

**ELEKTRONISK TIDSKRIFT
FÖR KONFERENSEN
MUSIK & SAMHÄLLE**

**M&S
STE**

NR. 4 : 2018



M&STE: elektronisk tidskrift för konferensen Musik & samhälle Nr 4,
2018

ISSN: 2002-4622

Redaktion: Mikael Askander och Johan A. Lundin

Kontakt: Mikael.Askander@kultur.lu.se och Johan.Lundin@mah.se

Hemsida: <http://www.kultur.lu.se/forskning/konferenser/musik-och-samhalle-v-musik-och-politik/>

Omslag: Julius Lundin

”Musik & samhälle” finns också på Facebook:

<https://www.facebook.com/Musik-och-samh%C3%A4lle-1529924297269488/?fref=ts>

Konferensen Musik och samhälle är ett samarbete mellan ABF och Lunds universitet, Institutionen för kulturvetenskaper.

Innehåll

”Livet är en festival” – Redaktörerna har ordet.... 3

Jonas Bjälesjö: The Swedish Music-Festival Scene.... 5

Henrik Brissman: Tradition och förnyelse

– Korröfestivalen i förändring med samtiden.... 18

Claire M. Anderson: Americana in the Swedish Countryside

– The Purpose and Function of Bluegrass Festivals in Sweden.... 30

Johan Söderman: Countryfestival och musikalisk gentrifiering

– Recension av doktorsavhandlingen *Folkelige og distingverte fellesskap.*

Gentrifisering av countrykultur i Norge – en festivalstudie av Stian

Vestby.... 40

Författarpresentationer.... 45

”Livet är en festival”

Redaktörerna har ordet

Kära läsare! Varmt välkomna till ett nytt nummer av tidskriften *M&STE* - organ för konferensen Musik & Samhälle som arrangeras i samarbete mellan Institutionen för kulturvetenskaper vid Lunds universitet och ABF. De återkommande konferenserna har utvecklats till en viktig mötesplats. Här träffas folk från hela landet; forskare från universitet och högskolor, folkbildare från studieförbund och folkhögskolor, föreningsaktiva, folk som arbetar med massmedia; i musikbranschen och dess organisationer, samt kommunala, regionala och statliga aktörer. Här kan man utbyta erfarenheter, diskutera och inte minst knyta kontakter. Genom tidskriften *M&STE* vill vi tillgängliggöra en del av det som avhandlas på konferensen för en större publik, men också öppna upp för att synliggöra annat som är av intresse inom området.

I det här numret bjuder vi er på festival. Forskning om festivaler är ett växande akademiskt område. Och för alla musikälskare är mötet med band och artister live något av det mest värdefulla i ens musikliv. Artister själva påpekar också ofta hur viktigt det är att möta publiken. På just festivaler, musikfestivaler specifikt, sker detta i förhöjd form, då en mängd artister och musiker samlas och spelar, inför mängder av åskådare och åhörare som på olika sätt aktiverar sig och deltar i evenemangen.

Så detta nummer av *M&STE* har formats till ett temanummer om festivaler. Först ut är Jonas Bjälesjö, som redogör för festivalforskning som akademiskt område, och diskuterar, bland annat utifrån historiserande perspektiv, svenska musikfestivaler under perioden 1980 till idag. Här tydliggörs musikfestivalernas roll och de nätverk som varit avgörande för det som kallats ”det svenska musikundret”.

Henrik Brissman är idéhistoriker, men också musikälskare och verksam som musiker. I artikeln ”Tradition och förnyelse - Korröfestivalen i förändring med samtiden” tecknar han ett inkännande

porträtt av folkmusikfestivalen i småländska Korrö. Brissman har genom åren själv bevistat festivalen vid en mängd tillfällen, och för i sin artikel såväl musikhistoriska som idéhistoriskt präglade resonemang om Korröfestivalens anda och utveckling.

I sin artikel om "americana" tar Claire M. Anderson ett grepp om fenomenet bluegrassfestivaler i Sverige. Andersson kan visa att dessa, till skillnad från sina amerikanska kommersialiserade motsvarigheter, fungerar som ett sätt att demokratisera den musikaliska kunskapsbasen. Genom att olika musiker jammar och gör musik tillsammans skapas en hållbar musikalisk gemenskap.

Johan Söderman har främst forskat om hiphop, lärande och samtida ungdomskulturer. I detta nummer av *M&STE* ger han sig emellertid i kast med en annan musikgenre: country. Här recenserar han en nyutkommen norsk doktorsavhandling om countryfestivaler som fenomen, med utgångspunkt i det norska musiklivet.

*

PS. Notera och boka in redan nu: År 2018:s upplaga av konferensen Musik & samhälle äger rum den 18-19 oktober, på LUX vid Lunds universitet. Temat i år är Musik och hälsa. Håll utkik framöver för mer detaljerad information. DS.

Johan A. Lundin
Mikael Askander

The Swedish Music-Festival Scene

Jonas Bjälesjö

Sweden has for a long time been an internationally successful country when it comes to producing popular music. One important aspect of Sweden being and becoming a prosperous music country is its popular-music festivals. Popular-music festivals have a long tradition in Sweden, as well as in other countries, but there are some characteristics that are specific for the development in Sweden (and to some extent the Nordic countries).

In the late 1960s and early 1970s a generation of young people, mostly left-wing oriented ideologically/politically, combined international popular-music influences with Swedish music and music culture, into a new mix of genres (folk music, world music, *visa*, progressive rock, psychedelic rock etcetera) and social frameworks. This social and cultural music community was labeled the “Music Movement” **(1)**. It created a new musical landscape characterized by an extensive network of associations, organizations and venues, but also including record labels, magazines, studios and distribution. The activities included a lot of concerts, music happenings and not least festivals in the spaces they created (often by using the same amusement parks as earlier generations).

In 1970 this generation gathered twice at *Gärdet* in Stockholm for a happening, or festival, to manifest their movement. Inspired by the Monterey Pop festival, Woodstock and Isle of Wight festival these events are considered a defining moment in space and time of this music movement (cf. Eriksson 1976; Malmström 1996; Eyerman and Jamison 1998; Lagher 1999; Pettersson and Henningsson 2007).

The 1980s and 1990s saw new generations of young people organize themselves in music associations, and start running venues and promoting concerts. The activities of these new associations were based on the networks and places (for instance the *folkparker*) as well as knowledge,

experience, and to some extent ideology, of the former generations. They also developed a much more widespread festival landscape that after a while also included a lot of different stakeholders.

In the following text I will discuss the processes outlined above. That is, I will try to analyze the development and nature of a Swedish music-festival landscape from the 1980s until today (2017). My focus is on popular-music festivals **(2)**. My empirical material is mainly based on interviews and discussions with different festival stakeholders that I have met through my work and in my fieldwork and research around festivals in the last 15–20 years.

Music associations and festivals - reactivating movements and networks

During the late 1970s and early 1980s, the Music Movement started to implode due to internal conflicts, mostly along political dividing lines. At the same time a new generation of young people started to mobilize and formalize a community with the same intention: the pursuit to conquer a space, often a venue, where they could stage their music and other activities (cf. Dahlén 1989; Bjälesjö 2004; Håkansson and Lundin 2009). In the wake of punk and new wave these youngsters started new, or reactivated old, musical and cultural associations. Of crucial importance for the Music Movement's organizational structure was its own *Kontaktnätet* **(3)**, a network of musical and cultural associations, designed as an alternative to the channels these kinds of associations normally was included in.

Their activities were determined partially by national and international ideas and practices in the shape of punk and new-wave music culture (cf. Arnold 1997; Bennett and Peterson 2004; Home 1995; Kruse 2003; Laing 1985), and partially by ideas and (organizational) practice from the Music Movement (cf. Eriksson 1976; Malmström 1996; Eyerman and Jamison 1998; Carlsson 2004; Ungdomsstyrelsen 2008). But maybe most important was that they, like the Music Movement, were part of a strong Swedish tradition, with solid historical roots, of forming popular-

movement associations, especially in the Swedish working-class movement (Horgby 2007).

An important reason for the development was the fact that thanks to *Kontaktnätet*, there was already an established network to be part of and/or use. In many cases the new generation simply took over and changed the content on the basis of their own interests. In many ways the Music Movement was the foundation for these musical and cultural associations. Despite their divergences, they were influenced and affected by it. This network carried a substantial knowledge and competence where members could learn about legal agreements and permissions, how to promote and market concerts and how to act and interact within certain areas and towards different stakeholders. So these associations appeared and evolved with a rebellious rock'n'roll style and attitude in the framework of a strong Swedish tradition of grass-roots associations.

Through self-promoted actions they created alternatives to the frameworks which music associations usually were assigned to and opened up for events, especially festivals, promoted *by* and *for* themselves (cf. Eriksson 1976; Eyerman and Jamison 1998). The Music Movement festivals or events (often promoted as music happenings, music days, music gatherings etc.) were an inspiration from which these music associations adopted parts. So how did the Swedish festivals and festival landscape develop during the 1980s and 1990s?

Local embeddedness and expansion - a social capital at work

Since the extended network of music associations promoting festivals was spread all over the country, so were the festivals too. In many cases music associations more or less converted into festival promoters, where the former music association became the festival promoter. Typical for the festival landscape of the 1980s and early 1990s was that the majority of the influential and trend-setting festivals, like the Hultsfred festival, the Arvika festival, the Emmaboda festival, *Dalarock* (Hedemora), the *Trästock* festival (Skellefteå), and *Storsjöran* (Östersund), were promoted by music associations and situated in the countryside and/or

outside urban areas. The local embeddedness, identity and support have therefore been crucial. At the local level it has been important for the survival of the festival and the music association to appear and act as representatives of several different interests and youth in general through cooperation with local stakeholders, local authorities and often by including parents and local associations as volunteers in the festival production. The associational tradition in Sweden, with accomplished organizational skills and devoted voluntary work, hereby became a vital tool for practice and cooperation. At the same time, with connections to and identification with an alternative music culture and networks on a national level, it was vital to keep a balance between these different loyalties without losing neither credibility nor local footing and identity. It came down to holding on to local tradition and practice, at the same time as being rebellious and transformative.

People with different backgrounds, perspectives and interests gathered to participate (Straw 1991; Bennett and Peterson 2004). These local music scenes maintained an open-minded approach to activities and practice but often also a uniform attitude concerning its alternative community based on shared taste in music. As a result of the ability among all these music associations to build a strong local music scene, they developed both an interest in, and skills at festival production. The ability and dedication to expand a social network in different directions secured and strengthened a social capital of trust and confidence (Rothstein 2003, Putnam 2006).

These abilities and skills opened up for a version of entrepreneurship in this context that had to balance between cultural innovators and commercial entrepreneurs, between broad folkyness and alternative exclusivity, a maneuvering made easier by the sense that the combination of a rebellious rock 'n' roll attitude and entrepreneurship felt natural. DIY actually! The Swedish historian Fredrik Egefur makes a similar interpretation when he asserts that the outcome of the DIY ideal that characterized punk, post-punk/new wave and indie-pop culture during the 1980s and 1990s laid the foundation for the formation of local and regional economies around different music scenes and their music associations in

Sweden. In cities such as Norrköping, Skellefteå, Umeå, and Luleå, music magazines, record labels, venues and distribution networks emerged (Egefur 2010). At the same time economies arose around music scenes at festival places such as Hultsfred, Arvika, Hedemora, Emmaboda and Karlshamn.

The US popular-music researcher Barry Shank shows in his study of the Austin music scene how economies are created, how they build on earlier networks and how their range and diffusion are characterized by diversity. He also emphasizes that music scenes are kept together by widespread and multi-featured networks of individuals in space and time (Shank 1994). These strong scenes, associations and festivals all over the country also made the Swedish music industry more decentralized. Even if the main part of the music industry still was situated in Stockholm, these local and regional scenes/economies of music changed the social and cultural fabric of the industry. In the next part we will take a closer look at a couple of these places.

Entrepreneurship and learning processes

The media researcher Angela McRobbie's concept of *subcultural entrepreneurship* can also be used to analyze this combination of rock 'n' roll attitude and entrepreneurship, as these music associations and festival promoters shaped a common fellowship based on a set of values that was identified as criteria for an authentic standpoint in relation to the activities at hand (McRobbie 1994; Middleton 2002). This process could also be interpreted in terms of *production of authenticity* (Peterson, 1997; Connell and Gibson, 2003, 19-44), where a common cultural meaning arises, based on shared experiences of the legitimate in a non-commercial standpoint in relation to the cultural activities put into practice on commercial grounds.

With a common ground of cultural meaning, built on trust and confidence, and social capital (Bourdieu 1986; Rothstein 2003; Putnam 2006), these associations and their festivals managed to a high degree to unify activities that carried contradictory perspectives and objectives. The

adjustment of conflicting perspectives and objectives was possible partly because ideology wasn't that important. While it was a ruling principle for the Music Movement, it was more of a rhetorical attitude for the music associations of the 1980s and 1990s.

One of the paradoxes in this development of alternative music activities in these networks of music associations, venues, and festivals, is that despite its more or less marked anti-commercial and idealistic approach, it gave rise to a hotbed for a strong Swedish music industry. Through the mostly voluntary work to promote and arrange different forms of live music, these associations produced a knowledge and competence among a lot of individuals that have been crucial for the development and success of the Swedish music industry. In interviews with music-industry individuals, several of them assert the importance of involvement in music associations and their festivals for a personal career and learning process in the music industry (Bjålesjö 2013). Several of them have a background in this context, and for many of them their involvement has been a learning process in skills of administration, festival management, organization, project management, live-music production and marketing.

The music associations and the festival management through these associations have served as means for both a personal and professional development, as a context for practical learning (Carlsson 2004; Kaijser 2007; Bjålesjö; Håkansson and Lundin 2009). Also of importance were personal connections with likeminded individuals both locally and nationally, creating a bridging social capital (Putnam 2006, 22–25), which strengthened the feeling of being part of something bigger, a translocal music culture (Bennett and Peterson 2004). These relations also converted into a hands-on engagement at each other's festivals. For example, at some festivals the whole stage production was carried out by people from another festival, returning a favor or expecting the same favor later on (Bjålesjö 2013). *Kontakt nätet*, at least in the 1980s, created a sense of mutuality, an assurance that there were others with the same opportunities and problems all over the country. The willingness to help each other at different festivals might also have an explanation in the

Swedish tradition of voluntary work in grass-roots associations and for idealistic reasons.

Changes in the festival landscape

In the 1980s and 1990s several of the festivals developed from subcultural strongholds for the devoted into broader events with more stakeholders involved. The music industry, a diversity of sponsors, organizations and associations on different levels, local, regional and national authorities all entered the festival landscape to a greater extent. Festivals also increasingly became part of an established music-industry circuit of events, where established music-industry players, such as promoters, tour agents, booking agents, managers, etc., were present.

Festivals have since the beginning of the 1980s become more of a “public property”; an increasing number of both young and old visit festivals today. One often used characterization is that they have gone from being a gathering of the tribes, a meeting place for individuals that identify themselves in some way as alternative and/or independent in musical and cultural terms, to becoming big social meeting places in general. These changes follow the trend of “festivalization of events” (Jaeger & Kvidal & Viken 2012, 17) in society as a whole. One conclusion is that the festival concept is nowadays a major form of cultural production, with a tendency to arrange cultural production in festival-like ways, which makes the festival concept influence people’s understanding and organizing of time and space (Roche 2011, 127-128).

A lot of gatherings, celebrations and festivities are defined as festivals today that weren’t earlier. Furthermore there is a tendency that festivals stretch out in time, space and content. These processes reveal a central condition within the music-festival community: the relation between alternative exclusivity and broad folkyness. That is, there is a landscape both of festivals for dedicated music fans and connoisseurs, and big parties and social gatherings for young people in general. Whatever tendency, it has an impact on form, content and place. This relation is also central from

a music-industry perspective, where a lot of stakeholders, with different interests and agendas, get together.

As the festivals have broadened their appeal and increasingly become a concern for all and everyone, the quantity of festivals has increased, as has the amount of people visiting them. This expansion and popularity have changed both the shape and content of festivals. In 2000 the 10 biggest music festivals had 109,000 visitors, and in 2013 the number of visitors were 268,000. According to the collecting society *STIM*, 170 music festivals were organized in the year 2000, to compare with nearly 500 in 2013 (Johansson 2014). The trend in the last 10-15 years has been a rapid growth and increasing diversity. The expansion in numbers has increased the competition and made it harder for many festivals to survive. Many festivals had to cut down, change in size and/or direction or go bankrupt.

Gradually the festivals run by music associations (especially those in the countryside) declined, and from the late 1990s several of them had financial difficulties. The Arvika festival (1992-2010), the Hultsfred festival (1986-2009), Peace & Love (Borlänge 1999-2012, 2014-) and Siesta (Hässleholm 2003-2014) are some festivals run by music associations that have been forced to shut down. Hultsfred was Sweden's main festival from the late 1980s until 2006. Peace & Love was Sweden's biggest festival 2009-2012 (it started again in 2014 with smaller ambitions and another focus). During these years we can see a shift in the festival landscape of Sweden. City festivals, both small and big, with substantial music content, grew and spread all over the country, sometimes overshadowing other music festivals. Another shift is that music-industry companies that used to provide the artists have gradually entered and influenced the market, sometimes as promoters themselves. And the ownership of the largest festivals has gradually changed from music associations to music-industry companies. In 2013 the ten largest music festivals in Sweden were promoted either by Live Nation, or by the two live-music companies *FKP Scorpio* and *Stureplansgruppen*. In 2000, six out of ten festivals were promoted by music associations (Johansson 2014). There are still a lot of festivals run by music associations, but they

are no longer considered the leading, major festivals with the most visitors, the largest media coverage and the most credible line-up of artists. So what are the reasons, then, for this turbulence on the festival market? Why do some festivals have a hard time to survive?

The increase in artist fees for well-known artists, as compensation for losses in record sales, has been one explanation. A monopolized situation in the live-music industry when it comes to booking agents and agencies has been another. When festivals become more of a “public property”, a kind of social and cultural festivity and meeting place in general, the music loses its prominent position. Some critical voices talk about the risk of over-establishment, standardization, lack of quality and too little focus on the music due to the growth.

But maybe the most significant circumstances presented are the shift in ownership and production mentioned above. City festivals, with other owners (municipalities, city councils etc.), objectives and possibilities are too tough to compete with, especially since towns and cities often have several revenue streams and therefore can attract visitors with free admission without losing their profits. The same goes for big music-industry companies. They often have a firm financial stability that music associations lack, partly due to differences in objectives and perspectives. And the adjustment of conflicting perspectives and objectives mentioned earlier fix some festivals in a position that isn't compatible with the necessary commercial considerations.

Conclusion

So, what are the main conclusions that sum up the development and nature of a Swedish music-festival landscape from the 1980s until today? The Music Movement created a new musical landscape with extensive networks, a music-industry structure with an idealistic and left-wing ideological benchmark that in the early 1980s was taken over by a new generation of music associations that shaped the content on the basis of their own interests with a more pragmatic alternative orientation. Since the associations were spread all over the country, local relations and

affiliations were important and created a bonding capital as well as a bridging capital through the extensive networks. The learning processes in the music associations created skilled festival promoters; gradually they became hotbeds of competence in a music-industry network with their combination of a DIY rock 'n' roll attitude and (subcultural) entrepreneurship. These music associations and festival promoters shaped a common fellowship based on a set of values, a balance between cultural innovators and commercial entrepreneurs and a Swedish grass-roots associational tradition, which opened up for other stakeholders to take part. Out of the networks, entrepreneurial learning processes and social capital, together with "festivalization" processes in general, festivals developed into more comprehensive social events with more stakeholders involved, a professionalization that gradually opened up for the development we have seen in the last 10–15 years, with different owners and producers, different festivals at different places and to some extent with a different content and focus. Through the years music festivals in Sweden have stirred voluntary and idealistic engagement, vocational training and learning, local identity, social and cultural capital and entrepreneurship, local, regional and national development and networking, music-industry clusters and creative businesses.

Notes

(1) Sometimes this music movement was labeled *the progressive music movement* with reference to its political progressiveness, not to be confused with the musical genre progressive rock.

(2) City festivals with a broad program where the music content is just one of many cultural expressions presented will not be discussed in this text. The same goes for carnivals as well as different cultural events with a musical ingredient.

(3) "*Kontakt nätet* is a network of idealistic cultural associations, especially music associations, whose aim is to be an alternative to the established and commercial range of cultural activities. *Kontakt nätet* is a national organization and has members all over the country. The majority of them work with events in some form, it can be everything from concerts to theater and film (...)" (<http://www.kontakt.net>, accessed January 22, 2016).

The article is a shortened and slightly modified version of the following text:

Bjällesjö, Jonas 2017: The Swedish Music-Festival Scene I: Björnberg & Bossius (eds.) *Made in Sweden - Studies in Popular Music*. New York: Routledge.

References

- Arnold, Gina. 1997. *Kiss This: Punk in the Present Tense*. New York: St. Martin's Press.
- Bachtin, Michail. 1991. *Rabelais och skrattets historia: François Rabelais' verk och den folkliga kulturen under medeltiden och renässansen*. Gråbo: Anthropos.
- Bennett, Andy, and Peterson, Richard A. 2004. *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Bjålesjö, Jonas. 2004. "Rockparty i Hultsfred." In *Respekt för rötter - Musik- och kulturföreningars betydelse för svenskt musikliv*, edited by Carlsson, Pergunnar, Slite: Wessmans Musikförlag.
- Bjålesjö, Jonas, Johan A Lundin, and Peter Håkansson. 2010. *"Mycket mer än bara rock" - musik, ungdom och organisering*. Stockholm: Premiss förlag.
- Bjålesjö, Jonas. 2013. *Hultsfred - musik, ungdomar och gemenskap*. Båstad: Hammarlin Bokförlag. PhD diss., Lund University.
- Bourdieu, Pierre. 1986. *Kultursociologiska texter*, edited by Donald Broady and Mikael Palme. Stockholm: Salamander.
- Carlsson, Pergunnar, ed. 2004. *Respekt för rötter - Musik- och kulturföreningars betydelse för svenskt musikliv*. Slite: Wessmans Musikförlag.
- Connell, John, and Chris Gibson. 2003. *Sound Tracks: Popular Music, Identity and Place*. London: Routledge.
- Dahlén, Peter. 1989. "Den svarta strömningen i 80-talets postpunk." In *Tecken i tiden - Sju texter om ungdomskultur*, edited by Johan Fornäs, Hillevi Ganetz, and Tove Holmqvist, Stockholm/Stehag: Symposion bokförlag.
- Egefur, Fredrik. 2010. "Vad var egentligen indie med swindien? - På jakt efter indiebegreppets politiska konnotation." Paper presented at the conference Rock och Samhälle, Hultsfred, July 7-9.
- Eriksson, Bengt. 1976. *Från Rock-Ragge till Hoola Bandoola: Den svenska popens historia eller berättelsen om ett land under kulturimperialistiskt*

förtryck. Stockholm: Tidens Förlag.

- Eyerman, Ron, and Andrew Jamison. 1998. *Music and Social Movements: Mobilizing Traditions in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Frykman, Jonas. 1988. *Dansbaneeländet – Ungdomen, populärkulturen och opinionen*. Stockholm: Natur & Kultur.
- Home, Stewart. 1995. *Cranked up Really High: Genre Theory & Punk Rock*. Hove UK: Codex.
- Horgby, Björn. 2007. *Rock och uppror: Amerikansk, brittisk och svensk rockkultur 1955–1969*. Stockholm: Carlssons bokförlag.
- Håkansson, Peter and Johan A Lundin. 2009. "Rock för ett hus – en komparativ undersökning av tillkomsten av musikhus i Malmö och Lund under 1980-talet." In *Populärmusik, uppror och samhälle*, edited by Lars Berggren, Björn Horgby, and Mats Greiff, Malmö: Malmö University Press, Malmö högskola.
- Jaeger, Kari and Trine Kvidal and Arvid Viken. 2012. *Festivaler i Nord-Norge: Et samhandlingsfelt for reiseliv, övrig næring, kultur og sosicalt liv*. Norut, rapport 2012:10.
- Johansson, Daniel. 2014. *Music Festivals in Sweden – An Analysis of the Ten Largest Commercial Festivals 2000-2013*. Linnaeus University: Department of Computer Science & Department of Economics.
- Kaijser, Lars. 2007. *Musikens ögonblick – En studie av konsertarrangörer*. Hedemora: Gidlunds förlag.
- Kruse, Holly. 2003. *Site and Sound – Understanding Independent Music Scenes*. New York: Peter Lang Publishing Inc.
- Lagher, Håkan. 1999. *Proggen: Musikkörelsens uppgång och fall*. Stockholm: Atlas.
- Laing, Dave. 1985. *One Chord Wonders: Powers and Meaning in Punk Rock*. Milton Keynes: Open University Press.
- Laing, Dave. 2004. "The three Woodstocks and the Live Music Scene." In *Remembering Woodstock*, edited by Andy Bennett, Hampshire: Ashgate Publishing Limited.
- Malmström, Dan. 1996. *Härligt, Härligt men Farligt, Farligt: Populärmusik i Sverige under 1900-talet*. Stockholm: Natur och Kultur.

- McRobbie, Angela. 1994. *Postmodernism and Popular Culture*. London: Routledge.
- Middleton, Jason. 2002. "D.C. Punk and the Production of Authenticity." In *Rock over the Edge - Transformations in Popular Music Culture*, edited by Roger Beebe, Denise Fulbrook, and Ben Saunders, Durham & London: Duke University Press.
- Peterson, Richard A. 1997. *Creating Country Music - Fabricating Authenticity*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Petterson, Tobias and Ulf Henningsson, ed. 2007. *The Encyclopedia of Swedish Progressive Music 1967-1979 - from Psychedelic Experiments to Political Propaganda*. Stockholm: Premium Publishing.
- Putnam, Robert D. 2006. *Den ensamme bowlaren*. Stockholm: SNS förlag.
- Roche, Maurice. 2011. Festivalization, Cosmopolitanism and European culture: On the Socio cultural Significance of Mega-events. In *Festivals and the Cultural Public Sphere*, edited by Liana Giorgi, Monica Sassatelli, and Gerard Delanty, 124-141. London and New York: Routledge Advances in Sociology.
- Rothstein, Bo. 2003. *Sociala fällor och tillitens problem*. Stockholm: SNS Förlag.
- Shank, Barry. 1994. *Dissonant Identities: The Rock'n'Roll Scene in Austin, Texas*. London: Wesleyan University Press.
- Straw, Will. 1991. "Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music." *Cultural Studies* 5(3): 368-88.
- Turner, Victor. 1969. *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*. Ithaca: Cornell University Press.
- Ungdomsstyrelsen. 2008. *Mötesplatser för unga - aktörerna, vägvalen och politiken*. Stockholm: Fritzes. Ungdomsstyrelsens skrifter 2008:2
- <http://www.kontaktstatet.se> Accessed January 22, 2017

Tradition och förnyelse

Korröfestivalen i förändring med samtiden¹

Henrik Brissman

Sveriges största folkmusikfestival, Korrö folkmusikfestival, utanför Tingsryd i sydöstra Småland, har gått av stapeln varje år sedan 1985. Festivalen var dock ingen festival i dagens bemärkelse från starten, utan började som en ganska intim och blygsam bordunstämma, där deltagarna inte var fler första året än att arrangörerna kunde laga mat åt dem allesammans. Bordunmusiken framförs på borduninstrument som till exempel säckpipa, vevlira eller mungiga, där en specifik grundton, bordunton, utgör klangbilden på musikstycket. Under samma period som Korrö bordunstämma etablerades existerade även en annan, mer känd, bordunstämma i Nyköping, som dock lades ned ett par år senare. I skiftet mellan 1980- och 90-tal förändrades och utvecklades den svenska folkmusiken, däribland bordungenren, där traditionsbevararna fortsatte med att samla och spela äldre folkmusik, medan de lite yngre valde att förnya musiken i klang med mer moderna tongångar från exempelvis rockmusiken. Grupper såsom Hedningarna och Garmarna stod för denna förnyelse med stora framgångar både nationellt och internationellt. I början av 1990-talet valde arrangörerna bakom Korröfestivalen, i huvudsak olika medlemmar av den småländska folkmusikgruppen Sågskära, att följa den nya utvecklingen och bredda stämman till nya folkmusikaliska genrer och med förnyring i sikte. Ett särskilt ungdomsmusikläger etablerades veckan innan festivalen, där unga folkmusiker kunde samlas och repetera in låtar, som sedan framfördes under en särskild programpunkt under helgens festival. Under 1990-talet och första decenniet av 2000-talet blev Korrö folkmusikfestival Sveriges största i genren, särskilt sedan folkmusikfestivalen i Falun tvingades lägga

¹ I hög grad baseras texten på författarens egna erfarenheter och upplevelser som deltagare i 14 festivaler på Korrö.

ned 1999. Under 2000-talet breddades även publiken, vilken i större utsträckning än tidigare besökte festivalen för vissa specifika folkmusikaliska akter så som Ale Möller Band, Väsen eller Johan Hedin & Esbjörn Hazelius. Tonvikten på festivalen har alltid legat på svensk och nordisk folkmusik, men består sedan flera år även av olika internationella akter från till exempel Brittiska öarna, östra Europa eller USA. Festivalen lockar även en internationell publik som återkommer varje år. För folkmusikintresserade framstår Korrö Folkmusikfestival som ett måste varje sommar i slutet av juli. Det som gör Korröfestivalen speciell är den atmosfär som skapas genom att festivalen är förlagd i den gamla hantverksbyn Korrö, som innehåller bland annat en klassisk loge, såg, och hantverksbodas. I byn återfinns även en restaurang, ett vandrarhem och en handelsbod. I hjärtat av själva hantverksbyn ringlar Lyckebyån och byn är omgiven av skog och ängar, ett mycket naturskönt område. Särskilt när mörkret har lagt sig, och man kan höra fiolmusiken i området, skapas en mycket gemytlig och suggestiv stämning. Den som en gång har besökt Korröfestivalen återkommer mer än gärna, vare sig man är aktiv som musiker, dansare eller ej.

Korröfestivalen som fenomen

En central faktor bakom festivalens framgångar är att dess organisation valt att förnya och utöka i den takt som varit lämplig. Dess publik har växt organiskt, utan några snabba språng, och festivalledningen har varit lyhörd för olika utvecklingslinjer inom folkmusiken och för nya artister, både nationellt och internationellt. Samtidigt har festivalen aldrig tummat på sitt ursprung, och tonvikten ligger fortfarande på den svenska och nordiska folkmusiken. Genom att Korröfestivalen omvandlats från en bordunstämma till en festival har dess publik förändrats och breddats. Existerande spelmansstämmor som exempelvis Ransäter eller Bingsjö har sitt fokus på det egna spelandet, det vill säga att spelmän- och kvinnor över hela landet, eller åtminstone, hela regionen, samlas under ett par dagar för att utöva musik och dansa tillsammans. Även

spelmansstämmorna kan i och för sig numera innehålla mer renodlade konserter med kända namn.

I och med att festivalen har breddats och publiken utökats genom åren finns det skäl att tala om olika faktorer till varför den enskilde besökaren beivrar folkmusikfestivalen i Korrö. I detta sammanhang använder jag mig av begreppen "insider" och "outsider", som Linda Wilks och Bernadette Quinn för ett resonemang om i sin artikel "Linking social capital, cultural capital and heterotopia at the folk festival".² Wilks och Quinn har genomfört intervjuer med festivalbesökare utifrån Sidmouth Folk Festival i södra England och the Feakle Traditional Music Festival på västra Irland utifrån bland annat dessa begrepp. Besökare, utanför de regioner som festivalerna äger rum, vittnar om att de efter ett antal besök blir bekanta med de lokala invånarna, och även om de inte tillhör lokalbefolkningen betraktar de inte sig själva längre som "outsiders".³ Quinn och Wilks applicerar även begreppen "bridging" (brobyggande) och "bonding" (knyta vänskapsband) på strategier som festivalbesökare kan bruka under en festival.⁴ Knyta vänskapsband innebär att inom ett socialt nätverk förekommer inåtblickande, underbyggande eller förstärkande av exkluderande identiteter samt gynnande av enhetlighet, homogenitet. Brobyggande innebär å andra sidan utåtblickande, verkande för förbindelser mellan olika individer. Under en festival kan såväl brobyggande (inkluderande) som knytande av vänskapsband (exkluderande) förekomma. Balansgången eller tyngdpunkten mellan brobyggande och knytande av vänskapsband varierar beroende på vilken festival vi analyserar, och i fallet Korrö finns det skäl för oss att nu fördjupa oss utifrån ovan nämnda begrepp.

Korröfestivalen består av en rad olika aktiviteter såsom konserter, workshops, visstuga, dans och barnaktiviteter. Dessutom finns det gott om olika former av matservering, kaffe, försäljning av kläder, smycken, folkmusikinstrument, dansskor samt hantverksboden med utställning och

² Bernadette Quinn & Linda Wilks (2016), "Linking social capital, cultural capital and heterotopia at the folk festival", *Journal of Comparative Research in Anthropology and Sociology*, Volume 7, Number 1, Summer 2016, s. 23-39.

³ *Ibid.*, s. 33f.

⁴ *Ibid.*, s. 27.

försäljning av olika typer av hantverk. En del år har det även förekommit meditation och massage i olika tält. Tingsryds kommun har ett informationstält, folkmusik-branschen har ett tält med försäljning av CD-skivor och noter m.m. Det finns även gott om tillfällen och plats för andra folkmusikfestivaler och arrangemang att affischera under festivalen.

Även om många besökare nöjer sig med att lyssna på konserter, dansa och njuta av folkvimlet har festivalen en inkluderande karaktär för den som så önskar. Den brobyggande karaktären präglar till exempel olika workshops som arrangeras under festivalen, såsom i instrumentering, folklig sång eller medeltida balladdans. Den flitigast förekommande workshoppen måste ändå sägas vara i folkdans, såsom polska, schottis eller vals. Den som känner sig osäker eller ringrostig på hur stegen skall tas har gott om möjligheter att öva sig med en känd eller okänd partner under en workshop. Denna workshops hålls dagtid, vilket innebär att dansstegen kan inövas inför kvällens och nattens många danstillfällen på olika dansbanor. Folkmusiken brukar ofta beskrivas som någon form av bruksmusik, vilket betyder att den musik som framförs i regel skall kunna dansas till, att musiken framförs till dans. De artister/grupper som tidigare under dagen/kvällen hållit en konsert dyker ofta senare upp på kvällen/natten och spelar till dans, vilket nog är ganska unikt för folkmusiken som musikalisk genre. Denna företeelse skapar därmed en intimare relation mellan musiker och festivalbesökare/dansare, och den känslan präglar i hög grad även festivalen i övrigt, ett slags intimitet som nog i hög grad är unik även den för folkmusiken.

Den workshop som hålls i folklig sång lämpar sig väl för den som föredrar att sjunga, men som kanske inte nödvändigtvis trakterar ett instrument. De sånger som framförs finns ofta i ett slags kollektivt medvetande som med glädje kan tas fram vid behov. Workshoppen i medeltida balladdans brukar utgöra ett stående inslag i programmet, som fungerar som ett gemensamhetsskapande moment, ett mer kollektivt moment som inte kräver några förkunskaper. Ungdomslägret, som nämnts ovan, föregår själva festivalhelgen och ger ungdomar mellan 15 och 25 år en möjlighet att förkovra sig i folkmusikalisk instrumentering och lära sig nya låtar som kan inövas tillsammans, och som även kan ligga till grund

för det gemensamma framträdandet under festivalhelgen. De flesta unga musikanterna går eller har gått olika folkmusikaliska utbildningar vid musikhögskolor eller folkhögskolor, och känner delvis varandra sedan tidigare. Vid dessa utbildningar uppstår ofta olika musikaliska konstellationer som mer eller mindre kan permanentas i fasta grupper som utvecklar en gemensam repertoar efterhand. Ungdomslägret utgör en mycket viktig del av Korröfestivalen, helt i linje med den ungdomsprofil som arrangörerna strävar efter. Dessutom utgör ungdomslägret i förlängningen en garanti för att den svenska folkmusiken som sådan traderas genom nya generationer. Ett påtagligt inslag utgör just ungdomar på denna festival, vare sig de har deltagit i ungdomslägret eller ej. Folkmusiken fick en renässans bland yngre lyssnare under 1990-talet i och med den nya folkrockvågen genom Hedningarna, Garmarna, Hoven Droven med flera, vilket innebar att ungdomar började spela själva och även upptäcka den äldre låtskatten. Under de festivaler som ägt rum i Korrö under 2000- och 2010-talet, har andelen yngre deltagare/besökare varit påtagligt, vilket skänker festivalen en viss fräschör.

Inkluderande och exkluderande

Huruvida en enskild besökare/deltagare kan uppleva att denne är en insider eller outsider, om denne kan sägas utgöra en del av ett brobyggande eller ett knytande av vänskapsband kan variera beroende på i vilken roll som besökaren/deltagaren intar under festivalen. Vad en besökare främst gör är att besöka festivalen, det vill säga lyssna på konserter, dansa några danser på dansbanan och i övrigt ströva omkring i festivalvimmel. Deltagaren, däremot, deltar i olika workshops, kanske bevisar festivalen som utövare av folkmusik i någon form och i någon konstellation, och ägnar sig i stor utsträckning åt så kallat buskspel, en annan term för spontant jammande i gröngräset eller på annan plats inom festivalområdet. Det är ingen överdrift att påstå att buskspelet utgör Korröfestivalens själ, eller själen för vilken folkmusikfestival eller spelmansstämma som helst. I buskspelet ryms såväl en vänskapsknytande aspekt som en brobyggande. Inte så sällan samlas spelmän- och

kvinnor från respektive hemort eller region för att buskspela, och buskspelet lockar ofta andra besökare att lyssna en stund eller till och med stämma in i den aktuella låten. Även om buskspelet har en inkluderande, brobyggande karaktär krävs i praktiken en viss standard eller erfarenhet för att kunna delta i det till synes spontana musicerandet, då många musiker är både välutbildade och erfarna, i flera fall från ganska ung ålder. Ett återkommande inslag under festivalen är "allspel", vilket innebär att de som vill kan ta del av ett antal låtar på festivalens hemsida i förväg, öva in dem och sedan framföra dem tillsammans med andra medmusikanter vid en viss tidpunkt. Även om låtarna finns tillgängliga i notform i förväg, framförs folkmusik i regel utan notblad, till skillnad från den klassiska musiken. Folkmusikens karaktär är just det "folkliga", där låtar traderas från spelman till spelman genom ett gott musikaliskt minne. Folkmusiken har i regel inte inlärts via utbildningar på olika nivåer utan är i huvudsak autodidaktens musikaliska genre under relativt enkla former. Folkmusiklåtar har i och för sig inte så sällan nedtecknats av olika spelmän och andra entusiaster, vilket varit till stor nytta för senare generationer som kunnat ta del av denna musikaliska skatt i akt och mening att åter kunna framföra dem. Det finns gott om nedtecknade låtar baserade på bland annat enskilda spelmän eller landskap, vilka är till försäljning under festivalen eller tillgängliga på bibliotek. Men när låten väl inövats framförs den i regel utan stöd av noter.

Huruvida besökaren känner sig inkluderad eller ej kan i hög grad bero på om denne redan ingår i någon form av folkmusikutövande kollektiv på hemorten, om man känner andra utövare sedan tidigare som själva bevistar festivalen, och om man därmed på ett självklart sätt kan sägas ingå i en grupp som på ett relativt enkelt sätt "inkluderas" i festivalen. Det kan krävas en viss "förförståelse" inom folkmusikvärlden för att känna sig "inkluderad", vilket fallet ju är även inom andra grupper.

Heterotopi och utopi

Hur en festival skall förstås, varför den äger rum och vilka aktiviteter och handlingar som pågår kan fångas genom begreppet "heterotopia".

Begreppet förknippas ofta med den franske idéhistorikern Michel Foucault, men fångas kanske tydligast genom A. Saldanha, som kontrasterar heterotopin mot utopin, där heterotopin är situerad på en reellt existerande plats i befintlig tid, där olika former av samhällsordningar och platser vid olika tidpunkter introduceras, medan utopin enligt denna beskrivning utgörs av en skrivbordsprodukt, en drömvärld utan konnotationer till specifika tidpunkter och platser. K. Hetherington ger vidare en bestämning åt heterotopin, där en alternativ social ordning genomförs på en specifik plats, en alternativ ordning som kontrasteras mot den allmänna rådande ordningen i samhället i övrigt.⁵ Frågan är om Korröfestivalen kan sägas vara en heterotopi i Saldanhas eller Hetheringtons betydelse, eller om det finns heterotopiska inslag?

Frågan kan besvaras med en motfråga, där jag hellre vill lansera begreppet utopiska praktiker, som påminner om heterotopi i främst Hetheringtons betydelse. Utopiforskaren Lucy Sargisson lyfter fram "avsiktliga kommuniteter" (intentional communities) som exempel på utopiska praktiker (practical utopianism), där boendeexperiment med avsikt att förbättra "här och nu" figurerar. De gröna eller ekologiska kommuniteterna uppfyller, enligt Sargisson, kriterierna för vad som kan definieras som "praktiska utopier". De kännetecknas av kritik och kreativitet, de utgör praktiska svar på missnöjes känslor med det rådande, de artikulerar ett begär och en längtan efter alternativ vilket kommunitetens medlemmar försöker förverkliga. De bedriver utbildning, deltar i kampanjer, nätverk och program, de förmedlar kunskap om praktisk ekologi, kommunitetsbyggande, konfliktlösning och hållbart levande. Kommuniteterna kan vara prefigurativa, det vill säga de verkar enligt de ideal som de vill se förverkligade. De är inte heller statiska utan de förändras genom medlemsbyten och prövning mot verkligheten. Slutligen kan de erbjuda en medvetandeförändring och platser att förverkliga de utopiska ambitionerna.⁶ Ett snarlikt begrepp till "praktiska utopier" utgör "vardagsutopier" (everyday utopias) som

⁵ A. Saldanha, (2008), *Heterotopia and Structuralism, Environment and Planning A*, 40 (9), s. 2080-2096, Hetherington, K. (1997), *The Badlands of Modernity: Heterotopia and Social Ordering*, Abingdon: Routledge.

⁶ Lucy, Sargisson, (2012) *Utopianism in the Twenty-First Century*, Palgrave MacMillan, s. 130, 144f.

Davina Cooper lanserar. Enligt Cooper fungerar denna typ av utopier som exempel på den förändring som dess företrädare önskar se uppfyllas. Genom att bygga och utforma nya former av social och politisk verksamhet försöker utopiska kommuniteter förverkliga utopin snarare än att försöka påverka etablerade samhällsinstitutioner eller bryta dominerande sociala strukturer. Avsikten med dessa utopiska kommuniteter är att skapa mer jämlika, demokratiska och emancipatoriska livsformer, i likhet med Ernst Blochs definition av "konkreta utopier", det vill säga utopier som är möjliga att uppnå inom en möjlig framtid. Dagens utopiforskning är dessutom mer inriktad mot utopier som ett etos eller komplex process, där framgångar och misslyckanden är lika centrala snarare än utopier som blåkopior på hur en potentiell framtid skulle kunna gestalta sig.⁷

Om vi utgår från begreppet "utopiska praktiker" bör vi ställa oss frågan om Korröfestivalen innehåller moment som kan likställas med dessa. Korröfestivalen har inslag av utopiska praktiker, då deltagarna under tre dagar tillsammans kan utöva folkmusik i form av buskspel, sång, dans och känna gemenskap. Under festivalen försvinner omvärlden, och det finns gott om möjligheter att inom festivalområdet hägn i en naturskön och harmonisk miljö ägna sig åt musik, sång och dans, att gemensamt försöka skapa ett folkmusikaliskt "paradis" eller "utopi", där samtliga deltagare (som så önskar) kan fördjupa sig i den skatt som folkmusiken innebär. Vi kan tala om en "platsens utopi", det vill säga ett begränsat område där en viss aktivitet pågår med ett specifikt syfte under en begränsad period, vilket i hög utsträckning påminner om begreppet heterotopi i Saldanhas och Hetheringtons mening. När Korröfestivalen väl har avslutats återstår förvisso den natursköna miljön med logen, kvarnen, sågen och restaurangen, men det är svårt att föreställa sig att tusentals entusiaster av folkmusik tidigare har samlats och utövat folkmusik- och dans. Om man inte vet om att Korröfestivalen äger rum sista helgen i juli varje år på denna plats går det inte heller att gissa sig till att platsen i sig skulle kunna härbärgera en sådan festival. Magin ligger i

⁷ Davina Cooper, (2014), *Everyday Utopias: The Conceptual Life of Promising Spaces*, Duke University Press, Durham & London, s. 2ff.

den helg när festivalen pågår, även om Korrö i sig är värt ett besök under andra dagar när det inte förekommer någon festival.

Folkmusiken och dess utveckling under senare decennier

När folkmusiken fick en renässans i Sverige under 1970-talet var det ett resultat av att en ny, ung generation tog sig an denna kanske lite nedvärderade och museala musikgenre, gav den ett förnyat klangmässigt uttryck samt förenades med andra musikaliska former som jazz och rockmusik. Dessutom såg de nya spelmännen (och kvinnorna) lite annorlunda ut än de traditionella med spelmansdräkter, snarare handlade det om näbbstövlar, kaftanrockar, jeans och skägg. De inkluderades i viss utsträckning inom den svenska musikkörelsen under perioden, eller "proggen". Grupper som Skäggmanslaget, Kebnekajse, Arbete och Fritid samt Flåsket brinner gick i spetsen för denna utveckling, vilket lockade en ny publik samtidigt som folkmusiken som sådan genomgick en spännande utveckling. En grupp som Folk och rackare grävde dessutom i arkiven för att upptäcka äldre folkmusikaliska alster, vilka spelades in på skiva och framfördes på scen. Folkmusiken och de nya artisterna fick dessutom ett brett medialt genomslag i TV och radio, vilket underlättade den nya folkmusikens spridning. En viktig aspekt på folkmusikens renässans under 1970-talet var även den antikommersiella. Om rockmusiken av vissa uppfattades som alltmer kommersiell och avståndstagande från en slags ursprunglig radikal och samhällskritisk utgångspunkt hade folkmusiken fortfarande en aura över sig av folklighet, äkthet, gemensamhetskapande och så vidare, samtidigt som uppfattningen att den egna svensk-språkiga kulturen rymde låtskatter, traditioner, berättelser som kanske hade glömts bort eller nedvärderats av eliten, och så vidare. Däremot kan knappast några främlingsfientliga tongångar skönjas i och med återupptäckten av de egna musikaliska och folkliga traditionerna, intresset för till exempel musikaliska och andra konstnärliga uttryck från till exempel Afrika, Asien och Latinamerika existerade samtidigt. Snarare skall det förnyade intresset för svensk folkmusik delvis ses som en kontrastering mot vad som uppfattades som kommersiellt och amerikanskt inom främst rockmusiken. Under senare år har det

uppstått en debatt och diskussion kring det "svenska" i den svenska folkmusiken, och vad det "svenska" i så fall skulle representera och huruvida det "svenska" är inkluderande eller exkluderande. Representanter för Sverigedemokraterna har velat lyfta fram folkmusiken som en del av den svenska kulturarvspolitiken, särskilt om den kläs med traditionella folkdräkter. Denna form av historiebruk har dock stött på patrull från folkmusikvärlden, till exempel genom den samhällsengagerade folkmusikern Sarah Parkman.⁸ Frågan har diskuterats i pressen, och det torde vara svårt att finna stöd för en snävare definition av svensk folkmusik eller ett mer exkluderande förhållningssätt till folkmusik inom folkmusikkretsar generellt.⁹ Men diskussionen i sig visar tydligt på hur folkmusiken kan brukas som ett ideologiskt vapen för olika syften, för ett mångkulturellt samhälle eller ett mer exkluderande sådant.

En annan intressant notering som bör göras är att folkmusiken under 2000-talet har professionaliserats. Folkmusiken som sådan har historiskt traderats genom att en enskild spelman har visat andra spelmän nya och gamla polskor, schottis, valser m.m. hur de skall spelas. Dessa har i sin tur fört vidare denna låttradition till nya generationer av spelmän, och så vidare. Så småningom har olika former av utbildningar skapats för folkmusik, men i huvudsak har folkmusikerna varit självlärda för att senare fungera som inofficiella lärare inom genren. Därmed har även olika former av folkmusikgrupper uppstått, vilka så småningom har spelat in skivor och genomfört konserter och turnéer. Men med 2000-talets intåg har folkmusiken fått en mer självklar roll inom utbildningsväsendet i och med etablerandet av olika utbildningar på musikhögskolor och folkhögskolor. För den som vill förkovra sig som folkmusiker finns idag en rad olika utbildningsformer, särskilt för en yngre generation av utövare. Därmed har folkmusiken som genre professionaliserats genom

⁸ Adrian Hörnquist: *Sara Parkman – Fioler, hucklen och aktivism*,

<https://www.svenskfolkmusik.com/intervjuer/sara-parkman-fioler-hucklen-och-aktivism/>, 2017-11-13.

⁹ Martin Aagård: *Äntligen ett bra förslag från SD*, <https://www.aftonbladet.se/kultur/artikel23133999.ab>, 2017-11-13.

Har SD rätt om svensk folkmusik? (osignerad), <https://www.svd.se/har-sd-ratt-om-svensk-folkmusik>, 2017-11-13

Berit Nygård: *SD vill satsa på "svensk kultur" i förorterna*,

<http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=478&artikel=6468932>, 2017-11-13.

utbildningsetableringen, och därmed har de unga utövarna blivit mer ”professionella” på sina instrument, mer professionella som musiker.¹⁰ Folkmusiken som sådan har ofta betraktats som ”folkets musik”, vilket bland annat har inneburit att relationen och kontakten mellan mer erfarna yrkesutövare av musiker och ”amatörer” varit tämligen tät och nära, både praktiskt och rent fysiskt på festivaler och spelmansstämmor. Utvecklingen av allt fler professionella artister och grupper inom genren kan möjligen äventyra en sådan intimitet, och i praktiken göra avståndet mellan yrkesutövare och de mindre erfarna och skickliga musikerna större. Men utvecklingen måste å andra sidan inte med nödvändighet gå åt det hållet. Traditionens makt är stor som bekant.

¹⁰ Owe Ronström: *Spelman, folkmusik, artist – traditionsmusikens förändrade marknader och villkor*, <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:460551/FULLTEXT01.pdf>, 2017-11-13.

Litteratur

- Aagård, Martin: *Äntligen ett bra förslag från SD*, på:
<https://www.aftonbladet.se/kultur/article23133999.ab>, 2017-11-13
- Cooper, Davina (2014): *Everyday Utopias: The Conceptual Life of Promising Spaces*, Duke University Press, Durham & London
- Har SD rätt om svensk folkmusik?* (osignerad),
<https://www.svd.se/har-sd-ratt-om-svensk-folkmusik>, 2017-11-13
- Hetherington, Kevin (1997): *The Badlands of Modernity: Heterotopia and Social Ordering*, Abingdon: Routledge
- Hörnquist, Adrian: *Sara Parkman – Fioler, hucklen och aktivism*, på:
<https://www.svenskfolkmusik.com/intervjuer/sara-parkman-fioler-hucklen-och-aktivism/>, 2017-11-13
- Nygård, Berit: *SD vill satsa på "svensk kultur" i förortererna*, på:
<http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=478&artikel=6468932>, 2017-11-13
- Quinn, Bernadette Quinn & Linda Wilks (2016): "Linking social capital, cultural capital and heterotopia at the folk festival", *Journal of Comparative Research in Anthropology and Sociology*, Volume 7, Number 1, Summer 2016
- Ronström, Owe: *Spelman, folkmusik, artist – traditionsmusikens förändrade marknader och villkor*, på:
<http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:460551/FULLTEXT01.pdf>
- Saldanha, Arun (2008): *Heterotopia and Structuralism, Environment and Planning A*, 40 (9)
- Sargisson, Lucy (2012): *Utopianism in the Twenty-First Century*, Palgrave MacMillan

Americana in the Swedish Countryside

The Purpose and Function of Bluegrass Festivals in Sweden

Claire M. Anderson

Across from the red white and blue of a Confederate battle flag flaps a banner that reads “Bluegrass” in blue letters on a yellow background. Together these two symbols of rural life and culture mark the entrance to the 40th annual Grenna Bluegrass Festival in Gränna, Sweden. Through the walkway and down a path, a sea of people settle into their folding chairs and picnic blankets for a day of music, many wearing American flag paraphernalia, cowboy hats, and even Native American costumes. Bluegrass and old time bands sing songs in English about Appalachian Mountains and the hills of Old Virginia, places thousands of miles away from our spot in the Swedish sunshine. From the stage, one of the members of the headlining band from the U.S. says “We might as well be back home in West Virginia!” and the crowd cheers. At night, at a nearby campground, jam sessions function as an expressive space for a community of musical misfits, allowing for a kind of imperfection and boastfulness that they feel is otherwise frowned upon in mainstream Swedish culture.

In Sweden, there are around 400 active participants in the American folk music scene (Frövik, personal interview). This includes musicians and hobbyists who play bluegrass, old time, and even Cajun music in bands, with friends, at jam sessions, and at annual festivals. Based on nine months of fieldwork including two active summers, this article is a brief exploration of the bluegrass festival scene in Sweden. Though labeled as “bluegrass” these festivals also include participation by many old time musicians both on stage and at after-hours jam sessions. In this article I will address specifically the history and purpose of these festivals in the

world of Swedish bluegrass music. After a brief examination of the history and analysis of bluegrass festivals in the United States I argue that, in Sweden, these festivals serve specifically as a way to democratize and share information and experiences about the music with other bluegrass enthusiasts through the intense and ephemeral experience of jam sessions.

Bluegrass is a type of neo-traditional string band music with roots in the Appalachian mountain region of the United States. Though bluegrass carries with it a legend of regional and cultural isolation from the rest of the world during the 17th and 18th centuries, much of the genre's success, style, musical cannon, and even name are directly attributable to the commercial efforts and success of Bill Monroe and his Blue Grass Boys in the late 1930s and beyond. It's storied past and avid fan base have established bluegrass as essentially a living tradition, though with customs that are often frozen in the genre's glory days of the 1940s-1960s. In both its presentational and participatory forms, bluegrass musicians strive to emulate an authentic driving, high-lonesome, bluegrass sound. Typically, bluegrass bands are made up of a combination of acoustic instruments (including: banjo, fiddle, guitar, mandolin and string bass, and sometimes Dobro) and songs feature virtuosic solo breaks between stanzas of tight harmony signing. Most songs are based on two or three chords, either in a 12-bar blues or strophic format, and often are played at a breakneck pace of 115-330 beats per minute. Imagery in the lyrics draw heavily from topics of heartbreak, lonesomeness, itinerate lifestyles, and often carry references to both Christianity and geographic locations in the American South. Though bluegrass is firmly rooted in its Appalachian homeland, the genre is loved and performed all over the world, from Japan, to the Czech Republic, to Sweden.

Bluegrass festivals in the U.S.A

In the United States, bluegrass festivals have functioned as both a vector for the proliferation of the music, and a conduit for the creation of music based community. The First bluegrass festival in the United States was held in Roanoke, Virginia, in 1965. Over the next seven years, the number

of annual bluegrass festivals in the U.S. grew to approximately 180 (Carney 1974). These festivals created vital income and performance opportunities for professional musicians who often traveled tens of thousands of miles per year. In 1972, for example, Bill Monroe and his band traveled to 29 festivals across 18 states in the American South and Midwest (Carney 1974). For Monroe, and many others, the proliferation of bluegrass festivals also provided a business opportunity, as he invested in multiple festivals across the U.S. (Carney 1974).

Geographer George O. Carney argued that the success of these festivals – which were often held in rural towns that could provide ample camping, parking, and seating space – was due in part to the “displaced rural population” that relocated to urban centers for economic reasons in the mid-20th century (Carney 1974). Bluegrass music preserves its strong sense of place consciousness through the names of bands, the topics of songs, and even the perceived origins of the professional bluegrass musicians themselves (Carney 1974). Participating in bluegrass festivals allowed those who had been physically removed from their rural place of origin to feel a cultural connection to their roots before returning to their new urban homes. In a sense, these festivals created a temporary community that allowed participants to act out their part in the lore of the rural origins of bluegrass music.

Four decades after Carney’s analysis of bluegrass festivals in the United States, sociologist Robert Owen Gardner found that the imaginings of Appalachia still hold a prominent place in the hearts and minds of bluegrass festival goers in the Rocky Mountain region (Gardner 2004). Gardner argues that people who attend the bluegrass festival circuit in the Central-Western United States – spending almost every summer weekend travelling to a new festival – form a kind of “portable community” which, for participants, is built upon nostalgia for a kind of mythical Appalachian homeland. In his ethnography, many of the people he spoke to were transplants from the Appalachian region, and became involved in the bluegrass festival scene because it allowed them to temporarily live a life based on a romanticized version of their former homeland (Garner 2004). According to Gardner: “Bluegrass expresses a romantic reaction against

modernity, portraying mountain life as a place of interpersonal warmth in comparison to the impersonal relations of urban living” (Gardner 2004). This dichotomy between urban and rural life, and the role playing of rural life by people who now live exclusively in an urban setting, is what bound these “portable communities” together, year after year.

Swedish bluegrass festivals

Currently, there are three multi-day bluegrass festivals that take place annually in Sweden: the Grenna Bluegrass Festival in Gränna, the Torsåker Bluegrass Festival in Torsåker, and the Nääsville Bluegrass Festival in Ätran. Each festival has its own character, draws an overlapping but unique community of participants from different regions within Sweden, and provides a much needed gathering place for a temporary community of bluegrass and old time music enthusiasts. All three of these festivals share a similar formula that mixes camping, tradition, and staged performances, with communal music making. Though being a musician is not a requirement to attend, many who choose to stay overnight at these events are musicians themselves and come prepared and excited to participate in the (sonically inescapable) all-night jam sessions.

Bluegrass made its way to Sweden in the early 1960s, through musical recordings, television, and radio. Early Swedish bluegrass musicians tended to find each other by chance or serendipitous circumstance: friends convincing friends to switch instruments after they fell in love with a bluegrass recording; brothers joining together to form a band; or a handwritten note slipped in to the case of a recently purchased Gibson Mastertone banjo – a model specific to the bluegrass style – by an employee of a music shop asking if the owner of the new banjo might want to get together and jam sometime (Gustafsson, personal interview). But with Sweden’s first bluegrass festival, that all began to change.

The first bluegrass and old time music festival in Sweden was the Grenna Bluegrass Festival in 1977. Bo Gustafsson, at the time the banjo player for the band Country Grass, spearheaded the event and was also the

person responsible for getting the word out to potential attendees. He said that, at the time, the best method was a kind of “jungle telegraph”, where he phoned someone, and then they phoned someone else, who knew of another person to invite. All in all, they managed to corral about 20 participants from across Sweden for that first festival. Over the 40 years that the festival has been operating, attendance has risen to hundreds, and on this anniversary year may have approached almost a thousand.

Though Grenna features one full Saturday of staged performances at two separate locations in town, the real highlight is the jamming. Pickers (a term used to describe those who play string instruments in the bluegrass or old time styles) arrive from all over Sweden and neighboring countries as early as Wednesday or Thursday and often stay until Monday morning, just for the chance to jam. At the massive campground, which is populated not just by festival attendees but by regular summertime visitors to the area, bluegrass and old time music can be heard coming from a dozen different campsites, campers, and cabins. Because of the late nights and excitement over the once-a-year chance to make music with this specific group of people, many actually miss out on the staged performances in favor of a little sleep and a lot more jamming.

Music festivals are nothing new in Sweden. Swedish folk music began its transition towards a festival model over a century ago with the first fiddle competition in Dalarna in 1906, and have grown in popularity in response to the Woodstock model of festivals in the mid-20th century (Ronström et. al 2001). Ronström, Malm, and Lundberg argue that the festivalization of Swedish folk music has served to dramatically shift the cultural power dynamic between the “doers” (musicians, or those who engage actively in music making), “knowers” (academic and amateur researchers, those who engage with music and materials in archives or at desks), and “makers” (producers and festival organizers, those who market and sell musical products). According to Ronström, Malm, and Lundberg, “festivals are instruments for control of musical and cultural resources, as well as the aesthetics, ethics, values, symbols, representations etc of the presented musics” (Ronstrom et. al, 2001). This means that, in the concentrated musical and cultural space that is a

festival, those who are organizing and executing the event – choosing the performers, location, and food, for example – hold a disproportionate amount of power over political and ideological components of what constitutes an appropriate expression or experience of the music scene. While festival attendees and participating musicians must instead fit into the mold created by the festival organizers.

In the Swedish bluegrass community, the people that Ronström, Malm, and Lundberg categorize as the doers, knowers and makers, are often one in the same. Those who first collected bluegrass recordings to develop their knowledge base, soon also became musicians. By spending hours listening closely to banjo rolls and guitar picking styles, the early knowledge bearers taught themselves how to play music like the American bluegrass masters. When playing and learning alone or in small groups was no longer satisfying these Swedish musicians' craving for more bluegrass, knowledge bearers/instrumentalists worked together to organize and execute festivals. The effort to organize festivals was, in a sense, a deliberate attempt to democratize the knowledge base for bluegrass musicians and aficionados in Sweden. Festivals provided a space for musicians to gather together, bringing with them a related, but separate, understanding of American folk music and its history. Everyone who arrived carried with them knowledge gained through listening to different collections of recordings, having traveled down slightly different paths of knowledge building. The three major annual Swedish bluegrass festivals are organized and executed by people who are musicians themselves, and who are looking to experience that once-a-year magic of playing the music they love with someone new. The festivals cater to those who are both far along in their quest for understanding and fluency in bluegrass, as well as those who have just begun their journey. Though the festivals also serve as an important performance opportunity for many bands—and the organizers are open to related music genres, often including Americana, Cajun, or even country music groups alongside bluegrass and old time bands—the perennial festival experience is one of collective learning. More than anything else, the diehards come to jam.

The Jam Session as the Heart of Bluegrass

After an evening of staged performances of bluegrass and old time music on an indoor stage, excited musicians who had traveled to the 2017 Torsåker Bluegrass Festival for the weekend rushed back to the campsite, pumped from the energy of the stage and ready to start jamming. Within a few minutes, three separate jam sessions were going at different points around the U-shaped campsite, next to the tents that had been set up around the outside edge of a sports field. It was late June, which meant the darkness of night never quite set in where we sat in the countryside north of Stockholm. After a few hours I headed back to my tent by the light of the early dawn, my hands aching from the cold and fingertips raw from gripping my guitar strings, but filled with joy after a night of music making, amazed that the same camaraderie and musical-cultural rules embedded in the bluegrass I had learned in the United States had remained intact when it was transported halfway around the world alongside the music.

Bluegrass festivals, within the broader context of the festival-to-festival “portable communities” described by Gardner, also contain within them the potential for an ephemeral musical experience: the jam session. The specific flow of a bluegrass jam session depends in large part on who is participating, but there are general rules and social cues that are followed almost universally. Participation requires some previous knowledge of these cues (when it is appropriate to solo, when is the right time to join in on the singing, when it is your turn to call the next tune) and how they work, but the overall benefit can be huge. Jams are a chance to connect with people, to reach a special state of musical bliss (Cedermark, personal interview). Unlike preparations for a staged performance, which may take long hours of rehearsal to get each song to sound *exactly* right, jam sessions thrive by the rules and revel in the spontaneity of controlled chaos. Bluegrass festivals, especially in Sweden, provide a once-a-year chance to connect with people, musicians who otherwise are out of reach, and play the music that you practice alone at home, in preparation for these brief and fleeting moments of glory.

Ethnomusicologist Michelle Kisliuk argues that “when it comes to bluegrass, many connoisseurs assert that recorded bluegrass is hardly bluegrass,” that the true beauty of the music is found in the jam session (Kisliuk 1988). According to Kisliuk, a jam session is a participatory music experience that falls between a staged performance and a private rehearsal, and often takes place in situations like a festival campground that blurs the line between audience and participant. Though each musician comes to a jam session prepared in some way – with instrumental skills that match the bluegrass style, a repertoire of learned tunes from the bluegrass cannon, and a willingness to learn (if not knowledge of) proper jam etiquette – there is much to be learned through the jam itself. Pickers get to hear new or unfamiliar songs alongside old standards, often accompanied by the story of how someone came to know a particular tune and where the song originates – stories that are both part a continuation of the long tradition of oral history in bluegrass, and part an attempt to give time for strings to be retuned as the night air cools. This is a large component of how the early Swedish bluegrass pioneers helped to democratize the bluegrass knowledge base within Sweden, through this cycle of jamming and collective music making and sharing.

Conclusion

Bluegrass festivals in Sweden were created as a gathering place for musicians and enthusiasts who were few and far between. Bluegrass enthusiasts, who imported and listened to bluegrass records from the United States, taught themselves how to play the music. Those musicians were then inspired to create festivals that helped to unite a musical community that was spread far and wide across Sweden. In the terminology of Ronström, Malm, and Lundberg, within the Swedish bluegrass community, these doers, knowers, and makers were often one in the same. In comparison to the highly commercialized money-making ventures that are American bluegrass festivals, Swedish bluegrass festivals function as a way to democratize the knowledge base around the music through jamming and communal music making. Stepping in to a

Swedish bluegrass festival is like stepping into a unique world that exists between Sweden and the United States. A world that embodies the boastfulness and freedom inherent in bluegrass, alongside the true dedication of musicians who play for the sake of the music. It is a testament to the ability of a small group of musicians to create a strong and lasting community of music making.

References

Interviews

Cedermark, Peter. Interview by Claire Anderson. Personal interview.

Uppsala, Sweden. September 13, 2017.

Frövik, Peter. Interview by Claire Anderson. Personal interview. Torsåker, Sweden. July 1, 2017.

Gustafsson, Bo. Interview by Claire Anderson. Personal interview. Gränna, Sweden. August 18, 2017.

Literature

Carney, George O. "Bluegrass Grows All Around: The Spatial Dimensions of A Country Music Style." *Journal of Geography* 73, no. 4 (1974): 34-55.

Gardner, Robert Owen. 2004. "The Portable Community: Mobility and Modernization in Bluegrass Festival Life." *Symbolic Interaction* 27 (2): 155-78. doi:10.1525/si.2004.27.issue-2.

Kisliuk, Michelle. "'A Special Kind of Courtesy': Action at a Bluegrass Festival Jam Session." *TDR* 32, no. 3 (1988): 141-55.

Ronström, Owe, Krister Malm, and Dan Lundberg. 2001. "Concerts and Festivals: Public Performances of Folk Music in Sweden." *The World of Music* 43 (2/3): 49-64.

Countryfestival och musikalisk gentrifiering

Recension av doktorsavhandlingen *Folkelige og distingverte fellesskap. Gentrifisering av countrykultur i Norge - en festivalstudie* av Stian Vestby

Johan Söderman

För alla med intresse av festivalstudier är Stian Vestbys avhandling om festivalen *Norsk Countrytreff* mycket intressant. Tillsammans med tidigare studier av Sidsel Karlsson (2007) och Jonas Bjälesjö (2013) utgör den ett värdefullt kunskapsbidrag om vår tids festivalfenomen. Avhandlingen bidrar även till förståelse för countrymusiken och dess funktion i vår tid, och i det norska samhället. En central frågeställning i avhandlingen handlar om vad som händer med en festival som får ta del av statligt kulturstöd (så kallat "knutepunktutdelningen") med bidragskriterier kring konstnärlighet och innovation som festivalen måste förhållas till.

Vestby skriver tydligt in sig i ett musik- och kultursociologiskt fält och avhandlingen kan beskrivas som eklektisk. Syftet är välformulerat och forskningsfrågorna specifika. Forskningsobjektet utgörs inte enbart av själva festivalen, utan innefattar även kulturpolitik/stödformer och countrymusik. Tidigare forskning och litteratur om countrymusik presenteras i bokens andra kapitel. Här diskuteras även intressanta, och på festivalfenomenet, väl applicerbara begrepp som exempelvis "socioestetiska sällskap". Vestby redogör för musikgenren country avseende historik och position, framförallt i en amerikansk kontext. Jag, som själv skrivit om hiphop, ser här många beröringspunkter mellan de båda genrerna, bland annat när det gäller fokus på textskrivande som estetiskt hantverk och "berättelsen" som central. I såväl hiphop som country berättas dessutom om marginaliserade grupper i samhället, med den följd att estetiken blir starkt förknippad just med dessa grupper.

Country relateras till det lantliga (ibland bortglömda) USA och hiphoppen knyts till den urbana storstadens (bortglömda och stigmatiserade) socialt belastade bostadsområden. Trots underklassperspektiv finns i båda genrerna en stark fascination från medelklassen, och det går att se hur båda genrerna genomgått statushöjningar under senare år.

I det tredje kapitlet lanseras Bourdieus kultursociologi där särskilt tre bourdieuska begrepp ligger till grund för analysen; habitus, kapital och fält. I teoriavsnittet (fjärde kapitlet) behandlas Bakhtins dialogism- och karnevalbegrepp, där särskilt det sistnämnda speglar festivalen som forskningsobjekt. I det femte kapitlet definieras det för avhandlingen centrala begreppet *musikalisk gentrifiering* vilket är en utveckling av begreppet gentrifiering som myntades 1963 av Ruth Glass och då avsåg den process som innebär att en mer resursstark medelklass flyttar in i ett bostadsområde tidigare förknippat med mindre resursstarka grupper i samhället (vilket på sikt tvingar låginkomsttagare att lämna området). Gentrifiering har även beröringspunkter med musik, inte minst då det gäller statusförändring av ett geografiskt område eller en viss musikgenre. Området Södermalm i Stockholm är ett svenskt exempel på en genterifieringsprocess där musiken var central. När medelklassungdomar under 1990-talet började attraheras av det då nedgångna området spelade dess musikaliska historia stor roll, gestaltad av giganter som Cornelis Vreeswijk och Ulf Lundell, samt det faktum att nya, hipa och trendiga band som Kent och Bob Hund förknippades med området (se Ahlström, 2014). Termen "musikalisk gentrifiering" är central i Vestbys studie, och är ett koncept som bland annat bygger på insikter från Bourdieus kultursociologi. Vestby, som själv beskriver sin studie som post-bourdieusk, visar med festivalen som exempel hur traditionell lågkultur eller arbetarklasskultur upptas i den legitima kulturen med dess inkluderande och exklusiva effekter för artister och publik. I avhandlingen problematiseras hur en countrymusikfestival får förändrad status när den blir del av ett statsfinansieringssystem som innefattar ekonomiskt stöd mot att festivalen uppfyller vissa kriterier. Effekterna av en specifik kulturpolitik är därmed i fokus, där aspekter som konstnärlig kvalitet, innovation och publikutveckling analyseras och diskuteras. Det framgår

att festivalen delvis förändras till följd av kulturstödet och att detta står i viss kontrast till vad som ansågs vara attraktivt för festivalens traditionella kärngrupp.

Med stöd i tidigare forskning (bland annat Richard A. Peterson) skriver Vestby om så kallat *musikaliskt allätande*. Det innefattar sådant som en större acceptans för kulturell mångfald och en mer eklektisk musiksmak, vilket kan ställas i relation till äldre tiders musikaliska snobberi och vurm för högkultur som tidigare varit kännetecknande för borgerskapet och medelklassen. Under senare decennier har detta ersatts av kulturell öppenhet till den grad att öppenhet och allätande närmast kan sägas definiera vår tids medelklass. Spänningsfältet inom countrymusiken mellan hard-core och soft-shell beskrivs och relateras till olika samhällsklasser, där begreppet autenticitet äger stor relevans. Vestby skriver om att såväl kulturellt allätande som estetisk kosmopolitism (ett begrepp hämtat från Motti Regev) kan ses som möjliga resultat av makroorienterade musikaliska gentrifieringsprocesser. Den norska countryfestivalen har tidigare förknippats med fylla och lågkultur, skriver Vestby, men kom genom kulturbidraget att attrahera nya besökare, vilket även förde med sig förändringar i programinnehållet. Det går att se hur bluegrass framstår som en finare form av country; ett slags kammar-country, genom dess position i programinnehållet. Vestby beskriver samtidigt hur musikaliska distinktioner flyttar in i folkliga musikstilar, som countrymusiken. Där uppstår sub-genrer inom genren som betraktas som finare, och det slås därmed fast att country kan vara både medelklass- och arbetarklasskultur samtidigt och följaktligen fungera både som folklig och distingerad. Vestby beskriver i avhandlingen tydligt ett spänningsfält mellan det hippa och trendiga respektive det mer folkliga och lantliga inom countrymusiken (på norska: hippe og hARRY-fansen). Hypotesen drivs att countrymusiken i en norsk kontext har genomgått en statushöjning och blivit allt mer medelklassifierad. Detsamma kan förmodligen antas gälla för Sverige, och det går att anta att exempelvis Dolly Parton står för något annat idag än på 1980-talet, när nutida trendiga och hippa populärmusikartister som First Aid Kit uppvisar tydlig inspiration från countrymusiken. Det går därmed att förstå att det inom countrygenren

existerar en legitim countrysmak som vilar på kultur- och utbildningsklassens dominerande smakpreferenser.

I det sjätte kapitlet beskrivs de metoder som ligger till grund för datainsamlingen. Etnografi och kvalitativa intervjuer (inspirerade av Kvale & Brinkman) varvas med kvantitativa ansatser (enkäter). Vestby använder termen "blandad metod" och det blir tydligt att det finns ett stort mått av kreativitet och originalitet i hur datainsamlingen har genomförts. Vestbys egen position och ingång till forskningsfältet beskrivs, och där uppvisas hög grad av reflexivitet, i linje med klassiska Bourdieu-studier. I sjunde och åttonde kapitlen presenteras empirin med fokus på förändringar i programinnehållet som uppstått i och med kulturstödet, samt publikens sammansättning när det gäller utbildningsbakgrund och ekonomiska förutsättningar. I slutdiskussionen i kapitel nio landar Vestby i att betrakta festivaldeltagarna som moderna, allätande och kosmopolitiska kulturbrukare. Det sker dock en förstärkning av statuskillnader mellan den mer initierade publiken och den folkliga genom förändringen av festivalen. Vestby beskriver en glidning, som han i sin studie har belägg för, från det folkliga till medelklassens smakpreferenser, samt uppkomsten av en country-elit som resultat av kulturpolitik och dess bidragsformer.

Avhandlingen är väl genomförd, föredömligt välskriven och har en tydlig pedagogisk struktur. Det är uppenbart för läsaren att Vestby kan sitt område, och studien kan ses som ett viktigt bidrag till flera forskningsdiscipliner och områden så som musikpedagogik, cultural studies, kultursociologi och framförallt festivalstudier. Den empiriska delen uppvisar ett stort mått av kreativitet och innovation och kommer säkerligen att fylla inspirerande för kommande kulturstudier när det gäller att använda blandad metod. De teoretiska ingångarna, särskilt teorin om musikalisk gentrifiering, fungerar väl och bidrar till att förstå fenomenet. Genom sin slutdiskussion bör en bra doktorsavhandling också inspirera till vidare forskning på området, vilket Vestbys studie gör. En fråga jag ställer mig, och som kan vara värd att fundera vidare över, är för att tala med Bourdieu vad som blir konsekrationens instans inom det norska countryfältet: är det festivalen? Med hänvisning till Peterson frågar jag

mig även vilka det är som blir musikaliska gentrifierare i detta sammanhang: är det norsk kulturpolitik, festivalarrangörerna, artisterna eller den nya publiken från medelklassen?

Avslutningsvis går det att se festivalen som ett nationellt folkbildningsprojekt där festivaldeltagarna genom riktat statligt kulturstöd ska upptäcka den mer konstnärliga countryn. Detta framstår för mig som exempel på det som brukar beskrivas som folkbildningens dubbla funktion där fenomen som först tycks uppstå ur gräsrotsrörelser underifrån, i ett uppifrånperspektiv används av folkbildare från medelklassen för att fostra den så kallat vulgära och smaklösa arbetarklassen.

Recension

Stian Vestby, Høgskolen i Innlandet, Avdeling for lærerutdanning og naturvitenskap, Hamar Hamar, Norge

Avhandling: *Folkelige og distingverte felleskap. Gentrifisering av countrykultur i Norge – en festivalstudie*

2017

ISBN 978-82-7671-998-7

Författare i detta nummer

Claire M. Anderson Claire M. Anderson is a PhD candidate in ethnomusicology from the University of Washington in Seattle, USA. Her work explores the ways in which nationalist symbols and imagery are used outside of their country of origin to create music communities. Currently, she is conducting ethnographic fieldwork with the bluegrass, old time, and country music scenes in Sweden. Previously, she worked very closely with the Swedish-American community in Seattle as a part of their heritage choir and social club. Her dissertation will explore how these communities use borrowed imagery to create a localized communal space that steps outside the cultural mainstream.

Jonas Bjälesjö holds a PhD, and is the Head of the Music & Event Management Program and lecturer at the Linnaeus University School of Business & Economics, Kalmar & Hultsfred, Sweden. He teaches the subjects Music & Event Management with focus on cultural and social aspects of music and music industry. He has been a guest teacher and mentor at universities in the US, Germany, Finland and Norway. Bjälesjö's research is focused around popular music, youth culture, music festivals, local music life and music tourism with focus on the festival phenomena and the landscape of Scandinavian music festivals. His doctoral thesis *Rock'n'roll i Hultsfred - ungdomar, festival och lokal gemenskap* was published in 2013. He is also in the board of the *Swedish Rockarchives*. Currently Bjälesjö is involved in a research project outlined as "Efter Hultsfred - kulturella entreprenörer i spåren efter festivalen/After Hultsfred - cultural entrepreneurs in the aftermath of the festival". The project is funded by The Kamprad Family Foundation for Entrepreneurship, Research & Charity. For contact, use this e-mail address: jonas.bjalesjo@lnu.se.

Henrik Brissman är idé- och lärdomshistoriker vid Institutionen för kulturvetenskaper, Lunds universitet. Hans avhandling *Mellan nation och omvärld: Debatt i Sverige om vetenskapens organisering och finansiering samt dess internationella och nationella aspekter under 1900-talets första hälft* (2010) behandlade svenska vetenskapliga förbindelser i skuggan av de båda världskrigen. Han forskar för närvarande om värnpliktsvägrarrörelsen i Sverige mellan 1965-1991 samt Sveriges förhållande till Unesco vid tiden för Sveriges inträde 1950. Brissman medverkade också i *M&STE* nr 2 (2016), med en artikel om fredspolitik i sångtexter.

Johan Söderman är oavlönad docent i musikpedagogik vid konstnärliga fakulteten vid Lunds universitet och disputerade 2007 med avhandlingen *Rap(p) i kåften. Hip-hopmusikers konstnärliga och pedagogiska strategier*. Söderman är anställd som biträdande lektor i barn- och ungdomsvetenskap vid Institutionen för pedagogik, kommunikation och lärande vid Göteborgs universitet. Forskningsområden som intresserar Söderman är folkbildning, sociala rörelser/folkrörelser, musiksociologi, aspekter av icke-formellt lärande. Han spelar gitarr i bandet *Peking Punk* och är även styrelseledamot i Folkbildningsrådet.