



Stefan Bohman
"Musik som kulturarv och kanon"

ur

Lars-Eric Jönsson, Anna Wallette & Jes Wienberg (red.)
Kanon och kulturarv: historia och samtid i Danmark och Sverige
(2008)

Serie: Centrum för Danmarksstudier nr 19, ISSN: 1651-775X

Upplaga för elektronisk publicering för forsknings-, utbildnings- och
biblioteksverksamhet och ej för kommersiella ändamål.

Publicerad med tillstånd från Makadam förlag.

Tryckt utgåva finns i bokhandeln:

ISBN 978-91-7061-0509

Makadam förlag, Göteborg & Stockholm

www.makadambok.se

Edition to be published electronically for research, educational and library needs
and not for commercial purposes.

Published by permission from Makadam Publishers.

A printed version is available through book stores:

ISBN 978-91-7061-0509

Makadam Publishers, Göteborg & Stockholm, Sweden

www.makadambok.se



Denna Creative Common-licens betyder att du som använder verket måste erkänna
ovanstående som upphovs personer; att spridning av texten är tillåten, men endast
i icke-kommersiella sammanhang; att verket inte får bearbetas.

MUSIK SOM KULTURARV OCH KANON

Stefan Bohman

I stort sett alla lyssnar på musik – över hela världen, i alla klasser, i alla åldrar. Även de som inte läser litteratur eller ser på konst lyssnar på eller brukar musik. Ändå står inte forskning om musik i proportion till dess enorma samhällsbetydelse. Litteratur och konst ägnas betydligt mer forskning, flera museer, fler arkiv. Det behövs argument för en utvecklad forskning kring musik som kulturarv.

Musikens allmänna samhällsbetydelse

Det i grunden viktigaste skälet till behovet av samlingar, dokumentation, forskning och förmedling av musik som kulturarv är dess stora samhällsbetydelse. Denna samhällsbetydelse kan betraktas ur flera olika perspektiv. Exempel på musikens betydelse kan ges utifrån estetiska, funktionella och symboliska utgångspunkter.

Den första samhällsbetydelsen för musik är dess roll som estetisk njutning. Kort sagt: vi hör på musik därför att den är vacker, den ger oss någon form av estetisk tillfredsställelse. Musik kan göra oss upprymda, ge oss tröst, få oss att koppla av. Njutningen är ett självändamål med musik, även om olika musik har skilda effekter på olika människor, i skilda samhällen. Men effekt har den, över hela världen, i alla tider. Det är viktigt för många om musik upplevs som vacker eller ful. Estetik handlar dock inte bara om huruvida något är »bra« eller »dåligt«. Estetik, och inte minst musik som estetisk företeelse, är ett mångförgrenat forskningsfält.

Den andra samhällsbetydelsen är den praktiska roll musik kan ha. Musik som kommunikation har följt oss i årtusenden; trummandet på en ihålig trädstam är till exempel ett sätt att höras långt liksom fåbodjäsentans kommunikation över kilometerlånga

sträckor med lur eller sin egen röst. Idag är mobiltelefonernas ofta noggrant utvalda ringsignaler en del av vår vardag. En annan praktisk funktion är takthållandet: att gå i takt till musik för att markera gemenskap, eller att gå i takt till musik för att hålla ihop truppers slaglinje i fält. Musik kan fungera som viktiga arbetsredskap, exempelvis rytmiska arbetsramsor vid borrande för hand, för pålning, vid baxning. Rituela funktioner, såsom orgelns roll för andaktskänsla i kyrkan, är en annan av musikens praktiska användningar. En idag allt viktigare roll för musiken är som vara och ekonomisk drivkraft. Musik är idag en av Sveriges största industrier, även som exportvara. Listan på alla ekonomiska intressenter i musik världen över kan göras lång.

En tredje viktig roll för musik är som symbolbärare och identitetsmarkör i samhället. Det kan handla om nationell identitet, markerad av till exempel nationalsånger eller nationalinstrument, eller generationsidentiteter såsom rock som ungdomsmarkör eller dragspel som pensionärsinstrument. Vidare kan musik markera könsidentiteter, såsom klaver som kvinnoinstrument i 1800-talets högreståndshem eller elgitarren som manlig (phallos-)symbol, och religiösa identiteter i psalmsång eller klezmermusik. Starka grupper kan bildas och leva tack vare att de delar och identifierar sig med en viss musik. Man kan till och med slå varandra sönder och samman med hänvisning till identiteter uttryckta i skilda musikval.

Musikens genomgripande betydelse är ett starkt argument för att vi borde ägna mer kraft och resurser åt forskning om musik, inte minst om musik som kulturarv. Men för många är det inte så. Först måste man inse att musik faktiskt är ett kulturarv. Det är självklart att betrakta konst och litteratur som kulturarv, men inte lika självklart med musik. Varför är det så?

Ett skäl kan vara bilden av musik som enbart en samtida konsumtionsvara. Exempelvis får jag som musikmuseichef fortfarande frågan: »Varför sparar ni på en massa musikinstrument man inte får spela på?» Frågan är konstig i ett kulturarvs- och museisammanhang. Man frågar aldrig varför Nordiska museet sparar på gamla folkdräkter man inte får bära eller varför Tekniska museet sparar på gamla maskiner som inte kan användas. De ska vårdas som viktiga minnen från äldre tider, medan musikinstrument anses förlora sitt värde om man inte spelar på dem.

Musik och kulturarv som nyckelhål

Musik kan studeras ur två huvudaspekter: musik i sig och musik som nyckel till kunskap om andra företeelser i samhället. Båda är lika relevanta och hänger ihop. Musik i sig i betydelsen rytm, harmonik och form, är beroende av det omgivande samhället,

liksom man omvänt måste kunna något om musiken i sig för att använda den som objekt för förståelse av det omgivande samhället. Musik fungerar som ett ovanligt bra »nyckelhål« för att förstå förhållanden som rör människors liv i stort. Musik är genom sitt relativt abstrakta, icke-språkliga uttryck lätt att använda av olika ideologier och på skilda sätt. Musik kan också i sitt ursprungliga uttryck vara så värdeneutral att olika grupper och individer med skilda syften relativt lätt kan klistra olika värdeladdningar på samma musik.

Forskning om musik som kulturarv hänger delvis ihop med idén om musik som nyckelhål. Musik som kulturarv är en utgångspunkt för att förstå bland annat utvecklingen av olika genrer. Jazz var ursprungligen samlingsnamn för all möjlig populärmusik, av många förknippad med utland, negrer och allehanda synd. Spelmannen Jon Erik Öst kunde på sina konserter under 1950-talet säga om jazz och populärmusik: »Det är inte musik, det är en sjukdom. Men det säger jag er, sjukdomar går över.« Detta uttalande gjordes på en konsert i Östersund 1950, vilken spelades in och gavs ut långt senare på LP-skiva. Jazz och populärmusik levde bland många, men accepterades inte som ett kulturarv av etablissemangen. Officiellt uppfattades den inte som god smak och hamnade därför varken i arkiv eller på museer, en viktig fas för att få bli kulturarv.

Efter kriget accepterades jazz dock alltmer som kulturarv. Man intresserade sig för döda jazzartister, jazz började dokumenteras, man skrev vördnadsfullt om jazz i pressen.¹ Detta ledde också till att definitionen av vad som egentligen är jazz snävades in. Jazz skulle bli mer representativ. Idag nämns jazz ofta vid sidan om klassisk musik och har fått en stabil bas som ett av eliten accepterat kulturarv. I Statens musiksamlingar dokumenteras numera jazz som en viktig företeelse. Accepterandet av jazz som kulturarv kan i mer allmänt hänseende ses som en del av förändrade dominanta värderingar i samhället gentemot andra och icke-nationella kulturer. Ett spännande nyckelhål.

Kulturarvsbegreppet är en intressant utgångspunkt för analys av olika processer inom musik. Ett exempel är hur jojk runt förra sekelskiftet blev viktigt i sökandet efter ursprungliga folk kulturer. Folk från städerna, såsom den jämtländske konstnären och sameforskaren Karl Tirén, åkte runt och spelade in jojkar bland samer i Norrland. Kompositörer som Peterson-Berger använde dessa jojkar i sina verk. Jojkar spelades in på fonografrullar och denna dokumentation har sedan legat till grund för en revitalisering, för nya framföranden av jojkar. Till slut ligger inte en levande tradition som grund för framföranden, utan resultatet av själva kulturarvsprocessen. Detta kan

1. Jazzens väg till att betraktas som ett kulturarv tas upp i Gary Tomlinson, »Cultural Dialogics and Jazz: A White Historian Signifies«, *Disciplining Music*, red. Katherine Bergeron & Philip V. Bohlman, Chicago 1996.

jämföras med hur häradshövding Nils Anderssons transkriptioner i *Svenska låtar* blev en väsentlig grund för det ökade svenska folkmusikintresset på 1970-talet. Det var i sin tur en del av en bredare samhällsrörelse.

Kulturarvsaspekten är också viktig för att förstå hur människor i olika tider och vid skilda situationer ger musik olika symbolvärden. Receptionen av Beethovens nionde symfoni i 1900-talets Tyskland är ett exempel. Vid sekelskiftet tog arbetarrörelsen upp nian som sin. Texten i sista versen om att bli bröder i hela världen passade arbetarrörelsens ideologi. Beethoven tolkades som revolutionär och gjordes till en allierad. Högerkrafterna i Tyskland, däremot, såg Beethoven och hans nia som ett av de främsta uttrycken för äkta tysk kultur, överlägsen andra kulturer och värd att kriga för. Den bildade medelklassen å sin sida avvisade idéerna om politik i förhållande till musiken, och såg Beethovens nia främst som ett fantastiskt uttryck för ren och genialisk musik i sig, obefläckad av snöd politik.

När nazisterna kom till makten hade de inledningsvis svårt för texten »att kyssa hela världen«. Till slut bestämdes dock att detta var möjligt när tysk kultur fått en dominant ställning i samma värld. Nian kunde då spelas på Hitlers födelsedag, men verket fick inte uppföras i de ockuperade delarna av Östeuropa. De var inte värda denna musik. Efter kriget tog kultureliten i Västtyskland främst upp medelklassens symbolisering av stycket som uttryck för genial musik i sig. I Östtyskland tog nomenklaturen upp den gamla symboliseringen av stycket som proletärt och revolutionärt. Kommunistpartiledaren Walter Ulbricht själv tolkade nians slutkör som »att alla nu kan bli bröder därför att arbetarna gjort sig fria från de imperialistiska profitörernas kedjor«.²

Men sedan hände något nytt. När EU växte blev slutkören ur nian dess officiella nationalsång. Verket fick då ett nytt symbolvärde som inte var proletariatet, den tyska kulturen, Tredje riket eller den rena konsten i sig utan – Europa. Musikens roll som kulturarv gör att den ständigt förändras, inte primärt i notskriften men i våra öron. Ur nyckelhålsperspektivet är studiet av Beethovens nia nästan en sammanfattning av europeisk historia under 1900-talet.

Kanon och kulturarv

Somliga kulturuttryck anses ha speciella symbolvärden och utnämns därför till kulturarv, vilka i praktiken får särskild institutionaliserad omsorg. Kulturarv är alltid

2. David B. Dennis, *Beethoven in German Politics, 1870–1989*, London 1996, s. 182.

produkten av skilda gruppers ideologier och värderingar, mer eller mindre medvetet.³ Kanonbegreppet, såsom det används inom religion, konst, litteratur och musik är ett värderande begrepp, men finns också som en rent musikteknisk term. Ordet kommer från grekiskan med den ursprungliga betydelsen »måttstock, regel«. Som musikterm kan kanon översättas med »imitation«. Utgår vi ifrån dessa betydelser kan vi i ett kulturarvssammanhang definiera kanon som de speciella kulturarv, vilka valts ut och befordrats till att bli måttstock för andra, något att imitera, en sorts kulturarvets adel. Idag förs intensiva debatter i flera länder om att officiellt utse nationella kanon, inte minst inom musiken. Denna högst aktuella samhällsfråga griper in i alla resonemang om musik som kulturarv.

Vid mitten av 1800-talet ökade distributionen av musik, bland annat genom bättre tryckerier och flera musiktryck. En växande medelklass fick tillgång till främst klaverinstrument där denna musik kunde spelas, med en ökad kommersialisering som följd. Och eftersom man ville få sina musiktryck sålda anpassades kompositionerna därefter. Offentliga konserter blev också en växande marknad där kända virtuoser drog mycket folk. Denna marknad och kommersialisering av musiken skapade en motreaktion. Personer från främst städernas medel- och överklass föraktade vad de kallade »modet«, vilket ansågs leda till en förflackning av musiken. De ville ha bort ytligt virtuoseri: musiker måste vara trogna själva musiken mer än det aktuella modet. Ett led var då att söka sig tillbaka till äldre, mer »äkta« musik, till synes opåverkad av kommersialism och ytligt publikfrieri. Beethoven, Mozart, Händel och andra blev mått för den goda musiken. De spelades allt mer i konsertsalar och operahus, på bekostnad av samtida musik. Döda mästars musik kan sägas redan ha varit kulturarv, men nu blev de kanon.⁴

En parallell utveckling var att kommersialisering och nya distributionskanaler från och med slutet av 1800-talet ledde till att det vi kallar populärmusik blev allt vanligare och skiljd från så kallad klassisk musik. Klassiska kompositörer sökte sig allt mer avancerade former, de blev ett avantgarde. Den då mer svårtillgängliga musiken ledde till än mindre intresse för levande kompositörer. Ett exempel på utvecklingen att döda kompositörer allt oftare blev kanon är repertoaren vid Leipzig Gewandhaus Orchester,

3. Närmare resonemang om definitionen av kulturarv finns i Stefan Bohman, »Vad är museivetenskap och vad är kulturarv?« *Museer och kulturarv*, red. Lennart Palmqvist & Stefan Bohman, Stockholm 2003. Viktiga resonemang om kulturarvsbegreppet finns även hos David Lowenthal, *The Past is a Foreign Country*, Cambridge 1985, liksom hos Peter Aronsson, *Historiebruk. Att använda det förflutna*, Lund 2004. Kulturarvsbegreppet i musikaliskt hänseende tas upp i Philip Bohlman, »Music and Canons«, *Disciplining Music*, red. Katherine Bergeron & Philip V. Bohlman, Chicago 1996, samt i Tobias Pettersson, *De bildade männens Beethoven*, Göteborg 1996.

4. William Weber, »The History of Musical Canon«, *Rethinking Music*, red. Nicholas Cook & Mark Everist, Oxford 2001, s. 339ff.

en betydelsefull orkester i Europa. 1781–85 bestod repertoaren endast till 13 % av döda kompositörer. 1828–34 hade siffran ökat till 39 % och 1865–76 bestod repertoaren av hela 76 % döda kompositörer.⁵

Även inom populärmusik och folkmusik sker naturligtvis kanoniseringar. Vissa former av folkmusik kanoniserades bland annat till ovärderliga klenoder i den nationella identitetens namn. Jazz var som sagt länge föraktad som »negermusik« men är idag vördad, nästan i klass med klassisk musik. Inom populärmusiken är Elvis ett nästan övertydligt exempel med museer, festivaler, ständigt nya utgåvor av musiken – Elvis är kanon i begreppets mest renodlade betydelse. Att imitera honom både musikaliskt och rent fysiskt har blivit en genre i sig.

Men kanon handlar inte bara om döda kompositörer eller musiker. ABBA är ett utmärkt exempel på en grupp som kanoniserats redan under sin livstid. Från början var de vanliga svenska musiker, anklagade för att helt gå i kommersialismens ledband, men i takt med internationella framgångar fick de allt mer kanonstatus. Man började samla ABBA-material, gruppen imiterades av andra grupper och Nordiska museet gjorde en stor ABBA-utställning. Nu planeras till och med ett separat ABBA-museum. Gruppen har på några decennier gått från att i mångas ögon representera kulturskymning till att bli kanon, ibland i samma ögon. Skräp har blivit kvalitet – inte för att musiken ändrats utan för att dess roll som kulturarv förändrats.

Bruk, symbolik och estetik

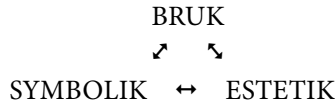
Hur ska man då studera företeelser som kulturarv och kanon i musiken? Många förknippar kulturarv med materiella företeelser: hus, konst, kläder med mera. Detta märks till exempel när man talar om *cultural heritage* i EU. Men kulturarv inbegriper även immateriella företeelser såsom traditioner, berättelser och förstås – musik. Analys av immateriella företeelser som kulturarv kräver dock delvis sin egen metodik. I studiet av musik som kulturarv kan man försöka förena musikvetenskapliga, etnologiska och kulturarvsvetenskapliga metoder och resonemang. Utifrån en kulturanalytisk grund kan tre aspekter renodlas: bruk, symbolik och estetik.

Det är viktigt att förstå vilka praktiska samhällsfunktioner musik kan ha, här sammanfattade i begreppet bruk, till exempel fäbodjätans bruk av lur för kommunikation liksom trumpetens signalfunktion i krig. Musik är dessutom ett viktigt medium för symboliseringar i samhället, nationalsånger, ungdomsmusik som identitetsmarkör

5. Ibid.

med flera exempel. Att förstå symboliseringar, eller kodningar, är nödvändigt vid en helhetsanalys av musik som kulturarv. För immateriella kulturuttryck, som musik, finns ytterligare en forskningsaspekt – estetiken. Kort uttryckt: de skönhetsupplevelser som påverkar människors värderingar av musik, studiet av upplevelser och värderingar av musik och de kulturellt baserade bedömningarna av vad vi kallar smak. Estetiska ställningstaganden uttryckt i »god eller dålig smak« har stora sociala betydelser.

Dessa tre forskningsaspekter på musik som kulturarv hänger ihop. De påverkar varandra och måste ses som en helhet. För att förstå ett symbolinnehåll måste man känna till bruket och de estetiska följderna. Ett nytt bruk kan i sin tur förändra den symboliska funktionen. Symboliken kan i sin tur påverka repertoaren och estetiken. Som en analysmodell kan det enkelt uttryckas så här:



Dessa aspekter kan användas vid analys av både kulturarv och kanon. Exempel kan tas från den aktuella kanondebatten i Danmark. Det danska kulturdepartementet initierade definiering av kanon och 2006 sanktionerade man officiella danska kanonlistor inom flera kulturområden. I Sverige stoppades redan i sin linda förslag från folkpartiet att fastslå en officiell nationell kanon.

I den danska officiella kanon delades musiken in i två huvudområden som skulle tilldelas tolv kanoniska verk var: den nedskrivna musiken (partiturmusiken) och den inspelade musiken (främst populärmusiken efter första världskriget). Jag använder de tre aspekterna bruk, symbolik och estetik för att diskutera två av de musikverk som utnämndes till officiell dansk kanon.

1. Sånger av C. E. F. Weyse (1774–1842)

Bruk

I motiveringen lyfts fram att dessa sånger i generationer sjungits av barn i skolor och i andra sammanhang. Detta flitiga bruk var en väsentlig grund i motiveringstexten för att definiera sångerna som kanon.

Symbolik

Sångerna beskrivs som ett uttryck för det »klassiske og det romantiske i den danske guldalder«. Den så kallade guldåldern (ca 1800–1850) lyfts ofta fram som den mest

framstående tiden för dansk kultur och konst. Den blir i sig en nyckelsymbol för det Goda Danmark. Weyses sånger fick alltså symbolisera denna danska guldålder. Att historiska perioder fungerar som nyckelsymboler är vanligt, jämför med exempelvis den svenska »folkhemstiden«.

Estetik

Trots att sångerna sjungits av barn, poängterar kommittén att de har »udsøgte harmonier«, med »skiftende akkordopløsninger som farver«. Man vill förena det enkla bruket med att de trots allt är estetiskt avancerade – en kanon måste vara representativ. De estetiska aspekterna får generellt kanske störst utrymme i bedömningarna av kanon i dansk musik. Men det är ändå tydligt att bruk och symbolik är viktiga i definieringen av Weyses sånger som kanon.

2. Galopper av H. C. Lumbye (1810–1874)

Bruk

Bruket av Lumbyes galopper såsom populär underhållningsmusik lyfts fram i motiveringen. Denna musik har verkligen lyssnats på och dansats till: »Det er virkelig musik til tiden.«

Symbolik

Bruket som populär underhållningsmusik hänger nära samman med symbolvärdet. Musiken skrevs till en av Danmarks viktigaste och mest hyllade institutioner: Tivoli i Köpenhamn, vilket förs fram i motiveringen. Tivoli och dess musik blir en nyckelsymbol för goda egenskaper vilka förknippas med danskhet.

Estetik

Kommittén skriver: »Lumbye skabte i Tivoli en særlig dansk version af den musik, hvor de almindelige populære dansformer løftes ind i symfoniorkestrens verden.«⁶ Ett viktigt estetiskt kriterium för att definieras som kanon är att Lumbye lyft populär underhållningsmusik till mer komplicerade former. Man pekar på den nästan oändliga melodirikedomen och den originella instrumenteringen. Lumbye har lyckats förena ett populärt bruk med något estetiskt representativt.

6. Samtliga citat ur motiveringarna finns på www.kum.dk/sw34255.asp.

Makten bakom kulturarv och kanon

Kulturarv och kanon är en maktfråga. Vilka ska bestämma vad som ska definieras som kulturarv? Vilka har tolkningsföreträde för vad kulturarvet får symbolisera? Det kan handla om en dominant makt som under en tid präglar tänkandet i samhället i stort, men också om olika grupper som aktivt kämpar om tolkningsföreträde. Även vid ett förvaltande av befintliga traditioner, etablerade festivaler, av vad som redan finns utgivet och inspelat, ställs dock frågor om fortsatt bevarande av det tidigare definierade kulturarvet och dess symbolvärde.

Det är omöjligt att lista alla maktgrupper med krav på tolkningsföreträde av kulturarv och kanon, men utifrån svensk praxis kan vissa viktiga grupper pekats ut: politiker, professionella, allmänhet, ekonomiska intressenter samt den offentliga kultursektorn.

Den politiska, officiella makten

Hov, riksdag, regering och myndigheter fattar beslut om till exempel inriktningar, bidrag, prioriteringar och anställningar – ett exempel är Gustav III:s initiativ till en ny svensk opera i Stockholm. Huvudsyftet var att genom denna prestigefyllda musikform glorifiera nationen och dess regent. Opera spelade denna roll i stora delar av Europa, stödd av de maktavande. När Tjeckien/Böhmen ville markera sin nationella självständighet gentemot det habsburgska väldet gjordes det genom bygget av en stor och dyr opera, på initiativ av den lokala officiella makten. Där skulle spelas operor på det tjeckiska språket i den nationella ideologins namn.⁷ Exempellistan på politiska maktcentra som velat styra definieringen av kulturarv och kanon kan göras lång.

Ett annat exempel på den officiella maktens utövande är den statliga musikcensur som fortfarande är påtaglig i åtskilliga länder. Musiker och kompositörer runt om i världen fångas och trakasseras av den politiska makten på grund av sin musik. Deras skapelser får definitivt inte status av kulturarv. Som exempel kan nämnas raimusiken, som förföljs i Algeriet. Eller för att komplicera resonemanget: Vit makt-musik får definitivt inte någon kulturarvsstatus i Sverige.

Professionella inom kulturarvsbranschen

Inom kulturarvsbranschen finns en mängd olika yrkeskategorier – anställda inom arkiv, bibliotek och museer, liksom musiker, anställda på musikinstitutioner. Inom mu-seivärlden växte det under 1800-talet fram en professionell kulturarvspersonal som

7. Stefan Bohman, *Musiken i politiken. Konstmusik som kulturarv*, Stockholm 2003, s. 83f.

hävdade tolkningsföretråde av definiering och symbolisering av kulturarv. Denna roll förstärktes när deras kunskap vetenskapliggjordes varvid etnologi och arkeologi fick status av universitetsämnen, ofta förankrade i den praktiska verksamhet som fanns på Nordiska respektive Historiska museet. Det är också typiskt att en av förgrundsfigurerna i svensk musikvetenskap, Tobias Norlind, samtidigt var chef för Musikmuseet. Vetenskapliggörandet var ett sätt för de professionella inom branschen att stärka sin rätt till tolkningsföretråde.

De professionellas makt i Sverige växte starkt under 1900-talet. Inom musiken kan den professionella maktgruppen delas upp i *görare* och *vetare*.⁸ Görare är främst de som aktivt musicerar på en mer professionell nivå. För dem är målet att utöva musik, och autenticitet, kvalitet och kulturarv konstitueras i musicerandet och i själva den musikaliska upplevelsen. Vetarnas mål är själva utforskandet av musiken. Vad som ska betraktas och definieras som kvalitet, autenticitet och kulturarv förankras i vetenskapliga procedurer och i de yttre förhållanden som studeras. Görarnas och vetarnas maktposition är störst i det direkta musiklivet, men de påverkar också vad som ska definieras som kulturarv.

Allmänheten

Allmänheten har olika viktiga roller, som användare, publik (aktiv som presumtiv), enskilda entusiaster med flera. Deras smak kan styra vad som ska definieras som kulturarv. Just smak i en kollektiv bemärkelse är ett intressant begrepp, inte minst i kulturarvssammanhang. Den franske sociologen Pierre Bourdieu har pekat på smakens betydelse som social åtskiljare.⁹ Han har framför allt tittat på konstens och konstmuseers roll i Frankrike. För högutbildade ger det ett större kulturellt kapital att uppskatta en målning av Frans Hals än den alltför vanliga Mona Lisa. Resonemangen går att överföra till musik. Det är tecken på ett större kulturellt kapital att beundra Tjajkovskijs pianotrio än hans alltför ofta hörda första pianokonsert. Smak spelar roll vid definiering av kulturarv.

Bland allmänheten finns också musiker, som inte kan räknas som professionella, men som ändå bidrar med värderingar och tolkningar av vilken musik som bör spelas och sparas som kulturarv.

Allmänheten är också intressant ur rent ekonomiskt hänseende. Smaken styr vilka museer man går på, vilka konserter man skaffar biljetter till, vilka skivor som köps, och

8. Begreppen myntas i Dan Lundberg, Krister Malm & Ove Ronström, *Musik, medier, mångkultur*, Hedemora 2000.

9. Pierre Bourdieu, *Kultursociologiska texter*, urval Donald Broady & Mikael Palme, Stockholm 1986.

därmed direkt eller indirekt vad som definieras som kulturarv. Detta sker ofta i samspel med nästa maktgrupp.

Ekonomiska intressenter

Affärsintressen, turismens organisationer och musikbranschen är några sektorer med ekonomiska intressen i musik. Inom kulturarvssektorn går det aldrig att bortse ifrån ekonomiska styrfaktorer, även när det gäller definiering av kulturarv. Till exempel kan det faktum att viss konst eller vissa musikinstrument betingar höga kostnader på en marknad styra vad som framgent definieras som kulturarv. De kulturminnen, de traditioner, den musik som drar turister kan i kraft av just detta definieras som kulturarv.

Inom musikindustrin finns maktgrupper med inflytande över kulturarv: till exempel skivproducenter, förläggare, marknadsförare och arrangörer. De kallas av Lundberg, Malm och Ronström vid sidan av *görare* och *vetare* för *makare*. Deras huvudsakliga motiv är att sprida och sälja resultatet av i första hand görares, men även vetares arbeten. De kan vara viktiga *gatekeepers* och deltar definitivt i kulturarvsprocessen.

Offentliga kulturesektorn

Det offentliga kulturesektorn inbegriper tidningsskribenter, recensenter, media med flera. Inom musiken har inte minst musikrecensenter ett inflytande över vad som ska definieras som kulturarv. Wilhelm Peterson-Bergers recensentgärning är ett lysande exempel på en person som tagit sin roll som hänsynslös *gatekeeper* på stort allvar. Framför allt modern musik skulle obönhörligen brännmärkas, och på så sätt fräntas alla möjligheter till att bli kulturarv. Kompositörer som Bartok och Schönberg angreps obarmhärtigt. Grindvaktandet kunde också gälla artister: »Titelrollen innehades av fru Rundberg, vilket nog ej i oväsentlig mån bidrog till att salongen var så glest besatt.«

Mediernas spridning är idag väldigt stor. Det betyder inte automatiskt att de blir en maktfaktor i definiering av kulturarv, men deras möjlighet att sprida egna och andras värderingar om vad som ska vara kulturarv kan vara enorm: Vad spelas av gammal populärmusik eller klassisk musik i radio? När kunde jazz accepteras som kulturarv och få egna program? En ny maktgrupp är de som skapar portaler och sökmotorer på nätet. Den musik som tränger igenom nätet har större möjlighet att definieras som kulturarv.

Gruppernas kamp

Det pågår en ständig kamp mellan dessa grupper om definiering av kulturarv. Museer dominerades fram till 1800-talet av hov, adel och regering, men vid slutet av 1800-talet

växte de professionella kulturarvsförvaltarna fram som en ny maktgrupp. Ett sätt att erövra maktpositioner var att vetenskapliggöra kulturarvet, vilket stärkte de professionellas tolkningsföreträde. Musikvetenskapen kom ovanligt sent, med en första docentur 1926 och den första professuren 1948. Senare delen av 1900-talet innebar en allt större kommersialisering, där inte minst museer har fått anpassa sig för att locka en stor publik. Olika ekonomiska intressen har fått större spelrum inom kulturarvssektorn, inte minst turistindustrin. Inom musiken har marknaden för skivor formligen exploderat. Den offentliga makten försökte, delvis som en reaktion mot detta, ta tillbaka åtminstone delar av tolkningsföreträdet av kulturarv, eller som uppdraget uttrycks i den statliga kulturutredningen 1974: »Att motverka kommersialismens negativa verkningar.« Museer har senare fått speciella öronmärkta medel för vissa projekt: genus, mångkultur, barnkultur. I praktiken minskas då medel till den verksamhet som de professionella inom kulturarvs- och musiksektorn själva styr över.

Grupper såsom politiker, adel, professionella inom kulturarvsbranchen, ekonomiska intressenter, skribenter, recensenter med flera har alltid förespråkare som ska tillse att gruppens rådande värderingar och ideologi följs. *Gatekeepers* inom musiken bestämmer vilka som får stöd, vad som får framföras offentligt och vem som får göra det. Allt detta påverkar förstås vad som definieras som kulturarv eller inte – och i slutändan vad som blir kanon. Ett intressant och viktigt forskningsmål är att studera den roll olika *gatekeepers* har, oavsett om det handlar om recensenter, festivalarrangörer, mediefolk eller arkivarier.

Ideologier bakom musik som kulturarv och kanon

De symbolinnehåll som ges olika kulturarv beror i hög grad på vilken ideologi skilda grupper delar och vill utgå ifrån. Jag skissar här några större och viktigare ideologiska riktningar i samhället som styr och styrs både definiering och symbolisering av kulturarv. Med ideologi avses manifesta och programmatiskt uttryckta värdesystem.

· Nationell ideologisk grund för definiering och symbolisering av kulturarv

Nationella ideologier har dominerat västvärlden i närmare 150 år, inte minst vad gäller kulturarv. Nationalsångerna är tydliga exempel på det. Symbolisering av musikinstrument såsom mer eller mindre officiella nationalinstrument är ett annat: nyckelharpa i Sverige, hardangerfela i Norge, kantele i Finland, steel-pan i Trinidad-Tobago.

· *Religiös ideologisk grund för definiering och symbolisering av kulturarv*

Om nationalism präglad våra samhällen de senaste 150 åren kan religionen sägas ha varit dominant århundradena dessförinnan. Och liksom skilda nationella identiteter kämpat om tolkningsföreträde, har man på religiös grund kämpat om symboliseringar av kulturarv, inte minst inom musikens område.

· *Klassmässig ideologisk grund för identifiering och symbolisering av kulturarv*

Det givna exemplet är sovjetstatens officiella prioritering av »proletärmusik«, vilket kunde betyda allt möjligt. Vänsterrörelsen i Europa på 1970-talet är också intressant vad gäller musik som kulturarv och kanon, med en betoning på samhällstillvänd musik och folkmusik.

· *Rasmässig ideologisk grund för definiering och symbolisering av kulturarv*

Det tydligaste exemplet är när man i det Tredje riket definierade viss musik som judisk. Vit makt-musik är naturligtvis också intressant här.

· *Dagens ideologiska grunder för definiering och symbolisering av kulturarv*
– *mångkultur och genus*

Skilda värderingar och ideologier i samhället är mer eller mindre djupgående. Somliga är mycket sega strukturer, som nationalismen, och andra är mer av färskvara. Att uteluta ABBA som kulturarv därför att de är uttryck för en ohejdad kommersialism är idag inte längre gångbart.

Vad som blir nya dominanta ideologiska grunder för definiering och symbolisering av kulturarv kan bara framtiden utvisa. Idag kan vi dock se tydliga försök att etablera sådana. Ett sätt är att staten deklarerar att vissa ideologier ska styra kulturarvsinstitutioners arbete. Det görs bland annat genom att man i regleringsbrev till institutionerna bestämmer att deras samlingar ska spegla olika genus, eller att mångkulturalitet ska styra verksamheten.

Slutfasen för kulturarv och kanon
– *kontextbyte och institutionalisering*

Musikens kontext har en väldigt stor betydelse för kanonisering av viss musik i två hänseenden. Dels bidrar kontexten till vilken musik som får bli kulturarv och kanon;

musiken bör passa in i den ideologiska grunden. Dels innebär själva definitionen av exempelvis ett musikstycke som kulturarv eller kanon, att musikstyckets kontext förändras på olika sätt. Ett utmärkande drag för kulturarv är att det isoleras, både i rent fysisk bemärkelse för att skyddas mer än andra kulturuttryck, och att det i folks ögon isoleras från andra, kanske helt likartade företeelser. Kulturarv begränsas också i bemärkelsen att det reduceras till enstaka, men viktiga, betydelser. Mangelbrådan reduceras i stort sett till ett konstföremål. Den kanske viktigaste kontextuella förändringen med det som befordras till kulturarv och kanon är att det görs mer representativt, exempelvis när det får ett nationellt symbolvärde. Det måste leva upp till sin roll som nationalsymbol. Ett tydligt exempel är när musikinstrument mer eller mindre officiellt utnämns till nationalinstrument.

Institutionalisering är en väsentlig del av kulturarvsskapandet. Den innebär att kulturarvet placeras i passande institutioner såsom arkiv, museer och bibliotek. Vanligen hamnar dokument och annat skrivet material på arkiv, föremål i museer samt tryckt material i bibliotek. Gränserna är dock flytande. Som kulturarvsinstitutioner har de, som sagt, makt. I hävdandet av tolkningsföreträde finns en ständig strävan efter professionalisering inom dessa institutioner. Professionaliseringen kan delas upp i aspekterna vetenskapliggörande och partikularisering.

Vetenskapliggörandet bygger på att olika kulturarvsinstitutioner får ökad legitimitet genom att också formars som universitetsdiscipliner. Etnologi, tidigare folklivsforskning, hade sin grund i Nordiska museet. Arkeologi hade sin utgångspunkt i Historiska museet. Ämnet musikvetenskap var i sig ett vetenskapliggörande av den verksamhet som bland annat hade sin grund i dåvarande Musikaliska Akademiens arkiv och bibliotek samt i Musikmuseet. Den nuvarande viljan att diskutera kulturarvsvetenskap och att etablera detta som ett universitetsämne är också ett led i detta vetenskapliggörande. Skapandet av universitetsdiscipliner inom kulturarvsinstitutionernas ämnesområden stärker deras professionalism och krav på tolkningsföreträde.

Partikularisering förstärker kraven på professionella kompetenser för att sköta kulturarvsinstitutionernas verksamhet. Svante Beckman resonerar i *Modernitet och kulturarv* om att kravet på speciella kompetenser för att handha exempelvis dopfuntar leder till att människor i kraft av denna speciella professionalitet kan hävda absolut tolkningsföreträde.¹⁰

Detta är bara en skiss över olika aspekter på musik som kulturarv och kanon. Hu-

10. Svante Beckman för denna diskussion i »Om kulturarvets väsen och värde«, *Modernisering och kulturarv*, red. Jonas Anshelm, Stockholm 1993.

vudpoängen är enkel, men ändå viktig: studier av varför och hur musik blir kulturarv och kanon är väsentliga i flera hänseenden!

Summary

Music as cultural heritage and canon

Why and how is music regarded as a cultural heritage? Its importance for society can be analysed from three aspects. (1) The importance of music in an aesthetic sense, for pleasure. (2) The practical role of music in society, its function. (3) Music as a carrier of symbols, of identities.

Cultural heritage is a question of power, where groups can fight about what to define as cultural heritage and how to symbolize it. Examples are given from political/official power, professionals in the field of cultural heritage, the general public, financial interests and the cultural elite. Separate ideologies are also behind definitions of cultural heritage, and how to symbolize it. Most dominant is the ideology of nationality. The article also discusses the institutionalization of cultural heritage, where the change of context is central.

Referenser

- Aronsson, Peter, *Historiebruk. Att använda det förflutna*, Studentlitteratur, Lund 2004
- Beckman, Svante, »Om kulturarvets väsen och värde«, *Modernisering och kulturarv*, red. Jonas Anshelm, B. Östlings bokförlag Symposion, Stockholm 1993
- Bohlman, Philip, »Music and Canons«, *Disciplining Music. Musicology and its Canons*, red. Katherine Bergeron & Philip V. Bohlman, University of Chicago Press, Chicago 1996
- Bohman, Stefan, *Musiken i politiken. Konstmusik som kulturarv*, Carlssons, Stockholm 2003
- Bohman, Stefan, »Vad är museivetenskap och vad är kulturarv?« *Museer och kulturarv*, red. Lenart Palmqvist & Stefan Bohman, Carlssons, Stockholm 2003
- Bourdieu, Pierre, *Kultursociologiska texter*, urval Donald Broady & Mikael Palme, Salamander, Stockholm 1986
- Dennis, David B., *Beethoven in German Politics, 1870–1989*, Yale University Press, London 1996
- Lowenthal, David, *The Past is a Foreign Country*, Cambridge University Press, Cambridge 1985
- Ehn, Billy & Löfgren, Orvar, *Kulturanalys. Ett etnologiskt perspektiv*, Liber, Stockholm 1982
- Lundberg, Dan, Malm, Krister & Ronström, Owe, *Musik, medier, mångkultur. Förändringar i svenska musiklandskap*, Gidlunds, Hedemora 2000

- Lundberg, Dan & Ternhag, Gunnar, *Musiketnologi. En introduktion*, Gidlunds, Hedemora 2002
- Pettersson, Tobias, *De bildade männens Beethoven. Musikhistorisk kunskap och social formering i Sverige mellan 1850 och 1940*, Göteborgs universitet, Göteborg 1996
- Tomlinson, Gary, »Cultural Dialogics and Jazz: A White Historian Signifies«, *Disciplining Music. Musicology and its Canons*, red. Katherine Bergeron & Philip V. Bohlman, University of Chicago Press, Chicago 1996
- Treitler, Leo, »The Historiography of Music: Issues of Past and Present«, *Rethinking Music*, red. Nicholas Cook & Mark Everist, Oxford University Press, Oxford 2001
- Weber, William, »The History of Musical Canon«, *Rethinking Music*, red. Nicholas Cook & Mark Everist, Oxford University Press, Oxford 2001