

Essärecensioner

Musik och nationalism i Eruopa

Av Anders Hammarlund

Philip V. Bohlman: *The Music of European Nationalism. Cultural Identity and Modern History*. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2004, 423 s., ISBN 1-57607-270-3

Det började 1755 med en slädfärd genom Livland. Johann Georg Hamann hade fått anställning som herrgårdsinformatör i Kegeln, en avkrok i Europas nordöstra utkant. Han begav sig av från Riga i en ståndsmässig kaross, men när ekipaget kom till ån Aa hade vattendraget frusit till, och kusken bestämde sig för att köra över isen. En bit från strandkanten gick dock vagnen igenom; hjulen blev ohjälpligt fastkilade i gytta och issörja. Hamann bars torriskodt iland, men hur skulle man nu ta sig vidare?

Några bönder från trakten tillkallades. Hamann bäddades ned mellan vargskinnsfällor i en av deras små slädar; hans böcker och hans luta – en omhuldad klenod – lastades på ett annat åkdon. Så bar det av så gnistorna sprakade i vinternatten när de järnskodda medarna slog i stenarna under det tunna snötäcket.

Hamann ville fråga slädbönderna om resvägen, men upptäckte att de inte förstod hans tyska. Floden som de under så stora strapatser just hade tagit sig över kallade de inte Aa, utan Gauja. Han gav upp sina samtalsförsök. Kusken kunde börja sjunga, gnola och skandera – strikt metriskt, välklingande men obegripligt.

Även för den högt bildade och upplyste fanns det alltså obegripligheter, insåg Johann Georg Hamann, som hade vuxit upp i den preussiska upplysningsstaden Königsberg och nu hade tillbringat en tid i det frihetligare Riga.

Hos baronessan von Budberg i Kegeln höll han förnuftets och upplysningens fana högt; *ratio* och *systema* var centrala begrepp i undervisningen. Men andra krafter trängde sig på, omringade det vitraprade herrehuset i vinterkvällarna och

knäppte hotfullt som kölden i knutarna. Än mer i vårvällarna, när eldar brann vid skogssjöarnas stränder och de blanka vattenspeglarna genljöd av de otyskas sånger. Var fanns egentligen förnuftet?

Nu började Hamanns symmetriska sinnelag att vackla. Det regelbundna kunskapspalatset vittnade, och när Hamann några år senare återvände till Königsberg efter en märklig eskapad i London hade han låtit fasaden falla. Han hade hört folkets och folkens röster och börjat lyssna på språken.

Den amerikanske musiketnologen Philip V. Bohlman har gjort en betydelsefull insats när han satt sig att skriva en bok om musiken och nationalismen i Europa. Temat är ju inte nytt och en hel del har publicerats på senare år – om man söker i Libris på musik och nationalism finner man 49 titlar – men det mesta som skrivits rör sig enbart inom konstmusikens domäner. Det är de ”nationella skolorna” som står i fokus. Deras slagfält är konsertsalar, operahus och musikakademier. Det nya med Bohlmans arbete är dess genremässiga spännvidd. Kanske har Bohlman egentligen inte *satt* sig att skriva; när man läser boken får man ibland intrycket att han dikterar boken med hjälp av en mobiltelefon med headset på väg mellan olika fältarbetsprojekt. Han börjar i Tallinn under Eurovision Song Contest 2002, han förflyttar sig till synagogor i Burgenland och till avlägsna byar i Maramureş i Rumänien, till Johann Strauss’ Wien och till de irländska kvarteren i Chicago. Bohlman belyser förvisso de ”nationella skolorna”, men han granskar i ännu högre grad den samtida populärmusikens och folkmusikens kopplingar till olika identitetsprojekt. Det här ger en bredd som är nödvändig för att spegla Europa i nationalismens tidevarv, det tidiga 2000-talet. Men var det inte det tidiga *1900-talet* som var nationalismens tidevarv? Jo, säkert, men man måste ha i åtanke att det inte under någon tidigare epok har

skapats så många nya nationalstater i Europa som under de senaste femton åren. Kulturell identitet och nationell estetik är högaktuella frågor, och nationalismen är genrelös. Musik i största allmänhet är ett av dess viktigaste medier.

Men efter att ha kommit ett stycke in i denna bok om den europeiska nationalismens musik känner jag ett behov av att återvända till den unge Johann Georg Hamanns brev till föräldrarna, där han så livfullt skildrar sina livländska erfarenheter. För Bohlman kastar alltför villigt loss från både orden och historien, och det var företeelser som Hamann var mycket noga med. Med orden och språket bygger vi människor vår värld, blir vi herrar över tiden – det var det budskap han förde vidare till sin vän och lärjunge Herder under intensiva samtal i Königsberg på 1760-talet. Herder skymtar fram i början av Bohlmans bok, men Hamann lyser med sin frånvaro. En frånvaro som känns som en blodbrist, eftersom Hamanns upplevelser och formuleringar blev ett slags startblock för nationalismen. Det är faktiskt viktigt med begrepp och definitioner.

Men först en mer utförlig presentation av Bohlmans bok. Det första kapitlet resonerar i allmänna termer kring relationen mellan det estetiska mediet musik och det ideologiska fenomenet nationalism. Här presenterar Bohlman också sin grundtes – ”we can experience nationalism in any music at any time.” Tanken är förstås att visa att inte bara den musik som presenteras som ”nationell” kan användas för nationella syften. Bohlman tar därefter ett historiskt grepp och belyser den europeiska nationalstatsidéns historiska rötter, för att sedan i ett par tematiska kapitel granska synen på musik som kulturarv och propagandaredskap. Så rustad är författaren mogen för språnget in i vad han ganska träffande kallar ”the belly of the beast”, de nationalistiska projektens Centraleuropa. Minoriteternas och gränsområdenas Europa, de ofullbordade nationalsymfoniernas utkanter, är målet för nästa utflykt. Här blir det österrikiska Burgenland (ett klassiskt migrations- och konfliktområde med stark judisk och romsk närvaro) en särskilt intressant station, men även det samiska Nordskandinavien ägnas några sidor. Under rubriken ”The new europeanness” försöker han sig avslutningsvis på att sammanfatta sina iakttagelser och reflektioner: ”nya musikformer”

och ”nya nationalismen” står då i fokus.

Samtliga kapitel är sprängfyllda med intressant empiri, hämtad såväl ur författarens egen fatatur som ur den rika musikhistoriska och musiketnologiska litteraturen. Bara litteraturförteckningen omfattar femtio sidor. Detta är naturligtvis synnerligen förtjänstfullt och gör arbetet mycket användbart som ett slags handbok. Men samtidigt uppstår risken att läsaren inte ser skogen för alla träd. På grund av författarens motvilja mot att sova och definiera sväller boken ut till något slags allmän europeisk musikhistoria. Om all musik har med nationalism att göra och all nationalism får musikaliska uttryck, då blir ju projektet gränslöst – och kanske poänglöst.

Och det är här jag börjar längta efter Hamann och Herder. Dels för att avgränsning och begreppsbestämning verkligen är av nöden, dels för att det kan diskuteras om Bohlman verkligen hittar det historiska fundamentet för den nationalism han beskriver. Nationalismen och föreställningen om musikens ”nationalkaraktär” är frukter av 1700-talets upplysningstänkande, hävdar han på ett flertal ställen i boken. När det sedan slås fast att den tyska versionen av detta allmäneuropeiska fenomen inträffade 1770–1810 blir jag allvarligt fundersam. Är det inte just dessa decennier som brukar förknippas med Sturm und Drang-strömningen, som ju var en *reaktion mot upplysningen*? Är det kanske Österrikes säregna s.k. *Spätaufklärung* (som också kallas *Josefinismen* efter reformkejsaren Josef II) han syftar på? För beträffande det tyska kulturområdet som helhet brukar man ju tala om en *Frühaufklärung* som börjar redan med tänkare som Leibniz och Thomasius i slutet av 1600-talet. Men det är inte årtalen som är det centrala, utan förståelsen av själva upplysningens innebörd. Om man tyr sig till världsgiltiga idéhistoriker som Isaiah Berlin kan man inhämta att *rationalismen*, inte nationalismen, är ett slags kärnvirke i upplysningen. *Lumière* var förnuft: förnuftet kunde avtäcka och objektivt beskriva skapelsens alla mekanismer och ordningar; det kunde också skapa ett förnuftigt och nyttigt samhälle. Upplysningens och rationalismens tydligaste produkt är den moderna *staten*. Staten var inte en gemenskap, den var en juridisk person, en apparat för förvaltning och administration, konstruerad och legitimerad av barockens

statstänkare och applicerad på samhället uppifrån. Upplöst despoti var en vanlig förvaltningsmetod.

Det är inte förvånansvärt att den starkaste reaktionen mot denna paternalistiska och mekanistiska samhällssyn kommer i en nygrundad statsbildning som programmatiskt och framgångsrikt byggts på rationalismen – Preussen. Det är i den preussiska universitetsstaden Königsberg som förnuftsstron börjar ifrågasättas. Hamann dunderar mot *les philosophes*: de tror att deras förnuftiga värld existerar helt oberoende av det språk de använder för att beskriva den, att språket helt neutralt kan användas för att upptäcka och beskriva bakomliggande sanningar. Men människan har skapat sin värld genom att använda symboler, t.ex. språkets symboler. Det som kallas ”förnuftet” existerar inte som något slags självständigt ”organ” eller lokalisierbar förmåga, det är en funktion av språket.

Samhället måste vara någonting mer än en kall mekanism, någonting mer än en vålsmord statsapparat – samhället är en *gemenskap*, och denna gemenskap måste upplevas och gestaltas. Statsnytta och egennytt: Montesquieu och Adam Smith i all ära, men det finns högre mål. Människan vill inte bara vara nyttig, hon vill framförallt vara *någon*, och det blir hon i bara i den nationella gemenskapen.

Hamann hade förmedlat livfulla minnesbilder från sina obekväma färder i Baltikum. I Kurland och Livland hade han hört det lettiska eller ”otyska” folket sjunga, och han hade lagt märke till deras regelbundna versmått och ”kadenser” på några få toner. Om en konstnärlig diktning en gång skulle uppstå bland dem, så skulle den kunna bygga på dessa traditioner, tänkte han sig; de ”otyskas” kväden tydde på en närhet till urdiktningen, till det homeriska, till en ursprunglig helhet av dikt, musik och dans. Folkspråket och dess diktkonst är de högsta uttrycken för en nations identitet, och de är samtidigt de viktigaste redskapen för identitetens vidmakthållande. Men före dikten kom sången. Språkets och diktkonstens musikaliska dimensioner blir därför av högsta relevans, de uppfattas som de mest omisskännliga utflödena av folksjälen; de musikaliska formerna blir ett slags nationens fingeravtryck. Det åligger varje nations intellektuella att dokumentera alla dessa poetiska, prosodiska och melodiska karak-

tärsblomster, att bevara dem i herbarier och studera dem. De bör också se till att denna flora kan leva vidare, att den används i levande och nyskapande spontanitet.

Här börjar den moderna nationalismen, idén om den föreställda folkgemenskapen som det primära politiska subjektet. Dess motpol är alltså i själva verket staten, och 1800-talets utveckling kan beskrivas som en lång kamp mellan de två. Barockens och upplysningstidens nya och nyordnade stater (som Preussen eller Sverige) var territorialstater med centraliserad förvaltning; de var furstendömen eller rikena, men ännu inte några nationalstater, vilket Bohlman tycks tro. I relation till tidens europeiska *Staats-concert* med dess noggranna maktpartitur och diplomatiska ceremonier framstår Hamann och Herder som improvisatörer och anarkister. Den artificiella staten bör dö bort, de naturliga nationerna skall spira. Staten skapar kalla hierarkier; nationen är en varm samfällighet av jämlikar.

Och nu till detta med definitioner. Bohlmans problem med att hantera nationsbegreppet tycks mig till stor del botten i ett oklart språkbruk som faktiskt sammanblandar motsatser, som då och då gör stat och nation (och dessutom land och folk) till synonymer! Det har delvis med det engelska språkets notoriska mångtydighet att göra, men problemet kan även uppträda i svensk språkdräkt. Svenskans verb ”förstatliga” heter t.ex. på engelska *nationalize*, vilket belyser svårigheten. Engelskans *state* syftar enbart på statsbildningens territoriella aspekt, medan staten som juridisk person och administrativ apparat heter *the Government*. Men i Bohlmans amerikanska engelska verkar *nation* också kunna stå för *state* och *government*; han talar t.ex. om ”Europe’s nationless peoples”, vilket man väl måste förstå som ”Europas statslösa folk”, ”folkgrupper utan egna statsbildningar eller regeringar”, när han diskuterar minoriteter och ursprungsbefolkningar. Som synonym till *nation* dyker ordet *polity* (”styrelseform”, ”statsbildning”) också upp några gånger, och detta ger en fingervisning om en kulturklyfta som ständigt öppnar sig framför Bohlman under hans europeiska färder, utan att han verkar bli riktigt medveten om den. Han hastar glatt vidare. I det Europa han huvudsakligen rör sig, Central- och Östeuropa, är nationsbegreppet sedan Hamann och Herder

starkt kopplat till en kollektivistisk och organicistisk tankevärld, inte sällan med metafysiska övertoner. Längre västerut, i de stabilt rationalistiska frankofona och anglosaxiska traditionerna, ses nationen inte som en ödesgemenskap, utan mer som en frivillig politisk samfällighet på individualistisk grund; den franska medborgarnationen brukar ju ställas mot den tyska kulturnationen.

De här oklarheterna och betydelseglidningarna kunde man kanske leva med om författaren gett läsaren några klara riktmärken, men så är inte fallet. Hos Bohlman vilar dimman lika tät över Europas norra och östra delar som den gör över Tacitus Germania. Sen dyker då och då begreppet *etnisk* upp och komplicerar saken ytterligare...

Så långt nationen och dess tvetydigheter. Jag riktar nu blicken mot nationens ständiga danspartner musiken. Frågan blir vem som för och vem som följer. Att interaktionen är växlande demonstrerar Bohlman vältaligt, men även när det gäller musiken blir den dansandes identitet en smula oklar. Är den *musik* han talar om de klingande verken, melodierna, låtarna, – ”det musikstrukturella” – eller är det det musikaliska handlandet, aktiviteten, framförandet, praktikerna han beskriver? Svaret är ja; bägge aspekterna belyses, men tyvärr är det ofta oklart vad som åsyftas, och då blir givetvis förståelsen av relationen mellan kontrahenterna lidande. I övervägande grad verkar det faktiskt vara musicerandet, de musikaliska praktikerna och dess kontexter, som står i blickpunkten. Kopplingen mellan musikstruktur och musikanvändning, mellan symbolsystem och mening, mellan text och kontext, beskrivs mestadels som arbiträr, dvs. tillfällig eller rent historiskt betingad. Men om det estetiska och det politiska bara är vagnar som råkar glida förbi varandra på olika spår, blir det då inte svårt att förstå deras ömsesidiga ingripande?

Utvecklingen i Europa efter Sovjetunionens upplösning har fått till och med statsvetarna att intressera sig för s.k. mjuka aspekter som estetik och gestaltning. Det blev plötsligt uppenbart att sådant som tidigare hade ansetts vara dekorationer och krusiduller på ytan av de ”hårda” ekonomiska och realpolitiska strukturerna faktiskt i hög grad påverkade befolkningars och politikernas handlande. Människor ser förvisso till sina intressen, men vad de *upplever* som sina intressen visar sig ofta

vara något annat än det som en renodlat ekonomisk eller säkerhetspolitisk analys tycks visa. Utifrån denna oroande insikt har man från samhällsvetenskapligt håll riktat blicken mot symbolerna, ritualerna och den politiska kommunikationens form. Men här stannar resonemangen ofta vid konstaterandet att symbolerna är viktiga. Hur de blir viktiga förblir en smula gåtfullt, ty man vågar sällan ge sig in på en analys av de estetiska egenkaperna hos de symboliska manifestationer som diskuteras. Här har naturligtvis de estetiska disciplinerna en viktig roll att axla. Det är ju konstforskarna i vid mening som har tillgång till koden, som kan uttala sig om själva mediets strukturella egenheter och kvaliteter. En koncentration på ett mindre antal musikverk och framförandekontexter än nu och med mer specifika analytiska resonemang, hade kunnat ge Bohlmans bok en betydligt större tyngd i detta sammanhang än vad som nu är fallet.

Nu ägnas mycket utrymme i stället åt att utförligt diskutera en tyvärr ganska poänglös distinktion mellan *national music* och *nationalist music*. Även här finns för den svenske läsaren viss risk för språkligt betingade missförstånd. Bohlmans *national music* bör nämligen inte översättas med ”nationell musik” (vilket snarare skulle motsvara hans *nationalist music*) utan har väl sin svenska pendang i det i dag föråldrade uttrycket ”nationalmusik” som lanserades kring 1800, i kölvattnet av den skandinaviska Herderreceptionen. *National music* är således musik som kulturarv, det kanoniserade förråd av musikaliska traditioner som är en del av nationens identitet. *Nationalist music* skulle då vara sådan musik som är ett redskap för en aktivistisk och aggressiv nationalism. Enligt Bohlman skapas nationalmusiken nedifrån, genom osjälviskt samlade av bl.a. folkmusikaliska traditioner. Den nationalistiska musiken däremot frambesvärjs uppifrån och är ett redskap för politisk gränsbevakning eller aggression. Frågan är bara om det verkligen är möjligt att upprätthålla den här distinktionen. Kulturarvsmusiken och dess institutioner tycks mig ha använts flitigt i påtagliga konfliktsituationer, inte minst under krigen i f.d. Jugoslavien. Bohlman skriver mycket riktigt också att ”the border between national and nationalist music may well be blurry at times”. Det här är alltså en fråga om kontext, snarare än

om musikaliska repertoarer.

Fruktbarare vore enligt min mening att undersöka skillnaderna mellan *nationens* och *statens* musikbruk. När Johann Georg Hamann hörde och reflekterade över de ”otyskas” kväden tog han de första stegen i riktning mot det som Herder senare skulle presentera som kulturnationen. Denna nationstanke var subversiv och statsfientlig. Hierarkier, stånd och klasser skulle rivas ned, i stället skulle en jämlikhet på ”folkets” villkor upprättas. Att vara nationalist innebar under 1800-talets första hälft att man ivrade för folkstyre, emancipation och liberala reformer. Inte minst tydligt blir detta i Sverige, där kungahuset, ämbetsmannastaten och ståndsriksdagen efter Östersjöväldets definitiva nedmontering 1809 och 1814 (avträdelsen av Finland och Pommern) utsattes för allt hätskare attacker från liberaler som satte nationen i första rummet. Men till nationalismen och dess estetiska yttringar förhöll sig staten fortsatt avvaktande.

Det kungliga Sverige fick aldrig någon nationalteater eller nationalfilharmoni. En kulturnationell ivrare som Artur Hazelius fick sjösätta Nordiska museet och Skansen som privata projekt och fick möjligen en klapp på axeln av Oscar II, som med avsmak iakttog den nationella anda i Tyskland som fostrades av Richard Wagner. På ett liknande sätt förhöll sig den josefinistiska Habsburgstaten till de nationella strävandena. När Bohlman därför talar om den österrikiska statens kulturpolitiska bemödanden i termer av nationsbyggande blir man åter förvirrad. Från Wien försökte man befrämja en upplyst statspatriotism som skulle motverka de nationalistiska jäsningsprocesserna. I de länder där nations- och statsprojekten kunde förenas, som det wilhelmska Tyskland eller i Tomáš Masaryks Tjeckoslovakien exproprierade staten den nationella kulturen och gjorde den till legitimation och megafon.

Tonsättarbiografier

Av Henrik Karlsson

Henrik Rosengren & Johan Östling (red.), *Med livet som insats. Biografin som humanistisk genre*. Lund: Sekel Bokförlag, 2007, 190 s., ISBN 978-91-976529-1-9.

Jolanta T. Pekacz (Ed.), *Musical Biography. Towards New Paradigms*, Aldershot: Ashgate Publishing Ltd, 2006, 232 s., ISBN 0-7546-5151-7.

Jolanta T. Pekacz, ”Memory, History and Meaning: Musical Biography and its Discontents”, *Journal of Musicological Research*, Vol. 23 2004, s. 39–80.

Jean Sibelius, *Dagbok 1909–1944*, utg. Fabian Dahlström. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland, Stockholm: Bokförlaget Atlantis, 2005. 555 s., ISBN 91-7383-096-4 (Sverige).

”Biography is back again!” kan man med fog konstatera när man går igenom de stora bokhandlarna i London. Avdelningen ”Biography” i

Waterstone’s största butik på Piccadilly omfattar ungefär 20 (!) hyllmeter aktuella böcker. Räknas dubbletterna bort kompenseras detta mer än väl med konstnärsbiografierna som finns på en annan våning under avdelningen ”Arts” och ytterligare flera hyllmeter med ”Royalties”. Här hemma märks från mitten av 1990-talet hur biografin rätt långsamt men tydligt åter tagit plats inom Akademi efter att ha setts över axeln som en närmast populärvetenskaplig genre som journalister och författare kunde ta hand om och inget för seriösa humanister. Flera stora biografier, av olika typer och med olika metoder, har publicerats de senaste åren, liksom texter på metanivån. Tidskriften *Axess* hade ett temanummer med rubriken ”Biografins uppgång och sönderfall” i juni 2005 utifrån konstaterandet att individen åter hamnat i fokus som följd av misstroendet mot de stora samhällna berättelserna. Ett seminarium med titeln ”Med livet som insats” på Historiska institutionen

i Lund hösten 2005 har resulterat i en antologi med samma namn.

Att biografiskrivandet ändå borde intressera svenska musiker har bl.a. att göra med att två biografier över svenska tonsättare (Kurt Atterberg och Moses Pergament) inom kort presenteras som akademiska avhandlingar, men i ämnena etnologi respektive historia. Det betyder att deras liv och verk studeras i ett bredare sammanhang och med ett annat fokus än man av tradition väljer inom musikvetenskapen, där en biografi vanligtvis varar liv- och verkbeskrivningar med tyngdpunkt på verk- och stilanalyser och där influenserna från omvärlden i regel stannar vid de konstnärliga-musikaliska impulserna. Antologin *Med livet som insats* är en liten guldgruva där 13 författare, de flesta historiker eller litteraturvetare, diskuterar biografiskrivandets problem och fallgropar – etiska, källkritiska, stilistiska – som är gemensamma för alla typer av biografier. Alla aspekter kan inte beröras här; antologin kan varmt rekommenderas. Som en extrabonus förtecknar redaktörerna ett 40-tal exempel på olika biografiska angreppssätt, sorterade under rubrikerna ”Den existentiella biografien”, ”Livsverksbiografien”, ”Psykobiografien”, ”Den postmoderna biografien”, ”Den kontextuella biografien”, ”Kollektivbiografien” och slutligen ett 30-tal titlar under ”Biografisk teori och metod”. Särskilt intressanta är de artiklar i antologin som hävdar biografins berättigande som vetenskaplig text och som doktorsavhandling, med uttryck som ”den humanistiska vetenskapens spjutspetsforskning” (Göran B. Nilsson) eller dess ”primat” (Henrik Rosengren) eller ”Du blir ikke en god historiker, før Du har skrevet en biografi” (Sverre Steen).

I jämförelse med flera andra humanistiska discipliners utveckling av ”avhandlingsformatet” är musikvetenskapen allmänt mycket konventionell. Också inom de konstnärliga forskarutbildningarna på musikområdet skriver doktoranderna i hela Norden alltjämt vetenskapligt ”korrekta” avhandlingsdelar som komplement till konserter eller inspelningar. Måste det vara så? Musiker- och tonsättarbiografier kunde vara ett sätt att luckra upp formatet och experimentera med andra stilmått och skrivsätt, kanske också andra typer av dokumentationer.

Här är den kanadensiska historikern Jolanta T.

Pekacz bidrag, dels i en uppsats i *Journal of Musicological Research* 2004, dels i antologin *Musical Biography. Towards New Paradigms* (2006) av stort intresse. Men som sagt – liksom litteraturlistan i *Med livet som insats* visar också Pekacz referenser att musikvetenskapen även internationellt ligger långt efter andra discipliner när det gäller synen på biografien:

Musical biography remains largely uninfluenced by theoretical reflection and is reluctant to consider new approaches. Our present-day perceptions of the lives of prominent composers and performers were largely formed by the cultural and political assumptions of nineteenth-century biographers, but their followers have been happy with both the politics and the premises. (2004)

Pekacz uppsats är en grundlig genomgång av musikbiografien och den ”kanon” som länge dominerat inom musikvetenskapen. Ämnet är för stort och mångfasetterat för att diskuteras här i detalj; några iakttagelser må räcka. Hon konstaterar inledningsvis att musikforskarna hellre reviderar och uppdaterar äldre standardbiografier än skriver något helt nytt, utifrån andra utgångspunkter, särskilt om de stora ”kanoniska mästarna”. Mera sällan redovisar biograferna de teorier som de använder utöver stil- och verkanalys i kombination med en konventionellt utformad livshistoria, ofta med någon form av psykoanalytisk tolkning. Pekacz varnar särskilt för en anakronistisk användning av begrepp från Freuds psykoanalys, som dels var kulturellt betingad, dels baserades på det sena 1800-talets barnuppföstran i en urban medelklass och särskilt dess syn på sexualiteten. Hon är också skeptisk inför den aktuella trenden att ”avmytologisera” de stora tonsättarna, vilket lätt leder till att nya ortodoxier och nya myter skapas, lika problematiska som de gamla. Hit räknar hon bl.a. feministiska biografier som använder deterministiska förklaringsmodeller eller utgår från en politisk agenda.

Ett särskilt avsnitt ägnar Pekacz åt biografien som skapare av ett kulturellt minne och hur efterlevande utövat kontroll och censur över källorna, med tonsättaränkorna Clara Schumann och Alma Mahler som exempel. (På nordisk botten finns flera liknande exempel, t.ex. striderna kring Verner

von Heidenstams eftermäle, skildrade i Per I. Gedins biografi 2005, i den aldrig ifrågasatta bilden av Jean Sibelius som nationalmonument i Finland, delvis också i det tidiga Wilhelm Peterson-Berger-Sällskapets vakande över sitt monument.). På en punkt är Pekacz mycket modern, ja trendig, när hon utvecklar tanken om biografien sedd som konstruktionen av en identitet. I och för sig är ju både biografer och läsare fullt medvetna om att varje biografi är ett försök att beskriva en personlighet, ofta mycket mer splittrad och motsägelsefull än vad mytbildningen – eller verken i sig – berättar om, och som sådan ofullständig och vinklad. Saken blir inte enklare om biografen själv – som Pekacz föreslår – tar mera plats i framställningen och vågar fälla kvalitativa och kritiska omdömen, vilket vore en hälsosam kontrast till alla vördnadsfulla omnämnanden av de bagateller som också finns i ett oeuvre. Men Pekacs kräver följdriktigt att författaren/biografen också redovisar sin egen värdegrund färgad av rötterna i kön, etnicitet, nationalitet och klass. Samtidigt skall subjektets konstruerade identitet kartläggas utifrån samma bakgrundsfaktorer. Subjekt och biograf möts så att säga med öppna visir på en och samma spelplats – biografien. Det är bra tänkt, men något av en utopi. Jag misstänker att det finns få musikforskare som kan hålla alla dessa nivåer åtskilda, redovisa dem och samtidigt prestera en läsbar text som faktiskt fokuserar på subjektets liv och verk. Risken med den dekonstruerade identiteten är ju att de båda jagen tar alltför stor plats på ett sätt som på nytt blir en anakronism. Pekacz är inte lika kritisk mot de nutida biografernas färgade glasögon som mot de historiska biografernas.

Den av Jolanta T. Pekacz redigerade antologin innehåller åtta artiklar av huvudsakligen kanadensiska och brittiska musikvetare. Thoby Thacker beskriver de politiska omtolkningarna av Bach och Händel under DDR-tiden, uppgifter som i och för sig varit kända i Europa för dem som läser tyska allt sedan Fred K. Priebergs *Musik im anderen Deutschland* (1968). Pekacz själv skriver om Chopins biografi sedd som en nationell diskurs, dvs. konstruktionen av hans "polskhet" som den utformades under exilen i Paris. Michael Saffles huvudtes i genomgången av Alan Walkers Liszt-biografi i tre delar från 1980- och 90-talen är – i korthet – att Walker i alltför hög grad ignorerar

Lizsts egna kompositioner och influenserna från andra tonsättare. "Fanny in Italy" av Marian Wilson Kimber handlar om Felix Mendelssohns syster Fanny och hennes italienska resa åren 1839–40, sedd genom hennes dagböcker och brev. John C. Tibbetts skriver i en intressant artikel om Renato Castellanis film "The Life of Verdi" och diskuterar fiktionen i form av s.k. "biopics", som en alternativ framställning.

Antologin varierar i täthet och djup men är sammantaget en intressant provkarta på olika försök att utvidga och förnya musikbiografien som musikvetenskaplig genre. Behållningen är inte bara kritiken mot den konventionella biografins ensidighet utan också utvecklingarna mot nya presentationsformer som prövats allt för lite i vetenskapliga sammanhang. En underliggande kritik mot de stora, slutgiltiga biografierna anas ju också i alternativa bokformat som "reader", "companions" och "vägvisare".

Författarna presenterar i inledningen ett slags gemensamt credo, som inte känns svårt att anamma: "The authors of the essays included in this volume share the belief that if musical biography is to avail itself fully of the new theoretical and methodological insights, it must reconsider its traditional premises, including the concept of biography as a construction of the subject (realistic fallacy), biography as an accumulative, rather than interpretative, enterprise (positivistic fallacy), and the concept of the unified self of the biographical subject."

Kan man då kalla Fabian Dahlströms exemplariskt kommenterade och redigerade utgåva av Jean Sibelius dagböcker för en biografi? Nej – och ja, kanske. Den som skrivit och sparat dagböcker kan måhända ha tänkt att de skall få läsas en gång, kanske också utforskas och ges ut – inte bara kända kulturpersonligheter tänker på sitt eftermäle. Ändå får vi inte glömma dagbokskrivandets funktion som självterapi för stunden och som sådan både ytterst privat och mycket tidsbunden. Nu är Sibelius länge omtalade dagböcker som sådana varken bra "litteratur", eller ens alltid intressant "musikhistoria". Man storknar lätt inför geniets konstanta självömkän, vare sig det nu var en pose eller ett undermedvetet sätt att pigga upp sig själv. Det kan inte hjälpas att man också som läsare ibland känner sig ha tangerat gränsen för

vad som är etiskt försvarligt. Det som ändå gör Sibelius dagböcker till en högtintressant läsning är Fabian Dahlströms utförliga fotnoter, som upptar nära hälften av den stora volymen. Han förklarar namn och relationer, brev och recensioner som föranlett Sibelius utbrott, översätter och kommenterar i ett slags anakronistisk dialog mellan tonsättare och forskare. Dahlström blir en Vergilius som ömsint och respektfullt guidar läsaren genom dagböckerna.

Om dagböcker kan betraktas som fragment av en självbiografi, borde en utgåva med utförliga kommentarer som denna också kunna ses som en

form av biografi. Det är också vad två av författarna i *Musical Biography* hävdar (James Deaville och David Gramit), men de utgår i sina bidrag försiktigtvis från fallstudier om kvinnors självbiografiska anteckningar i 1800-talets Tyskland respektive samlingar av "egodokument" från individer som skrivit ned sina livshistorier där musikutbildning och musikupplevelser har en stor plats. Det handlar mera om ett slags musiksens socialhistoria grundad på individuella berättelser, alltså en ny genre, och inte om att just på denna punkt revolutionera tonsättarbiografierna.

Mellan fält och inriktning – musiketnologi och musikforskning

Av Dan Lundberg

Jennifer C. Post (red.): *Ethnomusicology: A Contemporary Reader*. New York: Routledge, 2006, 446 s., ill., ISBN 0-415-97203-5

Musetnologi är "between an approach and a field", konstaterade den amerikanska musiketnologen Adelaida Reyes i ett föredrag i Venedig 2007. Hon syftade naturligtvis på den speciella ställning disciplinen fått under senare år. Ursprunget i den jämförande musikforskningen, folkloristiken och folkmusikforskningen sitter fortfarande i, vilket gör att musiketnologer oftast förknippas med forskning kring etnisk musik och olika typer av folkmusikstudier. Inriktningen (approach) är förstås musiketnologins intresse för musikens roll i samhället. Lite slagordsmässigt har detta beskrivits som läran om vad "människor gör med musik – och vad musik gör med människor" (jfr Lundberg & Ternhag, *Musetnologi: en introduktion*, 2002). Den här splittringen i vad som skulle kunna kallas en metod och ett forskningsfält är ämnets styrka, men också dess svaghet. En styrka är att det kastar ljus på musikformer som annars har svårt att ta plats inom den konventionella musiketenskapen, en uppenbar svaghet är att det förpassar en viktig del av musiketenskapens möjligheter till periferin. Musiketnologin borde givet-

vis vara en del av studiet av alla musikformer och inte bara s.k. folkliga musiktyper. Ibland kan jag känna att problemet sitter i själva benämningen – musiketnologi har blivit en subdisciplin, en underkategori inom musiketenskapen som verkar få allt svårare att försvara sin plats på schemat. Att "etnologi" bildar namnets efterled gör det än svårare. Den oinsatte kan lätt förledas att tro att ämnet har sina rötter i etnologin och borde ha sin hemvist där. Men så är förstås inte fallet – historiskt sett är banden starka till den jämförande musikforskningen och folkmusikforskningen. Lars Lilliestams artikel "Vad gör vi med musiketenskapen?" ställer frågor om musiketenskapen borde ändra inriktning och bli nutidsinriktad och samhällsengagerad. I denna diskuterade recension tänker jag mig att en liknande (på många plan samma) fråga kan ställas med musiketnologin som utgångspunkt. Musiketnologin är i dag en perifer del av musiketenskapen – som i sin tur hamnat i humanioras utkant (för att använda Lilliestams språkbruk). Som jag ser det finns det flera orsaker till detta, men en är säkert disciplinens splittring i fält och inriktning.

Ett problem härvidlag har varit studielitteraturen. En stor del av den litteratur vi känner till och använder inom svensk musiketnologi är tydligt

präglad av fältet, t.ex. *Worlds of music: an introduction to the music of the world's peoples* (Titon 1984), *Excursions in World Music* (Nettl 1992), *Musics of Many Cultures* (May 1980). Samtliga utgår från ett tydligt geografiskt perspektiv och tycks nära nogoreflekterat slå fast musiketnologi som ett ämne där olika etniska och geografiskt definierade kulturer kan studeras. Och därmed blir musiketnologi lika med "utomeuropeisk musik", "folkmusik" eller "världsmusik", det vill säga studier av musik som inte kategoriseras som västerländsk konst- och populärmusik. Det är tankegångar som leder tillbaka till den jämförande musikvetenskapen, detta trots att vi kan konstatera att geografiska indelningar av världen tycks ohjälpligt förlagade i en tid av Internet och masskommunikation (jfr Lundberg, et al., *Musik, medier, mångkultur: förändringar i svenska musiklandskap*, 2000). Detta kan tyckas märkligt eftersom musiketnologer ofta hävdar att metoden/angreppssättet fungerar lika bra vid studier av såväl konstmusik som populärmusik. Även den lärobok som Gunnar Ternhag och jag skrev så sent som 2002 tycks så här i efterhand onödigt starkt kopplad till folkmusikens empiri. På något sätt tycks det som ämnets etikett, måhända oavsiktligt, läser studierna till dess historiska praktik när det gäller material och fält. En utväg skulle säkert vara ett radikalt namnbyte där studiet av musikens betydelse för människor och samhälle stod i fokus. Samtidigt tycks "ethnomusicology" permanentat i angloamerikanskt språkbruk.

Trots denna något missmodiga inledning kan jag ändå tycka att utvecklingen av musiketnologin går tydligt framåt. Under senare tid har en del skriftliga framställningar tydligare utgångspunkt i ämnets metodologiska sida. Under 1990-talet och framåt har ett stort antal avhandlingar och andra studier som betecknar sig själva som musiketnologiska publicerats i Sverige. År 2001 kom Kay Kaufman Shelemays gedigna lärobok *Soundscapes: exploring music in a changing world*, som utgår från problemområden, inte geografiska eller kulturella indelningar.

Hos Kaufman blir den bärande idén den mångfald av användningar som musik kan ha. Musiken kan användas som ett redskap för nationella strävanden, som medel i religiösa sammanhang, för att förena människor i exil etc. Lars Lilliestams

Musikliv. Vad människor gör med musik – och musik med människor (2006) är också ett försök att sätta frågor om musikens roll i samhället i fokus. För Lilliestam, liksom för många andra, står det klart att behovet av studier av sambanden mellan kultur och samhällsutveckling innebär att den musiketnologiska forskningens "approach" har en allt viktigare roll att fylla.

Musikens användningsområden verkar vara oändliga: estetiskt objekt, handelsvara, identitetsmarkör, köpargument, trivselskapare, arbetstmetronom etc. Musik är en viktig del av den globala eller transnationella kultur som bildats i det moderna kommunikationssamhället, samtidigt har den blivit en viktig symbol för att markera lokal särart. Detta kan tyckas motsägelsefullt, men visar bara på vilken enorm potential som finns i musiken. Dess ökade betydelse innebär också att musikforskningens inriktning rimligen borde förändras. Musikens ökade betydelse för mänskligt identitetskapande och som samhällsekonomisk kraft borde från mitt perspektiv innebära att musikstudier med etnologisk inriktning blivit centrala för förståelsen av samhällsförändringar i allmänhet. Men forskning och undervisning inom detta område tillhör ändå musikvetenskapens utmarker.

Med detta i bakhuvudet kanske man helt enkelt skulle ha önskat sig att Jennifer C. Posts nya läsebok (reader) i ämnet skulle ha haft ett annat namn. Jag är helt enkelt rädd att en bok som heter *Ethnomusicology: A Contemporary Reader* aldrig kommer att hamna på svenska musikvetares litteraturlistor – hur bra den än är.

I Jennifer C. Post bok är den geografiska aspekten helt underordnad ett bestämt antal tydligt avgränsade musikanvändningsområden. Boken består av utvalda artiklar skrivna mellan 1993 och 2003, sammanställda under nio rubriker. Här finns artiklar om bl.a. "Commodification and Consumption, Cultural Tourism and Travel, Gender and Sexuality, Globalization and Globalization, Media, Technology and Technoculture, Nationalism and Transnationalism". Aktuella och viktiga ämnen för musikforskningen idag.

Här vill jag lyfta fram några artiklar för att belysa den bredd som antologin faktiskt representerar. I avdelningen om musikens förvandling till handelsvara (*commodification*) finner man artikeln

”Sultans of spin: Syrian sacred music on the world stage” av Jonathan H. Shannon. Författaren beskriver förflyttningen av syrisk dervischmusik från en religiös kontext till ”världsmusikscenen”. En spännande artikel som belyser hur musik nu mer än någonsin kopplas loss från tidigare användningar och ges nytt liv i nya. Världsmusikindustrin bygger till stor del på den spänning som uppstår mellan den ursprungliga och den nya användningen.

Kulturturism (*cultural tourism*) är ett tämligen omskrivet ämne inom antropologin. I slutet av 1980-talet anordnade The International Council for Traditional Music (ICTM) ett kollokvium om ”traditionell musik och turism”. Resultaten publicerades i *Yearbook for Traditional Music* 1988. I många sammanhang kan musikturismen bli en förutsättning för musikens överlevnad. I artikeln ”Folk festivals as modern ritual in the Polish Tatra mountains” beskriver Timothy J. Cooley turismens roll för de årliga festivalerna i Zakopane i Polen. Författaren beskriver hur folkmusikfamiljer genom festivalens musik skapar och återskapar en kulturellt baserad identitet.

Musik och kön eller genderforskning är ett ämne som främst kvinnliga musikutövare ägnat sig åt sedan slutet av 1980-talet. Främst tänker jag på Ellen Koskoffs *Women and Music in Cross-Cultural Perspective* (1987), Marcia Herndon och Suzanne Zieglers *Gender and Culture* (1990) och antologin *Music and Gender* (2000) redigerad av Pirkko Moisala och Beverly Diamond. I den aktuella antologin har jag särskilt fäst mig vid Veronica Doubledays artikel ”The frame drum in the Middle East: Women, Musical Instruments, and Power”, där hon diskuterar ramtrummor som kvinnoinstrument i arabvärlden.

Glokalisering (*glocalization*) har blivit ett modeord i forskningen. Termen syftar på den relation som finns mellan lokalt och globalt. Mellan dessa till synes motsatta positioner sker ett ständigt utbyte. Musikformer som föds i en lokal kontext sprids via medier och kan betraktas som globala. Men i det enskilda musikutövandet slår de rot igen i en lokal kontext och relokaliseras. Jocelyne Guilbault diskuterar den nya betydelse begreppet ”local” fått genom skivindustrins världsmusikintresse. Samma tema utvecklas av Johannes Brusila i avhandlingen *Local music not from here: The*

discourse of world music examined through three Zimbabwean case studies: The Bhundu Boys, Virginia Mukwesha and Sanduza (2003), där själva avhandlingstiteln är en tänkvärd definition av världsmusikbegreppet.

Teknokultur är en term som också kan tyckas sammansatt av två motstående entiteter. Teknologi och elektronik är i dag en förutsättning för en stor del av vår kulturproduktion. Detta är på gott och ont menar många – tekniken kan ses som ett hot mot kulturer, men också som en möjlighet. En särskilt intressant artikel är René T. A. Lysloffs ”Mozart in mirrorshades. Ethnomusicology, technology, and the politics of representation”. Författaren utgår från science fiction-boken *Mozart in Mirrorshades* av Bruce Sterling och Lewis Shiner, där Wolfgang Amadeus får besök från framtiden och tillgång till ny teknologi:

A moped sputtered up the hill toward him, wobbling crazily. The rider couldn't seem to keep his high-heeled, buckled pumps on the pedals while carrying a huge portable stereo in the crook of his right arm. The moped lurched to a stop at a respectful distance, and Rice recognized the music from the tape player: Symphony No. 40 in G Minor.

The boy turned the volume down as Rice walked toward him. “Good evening, Mr. Plant Manager, sir. I am not interrupting?”

“No, that's okay.” Rice glanced at the bristling hedgehog cut that had replaced the boy's outmoded wig. He'd seen the kid around the gates; he was one of the regulars. But the music had made something else fall into place. “You're Mozart, aren't you?”

“Wolfgang Amadeus Mozart, your servant.”

“I'll be goddamned. Do you know what that tape is?”

“It has my name on it.”

“Yeah. You wrote it. Or would have, I guess I should say. About fifteen years from now.”

Under temat nationalism och transnationalism finns flera intressanta artiklar. J. Martin Daughterys bidrag om den ryska nationalsången, ”Russia's new anthem and the negotiation of national identity”, är intressant läsning om spänningsfältet mellan estetik och identitet. Tina Ramnarine som bl.a. skrivit *Ilmatars inspirations: nationalism, glo-*

balization, and the changing soundscapes of Finnish folk music (2003) bidrar här med en artikel om den trinidadska populärmusikgenren chutney. Ramnarine förklarar hur det "indiska" skapas och tar plats i musikframträdandet. I det här fallet sker i en spänning mellan identitetsskapande och lokal kulturpolitik å den ena sidan och transnationella världsmusikproducenter å den andra. Ramnarines artikel "Indian' music in the diaspora: case studies of Chutney in Trinidad and in London" är kort sagt mycket läsvärd.

Den här anmälda antologin behandlar sammanfattningsvis ett stort antal områden där musikens roll och betydelse i människors vardagsliv analyseras och beskrivs. Hur kommer det sig att musik har en sådan stark dragningskraft på människor? Om musicerandet är en universell mänsklig sysselsättning, finns det troligen ett grundläggande behov hos människan att uttrycka sig med och att lyssna på musik. Musik kan beröra – göra oss glada eller ledsna utan att vi riktigt vet varför. Musik kan vara avkopplande eller medryckande. Genomgående för artiklarna i Posts antologi är att de kan ge oss större kunskap om samhället – med musiken som ingång.

"Varför ska ett forskningsprojekt som behandlar ett musikaliskt objekt från en sociologisk horisont självklart bedrivas i musikvetenskapens namn?" Frågan ställs av Mattias Lundberg i STM online nr 9 i ett inlägg i den debatt som förts av Lars Lilliestam och andra. En av Lundbergs tankar är att vi underminerar ämnets tydlighet genom att musiksociologiska och musiketnologiska studier bedrivs som musikvetenskap. Det är möjligt att han har rätt – att en större mångfald av musikanknutna, "självständiga" ämnen skulle öka möjligheterna till forskningsmedel. Men jag är ändå tveksam. Musikvetenskapen borde syssla med viktig forskning om musik – med hög vetenskaplig nivå och samhällsnytta. Rimligtvis borde det också vara den väg som öppnar sig i en tid när genrer ter sig allt svårare att kategorisera, när musiker blir allt svårare att placera.

Musiketnologi är precis som Adelaida Reyes säger "between an approach and a field" och möjligen är det där musikvetenskapen som helhet också borde befinna sig – mellan musiken och människan, i mötet, i kommunikationen. Musiketnologin kan ha en ljus framtid som en central

del av den moderna musikvetenskapen. När jag läser böcker som Jennifer Posts antologi, funderar jag dock över om musiketnologer definierar ut sig själva från musikvetenskapen bara genom att kalla sig "etnologer".

Någonstans i bakhuvudet spökar John Blackings *How musical is man* (1973) med dess enkla insikt att den nära förståelsen av musikens kraft och funktion i samhället kan leda till en ökad förståelse av den mänskliga naturen som sådan. I det perspektivet står musiketnologi för en oerhört viktig musikkforskning.

Svensk musik i Tyskland

Av Jan Olof Rudén

Greger Andersson & Ursula Geisler (red.): *Fruk-
tan, fascination och frändskap. Det svenska musik-
livet och nazismen*. Malmö: Sekel förlag, 2006,
193 s., ISBN 91-975222-7-9

Nazisterna i Tyskland hade inställningen att den nordiska musiken (och då betydde nordisk både nordtysk och musik från Östersjöländerna) var ursprungligare och mer ofördärvad än annan musik, särskilt den "orientaliska". "Nordisch", "nordeuropäisch" och "germanisch" blev mer eller mindre synonyma termer som snarare än geografisk tillhörighet återspeglade en utopi grundad i den nordiska mytologin. Detta fick till följd att svenska tonsättares musik uppskattades i Nazityskland.

Nordische Gesellschaft, med säte i Hamburg och filialer på olika orter i Tyskland, skötte det konstnärliga utbytet mellan Nazityskland och de nordiska länderna. Detta är uppgifter som dragits fram i det nyligen avslutade forskningsprojektet "Sveriges förhållande till nazismen, Nazityskland och Förintelsen", särskilt i rapporten *Fruk-
tan, fascination och frändskap*. Framför allt Greger Anderssons båda kapitel "Nazismen och musiken" och "Receptionen av svensk musik i Nazityskland" behandlar dessa frågor.

Av boken får man lätt intrycket att denna inställning till det norröna växte fram under nazitiden, men den fanns redan fullt utbildad under den wihelmska epoken (1888–1918), vilket Katarine Leiska påvisat i artikeln "Svenska musikfester och Nordensvärmeri i Tyskland: Dortmund 1912 och Stuttgart 1913" (*STM* 2005, s. 69–80). Däremot var nazisterna inte sena att utnyttja denna "nordische Stammverwandschaft" i sin propaganda.

Andra frågor som dragits fram i projektet är hur "komprometterade" svenska musikpersonligheter var i förhållande till den tyska nazismen. Frågan väcktes 1998 då Hugo Alfvén beskyldes för att ha varit ett nazismens redskap och antisemit (jfr *Alfvéniana* 1–2/98). Under ett seminarium på Kungl. Musikaliska Akademien den 25 november 2006 var särskilt två inflytelserika musikpersoner

i skottgluggen, nämligen Wilhelm Peterson-Berger och Kurt Atterberg. P-B, vars verksamhet som recensent i DN hade stor genomslagskraft, var beundrare av den tyska kulturen och till en början också antisemit. Han var dock en av de första i Sverige som observerade en oroande utveckling av det tyska kulturlivet. (se vidare i *Wilhelm Peterson-Berger – en vägvisare*, 2006). Den andre kulturpersonligheten, Kurt Atterberg, satt på alla viktiga stolar i det svenska musiklivet. Hans insatser blev omfattande.

Sedan Föreningen Svenska Tonsättare (FST) stiftats 1918, blev en av dess uppgifter att främja framförandet av nutida svensk tonkonst och att bistå svenska tonsättare med framställning av notmaterial – en mycket viktig praktisk verksamhet som befriade dem från ett tidsödande och mödosamt hantverk utan ersättning. Bägge uppgifterna är alltså centrala för STM/Svensk Musik, som från dess tillkomst 1965 övertog uppdraget från tonsättarföreningen. När Kurt Atterberg 1943 som FST:s ordförande skriver jubileumsskriften *Föreningen Svenska Tonsättare 25 år* (framgent refererad som *FST 25 år*) finner han anledning att framhäva FST:s roll som tillhandahållare av orkestermaterial vid utlandsframföranden. (Det fanns naturligtvis även reguljära musikförlag som gjorde detsamma.) Atterberg är medveten om att redogörelsen i kapitel 6 "Konserter, musikfester, internationellt utbyte" (s. 103–146) inte är utan brister. Det finns dock tillräckliga uppgifter för att beskriva den svenska musikens ställning i utlandet.

Redan före FST:s tillblivelse hade nordiska musikfester anordnats i de nordiska länderna med oregelbundna intervall. En redogörelse för dem finns i *Nordiska Musikfester/Nordic Music Days 100 years* (1988). De skall här inte närmare beröras. Mer anmärkningsvärt är att nordiska musikfester anordnades i Tyskland, ibland på initiativ av Sverigevänner som Henri Marteau. År 1912 hade en nordisk musikfest – musikfest motsvarar idag begreppet festival eller musikdagar – anordnats i Dortmund, där Alfvéns *Unge Herr Sten Sture* fick sitt uruppförande under ledning av tonsättaren

själv. Följande år var det en svensk musikfest i Stuttgart, där Alfvén dirigerade *Drapa, Unge Herr Sten Sture* och symfoni nr 3 (Lennart Hedwall, *Hugo Alfvén*, 1973, s. 69).

Katharine Leiska visar hur den tyska borgerlighetens föreställningar om den ofördärvade germanska kulturen hos nordborna i motsättning till deras egen negativa påverkan av en förmodad sydlandsk civilisation var en förutsättning för att dessa musikfester skulle komma till stånd. I festtalen uttrycktes den allmänna meningen att det fanns en "Stammverwandschaft" mellan tyskar och svenskar. Musikfesterna var huvudsakligen privat finansierade och bestod inte bara av påkostade operaföreställningar och symfonikonsalter, utan också av festbanketter och konstutställningar. Programmet i Stuttgart var mer samtida än i Dortmund, där även 1800-talstonsättarna Berwald, A. F. Lindblad, Söderman, Gustaf Hägg, Ludvig Norman och Karl Valentin framfördes. Vid båda festerna spelades annars musik av Tor Aulin, Stenhammar (*Gildet på Solhaug* i Dortmund), Andreas Hallén (*Valdemarsskatten* i Stuttgart), Emil Sjögren, Natanael Berg, Ruben Liljefors, Ture Rangström, Wilhelm Petersom-Berger (smärre verk i Dortmund) och framför allt alltså av Hugo Alfvén. Vid båda tillfällena fanns en svensk programkommitté (där Alfvén deltog) och den tog till sig av kritiken från musikfesten i Dortmund och bytte ut några verk. Däremot var den inte påverkad av det tyska Nordensvärmeriet i sitt programval.

Nordiska musikfester anordnades på 1920-talet i Lübeck, Heidelberg (1924) och Kiel (1926), den senare under beskydd av Prins Eugen, svenske ministern i Berlin, staden Kiels överborgmästare m.fl. (*EST* 25 år, s. 107). Av Alfvén framfördes under den tredje dagen folkvisor för blandad kör samt *Midsommarvaka*.

Av Atterbergs redogörelse kan man iaktta att det på 1920-talet spelades musik av Olallo Morales, Wilhelm Stenhammar, Ture Rangström, Oskar Lindberg, Adolf Wiklund, Natanael Berg, Kurt Atterberg och Tor Aulin både i Sverige och utomlands. Dirigenter som gärna turnerade i utlandet var Tor Mann (Göteborg) och Nils Gre-villius (Stockholm). Den flitigaste dirigenten i Tyskland var emellertid Kurt Atterberg själv. Han dirigerade i Wien den 13 februari 1921 musik av sig

själv samt av Rangström, i Berlin den 27 februari verk av Atterberg, Oskar Lindberg och Natanael Berg.

När nazisterna tog makten 1933 fortsattes praxis att anordna nordiska musikfester i Tyskland. Under 30-talet spelades gärna musik av tonsättare från Danmark, Norge och Sverige. Det var ett led i Hitlerregimens nordiska propaganda. För de svenska tonsättarna gav detta möjlighet att få sina verk framförda "i stora världen". Tonsättarför-eningens ordförande Kurt Atterberg såg sig själv som propagandör av sina egna och sina tonsät-tarkollegers verk. Om omständigheterna nu hade förändrats genom nazisternas maktövertagande, så var det snarare till det bättre genom ökad efterfrågan på nordisk musik.

Den 12 september 1935 dirigerade Atterberg kurorkestern i Wiesbaden med bl.a. Alfvéns *Midsommarvaka* och den 5 mars 1936 Staatskapelle i Dresden med satsen *Breitenfeld* ur samme tonsät-tares Gustav II Adolf-svit. Denna dirigerades även i Chemnitz den 3 mars 1939 av Atterberg.

Från 1930-talet blev intresset för nordisk musik i Tyskland mer påtagligt än tidigare. Till en planerad nordisk musikfest i slutet av juni 1935 i Lübeck ville Nordische Gesellschaft ställa orkes-ter, dirigent, solister och kammarmusikensembler till förfogande. Man önskade att varje lands utrikesminister i Berlin skulle stå som beskyddare av denna festival. Dessa drog dock öronen åt sig. Musikfesten blev emellertid av och Atterberg meddelar till UD att Rangströms *Kung Eriks visor*, Atterbergs *Konserterats* och Algot Haquinius stråk-kvartett framfördes.

I början av mars 1936 dirigerade Atterberg i Dresden, Prag och Hamburg, enligt redogörelse i tidningen *Musikern* 1936, s. 88. Den 5 mars dirigerade han orkestern vid Dresdenoperan på inbjudan av Nordische Gesellschaft. På programmet stod *Förspel till Vi* av Alfvén, *Hemifrån* av Oskar Lindberg, Atterbergs egen tredje symfoni samt Sibelius violinkonsert. Den 8 mars dirigerade Atterberg ett helsvenskt program med radioorkestern i Prag. Då framfördes *Midsommarvaka* av Alfvén, *Midvinter* av Wilhelm Stenhammar, Oskar Lindbergs *Från de stora skogarna* och Atterbergs *Sinfonia piccola*. Vid den sista konserten i Nordische Gesellschafts hemort Hamburg radierades ena hälften av programmet under den rubrik som an-

vändes vid sådana tillfällen, nämligen ”Nordische Brücke”. Vid konserten spelades *Förspel till Vi* av Alfvén, Stenhammars *Midvinter*, sånger i folkton av Peterson-Berger, två satser ur STIM-chefen Eric Westbergs symfoni *Låtar och ballader* samt Atterbergs egen pianokonsert, som fick sitt första radioframförande. Där förekom även arior ur två operor av Atterberg, *Fanal* och *Bäckahästen*, som sjöngs av Rut Berglund, anställd vid Berlinoperan.

I början av juni 1937 var det nordiska kultur-dagar i Lübeck. Då dirigerade Alfvén själv några föreställningar av Lalla Cassels balettpantomim över *Midsommarvaka* (Hedwall 1973, s. 107)

Den 24 mars 1939 anordnade Nordische Gesellschaft en konsert i Hannover med orkesterverk av de svenska kompositörerna Olallo Morales (*Förspel till Abu Casems tofflor*), Alfvén (*En skärgårdsågen*), Oskar Lindberg (*Från de stora skogarna*), Eric Westberg (*Rondo över svenska folkvisor*), Gunnar Ek (*Orkesterscherzo*), Lars-Erik Larsson (*Passacaglia ur Prinsessan av Cypern*). Folkvisor och romanser av Peterson-Berger och av Ture Rangström sjöngs av Carin Carlson och Joel Berglund. *Sångens land* för kör och orkester av Kurt Atterberg avslutade programmet. Konserten bevisades av tyska och svenska dignitärer och gavs stor uppmärksamhet i pressen. Dirigenter var Helmuth Thierfelder och Eric Westberg.

Folkvisor stod högt i kurs och så även symfoniska folkvisesviter, romanser och nationalromantiska stycken samt ”neutrala” orkesterstycken, något som framgår med all önskvärd tydlighet.

Den 1 mars 1940 hölls en konsert i Singakademie i Berlin, då kammarmusikföreningen Fylkingen var på besök med musik av Johan Agrell, Franz Berwald, Ture Rangström, Erland von Koch, Gunnar de Frumerie, Dag Wirén och Ingemar Liljefors. Det var ett verkval som historiskt anknöt till Tyskland genom Agrell och Berwald (och Rangström som studerat i Tyskland) samt de yngre von Koch, de Frumerie, Wirén och Ingemar Liljefors.

Den 3 mars 1940 var det en konsert i Dresden med musik av Ture Rangström, som själv dirigerade uruppförandet av *Stockholm, eine alte Festmusik*. Hans andra symfoni, *Mitt land*, framfördes också och mellan orkesterverken *Kung Eriks visor*.

Svenska operor hade ibland sitt uruppförande i

Tyskland som Rangströms *Kronbruden*, Natanael Bergs *Engelbrekt* (Braunschweig 1933) Kurt Atterbergs *Per Svinaherde* (Chemnitz 1938). I Chemnitz fanns Sverigevännen, regissören Fritz Tutenberg som var delaktig i operorna genom libretto och/eller översättning. *Härvard Harpolekare* av Atterberg fick sin premiär i Chemnitz. Där framfördes även *Det jäser i Småland* av Albert Henneberg. Atterbergs *Bäckahästen* och *De fåvitska jungfrurna* blev framförda i Dessau och Coburg, och *Fanal* (Flammendes Land) i Braunschweig, Dortmund, München och Lübeck. Ludwig Leschetizky var verksam först i Braunschweig och sedan i Chemnitz och det var till stor del hans förtjänst att uppförandena kom till stånd. Som tack blev han invald i Musikaliska Akademien som utländsk ledamot.

Även i radio spelades nordisk musik. Under 1930-talet skedde en markant ökning av utbudet. Dels sändes i tyska radion flera program med nordisk klassisk musik och folkvisor, dels radierades från Stockholm program som bl.a innehöll tysk musik, t.ex. en konsert 1935 med musik av Beethoven, Schubert och Franz Liszt spelad av Konsertföreningen i Stockholm. En programserie 1935 från Hamburg under rubriken ”Die nordische Brücke” innehöll nutida dansk och svensk musik samt folkvisor. Den annonserades på danska, svenska och tyska. Propagandastationen ”Radio Königsberg” har blivit föremål för en skildring i boken *Tyskland talar. Hitlers svenska radiostation* (2006) av Niclas Sennerteg. Även däri framfördes musik bl.a. av Alfvén och Atterberg. Men också i svensk radio spelades musik av klassisk-romantiska tyska tonsättare, ibland i överföringar från Tyskland och Österrike.

Atterbergs internationella engagemang ledde till en internationell musikfest i Stockholm den 22–28 februari 1936. Medverkade gjorde Kungl. Teatern med opera (bl.a. uruppförande av Natanael Bergs *Judith* och framförande av *Kavaljererna på Ekeby* av italienaren Zandonai) och baletter, Konsertföreningen med solokonsert och andra orkesterverk samt RST samt Radiotjänst med var sin kammarmusikkonsert. De svenska inslagen var av Rangström, Kallstenius, Oskar Lindberg och de yngre Hilding Rosenberg och Gunnar de Frumerie. (RST 25 år, s. 118).

Vid den internationella musikfesten i Dresden

i maj 1937 spelades *En skägårdssågen* av Alfvén och *Sången* av Atterberg (*FST 25 år*, s. 122).

Även i Frankrike erbjöds speltillfällen. Den 31 augusti 1936 dirigerade Atterberg en svensk konsert i Vichy med bl.a. Alfvéns symfoni nr 3.

När andra världskriget utbröt 1939, avbröts snabbt kulturutbyte med andra länder än med Tyskland. Där fortsattes utbytet med enstaka konserter med nordisk musik arrangerade av Nordische Gesellschaft. Det var ofta svenska musiker/sångare som reste dit för att framföra kammarmusikaliska verk medan lokala orkestrar stod för de större verken. Ett sådant exempel var den 3 mars 1940, då Atterberg i Braunschweig dirigerade verk av Eric Westberg och Ture Rangström. Även Tor Mann inbjöds dirigera i radio i Berlin (7/1 1940), Köpenhamn (8/2 1940, 10/10 1940), i Helsingfors (22/11, 24/11 1940 *Midsommarvaka*), i radio i Köpenhamn (2/10 1941) i Helsingfors (6/11 1942 Alfvéns *Gammalt kväde från Helsingland 2:a* instrumenteringen, *Elegi* ur Gustav II Adolf, dito 8/11 i radion). Eric Westberg dirigerade svensk musik 13/11 1941 i Köln. Sten-Åke Axelsson dirigerade Alfvéns *Festspel 21/2* 1943 i Ludwigshafen, 23/2 i Frankenthal, 24/2 i Zweibrücken.

Innan det ockuperade Danmark sattes under tysk förvaltning den 29/8 1943, hölls en svensk musikvecka på många orter i landet. I Köpenhamn den 24 maj framförde Det Kgl. Kapel *Festspel* av Alfvén och den 26/5 *Dalarapsodi*. I Tivolis konsertsal framfördes *Midsommarvaka* och *Breitenfeld* den 29/5.

Atterberg såg sig som framgångsrik introduktör av ny svensk musik och insåg inte att han blev en del av den nazistiska propagandaapparaten. När kriget var slut anklagades han för detta. Kungl. Musikaliska Akademien, där han var sekreterare, lät tillsätta en kommission som kom fram till slutsatsen att han inte var nazist, trots att han även hade deltagit i den nazistiskt styrda "Ständiger Rat für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten" såsom aningslös företrädare för tonsättarnas bästa. Tyskarna själva ansåg honom vara tyskvän, vilket på deras nyspråk betydde nazivän. Atterbergs ställning blev ohållbar och han avgick 1947 som ordförande i FST och 1953 som sekreterare i KMA.

Blev det någon bestående verkan av dessa konserter som skulle ha lett till förnyade framfö-

randen av musiken av andra orkestrar? Svaret på denna fråga är nej. Det var Nordische Gesellschaft som styrde utbytesverksamheten. Vad publiken i gemen i Tyskland ville lyssna på var faktiskt operetter.