

# Nordisk folkmusik som stilkoncept

Mats Johansson

## Abstract

This article deals with the increasing internationalization and professionalization of Nordic folk music, and raises empirical and conceptual questions concerning style and geographical origin. By examining ongoing trends and musical/stylistic interconnections, the article aims to understand the changing role of the local, the regional and the national in the process of musicians and audiences negotiating artistic identity. This exploration is structured by the following question: is it sensible to speak of an ongoing *Nordification* of Norwegian/Swedish/Danish/Finnish folk music, and if so, how does this tendency manifest itself in musical practice?

Den tilltagande festivaliseringen, internationaliseringen och professionaliseringen av nordisk folkmusik reser många intressanta frågor kring stil och geografisk anknytning. Vilken roll spelar föreställningar om det lokala, regionala och nationella i förhandlingar om artistisk och musikalisk identitet? Är det rimligt att tala om en pågående *nordifiering* inom nutida norsk/svensk/dansk/finsk folkmusik och hur manifesteras i så fall denna tendens genom musikalisk-estetisk praxis? I vilken grad och på vilka premisser ger det (fortfarande) artistisk tyngd och auktoritet att ha en lokal traditionsförankring i sitt musicerande? Med tanke på att det nationella verkar framstå som lite attraktivt för många av dagens folkmusiker (Berkaak 2004;

Berge 2008), kan det lokala och det regionala inta en ny typ av position, fast nu på en större geografisk och kulturell bakgrund? Kan man tänka sig det nordiska som en övergripande genrekategori som lokala och individuella uttryck kan förstås i förhållande till? I den här artikeln tar jag upp hur festivaler, konsertscener och utbildningsinstitutioner fungerar som viktiga arenor där den här typen av stilprocesser katalyseras. I tillägg framhäver jag vikten av att se på nya interaktiva medier som centrala mötesplatser för dagens folkmusiker. Av speciellt intresse är internetbaserade medier som karakteriseras av en *deltagande arkitektur*, vilket innebär att användarna själva är med på att producera och forma innehållet (MySpace, YouTube, Facebook etc.), och som implicerar en upplösning eller omförhandling av positionerna producent, sändare och mottagare. Aktiviteten i dessa globalt distribuerade semiprivata och semikollektiva nätverk skapar sociala relationer och symboliska gemenskaper med djupgående konsekvenser för distributionen av kunskap och definitionsmakt på folkmusikfältet. Den här aktiviteten är också ett prototypiskt exempel på det *glokala*, vilket syftar till sammanblandningen och överlappningen av det globala och det lokala i moderna identitetsprojekt. Jag kommer att belysa de nämnda temana genom utvalda audiovisuella exempel, samt diskutera centrala frågeställningar med utgångspunkt i aktuella teoretiska perspektiv.

## Avgränsning och metodologi

Utgångspunkten för de kommande resonemangen är några av de frågor som restes på Norsk Folkemusikklags seminarium på Rauland i februari 2009: finns det en nordisk folkmusikstil, och i så fall, hur kan en sådan stil bäst förstås och beskrivas? Utan att ha ambitionen att ge några entydiga svar på de här frågorna hoppas jag kunna bidra till att spetsa till frågeställningen på ett sätt som kan hjälpa till att generera ny insikt om problematiken. Detta genom att lyfta fram några möjliga tendenser och diskutera implikationerna av olika tolkningsmässiga utgångspunkter. De empiriska observationerna begränsar sig till norsk, svensk, finsk och dansk folkmusik med speciell fokus på nutida instrumental ensemblemusik. Den teoretiska utgångspunkten är ett processuellt perspektiv på stil och genre som koncep-

tuella och handlingsbetingande kategorier. Det processuella syftar här till de sätt på vilka musiker och publik ömsesidigt förhandlar och omförhandlar historiskt konstruerade mönster av referenser och meningar. Detta antyder ett konceptuellt ramverk där konstitueringen av sociala, stilistiska och estetiska verkligheter ses som en interaktiv process av symboliskt handlande genom vilken kollektiv mening produceras (Johansson 2009). Perspektivet har några implikationer som är mer eller mindre direkt relaterade till de problem och frågeställningar som knyter sig till teoretiseringen kring nordisk folkmusik som stilkoncept:

- 1) Forskningsinsatser riktas bort ifrån beskrivningar av kanoniserade former mot en tolkning av den kontinuerligt pågående sociomusikaliska dialog genom vilken musikaliska former oavbrutet tillskrivs ny mening.
- 2) Stil och genre förstås som processer snarare än som absoluta kategorier, vilket möjliggör en identifiering av ändring/utveckling inom en stil som en förhandling i spänningsfältet mellan det vedertagna och det gränsprängande, d.v.s. mellan det som är nedfällt i en slags commonsenseförståelse och det som är i färd med att etablera sig (eller förkastas) som en del av stilens uttrycksrepertoar. Detta i motsättning till förståelsen av stiländring som traditionsbrott, vilket förutsätter en etablering av ständigt nya stilkategorier som olika uttryck kan placeras in i.
- 3) Som en följd av 1 och 2 blir stil att betrakta som en uttryckspotential; ett set av *möjligheter* inom kulturellt förhandlade gränser, vilket antyder en fokus på *gränsförhandlingar* snarare än på en slags kärna eller essens. Dessa gränsförhandlingar eller stilförhandlingar framstår därför som ett oavslutat utforskande av uttrycksmöjligheter, något som implicerar ett dynamiskt stilbegrepp som också tillåter att gränser kan expandera. Den här teoretiska positionen innebär i tillägg att stilkategorier definieras relationellt: det är det ständigt skiftande förhållandet mellan *olika* stilar som aktualiserar förhandlingar om gränser och som därigenom föder processen som skapar avgränsning.
- 4) Perspektivet problematiserar kausala förklaringar och homologier i (folk)musikhistorieskrivningen. Med detta menas att musikaliska, kulturella och politiska tendenser och mönsterbildningar inte reduceras till

resultaten eller summan av observerbara historiska skeenden, utan förstås processuellt genom de olika relationer de aktualiserar och aktualiseras genom. Geokulturella kategorier (svenskt, finskt, nordiskt) och gränser betraktas på ett liknande sätt som resultaten av de betydelser som produceras genom hur begreppen används och kontextualiseras av sociala aktörer i olika förhandlingar. Problematiseringen av homologier syftar i sin tur på en grundläggande skepsis till idén att kulturella uttryck (däribland musikaliska stiluttryck) är *uttryck för* kulturella identiteter (en norsk identitet, en dansk identitet etc.). Förhållandet mellan identitet och uttryck betraktas istället som *performativt*, vilket inbegriper idén att handling och samhandling (performance) är konstituerande snarare än reflekterande: individuell och kollektiv självförståelse *produceras* i de kulturella aktiviteter genom vilka självförståelsen sägs komma till uttryck (Butler 1990; Frith 1996; Schechner 2006).

## Empirisk utgångspunkt

Ytligt sett kan man göra en del observationer som på olika sätt kan underbygga föreställningen att det finns eller håller på att utvecklas en slags gemensam nordisk folkmusikstil. För det första, i större grad än tidigare finns det arenor och mötesplatser där folkmusik från flera av de nordiska länderna samexisterar och där det föregår en ömsesidig utväxling och överlappning av musikaliska uttryck. Ett exempel är de nyligen etablerade branschträffarna för aktörer på den nordiska folkmusikscenen, så som Norrskén (Falun, Røros) och Folkelarm (Oslo). Ett annat exempel är de internationella folkmusikfestivalerna och World Music-arenorna, där nordisk folkmusik tenderar att framstå som en slags samlad genre i förhållande till övrig så kallad etnisk musik. Till slut vill jag nämna utbildningsinstitutionerna, som kanske är de viktigaste katalysatorerna bakom de former av stiländring som man kan se inom nordisk folkmusik. NORDTRAD förtjänar särskild uppmärksamhet i det här sammanhanget.<sup>1</sup> Det är ett nätverk bestående av högre folkmusikutbildningsinstitutioner i Norden och Baltikum. NORDTRAD arrangerar varje år ett nätverksmöte där studenter får möjlighet att samspele och utväxla låtar och idéer och där man har som uttalad

målsättning att öka mobiliteten av lärare mellan de olika institutionerna. Flera utbildningsprogram har också en påfallande internationell eller nordisk profil och studentmiljöerna utgörs ofta av en blandning av studenter från olika länder.

Ett speciellt slående exempel på en gemensam nordisk plattform för högre studier i folkmusik är den nyligen startade masterutbildningen i nordisk folkmusik som är ett samarbete mellan Kungliga Musikhögskolan i Stockholm, Sibelius-Akademien i Helsingfors, Det Fynske Musikkonservatorium i Odense och Ole Bull Akademiet på Voss. I radioprogrammet Folkemusikktimen 01-03-2009 kunde man höra delar av en intervju gjord av programledaren Leiv Solberg med den norske folkmusikern Vidar Skrede, som är student på det nordiska masterprogrammet. Skrede utgör tillsammans med sina fem medstudenter (från Danmark, Finland, Sverige och Norge) gruppen NOMAS (förkortning av Nordisk Master), vars samspel, artistiska utveckling och konsertverksamhet är en obligatorisk och meriterande del av utbildningen. Gruppen omtalar själva sin musik som *nordisk folkmusik* och Skrede preciserar i intervjun att man arbetar efter en gemensam ideologi eller idé om ett samnordiskt sound (gruppens demo heter förresten The New Nordic Sound). Musiken som NOMAS spelar härstammar från hela Norden (med undantag av Island och Färöarna) och är enligt Skrede en solid blandning. Samtidigt påpekar han att de eftersträvar en enhetlig stil och att genren de spelar inte skall uppfattas som splittrad eller fragmentarisk (Folkemusikktimen 01-03-2009). NOMAS exemplifierar genom dessa förutsättningar en form av *nordicitet*, både som musikalisk praxis och som en kollektivt odlad föreställning.

I det här sammanhanget är det också värt att nämna att Sverige, Danmark, Finland och Norge har mycket gemensamt när det gäller den tilltagande professionaliseringen på folkmusikfältet och det faktum att folkmusiken i allt större grad framstår som en musikgenre bland andra och i motsvarande mindre grad som en relik från det förgångna förvaltd av en medialt och kulturpolitiskt osynlig grupp specialintresserade. Till den här bilden hör också en tilltagande fokusering på image building och självpresentation, där man bl.a. kan se att folkmusiker medvetet iscensätter sig själva som *artister*, parallellt med att man uttalat distanserar sig från stereotypiska nationalromantiska representationer och konservativa värderingar

som ofta associerats med 1900-talets organiserade folkmusikrörelse. I tråd med den här observationen kan man också hävda att frågan om autenticitet har förskjutits från att handla om att utövaren symboliskt sett står i skuld till dem som har odlat och vidarefört traditionen som man är en del av och att man därför är bunden till en slags representationsroll, till att handla om hur man kan uttrycka sig själv och sin egen konstnärliga individualitet. En besläktad aspekt är problematiken kring auteurskap. Vems signatur bär musiken vi hör? Är det den oöverskådliga mängden anonyma bidragsgivare som tillsammans utgör det vi kallar en tradition? Eller är det den självständiga konstnärens signatur som är i fokus? Den här problemställningen är högaktuell inom dagens nordiska folkmusik, där individualitet och kreativt skapande framstår som viktiga kvalitetsmärken (Berge 2008).

Vad man än väljer att svara på ovanstående frågor så kan man skönja en ny typ av teatralitet i iscensättningen. En folkmusikperformance av idag har ofta karaktär av en massivt välregisserad föreställning. Dels i mer bokstavig bemärkelse, som i det tilltagande antalet professionellt producerade scenföreställningar där den nordiska folkmusiken och/eller -dansen spelar en central roll.<sup>2</sup> Dels i bemärkelsen att även mer konventionella framträdanden (konserter, festivaluppträdanden osv.) många gånger är strängt visuellt och musikalisk koreograferade, dock på ett sådant sätt att intrycket av ("folklig") spontanitet och lekfullhet bevaras.<sup>3</sup> Således kan man tala om en form av performance som genom musikalisk och koreografisk iscensättning *symboliserar* en improvisativ frihet, medan det i realiteten är det motsatta. Det här känner vi igen från andra former av professionell underhållning, men det verkar vara ett förhållandevis nytt fenomen i nordisk folkmusik. För övrigt bör den tilltagande ensemblificeringen nämnas som en mer generell tendens när det gäller utvecklingen av nordisk folkmusik de senaste 20–30 åren. I det här sammanhanget kan man också göra några ytliga observationer när det gäller musiken och musikerna som kan tänkas peka mot en slags nordisk tendens. Vi har bl.a. exempel på grupper som består av medlemmar från flera nordiska länder, som norsk-finska Frigg, finsk-svenska Gjallarhorn och de svensk-norska banden Groupa, Annbjørg Lien band och Sver. Stilistiskt sett så kan man förenklat peka ut några huvudkategorier som många nutida nordiska folkmusikband kan placeras in i. Vi har mer eller mindre traditionellt låtspel med ett gitarrbaserat,

ackordorienterat komp, som i grupperna Väsen (S), Harv (S), Draupner (S), Geitungen (N), Sver (N) m.fl. Vi har stråkensembler bestående av medlemmar med spelmansförankring, men som har odlat en slags kammar-musikalisk folkmusikstil. Jag kan nämna finska JPP, svenska Bowing 9 och norska Majorstuen. Vi har blandade ensembler med sång och flera olika melodibärande instrument, så som Ranarim (S), Svanevit (S), Tindra (N) och Rusk (N). Vi har den nordiska folkrocken, som numera har ganska gamla rötter och som under senare tid har representerats av bl.a. Hedningarna (S), Gåte (N), Garmarna (S) och Hoven Droven (S). Det här är inte alls någon täckande beskrivning och det finns givetvis mycket nordisk folkmusik som inte enkelt kan placeras i en av de här kategorierna. Syftet är bara att visa att det till synes finns vissa trender som inte är bundna till nationella gränser. I det här sammanhanget bör det också tilläggas att ensemblefolk-musik som sådan är ett historiskt nytt fenomen, i alla fall i sina nuvarande former. Det faktum att de typer av ensemblemusicerande som nämns ovan med tiden har etablerats som en central, eller rentav dominerande del av både svensk, finsk, norsk och dansk folkmusik indikerar därför ömsesidigt påverkande utvecklingsförlopp i flera av de nordiska länderna. Enkelt uttryckt, om man föreställer sig att de enskilda ländernas folkmusikstilar har utvecklats oberoende av varandra blir det svårt att förklara det uppenbara släktskapet mellan dem i en nutidskontext.

En av de grundläggande empiriska förutsättningar som det förefaller viktigt att ta i betraktning i tolkningen av de stilprocesser som kännetecknar nutida nordisk folkmusik är den pågående revolutionen i digital medieteknologi. Argumentet vilar på det teoretiska antagandet att teknologier i vid bemärkelse spelar en viktig roll i de formativa kulturella processer där musikaliska och sociala verkligheter förhandlas, konstitueras och konsolideras (jmf. Théberge 1997). I förhållande till de aktuella problemställningarna tänker jag här primärt på arkitekturen i och det strategiska användandet av nya internetbaserade medier, det som har omtalats som den digitala medierevolutionen eller den andra medieåldern (Beer 2006; Munster 2006; McGuire & Slater 2005; O'Reilly 2005). Jag har huvudfokus på utvecklingen av sociala nätverk genom MySpace, YouTube, Facebook osv. och de sociala och musikaliska sidorna vid de här semiprivata musikmarknaderna som kännetecknar sådana här nätverk. Kort sagt hur

teknologin bidrar till att forma, upprätthålla och mediera olika musikaliska uttryck, praxisformer och förtolkningsförutsättningar. Här är det speciellt relevant att se på hur ledande folkmusiker tar i bruk nya medier i profilering och marknadsföring, samt hur musiker och publik skapar nya former av allianser och gemenskaper genom interaktioner som överskrider geografiska och genremässiga kategorier och gränser.<sup>4</sup>

När det gäller rådande empiriska förutsättningar så är det på sin plats att påpeka att min fokus på det nordiska inte skall tolkas som att andra stilgemenskaper med tillhörande flyt av influenser är mindre framträdande eller betydelsefulla. Det är t.ex. påtagligt att flera nordiska folkmusikartister orienterar sig mot amerikansk country- och bluegrassmusik (Camilla Granlien Band (N), Mattisgard & Røine (N), Bruvoll/Halvorsen (N), Väsen med Mike Marshall & Darol Anger (S/US)). Andra exempel på musikaliska projekt med global horisont inkluderar Ellika Frisells (S) och Kirsten Bråten Bergs (N) samspel med den senegalesiske koraspelaren/sångaren Solo Cissokho. Nämnas bör även svenske folkmusikern, arrangören och bandledaren Ale Möller, som genom många år varit en ledande gestalt när det gäller crossoverorienterad folkmusik och som genomfört en rad lyckade samarbeten med musiker från vitt skilda delar av världen. En mer generell tendens som också förtjänar att omtalas här är den mer eller mindre uttalade/synliga influensen från irländsk(/brittisk) instrumental folkmusik. Bland yngre fiolspelmän/-kvinnor i Sverige, Norge och Finland framstår irländskt låtspel närmast som ett ”andra språk,” även om repertoar och stilidiom i stor grad verkar hållas avskilt från ”det nordiska.” I Danmark är influensen från Irland ännu tydligare och framstår som en oskiljbar del av ett nutida ”danskt” folkmusikaliskt uttryck. Slående exempel är fiolspelmännen Harald Haugaard, Kristine Heebøll och Kirstine Sand, vars spel innehåller många av de karakteristiska stildrag som vi med tiden har kommit att känna igen som emblematiska för irländskt låtspel (”triplets,” ”rolls,” ”cuts,” ”slides”).

Med hänvisning till exemplen ovan framstår möjligtvis den tematiska avgränsningen till nordisk folkmusik som något konstruerad. Det bör dock tilläggas att min avgränsning endast representerar en av många möjliga och att den inte antyder något om relevansen i alternativa infallsvinklar (att undersöka skandinavisk-brittiska stilförbindelser etc.). Vidare är det viktigt att påpeka att fenomenet stilgemenskap har många, till dels väldigt olika,



facetter. Att olika stilar möts och fungerar tillsammans (norsk kveding – country/bluegrass, svenskt låtspel – senegalesisk koramusik osv.) är t.ex. en helt annan typ av fenomen än att stil-/uttryckselement med olik geografiskt och generiskt ursprung utgör integrerade delar av *samma* stil. Det är just den här sista betydelsen av stilgemenskap som intresserar mig i förhållande till det nordiska som stilkoncept, något som i sig innebär en precisering av den empiriska fokusen. Min avgränsning är dessutom motiverad genom antagandet att begreppet nordisk folkmusik i någon mån reflekterar en artistisk självförståelse bland ledande musiker inom genren. I det följande skall jag därför diskutera nordisk folkmusik som stilkoncept ur olika perspektiv; dels med utgångspunkt i tydligt observerbara musikaliska kännetecken, dels med utgångspunkt i mer svårdefinierbara aspekter så som estetik, ”musikaliskt språk”, attityder och identitetsförhandlingar. Avslutningsvis för jag en diskussion kring nya medier, nätverk och definitions-makt.

## En samnordisk repertoar och kompositionsstil?

När det gäller de musikaliska uttryck som präglar nutida nordisk folkmusik kan man se några möjliga tendenser som det kan vara värt att lyfta fram. Den första berör repertoar, både den delen av traditionsmateriale som plockas fram och stilen på nykomponerade låtar i ledande nordiska folkmusikband. En slående observation är favoriseringen av en stabil och tydligt markerad groove, ofta i tvåtakt eller jämn tretakt. Bland nykomponerade låtar i traditionell stil märks bl.a. följande karakteristiska varianter: 1) Olika adaptationer av en skandinavisk halling-/gangarliknande rytm, som i Harvs (S) ”Töst” (Drone 2002), Majorstuens (N) ”Yiiihaaa.” ([www.myspace.com/majorstuen](http://www.myspace.com/majorstuen)) och Flukts (N) ”Flukt” (2L 2002). 2) Olika adaptationer av den svenska/finska jämna sextondelspolskan, som i Spindels (N) ”Du och jag Alfred” (Heilo 2005), Väsens (S) ”Kapten Kapsyl” (Xource 1997) och Harvs (S) ”Nypan” ([www.myspace.com/harvsweden](http://www.myspace.com/harvsweden)). 3) En typ av groove som något förenklat kan beskrivas som en slags syntes mellan 1 och 2, som i Svers (N/S) ”Pang” (Kvarts 2007) och Friggs (N/FI) ”Meltaus” (Northside 2004).

De här exemplen är inte uttömmande men observationerna är ändå viktiga i förhållande till ett vidare resonemang kring stil och geografisk

spridning. Man kan t.ex. konstatera att även om den här typen av rytmiska stilar och stilvarianter kan återfinnas i det finska, norska och svenska traditionsmaterialiet så är det slående hur lite representativa dessa är. Man kan därför försiktigt konkludera att de nämnda exemplen representerar en stil som är resultatet av en urvalsprocess där vissa repertoar- och stilmässiga element plockats upp ifrån traditionen och vidareutvecklats till i en ensembleform fungerande synteser. Resonemanget kan styrkas genom att uppmärksamma de referenser som ”väljs bort” eller underkommuniceras om man betraktar den samlade produktionen av nordisk ensemblefolkmusik. Man hör t.ex. förhållandevis sällan modern ensemblefolkmusik som i arrangemang och samspelestil bygger på de musikaliska egenskaper som kännetecknar (och som kan sägas vara representativt för) det solistiska låtspelet. Jag tänker då dels på repertoaren, som i alla fall i Sverige och Norge traditionellt domineras av danslåtar i ojämnt tredelat metrum (pols, springar, polska etc.),<sup>5</sup> dels på de småskaliga former av rytmisk och melodisk/tonal variation och nyansering som kan sägas utgöra kärnan i låtspelet som musiceringsform. Bland undantagen kan nämnas Groupa (S/N) och Frifot (S), som verkar ha jobbat aktivt med att integrera pols/springar/polska-genrens rytmiska finurligheter och variationer i sitt ensemblespel, och det finns definitivt fler exempel. Men det är ändå slående att en så stor del av nutida folkmusik ”undviker” mycket av det som är karakteristiskt för den tradition som man har utvecklats ifrån. Genom att prioritera bort danslåtar i ojämnt tredelat metrum undviker man också den del av repertoaren där dialektala stilskillnader mellan geografiska regioner historiskt sett har gjort sig starkast gällande (Thedens 2000). Således neutraliseras en del potentiella stilistiska skillnader mellan band vars medlemmar är skolade i olika lokala traditioner.

Det ovanstående resonemanget kan vidareföras genom en reflexion kring följande retoriska frågor: Skall det ses som ett resultat av slumpen att många norska, svenska och finska folkmusikband låter så lika som de gör? Eller skall man se det som en naturlig konsekvens av en historisk utveckling från en någorlunda gemensam utgångspunkt? M.a.o. är utvecklingen närmast bunden till att gå i en viss riktning i bemärkelsen att dagens folkmusik helt enkelt är en självklar fortsättning på det som har varit tidigare. Svaret är antagligen nej på de här frågorna. Det finns inte något givet sätt

att spela, arrangera och samspela i folkmusikstil. Alltså har vi att göra med processer inom ett fält som sträcker sig långt utanför lokala, regionala och nationella gränser. D.v.s. vi har att göra med ett mönster av ömsesidig påverkan; ett flyt av influenser och idéer som mer eller mindre obemärkt tas upp i olika grupperingar och utövarmiljöer. Om man skall kalla det nordiskt kan givetvis diskuteras, men det verkar i alla fall som att nationella gränser spelar en förhållandevis obetydlig roll som analogier till musikaliska genregränser.

## Perspektiv på likhet och skillnad

I den här delen närmar jag mig frågan om det finns eller håller på att utvecklas en gemensam nordisk stil med en mer teoretisk blick. Som jag skall visa är frågan bara till synes entydigt formulerad, då den förutsätter att en rad olika grundläggande förutsättningar avklaras. För det första så förutsätts det att olika musikaliska uttryck med olik geografisk anknytning liknar varandra, och att de liknar varandra så mycket att man kan säga att de på något sätt representerar det samma. Följaktligen måste man också avklara vad man menar med likhet och skillnad i det här sammanhanget. Vilka formella/strukturella och/eller expressiva musikaliska parametrar utgör relevanta jämförelsekriterier? Är det tal om en gemensam repertoar, ett gemensamt instrumentarium, en gemensam spelstil eller ett gemensamt sound? Vilken fokus man än väljer så är det nödvändigt att precisera att kriterierna inte är absoluta men kulturella, vilket innebär att de är framförhandlade mellan ömsesidigt orienterade aktörer placerade i historiskt specifika sociala sammanhang. Att man efter vissa kriterier kan observera gemensamma drag i nordisk folkmusik betyder därför inte att man kan dra slutsatsen att det finns en självmedveten nordisk stil, d.v.s. att det utspelas gränsförhandlingar som involverar föreställningen om en gemensam nordisk stil. Ett besläktat problem är knutit till begreppet utveckling. Det ligger mer eller mindre uttalat i problemställningen för den här artikeln att det kan ha skett en *utveckling mot* en gemensam nordisk stil. Detta förutsätter i sin tur en referens i form av ett tidigare historiskt skede där man antar att vissa förhållanden har varit annorlunda. Återigen ställs man inför frågeställningen: när

är någonting tillräckligt annorlunda för att det skall ge någon mening att snacka om utveckling? Vad är förhållandet mellan för forskaren observerbara skillnader och för relevanta kunskapsbärare betydelsefulla skillnader?

Nästa grundläggande förutsättning handlar om fördelning av definitions-makt. För vem finns det eller finns det inte en gemensam nordisk stil och vems verklighetsdefinition har auktoritet och genomslagskraft? Vilken roll spelar enskilda aktörer eller institutioner med kulturpolitisk makt? Är det rimligt att tala om en slags allmän outtalad konsensus, en tyst överens-kommelse nedfäld i en kollektiv commonsenseförståelse? Om man ser på det samlade mönstret av musikalisk, retorisk och institutionell praxis, det man kan sammanfatta med begreppet diskurs, kan man där avtäckta tenden-ser som pekar mot en tilltagande nordifiering i folkmusikfältet? Till slut, vilken diskurs är det tal om? Är olika grupper av aktörer eniga? Har man t.ex. samma uppfattning om de här frågorna i finska folkmusikmiljöer som man har i norska osv.? Svaret är antagligen nej och det är heller inte min målsättning att täcka hela bredden av olika verklighetsdefinitioner som berör det här temat. Men det är en viktig teoretisk förutsättning att frågan om en gemensam stil har två dimensioner som förutsätter varandra: dels den som handlar om observerbara mönster i själva musiken och dels hur det som sker i musiken tillskrivs mening av sociala aktörer. Detta innebär att det inte finns några absoluta kriterier som avgör huruvida det finns en nordisk stil eller inte. Man kan därför säga att nordisk folkmusik, hur man än definierar begreppet, inte är ett stilområde som entydigt kan avgränsas eller definieras. Samtidigt är det viktigt att påpeka att musikaliska uttryck som faller inom det här stilområdet mycket väl kan vara igenkännbara som något nordiskt, i motsättning till något amerikanskt, något keltiskt, något östeuropeiskt osv. utan att det är möjligt att redogöra för kriterierna som bestämmer den kollektivt upplevda enhet som kännetecknar det egna stil-området. Den här insikten bygger i sin tur på den kulturteoretiska premis-sen att stil/genre definieras som ett musikaliskt och kulturellt fält som aldrig existerar isolerat från omgivningen men konstitueras dialogiskt genom de relationer till angränsande genrer som gör sig gällande i olika historiska sammanhang. Ur det här perspektivet är stilområdet nordisk folkmusik att betrakta som en identitetspolitisk iscensättning genom vilken vissa relationer och gränser aktualiseras. Detta i motsättning till föreställningen att ett stil-

område har någon slags absolut existens som är oberoende av den meningsbärande kontext som omgivande kulturella fält utgör. I det här sammanhanget är det också viktigt att kommunicera den teoretiska förutsättningen att begreppsbildning verkar konstituerande och konsoliderande på den praxis och förståelse som den är avsedd att täcka. Den ytliga observationen att fler och fler folkmusikartister och -band väljer att benämna sin musik som nordisk folkmusik är därför att betrakta som en avgörande premis för de stilförhandlingar som producerar likhet och skillnad, oberoende av de ”faktiska” förhållanden som utgör den musikhistoriska utgångspunkten för förhandlingarna. Det verkar också rimligt att anta att umgänget med begreppet indikerar att musiker och publik underförstår någon form av gemensam föreställning kring begreppets innebörd och att det finns ett mönster av förväntningar som knyter sig till benämningen nordisk folkmusik i motsättning till alternativa benämningar.

## Stil och nordicitet i ett historiskt perspektiv

Ovanstående resonemang utgör en teoretisk utgångspunkt för ett vidare utforskande av det nordiska som stilkoncept ur ett historiskt perspektiv. Den första observationen som jag väljer att lyfta fram i det här sammanhanget är att flera av de nordiska länderna har mycket gemensamt när det gäller de former och sociala och rituella funktioner som folklig musik har karakteriserats av. Ett av flera exempel är den tidigare omtalade äldre fiol-/hardingfelebaserade dansmusiken i tretakt, det som i Finland och Sverige kallas polska och i Norge pols, springar, springleik osv. Det är knappast någon överdrift att påstå att den här repertoaren och det tillhörande musikantiska hantverk som odlats genom många generationer av spelmän utgör en slags kärna i det stillandskap som i dag går under benämningen finsk, svensk eller norsk folkmusik. Detta är en för Norden unik repertoar som förenar dess tillhörande musikkulturer i förhållande till en bredare genrekarta. Samtidigt finns viktiga och till dels stora skillnader, inte minst om man inkluderar hela det geografiska området Norden. Island, Färöarna och Grönland tillhör knappast samma stilkarta som de övriga nordiska länderna, i alla fall inte när det gäller instrumental folkmusik.

Om vi håller oss till den äldre dansmusiken i tredelat metrum så är det också viktigt att precisera att till synes små skillnader, t.ex. mellan två dialekter av pols-/springar-/polskaspel, kan ha stor estetisk och social betydelse för dem som den här stildistinktionen angår. Detta är ett illustrerande exempel på stilförhandlingar som kan framstå som obegripliga för outsiders, medan de är helt avgörande för insiders. För den kulturellt auktoriserade kunskapsbäraren är det helt grundläggande att kunna höra skillnad på Bodapolska och Rättvikspolska, eller Telespringar och Numedalsspringar, trots att skillnaderna framstår som minimala eller rentav obefintliga om man vidgar genrehorisonten utöver spelmanskulturen som självdefinierande intressegemenskap. Stilidentifikation vilar således på en fininställd sensibilitet för små men viktiga distinktioner i hur musiken framförs, d.v.s. rytm, timing, betoning, frasering, ornamentering osv., då melodierna som spelas kan vara mer eller mindre identiska mellan två olika stilar. Här ligger det emellertid också en intressant paradox: samtidigt som det är helt avgörande att musiken är stilmässigt riktigt framförd på mikronivå så finns det en stor flexibilitet i utformningen av traditionella låtar (se Kvifte 1994). Det finns i princip inga auktoritära former. I stället kännetecknas låtarna av det man kan kalla en *öppen arkitektur*, som innebär att det finns en frihet i hur låten kan utformas, både formmässigt, rytmiskt, när det gäller användandet av dubbelgrepp, ornamentik, stråkkombinationer osv. Detta innebär att stilkategorier både är rigida och flexibla på en gång, och jag vågar påstå att den här kombinationen mellan fina stildistinktioner och expressiv frihet är en samlande och träffande karaktäristik på många av de uttrycksformer som har kommit att gå under benämningen folkmusik.

De grundläggande föreställningar och attityder som definierar det ovan nämnda förhållandet mellan rigiditet och flexibilitet utgör en förutsättning som förenar inbördes olika uttrycksformer med olik geografisk anknytning inom det nordiska området. Samtidigt är det en föreställning som *producerar skillnad* genom att rikta fokus mot de viktiga nyanser i framföringspraxis varigenom stilidentitet och i och med det också stilgränser kommuniceras.

Ett illustrativt exempel är det tidigare omtalade begreppet speldialekt och den akademiska och (efter hand) folkliga föreställningen att varje region eller by har haft/har sin egen musikaliska dialekt som skiljer sig från den i

grannbyn (se Omholt 2006). Detta som en direkt ekvivalent till språkliga skillnader och gränsdragningar, som på ett liknande sätt förvaltas och förädlas av ömsesidigt orienterade grupperingar (Blom 1989). När det gäller musiken tyder mycket på att skillnader mellan lokala stilar har förstärkts och tydliggjorts genom den retoriska och musikaliska praxis genom vilken dialektala gränser förhandlas (Johansson 2009). Det här empiriska påståendet kan kopplas till en grundläggande teoretisk insikt om implikationerna av begreppsbildning som jag presenterade tidigare: en kulturellt (d.v.s. intersubjektivt) etablerad stilkarta är inte enbart beskrivande i förhållande till en musikalisk verklighet som existerar/existerade oberoende av de begrepp (stilkategorier) och indelningar som etablerats. Stilkartan fungerar konstituerande och kanaliserande på den praxis och förståelse som den skall beskriva genom att implicera gränser och gränsdragning. Att stilar/dialekter definieras kontrastivt, d.v.s. i förhållande till varandra, aktualiserar de principer, kriterier och musikaliska detaljer (*stilmarkörer*) som gör att man kan skilja på de olika stilarna. Detta kan i sin tur resultera i en renodling och accentuering av vissa stilparametrar som kan verka överdriven och exotiserande i förhållande till det historiska källmaterialet, men som genom en gradvis process av appropriering efter hand kan komma att framstå som en naturlig beståndsdel i stilen.<sup>6</sup> Med utgångspunkt i det här resonemanget kunde man förvänta sig att nordisk folkmusik skulle utgöra ett mer heterogent stillandskap än någon gång tidigare, och detta kan mycket väl vara ett korrekt antagande om man baserar sig på vissa utvalda observationskriterier. Men som vi skall se efter hand så är också andra mekanismer verk-samma som bidrar till att konsolidera mer övergripande genrekategorier, i det här fallet nordisk folkmusik.

Ett annat område där det är slående paralleller mellan flera av de nordiska länderna är det historiskt bestämda ideologiska och kulturpolitiska klimat och den organisationskultur som har producerat föreställningen om en nationell folkmusik. Det här temat har bl.a. behandlats av Jan Ling (1989), Märta Ramsten (1992) och Dan Lundberg/Gunnar Ternhag (1996) i Sverige; Sigbjørn Apeland (1998) och Eldar Havåg (1994) i Norge; och i en ganska nyligen utkommen bok av etnomusikologen Tina Ramnarine (2003) när det gäller Finland. Retrospektivt kan man konstatera att dessa länders respektive folkmusikkulturer är resultaten av en kanonisering av

kärnrepertoarer och en konsolidering av vissa utvalda musikaliska praxisformer och stilidiom som efter hand blivit det som karakteriserar folkmusiken som uttrycksform och som samtidigt skapar en distinktion gentemot andra musikformer och kulturformer, inklusive andra länders folkmusik. Något förenklat kan man säga att den här typen av historiska processer utgör gemensamma drag som förenar flera av de nordiska länderna, medan de bakomliggande förutsättningarna och de påföljande resultaten varierar. Den viktiga poängen i detta är att det som idag framstår som en i förhållande till omgivningen avgränsad och mer eller mindre enhetlig musikkultur (norsk folkmusik, finsk folkmusik etc.) inte är en naturlig fortsättning och anpassning av en folklig musikalisk praxis, men en kultur- och organisationspolitisk konstruktion som reproduceras genom olika gränsförhandlande insatser. Man kan därför tänka sig att det som skiljer t.ex. svensk folkmusik från norsk folkmusik idag i stor grad är resultatet av de olika val som man tagit i sitt stilkonstruktionsarbete, framför allt då genom 1900-talets organiserade folkmusikarbete. Det blir ur det här perspektivet föga meningsfullt att diskutera vilken skillnad det *egentligen* är mellan svensk och norsk folkmusik som historiska fenomen. Poängen är att det finns en upplevd skillnad som reproduceras genom aktiviteten på fältet. Ett exempel är fokuseringen på solospel i Norge och fokuseringen på samspel i Sverige. Den här skillnaden kan i liten grad förklaras genom att hänvisa till historiska källor. Däremot kan skillnaden relateras till vilka delar av traditionen som olika miljöer har fokuserat på och till hur man i de här miljöerna har organiserat sin förståelse av stil, tradition och kontinuitet. I delar av svensk folkmusik är det t.ex. efter hand inte ett viktigt kriterium för att musiken skall kunna kallas traditionell att den framförs solo. Det är heller inte nödvändigtvis ett kriterium för att musiken är traditionell eller stilriktig att den framförs på ett traditionellt (i betydelsen historiskt dokumenterbart) instrument.

Här ligger det intressanta förutsättningar för att diskutera förhållandet mellan det som sker i musiken och vilken mening det tillskrivs. För att förklara den ”svenska” stildefinitionen som omtalas ovan behövs nämligen icke-absoluta kriterier. Om man säger att folkmusik är musik av en viss ålder, att det är vissa typer av låtar och sånger framförda på vissa instrument, så är det en definition som baserar sig på absoluta kriterier. D.v.s. en



ny låt framförd på fel instrument kan inte vara folkmusik. Men om man säger att folkmusik är musik som *låter som* folkmusik, eller att det är musik som upplevs som folkmusik av dem som håller på med den här genren, då opererar man med en helt annan typ av kriterier. Som en yttersta konsekvens av ett sådant tänkande om stil kan man tänka sig något som inte alls låter sig klassificeras med utgångspunkt i yttre karakteristika (repertoarer, instrumenttyper, taktarter, dansformer osv.), men som ändå är igenkännbart som något enhetligt och gentemot den musikaliska omvärlden avgränsat. Ett exempel är föreställningen om (folkmusik)stil som *det musikantiska språket*, vilket innebär att fokus placeras uteslutande på det som enligt etablerad terminologi kallas uppförandepaxis, d.v.s. på den musikaliska hantverkskunskap och den musiceringsform som kännetecknar folkmusiken i motsättning till andra genrer (se Johansson 2001). Det musikantiska språket kan förenklat sammanfattas med uttrycket *spelstil* och attityden innebär att det i princip inte spelar någon roll *vad* man spelar eller vad man spelar på för instrument så länge man musicerar på ett sätt som är igenkännbart som folkmusikaliskt i motsättning till något annat. Här måste vi återgå till den tidigare omtalade konfigurationen mellan frihet och rigiditet som beskrevs som en samlande karaktäristik på folkmusiken som uttrycksform. I förhållande till stil som det musikantiska språket manifesteras rigiditet genom de fina spelstilsmässiga nyanser som åtskiljer annars likartade uttryck, medan friheten/flexibiliteten manifesteras genom den mångfald av potentiella musikaliska lösningar som stilmässigt sett blir att betrakta som lika riktiga. Det förstnämnda antyder en kontrollerande, gränsmarkerande princip genom att rikta fokus mot de specialiserade musikaliska koder vars behärskande är en förutsättning för innanförskap (oberoende av vilket instrument man spelar på). Det sistnämnda implicerar å andra sidan ett stort utrymme för experimentering och personliga uttryck utan att man bryter med etablerade stilkonventioner, d.v.s. utan att ens musik klassificeras som något annat än folkmusik. Föreställningen (uttalad eller inte) om folkmusiken som en spelstil tillsammans med flexibiliteten och variationsfriheten som kännetecknar den nordiska folkmusikens stilkategorier kan därför ses som viktiga förutsättningar för genrens fortsatta existens och utveckling.

## Mot ett nordiskt folkmusikspråk?

I den här delen tillåter jag mig att leka med tanken att det som gör att man kan tala om en nordisk folkmusikstil är att det finns en slags minsta gemensam nämnare när det gäller det musikantiska språket (instrumentbehandling, tonbildning, frasering, ornamentering, karakteristiska variationstekniker osv.). Några frågor som omedelbart inställer sig är då:

Vilken geografisk och musikhistorisk härstamning har ett sådant språk? Hur kommer den finmaskiga stilkartan med lokala speldialekter in i bilden? På vilken nivå föregår stilförhandlingarna, d.v.s. vilka är de viktiga distinktionerna? Är de mellan lokala, regionala eller nationella stilar så som de har utvecklats genom muntlig tradition och konsoliderats genom det organiserade folkmusikarbetet? Är de mellan en äldre låtspelsstil och en modernare låtspelsstil, mellan en "konstmusikalisk uppförandep Praxis" och "folkmusikalisk uppförandep Praxis," eller mellan ett keltiskt eller amerikanskt stilidiom och ett nordiskt? Alla dessa (och andra) självdefinierande relationer kan mycket väl vara verksamma i olika grad och på olika sätt beroende på vilket sammanhang som stilförhandlingarna aktualiseras på bakgrund av. Det finns också exempel på nordisk folkmusik där influenser från vissa lokalt/regionalt/nationellt bundna traditionella repertoarer och spelstilar efter hand inte längre är möjliga att spåra trots att ett sådant flyt av influenser är odiskutabelt. Ur det här perspektivet kan man tänka sig delar av dagens nordiska folkmusik som ett slags minsta-gemensam-nämnare-koncentrat av stilmärken, vilka säkrar en genremässig igenkännbarhet och markerar en kontrast mot angränsande genrekategorier (keltiskt, balkanskt osv.).

Ovanstående frågeställningar kan belysas genom observationer från andra musikgenrer. Inom pop- och rockgenren har det t.ex. länge funnits studiomusiker och andra professionella aktörer som inte representerar någon bestämd (geografiskt eller historiskt förankrad) stil, men som besitter ett allmänt hantverksskunnande på instrumentet och inom genren generellt. Om man då betraktar aktiviteten bland dagens profilerade nordiska folkmusiker så är det inte svårt att se tydliga paralleller, även om det fortfarande är så att dessa musiker ofta är solitt förankrade i sina respektive lokala traditionsområden. Några exempel: Vad representerar Andreas Skeie

Ljones fiolspel på signaturmelodin till NRKs TV-produktion *Linus i Svingen*, eller Vegar Vårdals hardingfelespel i den norska julkalendern *Jul i Blåfjell* (också NRK), eller Daniel Sandén Wargs musicerande på diverse instrument på Aasmund Nordstogas cd *Ein visefugg?* Mitt intryck är att dessa och många andra liknande uttryck representerar ett slags allmänt nordiskt "folk-element." Jag vill påstå att det är något omisskännligt folk-musikaliskt över sättet att framföra musiken på, utan att varken melodierna eller spelstilen har någon identifierbar geografisk (lokal, regional eller nationell) anknytning, bortsett från att det låter, ja *nordiskt*. Man kan också tillägga att det folkmusikaliska stärker sin identitet som ett avgränsat stilelement genom att ingå i sammanhang där det kontrasteras mot en komp/arrangemangsmässig bakgrund med en annan genreförankring (jmf. exemplen ovan). Här blir *nordiskt* en meningsfull kategori bl.a. genom att det inte finns någon annan kulturellt etablerad kategori (klassiskt, keltiskt, bluegrass, "pop/rock-stråk") som uttrycket passar in i. Avsaknaden av geografisk förankring i melodimaterialet bidrar också till att ringa in det hantverksmässiga i instrumenthanteringen (spelstilen) som den avgörande stilidentifierande parametern. Enkelt uttryckt, det är *soundet* snarare än själva melodierna som gör att vi identifierar uttrycket som folkmusikaliskt och i sin tur som något nordiskt. En helt annan fråga är hur man bäst kan beskriva en sådan gemensam nordisk spelstil, d.v.s. vilka hantverksmässiga färdigheter man måste tillägna sig för att kunna verka som folkmusiker. Hur man än väljer att närma sig en sådan frågeställning är det viktigt att komma ihåg är att kriterierna som bestämmer en (nordisk) folkmusikalisk genreidentitet inte alls är musikhistoriskt givna men föremål för förhandlingar vars förutsättningar ändras kontinuerligt.

En viktig förutsättning för den typen av stilförhandlingar som omtalas ovan är systematiseringen och professionaliseringen av utbildningen av unga folkmusiker och överlappningen mellan nordiska folkmusikstilar som är en del av de här miljöerna. Den här systematiseringen av kunskapsproduktionen på fältet skapar självmedvetenhet och aktualiserar frågeställningar som handlar om vad det vill säga att spela folkmusik jämfört med att spela någon annan genre. I det här sammanhanget är utvecklingen av en egen musikteoretisk begreppsapparat för folkmusiken speciellt viktig eftersom man kan anta att umgänget med dessa begrepp (kvartstoner, modalitet, olika stilin-

terna begrepp för rytmiska genrer och subgenrer osv.) verkar kanalisera och konsolidera på den praxis och förståelse som begreppen skall fånga in (Johansson 2009; Lundberg et al. 2000: 150) En annan viktig aspekt är knuten till den speltekniska skolningen av dagens folkmusiker inom högre utbildningsinstitutioner, där det av naturliga skäl lämnas ett förhållandevis litet utrymme för det självlärda och det idiosynkratiska, som historiskt sett tveklöst varit viktiga premisser för utvecklingen av den repertoar av stiluttryck som vi idag igenkänner som folkmusikalisk eller ”spelmansmässig.” Detta gäller både den ljudproducerande teknologin (optimering och standardisering av instrumentkonstruktioner), grundläggande instrumenthantering (instrumenthållning, handställning och stråk-/fingerteknik hos fiolspelare osv.) och förhållningssättet till den traditionella låten/sången som musikalisk enhet (formelbaserad/variabel/individuell vs. verkorienterad/statisk/generell). Man skall givetvis vara försiktig med att generalisera och det bedrivs många olika typer av folkmusikpedagogik. Men formellt organiserad utbildning implicerar en rad ställningstaganden i förhållande till målsättningar (vad man bör lära sig) och strategier (hur ett resultat bäst kan uppnås) som för att vara hanterbara inom institutionens verksamhet måste generaliseras, systematiseras och begreppsfastas. Kort sagt, det behövs kollektivt överenskomna kriterier som kan hjälpa till att definiera vad det innebär att tillägna sig praktisk kunskap om genren folkmusik. Detta i motsättning till en flytande, ”begreplös” praxis, som är föga anpassningsbar till ett nutida kultur-/utbildningspolitiskt klimat och som också försvårar samarbeten med musiker från andra genrer. Därav approprieringen av akademiska begrepp som kvartstoner, modalitet, KLM-/LMK-asymmetri osv., som både får en förklarande och gränsmarkerande funktion genom att isolera *systematiskt förekommande* särdrag som kännetecknar folkmusiken.

Av speciellt intresse i det här sammanhanget är den inom utbildningsinstitutionerna förvaltade föreställningen att (spel)teknik kan separeras från (spel)stil. Alltså att man genom systematisk skolning kan tillägna sig allmänna färdigheter på instrumentet definierade som teknik och att stil blir att betrakta som ett tillägg till eller finjustering av det speltekniska grundlaget. Hela tankesättet förutsätter till synes att stil är någonting som kan brytas ned i det som jag tidigare omtalade som stilmarkörer, d.v.s.

isolerbara aspekter av framföringspraxis som identifierar uttrycket som tillhörande en bestämd stil. Detta är i sin tur relaterat till idén att de spelstilmässiga moment som skapar stilmässig igenkännbarhet kan extraheras från, och i och med det kan existera oberoende av, det traditionella låtspelet förstått som förvaltandet av en repertoar av dans- och ceremonilåtar vars funktionella (danstakt osv.) och stilistiska (ornamenterings- och variations-tekniker osv.) aspekter utgör en integrerad del av ett muntligt förmedlat ”kunskapspaket.” (Stildraget asymmetrisk tretakt förutsätter t.ex. *i teorin* inte vissa låtar från vissa traditionsområden utan kan i princip anbringas på vilken som helst melodi i tretakt.) Detta förutsätter i sin tur en typ av teoretisering och institutionalisering genom vilka dessa moment identifieras och görs kollektivt tillgängliga (som isolerade beståndsdelar), något som i sig måste betraktas som ett historiskt nytt fenomen. Kort sagt, det är ytterst spekulativt att anta att den här typen av abstraherande och begreppsloggörande praxis är representativ för låtspelet som historiskt fenomen. Det förefaller mer realistiskt att föreställa sig att många av de så kallade stildrag som idag anses representativa för olika folkmusikstilar har framodlats och vidareförmedlats som integrerade delar av själva spelhantverket (Johansson 2009). Förslag, ornament, vibratoliknande effekter, dubbelgrepp och andra ”utsmyckningar” framstår ur det här perspektivet som latenta aspekter av själva instrumenthanteringen (d.v.s. speltekniken), snarare än som detaljer som läggs till någon slags speltekniskt neutral version av låten i fråga. Med sådana förutsättningar blir det principiellt problematiskt och analytiskt komplicerat att skilja på teknik och stil, en skillnad som är en grundläggande förutsättning för dagens konventionella instrumentalutbildning (i alla fall i teorin).

I förhållande till resonemanget ovan är det nödvändigt att precisera att antaganden om hur saker och ting kan ha varit längre tillbaka i folkmusikhistorien förblir spekulationer som i bästa fall baserar sig på koherenta resonemang, samt ett minimum av empiriska iakttagelser. Det är heller inte min avsikt att polarisera förr och nu eller att argumentera till fördel för ett visst musikaliskt/estetiskt tillnärmningssätt. Däremot förespråkar jag en typ av forskningsförmedling där läsaren tillsammans med författaren tillåts reflektera över vilka möjligheter och begränsningar som olika teoretiska och/eller empiriska förutsättningar kan medföra. Jag insisterar t.ex. på en

reflektion kring vad det kan tänkas få för konsekvenser att en viss praxis och ett visst synsätt i förhållande till stil institutionaliseras genom utbildningssystem, forskningsproduktion och övrig formellt eller informellt organiserad aktivitet på fältet. En möjlig (och trolig) konsekvens är som nämnt renodlingen av vissa (nordiska?) ”folkmusikaliska” stilparametrar som är både pedagogiskt, estetiskt och identitetspolitiskt välmotiverad. En sådan precisering av praktiska kunskapskrav möjliggör inte minst en teknisk perfektionering av ett folkmusikaliskt stiluttryck och utvecklingen av en egen typ av virtuositet på vad som framstår som stilens egna premisser. Argumentet bakom det här resonemanget är ganska enkelt: Ju tydligare stilparametrar och speltekniska ideal är formulerade och avgränsade, desto lättare är det att fokusera arbetet med att optimera speltekniska färdigheter, fintrimma instrumentkonstruktioner osv. Detta menar jag är en del av förklaringen bakom den violinistiskt orienterade, geografiskt svårbestämbara spelmansstil som kännetecknar nutida folkmusikband som Majorstuen (N), Haugaard & Hoirup (DK) och Frigg (N/FI). Återigen, det framstår som otvetydigt att dessa band representerar både något folkmusikaliskt och något nordiskt. Dock är det bara med utgångspunkt i en viss kulturell definition av likhet och enhet som den här musiken kan sägas representera en kontinuitet med dess historiska förebilder. Ett sceniskt, stilistiskt och arrangemangsmässigt välregisserat framträdande präglad av tydligt utmejslade, perfektionerade folkmusikaliska detaljer (stilmarkörer) har på sätt och vis väldigt lite gemensamt med det formelartade, småskaligt improvisativa och dansorienterade musicerande som man (återigen med en selektiv blick) kan säga var representativt för spelmanskulturen i ett historiskt perspektiv. Kort sagt, både dessa nutida bands versioner av folkmusik och det faktum att de kulturellt definieras som en fortsättning på tidigare versioner av folkmusik är produkter av de historiska processer som har definierat och omdefinierat dels vad det vill säga att någonting är folkmusik och dels vad det vill säga att ett musikuttryck stilmässigt sett är det samma som ett annat.

Som en avslutning på den här delen vill jag upprepa påståendet att det inte finns något naturligt eller självklart sätt att tolka det äldre traditionsmaterial som dagens folkmusik bygger på. Vilka stilmarkörer som blir avgörande identifikationsmärken för en stil är i stället resultatet av en selektion från

en reservoar av alternativ vars genomslag påverkas av en rad kultur- och genrepolitiska omständigheter, framför allt då de angränsande musikgenrer som en stilmässig självuppfattning definieras i förhållande till. I utgångspunkten skulle man alltså kunna förvänta sig en väldigt stor stilmässig spridning inom det nordiska folkmusikområdet eftersom det finns så många musikaliska lösningar som i princip är lika ”riktiga” musikhistoriskt sett. Detta finns det som tidigare nämnt många exempel på, varav det tydligaste kanske är den efter hand påtagliga skillnaden mellan olika rytmiska stilar/dialekter inom den svensk-norska pols/springar/polska-genren. Här har olika forskar- och utövarmiljöer valt till dels fundamentalt olika strategier i sitt tolknings- och stil(re)konstruktionsarbete, vilka reflekteras i motsvarande skillnader när det gäller hur de respektive rytmiska stilarna har vidareutvecklats. De rytmiska oregelmässigheter som kännetecknar många äldre inspelningar med pols/springar/polska-spel har i vissa fall tolkats som att det grundläggande taktmönstret (metrum) är asymmetriskt (kort etta eller kort trea). I andra fall har de tolkats som synkoper eller som att asymmetrin varierar efter bestämda mönster (se Kvifte 1999). Detta utan att det finns historiska belägg som entydigt stödjer den ena eller den andra tolkningen (Johansson 2009). Samma typ av argument kan emellertid användas för att resonera kring föreställningen att nordisk folkmusik, parallellt med de nämnda fragmenterande tendenserna, har konsoliderats till ett gemensamt sound. Att ett sådant sound först och främst är igenkännbart som nordiskt (snarare än svenskt, finskt, norskt eller danskt) kan nämligen delvis betraktas som en produkt av att man i olika miljöer har gjort likartade val i sin iscensättning av ett nutida folkmusikensemblekoncept. Detta gäller dels den tolkande aktivitet genom vilken en nordisk folkmusikalisk framföringspraxis (jmf. det musikantiska språket) har identifierats och konsoliderats. Dels gäller det raffineringen av speltekniska aspekter, utvecklingen av gångbara instrumentkombinationer och kompositioner, arrangerings- och samspelestilar. Ingen av dessa aspekter bör ses som resultatet av ett givet utvecklingsförlopp där folkmusikstilar inom olika länder var för sig har omformats efter sina egna inneboende förutsättningar. Kort sagt, det finns ingen anledning att anta att så likartade val hade gjorts om olika nordiska länders folkmusikmiljöer inte hade påverkats av varandra, något som måste förstås i förhållande till förutsättningen att en

mängd andra musikaliska lösningar principiellt sett hade varit lika troliga och riktiga.

## Avslutning – Nya medier, nätverk och definitionsmakt

Ledande folkmusikers strategiska användande av internetbaserade medier har under senare år radikalt omdefinierat villkoren för pågående stilförhandlingar. Sajter som MySpace och YouTube fungerar dels som ett slags globalt tillgängligt skyltfönster för folkmusiker som vill profilera sig utanför sin omedelbara räckvidd, dels som viktiga mötesplatser för musiker, fans och andra aktörer. En viktig aspekt som skiljer dessa interaktiva medier från traditionella medier är det deltagande; det att människor interagerar med medietexten, med varandra och artisten, i motsättning till att bara vara mottagare av ett färdigt budskap. Det har hävdats att den deltagande arkitekturen i dessa medier innebär en upplösning eller omförhandling av positionerna producent, sändare och mottagare, genom att användarna själva är med på att producera och forma innehållet (Knowles 2007). Detta är kanske den mest revolutionerande aspekten med den så kallade digitala medierevolutionen; att brukarna aktivt bidrar med innehåll till medietexten. Man laddar upp musik och bilder, kommenterar, diskuterar och recenserar utan någon formell kontroll av innehållet som publiceras.

Aktiviteten i internetmediets nätverk av deltagare kännetecknas av överlappande fält av globala och lokala interaktioner, det som kan sammanfattas med begreppet *glokaltitet*, vilket enkelt uttryckt betyder både globalt och lokalt på en gång. Glokalisering kan dels förstås som ett kulturanalytiskt begrepp som exponerar överlappningen och samspelet mellan olika diskurser och förståelsehorisonter som har både globala och lokala dimensioner (Gabardi 2000). I motsättning till ett kulturimperialistiskt synsätt fokuserar det här perspektivet på de nya betydelser och relationer som uppstår i mötet mellan globala influenser och lokala förståelsehorisonter, kulturella behov och preferenser. På de här premisserna verkar begreppet vara skraddarsytt för att beskriva vad som sker på en sajt som MySpace. Spridningen och nedslagsfältet är globalt eftersom i princip vem som helst både kan publicera och konsumera innehåll på de här sajterna. Formen är



global i bemärkelsen att sidan har en standardform när det gäller grundläggande layout, möjligheten till att lägga ut musik, samla vänner och föra privata eller offentliga dialoger med fans och andra musiker. Men det finns också lokala dimensioner både på produktionssidan och på konsumtions-sidan. Det finns t.ex. ingen absolut auktoritet som bestämmer vilka kriterier som skall gälla för vilken slags musik som kan publiceras eller för vilka samtal som skall föras. Detta gör att stil- och kvalitetskriterier kan variera mycket beroende på vem som publicerar innehållet och vem som deltar i online-gemenskapen där man bygger en gemensam förståelse genom att diskutera och kritisera det som publicerats. Sagt med andra ord, estetiken kan vara högst lokalt förankrad, som när en lokalt känd spelman lägger ut sina egna hemmainspelningar för allmänt beskådande. Här kan det å ena sidan finnas en ytterst specialiserad och exklusiv stilkunskap som bara delas av ett fåtal specialister. Samtidigt öppnar den globala tillgängligheten för en mängd alternativa tolkningar och förhållningssätt genom att definitionsrätten luckras upp och sprids ut över ett till synes överskådligt fält.

Det glokala kan också betraktas som en typ av identitet, eller som en form av självscensättning genom vilken man är både lokal och global i sin orientering; genom sitt kontaktnät, genom de olika slags relationer och interaktioner som kännetecknar ens verksamhet som artist, genom de stilistiska influenser som man inkorporerar i sin musik osv. Ur det här perspektivet framstår artisten som en aktivt handlande individ som utformar och iscensätter sitt eget identitetsprojekt. Samtidigt är det som i alla former av identitetsarbeten ett olösligt förhållande mellan självständighet och gemenskap; individualiteten förutsätter en kollektivitet som den kan framställas i förhållande till (Frith 1996). Av särskilt intresse i det här sammanhanget är då de nya former av gemenskaper som etableras genom olika internetförmedlade nätverksbyggande aktiviteter. En snabb blick på MySpace avslöjar att nordiska folkmusiker, långt från att framstå som representanter för en marginal och specialiststyrd genre, formar en mängd olika relationer och allianser som överskrider geografiska, språkliga och genremässiga kategorier och gränser. Den här observationen underbygger det mer generella antagandet att geografiskt betingade avgränsningar spelar en annan roll idag än tidigare och att fokus bör riktas mot olika transnationella flyt av influenser och stilistiska formationer för att på ett adekvat sätt kunna tolka pågående stiländ-

ringsprocesser. Det vidare resonemanget kring dessa frågor vilar på följande teoretiska förutsättningar: 1) Genre/stil är socialt konstruerade handlingsrum där människor genom sina förhandlingar om identitet skapar och upprätthåller gränser gentemot omgivningen. 2) Genre/stil fungerar som ett socialt och musikaliskt ramverk för artistisk framtoning och musikalisk-estetisk kategorisering och bedömning. 3) Uttrycksmässiga och upplevelsemässiga förutsättningar i all musik styrs i någon mån av vilken genrekod musiken utövas och upplevs på bakgrund av (Johansson 2001). 4) Genrekoder aktualiseras genom ett komplext samspel mellan olika kontextualiseringar och iscensättningar. För att åskådliggöra det sistnämnda kan man tänka sig ett prototypiskt exempel där en etablerad folkmusiker uppträder på en för folkmusiken exklusiv arena (en spelmansstämma, en kappleik e.d.). Dessa förutsättningar aktualiserar ett set med förväntningar och bedömningskriterier (genrekoden) som strukturerar dialogen mellan artist och publik.

Med den här utgångspunkten blir det intressant att ställa följande frågor: Vilken typ av genrekoder förhandlas fram genom samspelet mellan mer eller mindre anonyma aktörer i de onlinegemenskaper som kännetecknar musik-/artistfokuserade interaktiva medier? Vilka former av stilistiska band och intertextualitet skapas genom de skiftande kontextuella villkor på vilka folkmusikaliska uttryck aktualiseras? Hur bidrar den samlade kommunikativa aktiviteten runt profilerade folkmusikartister till att iscensätta nordisk folkmusik som ett ramverk för artistisk framtoning och musikalisk-estetisk kategorisering och bedömning?

Ett försiktigt delsvår är att den språkliga, kulturella, musikaliska och erfarenhetsmässiga bakgrunden hos dem som interagerar med nordiska folkmusiker på MySpace, YouTube etc. varierar i hög grad och att man därför kan förvänta att ett sammansatt mönster av genrekoder och -referenser gör sig gällande i de stilförhandlingar som utspelar sig. Här är kommentarer i gästböcker o.d. illustrerande, då dessa avslöjar på vilka fundamentalt olika premisser som ett och samma musikuttryck kan upplevas och kategoriseras. Det som från en upplevelsehorisont beskrivs som ”experimentellt”, ”nyskapande”, ”crossover”, ”rock’n roll” etc. kan från en annan framstå som ”traditionell”, ”authentic”, ”nordic” etc.<sup>7</sup> Den här situationen är det motsatta av det prototypiska exemplet på hur genrekoder aktualiseras som jag nämnde ovan (en etablerad folkmusiker uppträder på en för folkmusiken exklusiv arena),

där premisserna för hur musiken skall kategoriseras och bedömas är underförstådda och inprogrammerade i de kontextuella villkoren för uppträdandet. I en MySpace-kontext kännetecknas istället stiltförhandlingar av en växling och överlappning mellan olika nivåer. På vad man kan kalla en lokal nivå föregår en smal, specialiserad stildiskurs med utgångspunkt i interna koder och en gemensam förståelse av de uttrycksmässiga förutsättningar som är knutna till aktuella repertoarer, musiceringsformer och spelstilar. På en annan ("global") nivå är genreindelningen mer grovkornig (World Music, Celtic, Nordic Folk osv.).

Det säger sig självt att koder och kriterier som är av stor betydelse på en nivå i en stildiskurs inte nödvändigtvis har någon relevans på en annan nivå. Enkelt uttryckt, kategorier av typen World Music, Nordic Folk osv. implicerar helt andra referensramar och tolkningskriterier än kategorier som spelmansmusik, Bingsjöspel, Fykerudspel osv. Samtidigt är det inte så att dessa stilkategorier definierar sig själva genom presentationen och framföringen av musiken. Kategorierna existerar bara genom ett kontrakt mellan ömsesidigt orienterade aktörer för vilka den aktuella graden av specialisering är meningsfull. Det är just därför som arenor som MySpace utgör så spännande studieobjekt: nya kontrakt ingås i ett komplext landskap av överlappande diskurser och förståelsehorisonter. Något förenklat, Bingsjöspel kan mycket väl vara World Music i den här kontexten, vilket antyder fundamentalt andra referenser och kvalitetskriterier än när det aktualiseras som just Bingsjöspel. Genom en sådan rekontextualisering transformeras en högst specialiserad praxis med sina egna framförhandlade kriterier för kvalitet, konstnärlighet, autenticitet och virtuositet till ett uttryck med en helt ny betydelsepotential. Det här påminner oss också om att stilkategorier (däribland nordisk folkmusik) och -kriterier inte är statiska eller absoluta, men under kontinuerlig omformning.

På ett mer generellt plan är det viktigt att framhålla att tillgängligheten till teknologi och nya medier också handlar om fördelning av makt och kontroll. Ur ett sådant perspektiv kan de symboliska gemenskaper som bildas genom aktiviteten i internetbaserade medier ses som verklighetsdefinierande instanser som kan vara kritiska eller närmast revolutionära i förhållande till dominerande, institutionellt reproducerade föreställningar och ideologier. Definitionsmakten över kulturpolitiskt laddade kategorier (folkmusik, tradi-

tionsmusik, dansk musik, svensk musik, nordisk musik osv.) ges här förutsättningar för att lösas upp och omfördelas i tråd med de typer av informellt kontrollerade, konsensusbaserade opinionsbildningar som kännetecknar det interaktiva mediet. En annan aspekt av den form av demokratisering som följer i internetmediets fotspår är att makten i produktionsledet flyter ut, från att ha vart knuten till stora skivbolag till att vara spridd över ett mer svåröverskådligt landskap av både professionella musikproducenter och amatörer (Goodwin 2004). MySpace är här ett slående exempel på gör-det-självsproduktion och inte minst gör-det-självs-marknadsföring, en tendens som givetvis också hänger ihop med tillgängligheten till billig och lätthanterlig musikproduktions- och redigeringsutrustning. Förutsättningarna för dessa aktiviteter är alldeles för sammansatta för att det skall ge någon mening att försöka förutse en fortsatt utveckling. Det som emellertid är klart är att det är ett dialektiskt förhållande mellan nordiska folkmusikers profilering och marknadsföring av sig själva och sin musik, och teknologin eller mediet som faciliterar dessa strategier. Vidare forskning bör därför fokusera både på hur folkmusikens uttrycksregister färgas av möjligheter och begränsningar i nya teknologier och på de sätt som dessa möjligheter exponeras och expanderas genom det artistiskt och ekonomiskt motiverade användandet av teknologin.

## Litteraturlista

- Apeland, Sigbjørn 1998. *Folkemusikkdiskursen. Konstruksjon og vedlikehald av norsk folkemusikk som kulturelt felt*. Hovedfagsavhandling i etnomuskologi. Universitetet i Bergen.
- Arnestad, Georg 2001. ”Men vi skal koma i hug at tradisjonen alltid vert oppløyst og omskapt...’. Om folkemusikk og folkedans i det seinmoderne Noreg.” Rapport fra Norsk Kulturråd, Nr. 27. Oslo, Norsk Kulturråd.
- Beer, David 2006. “The Pop-Pickers Have Picked Decentralised Media: The Fall of Top of the Pops and the Rise of the Second Media Age.” *Sociological Research Online* 11 (3).
- Berge, Ola K. 2008. *Mellom myte og marknad: diskursar og grenseforhand-*

- lingar i folkemusikk som samtidskulturell praksis*. Masteroppgave. Høgskolen i Telemark.
- Berkaak, Odd-Are 2004. "Riksscene for folkemusikk og folkedans.' En utredning på oppdrag fra Norsk Folkemusikk- og Danselag." Oslo, NFD.
- Blom, Jan-Petter 1989 "Språk og grenser". Brox, Ottar & Marianne Gull-estad red.: *På norsk grunn. Sosialantropologiske studier av Norge, nordmenn og det norske*. Oslo, Ad Notam Forlag. S. 147-159.
- Butler, Judith 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London, Routledge.
- Frith, Simon 1996. "Music and identity." Hall, Stuart & Paul du Gay red.: *Questions of cultural identity*. London, Sage Publications. S. 108–127.
- Gabardi, Wayne 2000. *Negotiating Postmodernism*. Minneapolis – London, University of Minnesota Press.
- Goodwin, Andrew 2004. "Rationalization and Democratization in the New Technologies of Popular Music." Bennett, Andy, Barry Shank & Jason Toynbee red.: *The Popular Music Studies Reader*. Routledge, London. S. 276 – 282.
- Havåg, Eldar 1994. *For det er Kunst, vi vil have. Norsk oppskrivartradisjon og folkemusikkforskning: eit moderne prosjekt*. Hovedoppgave i musikk. Universitetet i Oslo.
- Johansson, Mats 2001. *Stil som retorik och praxis. En musikanthropologisk studie av nutida svensk folkmusik*. Hovedfagsavhandling i etnomusikologi. Universitetet i Bergen.
- Johansson, Mats 2009. *Rhythm into Style: Studying Asymmetrical Grooves in Norwegian Folk Music*. Unpublished PhD thesis. The University of Oslo.
- Knowles, Julian D. 2007. "A Survey of Web 2.0 Music Trends and Some Implications for Tertiary Music Communities." *Proceedings National Council of Tertiary Music Schools Conference 2007*. Brisbane, Queensland Conservatorium Griffith University.
- Kvifte, Tellef 1994. *Om variabilitet i fremføring av hardingfeleslåtter – og paradigmer i folkemusikkforskningen*. Skriftserie fra Institutt for musikk og teater 2. Det historisk-filosofiske fakultet. Universitetet i Oslo.
- Kvifte, Tellef 1999. "Fenomenet 'asymmetrisk takt' i norsk og svensk folke-musikk." *Studia Musicologica Norvegica* nr. 25. S. 387–430.

- Ling, Jan 1989. *Europas Musikhistoria: Folkmusiken*. Göteborg, Akademi-förlaget.
- Lundberg, Dan & Ternhag, Gunnar 1996. *Folkmusik i Sverige*. Stockholm, Gidlunds Förlag.
- Lundberg, Dan; Malm, Krister och Ronström, Ove 2000. *Musik, medier och mångkultur: förändringar i svenska musiklandskap*. Hedemora, Gidlunds Förlag.
- Lundberg, Dan 2009. "Translocal Communities. Music as an Identity Marker in the Assyrian Diaspora." Clausen, Bernd, Ursula Hemetek, Eva Saether & European Music Council red.: *Music in Motion: Diversity and Dialogue in Europe*. Study in the frame of the "ExTra! Exchange Traditions" project. Bielefeld, Transcript Verlag.
- McGuire, Mike & Slater, Derek 2005. "Consumer Taste Sharing Is Driving the Online Music Business and Democratizing Culture." Gartner Inc. (ID Number: G00131260).
- Munster, Anna 2006. *Materializing New Media Embodiment in Information Aesthetics*. Hanover and London, University Press of New England.
- Omholt, Per Åsmund 2006. "Tradisjonsområder – konstruksjon eller realitet?" *Norsk Folkemusikklags skrifter* nr. 20. S. 1–19.
- O'Reilly, Tim 2005. "What Is Web 2.0." Retrieved January 9, 2008, from <http://oreilly.com/web2/archive/what-is-web-20.html>
- Ramsten, Märta 1992. Återklang. *Svensk folkmusik i förändring 1950–1980*. Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen. Göteborgs Universitet, nr. 27.
- Ramnarine, Tina K. 2003. *Ilmatar's Inspirations: Nationalism, Globalization, and the Changing Soundscapes of Finnish Folk Music*. Chicago and London, University Of Chicago Press.
- Schechner, Richard 2006. *Performance Studies. An introduction*. New York, Routledge.
- Théberge, Paul 1997. *Any Sound You Can Imagine: Making Music/Consuming Technology*. Hanover & London, Wesleyan University Press.
- Thedens, Hans-Hinrich 2000. "It's the individual who is the 'dialect.'" Lundberg, Dan & Gunnar Ternhag red.: *The Musician in Focus. Individual Perspectives in Nordic Ethnomusicology*. Stockholm, Publications issued by The Royal Swedish Academy of Music 91.

## Diskografi

- Ale Möller 2004. *Bodjal*. Amigo, BAM-AMCD752.
- Annbjørg Lien 2002. *Aliens Alive*. Grappa, MOP-GRCD4178.
- Bruvoll/Halvorsen 2007. *Trillar for to*. Heilo, HCD7217.
- Camilla Granlien Band 2008. *Jarnnetter*. Talik, TA27.
- Draupner 2001. *Draupner*. Caprice, CDA-CAP21648.
- Ellika & Solo 2002. *Tretakt Takissaba*. Xource, XOUCD133.
- Flukt 2002. *Spill*. 2L, 2L8.
- Frigg 2004. *Frigg*. Northside, NSD6079.
- Garmarna 1996. *Guds Spelemän*. Massproduktion, BAM-MASSCD6-9.
- Geitungen 2005. *Bra kast*. Heilo, MOP-HCD7204.
- Gjallarhorn 2007. *Rimfaxe*. CDA, CDA87130.
- Groupa 2008. *Frost*. Footprint Re, CDA-FRCD040.
- Gåte 2006. *Iselilja*. Wm Norge, WMS-5050467-544857.
- Harv 2002. *Töst*. Drone, DROCD028.
- Haugaard & Højrup 2003. *Om Sommeren*. Folkemusikkens Fælles Sekretariat, 244678.
- Hedningarna 2003. *1989–2003*. Silence, BOR-SR-SCD4759.
- Hoven Droven 1996. *Grov*. Xource, BAM-XOUCD11-4.
- Jpp 2006. *String Tease*. Rockadillo, CDA-ZENCD2056.
- Kirsten Bråten Berg, Solo Cissokho, Kouame Sereba & Bjørgulv Straume  
1997. *Frå Senegal til Setesdal*. Grappa, GRCD4122.
- Kristine Heebøll 2007. *10 Point*. GO Folk, GO1107.
- Kirstine Sand 2007. *Det Dansende Par*. Folkemusikkens Fælles Sekretariat, 348568.
- Majorstuen 2004. *Jorun jogga*. Majorstuen Fiddlers Company, MOP-MFC01.
- Mattisgard & Røine 2006. *Sudan Dudan*. Talik, MOP-TA21.
- Ranarim 2008. *Allt vid den ljusa stjärnan*. Schmalensee, CDA-SPCD001.
- Rusk 2006. *Rusk II*. Heilo, MOP-HCD7199.
- Spindel 2005. *Aminje*. Heilo, HCD7195.
- Svanevit 2008. *Rikedom och Gåvor*. Nordic Trad., CDA-NTCD11 .
- Sver 2007. *Sver*. Kvarts, KVARTS10.

Tindra 2006. *Lukkeleg vaking*. Talik, MOP-TA31.

Väsen 1997. *Världens Väsen*. Xource, BAM-XOUCD118.

Aasmund Nordstoga 2009. *Ein visefugg*. Warner Music Norway AS, 5051865383727.

## Noter

1. Se NORTRADs hemsida: <http://www.nordtrad.net/>.
2. Till de mer välkända exemplen hör teaterregissören, koreografen och folkmusikern Leif Stinnerboms uppsättningar av större teaterpjäser (*En herrgårdssägen, Mästaren och Margarita, Bannlyst, Gösta Berlings saga, Den blinda drottningen, Trollflöjten, Nils Holgersson, Kejsaren av Portugallien, Din stund på jorden* m.fl.).
3. Det norska folkmusikbandet Majorstuens liveuppträdanden är ett speciellt slående exempel.
4. Jag använder som tidigare nämnt begreppet *glokaltitet/glokalisering* för att benämna sammanblandningen och överlappningen av globala och lokala dimensioner i de former av interaktivitet som kännetecknar moderna identitetsprojekt. Ett besläktat begrepp är *translokaltitet*, som bl.a. syftar till olika former av gemenskaper som existerar utanför givna geografiska rum. Dan Lundberg (2009) ger i sin artikel ”Translocal Communities. Music as an Identity Marker in the Assyrian Diaspora” ett fascinerande exempel på hur ett samfund kan växa fram, upprätthållas och utvecklas oberoende av geografisk närhet. Lundberg visar hur assyrier i Sverige och USA genom internet har etablerat en transnationell gemenskap för diasporiska individer och grupper och hur denna process ger nytt innehåll till begreppen nation och nationalitet.
5. Den här benämningen syftar inte bara till låtar i så kallad asymmetrisk tretakt, men till alla former av pols/springar/polska, med undantag av de (förhållandevis väldigt få) former som betecknas som odelad takt, d.v.s. som saknar en tredelning av takten. Orsaken till detta är att symmetri verkar vara frånvarande i den spelade repertoaren, även i de tillfällen där låten/framförandet faller in under kategorin symmetrisk tredelad takt. Den rytmiska flexibiliteten är helt enkelt en olöslig del av det solistiska låtspelet som musikaliskt hantverk (Johansson 2009).
6. De olika lokala rytmiska dialekterna inom pols/springar/polskagenren är slående exempel: skillnaden mellan dessa stilar framstår idag som långt mer framträdande än under den period när man började göra inspelningar i olika områden (ca. 1910–1950) (Johansson 2009).
7. Se t.ex. kommentarerna till det norska folkmusik-/crossoverbandet Valkyrien Allstars på MySpace.