerna är: möjligheten att livnära sig, upprätta kontakter, säkerhet, hälsa, möjligheter att politiskt påverka sin situation och utbildning.

Zuzana Jurková studerar den mährisk-slovakiska *verbuňk* – en mansdans med tillhörande sånger, med rötter i mitten av 1700-talet men med nuvarande former framväxta under mellankrigstiden. Hon ser forskare på nationell nivå och lokalbefolkning som viktiga aktörer, i ett samspel som inte lett till några schismer. Utnämningen tycks inte nämnvärt ha påverkat utförande, men Jurková pekar på en inneboende spänning mellan den lokala inkluderingen, där alla får delta, och tävlings- och ekvilibristvärderingarna som är en drivkraft i utförandet.

I likhet med många andra konferensantologier är det många olika perspektiv, empiriska områden, begreppsliga noder, vetenskapliga och tillämpade intentioner som samlas kring ett tema, och den utsträckning de talar till varandra, kompletterar och förstärker, är i hög grad en fråga om läsarens förförståelser och associationsmönster. Redaktörerna har gjort ett hedervärt arbete för att lyfta fram synergieffekter och skapa gemensamma kontexter till artiklarna. Det är dock mångfalden av enskilda studier som blir den stora behållningen av antologin. ■

BOOK

**Dance Legacies
of Scotland***The True Glen Orchy Kick***Mats Melin & Jennifer Schoonover***Routledge, London & New York. 2021.*

PATRICIA H BALLANTYNE

Whilst percussive dancing is universally popular, one country which is rarely associated with percussive dance is Scotland. Many Scots might refuse to believe that Scotland had ever had its own percussive dances. The popular concept of Scottish dance within Scotland is that it has always been performed balletically in soft-soled, heelless shoes. Just how realistic might this popular concept of Scottish dance be? Not very, is the answer, for there was a time when percussive step dance was widely performed in Scotland. It was only during the twentieth century that it died out to be replaced with soft shoe dancing. Why did it die out and just how widespread was it? Mats Melin and Jennifer Schoonover answer these questions in this book. They have compiled a series of references from the mid-18th century onwards to illustrate their argument that percussive dancing was formerly widespread and popular in Scotland and to explain why it largely disappeared.

The authors themselves have significant dance experience. Percussive step dancer and teacher, researcher and lecturer Mats Melin has published prolifically on percussive step dance and was a traditional dance development officer in Scotland for almost ten years. Jennifer Schoonover is both a Scottish Country dance teacher and a Highland dance teacher and, like Melin, is also an accomplished percussive step dancer and lecturer.

Melin and Schoonover have compiled a wide variety of sources covering almost 300 years of dance in Scotland. They use these sources to substantiate their premise that percussive or hard shoe dancing was at one time widely practised there and to support their argument that the style was “actively suppressed when some influential dancing masters promoted genteel dance fashions” (p. 3). The sources range from poems in Gaelic and English, travellers’ descriptions of dance and dancing, prints, photos, books and dance notebooks. The period covered ranges from the mid-eighteenth century to the present day.

It seems almost ironic that the authors should begin their study by referring in the Introduction to two organisations that appeared in Scotland in the twentieth century. Both were established “to preserve and resurrect Scottish dances” (p. 1). Ultimately, as the authors explain, these very organisations contributed to the disappearance of hard shoe percussive dancing as each advocated wearing soft-soled, flat dancing shoes to encourage dancers to point their toes.

In Chapter One, the authors place Scottish percussive step dance into a wider dance context by relating it to percussive dance practices in Ireland, Wales, England and Cape Breton, Nova Scotia and they explain that each style has many movements in common with the others. Highland dancing meanwhile, is a more widely recognised style of Scottish dance than step dance. Dancers wear a distinctive costume of kilts, lace, and velvet for performances. The dancing is characterised by pointed toes in soft soled shoes and by dancers dancing high on the toes using balletic movements and high leaps. Dancers’ arms are either raised above the head or bent with their fists resting on their waists. Until the 20th century, Scottish Highland dancing had a variety of steps, styles and dances but 20th century standardisation led to a uniformity of dancing and an emphasis

on the dancer's technical ability. Chapter Two explains how standardisation and the innovations of some ballet-trained influential dancers from the late 19th century onwards all contributed to the decline of percussive dancing in Scotland. The authors introduce Cape Breton percussive step dancing towards the end of the chapter, as part of their argument is that this dance style has Scottish roots.

The foot and footwear are introduced in Chapter Three and Chapter Four considers European connections to the dance of the Highlands. In Chapter Five, by drawing on sources produced by earlier researchers in the Scottish dance field, Melin and Schoonover examine how the meaning of certain words used to identify dances can change through time.

In Chapters Six to Nine, the authors utilise a variety of sources to create an image of what dancing in Scotland might have been like between the mid-18th and 20th centuries. In Chapter Six, they introduce a series of 18th-century sources. These include a poem written in 1742 by a visitor to Scotland, dance instructions for a Hornpipe by a dancing master from the Southwest of the country around 1750, and a 1770s description of a reel by the English journalist and playwright, Edward Topham. Topham was an interesting and interested observer of Scottish life and culture and it is a bonus that the authors have included reasonably lengthy excerpts from his letters. To substantiate the main argument of the book, that percussive dance was widely known in Scotland until the 20th century, the authors conclude this and the following three historical chapters with a reminder of the words they used in each chapter to describe dancing. They place a particular emphasis on words that might describe percussive dancing.

Chapter Seven is the first of two chapters covering the 19th century as there are many examples dating from that period. Most of the sources in this chapter have been discussed elsewhere by other Scottish dance commentators including George Emmerson and Tom and Joan Flett in their publications on Scottish dancing. The sources range from an advert for lessons in various Highland dances by the English dancing teacher Thomas Wilson in 1811, through playbills from Edinburgh theatres in the 1820s, to dance books and dancing teachers' notebooks. Chapter Eight continues the theme to the end of the 19th century with a similarly wide selection of sources. The authors suggest that the second half of the century was the start of dancers being "encouraged to leave percussive steps at home as processes of refining and gentrifying Scottish dance practices intensify" (p. 128). Such a suggestion would depend on who was being taught, and where and by whom they were being taught.

The 20th century is covered in Chapter Nine. By this time there is, of course, film and photographic evidence available to show how dance was performed which dates from the beginning of the century onwards. Both film and photographs are used as sources in this chapter. The authors take the chapter up to the present day and list some other researchers active in the field of Scottish and Cape Breton percussive dancing.

Chapter Ten moves the work on to a geographical survey and discusses dancing in the Scottish diaspora. Many Scots had been forcibly evicted from their homes

in the Highlands as the land was cleared to make way for huge sheep farms. These clearances, which started in the early 19th century, continued into the early 20th century and the displaced Scots took their culture, their language (Gaelic) and of course, their dance and music with them. The authors investigate Scottish dance in Canada, New Zealand and Australia to assess what might have survived of the percussive dances.

In Chapter Eleven, the only chapter authored solely by Melin, encounters and recollections from step dancers are presented. These were gathered between the 1980s and 2016 in the Highlands, the Western and Northern Isles and Northeast Scotland. Melin met many people who remembered step dancing or who had known people who could do percussive dances which certainly supports the argument that percussive dancing formerly existed in Scotland. He questions how many more such examples could have been found if a “systematic research project had been set up at the time?” (p. 209). Chapter Twelve then changes the theme and analyses Scottish dance vocabulary and considers how the dance fits to music.

In the final chapter, Melin and Schoonover point out that when Cape Breton percussive step dance was introduced to Scotland in the early 1990s, dancers were assured that the style was Scottish. As they state, however, “It is clear that the core material of Step dancing currently practised in Scotland is drawn from Cape Breton dance practices” (p. 235).

As a percussive dancer, dance researcher and musician, I found the wealth and variety of sources in this book fascinating. The longer excerpts in particular give the reader the opportunity to experience dance from the writer’s perspective. The images, particularly that of an early twentieth century photograph which shows a hefty but light-footed step dancer in mid-step wearing hard shoes (p. 164) also contribute to the work. Other useful figures include those which explain the counting for ‘trebles’ (pp. 137, 173, 214), which are an important component of percussive dancing.

There is a huge amount of material in this publication which covers a wider area than merely supporting the authors’ argument that step dance was formerly widely practised in Scotland. Melin and Schoonover have adopted some innovative approaches through interpreting poems, songs and texts in an attempt to understand what and how people in Scotland might have danced. It would be useful to take the analysis further in a wider collaborative and multi-disciplinary approach, which might for example, investigate historical sources thoroughly. The authors have aptly demonstrated that percussive dance existed in Scotland and I hope that this publication will act as a catalyst for further research. ■

BOOK

Folklore Revival Movements in Europe post 1950

Shifting Contexts and Perspectives

Daniela Stavělová och
Theresa Jill Buckland (red.)

Institute of Ethnology of the Czech Academy of Sciences, Prag. 2018.

KARIN L. ERIKSSON

Antologin *Folklore Revival Movements in Europe Post 1950: Shifting Contexts and Perspectives* är ett resultat av symposiet Folklore revival movement of the second half of the 20th century in shifting cultural, social and political contexts, arrangerat i Prag oktober 2017. Antologin är också en del av forskningsprojektet Weight and Weightlessness of the Folklore: The Folklore Movement of the Second Half of the 20th Century in Czech Lands. Totalt ingår 23 bidrag fördelade på fyra områden: "Politicizing folklore" (fem bidrag), "Czech histories" (sex bidrag, samtliga från ovanstående forskningsprojekt), "Folklore as performance" (fem bidrag) och "Shifting orthodoxies" (sju bidrag, varav det sista också ingår i samma forskningsprojekt som bidragen i del 2).

Som antologins titel anger, är fokus på tiden efter andra världskriget fram till idag. Flertalet av bidragen har en historisk ansats och vilar på historiska källmaterial såsom tidningar, propagandaskrifter och liknande. Men flera av dem använder sig också av intervjuer och det stora flertalet är dessutom beroende av bidragsgivarnas egna ofta långvariga erfarenheter som utövare inom det fält som undersöks. Många kapitel behandlar östeuropeiska folklorerörelser från efterkrigstid fram till idag, med särskilt fokus på Tjeckien och de flesta med fokus på dans. Men även en del västeuropeiska rörelser under samma tidsperiod tas upp till diskussion, bland annat i Mats Nilssons bidrag om svenska förhållanden.

Det finns därmed en underliggande uppdelning mellan väst och öst i antologin som helhet, som också innebär att de folklorerörelser som studeras historiskt, politiskt och geografiskt i många fall är situerade i vitt skilda kontexter. Detta märks tydligt i bidragen, inte minst i beskrivningar av de olika förhållanden som gällt för utövare verksamma inom olika nationer och under olika tidsperioder. Man kan konstatera att de skiftande förhållandena mellan väst och öst från andra världskriget och framåt också påverkat folklorerörelsernas förutsättningar. Tillsammans ger bidragen en relativt omfattande och mångfacetterad bild av folklorerörelser över tid skiftande förutsättningar i olika delar av Europa. I den meningen träffar antologins undertitel – *shifting contexts* – mycket väl.

Dessa skillnader är vidare i linje med Colin Quigleys konstaterande i sitt bidrag att det generellt är vanligt att betona skillnaderna mellan "western-democratic and eastern-socialist states". Han menar också att folklorerörelser i stater inom f. d. Sovjetunionens sfär karaktäriseras av "[a] coordinated system of dance groups, ranging from professional state ensembles to village-level amateur groups" att jämföra med "a more fragmented pattern of loosely associated networks of local practice typified dance-based folk revivals in the western democracies" (s. 351).

För en svensk läsare ger dock antologin flera exempel på likheter som gör ovanstående åtskillnad mellan öst och väst mer komplex. Hit hör exempelvis en slående likhet mellan betydelsen av radion som normgivare under 1950–1990-talen för tjeckisk folkmusik (som behandlas av Zdeněk Vejvoda) och motsvarande tid i Sverige. Men också den betydelse som deltagarna i olika folklorerörelser har lagt vid vikten av social samvaro som motiv för att medverka i en folklorerörelse vilket exempelvis Miroslav Vaněks tar upp i sitt bidrag och som också är återkommande i flera intervjustudier av den svensk folkmusik- och dansrörelsen.

För den som är intresserad av att sätta svenska och nordiska förhållande i perspektiv, kan därmed antologin ge flera exempel på liknande företeelser i sammanhang som politiskt och historiskt i många fall kan uppfattas som avlägsna. Dessa likheter verkar dessutom antyda att folklörerörelserna har ett antal gemensamma drag som mer kan kopplas till delade ideologier och målsättningar inom rörelserna, än den politiska och geografiska kontext som de är en del av.

En grupp av bidrag finner jag i anslutning till detta särskilt intressanta: studier som söker andra, alternativa berättelser om folklöregrupper och medverkan i dem under kommunistiskt styre. Här bör Daniela Stavělová studie nämnas. Hon konstaterar att om folklörerörelser i forna kommunistiskt styrda länder enbart motiverades av att de skulle representera och presentera traditionell folkkultur på ett stereotypiskt sätt – exempelvis genom sovjetiskt inspirerade scenframträdanden – borde dessa rörelser efter Sovjetunionens fall för tjeckisk del inte längre vara relevanta och därmed försvinna. Det var dock inte fallet, utan från mitten av 1990-talet fick de en allt ökande popularitet. Istället visar hon att folklörerörelser kan vara ambivalenta. De kan både representera en viss politisk ideologi och – samtidigt – ge den enskilde utövaren utrymme för ”alternative activities and an opportunity for a legitimised withdrawal from social and political reality” (s. 123).

Ett återkommande tema i antologin är också betydelsen av enskilda individer och grupper. Det är slående hur ibland enbart en person genom sina intressen, sitt driv och sin kunskap kan påverka ett område under sin livstid och ibland flera år efter sin död. Centrala gestalter och grupperingar återkommer i många av bidragen men uppmärksammas mer utförligt i några av dem. Bland de senare ingår Rebeka Kunejs historiska översikt över centrala ledare inom scenisk folkdans i den slovenska folklöreensemblen Akademiska folklorna skupina France Marolt.

Ett annat tema är relationen politiska ideologier och folklörerörelser. Inte minst är utforskandet av folklörerörelserns relation till den politiska makten inom en östeuropeisk historisk kontext mycket starkt närvarande i flertalet av bidragen. Ivi Zájedová undersöker exempelvis den estniska folklörerörelsen i relation till olika politiska inriktningar från slutet av 1800-talet fram till frigörelsen från Sovjetunionen 1991 med syfte att visa på rörelsens skiftande betydelse under olika perioder i Estland. Ett annat exempel är László Felföldi som med utgångspunkt i juridiska dokument undersöker ungersk kulturpolitisk policy i relation till ungerska folkdanstraditioner under den socialistiska eran. Till detta tema ansluter sig också exempel från Västeuropa, till exempel Egil Bakkas historiska översikt som kopplar samman den norska folkdansrörelsen med andra samtida politiska rörelser och Catherine E. Foleys studie av irländsk *set dancing* i relation till det irländska politiska landskapet från 1970-talet och framåt.

Genomgående belyser bidragsgivarnas presentationer material och historiska skeenden i första hand och innehåller inte så mycket av analyser och kritiska diskussioner. Visserligen är det flera som anger sina teoretiska utgångspunkter, men få väljer att uttryckligen utveckla det i relation till sitt material och sina frågeställningar. Några undantag finns dock, bland annat Zita Skořepovás resonemang om musiketnologiska teoretiska begrepp och studiet av folklörerörelser med ensemblen Gaudeamus, Prag som fallstudie. Ett av de

teoretiska perspektiv hon diskuterar är hämtat från Thomas Turinos bok *Music as Social Life*. Även flera av de andra bidragsgivarna knyter an till Turino på olika sätt, och hans resonemang verkar därmed även inom detta forskningsområde fått ett stort genomslag.

Det märks att antologin bygger på konferenspresentationer. Särskilt tydligt är det i bidrag från projekt som är i en uppstartsfas där flera av författarna anger att det som beskrivs är preliminära resultat. Det medför återkommande kommentarer om att allt material ännu inte är analyserat eller att de teoretiska perspektiv som anges ännu inte har prövats inom den enskilda studien. Detta gäller särskilt de östeuropeiska bidragen. Flera av de bidrag som rör västliga förhållanden framstår å andra sidan snarare som presentationer av forskningsprojekt som är avslutade eller långt framskridna. Sammantaget ger detta en viss obalans mellan de ingående bidragen, där en del är mer sammanfattande av resultat från flera enskilda fallstudier inom ett område och andra snarare för resonemang om forskning som vid tillfället för konferensen ännu ej var genomförd eller bara i sin linda.

Jag lämnar, avslutningsvis, antologin med en känsla av bekräftelse att dansande och musicerande inte sker i ett vakuum. Det gäller de i antologin flera gånger återkommande beskrivningarna av relationen mellan folklorerörelser och deras samtida historiska, politiska och geografiska kontext. I dessa blir det tydligt att de estetiska uttrycken – dans, kostym, musik, scenografi, koreografi etc. – inte kan frikopplas från de sammanhang som de är en del av. Men det gäller också vikten av att beskriva utövarna – människorna – som del av en vidare komplex kontext. Den enskildes engagemang kan ha flera drivkrafter: politiska ideologier, önskan om nöje och social samvaro, nyfikenhet på den egna och andras historia och mycket mer. En individs engagemang och motivation kan också – och gör väl ofta det – förändras över tid. Antologin lämnar mig därför med en stärkt övertygelse av att dansande och musicerande är mångfacetterade företeelser som när de utforskas hjälper oss att förstå såväl vår historia som den samtid som vi lever i på ett mer fördjupat och perspektivrikt vis. ■

BOOK

Foundations of Hungarian Ethnochoreology

*Selected Papers of
György Martin*

János Fügedi, Colin Quigley, Vivien
Szőnyi & Sándor Varga (eds.).

*Budapest: Research Centre
for the Humanities Institute for
Musicology/Hungarian Heritage
House, Budapest. 2020.*

György Martin (1932–1983) was a pioneering – and beyond doubt the most influential – researcher of Hungarian ethnochoreology or as this discipline is alternatively labelled, dance folkloristics, in several aspects. From the 1950s, he made intensive field collections published nearly 200 research papers, including seven books, recorded tens of thousands of meters of film footage and accomplished the notation, systematisation, and cataloguing of regional dances from all over the Alpine-Carpathian Region (formerly known as Carpathian Basin too), East-Central Europe. It is also worth noting that Martin, during the 1970s, made a crucial contribution to applied ethnochoreology as well. Although György Martin passed away almost four decades ago, his impact on Hungarian folk dance research is still discernible. However, until recently, just seven research papers of his were available in English, and all of them were published between 1961 and 1985: many years have passed. As the editors of the volume under review state in the preface, “this volume makes available, for the first time and in definitive English translation, a comprehensive selection of György Martin’s most important papers” (p. 9).

Three of the four editors of the volume are professional folklorists, and all four are trained in ethnochoreology, Laban kinetography, dance notation and/or in dance anthropology. This collection of 26 articles is written partly by several specialists on the differing aspects of the scholarly oeuvre of György Martin, and partly by this great researcher himself. Two joint articles are signed by Martin and a long-standing colleague and close friend of his, Ernő Pesovár (1926–2008). In this volume seven Hungarian authors, including three of the editors, present extensive commentary, interpretation, and critique of György Martin's role in traditional dance research from the Hungarian perspective, while the Irish folklorist, ethnomusicologist and ethnochoreologist Colin Quigley augments their approaches with his own.

This collection of essays is divided into a preface, four thematic parts of unequal length plus an index. In addition to the primary purposes of the present volume, namely interpreting the governing theories and core results of the lifework of György Martin in the framework of his academic and social background, the editors express their other important goal in the preface as follows:

We wish to achieve change in the discipline of ethnochoreology, alternately termed dance folkloristics, considering past accomplishments and, at the same time, comprehending the full range of contemporary disciplinary practice. We regard the publication of these papers, selected for their particular importance, as an initial step in this process. (Fügedi et al. 2020: 8)

A further relevant intention of the editors is to introduce the research results of Hungarian dance folkloristics in a useful textbook provided for higher education (ibid. 9).

The section "Prolegomena: György Martin's Role in Ethnochoreology and Dance Folkloristics" includes five papers of which three have been published for the first time here. The author of the first paper is Colin Quigley, who is Course Director and Senior Lecturer in Ethnomusicology at the University of Limerick as well as Emeritus Professor World Arts and Cultures, University of California Los Angeles. He provides an historical and critical survey of the western academic reception of Martin's works published in English (for example, "A Structural Analysis of the Hungarian Folk Dance: A Methodological Sketch" by Martin and Pesovár in 1961) or in Hungarian (the two-volume *Motívumkutatás, motívumrendszerezés: A sárközi-dunamenti táncok motívumkincse* [Motif Research, Motif Classification: Motif Repertoire of the Sárköz-Danube Region] in 1966). Two sentences of his concluding remarks are worth citing here:

[...] As this corpus remained largely unknown and even, until now, relatively inaccessible, it is not surprising that we "in the West" missed the significance of structural analysis in Martin's larger program; he was never doing structural analysis "as an end in itself" (although it may have appeared that way to his English language readers).

[...] I hope that this review of how Martin's work was read and understood, or not, within the North American, British Isles, and English speaking world generally, when read together with the translations of his papers offered here, will go some way toward correcting earlier misapprehensions and perhaps bring elements of his thinking into productive dialogue with our field at present. (Quigley 2020: 34)

In his contribution, the late Hungarian ethnomusicologist Lajos Vargyas (1914–2007) looked over the works and achievements of György Martin. He also regarded Martin as one of the leading founders of Hungarian ethnochoreology. This paper was originally published in Hungarian, two years after Martin's premature death. The author of the next paper, Tamás Hofer, referring to the research and views of Peter Burke, Benedict Anderson, Ernest Gellner, Eric Hobsbawm, and others, places the integrated view and the entire lifework of Martin in the European context in his study ("Historical Strata and European Relations of Hungarian Folk Culture in the Context of György Martin's Dance Research"). In doing so, he conveys a somewhat personal voice as well, in recalling the very last participation of György Martin in a conference.

Katalin Paksa (1944–2021) appraised Martin's research activities as well as his instructive participation in the Hungarian revival dance house movement from the perspective of ethnomusicology in her recent contribution ("The Ethnomusicological Significance of György Martin's Work").

The closing paper of this section is written by Sándor Varga (Dept. of Ethnology and Cultural Anthropology, Szeged University; hereinafter Ethnology-SZTE; Institute for Musicology, Research Centre for the Humanities, Budapest; hereinafter ZTI). His critical study analyses the obstructive factors and challenges that György Martin and his colleagues faced between the 1950s and 1980s with, like the archaising and aestheticizing attitude of pre-50s folk dance research, the lack of preceding microhistorical investigations, the rejection of functionalism and the neglect of the social dances of the bourgeoisie in dance research because of the ideological preconceptions of the socialist regime in Hungary, and so on. His concluding remarks are, however, rather positive:

Despite the questions and critiques posed above, we agree with Lajos Vargyas's statement that the new discipline of Hungarian dance folkloristics, which evolved over the course of thirty years, between the 1950s and 1980s, primarily owes its existence and international recognition to Martin's unparalleled achievement. We can add that it is also to his credit that one of the most significant dance collections of the world was launched in that short period. During their analyses, Martin and his colleagues touched upon almost every single region and dance type of the Alpine-Carpathian Region, a scope that makes the Traditional Dance Archive of the RCH Institute for Musicology unique. (Varga 2020: 93)

The second section ("Historical and Comparative Studies: European Cultural Relations among Dance Traditions in the Alpine-Carpathian Region") includes seven articles, of which the first is written by Vivien Szőnyi (Ethnology-SZTE;

ZTI) on “The Significance of György Martin’s Historical and Comparative Studies in Hungarian and International Ethnochoreology”. The author provides a short summary and a critical evaluation of Martin’s twelve papers and furthermore a detailed interpretation of the research methods employed in these papers and their theoretical background.

All the following six papers of this section (No. 1–6) were written by György Martin. According to the assessment of the previous author, these papers “are milestones in the history of Hungarian and European folk dance research” (Szónyi 2020: 113). However, two of them (No. 3 and 6; total 10/17 of the volume) have never been published before in English consequently these could be considered as milestones in the Hungarian research at best.

It is important to mention that the original papers by György Martin, as well as by him and his co-author Ernő Pesovár, have been numbered 1 to 17 by the editors in order to easily distinguish them from the nine other papers of the volume written by other scholars. I indicate these numbers always in this review.

Papers by György Martin:

1. Eastern European Relations of Hungarian Dance Types (Published in Hungarian 1964; Published in English 1965)
2. Performing Styles in Dances of the Carpathian Basin (Hung. 1967; Eng. 1968)
3. The Relationship between Hungarian and Romanian Dance Folklore in the European Context (Hung. 1978; the present English translation is the first; hereinafter: *Eng. 2020*)
4. Ethnic and Social Strata in the Naming of Dances: Different Types of Historical Nomenclature in Hungary and Europe (Hung. 1984; Eng. 1985)
5. Peasant Dance Traditions and National Dance Types in East Central Europe between the Sixteenth and Nineteenth Centuries (Hung. 1984; Eng. 1985)
6. Hungarian Dance Dialects (Hung. 1990; *Eng. 2020*)

The next part of the present volume involves eight papers, of which the first two are introductory essays for the following six papers by György Martin (No. 7, 10–12), as well as by György Martin and Ernő Pesovár (No. 8–9). The first article is entitled as “György Martin’s Method for Analysing Dance Structures” and signed by János Fügedi (ZTI). In the second essay, Zoltán Karácsony (ZTI) examines the theory and its underlying claims made by György Martin in his highly innovative paper “Improvisation and Regulation in Hungarian Folk Dances” in relation to the mode of dance representation. These introductory essays are followed by the papers of Martin, as well as Martin and Pesovár (No. 8–9), numbered as No. 7–12:

7. Analysis and Classification of Folk Dances (Hung. 1979; *Eng. 2020*)
8. A Structural Analysis of Hungarian Folk Dance: A Methodological Sketch (Hung. 1960; Eng. 1961) (with Ernő Pesovár)
9. Determination of Motif Types in Dance Folklore (Hung. 1964; Eng. 1963) (with Ernő Pesovár)
10. The Dance Cycle: The Largest Form Unit of Folk Dance (Hung. 1978; *Eng. 2020*)

11. Improvisation and Regulation in Hungarian Folk Dances (Hung. 1980; Eng. 1980)
12. Connections between Folk Dance and Folk Dance Music (Hung. 1967; Eng. 2020)

The final section (“Case Studies: Traditional Dances Research in Transylvania”) begins with an introductory essay again. In this essay, Sándor Varga makes his reassessing conclusions to Martin’s subsequent case studies (No. 13–17). He writes as follows:

The selection of papers in this volume consists of György Martin’s most elaborated case studies; it properly represents his scientific background and widespread expertise. During the compilation process, we have taken care that the topics of the papers chosen be in connection with a specific dance dialect or dance type to make it easier for the reader to review and interpret Martin’s lifetime work. [...] (Varga 2020: 587)

Finally, the volume ends with the last five studies of recent collection written by Martin:

Papers by György Martin:

13. The Structure of an Improvisatory Male Dance (Hung. 1977; German 1977; Eng. 2020)
14. The Romanian Hajdútánc in Transylvania (Hung. 1980; Eng. 2020)
15. Old and Newer Types of Male Dances in Mezőség (Hung. 1980; Eng. 2020)
16. The Hungarian Dance Dialect in the Maros-Küküllő Region (Hung. 1982; Eng. 2020)
17. Dances of the Gyimes Csángó People (Hung. 1970; Eng. 2020)

Besides the ten new English translations, another significant achievement of the contributors is that Martin’s seven other works previously published simultaneously in English are updated with references and the texts are revised by the editors (No. 1–2, 4–5, 8–9, 11). Together with the brand new analyses related to the original works, it makes this volume a very valuable contribution to ethnochoreology: an interdisciplinary and dynamic field of study. The *Foundations of Hungarian Ethnochoreology* is a good representation of the stance of the discipline in Eastern Europe in the 21st century: a discipline which is fundamentally based on the lifework of György Martin, who was one of the world’s leading dance analysts of his time and is still one of the most relevant figures of the Eastern European approach in dance folkloristics to have ever existed. ■

BOOK

Harpe og sverd*Litteraturhistoriske essay om den norske balladen***Olav Solberg***Oslo: Cappelen Damm Akademisk/
Nordic Open Access Publishing. 2020.*[https://press.nordicopenaccess.no/
index.php/noasp/catalog/book/113](https://press.nordicopenaccess.no/index.php/noasp/catalog/book/113)

KARIN STRAND

Uppfattningen att folkvisor skulle vara en spegling av ett lands folk och dess karaktär, ett uttryck för "folksjälen", är en tankefigur som brukar tillskrivas den tyska filosofen J. G. Herder som också var en av dem som myntade och lanserade själva begreppet (*Volkslied*). I förromantikens gryende intresse för nationernas särart fick denna syn stort inflytande i Europa, inte minst för det kommande seklets insamlingar av visor, sagor och annan traditionskultur. Indirekt har det också satt spår i visforskningen genom att materialinsamling, utgåvor och historieskrivning i hög grad har organiserats utifrån den egna landets folkminnen och kulturskatter.

Den norska visforskningen är naturligtvis inget undantag. Däremot har landet med sin långa historia som lydrike under Danmark (från reformationen till 1814) haft speciella förutsättningar. När balladforskningen grundlades definierades Norge ännu som en dansk provins, skriftspråket var danska, den norska eliten var dansk eller dansk-norsk, och landet styrdes från Köpenhamn. Den danska balladdiktningen värderades högt i Danmark och länge förbisågs möjliga influenser från den västnordiska "periferin".

I Norge kom insamlingsarbetet igång något senare än i de skandinaviska grannländerna med egentlig start för nedteckningar på 1840-talet och ljudupptagningar vid 1900-talets början. M.B. Landstads *Norske Folkeviser* gavs ut 1853 och fem år senare utkom Sophus Bugges *Gamle norske Folkeviser* som brukar betraktas som den första vetenskapliga utgåvan av norska medeltida ballader. Ansatsen fick flera efterföljare i form av spridda publikationer men fram till nyligen har Norge saknat sin motsvarighet till källkritiska utgåvor som *Danmarks gamle Folkeviser* (DgF) och *Sveriges medeltida ballader* (SMB). Detta förverkligades dock 2016 med *Norske Mellomalderballadar* efter decennier av omfattande editionsfilologiskt arbete på initiativ av dåvarande Norsk visearkiv (idag en del av Nasjonalbiblioteket). Utgåvan innehåller 800 texter, fritt publicerade efter tematisk undergenre på [Bokselskaps hemsida](#), och 1500 melodier vilka tillsammans med biografier, artiklar, register och tillägg utgivits i fyra tryckta band. Texter och melodier är försedda med typnummer enligt den typologi över skandinaviska ballader som Jonsson, Solheim och Danielson implementerar i *The Types of the Scandinavian Medieval Ballad* (TSB) (1978).

Balladforskaren och professor emeritus i nordisk litteratur Olav Solberg ingick i redaktionen till den norska utgåvan. I denna essäsamling sammanställer han forskning som sysselsatt honom alltsedan avhandlingen om norska skämtballader (1993), och ämnesbredden är imponerande. I bokens åtta essäer utforskar Solberg såväl litteraturhistoriska och stilistiska som förmedlingsmässiga aspekter av balladerna med fokus på textvärldarna. De olika infallsvinklarna motiverar delvis olika metodik men Solbergs genomgående perspektiv är en nyhistorisk förståelse av den konkreta balladtexten som uttryck för en större helhet. Varje textbelägg kan ses i förhållande till andra varianter av samma ballad, men också till sångarens hela repertoar liksom till balladhistorien i stort (s. 12).

Bokens titel anspelar på två centrala problemlösare i balladdiktningen: harpan och svärdet. Svärdet är naturligtvis ett konkret vapen som i balladernas

universum kan svingas av såväl manliga som kvinnliga hjältar – och inte sällan personifieras under eget namn – men det kan också fungera som en symbol för frihet och styrka. Även harpan kan vara ett kraftfullt vapen, med strängar och toner fyllda av magisk energi och makt att påverka omgivningen. Båda är exempel på det slags dynamiska formler som gör de medeltida balladerna så mångfacetterade sin strama form till trots.

Den medeltida balladen i Skandinavien kan dateras till 1200-talets slut. Däremot finns ytterligt få litteraturhistoriska källor som kan utgöra fasta hållpunkter (s. 65). I bokens första essä lyfter Solberg dock fram några exempel på texter som otvetydigt har influerat balladvärlden, däribland fransk och anglonormandisk riddardiktning. En sådan är berättelsen om Tristan och Isolde, i norsk version: *Tristrams saga ok Ísondar*, som tagits upp i riddarballaden ”Bendik og Árolilja” (TSB D 432). I essän går Solberg också i polemik med tidigare uppfattningar om att Danmark skulle vara den skandinaviska balladens vagg. Svend Grundtvig, utgivaren till *Danmarks gamle Folkeviser* (första bandet 1853) och grundare av dansk vetenskaplig balladforskning, var övertygad om landets särställning på balladområdet: ”[D]et vil da uden Tvivl vise sig, at Danmark er den nordiske Folkevises egentlige Hjemland, hvor denne Digtning baade først fremkom, blomstrede rigest og lodt sig laengst.” (citerat på s. 22). Att balladdiktningen hade starkt fäste i Danmark är oomtvistligt; inget annat nordiskt land har dokumenterat så många olika ballader, om än en stor mängd nydiktades på 1500- och 1600-talet. Däremot finns inga belägg för att den skulle ha uppstått tidigast just i Danmark – det finns inga konkreta danska spår före 1300-talets första decennium, det vill säga före de svenskspråkiga Eufemiavisorna som innehåller balladformler av den typ som återfinns i 1800-talsballader. Dessutom, påpekar Solberg, är några av de föregivet danska balladerna i själva verket norska eller västnordiska visor som översattes till danska under renässansen.

I bokens andra essä vänder Solberg blicken mot människorna som traderat och dokumenterat balladerna: sångarna och insamlarna och deras möten. Här presenteras några av de flera hundra balladsångare som är kända från 1800-talet och de män (vilket det då var fråga om) som sökte upp dem. Härigenom får läsaren inblick i vad som egentligen drev insamlarna till sina långväga resor, vilken metodik de använde, vem som sjöng ballader och hur visorna traderades vid denna tid. Även om insamlarnas efterlämnade dokumentation sällan kan besvara alla frågor som dagens forskare ställer sig avseende traditionsbärandens miljö och sociala betingelser utgör den ofta en god grund som kan kompletteras med andra historiska primärkällor såsom kyrkböcker, rättsprotokoll och räkenskapsböcker. Just detta har Solberg i vissa fall gjort, vilket ger levande inblickar i balladernas – och människornas – livsförutsättningar vid olika tidpunkter i gripande personporträtt.

Några av bokens essäer (nr 3, 6 och 7) är tematiskt orienterade studier av balladgenrer. I fokus för analysen står några av de mest kända norska balladerna, men även några mindre frekvent sjunga visor avhandlas. Eftersom den medeltida balladen är en pan-nordisk genre där många visor har paralleller i flera länder, även utanför Norden, gör Solberg även exkurser i framför allt i danska och svenska ballader. I en text undersöks kategorin av *kämpavisor*

och trollballader som är en i huvudsak västnordisk balladgrupp med ursprung i Norge och Färöarna (s. 116). Såväl handlingen som estetiken går tillbaka på motiv i forntida sagadiktning vilket visar sig i en lös narrativ struktur, dramatiska överdrifter och fantastiska förlopp, inte sällan med humoristiska och groteska inslag. Kämpavisorna utgör den näst största av de traditionella balladgrupperna vilket visar att det spännande och dramatiska stoffet har uppskattats av många människor genom tiderna (s. 133). I motsats till vad man schablonmässigt kan tänka sig har dessa ballader inte appellerat mer till män än till kvinnor, åtminstone av sångarnas repertoarer att döma där kämpavisor förekommer i lika stor utsträckning hos båda könen. Detta tolkar Solberg som att det är andra kvaliteter som tilltalar sångarna än enkel identifikation med (de manliga) hjältarna. I dessa ballader finns också rikligt med starka kvinnor, besläktade med sagadiktningens hjältinnor, som till skillnad från det passiva kvinnoidealet i den europeiska riddardiktningen är aktiva, viljestarka och uppfinningsrika (s. 127).

Två andra tematiska genrer som ägnas särskilda essäer är den *naturmytiska balladen*, en kategori där mötet mellan människa och övernaturliga makter, trolldom och magi ofta är framträdande, samt *skämtballaden*. Den sistnämnda har historiskt haft låg status i balladkännarnas ögon – Grundtvig slog till exempel fast att skämtballaderna inte hade något egentligt värde – men har i modern tid förlänats seriösa studier, inte minst alltså av Solberg själv. I essän åskådliggörs skämtballadernas textvärldar och stilistiska grepp – däribland språklig humor, situationskomik och ”den bakvända världen” – utifrån några representativa exempel, bland annat med stöd i Bachtins teorier om karnevalen.

En ytterligare ämnesingång i de norska balladerna är ett par danska visutgåvor som varit viktiga för traderingen, nämligen *Hundreviseboka* utgiven av Anders Sørensen Vedel (1591) som Peder Syv utökade i uppföljaren *Tohundreviseboka* (1695). Som Solberg argumenterar är dessa utgåvor emellertid inte bara visböcker utan också kulturpolitiska dokument som förmedlar utgivarnas syn på språk, religion, kultur och politik i linje med den danska överhetens krav (s. 137). Flertalet visor som här framställdes som danska var i själva verket västnordiska visor i översättning, däribland den välkända ”Ebbe Skammelson” (TSB D 251). I textanalyserna visar Solberg hur en norsk undertext kan slå igenom i den manifesta texten och illustrerar den västnordiska framställningstekniken i vidare mening (s. 165).

En särskild essä ägnar Solberg åt frågan om identitet: hur balladens aktörer gestaltas, hur de uppfattar sig själva och hur vi uppfattar dem. Frågan kan tyckas märklig med tanke på gestaltningens formelbundenhet men som Solberg visar finns dynamik bakom dessa begränsningar. Till sitt förfogande har diktaren till exempel andra topos än enbart den världsligt-realistiska – såväl himmel och helvete som naturmytiska rum och drömmar, liksom yttre tecken och symboler. Härtill kommer förklädnad och förvandlingar som omskapande moment. Att sångare i olika tider och miljöer dessutom omdiktat visorna, medvetet eller ej, får ofta också konsekvenser för personskildringen. Identitetspolitik må vara ett modernt fenomen, men frågan vad en människa är och vad hon kan vara är ett tidlöst tema med många variationer.

Bokens sista essä ägnas den så kallade konstballaden; nydiktningen av visor i balladstil som uppstod vid 1700-talets slut när de gamla folkvisorna började uppmärksammas av en ny litterär publik. I kapitlet undersöks några centrala konstballader från flera europeiska länder och här lyfts bland annat spökbullader av Thomas Percy och Gottfried August Bürger som viktiga influenser fram. I sin stilistiska jämförelse mellan traditions- och konstballader konstaterar Solberg att det finns många likheter: båda utmärks av enkel form, även om konstballaderna ofta har en något mer komplicerad komposition, båda är episka med inslag av lyrik och dramatik och gör bruk av starka verkningsmedel som appellerar till publiken. Trots sitt namn kan konstballaden sägas vara folkslig eftersom den bryter med den konstfärdiga, regelbundna och teoribaserade diktningen i rokokostil. På norsk mark räknas Edvard Storms "Zinklars Vise" (1782) som den första konstballaden. Visan fick en smått ofattbar publikframgång och spridning, och detta långt fram i tiden. Genom att den trycktes i skillingtryck har den dock nedvärderats i litteraturhistorien.

Sammantaget är detta en gedigen, uppslagsrik och välskriven samling fallstudier som belyser de norska balladerna ur en rad perspektiv: deras historia och textvärldar, de människor som samlat in och sjungit dem och inte minst: deras förhållande till balladtraditionen i övriga Norden och utanför. Boken ger inte bara insikter specifikt i de norska balladernas förutsättningar. Med vida litteraturhistoriska referenser, smittande entusiasm och läsarvänlig framställning förmår Solberg att föra detta rika stoff närmare oss – även läsare utanför balladforskningen – och skriva fram balladerna som en levande del av historien. ■

BOOK

Lyssna på musik*Upplevelser, mening, hälsa*

Lars Lilliestam

Göteborg: Bo Ejeby förlag. 2020.

EVA KJELLANDER HELLOVIST

"Vad är det vi hör när vi lyssnar på musik?" Så inleds baksidestexten till boken *Lyssna på musik: upplevelser, mening, hälsa*. Detta är själva temat för hela boken som bygger på samtal med tio musikintresserade, men inte musikaliskt skolade, personer i olika åldrar där utgångspunkten för samtalen är av dessa personer egenhändigt utvalda klingande exempel. Var och en har instruerats att välja tre musikstycken som på något sätt har eller har haft betydelse för dem. Dessa har sedan författaren och den enskilda informanten diskuterat utifrån olika slags tematik där upplevelser, mening och hälsa stått i centrum.

Boken består av tre delar: "Projektet och dess förutsättningar", "Undersökningen" samt "Diskussion och analys". "Projektet och dess förutsättningar", som består av kapitel ett till fyra, inleds med en diskussion kring kulturinriktad musikvetenskap, som är det begrepp författaren menar ringar in denna slags undersökning och som bland annat handlar om musik i vardagen. Begreppet ska ses som tvärvetenskapligt med inslag från humaniora, beteendevetenskaper, samhällsvetenskaper och naturvetenskaper. Kapitel två är en forskningsöversikt i vilken författaren börjar med att slå fast att kulturinriktad musikvetenskap inte är en egen disciplin och därför målas det med bred pensel för att försöka få med så många teman som möjligt som handlar om allt från hälsa till vardagligt musikbruk. Jag tycker mig dock uppleva en viss övervikt mot det musikpsykologiska området. Kapitel tre berör begrepp och teoretiska perspektiv och är bokens längsta del med sina ungefär 60 sidor. Det är ett tungt avsnitt med stora begreppsdiskussioner som nog hade vunnit på att kortas ner något. Jag upplever

det som att författaren är mycket mån om att presentera alla infallsvinklar som står till buds och lämnar fritt till läsaren att bilda sig sina egna uppfattningar. Just här skulle jag må bra av att bli tagen i handen och ledd genom denna djungel av citat. Del ett avslutas sedan med kapitel fyra som är ett metodkapitel och som sådant mycket traditionellt upplagt. Det är tydligt och ger en god inblick i själva genomförandet av undersökningen. Här får vi också veta namn (fiktiva) och ålder på informanterna samt vilka tre låtar var och en har valt ut. Informanterna består av fem män och fem kvinnor som är födda mellan 1947 och 1982. Sammantaget fungerar del ett bra som bakgrund och teoretisk genomgång, trots det långa kapitel tre, och läsaren får en god grund att stå på inför den fortsatta läsningen. Begreppet kulturinriktad musikvetenskap är intressant som samlingsnamn för sådant som inte anses vara traditionell musikvetenskap, som exempelvis forskning inom området musik och hälsa. Trots det är jag tveksam till att det kommer att få något större genomslag då det, i alla fall i detta fall, kanske snarare handlar om en kombination av musiksociologi och musikpsykologi,

I del två, "Undersökningen", som består av kapitel fem, presenteras det empiriska materialet med dess diskussion och analys. Inledningsvis presenteras de tio intervjuerna på cirka tio sidor vardera som ett samtal mellan informant och författare. Varje presentation inleds med en kort beskrivning av persondata och sedan följer rubriken: "Hur lyssnar [namnet på informanten i fråga] på musik?" Innehållet under denna rubrik kanske istället skulle heta: Var, när och hur lyssnar [namnet på informanten i fråga] på musik? eftersom det är en redogörelse på ett par sidor för just detta. Därefter följer en beskrivning av hur informanten och författaren tillsammans lyssnat på informantens låtar och den diskussion som förekom i direkt anslutning till detta gemensamma lyssnande. Lilliestam skriver att det inte är nödvändigt att läsa alla presentationerna för att kunna tillgodogöra sig själva analysdelen, men menar samtidigt att det kan vara av intresse för helheten. Jag håller med om detta. Det är något upprepande att läsa tio liknande presentationer, men samtidigt är det bra att ha den kontexten med sig in i analysdelen.

I del tre, "Diskussion och analys", som liksom förra delen också enbart består av ett kapitel (nummer sex), lyfter Lilliestam kapitlets tre huvudteman direkt för att vi som läsare ska få hjälp med förståelsen av själva analysen. De tre temana är: Om musiklyssning, Vad fokuserar man på? Vilka ord och strategier använder man för att beskriva musik och musikupplevelser? samt Musik, hälsa, emotioner och vardaglig självterapi.

Tema ett inleds med ett resonemang om strömmad musik och om hur vårt lyssnande förändrats med hjälp av olika tjänster som exempelvis Spotify. Informanternas berättelser om hur, var och när de lyssnar läggs samman till en bredare bild där begrepp som exempelvis aktivt och passivt lyssnande lyfts fram. Det aktiva lyssnandet likställs med ett koncentrerat lyssnande där ingen annan aktivitet görs samtidigt. Det passiva lyssnandet förekommer däremot i olika miljöer, som arbetsplatser, bilar, allmänna transportmedel, träningslokaler och andra möjliga ställen för musiklyssning där musiken fungerar som en kuliss till andra aktiviteter, men är viktig i sig ändå. Informanterna pendlar alltså mellan ett aktivt och ett passivt lyssnande. Författaren talar också om det rituella i

lyssnandet, där man ibland behöver vara ensam och ibland tillsammans med andra. Diskussionen om vilka medier som används vid musiklyssning är mycket intressant eftersom den tydligt visar att mediet för lyssnande är situationsbundet. Informanterna lyssnar på vinyl, cd eller strömmad musik beroende på vilka situationer de befinner sig i. När de är på språng lyssnar de på strömmad musik genom hörlurar, medan när de är hemma så lyssnar de oftast via högtalare och flera av dem föredrar då vinylskivor eller CDs. Även åldern har betydelse och författaren pratar om musik som "generationsmarkör". Han menar samtidigt att en generation kan ses som "den generation under vilken vi växte upp" och på så vis kan en generation bara vara några år. En tilltalande tanke! Musiken vi lyssnar på kan därmed knytas samman med de minnen en individ har med sig genom livet. Detta bekräftar också tidigare forskning och underbygger vikten av att diskutera dessa frågor för en större förståelse för hur, var och när vi lyssnar på musik just nu på 2000-talet.

Det andra temat, om hur en person beskriver musik och musikupplevelser, startar i tanken om att vi har vårt språk och våra berättelser att utgå från och att det kan vara mycket svårt att förmedla våra musikupplevelser med ord. När vi hör ett stycke musik så får vi väldigt många intryck och vi påverkas på olika sätt. Underteman är musikteori (huruvida informanterna använder sig av etablerad terminologi för att kunna beskriva musiken), sångröster, små detaljer i låtarna som har betydelse för hur vi uppfattar dem och onomatopoetiska uttryck för det som låter. Konklusionen är att den vanliga lyssnaren inte har de verktyg som krävs för att på en musikteoretisk nivå beskriva det som hörs. Däremot har de många andra sätt att förmedla sina upplevelser på genom att berätta om känslor, göra jämförelser med annan musik och inte minst genom att använda låttexter på sätt som passar den enskilda individen.

Tredje och sista temat är "Musik, hälsa och välbefinnande". Här skriver författaren:

Musikens påverkan på kroppen är rent fysisk, eftersom den sätter igång en rad processer i kroppen – påverkar blodtryck, puls, andning, muskelspänning, hormonbalanser, etc. [...] Ännu viktigare är den psykiska verkan som musiken har och som till en stor del är en konsekvens av den fysiska. (s. 296)

I avsnittet berättar informanterna ganska utlämnande om hur viktig musiken är för dem och hur de i mångt och mycket använder musik för att reglera olika sinnestillstånd, men också hur musiken påverkar dem på djupet. Lilliestam lyfter också diskussionen om att musik och identitet är nära knutna till varandra, något som jag själv håller med om till fullo. En hel del kopplingar till Even Ruuds bok *Musikk og identitet* (2013) förekommer och framför allt ges Ruuds rumsmetaforer stor plats. De olika rummen (det sociala rummet, det personliga rummet, det transpersonliga rummet samt tidens och platsens rum) är till stor hjälp när författaren ska försöka förklara sina informanters upplevelser, vilket är en mycket rimlig väg att gå. Lilliestam visar därmed på hur musik skapar mening för den enskilde och hur musiken kan hjälpa denne att hantera olika livssituationer.

Mycket av det som framkommer i boken är i sig inget nytt, men ger en större samlad bild och fördjupning av tidigare forskning inom samma område, det som författaren kallar kulturinriktad musikvetenskap. Detta är både en svaghet och en styrka. Kvantitet, i detta fall genom tio informanter, bekräftar tydligare tidigare forskning inom området, men tappar samtidigt möjligheten att gå på djupet med några få teman istället. Författarens intention är dock att presentera forskning som handlar om hur människor lyssnar på och använder musik i ett bredare perspektiv. Det lyckas han med. Boken är ett bidrag till detta och tillsammans med hans tidigare böcker *Musikliv* och *Musiken och jag* (tillsammans med Thomas Bossius) utgör denna ännu en pusselbit till det stora och något svårfångade ämnet kulturinriktad musikvetenskap. Dessutom behövs det böcker på svenska som går att använda i utbildningssyfte. Boken är lätt att ta till sig och förstå och därför utmärkt som kurslitteratur inom musikvetenskapliga kurser (föreläsningsvis grundkurser) där studenterna behöver få en inblick i hur musik kan påverka oss på väldigt många olika sätt, och hur upplevelser av musik skiljer sig åt mellan människor beroende på hur gamla det är och vad de har med sig i bagaget. ■

This doctoral thesis draws upon the author's previous employments as a producer with Rikskonserterne (Concerts Norway) and the overall research aim is to "study the process through which musical activity and cultural infrastructure were translated into gestures of 'development' or 'post-war reconciliation' by Concerts Norway and its partners in the Global South" (p. 8). The author's experiences from different projects in Palestine, India and Sri Lanka have been re-examined through the use of interviews with project participants and other stakeholders, policy documents, evaluations and other official documents. The thesis is built from three separate articles published in international journals and one chapter from an anthology, preceded by a rather large frame chapter (162 pp. including table of references) – in total 274 pages.

The thesis can be described as a study in applied musicology. There is a strong empirical foundation with three different cases being studied; at the same time, the ideas of how music works in social relations are brought forward and discussed in order to propose a "post-development framework for music and social change" (p. 11) – that is, a framework for a rethinking and restructuring of such projects in order to make them work for equity rather than reinforcing existing hierarchies.

The thesis is contextualised within four fields of research: culture in international development, postcolonialism and decoloniality, various strands in musicology, and peace studies. The importance assigned to culture in the promotion of international development is a rather recent phenomenon, induced by UNESCO declarations and conventions around the turn of the century. This change of view and the subsequent formation of international aid projects centered around music is a prerequisite for the thesis; the research literature on the subject is still scarce. The postcolonialism/decoloniality theorisation serves to contribute a critical perspective on the power structures and the epistemic problems of studying within a post-colonial relationship. The thesis is situated within musicology as critical musicology, popular music studies, and the more specific network on the

DISSERTATION

Music in International Development

The Experience of Concerts Norway (2000–2018)

Solveig Korum

Doctoral Dissertations at the University of Agder; no. 323.

<https://uia.brage.unit.no/uia-xmlui/handle/11250/2759602>

ALF ARVIDSSON &
MARIKA NORDSTRÖM

social impact of making music (SIMM). Peace studies is invoked since two of the case studies are from places with long histories of war and political conflict.

The theoretical (or perhaps meta-theoretical) framework is by and large drawn from two sources: Howard Becker's *Art World* concept which give prominence to the differentiation of actors' roles, and Boltanski's and Thevenaut's theory of *justification*, which supplies an analytical model with six different "worlds" in which a project can be valued as meaningful. On a more general level, postcolonial theory is also an important foundation for the thesis.

This doctoral thesis is shaped by the ethnographic methods that are used. There is a thorough description of the methodology and data collection process in the frame chapter, and it covers several vital themes.

The choice of methodology reflects the personal connection Korum has with the field in question. As a researcher in a field where she has been a practitioner, Korum chose to use critical autoethnography as an approach, where the narrative of the researcher is regarded as research data. Korum underlines the ethical reasons behind this decision.

Overall, there is a nuanced and detailed description of the researcher's role and impact on the outcome. Korum thoroughly depicts how and when the fieldwork was executed, as well as how she was introduced to the field and how informants were selected. Various professionals and other people (for instance musicians) have been interviewed in these four countries, and in summary there are quite many informants and thus a large amount of interview material. In the frame chapter as a whole there is a clear transparency, and the reader gains a good insight into the research process and the author's position and choices. Korum makes critical reflections on her own work, for instance noticing that early interviews were not optimal, thereby describing her learning process with a humble attitude.

Moreover, Korum has used triangulation of data as a way of validating her findings in interviews and field observations by looking at, for instance, evaluation reports and policy documents. This is not an easy process; a revealing example of the rules of the field is that Korum received only selected data from the Norway Ministry of Foreign Affairs (p. 72).

The article on the cooperation with organizations in India brings forward the changing policies of Rikskonserterne during consecutive projects, concerning the understanding of brokerage. Three distinct cultural policy eras are identified (2002–04, 2005–12 and 2014–17), and they are characterised as respectively understanding brokerage as rational, entrepreneurial, and relational. That is: the broker was seen as a means of effectuating a project, then seen as an important actor whose own agenda was a resource, and finally as a person mediating between different actors. This is put in relation to changing ideas of what the collaboration was about – cultural exchange, artistic activity and infrastructure development strengthening each other, and finally a stricter focus on development with measurable impact.

The article on the cooperation program with the Palestinian culture organization Sabreen discusses the different forms of justification at work, as three narratives. One framed the cooperation as a civic act of resistance, another as a matter of artistic inspiration, and yet another as promotion of economic development. Here, the ideology of the arts standing above political stances are at odds with the political situation framing everything Palestinian in political terms.

The two articles on Sri Lanka both deal with the delicate question of how culture can be used in order to induce reconciliation in a country torn apart by a long-lasting civil war, with one of the sides clearly coming out as a winner. One article focuses the problem of many stakeholders with different agendas causing a limitation of outcomes. The second article drawing on Sri Lanka material discusses the concept of *harmony*, which often is invoked in order to stand as a metaphor bridging music-making and social relations. Here, three understandings of harmony as a musical concept are related to three understandings of social harmony.

The concluding sections of the frame chapter bring together different tendencies and conclusions that appear in the articles and attempts to establish a larger context. The varying roles and policies of Rikskonserterne, the varying conditions in the different countries, and the dynamics of the projects are discussed on a generalised level. The model proposed as a post-development framework states pre-conditions, process, and legacy as three stages which are broken down in detail in order to provide for a continuous reflexive analysis. Those stages and details are derived from the discussion of the findings of the articles and from the theoretical perspectives applied.

One of the major results is the discussion of standards of evaluation and the proposals for improvement. This includes stating the importance of acknowledgement of differing epistemologies of the different actors and introducing the concept of “most significant change” (p. 115) as a working tool with stories of personal transformation and stories of community impact as sources. The concept of “legacy” is proposed as a substitution for “impact”, thus redirecting focus to viable processes and practices rather than completed and quantified events and programs.

This doctoral thesis has several clear strengths. It is an ambitious, well-written, and properly conducted piece of academic work. Furthermore, the thesis is well-anchored in previous research and scholarly discussion by a rich use of relevant references. One of the most apparent strengths is the broad and ambitious scope to present a multi-dimensional view of meaning-making in international aid programs in music. It has generated important knowledge and highlights vital questions concerning the Global North’s international aid programs in music, what pitfalls there are and what positive experiences can be taught. This can be of great value for those working within this field and others.

Moreover, the structure of the thesis also deserves some attention. This is an aggregation thesis with a long frame chapter which in several ways complements the included articles. This results in a thesis where the articles and

frame chapter are well balanced: that which gets little attention in the articles is, in general, considered in more detail in the frame chapter. One example is on pp. 30–45 where Korum writes quite extensively about Norway and Rikskonserten, and thus gives the reader vital information concerning the field.

There are also some weaknesses in the thesis that should be mentioned. One is somewhat related to the structure of the thesis, where the articles partly focus on different subjects. The articles are quite disparate in terms of topics and partly also in terms of concepts used. While this is the result of strategic choices in order to communicate with different academic audiences (a strength), and the introductory chapter brings them together under a coherent conceptual frame, still the eclectic character gives a somewhat haphazard impression concerning research design. For instance, there are two articles on Sri Lanka, whereas the possibility of comparing the different countries/projects is not taken up.

Another remark that can be made – and which also may be partly related to the structure and the fact that this is an aggregation thesis – is the fact that the specific role of music is often overlooked or minimised in the articles. Although this thesis is to a great extent about music, music itself is to a rather large extent unspoken and invisible. There is also at times a somewhat ambivalent view of music. Although the author states that she is aware of the risk of romanticising the social effects of music, she sometimes gives in to this.

One further comment partly involves the chosen structure of the thesis, where some of the articles are rather short and compressed. This gives the impression that some important findings are followed by rather short discussions and analyses, for example regarding the case of Sri Lanka and the outcome of the aid program. Hopefully, the author will have time to develop the analysis further in the future.

Concerning theory, some weak points can be noted. One is that the thesis draws to a large extent upon postcolonial theory, but this is presented as a “disciplinary strand” rather than as the dominating theoretical framework. The two theories identified as such, Becker’s and Boltanski & Thevenaut’s, are not quite compatible; both speak of “worlds” but with different meanings. Furthermore, the expression “inspirational art worlds” (p. 92) collapses both theories.

Moreover, the concept of culture is central to the study object, but the various meanings, as well as their analytical use, are never discussed fully. As for now, culture can refer to the arts proper, “subcultures” (p. 39; does the author mean music styles or social strata?) or collective national, ethnic or administrative ways of orientation, and the reader is sometimes left in doubt about its usage (article 2, p. 211).

Also, some comments can be made regarding the results and analysis. The relation of the final findings to the four “disciplinary strands” varies considerably. Here a clear statement regarding which strands the thesis aims to give a major contribution to, and which are invoked as explanatory frameworks should have been given. Furthermore, the choices of research traditions to lean on could have been more outspoken. For instance, the thesis also draws upon the rich

ethnomusicological literature on North-South relations and revitalisation. It could also be related to the fields of cultural economy or arts administration. The conclusion is by and large an analytical model for working on further projects – that is, the project staff members and their knowledge and worldviews are the main problems studied. Practical consequences, on the other hand, tend to be omitted. This could have been prepared more distinctly at the beginning of the thesis.

There are several aspects to highlight concerning the scientific significance of this doctoral thesis. It provides new, vital knowledge in the field of international aid music programs/projects; for instance, which difficulties and challenges occur when working and dealing with these questions. It also hints at the benefits of development aid of this kind, and the special role that music plays in this regard. The indepth theoretical discussion based on a postcolonial framework also includes some important findings, which likewise have bearing in a wider scientific context. One example concerns the asymmetrical power-balances between the Global South and the Global North and how this can be related to different kinds of development aid.

The theoretical framework of the thesis aims to create a deeper understanding of (cultural) aid programs of this kind, showing how the actual development aid could be understood and interpreted based on theories and previous similar research. The author has carried out her fieldwork in a consistent manner and has produced articles simultaneously. Overall, Korum's conclusions and discussions throughout the thesis seem plausible and relevant, based on her selected theories and standpoints. Korum has produced a doctoral thesis which is thoroughly executed; the scientific contribution is evident in several ways. ■

Översättningar kan spela en viktig roll när musik sprids mellan länder och kulturer, och översättningsvetenskapen har alltmer uppmärksammat aspekter av denna process. Den recenserade volymen presenterar bidrag från en workshop ordnad hösten 2019 inom ett internationellt samarbetsprojekt om sångöversättning, med samma namn som boken. Volymen innehåller 15 bidrag (fyra på tyska, elva på engelska), plus inledning på engelska. Av de 16 författarna är åtta från Norge, tre från Finland, två från Grekland och en vardera från Sverige, Italien och Storbritannien/Skottland.

Inledningen är skriven av redaktörerna. Här diskuteras definitioner av "sång" som ett relativt avgränsat verk där text och musik är lika viktiga, och man följer Johan Franzons definition (från en artikel i *The Translator*, 2008:367): "a piece of music and lyrics – in which one has been adapted to the other, or both to one another – designed for singing performance" (s. 16). Begreppet kontext definieras brett som

situational information, spanning from the most immediate context, that is the musical context, via the functional context (as constituted by the purpose of the translation), to various forms of sociocultural context, encompassing ideologies, the temporal dimension, institution, audiences, and so on. (s.18).

BOOK

Song Translation

Lyrics in Contexts

Johan Franzon, Annjo K. Greenall, Sigmund Kvam och Anastasia Parianou (red).

Berlin: Frank & Timme. 2021.

TRANSÜD. *Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens*, nr 113.

BIRGITTA ENGLUND DIMITROVA

I inledningens diskussion placeras forskning om sångöversättning in i översättningsvetenskapen, som en underavdelning till *audiovisual translation* (s. 20–22); här ges en utförlig översikt över aktuella tendenser i sångöversättning (s. 23–27, med många verk nämnda). På s. 28–33 skissas en deskriptiv-explanatorisk modell för studier av sångtexter i kontext. Delar av presentationen förutsätter viss kunskap om översättningsvetenskapliga frågeställningar och begrepp, till exempel olika strategibegrepp som inte alltid förklaras. Funktionell översättningsteori kunde ha presenterats tydligare i inledningen, då den är grundläggande för många av bidragen som ibland använder begrepp från den axiomatiskt, utan förklaring eller referens (till exempel begreppet *skopos* på s. 151, 156).

Artiklarna grupperas i tre avdelningar: "Analyses of popular songs", "Historical approaches" och "Multimodal and didactic approaches". Första avdelningen omfattar sex artiklar om modern populärmusik, där de två första är korpusbaserade. Panagiotis Kelandrias (Ionian University, Grekland) gör en korpusstudie av 40 engelska och 40 italienska sångtexter från 1970-talet och framåt, i översättning till grekiska. Studien gäller vilka makrostrategier översättarna använt och om de förändrats över tid. Kelandrias finner tre huvudsakliga strategier, för vilka han föreslår termerna: *translational transformation*, när sången får helt ny text på målspråket, utan relation till källspråkstexten, *translational arrangement*, när måltextern får samma betydelse som källtexten, och *translational miscegenation*, blandning mellan olika strategier. Vanligast i korpusen är den första, att skriva en helt ny sångtext. Över tid kan inga förändringar i tendenser ses.

Johan Franzon (Helsingfors universitet, Finland; även förstanamn bland redaktörerna och medförfattare till inledningen) redovisar i sin artikel en analys av 234 sånger från amerikansk populärmusik från större delen av 1900-talet, med engelska som källspråk och svenska som målspråk. Frågeställningen är översättarnas huvudsakliga förhållningssätt till källsången, i termer av trohet (*fidelity*) till texten och musiken. Han presenterar (s. 117, även s. 30 i inledningen) ett kontinuum med sex olika grader av trohet och deras fördelning på texterna i korpusen och över olika tidsperioder. I korpusen är förhållningssätt 6, helt nyskriven text, *inte* den dominerande strategin (till skillnad från Kelandrias resultat). Franzon är en etablerad forskare inom sångöversättning och hans arbete imponerar med sitt omfång och ambition. Alla hans arbeten berör populärmusik översatt till svenska och är därför intressanta även för svensk musikvetenskap.

Marcus Axelsson (Høgskolen i Østfold, Norge) presenterar en fallstudie av en amerikansk countrysång från 1960-talet, "Harper Valley P.T.A.", och dess översättningar till svenska respektive norska. För att förstå sångtexter som kontextualiserade budskap använder författaren en kvalitativ hermeneutisk metod (s. 128) och gör en analys av källtextens narratologiska aspekter och av översättningsstrategierna till respektive målspråk. Analysen visar att översättningarna skiljer sig åt genom att lyfta fram delvis olika teman från den engelska sångtexten.

Anja K. Angelsen och Domhnall Mitchell (båda från Norwegian University of Science and Technology, Norge) behandlar i en fallstudie tre sånger av singer-

songwritern Leonard Cohen i norska coverversioner med, i samtliga fall, kvinnliga sångerskor. Analysen fokuserar på texterna, men tar också mer övergripande upp de effekter och skillnader som uppstår mellan Cohens versioner och de norska sångerskornas, både textuellt, musikaliskt och övrigt kontextuellt.

Şebnem Susam-Saraeva (University of Edinburgh, Skottland) har ett antal publikationer med bäring på musik och översättning bakom sig, också i bokform. Här presenterar hon en välinformerad fallstudie av en turkisk cover med video från 2015 av en fransk-israelisk hitsång. Hon argumenterar för en multimodal och multimedial ansats och gör en detaljerad analys av både text, musik och video, med utgångspunkt i käll- respektive målkulturerna. Intressant är att israeliska element i källtexten och dess video har ersatts delvis med element från romsk kultur.

Anjo K. Greenall (Norwegian University of Science and Technology, Norge; även förstaförfattare till inledningen och medredaktör till volymen) analyserar en sångtext på engelska och dess nynorska version som hon själv har översatt. Greenall framhåller fördelen med att analysera en egen översättning, eftersom man då i rollen som forskare vet vilken övergripande strategi som eftersträvs, i detta fall en källnära översättning. Hon förkastar begreppet ekvivalens, vilket sedan länge spelat ut sin roll i teoretisk översättningsvetenskap, och gör istället en analys av likheter mellan texterna på olika nivåer med hjälp av lingvisten Charles Fillmores *scenes-and-frames* semantik. Analysen presenteras och visualiseras på ett övertygande sätt.

Avdelningen "Historiska ansatser" innehåller fem bidrag och inleds med en artikel av Mattias Lundberg (Uppsala universitet, Sverige) som tar läsaren tillbaka till reformationstidens Sverige (1530–1590) och analyserar tre sakrala sånger översatta från latin till svenska. Bland volymens författare är, såvitt jag förstår, Lundberg den enda musikvetaren och det är knappast oväntat att musikteoretiska aspekter får en större plats här än i övriga bidrag. Måltextsanalysen anknuter till den funktionella översättningsteorin. Artikeln lyfter fram de utmaningar som översättarna ställdes inför, bland annat behovet av standardisering av texter och språk. Lundberg drar slutsatsen att översättarna främst var trogna musiken och i mindre grad de latinska textmönstren, och att texten anpassades till musiken med hjälp av element från dåtidens folkspråk.

Sigmund Kvam (Høgskolen i Østfold, Norge; också medredaktör till volymen och medförfattare till inledningen; artikeln är på tyska) redovisar en ambitiös korpusbaserad studie av 52 sånger av Edvard Grieg, med käll- och målspråken norska (danska) och tyska. Kvam presenterar en väl underbyggd analysmodell i tre nivåer på textlingvistisk och funktionellt translatologisk grund och genomför analyser av hela materialet på högsta nivån, superstruktur, där han finner närmast total invarians beträffande rimstruktur, stavelsestruktur och melodi. På de övriga nivåerna (makrostruktur och formell struktur) analyseras mindre delar av materialet, och här förekommer mer variation mellan källtext och måltext. Modellen är intressant och ger möjlighet till fokusering på olika aspekter, men kräver insikter i textlingvistik.

Jürgen Schopp (Tammerfors universitet, Finland; artikeln är på tyska) diskuterar inom ramen för funktionell översättningsteori dikten "Vårt land" av Johan Ludvig Runeberg, främst kontextuella aspekter och hur den översatts från svenska till finska. Som Finlands nationalsång är den central i finsk kultur och ett intressant exempel på hur en översatt text kan få en annan funktion än källtexten.

Anastasia Parianou (Ionian University, Grekland; även medredaktör till volymen och medförfattare till inledningen) analyserar översättning av barnsånger i historiskt perspektiv, med källspråken engelska och tyska och flera målspråk. Hon urskiljer tre huvudsakliga funktionstyper som presenteras med illustrativa textexempel: *funktionell-pragmatisk invarians* (som verkar motsvarar Kelandrios *translational arrangement*), *språklig-kulturell transfer*, när källkulturella textelement ersätts av element från målkulturen, och *musikalisk transfer*, när musiken (helt eller delvis) anpassas till en ny kontext. Författaren jämför sin klassificering med andra studier, och finner att Franzons föreslagna kategorier (jfr ovan) till stor del kan tillämpas.

Daniel Lees Fryer (Høgskolen i Østfold, Norge) analyserar en amerikansk gospelsång, "The Sweet By-and-By", och dess intralingvala översättning, eller kanske snarare omskrivning, till sången "The Preacher and the Slave", gjord av Joe Hill. Artikeln refererar till verk inom sociologi och systemisk funktionell lingvistik, men inte till översättningsvetenskap, och faller delvis utanför ramen för volymen, både teoretiskt och tematiskt.

Avdelningen "Multimodala och didaktiska ansatser" har fyra artiklar. Anu Viljanmaa (Tammerfors universitet, Finland; artikeln är på tyska) intresserar sig för hur teckenspråkstolkar i Finland tolkar sånger från finska till finskt teckenspråk. I en enkätstudie, med 13 svarande teckenspråkstolkar, finner hon att de flesta ser uppgiften att tolka sångtexternas innehåll som huvudsaklig, endast en svarande ser uppgiften som mer konstnärlig med inriktning också på musiken. Samtliga menar dock att viktigast är att återge sångens stämning.

Britt W. Svenhard (Høgskolen i Østfold, Norge) följer i sin artikel begreppet "troll" från Ibsen och Grieg och hur det har adapterats till sin moderna transformation i filmen *Trolls*. Studien bygger främst på begrepp från adaptationsstudier och bara i liten grad på översättningsvetenskap, och begreppet "troll" är det enda textuella element som relateras till musik och visuella element.

Berit Grønn (Høgskolen i Østfold, Norge) redovisar en studie där 18 norska gymnasieelever översatte en rap-sång från spanska till norska. Eleverna arbetade två och två och blev efter översättningsuppgiften intervjuade om hur de löst olika problem i processen och valen av översättningslösningar. Kontexten visar sig vara viktig för elevernas förståelse av källtexten och val av lösningar.

Luana Salvarani (University of Parma, Italien) redovisar sitt eget arbete som översättare i ett didaktiskt sammanhang, där italienska skolelever arbetar med uppsättningar av musikdramatiska verk i översättning; de två verken är Ibsen/Griegs *Peer Gynt* och Brecht/Weills *Die sieben Tödsünden*. Översättningsprocessen behöver ta hänsyn till inte bara aspekter som

sångbarhet, utan även didaktiska aspekter (inlärning, sångarnas ålder, aspekter av själva uppsättningen etc.). Det är en intressant artikel med redogörelse för en mängd variabler.

Volymen är ett smörgåsbord av empiriska studier med rik materialredovisning, som inte bara behandlar olika käll- och målspråk utan också många musikgenrer från skiftande tidsperioder. Analyserna ger många exempel på olika klassificeringar. Boken är tydligt situerad i översättningsvetenskap och flertalet författare är såvitt framgår språkvetare eller översättningsvetare. Samtliga har uppenbarligen ett stort musikintresse, men de musikaliska aspekterna är oftast inte lika systematiskt och uttömmande behandlade som de textuella. Med vissa undantag (se ovan) är utgångspunkten i bidragen *texten*, och musiken ingår i kontexten.

Artiklarna har grupperats delvis utifrån genre, delvis utifrån tematik eller metod, men andra möjligheter hade till exempel kunnat vara indelning utifrån den (huvudsakliga) forskningsmetod som används (korpusbaserade studier och fallstudier), endast utifrån sångens genre eller utifrån käll- och/eller målspråk. Vissa artiklar har också speciella beröringspunkter. Ett sådant exempel är *Peer Gynt* av Ibsen och Grieg, som behandlas på mycket olika sätt i tre av bidragen: Kvam med en kvantifierad korpusstudie, Svenhard med en hermeneutisk studie av ett enda begrepp och dess resa i tid och rum genom olika medier, och Salvarani med översättarens eget perspektiv. Ett annat tema som återkommer i flera artiklar är hur sångöversättning kan användas i undervisning: Grønns och Salvaranis bidrag visar hur översättning av sånger kan integreras i undervisningen, berika studenternas språk- och musikkunskaper, medvetandegöra dem om kulturskillnader liksom om hur de kan överbryggas. Några artiklar har gemensamt att de på olika sätt vittnar om översättarens/ tolkens egen syn på sångöversättning: Greenalls analys av sin egen översättning av en poplåt, Salvaranis analys av sitt didaktiska översättningsarbete, Viljanmaas enkätstudie om teckenspråkstolkar och Grønns studie av gymnasieelevers översättning av en raplåt belyser detta. De artiklar som presenterar olika analysmodeller förtjänar också en mer ingående jämförelse än vad den här texten kan erbjuda.

Volymen är på det hela taget väl redigerad, men jag saknar abstracts och nyckelord till artiklarna; detta hade också underlättat deras sökbarhet i databaser och alltså kunnat ge fler läsare. Index hade också varit en fördel, även om det ofta saknas i redigerade volymer.

Sammanfattningsvis är detta en bok som i teorianvändning och forskningsmetoder ger en god bild av internationell översättningsvetenskap idag, samtidigt som den på ett intressant sätt lyfter fram översättningens roller och funktioner i internationell spridning av musik. Indirekt visar den att både musikvetenskapen och översättningsvetenskapen kan vinna på ett samarbete. Att flera ingående studier dessutom behandlar aspekter av svensk och nordisk musik bör för läsarna av den här tidskriften vara ett ytterligare plus. ■

BOOK

Sounds of Migration*Music and migration in the Nordic countries*

Owe Ronström & Dan Lundberg (red.)

*Uppsala/Stockholm: The Royal Gustavus Adolphus Academy for Swedish Folk Culture. 2021.**Acta Academiae Regiae Gustavi Adolphi CLXI / Publications from Svenskt visarkiv 49.*

OSCAR PRIPP

I antologin *Sounds of Migration: Music and Migration in the Nordic Countries* skriver åtta musikforskare från Sverige, Norge, Finland samt Bosnien-Hercegovina om musik och migration. Ett återkommande tema i bidragen är hur musik- och dansgenrer förändras när de "återbrukas" i nya samhällskontexter och de betydelser dansen och musiken då får för migranternas identifikationsprocesser.

Om man vill förstå en av antologins samlade analytiska poänger gällande just musik, migration och identifikation, är det värt att starta sin läsning med Johannes Brusilas teoretiskt orienterade bidrag. Brusila ställer sig frågan om studier av identitet (och etnicitet) fortfarande är relevanta för musikforskningen. Hans svar är ja, under förutsättning att utforskandet av identifikationer uppmärksammar komplexiteterna. De musikaliska sammanhangen måste till exempel ses i förhållande till en persons övriga livskontexter och sociala identifikationer. "Musik uttrycker primärt identiteter som konstruerats inom andra sfärer av det sociala livet – till exempel språk, skolutbildning och politiska handlingar av olika slag", skriver han med hänvisning till musiketnologen Timothy Rice (s. 106). Med stöd i sentida forskning ger Brusila uppslag på hur gemenskaper kan utforskas mer förutsättningslöst, istället för att bekräfta forskarens förhandsfokusering på exempelvis etnisk eller nationell identitet. Det kan vara att beakta multipla identiteter, undersöka hur olika slags tillhörigheter knyts till musik, hur tillblivelser i form av *assemblage* uppstår, hur identifikationer knyts till olika musik- eller dansscener, eller vilken roll musikandet spelar i *communities* eller allianser.

Komplexa identifikationsprocesser av det här slaget lyfts fram i flera av antologibidragen, vilket för mig är den största behållningen med boken. Samhällsdiskursen om invandring i Sverige (och i andra nordiska länder) är tung, seglivad och nedsättande mot dem som utpekats. Den politiska debatten vittnar dessutom om ökad polarisering mellan befolkningsgrupper i de här frågorna. Folkmusiken och folkdansen hör samtidigt till de kulturområden som löper risk att inkorporeras i en nationellt präglad kulturpolitik, vilket fått många utövare att reagera och även göra motstånd. I ljuset av denna utveckling är en känslig och icke-tendentiös forskning ett viktigt bidrag.

Tormod Wallem Anundsen skriver i den här andan om den norska mångkulturscenen; hur den offentliga diskursen och dess praktiker präglades av marginalisering och inlåsnings av de artister som sorterades under kategorin "mångkultur" under Mångkulturåret 2008. Vid uppträdanden kunde de kategoriserade artisterna anpassa sig till förväntningar på exotiskt präglade skillnader, det vill säga bekräfta bilden av "dom andra". Men de kunde också strategiskt ta samma tillfälle i akt och bryta upp de polariserade kategorierna och i slutändan skapa ett "vi" med sin publik. Anundsen lyfter också fram hur den offentliga kulturpolitiken förändrades efter Mångkulturåret i Norge, från att tidigare ha betonat nödvändigheten av mångkulturella gruppers "representation" till att betrakta kultursektorn som en arena för artisters "deltagande". Det vill säga att sträva efter ökad mångfald men inte villkora vad artisterna bör ägna sig åt och hur.

Owe Ronström tar upp en liknande problematik genom att gå tillbaka till sina fältarbeten i 1980-talets Stockholm. Han beskriver hur de jugoslaviska migranternas folklore-uppvisningar inom den svenska mångkultur-modellen, kom att förstärka bilden av sig själva som "dom andra" och därmed framstå som en lantlig och lågutbildad nationell minoritet. Som en komplex motpol till de folkloristiska uppvisningarna tjänade de egna danstillställningarna, *zabava*, tillfällen då bosnier, serber och montenegriner spelade och dansade till alltifrån europeiska mainstreamlåtar till traditionell folkmusik och kedjedanser. En annan av antologins författare, Jasmina Talam, lyfter fram hur musikgenren *zevdalinka* på senare tid fått en liknande nyckelsymbolisk innebörd för flyktingar från Bosnien-Hercegovina, som ovan nämnda *zabava* hade för grupper under jugoslavientiden. Enligt Talam, som studerat bosnier i Sverige, har *zevdalinkan* blivit en upprätthållande länk till den bosniska samhällsutvecklingen. Den har också förmågan att förmedla känslor av kärlek, sorg och längtan och samla bosnier av olika etniciteter.

Vikten av det flersinnliga och emotionella återkommer i Pekka Saaturis antologibidrag om finsk dansmusiks betydelse som gemensam identitetsmarkör för sverigefinnar. Författaren förklarar varför sverigefinnarna hållit sig fast vid den traditionella finska dansmusiken istället för att anamma dess utveckling i Finland. Den traditionella dansmusiken har kommit att förknippas med finsk tillhörighet även för den yngre generationen av sverigefinnar. Saaturi betonar hur det inte går att förstå sådana innebörder utifrån endast musiken, utan det meningsskapande måste tolkas i relation till den dansande kroppen. Det handlar om en känsla och förnimmelse av melankoliska drag i harmonier och ljudbilder, av allvar och gravitation. Kontextuellt skapades också dessa innebörder i kontrast till den svenska dansbandsmusiken, med sina gladlynta artister och inslag av "glättighet".

Det tydligaste exemplet på hur förståelsen av genrer förändras när de möter nya samhällskontexter är Sverker Hyltén-Cavallius bidrag som handlar om hur den svenska sextio- och sjuttitalproppen nått nya lyssnarskolor runtom i världen. Intervjuade lyssnare i Japan berättar för författaren hur proggmusiken för dem symboliserar fenomen som asatro och nordisk natur. Proppen har genom sin resa i tid och rum kommit långt bort från hur den en gång förstods utifrån ideologiska budskap om folkets makt, antikapitalism och antiimperialism.

Resor i tid och rum sker också då antologiförfattarna ger prov på vad som kan hända när migranternas barn ärver eller återupptäcker det musikaliska arv som föräldragenerationen fört med sig. Jill Ann Johnson skriver i denna anda om "föreställda återupptäckter", hur barnen till chilenska och makedoniska migranter förändrat sina respektive musikaliska arv med en breddning och vidareutveckling av dess genrer. Hon kopplar denna utveckling till bland annat barngenerationernas musikaliska nyfikenhet och identifikationer med flera tillhörigheter. Enligt Dan Lundberg, Svenskt visarkiv, är det just arkivens uppgift att dokumentera och förmedla sådana förändringsprocesser där musikaliska folktraditioner är integrerade delar av människors levda liv. Det är också en viktig uppgift hos arkiven, enligt Lundberg, att vara med i formandet av kulturarv genom att visa på de olika traditioner som förekommit och förekommer bland grupper vars kulturer marginaliserats.

Sounds of Migration är en läsvärd bok på många sätt. Författarna förmedlar en närhet till sina fält och tar med läsaren in i sina studerade världar och visar vad som händer där. Människors relationer till musik påverkas av migration. När livet och samhället förändras. När tiden går. Det blir påtagligt hur musikaliska former ändras, liksom meningsinnehåll och identifikationer. Det blir märkbart hur oförutsägbara processerna är när kulturella former traderas. Det är det som gör boken både intressant och spännande. Genom de konsekvent hållna analytiska perspektiven får författarna även det oförutsägbara att kännas förklarligt och begripligt. Musiken och dansen blir till det ”nyckelhål” som komplexa livs- och samhällsprocesser kan studeras igenom, vilket introduktionskapitlet anger om bidragen. Men om boken å ena sidan har en väl sammanhållen och konsekvent tematik, präglas den å andra sidan av empirisk spretighet. De olika bidragen behandlar inte ”musik och migration i de nordiska länderna”, som undertiteln utlovar. Det mesta händer i Sverige, i ett fall är det Norge. Inte heller introduktionskapitlet lyckas ta det nordiska greppet på temat. Jag saknar också mer av den dagsaktuella situationen, med migration kopplat till musik. Men bortser man från mina invändningar och problemet med varudeklarationen är boken ett angeläget bidrag såväl empiriskt som analytiskt. Den är bildande och användbar för läsare både inom och utom musikkretsar, innanför och utanför akademien. ■

BOOK

Visions and Traditions

*Knowledge Production
and Tradition Archives*

Lauri Harviahti, Audun Kjus,
Susanne Österlund-Pötzsch,
Fredrik Skott & Rita Treija (eds.)

Helsinki: *Academia
Scientiarum Fennica*. 2018.

*FF Communications
Vol. CCCXV No. 315.*

HANS-HINRICH THEDENS

When writing a report about the situation of folk music archives in Norway some 8 years ago the question came up who our network of small institutions could form alliances with, in order to not always be the little sibling among sound archives, museums, or libraries. For a while we looked into “tradition archives” which we felt we had a lot in common with. Then we found out how few of these there were in Norway and did not follow the idea any further. Now the volume *Visions and Traditions* has as its topic tradition archives and their role in the productions of knowledge. In the introduction Cliona O’Carroll mentions that there was an unprecedented number of papers around this kind of institution at – mostly folklore – conferences around the year 2015. So, in an international perspective, these archives are both numerous and interesting.

The volume is published in Finland and contains contributions from Scandinavia, the Baltic countries, Ireland, central Europe, and North America. The four sections are of varying extent. The first section, “Tilling the soil”, dealing with general definitions and the distinction between tradition archives and the better-known document archives, consists of just O’Carroll’s introduction and Maryna Chernyavska’s essay on “Folkloristics and archival studies at a crossroads.” The third part, “Fields of cultural identity – Archival and National Policies”, also consists of just a few articles while the second and the last parts contain the majority of articles. The second, “Bringing the harvest home”, deals with the described practices of tradition archives in the past and in the present, and the fourth, “Seeds for Future Practice” with current and future challenges. Both consist of seven articles each.

Chernyavska does not use the same term as in the book’s subtitle but delivers a working definition of folklore archives “from the point of intersection of folkloristics” as “collections of unpublished research materials created during

fieldwork (including fieldwork in the digital world), through correspondence or in cooperation with private collectors in order document cultural expressions; and institutions whose main goal is to collect, preserve and provide public access to such materials” (p. 29). She then describes the position of these archives in relation to the historically-oriented document archives and to libraries. In her opinion, postmodern theory has diminished the distance between document and folklore archives, as the former do no longer believe that they maintain one single truth in their documents and have become much more interested in context. Still, the only attempts to collaborate between the two types of archives have been undertaken in the US, while they are absent in Europe and Canada.

The second part of the book gives a number of examples from the history of tradition archives, from the early period of nation building when archivists built networks of informants. The informants completed questionnaires. They felt indebted to the national cause of building a canon of heritage. Most archivists and researchers had an obvious agenda and chose older genres over newer ones and were not interested in variants either, but looked for the “right” version of e.g. a tale. Two chapters from Estonia and one with Swedish speakers in the USA, present a general description, while chapters from Sweden and Norway describe more limited examples. Susanne Nylund Skog portrays Karl Gösta Gilstring, the most prolific amateur collector in 20th-century Sweden, who corresponded with hundreds of sources and wrote 10 letters every single day and contributed enormously to the folklore archives of the country. But already at the end of his collecting efforts and after he is awarded an honorific doctorate, his way of collecting is considered obsolete. In the 1960s and 70s the discipline shifts toward fieldwork, and an interest for present urban culture replaces the research in the rural of the past.

The third chapter from Estonia is concerned with the position of folklore in the Soviet era when folklore was seen as the ongoing creative activity of the common people who were freed from their feudalist landlords’ oppression. Folk beliefs were now left to ethnology, after having been fought by the protestant priests and later by the communists, especially in the time of Khrushchev.

Alf Arvidsson’s contribution deals with the documentation of jazz music practices in archives and how this relates to “folk culture”. While the end product of a jazz record is usually seen as a work of art and thus would belong to high culture, the main source for jazz history is the life story of musicians. Arvidsson describes the case of a jazz drummer who took part in both folk and pop cultures as a dance musician and a session musician.

The third part of the book is titled “Archival and national policies” and continues with some of the same national agenda we have seen in part one. A comparison of cases in Finland and Ireland shows how folklore is used to boost interest in the languages of Finnish and Gaelic. Storytelling in these national languages is showcased in order to be attractive to non-native speakers.

The chapter on Swiss collector Richard Weiss by Korad J. Kuhn and the work on the language atlas in Switzerland focuses on the results of the research more

than on the original intention or national policy. The study of folklore showed how the distribution of stories and customs did not concur with the borders between the four Swiss languages. This was actually decisive in saving Swiss folklore studies from being associated with the German Volkskunde promoted by the Nazis. On the base of this research the discipline could move forward after WWII.

The fourth part moves on from the history of the questionnaires, the shift to fieldwork and the documentation of recent and current culture to the modern age with its possibilities of working with large amounts of data. Modern technology can be used on old corpora of answers to study old, but certainly not obsolete questions. The 1970s looked at these corpora as just glorifying the past. Only since the 2010s this notion has been reevaluated in Norway, writes Eldar Heide. But truly effective research can only be done if more of the old collections are digitised. Until then, the old conclusions about these materials remain unchallenged.

Sanita Reinsone describes a fruitful project in Latvia where a contest was held, and the contestants transcribed old manuscripts. This gathered a lot of publicity and the winners who had transcribed the largest number of manuscripts were awarded prizes in a televised ceremony. The “crowdsourcing” which was the main principle of the early model with questionnaires and informants who were eager to contribute has thus been revived, only at a different stage of the research process.

Catherine Ryan and Criostoir Carthaig look back in time at how the Irish folklore archives were inspired by Swedish research. Swedes came to train Irish staff members and the Swedish archive system was adopted in 1935. A handbook of folklore was issued in 1937 and revised in 1942. The folklore commission was overwhelmed by the amount of collected materials and 75% were left uncatalogued. The chapter also describes how a recent project named MOTIF developed a thesaurus as a “proof of concept” in order to make automatic cataloguing possible. The guidelines for creating thesauri are available online: <https://repository.dri.ie/catalog/sx61t2042>

Fredrik Skott’s contribution describes the dilemma of state-owned archives. They are paid by tax money and are supposed to serve the general public, while at the same time they have obligations to their informants and sources. The archives can achieve this by selection and anonymisation. But it is hard to know the intention of the contributors. Do they have to be protected from being recognisable? Anonymisation may also harm the usefulness of materials, e.g. when talking about local history. And it does not always work either. A priest of a parish in a certain period will be easily recognisable and groups of people can also be vulnerable. Selection can also be problematic. Should one omit anything negative and critical? Should researchers really select what people are to know about the past?

The last chapters deal with the problematic sides of digital dissemination. Cliona O’Carroll also discusses the public claim to make all materials available on the net as soon as possible. In her chapter “Taking it slow, standing our ground, and apprehending the nature of ‘talk’”, she argues that archives should be able to

push back against expectations and haste. The aspects of free conversation – from the context to the performance – cannot be captured in computer analysis and thus she favours a different way of disseminating the collected materials. The Cork folklore project presents slow conversations with little structure and the Cork memory map audio in connection with locale. These examples are highly curated and presented in an exhibition-like style. She argues these materials are different from anything people are used to engaging with online. Her point is not that nothing should be put online, but O’Carroll favours limiting it to metadata plus some polished audio bits to keep up the interest.

The demand for putting recordings online will also hamper the quality of interviews as people will hardly speak freely when they are aware of this. The personal relationship between interviewer and informant will get lost in translation. Preparing such material in the best possible way will take time and resources and O’Carroll is also sceptical as to whether tagging is at all possible to do well enough and can hardly ever be authoritative. She also describes an informant who really wants their interview to be online and the process of reviewing it with that person. She defends her stance as “not paternalistic and timid”, simply because the internet is “both lucrative and ruthless” (p. 356).

In the final chapter Co-editor Audun Kjus describes how he was hired with the explicit task of getting the archive into the digital age and how several large institutions in Norway collaborate on making their materials available – even if museums and archives used to define themselves by what they own and see their holdings as their assets. Kjus shows how this works in practice and that everybody profits from multi-institutional projects. Like O’Carroll advises, the project only aims at putting metadata online which are just as valuable for computer analysis.

Digital access must provide context information akin to that which only knowledgeable archivists have been able to provide around paper-based materials. This context must also be about the collecting, explaining how the featured archive came into being.

Kjus also addresses the conflict of interest between research and the protection of individuals. The Norwegian Social Science Data Services (NSD) guidelines demand that material be anonymised or deleted after a research project has been finished. He argues that this does not take into account that things may be less sensitive after time has passed and that the immediate protection of people must be weighed against the research value over time.

Two of the chapters appear a little out of place in the respective parts of the book. Åsmund Norum Risløkken’s story of the Christmas goat, as well as Laura Jiga Iliescu’s account of the transformation of metadata through a number of contexts in the example of Romanian collector Constantin Brailou, are of a far more theoretical and methodological character. Thus they do not really contribute to the storyline of the other chapters. These chapters are certainly interesting – but less so for the reader who is looking for a general introduction into the topic. This storyline gives a very informative account of the history and

working modi of tradition archives as well as presenting current challenges and possibilities. The present reviewer works at a folk music archive which faces many similar challenges but has acquired its holdings almost exclusively by fieldwork. Currently we undertake the first steps in analysing sound with computer software built on artificial intelligence, but analysis of music sound has not come anywhere as far as the analysis of text corpora like the questionnaires from earlier eras of folklore research. ■

BOOK

Waltzing Through Europe

*Attitudes towards Couple
Dances in the Long
Nineteenth Century*

Egil Bakka, Theresa Jill Buckland,
Helena Saarikoski & Anne
von Bibra Wharton (eds.)

Cambridge, UK: Open Book
Publishers. 2020.

<https://doi.org/10.11647/OBP.0174>

PETRI HOPPU

Waltzing Through Europe is an impressive result of collaboration within an international group of ethnochoreologists and dance historians. The authors focus on the social, historical and choreological history of round dances in Europe during the “long nineteenth century.” The different texts make it possible to compare socio-cultural and political reactions to the arrival and practice of popular couple dances, waltz, and polka as the most typical, known as round dances. The focus of the book is on the analysis of meanings and forms of round dances. It reviews various materials on these dances and reflects on the cultural, ideological, and political discourses that have developed around them. With good reason, it can be said that *Waltzing Through Europe* is a unique example of collaboration in dance historiography and cultural history across borders and genres.

An interesting detail is that the book consists largely of case studies from European countries that were not yet independent states in the late eighteenth and early nineteenth centuries, being usually part of a larger empire or kingdom, either as provinces or autonomous regions. There are well-argued reasons for this solution since the European history of dance has largely been written from the perspective of Europe’s major cultural centers and the research has been based on material from these regions. The research material has moreover typically consisted of sources written in the dominant languages of Europe, such as English, French, German, or Italian.

Indeed, one of the most significant achievements of this book is that it draws on a much wider range of primary sources in a greater variety of languages than has been the custom in European dance studies, which naturally helps to better understand the reception of round dances outside major European cities. This does not mean, however, that the dance culture of European courts has been completely left out of the book, but the court dances do not dominate the examination of the subject as is usually the case in dance history literature. As a whole, the book offers a culturally and socially rare diverse overview of the prevalence and reception of dance phenomena under investigation.

The book can roughly be divided into two parts according to the types of sources used in the different chapters. Jörgen Torp, Daniela Stavělová, Dorota Gremlicová, László Felföldi, Iva Niemčić and Ivana Katarinčić mostly deal with early nineteenth-century dance history, and their texts are typically based on published material, literary works, newspaper articles or reports by historians. Sille Kapper, Mats Nilsson and Helena Saarikoski rely for their part mainly on material from folklorists, ethnographers, ethnologists, and folk dance collectors in their texts about twentieth-century writings. This material was usually

collected and published in the twentieth century, and the information they contain does not generally cover the early nineteenth century.

However, there are three chapters in the book that differ from this division. Chapter 8 (“The Waltz among Slovenians”) by Rebeka Kunej examines meanings and forms of the waltz in Slovenia and it covers both centuries, being based equally on published and archival material. Egil Bakka uses historical sources, other than folklorist or ethnographic material, for the investigation of dance bans in twentieth-century Norway in chapter 12 (“The Ban on Round Dances 1917–1957”). Tvrtko Zebec, for his part, uses material from ethnographic fieldwork in chapter 15 (“A Twenty-First Century Resurrection”) which examines a special kind of popular culture polka in Croatia in the twenty-first century.

One of the most intriguing themes of the book is the connection between nationalism and dance, and it appears in several chapters. It is addressed that nations have used dances as symbols of national identities and characteristics throughout their history, but in many cases the development has not been totally consistent. The book gives an example of the introduction of the waltz in Slovenia in the late eighteenth century and in the nineteenth century, when it was seen as German cultural imperialist influence and highly immoral, and the same attitude was also met in Croatia in the nineteenth century. However, at the beginning of the twentieth century, the waltz was associated with Slovenian culture and Slovenian values, as it was now seen as part of the national cultural heritage and a protection against foreign influences, such as the tango.

In addition, there are comments on reactions to round dances in different parts of Europe in the book. Restrictions and prohibitions have been the result of moral panic that these dances have caused among certain groups of people. It is fascinating to read about different perspectives on these phenomena in European countries. Young people’s social dancing has in particular been a constant source for moral panic for centuries. “The dances and dance events themselves are then the folk devils that are believed to ruin young people” (Nilsson p. 379).

In many ways, *Waltzing Through Europe* is a long-awaited novelty in dance studies. The authors with multiple backgrounds provide perspectives of historiography, cultural memory, and folklore to the research of social dance. Furthermore, the book can be seen as reinforcing the status of dance history within the larger cultural historical context. The authors have been able to focus on dance as an active and constructive element of society and culture, and therefore it can be expected that the book will reach a readership outside of dance scholars and dance enthusiasts as well. Hopefully, the book will give new impetus to further investigation of forms and histories of social dancing, which has been neglected to a great extent so far.

Finally, it needs to be mentioned that the book utilises scannable QR codes to embed visual and audio material, for example videos of dance performances, within the text. This gives the book a living character as the reader can see the material in motion as well. Moreover, several illustrations – drawings, paintings, photographs, and maps – make the content even more vivid. Stylistically, the

authors have succeeded in creating both academic research reports and fascinating narratives at the same time, making it hard to put the book down once one has begun to read it. ■

DISSERTATION

Wind and Wood

Affordances of Musical Instruments: The Example of the Simple-System flute

Markus Tullberg

Malmö: Malmö Academy of Music, Lund University. 2021.

Studies in music and music education, 23.

[https://portal.research.lu.se/portal/files/96021759/](https://portal.research.lu.se/portal/files/96021759/Wind_and_Wood_Tullberg_2021.pdf)

[Wind_and_Wood_Tullberg_2021.pdf](https://portal.research.lu.se/portal/files/96021759/Wind_and_Wood_Tullberg_2021.pdf)

DAN LUNDBERG

Tullberg's dissertation deals with the relationship between musicians and instruments based on a study of a particular instrument – the simple-system flute. Actually, this is about something far greater that extends far beyond musical instrument studies, the relationship between man and environment: how we react to, interact with and are affected by our physical environment in social situations.

As a musician, you realise that musical instruments are not merely passive tools for music making but also active parties in the musical situation and that the instrument always has a vast influence on the result – the sounding music and how it is performed and perceived. Everyone who has been involved in music-making also knows that a change of instrument has a great impact on the musical process on many different levels, even though most musicians probably never thought about putting this phenomenon into words. But that is exactly what Markus Tullberg is doing.

The simple-system flute is a descriptive name. The “simple system” addresses the technical construction – a flute made of wood with few or even no keys. Normally 5 to 8 keys depending on models. This flute type was the precursor to the modern traverse flute with the so-called Böhm system that was introduced in the middle of the 19th century.

The term “simple-system flute” can be seen as a technical term incorporating a hugely diverse array of keyed flutes. When the Böhm-system was introduced, other flute types more or less disappeared from the art music scene but lived on in different folk music traditions.

In Swedish folk music Markus Tullberg is first of all known as a musician, who has been something of a forerunner or ambassador for folk flute playing in Sweden. He is educated at the music academies in Malmö and Limerick, Ireland, and at the Department of Musicology at Lund university. He has retained his identity as a musician but combined it with two other roles – as an educator and researcher. It is sometimes said that multiple roles could be an obstacle – that the role as researcher should be free from the kind of attachments that come with the engagements as a musician. In my opinion, in this case this is actually very fruitful. Tullberg's thesis is characterised by this multiple competence, even if he does not emphasise it explicitly in the study.

The thesis starts with an introduction where aims and research questions are introduced and the plan for the thesis is presented:

to explore and understand the role of the musical instrument in musical practice and learning. Specifically, I investigate approaches towards the simple-system flute in musical practices across European-based genres and musical traditions. (p. 17)

The discussion of the interrelationship between instrument and musician is based on two case studies. Study A consists of semi-structured in-depth interviews with six professional European flute players from different genres and with quite different backgrounds. Study B is conducted as a series of “cooperative inquiries” in the form of discussion workshops where the participants work with different practical music activities with Tullberg as participant. Six flute players were assigned to the study. The group consisted both of professional musicians and teachers, students in higher music education and amateurs.

The two case studies address two different research questions: Study A: How do flutists talk about their approaches to, and the possibilities of, the simple-system flute? Study B: What roles does the simple-system flute play in the musical practice of flutists? (Study B).

On the basis of the results of Studies A and B, the aim is also to discuss:

- (i) how these roles, approaches, and possibilities can be understood in terms of affordances, and
- (ii) what kind of perspective on learning and musical development that emerges from the answers to the above research questions?

Chapter 2 gives a background and presents previous research. The first part of the chapter provides an overview of the historical circumstances that surround the emergence of the simple-system flute as well as an insight into the more recent developments that lead up to the production and the market for simple-system flutes today. Focus is given to aspects of instrument design. The second part of the chapter highlights previous research of relevance to the study.

The author gives an overview of the differences between different flute making traditions in France and Great Britain (and also briefly Germany), which are important for the discussions to come later.

The simple system flute is also described through and placed within the Hornbostel/Sachs classification system for musical instruments. In recent organology new concepts and ways of regarding musical instruments have been developed. Tullberg departs from Hornbostel/Sachs and expands the analysis by applying the Norwegian ethnomusicologist Tellef Kvitte’s thoughts about how to define the divide between the musician’s body and the musical instrument. The flute is clearly dependent on the musician’s body not only to provide a stream of air, but also the cavity of the mouth and the shape of the lips in subtly altering the flute’s timbre. This kind of problematising was not part at all in the works of Hornbostel & Sachs.

In short Tullberg recognises three different approaches in research on musical instruments:

- (i) musical instruments as sounding objects,
- (ii) musical instruments as transformers of movements, (Bielawski’s (1979) definition of a musical instrument as “a transformer, transforming bodily

gestures in physical time and space into musical gestures in musical time and space” (p. 29)), and
(iii) musical instruments as cultural artefacts.

Although the present thesis is mainly centred around the second of the three categories, all three approaches provide essential perspectives when striving to arrive at a fruitful understanding of the relationship between musicians and their musical instruments.

Chapter 3 is an introduction to the theoretical framework of the thesis. The central analytical concept is affordances, as coined by ecological psychologist James J. Gibson. Affordances according to Gibson is a key concept in his theory of perception – articulated in his book, *The Ecological Approach to Visual Perception* (1977/1986). In short one could explain affordance as how use or the means of a resource goes beyond its predetermined purpose. In the interaction with its user the resource offers something outside or beyond what was originally intended – new possibilities that arises in the relation or interplay with the user.

Tullberg combines the concept of affordances with ideas from cognitive research, namely 4E cognition where cognition is understood as (i) embodied, (ii) embedded, (iii) extended, and (iv) enactive. Tullberg in particular uses ideas from the extended and enactive dimensions of the 4E:s.

Chapter 4 is divided into two parts. The first part outlines the methods used: qualitative interviews and cooperative inquiry. The second part describes the designs of the two studies: Study A and Study B. After this comes a presentation of the analytic processes.

In Study A the flutists were asked to be part of the present study since they have been involved in the processes of establishing the simple-system flute in their respective genre or tradition. Whether it has meant introducing the instrument in a genre where it had not been present before or been a process of revitalising the instrumental tradition within a genre, varies between these musicians. But for all of them, stylistic development and careful aesthetic consideration have been part of their careers as musicians.

The musicians as well as their instruments are thoroughly described and presented by Tullberg. He describes the choice of musicians as a result of “strategic sampling”. The purpose of this choice is to give an insight into a variety of different genres, traditions, musical backgrounds, and professional lives, and how these conditions may be reflected in the musicians’ approaches towards their chosen instruments.

Five flute players were assigned to Study B. The group consisted both of professional musicians and teachers, students in higher music education and amateur flutists who mainly play the flute when occasions arise such as jam sessions, festivals and smaller get-togethers. Different kinds of skills and approaches were represented in the group.

In this study ten sessions were conducted. The sessions are described in a summary or condensed form. The activities that constitute the sessions are of two kinds: either continuous or cohesive (taking place during a part of a session, like a workshop or presentation).

Empirical data was generated from the two studies. The results from Study A have been analysed and published in Tullberg's licentiate thesis 2018. In the cooperative inquiry of Study B, six flute players came together to investigate their own musical practice and approach towards their instruments.

The chapter is concluded with a discussion of Tullberg's own role and position in the studies as musician and scholar.

In chapter 5, Tullberg presents the results from the analysis of the interviews with the musicians in Study A in order to answer the first research question: *How do flutists talk about their approaches to, and the possibilities of, the simple-system flute?*

The chapter starts with a discussion about choices of flutes, how the flutists select or improve their instruments and how they regard this. Then follows the views of the interviewed musicians about various historical and contemporary flute models and makers. Tullberg also explores issues of playing technique such as air management, articulation, and fingering. There is also a discussion about what could be called "sound affordance" – the question of how much sound can be attributed to the player and how much can be attributed to their flute.

In chapter 6 Tullberg presents the results from the cooperative inquiry of Study B, in order to answer the second research question: *What roles do the simple-system flute play in the musical practice of flutists?*

In the sessions comments on eight different themes are analysed and discussed:

- (i) communication (both talking, singing and bodily)
- (ii) musical listening (acoustics – the room, visual orientation, intonation, attention)
- (iii) tonality and timbre
- (iv) interacting with the instrument (how to understand the music, visualisations)
- (v) learning new repertoire
- (vi) embodied habits (interesting discussion of "automised ornamentation" and breathing)
- (vii) theory in practice (how music theory can be part of the practical music making)
- (viii) the body

Tullberg points out that the inquiry process has not been driven only by himself as the initiator – initiatives were taken by all participants. The chapter is rich in fragments of dialogue that illustrate this collaboration.

In chapter 7 Tullberg returns to the theoretical framework. The analysis also shows that the cross-modal perceptual experience of the instrument varies between musicians. Viewed through the lens of affordances, this variation entails qualitatively different ways of playing.

The perspective on musical learning that emerges through the analysis is discussed in terms of self-organisation in which the development of the relationship between musician and instrument allows for an increasing capacity to perceive and act upon affordances of the instrument.

Markus Tullberg's dissertation is interesting reading, and perhaps most exciting is that it focuses on the interaction or relationship between musicians and instruments. The approach is fruitful and not least pedagogical – I like very much that each chapter begins with a small content declaration that guides the reader: "In this chapter I will discuss xxx". The short concluding summaries of each chapter are also valuable. A little troublesome is that study A has been published previously. This causes an asymmetry between study A and study B. It would have been an advantage if the studies had been given the same space, and thus the same significance in the dissertation.

The use of James J. Gibson's concept affordances as the main theoretical tool serves its purpose, but at the same time I lack a discussion of alternatives. I also think that Tullberg underestimates his own role as a musician. This has certainly affected the result and in a way been a basic prerequisite for the study. This should definitely have been discussed and problematised. For example, the choice of object – the simple-system flute – has of course been influenced by Tullberg's prior knowledge. Now there is no discussion about the choice of instrument and thus no questions are asked about what could have been the result of a study that focused on another type of musical instrument. I am quite certain that the result would have been similar, but such a discussion would definitely have made the dissertation more credible.

At times I also think that the detailed description of flute constructions makes some parts of the dissertation somewhat overloaded with details.

On the whole, I think this is a very solid dissertation both scientifically and pedagogically. Tullberg breaks new ground with his work and has given us a very welcome addition to and expansion of the research on the use of musical instruments. He has also provided us with new tools for understanding the complex and highly interesting relationship between musicians and instruments. Many of the insights will hopefully inspire to further studies in this field. ■

Conference Reports

North Atlantic Fiddle Convention

University of Limerick. Irland: 23–26 juni 2021.

North Atlantic Fiddle Convention – eller Nafco – arrangerades 2021 av University of Limerick. Som så många andra konferenser och seminarier de senaste åren, var den egentligen tänkt att genomföras redan 2020 på plats i Limerick, men sköts upp och gavs till sist online. Grundkonceptet för Nafco har sedan starten 2001 varit en kombination av konferens, workshops och konserter, en tredelning som även onlineversionen försökte bibehålla. Utöver konferensdelen, som den här rapporten kommer fokusera på, gavs även lunch- och kvällskonserter och workshops med begränsat antal deltagare via Zoom.

Konferensen ges på olika ställen vid varje tillfälle, men har sin hemvist vid Elphinstone Institute, University of Aberdeen. I fokus på Nafco är fiolmusik från områdena runt Atlanten. I praktiken innebar detta 2021 dock ett starkt fokus på framförallt forskning om traditionell musik från brittiska öarna, USA och Kanada. I de senare fallen dessutom i princip enbart forskning på musiktraditioner med rötter i de brittiska öarna. Därutöver fanns några presentationer som behandlade andra områden inom det geografiska området, däribland keynote-föredraget ”We Hear What We Know” av Sven Ahlbäck som bland annat diskuterade svensk folkmusik, metrisk struktur och tonalitet. I några presentationer diskuterades också dans, även om dessa enbart utgjorde en mindre del av bidragen.

Presentationerna var indelade i tematiska sessioner vars titlar skvallrar om att även studier av något som kan verka som ett snävt forskningsområde – fiolmusik runt Atlanten – knyter an till flera av de frågor som också är aktuella inom såväl musketnologisk som humanistisk forskning i stort. Sådana teman var till exempel: genusperspektiv, relationen lokalt–globalt, frågor om traditioner och kulturarv, konstnärliga perspektiv, globalisering och estetik. Mer

specifikt för Nafco, vilket jag tycker jag mer sällan stöter på i andra sammanhang, var dessutom sessioner med forskning om specifika regioner och platser, dessutom en hel session enbart vikt för skotska fioltraditioner.

Av särskilt intresse ur ett svenskt perspektiv var sessionen ”National Melodies, Global Harmony? Identity, Agency, and Youth Cultural Production at Ethno-World Camp” med presentationer från forskningsprojektet Ethno research som utforskar det internationella ungdomsmusiklägret Ethno (för mer information om detta projekt, se <https://www.ethnoresearch.org/>). Projektet genomförs av personer från flera olika länder, såsom Storbritannien, Kanada, Kroatien, Portugal och Sverige. Även närvaron av konstnärlig forskning var märkbar om än inte omfattande. Detta gällde särskilt sessionen ”Musical Experience” i vilken bland annat frågor om konstnärligt utforskande ihop med andra musiker samt konsertverksamhet under covid-19 diskuterades.

För mig var Nafco ett kärt återseende efter många års frånvaro. Då – första halvan av 2000-talet – reagerade jag på att en hel del av den forskning som presenterades ofta var fallstudier av specifika spelmän, låtar och/eller mindre geografiska områden. Detta fanns fortfarande representerat vid 2021 års konferens, men i betydligt mindre utsträckning och med ett betydligt starkare inslag av de teoretiska perspektiv som också genomsyrar musketnologisk och humanistisk forskning i stort. Istället speglades ett forskningsområde som både lyckas presentera detaljer och i de allra flesta fall sätta in dem i vidare perspektiv relevanta även för den som inte exakt känner till just den spelmannen eller just den repertoaren. Samtidigt saknades de fortlöpande diskussionerna under sessionerna och i pauserna som i vanliga fall kännetecknar goda konferenser; en baksida som nog många fler än jag upplevt när konferenserna digitaliserats.

Avslutningsvis vill jag dock också påpeka att jag upplevde en tydlig uppdelning mellan forskare aktiva på brittiska

öarna, i USA och i Kanada och forskare från andra områden. I sin enkelhet illustrerat av att många presentatörer verkade ta för givet att det i auditoriet fanns en delad kunskap om specifika irländska eller skotska folktidningar och -repertoarer. För mig försvårade det ibland förståelsen av det som diskuterades markant. Samtidigt kan jag inte låta bli att tänka att detta kanske delvis möjliggjordes av den nästan totala frånvaron av forskare från andra områden runt Atlanten. I relation till sammansättningen av deltagare vid de inledande Nafco-mötena under 2000-talets första år, var frånvaron av exempelvis forskare från de skandinaviska länderna vid Nafco 2021 iögonfallande. ■

(Rapporten är en något reviderad återpublicering av rapport tidigare publicerad i *Musikk og tradisjon*, nr 35 2021.)

Karin L. Eriksson

ICTM Study Group on Ethnochoreology

31:a symposiet

Department of Ethnomusicology, Lithuanian Academy of Music and Theatre. Klaipeda, Litauen: 12–18 juli 2021.

Den 12–18 juli 2021 arrangerades det 31:a symposiet av ICTM Study Group on Ethnochoreology. Symposiet skulle egentligen ha ägt rum vid samma tid år 2020, men sköts upp ett år på grund av covid-19. Trots fortsatta restriktioner valde man att ändå genomföra det i år, men i hybridformat. En del av deltagarna befann sig i Klaipeda, medan resten deltog via Zoom. Study Group on Ethnochoreology är ICTM:s äldsta, och har i dag cirka 250 medlemmar världen över. I gruppen undersöks frågor rörande dans ur etnologiska och antropologiska perspektiv. Symposiets teman var *Dance and Economy* och *Dance and Transmission*.

Det första temat bjöd på presentationer som bland annat handlade om vad som sker när dans blir en kulturell produkt med ekonomiskt värde. Vad innebär en professionalisering och kommersialisering av en danskultur, till exempel ur ett genusperspektiv? Vem är det som vinner på att exportera vems danskultur? Vem är det som överhuvudtaget har möjlighet att bygga en karriär på sin danstradition? Ett exempel är Elina Seyes presentation som handlade om hur den senegalesiska danstraditionen *sabar* genomgått en maskulinisering i samband med

professionaliseringen. I Senegal är *sabar* en tradition som utövas av kvinnor, medan det framför allt är män som framför den i en internationell, professionell kontext. Seyes lyfte fram hur det är lättare för män än för kvinnor att bygga en karriär och försörja sig som dansare i Senegal. Hon tittade även på samband mellan ekonomi och moral, och hur dansare blir bedömda när de blir professionella dansare och syns i media. Hon menar att kvinnor ofta anklagas för oanständigt beteende medan män kan bli betraktade som feminina när de skapar sig en karriär som dansare.

Det andra temat handlade om trädning eller överföring av dans i vid mening. Hur överförs kunskap om dans: *vad* är det som överförs, *hur* sker detta, *vem* är det som lär eller lär ut danstraditionerna och *vilka* värderingar följer med i överföringen? *Hur* påverkas en danstradition när den byter kontext? Mats Nilsson, som i år bjöd på den enda presentationen från Sverige, diskuterade frågan om huruvida dans kan traderas via medier så som skriven text eller arkivfilmer, eller inte. Han jämförde dansträdning mellan levande dansare med överföring av danskunskap via arkivmaterial. Nilsson konstaterade att den närvarande kroppen behövs för trädning av dans medan arkivmaterial kan vara ett värdefullt komplement, men att det som finns i arkivet kan bli till dans igen om det på nytt levandegörs av dansande människor och att det som då uppstår blir en ny danstradition parallell med den obrutna traditionen.

Tóta Árnadóttir diskuterade faktumet att det finns allt färre aktiva utövare av kvaddanstraditionen på Färöarna. För att få fler unga att vilja dansa, valde man 1997 att införa kvaddans i skolans läroplan, men utan resultat. Nu undrar hon om UNESCO:s konvention om immateriella kulturarv kommer att göra någon skillnad. Árnadóttir menar att det finns flera problem med att kvaddansen traderas i skolan. Hon konstaterar att flera av lärarna inte är vana kvaddansare själva och därmed rädda för att göra fel, samtidigt som de lärare som är traditionsbärare inom kvaddans och som skulle kunna utveckla didaktiska förhållningssätt inte stötts av systemet. Hon ser också att det finns ett fokus på balladernas text i skolan, och att det saknas fokus på kvaddans som dans, eller för den delen på helhetsupplevelsen. Eleverna sjunger texten och utför dansformen i stora gymnastiksal, vilket ger dem en helt annan upplevelse än det dansare får som dansar kvaddans på fest. Árnadóttir menar att man måste möjliggöra den senare typen av upplevelser för de unga för att de ska få en chans att lära känna kvaddanstraditionen i dess helhet.

Norge bjöd på ett livligt och intressant panelsamtal. Deltagarna presenterade en kontrovers som för några år sedan utspelade sig i den norska kappleiksvärlden. Situationen var den att flera av A-klassens hallingdansare tröttnat på att det var en och samma person som gång på gång vann kappleikarna – en dansare som enligt dem inte dansade på det sätt de själva upplevde att folkdansnorge menar att man ”ska” dansa, utan med ett mer expressivt och teatraliskt uttryck. De undrade vad det var för idé att de själva fortsatte att dansa enligt traditionsnormen, när det var ett annat ideal som ständigt vann. Panelens deltagare intog olika positioner – såsom danspedagogens, danskritikerns, jurymedlemmens och traditionsbärens – och diskuterade den här situationen ur dessa olika positioner. Det blev ett intressant samtal om tradition, värdering, juryarbete och om vem som äger en tradition.

György Martin (1932–1983) var en ungersk danshistoriker och folklorist som inspirerad av Zoltán Kodály och Béla Bartók dokumenterade dans på den ungerska landsbygden. Han kan sägas vara den som präglat ungersk folkdansforskning allra mest. I våras utgavs en antologi innehållande nytvingsartiklar av György Martin samt ett antal artiklar som analyserar och kommenterar hans verk, och på symposiet gjordes detsamma. Bland annat analyserade Sándor Varga de metoder och teorier Martin använt sig av, och hur dessa står sig i relation till dagens dansforskning. Colin Quigley redogjorde för i vilken utsträckning Martins verk uppmärksammats och använts inom internationell dansforskning, samt vilka spår han lämnat efter sig. Csilla Könczei diskuterade olika metoder för att levandegöra dans ur arkivmaterial, och hur materialet i Martins dokumentation lett till en standardisering av dessa danser inom den ungerska danshusrörelsen. Genom den här typen av analyser och kommentarer menar jag att Martins arbete på nytt görs aktuellt och användbart.

För många av deltagarna var den hybrida symposieformen en ny erfarenhet. På många sätt fungerade det bra. Flera av föredragen var inspelade i förväg, så om någon hade för svag internetuppkoppling när det var dags för deras presentation, kunde arrangörerna istället sända den förinspelade versionen. Efter varje session gavs det möjlighet att mötas i mindre grupper via Zoom. Varje gång fanns valet mellan ett rum där diskussionen från de senaste sessionerna fortsatte och ett annat rum för allmänt umgänge – som att umgås över en kopp kaffe. I slutet av symposiet konstaterades att denna hybrida symposieform

bäst passat för dem som varit med via Zoom, och att en del av dem som varit på plats i Klaipeda upplevt att deras röster inte blev lika tydligt hörda under diskussionerna. Den övergripande uppfattningen verkade dock vara en glädje över att symposiet kunde genomföras trots pandemin.

Jag tyckte att det överlag var en väldigt intressant konferens, där framför allt det andra temat bidrog till många intressanta presentationer då *transmission* ständigt är ett centralt tema inom de dansgenrer som studeras inom den här studiegruppen. ■

Anna Björk

Heroes, Canons, Cults. Critical Inquiries

*Internationale Sommerakademie der MDW,
Universität für Musik und Darstellende Kunst.*

*Reichenau an der Rax, Österrike
& online: 11–14 augusti 2021.*

<https://repo.mdw.ac.at/isascience/2021/texts/BoA.pdf>

Covidpandemin har inneburit att åtskilliga konferenser först har skjutits upp men efter hand ägt rum i hybridformat. En av dessa var 2021 års internationella sommarakademikonferens ISA Science vid Universität für Musik und Darstellende Kunst/University of Music and Performing Arts i Wien, som egentligen skulle ha hållits 2020. Flera av medarbetarna vid MDW är mycket aktiva i internationella sammanslutningar inom bland annat musiketnologi, och MDW har under 2021 hållit flera hybridkonferenser av olika karaktär via Zoom, öppna även för registrerade passiva deltagare att ställa frågor och delta i diskussioner. Den årliga sommarakademien omfattar också masterclasskurser och en festival med konserter och föreställningar.

Årets tema *Heroes, Canons, Cults. Critical Inquiries* inbjöd till en rad problematiserande perspektiv på alla tänkbara områden inom musik, teater och film. I Call for Papers påpekade man att:

across all musical styles and in various cultural contexts, heroes, canons, and cults contribute to the creation of normative, exclusionary, and even violent overall conditions while dictating what is to be considered worthwhile and appropriate for being heard and seen. Heroisation, canonisation,

and cultivation also determine what remains unheard and unseen or is disparaged as unworthy or inferior.

Man betonade särskilt postkoloniala, feministiska, queera och klassmässiga perspektiv på musik och scenkonst.

Konferensen var förhållandevis liten med 33 deltagare, varav fyra key note speakers. Gott och väl hälften av talarna – plus organisatörer, lyssnare och teknisk personal – var på plats i Reichenau an der Rax och resten deltog online, bland dem jag själv.

Olika musikområden behandlades av talarna: rock och jazz, västerländsk konstmusik, traditionell musik, filmmusik med mera. Perspektiven rörde bland annat kolonialism, genus, kulturarvsskapande och antisemitism. Några inlägg berörde androcentriska normer inom musikindustrin (Anna Ramstedt och Isabella Scheibmayr), visuell konstruktion av maskulinitet i musikalerna och filmer (Susanne Scheibhofer, Timur Sijaric och Maria Fuchs) och kritiska perspektiv på enskilda musikpersonligheter som Meyerbeer och Wagner (Morten Grage) eller estniska Miina Härma (Nuppu Koivisto). Mitt eget paper hade rubriken "Male Supremacy, Gendered Violence and the Categorization of Ballads. Rethinking the Construction of Heritage Formation" och presenterade delar av det projekt som bland annat publiceras i detta nummer av *Puls*. I samma panel behandlade Nuša Hauser nationella och identitetsrelaterade föreställningar kring den så kallade istriska skalan i kroatisk musik och Urša Šivic talade om kanonisering av slovensk traditionell musik under efterkrigstiden.

Konferensen omfattade fyra keynoteföreläsningar. Mina Yang från Kalifornien tog upp hur västerländsk konstmusik ska kunna göras tillgänglig för fler personer ur etniskt och ekonomiskt underprivilegierade grupper i USA efter covid-19. Den franska musikprofessorn Esteban Buch diskuterade, utifrån senare års kritik av Beethoven som musikhjälte, hur heroism idag kan spåras i bland annat filmmusik. Hur genealogier kan uppehålla, förändra eller rasera kanonbyggande diskuterades av den amerikanska musikvetaren Denise Gill. För mig var Milena Dragičević Šešićs keynote särskilt intressant. Den hade titeln "National Mythomoteurs: Do Cultural Policies and Contemporary Art Practices Challenge the Creation of National Cults and Canons?" och tog upp frågeställningar kring vilket ansvar nationers kulturpolitik har för att underblåsa eller motarbeta nationalistiska krafter, och hur enskilda

kulturutövare förhåller sig till problematiken. Dragičević Šešić är serbisk musikprofessor och har suttit på flera poster inom UNESCO och andra organisationer.

Majoriteten av deltagarna var, inte oväntat, från länder i centrala och östra Europa; det var också främst de som deltog på plats. Övriga representerade Nord- och Sydamerika, Japan, Indonesien, Turkiet och Nordeuropa. De flesta inläggen rörde västerländsk konstmusik och populärmusik. Det fanns betydande skillnader beträffande i vilken grad det djupare kritiska perspektiv som avsågs i Call for Papers genomsyrade olika inlägg. Konferensens tema kommer dock säkert att återkomma i andra arrangemang framöver.

Att delta aktivt digitalt i en konferens innebär uppenbara nackdelar beträffande social kontakt, som att inte kunna tala direkt med andra deltagare i diskussionspass och under lunch- och kaffepauser, att man inte alltid ser vem i publiken som ställer en fråga och så vidare. Problem med internetuppkopplingen för flera onlinedeltagare försvårade i viss grad koncentration och fokus samt störde ljud- och filmklipp. Distansen i onlineformatet är märkbar även i efterhand, vid författandet av denna rapport. Fördelarna är dock stora, bland annat att över huvud taget kunna ta del av intressant kunskapsförmedling internationellt och att deltagande är mindre avhängigt av såväl flygresor som kostnader. ISA-arrangörerna hade förberett tekniken väl, men vissa delar fungerade ändå dåligt. Funktionaliteten hos onlinekonferenser lär öka snabbt men är beroende av att det finns en större, resursstark institution som värd. ■

Ingrid Åkesson

Uppstartsmöte med projektet Power Relations in Higher Music Education

Association Européenne des Conservatoires, Académies de Musik et Musikhochschulen (AEC) samt 10 europeiska institutioner.

University of Music and Performing Arts Graz, Austria & Zoom: 10–11 september 2021.

<https://aec-music.eu/project/prihme-2020-2023-erasmus-strategic-partnership/>

Under det senaste årtiondet har maktrelationer inom högre musikutbildning fått uppmärksamhet både inom forskning och i media. Det handlar ofta om systemrelaterade ojämlikheter och missförhållanden som i sin mest extrema form ger bränsle åt diskriminering, mobbing, segregation och sexuella övergrepp. Det handlar också om mer subtila fenomen som till exempel vilka genrer som får plats inom högre musikutbildning, så kallad "genring" på engelska. Maktrelationer påverkar lärande och arbetsmiljö inom högre musikutbildning på många sätt; undervisning, rekrytering, vardaglig kommunikation och bedömning är några exempel på dimensioner som berörs.

Under två intensiva stormötesdagar i september 2021 sjösattes projektet "Power Relations in Higher Music Education" (PRIhME), där tio europeiska institutioner för högre musikutbildning under tre år ska undersöka maktrelationer och i förlängningen gemensamt bygga mer demokratiska och inkluderande musikutbildningar. Själva kärnan i projektet är fyra stormöten (*stakeholder assemblies*) där runt 50 ledare, lärare och studenter vid institutionerna möts för att diskutera maktrelationer i alla dess uttryck och varianter, så som makt som fenomen, genus, socioekonomiska frågor och slutligen förbättringsåtgärder.

Målet för stormötena är att:

- Skapa ett rättvist, jämlikt och tryggt forum för att undersöka maktrelationer i institutioner för högre musikutbildning.
- Lyfta in maktfrågor i vardagliga konversationer, det vill säga minska det tabubelagda i samtal om maktrelationer.
- Föra diskussionen om maktrelationer mot centrum för musikinstitutioners verksamhet, så att undervisning, administration och ledarskap kan undersökas utifrån en praxisnära, vetenskapligt uppdaterad synvinkel.

- Testa en modell för deliberativ demokrati (samtalsdemokrati), som även kan replikeras av de deltagande institutionerna lokalt eller nationellt.
- Verka för kulturell förändring som bemyndigar människor och främjar social inkludering.
- Etablera en uppförandekod som AEC:s medlemmar och en vidare grupp aktörer inom musikpedagogik kan tillämpa.
- Verka för trygga och stödjande lärandemiljöer och arbetsförhållanden.

Efter det första stormötet sammanställdes en lång lista på rekommenderade åtgärder, baserat på diskussionerna mellan ledare, studenter och lärare. Under rubriken "Institutional Practices on Admission, Evaluation, Curriculum" finns formuleringar om att musikinstitutioner som regel behöver bredda sitt utbud, och att kursplanearbetet bör bygga på forskning och kunskapsutbyte med avseende på konstnärliga och didaktiska aspekter i vid bemärkelse. En av rekommendationerna handlar om upprättande av en "ordbok" med nyckelord kopplade till maktrelationer och årliga workshops för att uppmärksamma fenomen som "exclusion", "hidden taboos" och "genring".

Under de tre år som projektet ska pågå, kommer stormötena att generera kunskap och rekommendationer för att slutligen presenteras i en akademisk publikation och i policydokument. Det finns i skrivande stund inga färdiga resultat att presentera. Musikhögskolan i Malmö deltar i PRIhME med en grupp bestående av rektor, en utbildningsledare, en forskare, två utbildningskoordinatorer, två lärare och två studenter. Vid Musikhögskolan har det också fattats beslut om att bygga vidare på PRIhME-projektet med ett lokalt arbete under temat "Musik, makt och mening". I Malmö planeras en seminariereserie med kritiska vänner kring frågor som dessa: Vilken är musikens och musikens makt och inflytande idag? Hur kan den komma att se ut i framtiden? Hur – och av vem – bedöms konstnärlig kvalitet i musikutbildning, forskning och kulturliv?

Som framgår ovan syftar PRIhME-projektet både till att skapa ny kunskap, utveckla nya former för demokratiarbete och till att producera resultat i form av rekommendationer och policydokument. Det som utspelar sig i stormötesmiljön följs upp i stöttande grupper som redaktionsrådet och styrkommittén, med medlemmar från samtliga deltagande institutioner. För undertecknad, som ingår i redaktionsrådet, har projektet hittills präglats av spännande samarbete, covid-restriktioner och diskussioner

i Zoom. Kanske är det till och med så att covid-effekterna gett upphov till extra uppfinningsrikedom, i synnerhet när det gäller engagerande stormötesteknik i lägen där deltagarna kommunicerar via sina skärmar. Det andra stormötet äger rum i februari 2022, förhoppningsvis med möjlighet till verkliga möten. ■

Projektfakta:

Projekt: *Power Relations in Higher Music Education* (PRIhME), 2021–2024.

Deltagare: Association Européenne des Conservatoires, Académies de Musique et Musikhochschulen (AEC) och följande 10 institutioner: Royal Irish Academy of Music, Popakademie Baden-Württemberg, Mannheim, Tyskland, University of Music and Performing Arts Graz, Österrike, Musikene San Sebastian, Spanien, Saint Louis College of Music, Italien, Academy of Music Zagreb, Kroatien, Academy of Music Krakow, Polen, Musikhögskolan i Malmö, Lunds universitet och som associerad partner National University of Arts, Kharkiv, Ukraina).

Eva Sæther

Symposium med Study Group on Sound, Movement, and the Sciences (SoMoS)

Kungliga tekniska högskolan. Stockholm
& online: 28–30 september 2020.

<http://ictmusic.org/group/ictm-study-group-sound-movement-and-sciences/post/proceedings-first-symposium-ictm-study-group>

ICTMs nyaste arbetsgrupp är Study Group on Sound, Movement, and the Sciences (SoMoS). Gruppens första symposium hölls online 28–30 september 2020. Vård var André Holzapfel på Kungliga tekniska högskolan (KTH) i Stockholm. Totalt var det 40 deltagare och alla inlägg var förinspelade och låg kvar på symposiets webbsida en dag för att kunna ses i olika tidszoner. Sammanfattningar i form av abstracts finns publicerade online.

Förutom från musik- och dansetnologi/antropologi fanns bidrag med inslag av fysiologi (medicin), psykologi, neurovetenskap och virtuell reality. Presentationerna var något fler om ljud (musik) än rörelser (dans) och

färre om kopplingen däremellan. Keynotetalare var Gedeminas Karoblis, Norges naturvetenskapliga och tekniska universitet (NTNU) i Trondheim, som pratade om kinestetiska undersökningar utifrån Husserls fenomenologiska filosofi kombinerat med intervjuer och *motion capture*, en teknologi att fånga rörelser digitalt.

Motion capture fanns också med som metod i flera av presentationerna. I en spelades en polska av spelmän samtidigt som två dansare filmades med motion capture. Detta jämfördes sedan med när samma dansare dansades till förinspelad musik. I en annan presentation var motion capture en metod kombinerat med förkroppsligad expertkunskap hos forskaren själv samt dansnotation (Laban), en triangulering där syftet var att tydliggöra hur en person improviserar i ett tangomotiv.

Ett genomgående och tydligt stråk var kvantitativa och datoranalyserade metoder vad gäller forskning i och om musik. En presentation handlade om corpusanalys av persisk klassisk musik, en annan om analys av javanesisk musik. I en presentation studerades makam som en markör av musik runt Indiska oceanen. Olika ragatolkningar i Indien liksom melodiska system och jämförelser mellan musiktraditioner i Nordindien och Marocko är andra exempel på datoriserade analyser av musik. Musikens *timing patterns* i tre olika musiktraditioner och i tre olika kulturer var utgångspunkt i en presentation. Jazz, candombe och djembe spelad i Storbritannien, Uruguay och Mali analyserades och jämfördes. En likartad idé var en studie av akustisk och koreografisk koordinering i Maractu-performancer i Brasilien respektive Lissabon. En annan form av jämförelse, mer över tid än geografi, var den om musikterapeutisk potential i musiken mellan Ottoman-eran och dagens Turkiet.

Synkroniseringen mellan kropps rörelser och rytms beat i Capoeira liksom kombinationen av olikheter och livlighet i danser på Kreta, samt en studie av hur man kan överföra kropps rörelserna hos dansare från Azerbadjan till melodiska och rytmiska mönster, är tydliga försök att se hur och om musik och dans samverkar. Hit kan också studien av tolkningen av rumänsk hora räknas, liksom den om rituellt manlig dans från Sri Lanka. Ett bidrag var mindre empiriskt och handlade om socialt situerad estetik med utgångspunkt i antropologi och neurovetenskap.

Mitt intryck är att fältet SoMoS lider av två hierarkier. Dels har musik ofta tolkningsföreträde visavi dans,

vilket visar sig främst genom valet av begrepp, dels ses naturvetenskap som mer vetenskapligt visavi humaniora. Å andra sidan verkar det finnas en vilja att bryta ner dessa hierarkier och låta dem bli mer jämställda. Symposiumet visar att det inte är helt lätt att föra samman humanistisk/samhällsvetenskaplig mjukdataforskning med mer hårda tekniker och metoder från naturvetenskaperna – men pekar ut en väg framåt. Framtiden får utvisa hur och om det fungerar, men spännande är det. Nästa symposium är planerat till 26–29 oktober 2022 i Spanien, på Universitat Autònoma de Barcelona. ■

Gruppens hemsida: <http://ictmusic.org/group/sound-movement-sciences>

Gruppen har förutom sin hemsida på ICTMs portal också en facebookgrupp: <https://www.facebook.com/ICTM.SoMoS/>

Mats Nilsson

Music and Racism in Europe 2021

Online Symposium.

Suoni, Finland: 20–22 October 2021.

The symposium *Music and Racism in Europe* took place online for three days in October 2021. It was hosted by the research association Suoni, Finland, and led by two organisers: Jasmine Kelekay (Uppsala University) and Kim Ramstedt (University of Helsinki). The aim of the symposium was to highlight the current surge of interest in the relationship between racism and music as seen both in the music industry and in music scholarship. The symposium aimed to bring discussions about racism and music, more often concerned with the US, to the European context, inviting scholars working on the topic – music and racism in Europe – from different fields and disciplines.

The scholarly work presented during the symposium was well-founded in empirical materials drawing on for example ethnographic work on drumming groups and nightclub bouncers. Anna Beatriz Zanine Koslinski presented an ethnomusicological study of how recreational drumming groups in Europe appropriate Maracatu, a Northern Afro-Brazilian religious music culture. The work involved discussion of the music culture of Northern Brazil as well as the drumming group practices around it in Europe, and

what the differences between those musical practices might mean. There were also several papers presenting historical music analysis, with material from for example Finland, Germany, and Austria. For example, Marika Kivinen presented a critical analysis of the piece “Rarahu” (1922), analysing the racism, exotisation and sexism in representations of Polynesian women. During the second day a Nordic music industry panel was moderated by Anthony Kwame Harrison, a prominent US scholar working on race, identity and hip-hop music. The industry panel was given as a Facebook event and was open for all. The participants, Jason “Timbuktu” Diakitè, Renaz Ebrahimi, and Lena Midtveit, discussed the current state of racism in the music industry from their different positions as artist, journalist, and industry CEO.

During the symposium the analysis that was presented and discussed included music cultures of not only Northern Europe but also among others Spain and Portugal, Brazil, and Angola. But examples from Northern Europe dominated the discussions. One of the keynotes by Kira Thurman focused on classical music and race, while the other one by Luis Manuel Garcia-Mispireta related racism to popular music contexts. The mix of musics and contexts indicated that the organisers wanted to bring discussions about racism in music together across disciplinary boundaries, thus creating meetings between different disciplines, musics, countries, and research traditions. In doing so the symposium’s presentations contributed with new and rich knowledge on the topic of racism and music and may serve as a starting point for deepening significant discussions on the topic in European scholarship.

Largely missing from the symposium were sessions and papers developing and discussing the theoretical and methodological frameworks used – or, indeed, sessions and papers discussing what theoretical and methodological development might be needed for researchers investigating racism and music in the European context. In order to develop scholarship on racism and music in Europe it would be valuable to engage with scholarly discussions about risks of essentialising, and scholars should be addressing what kind of ontology and what definitions of subjectivity and intersectionality are being used. Depending on how race and racism is understood – in materialist, social constructionist, discourse or even neomaterialist theory – very different types of research can be pursued. In critical race studies there are ongoing discussions about epistemology in research on race and

racism. Similar discussions can also be found in other longstanding scholarly traditions about power and culture in, for example cultural studies and feminist studies. While there was a consensus in the symposium about the need to highlight and critique racism in music there appeared to be varying understandings of what racism is, what a subject is, and how racism should be researched and combatted. These differences could be drawn forth and examined in order to pursue theoretical development for research on music and racism in Europe. ■

Ann Werner

Music and Minorities

11th Symposium of the ICTM Study Group on Music and Minorities

Institute of Language and Folklore (Uppsala), Swedish Performing Arts Agency and Uppsala University, Uppsala, Sweden, & Online: 25–29 October 2021.

https://musikverket.se/wp-content/uploads/2021/10/MusikV_MusicandMin_211022_ver4.pdf

After being postponed twice from its original dates in June 2020 and January 2021, the 11th Symposium of the ICTM Study Group on Music and Minorities finally took place on-site in Uppsala, Sweden between 25–29 October 2021. The conference was held at ISOF (Institute of Language and Folklore) and organized by the Swedish Performing Arts Agency, the aforementioned ISOF and Uppsala University. The format of the symposium was hybrid, which meant that speakers and listeners participated both online and on-site.

As one of the members of the local arrangements committee, I will not assess the efforts of the organisers, but I think I speak on everyone's behalf when I say that we were all very happy to be able to finally make the symposium happen. The hybrid form caused a great deal of extra work, with which we were greatly supported by professional help with image and sound as well as by ethnology and anthropology students from Uppsala University. The participants, who after a year and a half of corona had established a good Zoom-routine called in from four continents from all over the world. This also meant that we had people joining from different dates at the same time. The hybrid format also meant that a majority of

the presentations could be streamed – after some initial problems – on ISOF's home page to anyone interested in the discussed topics.

These topics were divided into four categories: 'Music of minorities as national cultural heritage', 'Theoretical and methodological considerations', 'Ecological issues', and 'New research'. The topics were of a great diversity, which the first day of the conference proved when Krister Malm presented an example of "Take the 'A' train" on Trinidadian steel pans and Jakub Kopaniecki talked about the use of Kayah's "Testoseron" as an act of rebellion at the 10th Wrocław Equality March and as a way to react to a counter-demonstration.

The conference also contained a sad note due to the passing of Adelaida Reyes. A memorial session remembered her and her valuable scholarship that has meant a great deal to ethnomusicological scholarship around the world. Preceding the memorial session, a panel devoted to Reyes' scholarship led by Ursula Hemetek and Mark Kölbl explored how Adelaida Reyes work can be taken further in the future and how this moment can be a reflection of disciplinary paradigms. The panel asked questions such as: "who speaks to whom about whose music and who is representing knowledge?" It proposed perspectives like these as a way of decolonizing minorities studies.

Questions similar to these also resonated in papers by other presenters, such as Fulvia Caruso and Francesca Cassio. At the same time, many communities themselves have also dealt with the question of who can speak for the group. Such as the question what can represent Albanian music as Alma Bejtullahu discussed, or the question what the right or wrong interpretation of Sevdalinka is – a discussion that Alenka Bartulović presented and that returned in a Swedish context a couple of days later in Jasmina Talam's presentation.

The participants of the conference were also reminded of the variety of interesting and important music-related topics that are being researched all over the world. Among them were historical topics, such as the musics of the various minorities – such as many Turkic – of the Russian empire. Materials of these minorities have been collected at various points in time, going back more than a hundred years, for example in prisoners-of-war camps, and ended up in various European archives. At the same time one of

the conference themes – “Ecological issues” – reminded us of very urgent issues, such as the role music plays at UN Climate Change Conferences, as Hilde Binford showed. Another interesting presentation on the topic was held by Burcu Yaşın that actualised the influence of gentrification on sounds and music in the Roma quarters of Sarıgöl in Istanbul. She presented empirical material and a great analysis of the soundscape shows the way gentrification changes the possibility of sounds and music.

Though the majority of the conference took place in hybrid form, some points in the programme could only be attended on-site. On Monday, all participants were invited to Uppsala Castle by the governor and the symposium dinner on Thursday offered great food, great music and great company. On Wednesday an excursion to the Erik Sahlström Institute in Tobo was scheduled as well as a visit to Esbjörn Högmark, who is incredibly experienced in building the Swedish keyed fiddle. The excursion was concluded with a concert at the Erik Sahlström Institute. The work being done at the hosting organisation ISOF was also presented and the participants gained insights into the various fields in which they are active.

After a long period of Zoom meetings, it was refreshing to be able to meet in person again and to have informal conversations and cups of real coffee. The conference also indicated important development points for the field of minority studies, as the study group president Svanibor Pettan summarised on the final day. Out of those, discussions on how “minorities” should be defined and the need for decolonisation arose as the most timely. ■

Mischa van Kan

Svenska kommittén av ICTM

International Council for Traditional Music ([ICTM](#)) är den största internationella sammanslutningen av musik- och dansetnologer. Den är uppbyggd av dels nationella kommittéer eller kontaktpersoner i 121 länder (2022), dels 27 så kallade Study Groups (SG:s) specialiserade på olika aspekter av musik- och dansetnologi. ICTM har ett sekretariat i Bethlehem (PA), USA, och är bland annat formellt knutet som rådgivande organ till UNESCO i frågor kring immateriellt kulturarv. Den svenska kommittén har ett 30-tal medlemmar från olika universitetsinstitutioner och andra kulturvetenskapliga institutioner som Institutet för språk och folkminnen, ISOF, och Musikverket. Ordförande är för närvarande Sverker Hyltén-Cavallius, Svenskt visarkiv, Musikverket, och vice ordförande Mats Nilsson, Göteborg.

Flera medlemmar av ICTM är aktiva i *Puls* redaktionsråd och vetenskapliga råd. Medlemmar i den svenska kommittén deltar regelbundet i internationella symposier och konferenser som arrangeras av ICTM centralt samt olika Study Groups, med ekonomiskt stöd från Statens kulturråd. Den svenska kommittén arrangerar också seminarier, doktorandträffar och workshops. På grund av coronapandemin har dock flertalet evenemang ställts in eller senarelagts. I oktober 2021 arrangerade Svenska kommittén i samarbete med Study Group on Music and Minorities, Musikverket, ISOF och Uppsala universitet ett fem dagar långt symposium med deltagare från 19 länder på 4 kontinenter.

Aktiviteter under 2021

10 maj: Digitalt årsmöte

25–29 oktober: 11th of the Symposium ICTM Study Group on Music and Minorities, Uppsala och digitalt.

Planerade aktiviteter 2022

21–27 juli: Flera medlemmar i Svenska kommittén planerar att delta i 46th World Conference of the ICTM som hålls i Lissabon, Portugal. Information om konferensen finner du på <https://www.ictm2022.org/news/46th-ictm>.

För ytterligare information, se <http://www.ictmusic.org>.

Presentation of Authors

Alf Arvidsson, professor i etnologi vid Umeå universitet. Har bland annat skrivit "Musik och politik hör ihop: diskussioner, ställningstaganden och musikskapande 1965–1980" (2008), "Jazzens väg inom svenskt musikliv" (2011), "Bilder från musikskapandets vardag" (tillsammans med Dan Lundberg, Marika Nordström, Ingrid Åkesson, 2014), redigerat "I rollen som spelman" (2009) och "Jazz, Gender, Authority" (2014). Särskilt inriktad på kultur- och diskursanalytiska perspektiv på musik, musik som social process, lokalt och regionalt förankrade uttryck och svensk jazzhistoria. Ett pågående arbete uppmärksammar den skriftliga jazzkritikens former och grundläggande principer.

Anna Björk arbetar som forskningsarkivarie inom dans på Svenskt visarkiv, Musikverket. Hon är utbildad på Stockholms konstnärliga högskola där hon har en danspedagogexamen i folkdans samt en masterexamen i dansdidaktik. 2021 skrev hon masteruppsatsen "Folkdansaren och arkivet: En undersökning av traditionsbärande som kritisk arkivpraktik". Björk är även verksam som danspedagog inom folklig dans.

Dr Patricia H Ballantyne is an Honorary Research Associate at the Elphinstone Institute, University of Aberdeen, Scotland researching traditional Scottish music and dance. She teaches the dance component of the Institute's ethnography courses. Her recently published book, *Scottish Dance Beyond 1805: Reaction and Regulation* focuses on Scottish dancing masters and the influences that have contributed to the current state of traditional music and dance in Scotland.

Simon Frith is Emeritus Professor of Music at the University of Edinburgh. Since the 1978 publication of his first book, *The Sociology of Rock*, he has written extensively on all aspects of popular music as both a journalist and an academic. He was a founder member of the International Association for the Study of Popular Music, which he chaired from 1989–1993, a founding editor of the journal,

Popular Music and chaired the judges of the Mercury Music Prize from its launch in 1992 until 2016. His most recent project, a history of live music in Britain, was completed in 2021.

Kerstin Edin is an associate professor/docent in public health at Umeå University. Her research has been carried out in Sweden and in middle- and low-income countries, mainly with qualitative research methods and a focus on gender perspectives. She has been involved in different research projects financed by the Swedish Research Council (VR), Swedish International Development Cooperation Agency (SIDA), Swedish Research council for Health, working life and welfare (FORTE), the Public Health Agency of Sweden and MRC/DfID African Research Leader Scheme (United Kingdom).

Birgitta Englund Dimitrova är professor emerita i översättningsvetenskap vid Stockholms universitet. Hon står för ett stort antal publikationer inom översättning och tolkning, bland annat monografin *Expertise and Explication in the Translation Process* (Benjamins förlag 2005), och för ett flertal redigerade volymer. För närvarande är hon engagerad i ett projekt om kognitiva processer och arbetsminnets funktion i dialogtolkning vid Stockholms universitet, med flera artiklar under utgivning eller arbete. Efter sin pensionering har hon också fördjupat sitt musikintresse genom kurser i musikhistoria vid Stockholms universitet och Linnéuniversitetet. Hennes senaste forskningsprojekt rör "den svenska musikens fader" Johan Helmich Roman och hans översättningsverksamhet.

Karin Eriksson, PhD in musicology, is an ethnomusicologist and has previously worked as a researcher at the Centre for Swedish folk music and Jazz Research in Stockholm, lecturer at Uppsala university, Örebro University, Linneus university and at Dalarna University. Eriksson is currently working on a research project about the educational programme in folk music at the Royal College of Music

in Oslo, Norway. Her main research interests concern traditional music in the Nordic countries, issues on cultural belongings, immaterial cultural heritage, and musical evaluation processes.

Karin L. Eriksson är docent i musikvetenskap vid Linnéuniversitetet. Hennes forskning är främst inom det musiketnologiska fältet med särskilt fokus på historiska såväl som samtida perspektiv på traditionell musik i Sverige. Av särskilt intresse är forskningsfrågor som knyter samman ideologi och praktik på olika sätt, alltifrån insamlingsverksamhet till nutida musikutövande. Inom detta fält har hon exempelvis studerat den organiserade spelmansrörelsen, intermediala perspektiv på medeltida ballader och studier som gränsar till musikpedagogisk forskning, i det senare fallet med särskilt intresse för låtkurser för vuxna amatörer.

Mats Johansson is professor at the Department of Traditional Arts and Traditional Music, University of South-Eastern Norway. Currently, he leads the research project Participatory Aesthetic Practices funded by the Arts Council Norway, as well as participating as a senior researcher in the project TIME: Timing and Sound in Musical Microrhythm led by Anne Danielsen and funded by the Norwegian Research Council. Johansson's research spans several areas, including rhythmic performance and microrhythm; improvisation; representations of gender in music; participatory culture; and authorship, copyrights, and cultural ownership.

Wictor Johansson är musiketnolog och arbetar som forskningsarkivarie vid Svenskt visarkiv med instrumentell folkmusik och dragspelsmusik som specialområden och ansvarig för arkivets audiovisuella samlingar. Johansson har under många år skrivit, föreläst och samlat material om dragspel och dragspelsmusik. Förutom några tidigare studier kring dragspel och dragspelsmusik har han även publicerat arbeten om ämnen som folkmusikens koppling till politiska ideologier och om spelmanslagens roll som både förnyare och förvaltare av äldre folkmusiktradition. Johansson är även verksam som musiker och har tidigare arbetat som journalist.

Sofia Joons Gylling är doktorand i musikvetenskap vid Åbo Akademi. Hennes avhandlingsprojekt går under arbetstiteln *Estlandssvensk identitet i belysning av tre visrepertoarer från 1900-talets början* och fokuserar på hur estlandssvenskheten har konstruerats genom musik

under olika perioder av befolkningsgruppens historia. Hon har varit verksam inom folkmusikfältet både i Sverige och Estland och ägnat mycket tid åt att utveckla den estlandssvenska folkmusikrepertoaren. En central fråga för hennes forskning är hur identitetskonstruktioner växelverkar med olika sorters visrepertoarer som till exempel visrepertoarerna i handskrivna visböcker, lokala muntligt traderade folkvisrepertoarer och bygdeskaldens visrepertoar som artikelns Mats Ekmans visor är ett exempel på.

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

Mischa van Kan is a senior lecturer at Linnæus University in Växjö, Sweden. Van Kan's research focuses on jazz, electronic music, and popular music from Sweden and the Nordic countries. Specific topics of interest include border crossings in music as well as the interaction between music cultures, media, and technology. He has, for example, analyzed the dissemination and reception of Swedish jazz in the US in the period of 1947–1963 and the importance of record covers in elevating the status of jazz in Sweden. Among his publications, *Swedish Jazz in the United States: Swede and Cool* (2022) can be mentioned.

Eva Kjellander Hellqvist är lektor i musikvetenskap vid Linnéuniversitetet och disputerade 2013 på avhandlingen *Jag och mitt fanskap – vad musik kan göra för människor*. Hennes huvudsakliga forskningsintressen rör sig inom det musiksociologiska området, och framför allt det som berör fanforskning, identitet och hur musik används i vardagen. Bland publikationerna finns titlar som "Musik och idoler: om att vara fans till lågstatusband" (2014), "Spellistan som husapotek" (2019) och "Don't Stand So Close to Me: Musik som medel för att hantera en pandemi" (2021).

Dan Lundberg is Director General of Statens musikverk (Swedish Performing Arts Agency) and Associate Professor in musicology at Stockholm University and Åbo Akademi University. His research focuses on music, identity, cultural

heritage and ideology, Swedish and European folk music. He has published several books and articles in the field of ethnomusicology. Recent publications: *Sounds of Migration. Music and Migration in the Nordic Countries* (2021) (anthology), *Singing Through the Bars. Prison Songs as Identity Markers and as Cultural Heritage* (2018) and "Archives as Applied Ethnomusicology" in Pettan, Svanibor & Titon, Jeff Todd. *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology* (2015).

Attila Mátéffy (University of Bonn) graduated from the Department of Ethnology and Cultural Anthropology (focus on Dance Folkloristics), Szeged University, and from the Dept. of Altaic Studies of the same university. He received his third MA degree from the University of Bonn (Mongolian Studies). Mátéffy is currently a Ph.D. candidate at the latter university, and a DAAD Research Grant holder at the School of Culture and Society – Department of the Study of Religion, RCC Research Unit of the Aarhus University. His research focuses on certain Central Eurasian religious rituals intertwined with oral narratives, and on the cognitive bases of these belief systems.

Bo Nilsson is a professor in ethnology at Umeå University. His research interests are for example audio communities, audiophiles, gender and masculinity, social media, and digital politics. He has participated in different research projects financed by among others Swedish Research Council, Vinnova and Formas. Examples of international publications are "Audiophiles: Gender Production in a Technological Nerd Culture" (2011), "Politicians' Blogs: Strategic Self-Presentation and Populist Identities" (2012), and "Civil Outrage: Emotion, Space and Identity in Legitimisations of Rural Protests" (2018).

Mats Nilsson, FD och docent i etnologi, tidigare anställd vid Göteborgs universitet men sedan pensionen baserad på Hönö i Göteborgs norra skärgård. Nilsson studerar dans som kroppsrörelser, hur danser kombineras med musik i ett socialt sammanhang, dansande och musikande. I fokus står europeiska pardanser som polska och vals, men även andra dansformer som engelskor, menuetter och kedjedanser (balladdans).

Marika Nordström är verksam musiketnolog vid sidan av arbetet som undervisande bibliotekarie på Medicinska biblioteket, Umeå universitet. Nordströms avhandling (2010) handlade om lokala rock- och popmusiker som kombinerar sitt musicerande med ett politiskt feministiskt

engagemang i föreningsformat. Nordström ingick därefter i ett forskningsprojekt om musikskapandets villkor och lyfte bland annat fram på vilka sätt dessa sätter sin prägel på den musik som produceras inom populärmusikfältet, samt hur de påverkar karriärs- och yrkesval. I nästa projekt – Narrating Sápmi – fokuserade Nordström på samiska musikers berättelser om sitt musikskapande. Det framkom bland annat att musiken sågs som en essentiell del av ett politiskt engagemang. För närvarande intresserar sig Nordström för ämnen som exempelvis Popkollo, dystopisk popmusik och etnografiska studier av musikaliska digitala gemenskaper.

Oscar Pripp är etnolog vid Institutionen för kulturanthropologi och etnologi vid Uppsala universitet. Hans forskningsprofil ligger inom området migration och mångfaldsfrågor, bland annat inom kultursektorn. Under senare år har han forskat om musikens och dansens betydelser inom etniska och nationella föreningar i Sverige. Han är också verksam inom CReArC (Copenhagen Centre for Research in Artistic Citizenship), en internationell forskargrupp vilken utvecklar frågor om musik, konstnärligt medborgarskap och medborgarengagemang. Bland hans publikationer kan antologin *Migration – musik – mötesplatser: Föreningsliv och kulturproduktion i ett föränderligt samhälle* (Westvall, Lidskog & Pripp (red.) 2018) nämnas.

Karin Strand är fil. dr. i litteraturvetenskap och chef för Svenskt visarkiv. I sin forskning intresserar hon sig för den folkliga och populära visans textvärldar, mediering och samtidskontext. Hennes senaste monografi *En botfärdig synderskas svanesång. Barnamord i skillingtryck mellan visa och verklighet* (2019) är en studie av skillingtryck om kvinnliga misssådare. Hon är engagerad som professor II i projektet *Skillingvisene i Norge 1550–1950* och medredaktör till projektantologin med samma namn.

Eva Sæther är professor i musikpedagogik med inriktning mot utbildningsvetenskap och ämnesansvarig för forskningsämnet musikpedagogik. Hennes musikaliska hemvist i svensk spelmansmylla utgör motorn och drivkraften för hennes forskningsprojekt vilka har som gemensamt tema att de belyser interkulturella perspektiv på musikaliskt lärande och kreativitet(er). I doktorsavhandlingen om "det muntliga universitet" i Gambia såddes första fröet till ett intresse för konstnärligt inspirerade forskningsmetoder, ett område som sedan dess (2003) varit aktuellt i flera olika projekt.

Ytterligare forskningsintressen är social hållbarhet och kollaborativt lärande. Hon undervisar inom ramen för den utbildningsvetenskapliga kärnan vid lärarutbildningen i musik, Musikhögskolan i Malmö och handleder både doktorander, masterstudenter och studenter i musiklärarutbildningen.

Hans-Hinrich Thedens jobber som forskningsbibliotekar i musikkseksjonen av det Norske Nasjonalbiblioteket i Oslo der han har ansvar for lydarkivet av folkemusikk. Han er utdannet musikkviter med en Magister Artium grad fra universitetet i Hamburg og en Dr. Philos. grad fra Universitetet i Oslo. Han skrev sin doktoravhandling om hardingfelespelmannen Salve Austenå (1927–2019) fra Agder og har publisert artikler om norsk folkemusikk, musikkfestivaler, arkiv- og forskningshistorie samt amatørmusikkbevegelsene i Norge og USA. Hans siste publikasjon var en artikkel om skillingsvisenes arv i det 20. århundre der han og Astrid Nora Ressem tok for seg den norske platesuksessen «Frem fra glemselen».

Ann Werner is associate professor in Gender Studies at Södertörn University, Sweden. Her work is mainly concerned with music, gender, and media including studies of audiences, musical representations, technologies and institutions of music. Her coming book *Feminism and gender politics in popular music* will be published by Bloomsbury Academic in 2022.

Ingrid Åkesson är musiketnolog med huvudinriktning på vokala traditioner i Skandinavien, nu fristående forskare, tidigare vid Svenskt visarkiv. Hon disputerade 2008 och hade 2010–2012 en postdok vid Umeå universitet samt har publicerat böcker och en mängd artiklar. Hennes forskning rör bland annat textliga och musikaliska uttryck, musicerande som process, kreativitet, genus och relationen mellan muntligt och skriftligt. Aktuellt projekt är *Vilkas röster, vems blick* som analyserar förhållandet mellan dokumenterade balladsångares berättelser och insamlares och äldre forskares kategoriskapande. Åkesson har varit huvudredaktör för *Puls* och är aktiv i flera nordiska och internationella forskarnätverk.

Information

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

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

[Inbjudan till författare för *Puls* nr 8 finns här.](#)

Deadline 1 april 2022.

[Författaranvisningar finns här.](#)

[Tidigare nummer och mer information finns här.](#)

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

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

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

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

[Call for contributions for *Puls* no 8 can be found here.](#)

Deadline 1 April, 2022.

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

[Earlier issues and more information are available here.](#)

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

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