

Essärecensioner

Forskning på klingande material

Av Sverker Jullander

Robert Philip: *Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance 1900–1950*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, x + 274 s., noter, ISBN 0-521-23528-6

Timothy Day: *A Century of Recorded Music: Listening to Musical History*. New Haven: Yale University Press, 2000, 306 s., ISBN 0-300-08442-0

Robert Philip: *Performing Music in the Age of Recording*. New Haven: Yale University Press, 2004, 293 s., noter, ISBN 0-300-10246-1

För ett par decennier sedan var tidiga inspelningar en angelägenhet i första hand för samlare av ”stenkakor”; för ”vanliga” musiklyssnare fanns bara några enstaka återutgivningar av de största av de slocknade stjärnorna att tillgå i handeln. I dag är läget ett helt annat. En inte obetydlig del av dagens klassiska CD-utgivning utgörs av återutgivningar av 78-varvare eller pianorullar, och det finns skivbolag som helt specialiserar sig på äldre material. När vi i dag lyssnar på upptagningar av Caruso, Kreisler och Cortot sker det naturligtvis under helt andra, och betydligt bekvämare betingelser än då det begav sig. Vi slipper en del av det knaster och brus som var musikens ovälkomna men ständiga följeslagare. Vi behöver inte fundera över vilket slags nål eller arm som kan tänkas förena optimal återgivning med minsta möjliga slitage på de ömtåliga spåren. Och vi behöver framför allt inte hoppa upp var femte minut för att byta skivside – kanske mitt i en symfonisats, som då på ett önskat sätt antog karaktären av ”cliffhanger”.

Dock kvarstår faktum: de många återutgivningarna, där ljudkvaliteten, all bearbetningsteknik till trots, inte kan jämföras med dagens eller ens gårdagens, kan inte förklaras på annat sätt än att de återspeglar ett faktiskt ökat intresse hos musikpubliken. Det är som om en gräns passe-

rats: den generation som upplevde gramfon-epokens första tid har dött ut, och därmed har det som nyss bara var föråldrat övergått till att bli ”historia”, och därmed intressant.

Parallellt med publikintresset har också musikvetenskapens tveksamhet till gramfon-skivor som seriöst och relevant källmaterial (givetvis med undantag för sådant ljudande material som spelats in vid musiketnologiska expeditioner) avtagit. Orsakerna härtill är flera: man kan nämna försvagningen av den traditionella positivistiska hållning som gynnade handfasta skriftliga eller materiella kvarlevor, insikten om att den uppförandepraktiska utvecklingen efter 1750 är betydligt mer komplex och därmed mer ”forskningsbar” än vad man tidigare tagit för givet, samt utvidgningen av det musikhistoriska intresset till ”lättare” genrer, varvid gramfon-skivans association till underhållning inte längre låg den i fatet.

Pionjären för det systematiska studiet av inspelat material inom ramen för uppförandepraktisk forskning är den engelske musikforskaren och radiomannen Robert Philip, som under ett långt yrkesliv haft professionell befattning med fonogram, bl.a. som musikproducent vid BBC. Redan 1968 presenterade han ett förslag om studiet av gramfoninspelningar som ämne för sin kommande doktorsavhandling. Idén väckte kraftigt motstånd bland ledande musikforskare, men Philip kunde ändå så småningom slutföra sitt projekt, som 1975 resulterade i avhandlingen *Some Changes in Style of Orchestral Playing, 1920–1950, as Shown by Gramophone Records*. Det riktiga genombrottet lät dock vänta på sig; ännu i många år förblev Philip tämligen ensam om sitt forskningsområde. Han fortsatte dock oförtrutet sina undersökningar, och kunde 1992 utkomma med den första publicerade större uppförandepraktiskt inriktade studien av tidiga inspelningar: *Early Recordings and Musical Style*. Boken är en systematisk studie av

ett urval parametrar, där viktiga förändringar har skett under 1900-talets lopp: tempofluktuationer, relationer mellan enskilda toners längd, vibrato och portamento. En stor del av texten består av detaljerade analyser av enskilda inspelningar; ofta jämförs flera inspelningar av samma verk. I två slutkapitel för Philip mer övergripande och bitvis hypotetiska resonemang: om vad de tidiga inspelningarna kan säga oss om 1800-talets musikpraxis, samt om konsekvenserna för framtiden av att det "historiskt informerade" musicerandet i sin framryckning i tiden nu "kolliderar" med de äldsta inspelningarna; vad skall man ta sig till med den ovälkomna kunskap om den obestridligen "autentiska" men för dagens smak främmande praxis som inspelningarna tillhandahåller?

Early Recordings väckte berättigad uppmärksamhet och inspirerade till flera andra studier av detta slags källmaterial. Nästa större arbete i ämnet kom år 2000, även det författat av en brittisk forskare med gedigen yrkesbakgrund inom området. Timothy Day är sedan många år chef för avdelningen för västerländsk konstmusik vid National Sound Archive i London. Hans *A Century of Recorded Music: Listening to Musical History* kan, som titeln antyder, närmast beskrivas som en musikinspelandets historik fram till dagens situation, dock huvudsakligen begränsad till västerländsk konstmusik. Day tar sig alltså an en betydligt mer omfattande uppgift än Philip, och hans framställning blir av naturliga skäl mer översiktlig.

A Century of Recorded Music har fyra huvudavdelningar, av vilka den tredje – "Changes in Performing Styles Recorded" – innehållsmässigt motsvarar *Early Recordings*, dock med en helt annan, mindre "avhandlingsmässig" uppläggning. Den första huvudavdelningen, "Making Recordings", ger en kortfattad historik över inspelningsverksamhetens och inspelningsteknikens historia, med särskilda avsnitt om framväxten av yrkeskategorin skivproducent och om musikers skiftande attityder till inspelningsarbete, redigering och inspelningarnas funktion i förhållande till konsertframträdanden.

Den längsta huvudavdelningen har rubriken "The Repertory Recorded", något som kan ge föraningar om en katalogartad uppräknings. Och visst finns ett sådant element, men också ett bredare kontextuellt anslag; exempelvis diskuteras

1930-talets framväxt av skivklubbar i syfte att gynna "smalare" repertoarer, samt den sociala och ekonomiska bakgrunden till utvecklingen under 1950- och 60-talen, då det kraftigt växande välståndet i förening med en allmänt högre utbildningsnivå skapade förutsättningar för en dramatiskt ökande skivförsäljning i USA och Västeuropa. Köpbenägenheten gynnades också av högre ljudkvalitet i förening med relativt sjunkande priser – övergången till bandspelaren som primärt inspelningsmedium minskade produktionskostnaderna avsevärt. Detta öppnade också ekonomiska möjligheter för små, specialiserade skivbolag och för utgivning av "udda" repertoarer som renässansmusik och samtida avantgardemusik.

Som redan framgått, ger Day stort utrymme åt den "vanlige lyssnarens" perspektiv. Följdriktigt bär bokens sista, ganska brokiga avdelning titeln "Listening to Recordings". Inledningsvis berörs den inspelade musikens dominans och den väldiga ekonomiska styrkan hos skivindustrin, där konstmusiken visserligen är en liten, och därtill minskande del, men ändå tillräckligt stor för att uppvisa imponerande försäljningssiffror. I fortsättningen av kapitlet beskrivs strävandena till popularisering av klassisk musik som fick ett uppsving genom tillgången till radio och skivor, men också de stränga intellektuella krav som i takt med grammofonkulturens utbredning började ställas på "seriöst" musiklyssnande och "seriösa" musiklyssnare. Day behandlar också det aktiva, medvetna lyssnandets absoluta motsats – det parallellt uppträdande fenomenet "muzak", vars ursprungliga funktion var "musik under arbetet" i produktivitetshöjande syfte. Han analyserar också musikernas och tonsättares förhållningssätt till inspelningar och diskuterar den komplexa bakgrunden till musikforskarens än i dag problematiska förhållande till fonogram som forskningsobjekt.

Days bok baseras på förtrogenhet med ett väldigt källmaterial, inte bara inspelningar utan även litteratur i vid mening: biografier, memoarer, artiklar, recensioner och annonser. Trots att boken formellt fyller akademiska krav – bl.a. finns en omfattande och välorganiserad notapparat – och trots att Day nämner forskare som sin huvudsakliga målgrupp ("The book attempts to give guidance to the scholar"), är framställningen i hög grad tillgänglig för icke-specialister. Dispositionen

inom de fyra huvudavdelningarna saknar Philips stränga systematik och ger intryck av att ha vuxit fram mer associativt. Day talar själv om boken i termer av "outlines" och menar att mycket mer material måste tas fram och analyseras innan en mer fullödig historieskrivning kan bli möjlig. Genom ibland djärva resonemang och slutledningar vill han stimulera andra forskare till att fördjupa, fylla ut och säga emot. Värdefull för forskaren (men kanske redan i behov av uppdatering) är inte minst den avslutande korta vägledningen i det snåriga landskapet av bibliografier, diskografier och databaser.

Robert Philip återkom år 2004 med ytterligare en bok, *Performing Music in the Age of Recording*. Han beskriver den som dels en fortsättning av *Early Recordings*, dels som en helt annan bok. Det som känns igen från 1992 års bok är de detaljerade analyserna av enskilda interpretationer, ofta med t.ex. tabeller med metronomsiffror. Huvudärendet denna gång är dock knappast interpretationsdetaljerna. Likheter med (och kanske inspiration från) Days bok finns: Philip rör sig nu över hela 1900-talet (och även det begynnande 2000-talet) och han intresserar sig inte bara för det klingande resultatet utan också för vägen dit: särskilda avsnitt ägnas åt bl.a. studiomiljöer, repetitionspraxis samt editeringstekniker och -principer.

Performing Music fokuserar främst på två problemområden: spänningen mellan individuell frihet och ensembledisciplin samt auktoritetsproblemen i förhållande till tonsättare, interpretationstraditioner och musikhistorisk forskning. Det första området behandlas i två kapitel, om orkestrar och dirigenter, respektive kammarensembler och pianister. En stor del av orkesterkapitlet ägnas åt repetitionspraxis (ett ämne som Philip berörde även i 1992 års bok); här passerar nästan alla de stora dirigenterna från första hälften av 1900-talet revy, därtill ett antal från senare år. Philip diskuterar utvecklingen av symfoniorkestrars standard och spelstil och ägnar separata avsnitt åt träblåsklangens homogenisering samt åt orkesterportamentot och dess successiva försvinnande.

I kammarmusikkapitlet diskuteras framför allt inspelningar med berömda stråkkvartetter av äldre datum. Philip finner stora skillnader mellan olika äldre ensembles spelpraxis – större än vad man i allmänhet finner bland dagens musi-

ker; ännu mer uppseendeväckande från ett modernt perspektiv är dock de individuella särdrag som de enskilda medlemmarna kunde tillåta sig i artikulation, agogik och placering av portamenti. Allra mest slående – och för ett nutida öra egentligen oacceptabel – är den brist på enhetlighet i interpretationen som kan höras i violin–pianoduos och pianotrios, vilka ofta var mer tillfälligt sammansatta av framstående solister. Den brist på samtidighet mellan vänster och höger hand som kan höras i många tidiga solopianoinspelningar ser Philip inte bara som ett manér; han visar att spelsättet åtminstone av några användes selektivt, t.ex. för att framhäva en melodisk linje.

Auktoritetsproblematiken upptar tre kapitel, varav det första behandlar det kanske mest invecklade problemet, om tonsättarens auktoritet. Philips fokuserar på några tonsättare verksamma under 1900-talets första hälft och jämför samtida interpretationer av deras verk – i några fall av tonsättaren själv. Här finns bl.a. en utförlig diskussion om hur Mahlers symfonier tolkas på skiva av honom närstående yngre dirigenter, främst Willem Mengelberg och Bruno Walter. Kapitlet slutar med reflektioner över var gränsen för tonsättarens auktoritet går: Philip pläderar för att tonsättarnas bevarade interpretationer av egna verk inte bör ses som modeller att imitera, utan som en källa till fördjupad kunskap om hur de tänkte om sin musik.

En intressant fråga i anslutning till tonsättarauktoriteten är huruvida hänsyn bör tas till komponisters egna bevarade interpretationer vid nya utgåvor av deras verk. Philip nämner i förbigående att en tempoändring i Debussys *Waltz*-inspelning av "La cathédrale engloutie" har "only recently been accepted by editors". Kanske menar han att en pianorulle, med de möjligheter till efterhandsredigering som den erbjuder, ger mer auktoritativt besked om tonsättarens avsikt än en ordinär ljudinspelning. I alla händelser väcker denna lakoniska notis en lång rad principiellt intressanta frågor, som man nog hade önskat få belysta.

I det följande kapitlet behandlar Philip traditioner och skolor. Här visar han å ena sidan att interpreter med ursprung i samma tradition (exempelvis den wienska Leschetitzky-skolan) kan tillämpa vitt skilda gestaltungsprinciper, å andra sidan att de urskiljbara regionala skillna-

der i spelstil (träblåsinstrumenten nämns som exempel) som fanns ännu under tidigt 1900-tal efterhand försvagats och numera kan anses ha försvunnit. Det sista kapitlet i denna avdelning handlar om auktoriteten hos vad författaren kallar ”the archeological approach”, det vill säga det forskningsbaserade ”historiskt informerade” musicerandet, som numera är en etablerad del av det allmänna musiklivet och svarar för en betydande del av skivproduktionen på det klassiska området. Philip skisserar rörelsens historia från Arnold Dolmetschs pionjärinsatser vid sekelskiftet 1900 (Dolmetsch finns som klavikordspelare representerad på skiva) fram till dagens situation, präglad av två tendenser: dels den ”arkeologiska approachens” framryckning i tiden – det finns numera ensembler som tar tidiga inspelningar som modell för sina framföranden av senromantisk musik! –, dels konvergensen mellan det ”historiskt informerade” och ”mainstream”-musicerandet. Å ena sidan har tidigmusikrörelsen av sagt sig sina exklusiva autenticitetsanspråk, å andra sidan tar även de mest traditionella symfoniorkestrar (och dirigenter) påtagliga intryck av ”tidig” interpretationspraxis. I ljuset av de tidiga inspelningarna blir det alltså klart att våra dagars ”historiskt informerade” spelpraxis återspeglar inte bara en historisk, eller om man så vill ”arkeologisk” hållning, utan – som bl.a. Richard Taruskin har påpekat – en estetik som är nära besläktad med modernismens.

Just den estetiska värderingen av den hörbara utvecklingen av det gångna seklets musicerande är en besvärlig fråga, som berörs av båda författarna. I tidiga inspelningar finns improvisatoriska drag som försvunnit i nutida framföranden av ”seriös” musik, men som lever kvar i t.ex. jazz (jfr behandlingen av ”standards”, där själva poängen är att med hjälp av ett för alla bekant grundmaterial säga något nytt och intressant). Kan det vara en bidragande faktor till den klassiska musikens allt svagare ställning att denna aspekt är så föga framträdande i nutida ”seriös” musikutövning? Och kanske återspeglar det växande intresset för äldre inspelningar – trots att samma verk kan fås i mängder av nygjorda, ljud- och speltekniskt perfekta versioner – en, kanske omedveten, undernäring på det individuella, det oväntade, det riskabla. Philip (*Performing Music*, s. 87 och 103) noterar den betydligt högre generella standarden

hos dagens orkestrar jämfört med före ca 1940 vad gäller precision, samspel och intonation. Däremot tycker han sig ofta sakna ”själen” i framförandet. ”Sometimes one wonders what the point is”, suckar han på tal om nutidens många välpolerade orkester-CD.

Men samtidigt är det väl föga sannolikt att vi utan vidare vill avstå från den moderna perfektionen, där de editerade och överallt tillgängliga inspelningarna har blivit förebildliga även för liveframträdanden. Frågan är: går det att få både-och: perfektion *och* ”själ”? En minnesbild från 70-talet: en minidebatt om Paderewski-inspelningar på DN:s kultursida, långt innan det musikvetenskapliga intresset för tidiga inspelningar hade tagit fart. En skribent hade prisat Paderewskis personligt särpräglade spel i jämförelse med nutidens mer strömlinjeformade versioner och tydligen också nämnt felslag och vad som sågs som precisionsbrister som en del av charmen hos tolkningarna. Han fick dock mothugg av en annan debattör (det var endast detta senare inlägg som kom under mina ögon), som menade att tekniska brister i sig inte rimligen kunde anses som önskvärda, oavsett kvaliteter i övrigt. Frågan är dock om detta går att separera. Philip verkar i detta avseende gå mer på den förste skribentens linje, åtminstone då det gäller orkestermusik. Han hävdar inte bara att en ”powerful sense of unanimity of spirit can survive serious vaguenesses and inaccuracies of detail”, utan går i nästa mening ännu längre: ”And it [the positive sense of unanimity] can positively be enhanced by slight lack of discipline.” Philips poäng här, liksom på andra ställen i framställningen, är att det är en fördel om lyssnaren förnimmar att musiken frambringas av *människor*, inte av en aldrig så väloljad maskin. Day behandlar (s. 215f) en annan fråga som aktualiseras av dagens massproduktion av musik på burk: Har den ursprungliga kraften och storheten hos de klassiska mästerverken urholkats och fragmenterats av musikens obegränsade tillgänglighet? Och bör detta förhållande – att tekniken så att säga tvingar ned de odödliga storverken från sin piedestal – självklart beklagas? Kan det kanske rentav leda till en ny frigörelse av kreativ potential i samtiden?

Ovanstående är bara små fragment av den rika ”food for thought” som Philip och Day serverar. Den nästan osannolika lärdom som författarna

uppvisar inom detta ännu tämligen jungfruliga forskningsområde urartar inte till knappologisk exercis utan används för att formulera väsentliga

frågor om dagens och gårdagens musicerande – och därmed också om samhället, historien och oss själva.

Det fruktade märket P.-B.

Av Carl-Gunnar Åhlén

Henrik Karlsson: *Det fruktade märket. Wilhelm Peterson-Berger, antisemitismen och antinazismen*. Malmö: Sekel Bokförlag, 2004, 205 s., ISBN 91-975222-5-2

Wilhelm Peterson-Berger har återigen hamnat i blåsväder. Men att kunna röra upp känslor så långt efter sin död måste ändå anses bättre för en tonsättare än att stå som översnöad och bortglömd staty i ett hörn av stadsparken.

I någon mån påminner den aktuella diskussionen om den som 1998 rasade över Hugo Alfvéns medverkan i en demonstration mot judiska musiker. Återigen öppnar sig den välkända klyftan mellan dem som inte tolererar minsta fläck på sin idol och dem som känner sig manipulerade och förda bakom ljuset.

Men det är skillnad nu. Förra gången lät man lägga locket på istället för att sakligt och öppen- hjärtigt tillrättvisa dem som anklagade Hugo Alfvén för att vara nazist. En gång för alla bör man göra klart att ingen betydande svenskfödd tonsättare var medlem av vare sig Nationalsocialistiska arbetarepartiet eller Svensk socialistisk samling eller Sveriges nationella förbund eller något annat nazistparti. Och bara några få – däribland Natanael Berg och Kurt Atterberg – stödde Riksföreningen Sverige–Tyskland. För övrigt befann han sig i ”gott” sällskap med Carl Milles och Verner von Heidenstam. Men varken Alfvén eller Peterson-Berger var medlemmar, enligt Tobias Hübinettes *Den svenska nationalsocialismen* (2002).

Å andra sidan finns det heller inga riktigt vita plagg i kryptonazismens rasistiska byk, bara olika grader av grått, av mer eller mindre aktivt medlöparskap.

Det speciella med den pågående Peterson-Berger-debatten är att den som skrev förordet till skriften *Anpassning Motstånd Naivitet. Svenskt musikliv i den bruna slagskuggan 1930–45* (KMA 2000) och artikeln ”Spjutet Självråde. Anteckningar om Wilhelm Peterson-Berger som musikskriftställare” (STM 2003) har haft ett särskilt uppdrag att skärskåda vederbörandes förhållande till antisemitismen och antinazismen. Och att inte lägga några fingrar emellan.

Bakgrunden till Henrik Karlssons studie är ett initiativ, som regeringen tog i samband med förintelsekonferensen 1998. Också medan Alfvén-debatten pågick som värst. Resultatet är exemplariskt överskådligt, briljant formulerat, späckat med relevanta observationer och stadigt förankrat i sin tids ideologiska kontext. Studien levereras tillsammans med en förteckning över tonsättarens privata boksamling på Sommarhagen och annat matnyttigt och utgör en delrapport i forskningsprojektet ”Fruktan, fascination och frändskap”. Ett ambitiöst projekt, som med stöd av det statliga Vetenskapsrådet bedrivs av Lunds universitet och som systematiskt granskar ”det svenska kulturlivets och vetenskapssamhällets relationer till 1930- och 40-talets fascism och nazism”.

Av Peterson-Bergers totalt tretusen artiklar visar Karlsson att blott en procent av dem tillhör den nämnda moraliskt oacceptabla kategorin. Men vad förslår egentligen ett trettiotal rasistiska artiklar, alla skrivna före det nazistiska makttillträdet 1933, jämfört med det propagandamaskineri som dygnet runt hamrade i Julius Streichers och Joseph Goebbels tankesmedjor? Räcker det verkligen för att leva upp till den provocerande beteckningen ”rashetsare”?

Det var nämligen det ord som Östersunds-Postens kulturchef Stefan Nolervik satte som rubrik över sin bokrecension den 2 januari 2006 och som startade debatten. Syftet var naturligtvis att få stopp på en sjuttioårig turistattraktion, nämligen Frösöspelen.

Detta är i och för sig enkelt i en stad, vars förvaltande av tonsättarens bostad och personliga ägodelar kan kännas betungande. Bortsett från allt negativt som i årtal hopats kring stadens affischnamn och allt övrigt ofördelaktigt som sagts om människan bakom, bidrog han ju själv aktivt med åtskilligt sårande som beryktad musikkritiker i Dagens Nyheter.

Den illvillige behöver heller inte leta länge i boken efter exempel som styrker Nolerviks uppfattning. Det mest flagranta exemplet är Peterson-Bergers kontrovers med den judiske tonsättaren Moses Pergament. Pikant nog undertecknade bägge kollegerna periodvis sina recensioner med exakt samma signatur: med -t- !

Problemet med Frösöspelens Arnljottradition är att den med sin brist på kalorier vållar undernäring snarare än övergöder. Vilken bild av operadramatikern väntas åskådaren få av en nedkortad talpjäs med interfolierade stämningbilder? Det är fara värt att man låter sig nöjas med uppfattningen att Peterson-Bergers rasaristokratiska hjälteideal rimmar sällsynt illa i dagens mångkulturella situation och inte går vidare. Innan tonsättaren döms ut, måste man först ge originalverken en ärlig chans och framföra inte bara *Arnljot* utan också den vårligt skira Uppsalakomedin *Domedagsprofeterna* och sagoberättelsen *Adils och Elisiv* i full skala och obeskuret skick.

Numera är alla överens om att Stig Rybrants efter konstens alla regler genomförda nyorkestring av partituret till *Arnljot* gjorde tonsättaren en björntjänst av värsta slag. Vilken musiker tar ett musikverk på allvar som bara går på lånade kryckor? Den som ständigt hålls för klåpare blir konsekvent dömd att alltid framföras som en sådan: respektlöst, slarvigt och utan engagemang.

Peterson-Berger var förvisso diletterant, men inte enbart i negativ bemärkelse utan också i positiv, som nytänkare och musikalisk stigfinnare. Bakom det skenbart opraktiska och föga tillrättalagda i hans partitur gömmer sig ibland smått geniala utgångar och originella klangeffekter. Wagnerepi-

gon förvisso, men med en unik känsla för nordisk folkton. Griegepigon, jo det också, men i så fall mer i Delius' anda än Svendsens.

Etableringen av ett Peterson-Berger-institut i Östersund tyder emellertid på en nykläckt vilja till omprövning. Henrik Karlssons omsorgsfulla katalogisering av P.-B:s hela intellektuella kvarlätenkap för institutets räkning öppnar jungfruliga forskningsfält. En färdigskriven men ännu opublicerad vägvisare ligger redan och väntar i kanonloppet. Tomrummet efter de sedan länge uttjänta hagiograferna fylls sakta men säkert av yngre musikvetare, som är nyfikna att pröva nya infallsvinklar. Ifall P.-B:s homosexualitet kunde bevisas, vore det ett sympatiskt drag som man i dag lättare skulle kunna ta till sig.

Men eftersom ämnet för Karlssons bok berör den mest ömmande smärtpunkten i 1900-talets historia och omfattar en så betydande del av hans arbete, känns det nödvändigt att vidga perspektivet bakåt och kasta en sidoblick på tysk musikforskning.

Det finns anledning att misstänka att det i första hand inte var hat eller avund som sörjde för bränslet till ugnarna i Tredje rikets förintelseläger, utan istället den medeltida legenden om den vandrande juden eller som tyskarna säger, den evige juden. En konspirativt konstruerad men på fullt allvar tagen berättelse om skomakaren Ahasverus, som till straff för att ha nekat Frälsaren en stunds vila intill sitt hus under dennes Golgatavandring, dömdes att lämna Jerusalem och irra omkring i världen intill tidens ände.

Richard Wagner var inte den ende som betraktade judarnas förskingring som ett plausibelt bevis på att Ahasverus öde också var en kollektiv bestraffning som dömde samtliga judar till evigt främlingskap varhelst de etablerade sig. Därför saknade de möjlighet och t.o.m. förmåga att skapa sin egen kultur.

Den falskstämnda lutan och de ändlösa tiraderna i Beckmessers misslyckade serenad i tredje akten av Wagners *Mästersångarna i Nürnberg* har inte utformats främst för den komiska effektens skull utan för att göra narr av judarnas synagogala sång. För att inpränta skillnaden mellan den sunda germanska kulturen och den invandrade judiskt "urartade" dito framställs stadsskrivaren och byråkraten Sixtus Beckmesser som en simpel tjuv, vars

brist på förankring i en för honom främmande kultur tvingar honom att snylta på andras.

”Konstmusiken bygger på den harmoniska spänning som rymts inom tonalitetens ram, och om den upphävs står vägen till Asien och Afrika öppen, den europeiska musikens död”.

Detta var alltså Peterson-Bergers credo. Att föreställningen om släktband i förening med hembygd utgjorde en av hörnstenarna i den nazistiska ideologins antisemitism betydde ju inte att den samtidigt stimulerade dess genocidala konsekvenser och uppmuntrade till folkmord. De flesta, däribland Peterson-Berger, gjorde halt vid tanken att avståndet mellan arier och judar var oöverstigligt och att det enda som gällde var att hålla fast vid sin nationella särart. Rörelsen kallades i Tyskland ”völkisch” men fick märkligt nog aldrig någon svensk benämning. Det var den som myntade begreppet ”Blut und Boden” och med detta skapade en värdegemenskap som delades inte bara av Peterson-Berger utan av de flesta av de svenska tonsättarna – Hugo Alfvén, Kurt Atterberg, Oskar Lindberg..., ja praktiskt taget hela den svenska intellektuella eliten under mellankrigsperioden.

”All äkta konst har sin rot i en bestämd jord; ett nationellt bestämt folklymne, kronan med blommor och blad lyfter sig upp i det övernationella, det allmänt giltiga...” skriver Peterson-Berger. Hans stora förebild och föremål för hans enda monografi utgiven femton år tidigare (1913) var Richard Wagner. Enligt Karlsson stod dennes antisemitism modell för Peterson-Bergers, inte bara idémässigt utan också uttrycksmässigt genom de invektiv som han lånade till sin dagskritik: parasit, plagiatör, papegojkonst, stöld.

Men Wagner själv nöjde sig inte med att använda Ahasverusmyten för att belysa skillnaden mellan den ”äkta”, jordnära konsten och den invandrade eller ”urartade”. Han gick vidare i sin analys och drog den farligaste av alla slutsatser, farligare än någon kulturpersonlighet tidigare hade gjort.

Ifall bestraffningen var kollektiv, måste Ahasverus dödslängtan i konsekvensens namn också delas av samtliga judar i försakingringen. Denna ohyggliga tanke utvecklade han sedan i en rad konstnärligt fullödiga mästerverk, som numera tillhör de omistliga i vår kultur. Den flygande holländaren var den förste i raden av vandrande

judar, vars död enligt Wagners uppfattning frälser den övriga –läs: ariska – mänskligheten. En liknande offertanke präglar också *Parsifal*, där det ariska brödraskapet överlever tack vare den evigt vandrande judinnan Kundrys död efter att hon har låtit döpa sig. I *Nibelungens ring* brinner symbolen för den judiska kapitalismen – nämligen Valhall och dess inneboende gudasläkte – som ett kusligt förebud om sex miljoner rasfränders framtida öden.

Eller snarare – för att ansluta till den tyske musikforskaren Hartmut Zelinskys Wagneranalys – som en klarsignal att omsätta holocaust i praktiken.

Peterson-Berger anade förstås inte vilka förfärliga följder dessa idéer skulle få. Än idag är det mycket få som är beredda att acceptera tanken att Wagners musikdramer verkligen var den draksådd som slog rot i nazismen. Klenroget pekar man på det faktum att tonsättaren aldrig nämner judar i sina sångtexter och bortser från den antisemitism som denne implicit ger uttryck för i deras rollgestalter och explicit uttalar i sina skrifter, men i synnerhet i sina dagliga samtal med hustrun Cosima.

Med utgångspunkt i hennes dagböcker, som utgavs 1976–77, har Zelinsky undersökt hur markens holocaustidéer först förankrades i det wilhelmska Tyskland, inte minst hos kejsaren själv. Han visar också att Cosima aktivt stödde Adolf Hitler inför Münchenkuppen och försåg honom med brevpapper från Villa Wahnfried för att *Mein Kampf* skulle kunna fullbordas under dennes tid i fängelse. Så småningom inser läsaren att Wagners änka och svärdottern Winifred målmedvetet fungerade som ett slags nazismens ”barnmorskor” som underlättade rörelsens överlevnad genom kriserna.

Ställt utom allt tvivel är att Wagners svärson Houston Stewart Chamberlain gjorde sig till rörelsens främsta språkrör. En av dem som bokstavligen satt vid dennes fötter i Bayreuth var den store naziförbrytaren och blivande chefideologen Alfred Rosenberg.

Hans ögonsten – Nordische Gesellschaft – flörtade för övrigt i årtal med de svenska tonsättarna, inklusive Peterson-Berger. Huruvida denne verkligen svarade på inviterna, exempelvis besåg P.-B.-utställningen i Berlin och Köpenhamn 1936,

återstår att undersöka. Henrik Karlsson har i varje fall inte funnit några indikationer i kvarlåtenskapen på Sommarhagen.

Den enda kritik som kan riktas mot Karlssons gedigna arbete är att han inte tillräckligt beaktat Hartmut Zelinskys omstridda men respektingivande publikationsverksamhet. Han stannar vid några referenser till judekarikatyrer i operorna och hänvisar för övrigt till dennes bidrag till konferensen om "Richard Wagner im Dritten Reich" på slottet Elmau i juli 1999 (München 2000). Men självfallet förbigår han inte H. S. Chamberlains huvudverk *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts* som för övrigt ägdes av Peterson-Berger i dess första upplaga av sammanlagt tjugofyra.

Hur pass grundligt denne studerade denna farliga raslära vågar Karlsson inte bedöma, men fastställer att "Chamberlain (var) det ideologiska centret för den nationalistiska, antisemitiska och antidemokratiska kampen mot Weimarrepubliken och en av de tänkare som lade grunden till Tredje riket".

Chamberlains fixa idé att den vita ariska rasen skulle hotas av undergång genom uppblandning med framför allt den judiska rasen har fjällmänniskan P.-B. utvecklat till sin egen rätt dunkla klimatlära, vilken postulerar att allt organiskt liv uppstått på norra halvklotet, vars befolkning för att överleva i ett kallt klimat bundit energi, som utlösts under vandrigen söderut. Tack vare detta kraftöverskott härdades germanerna till individualister, som förutom viljan att härska och äga även lyckats underkuva sitt eget känsloliv. Denna med den norrländska kulturen förbundna aristokratism projicerade P.-B. på sitt alter ego, Arnljot, vars "själ, blod, kvintessens och extrakt i dikt och ton" han ansåg vara det väsentliga i sin personlighet. Överklassföraktet, hyllandet av det germanska, intresset för sagor och myter, idén om en diktande tonsättare som överstepräst i en antisemitisk kult, ja även själva festspelstanken, importerade Peterson-Berger ordagrant från Wagner. Ett annat hot mot det bestående var det degenererade industrisamhällets rotlösa proletariat som i kraft av sin rotlöshet hotade att omstörta samhället. För en intelligensaristokrat som P.-B. var denna rotlöshet upphov till allt vad han innerligt avskydde och förknippade med den nya tidens modernism och kakofoni: oförmågan att

hålla sig till tonaliteten och dess sprängningar av alla tabun i atonaliteten.

Hartmut Zelinskys djupperspektiv på den wagnerska holocaustvisionens historiska betydelse hade nog behövts för att relativisera Peterson-Bergers antisemitiska åsiktsbildning. Det är kanske inte tillräckligt att referera till den femgradiga skala av judeföljelser som den brittiske historikern John C. G. Röhl konstruerade i samband med sina studier av den wilhelminska epoken i Tyskland.

Dess femte och sista steg i denna skala är genociden, förintelsen av alla judar. Dessförinnan, som det fjärde steget, genomfördes etnisk rensning. En sådan var nazisternas planer att tvångsfördriva Europas judar till det fjärran Madagaskar. Kristallnatten representerade tredje steget, där diskrimineringen övergått i fysiskt våld. Det andra steget var Nürnberglagarna som legitimerade antisemitismen och krävde utstötning från offentliga ämbeten samt inskränkte medborgerliga rättigheter.

Av Karlssons analys framgår att Peterson-Bergers rasism stannade vid det första trappsteget, det som Röhl benämner "salongsantisemitismen": den vars fördomar har personliga orsaker och vars diskriminering stannar vid det rent informella. Han gör sig stor möda att beskriva det rådande kulturklimatet under första världskriget, då P.-B. vann poäng på att attackera den judiska s.k. underbarnstrafiken och geschäftet med de små virtuosererna i deras sammetskostymer – "...alla dessa Jascher, Sascher, Toschor och Mischor, som nu duggar jämt över oss i ett flertal år [...] som kan allting utom det som icke kan läras".

Men han var långtifrån konsekvent i sin antisemitism. Lika ihärdigt som han attackerade "Wienjuden" Schönberg och "Parisjuden" Honegger och uppammade sin allt större motvilja mot Mahlers symfonier, lika obekymrat umgicks han med judar som t.ex. länsbibliotekarien i Östersund, C. Vilhelm Jacobowsky. Och med överkantorn i Stockholms synagoga, Felix Saul, samarbetade han i många år och utgav gemensamt tidskriften *Musikkultur*.

Våren 1930 lämnade han sin kritikertjänst i Dagens Nyheter och skrev därefter knappt en artikel i månaden fram till 70-årsdagens pensionering. Det är under denna period som hans antisemitism ger vika för en allt skarpare kritik

av de tyska nazisterna, vars ”stormavdelningar ohjälpligt (höra) hemma på stormavdelningarna i världens stora därhus” och vars omtolkning av Nietzsches – annan förebild – övermänniska ”givit rasfanatikerna något att hänga sina trasor på”. Säkert ligger det mycket i Karlssons antagande att Tysklands öde innebar ett sådant personligt trauma för honom att han med sina tyskorienterade referensramar hämmades i sitt skapande.

En milstolpe var hans modiga och i egenskap av den ende musikskriftställaren och tonsättaren i Sverige som offentligt tog avstånd från nazismens kulturpolitik i artikeln ”Johannes Brahms och det nya Tyskland” (DN den 7 maj 1933) Den bemöttes med ett rasande inlägg av signaturen G.P. (gissningsvis Gösta Percy) i Nya Dagligt Allahanda den 10 maj 1933. Men vilken hållning Peterson-Berger intog under den period som den politiska antisemitismen gick från trappsteg till trappsteg har Karlsson inte kunnat få klarhet i. Det sista livstecknet är ett brev som han sände till Thomas Mann efter att denne förlorat sitt hedersdoktorat vid Bonns universitet. Ytterligare källmaterial saknas – eller har medvetet städats bort.

Egentligen är denna forskning alltför sent påkommen. Exempelvis borde man redan på 1980-talet ha bett den från Vuxenskolan pensionerade rektorn i Härnösand, tonsättaren Johannes Dietz Degen, att berätta om sin verksamhet vid Sonderstab Musik. Utan att direkt vara knuten till den redaktion som verkställde den nazistiske chefideologen Alfred Rosenbergs order om ett *Lexikon der Juden in der Musik* (Berlin 1940/1941), vars mänskliga tragedier avslöjats av Eva Weissmüller i hennes bok *Ausgemertzt* (Köln 1999), så var han dock en nära medarbetare till lexikonets huvudredaktör Herbert Gerigk. Och som sådan deltog han handgripligen när dennes stab våren 1943 plundrade de franska judarna på deras samlingar av instrument och manuskript. Arthur Rubinstein, Wanda Landowska och Darius Milhaud tillhörde de drabbade (se Willem de Vries' *Sonderstab Musik: Music Confiscations by the Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg under the Nazi Occupation of Western Europe*, 1996).

Varför myndigheterna aningslöst lät en krigsförbrytare etablera sig i Sverige, eller fru Musica kravlöst trycker varje syndare till sitt bröst syns

mer relevant än att posthumt ställa Peterson-Berger till ansvars för sin påstådda hets mot judar.

Recensioner

Bertil Andersson, Martin Fritz, Jan Ling & Berit Ozolins: *Ekonomi och musik i 1700-talets Göteborg: en tidsspegel utifrån en samtida dagbok*. Göteborg: Göteborgs stadsmuseum, 2005, 216 s., ill. CD, ISBN 91-85488-85-2

Utgångspunkten för denna kombinerade musik- och ekonomihistoriska framställning om Göteborg i slutet av 1700-talet är den dagbok som *Patrick Alströmer* (1733–1804) skrev mellan åren 1774 och 1792. Alströmer var en av sin tids mest framträdande personligheter i Göteborg, å ena sidan direktör i Ostindiska kompaniet och ledare för det Sahlgrenska handelshuset, å den andra musiker, mecenat och konsertentreprenör. Förutsättningarna för att med Alströmer som centralgestalt belysa frågor kring ekonomi och musik är alltså goda. Dagboken kompletteras med andra källor såsom brev, tidningar och andra samtida källor, som innebär ett vidgat perspektiv i fråga om miljöer och andra mer generella förhållanden.

Inledningsvis skildras Patrick Alströmers levnadshistoria, därefter följer en beskrivning av Göteborg under senare delen av 1700-talet, huvudsakligen utifrån ekonomiska förhållanden. Därpå följer ett avsnitt om Alströmer som ledare för det Sahlgrenska handelshuset 1776–1786 samt en redovisning av hans vittomspännande verksamhet utanför Göteborg. Som en andra och omfattande del av boken skildrar Jan Ling på ett ingående och detaljerat sätt Patrick Alströmers musiska förhållanden, som även blir en allmän skildring av såväl det privata som offentliga musiklivet i Göteborg under 1700-talets senare hälft. Dessa av Jan Ling författade avsnitt liksom hans sammanfattande syntes ”Ekonomi och musik, dåtid och nutid” är de centrala i denna anmälan.

Jan Ling har som huvudrubrik valt ”1700-talets musik i Patrick Alströmers öron”. Ett viktigt källmaterial utgörs av Alströmerska notsamlingen, deponerad i Statens musikbibliotek (SMB) i Stockholm. Dock anges sällan i dagboken vilken musik som spelades vid de enskilda musikaftnarna,

varför det som författaren mycket riktigt påpekar är vanskligt att koppla dagbokens notiser till särskilda musikverk, samtidigt som han formulerar den fromma förhoppningen att musiknotiser, enstaka säkerställt använda musikverk med dokumenterade sammanhang där musik utövats är pusselbitar som på sikt kan ge oss en föreställning om ett svunnet musikliv i 1700-talets Göteborg. Här tycker jag att Jan Ling är väl anspråkslös; redan i denna bok lyckas han väl med att ge en god föreställning om det sena 1700-talets musikliv inte bara i Göteborg, utan även på andra håll i Sverige. Lyckad är också inplaceringen av Göteborg som musikstad i ett europeiskt jämförande perspektiv. Som bekant är ju författaren väl förtrogen med den europeiska arenan sedan han följt Charles Burney i fotspåren. Genom dessa utblickar kan författaren identifiera stora delar av det nätverk av musiker, både in- och utländska, som genom sin kringresande tillvaro satte sin prägel på musiklivet både i Göteborg och annorstädes. Nämnas kan t.ex. Erik Ferling (1733–1809), Johan Gottfried Zaar (1754–1818) och från utlandet italienaren Antonio Lolli (ca 1730–1802).

Huvudpersonen i boken är dock Patrick Alströmer. Honom får vi följa från barndomen i Alingsås, där han med liv och lust medverkade i flera ensembler och genomgick en grundlig musikutbildning, möjligen med tonsättaren Andreas Wesström (1720–81) som lärare. Åren i Stockholm kom kanske i än högre grad att präglas av musik och annat nöjesliv.

Han hade kontakt med hovkapellmästaren Per Brant (1713–67) och blev en flitig deltagare i musiklivet (en musikkavaljer) som sångare, violinist och klaverspelare. Han engagerade sig för Svenska Teatern och var en av initiativtagarna till Kungl. Musikaliska akademien och dessutom dess preses. År 1776 förlägger Alströmer sin yrkesverksamhet till Göteborg, bl.a. som ledare för det stora Sahlgrenska handelshuset. Då hade han redan skrivit dagbok under ett par års tid, något som han skulle fortsätta med många år framöver. I dagboken omtalas en rad hemmiljöer där Alströ-