

Apropå Jan Ling

– elva texter om musikforskning och musikliv



Märta Ramsten & Gunnar Ternhag (red.)

KUNGL. MUSIKALISKA AKADEMIEN OCH SVENSKT VISARKIV



Foto: Monica Ling

Jan Ling (1934–2013) var en av Sveriges ledande musikforskare. Han disputerade 1967 i Uppsala på en avhandling om nyckelharpan. Samma år flyttade han till Göteborg för att vid universitet bygga upp en musikvetenskaplig institution. Han blev kvar vid Göteborgs universitet under resten av sitt yrkesliv – han slutade som universitetets rektor 1992–1997.

Efter Jan Lings hastiga bortgång arrangerades ett seminarium till Jan Lings minne. Seminariet ägde rum i Kungl. Musikaliska akademien. Denna skrift innehåller seminariets elva bidrag.

© Svenskt visarkiv och författarna 2014

Layout: Bengt-Erik Engholm

Bild på framsidan: Nyckelharpan är tillverkad av Eric Sahlström 1981
och finns i Scenkonstmuseets samlingar. Foto: Mikael Bodner

Foto på baksidan: Monica Ling

Bakgrundsfoto: Bengt-Erik Engholm

ISSN 0347-5158 (Kungl. Musikaliska akademiens skriftserie)

ISSN 0081-9840 (Svenskt visarkivs skrifter)

ISBN 978-91-979205-7-5

Tryck: TMG Tabergs 2014

STOCKHOLM

Innehåll

Förord

Jan Ling 21/4 1934–3/10 2013	5
<i>Märta Ramsten</i>	

Om betydelsen av dörröppnare	7
<i>Owe Ronström</i>	

Jan Ling, radion och kulturdemokratin	13
<i>Alf Björnberg</i>	

Från Bellman till Bildt: Jan Ling som dialogföreläsare	19
<i>Sven-Eric Liedman</i>	

Jan Ling och Musikhistoria i bilder	23
<i>Anders Carlsson</i>	

Nyckelharpans renässans – ett samspel	28
<i>Gunnar Ternhag</i>	

En organologisk vision – och hur beskriver man en nyckelharpa?	36
<i>Dan Lundberg</i>	

Musikk i Grenseland – Värmlandsprojektet – en torso	44
<i>Arvid O. Vollsnes</i>	

Stina i Stensö, Franz Liszt och Jan Ling	53
En musiketnologisk reflexion	
<i>Märta Ramsten</i>	

”Sen kom Jan Ling – då blev det annorlunda”	57
Jan Ling, Ernst Emsheimer och musiketnologin	
<i>Anders Hammarlund</i>	

Den utåtriktade verksamheten på Musikhistoriska museet under 1960-talet	61
<i>Madeleine Modin</i>	

Åren med Jan	67
<i>Olle Edström</i>	

Musiken, flöjturet och tiden	71
<i>Johan Norrback</i>	

Författarna	76
-------------	----

Förord

Jan Ling 21/4 1934–3/10 2013

I anledning av Jan Lings bortgång den 3 oktober 2013 anordnade Kungl. Musikaliska akademien i samarbete med Svenskt visarkiv ett seminarium till Jan Lings minne. Till seminariet inbjöds forskare och vänner att hålla korta inlägg refererande till Jan Lings liv och verksamhet. Seminariet ägde rum den 8 april 2014. De olika inläggen har nu samlats i denna antologi. Seminariedagen inleddes och avslutades med musik med anknytning till Jan Lings forskningsområden: David Eriksson och Josefina Paulson spelade låtar på nyckelharpa. Tre pianoverk av Franz Liszt (*Nuages gris*, *Eroica* ur *Etudes d'exécution transcendente* samt *Fantasi och fuga över B-A-C-H*) framfördes av Martin Sturfält.

Jan Lings insatser för den svenska musikvetenskapen och svenskt musikliv har varit av grundläggande betydelse. Inom områdena musiketnologi och musiksociologi var han direkt nydanande. Också inom högskoleundervisningen i musik hade han en avgörande roll i den omstrukturering som ledde till att också jazz och populärmusik kom in i undervisningen (SÄMUS).

Ling studerade piano vid Kungl. Musikhögskolan 1955–1958 samtidigt som han studerade musikvetenskap i Uppsala för professor Carl-Allan Moberg. Denne kom genom sina egna forskningar att intressera sin elev för den folkliga musikkulturen. Ling skrev sin licentiatavhandling om en östgötsk vissamling från 1800-talets mitt (1965), ett nydanande arbete där han framhåller de enskilda sångarnas musikaliska miljö samtidigt som han genom en egen framtagen metod kunde visa på olika musikaliska tidslager i sångarnas melodirepertoar. Hans doktorsavhandling som behandlade instrumentet nyckelharpa (1967) byggde på egen fältforskning. Avhandlingen fick stor betydelse inte bara inom instrumentforskningen utan också för folkmusikutövare. Den bidrog starkt till den revival för nyckelharpan som växte fram i landet under 1960- och 70-talen. Lings handbok *Svensk folkmusik* (1964) blev en storsäljare och trycktes i många upplagor.

Under 1960-talet undervisade Ling vid Institutionen för musikkforskning vid Uppsala universitet och ledde där flera exkursioner i fältarbete. Samtidigt fördjupades hans musiketnologiska forskning i anställningar vid olika institutioner: Sveriges Radio, Svenskt visarkiv och Musikmuseet.

1967 flyttade Ling till Göteborg där han byggde upp en institution för musikvetenskap, präglad av nyare forskningsmetoder hämtade från sociologi och antropologi. Han låg också bakom satsningen på den särskilda musikläroarutbildning (SÄMUS) som startades i Göteborg 1971 inom dåvarande Musikhögskolan. Som professor i musikvetenskap införde han en ny typ av forskarutbildning i ämnet, med konstnärligt-kreativ inriktning, något som bidragit till utvecklingen av konstnärlig forskning i Sverige. Från 1990-talet medverkade han också till uppbyggnaden av det stora projektet Göteborg Organ Art Center (GOArt) knutet till universitetet och Högskolan för scen och musik. 1992–1997 innehade han rektorsämbetet vid Göteborgs universitet.

Ling var en strålande pedagog och omtyckt föreläsare. Inte utan orsak förlänades han för "hängiven bildningsverksamhet" och "kunskapsförmedlande framställningskonst" Karin Gierows stora pris av Svenska Akademien 2007. Bakom motiveringen låg också hans mångåriga publiceringsprojekt *Europas musikhistoria*, i vilket han anlade en musiketnologisk syn på den europeiska musikens utveckling – en skriftserie som han just hann avsluta. En förteckning över Jan Lings samtliga artiklar och skrifter gavs ut i anslutning till minnesseminariet. Denna bibliografi kan laddas ner på Svenskt visarkivs webbplats.

Jan Ling invaldes i Kungl. Musikaliska akademien 1975, men var också ledamot av Kungl. Vitterhets, Historie och Antikvitets Akademien, Kungl. Vetenskaps- och Vitterhetssamhället i Göteborg och Kungl. Gustav Adolfs Akademien för svensk folkkultur, Uppsala – ett bevis för hans breda förankring i forskarsamhället.

Märta Ramsten

Om betydelsen av dörröppnare

Owe Ronström



Foto: Per-Ulf Allmo

Öppningsbild

En svart-vit bild. Till höger tre unga män, alla drygt 30. Betrakta deras händer, uttryck och klädsel, hur de lyssnar uppmärksamt, men med en lite avvaktande hållning. Till vänster en äldre man, aktiv, intresserad, engagerat framåtlutad, från en position stödd av en flygel. Mikrofonerna, positionerna och affischen avslöjar sammanhanget. Scenen är Kristinehallen, under Falun Folkmusik Festival, i juli 1987. Bilden inleder Jan Lings "Europas musikhistoria, folkmusiken", publicerad 1989. I bildtexten står lakoniskt "Författaren diskuterar folkmusik med tre spelmän och musiktänkare". Så typisk den bilden är!

Jan Lings stora betydelse för 1970- och 80-talens folkmusikvåg i Sverige är väl känd. Hans engagemang i de många ideologiska diskussionerna om folkmusikens väsen från slutet av 1960-talet till en bit in på 1980-talet blev avgörande, liksom hans artiklar om folkmusikens funktioner och politiska kopplingar till höger och

vänster. Ännu mer avgörande blev Jan Lings roll som dörröppnare, till utbildning och arkiv, till de akademiska sammanhangen och inte minst till de offentliga scener där het debatt och diskussion blandades med musik av alla de slag. Till yngre generationer överförde han villigt kunskap och akademisk legitimitet. Han styrde med lätt hand och glimten i ögat idé och praktik i bestämda riktningar. Han stödde, handledde och visade vägen, inte minst politiskt och ideologiskt. Och viktigast, han öppnade dörrar och stod inte i vägen för dem som ville in. Kort sagt, han var engagerad, engagerande och inte minst viktigt, inkluderande. Det är vad vi ser på bilden från Falun 1987. En dörröppnare och tre musikanter som ville in, genom var sin dörr – Ale Möller, Leif Stinnerbom och jag själv.

Dörröppnare

Jan Lings gärning är omfattande och tämligen unik. Men som dörröppnare och vägvisare var han inte lika unik. Jan Ling var en typ av person i ett akademikersläkte som det tack och lov fanns fler av. Precis som Jan själv kom de att spela en betydelsefull roll i flera länder i Europa under 1970 och 80-talen, särskilt för de många unga folkmusikintresserade som då tog sina första steg till en framtid som musiker, musikforskare, dansare, radioproducenter och musikentreprenörer. Efter en kort presentation av två personligt valda exempel ska jag återkomma till Jan Ling och summera några reflektioner om betydelsen av sådana dörröppnare.

György Martin

Den ungerska folkmusik- och dansvärldens mest betydande dörröppnare är utan tvivel *György Martin* (1932–1983). Martin inledde sin karriär som professionell dansare, men sadlade om och blev framstående och internationellt stilbildande dansforskare. Under framför allt 1960- och 70-talen arbetade han intensivt med att dokumentera folklig dans, mest i ungerska byar i Transsylvanien. Samtidigt publicerade han en serie viktiga arbeten om stil, motiv och improvisation i folklig dans, arbeten som starkt påverkade de många unga som från 60-talet och framåt vällde in i de ungerska universiteten för att söka både akademisk kunskap och sina egna folkliga rötter. György Martin hade från början nära och starka band till denna unga efterkrigsgeneration, och särskilt till dem som skulle bli en kärna i den unga urbana intellektuella oppositionen. Det var Martin som vid slutet av 1960-talet visade vägen till musiken och dansen i de transsylvanska byarna och öppnade dörrarna till den för de unga urbana studenterna så främmande värld av exotisk fiolmusik och pardans. Det var också Martin som lärde ut fältforskandets

etos och introducerade unga musikanter och dansare till de gamla spelmännen, sångarna och dansmästarna, de som skulle bli förebilder, idoler och ikoner för en hel generation unga Budapestbor.

Martins engagerade arbete som dansare, forskare och kulturarbetare ledde ett antal unga begåvade musiker och dansare in på nya vägar, kanaliserade deras intresse för det ungerska och det förflutna och sammanförde det med ett intresse för social, kulturell och politisk förändring. Resultatet blev danshusrörelsen, som fick institutionell stadga från mitten av 1970-talet. Danshusrörelsens centrum var ungersk folkmusik och dans, särskilt i former som ännu utövades i Transsylvanien. Att utöva denna ålderdomliga och starkt improviserade musik och dans i föreningslokaler i Budapest blev i det rådande kulturpolitiska klimatet i Ungern ett politiskt ställningstagande. Danshusrörelsen var från början en mycket politisk rörelse, men av en ny typ, med starkt individuella förtecken. Den politiska kampen handlade om att erövra ett ökat individuellt utrymme och ett konstnärligt uttryck okontaminerat av partiet och staten.

En startpunkt för den nya rörelsen blev när två unga begåvade musikanter, Béla Halmos och Ferenc Sebő vann en musiktävling i TV. Det ledde dem vidare till offentliga framträdanden, till radio, TV och grammofonstudior. Och så ledde det dem in i akademien. Béla Halmos, fiolspelande arkitektstudent, blev nu musiker på heltid, dessutom folkmusikforskare och snart lärare för en lång rad yngre musikanter. Ferenc Sebő, poesiintresserad gitarrist, vevlirespelare, altfiolist och sångare, blev också han heltidsmusiker, skivartist, snart också välformulerad uttolkare av danshusrörelsens ideologiska värden. Tillsammans med basisten Albert Nagy och sångerskan Márta Sebestyén bildade de Sebő-gruppen, som snabbt blev stilbildande ikon för den växande danshusrörelsen.

En av dem som gjorde detta möjligt var alltså György Martin. Genom de dörrar som han öppnade blev musiker, dansare och en rad blivande etnologer, musik- och dansforskare. Diktaren Sándor Csóori, ledande ungersk kulturpersonlighet, skrev på omslaget till danshusrörelsens egen skivserie "Levande folkmusik" att det funnits två viktiga ögonblick i folkdansens historia: "En när den blev upp på scenen och den andra när den lämnade scenen för att återvända till jorden. Inte som konst, men för att få förbli dans, på samma sätt som vinden är vind och regnet är regn."

Danshusrörelsen var ett urbant fenomen som iscensatte delar av en lantlig musik- och dansvärld för en först förvånad men snart begeistrad ung publik. Under långa svettiga kvällar av intensivt spelande och dansande öppnade sig för dem ett utrymme där det individuella konstnärliga uttrycket och den politiska

gesten vävdes samman på ett nytt sätt. Därigenom kom deras bild av sig själva och sin sociala, kulturella och politiska position att förändras. Och det skulle komma att få stor betydelse för den politiska utvecklingen i Ungern under 1980- och 90-talen.

Erich Stockmann

Också i DDR fanns vid slutet av 1960-talet en växande ung musik- och dansrörelse, som staten på olika sätt försökte kanalisera in i redan etablerade spår. I Berlin, Leipzig, Dresden och andra städer tog en liten men betydelsefull skara intryck av det som pågick i Ungern, dit man faktiskt kunde resa. Intryck hämtade man också från de nordiska länderna, dit man ju inte kunde ta sig, men väl ändå få kontakt med på andra sätt. Så växte under 1970-talet fram en folkmusik- och dansscen inspirerad av såväl den ungerska danshusrörelsen som den svenska folkmusikvågen och med tiden med allt starkare band till dem. En av dem som gjorde det möjligt var *Erich Stockmann* (1926–2003), musikforskare, musiketnolog och musikinstrumentkännare. Som akademiker var han aktiv nationellt och internationellt i många sammanhang, bland annat i DDR:s musikeråd, International Music Council och International Council for Traditional Music. Erich Stockmans position i DDR:s kulturpolitiska landskap var grundmurad. Det gav honom möjlighet att själv resa utomlands, och dessutom att bjuda in utländska föreläsare, forskare och musiker till evenemang av skilda slag i DDR. En av dem var jag själv. Under 1980-talet deltog jag i ett antal konferenser och seminarier om folkmusik, dans och folkliga musikinstrument. Där, i Berlin och Leipzig, blev jag snart bekant med några jämgamla och likasinnade musikanter, unga, urbana sökare och folkmusikdiggare. Med på tåget till Berlin hade jag alltid förutom fiol, böcker och bandspelare en försvarlig packe skivor med svensk folkmusik att ge bort. Till lägenheten där jag oftast fick nattkvarter, hemma hos ett ungt musikerpar, kom en strid ström av unga musikintresserade studenter, för där pågick ständig kopiering av LP-skivor som Erich Stockmann och hans många inbjudna besökare haft med sig. Med sig hade besökarna tomma kassettband som de snart bytte mot färdiginspelade med musik från väst, folkmusik mest, som de inte på några villkors vis skulle kunna komma över på andra sätt.

Erich Stockmann var dörröppnare. För unga musikintresserade i den stora efterkrigsgenerationen öppnade han dörrar till statliga institutioner, skolor och arkiv. I kraft av sin politiska och kulturella legitimitet kunde han ge ungdomarna tillträde till scener i samlingslokaler och kulturhus. Han skapade kanaler till anslag för kurser, konserter, workshops och festivaler och öppnade också dörrar

till den statliga radion och grammofonindustrin. Erichs legitimitet gav också en viss säkerhet, som i den alltmer upphettade politiska situationen mot slutet av 1980-talet inte var oviktig. Sent ska jag glömma en helgkurs i svensk folkmusik i Berlin hösten 1988, med ett tjugotal fiolspelande östtyskar ständigt övervakade av män i läderjackor och lustiga smala slipsar. Utanför bakdörrarna stod under hela helgen två stora, bruna piketbussar med motorn på.

Genom de dörrar som Erich och några andra likasinnade öppnade klev Jo och Gabi Meyer i Berlin, grundare av gruppen Jams och verksamma som musiker, festivalarrangörer, radioproducenter, dessutom Folkkländer från Leipzig, vars medlemmar senare grundade den stora folkmusikfestivalen i Rudolstadt, och hel rad andra på väg till en framtid som musiker och musikforskare. Det var ungdomar i sådana kretsar som vid slutet av 1980-talet tog sig för att på måndagskvällar i tystnad promenera runt Stasis högkvarter i Leipzig. Och det var ungdomar i samma kretsar som sommaren 1989 reste till Ungern och som sen inte ville resa tillbaka, vilket på märkliga vägar kom att leda till järnridåns fall. Precis som sina ungerska generationskamrater sökte de ett utrymme där det individuella konstnärliga uttrycket och den politiska gesten kunde vävas samman på ett nytt sätt.

Tre dörröppnare i tre samhällen

Jan Ling, György Martin, Erich Stockmann. Tre någorlunda jämnåriga dörröppnare, verksamma under en turbulent period av kulturell och politisk förändring i Europa. Tre samhällen, mycket olika, men ändå med vissa likheter. I alla de tre fanns vid 1960-talets slut ännu en orubbad tilltro till vetenskapssamhället och till den speciella slags rationalitet som byggts kring idén om vetenskapen och den akademiska bildningen som sanningens och det godas försvarare. Därför tillerkändes också akademiker stark legitimitet, som de ibland kunde överföra till områden utanför akademien som intresserade dem, för att förstärka och förändra dem. I alla tre länderna fanns också ett väl utvecklat musiksamhälle med akademisk och finansiell styrka. Där fanns musikakademier, musikforskningscentra, arkiv och där fanns också statliga medier och distributionskanaler, böcker, tidskrifter, radio, TV och inte minst grammofonbolag, som just under 1960- och 70-talen fick växande betydelse, alla med täta band till akademierna och akademikererna. I alla tre länderna fanns dessutom en manifesterad vilja att använda de statliga medierna och distributionskanalerna proaktivt, för att nå specifika kulturpolitiska mål. Vad de tre länderna hade gemensamt var kort sagt ett starkt statligt politiskt och institutionellt system. Och där det finns sådana starka system finns det också

alltid dörrar som måste passeras, alla med sina särskilda portvakter. Det är i samhällen som dessa som dörröppnare får en alldeles särskilt viktig roll att spela.

Så fanns det också i alla de tre länderna ett ovanligt stort antal barn födda under åren efter andra världskriget. På 1960-talet bodde allt fler av dem i städer. Där slussades de igenom ett expanderande skolsystem som inte längre gjorde halt vid grundskola och gymnasium – i alla tre länderna genomfördes universitetsreformer i syfte att ge fler unga tillträde till högre utbildning. Alla tre var stadda i tillväxt och förändring, om än med olika hastighet och i olika riktning. Inte minst var en mängd politiska krafter i rörelse. En sådan kraft utgick från ungdomar som letade nya svar på gamla frågor men också gamla svar på helt nya frågor. De sökte en roll och en position, men ännu mer en röst, en stil, ett uttryck som de kunde uppfatta som trovärdigt, rätt och sant i en värld fylld av falskhet och svikna löften. Sökandet tog många riktningar. En av dem ledde till äldre tiders folkmusik och dans.

I alla de tre länderna hade utvalda former av folkmusik och folkdans sedan årtionden en officiellt framskjuten position som representation av folket och nationen. Men samtidigt såg alltfler med misstänksamhet på folklöregruppernas uppträdanden, som något förlegat och förljuget, en "tyranni av tomma gester". I den representationskris som blev följden gav sig ungdomar i kast med att upptäcka och erövra en helt annan slags folkmusik och dans, som de kunde använda för att uttrycka sin längtan efter en trovärdigare, mer autentisk representation, inte så mycket av folket och nationen som av dem själva som fria och kreativa individer.

Det är i det här läget dörröppnare får särskild betydelse, personer som i kraft av sin personliga läggning och akademiska legitimitet förmår att öppna dörrar till akademisk utbildning, i t.ex. musik, etnologi, sociologi, antropologi, folkloristik, för att nämna några av 1970-talets populära ämnen, till arkiven där källorna finns, uppteckningarna, inspelningarna och böckerna och så inte minst dörrar till medierna och distributionskanalerna, tidskrifterna, radio och TV och den alltmer betydande grammofonindustrin.

Det är det som pågår på bilden från festivalscenen i Falun 1987: en äldre akademiker som håller upp dörren för tre unga musikanter. Handen håller han lätt rest, beredd, ifall dörren skulle vilja slå igen. Musikanterna ser kanske avvaktande ut, men är redan på god väg igenom, alla åt var sitt håll. Det var vad Jan Ling och hans likasinnade kolleger György Martin och Erich Stockmann gjorde, att se till att hålla dörrar öppna så att förändring blir möjlig. De är nu alla borta. Nu är det vår tur att agera dörröppnare. Frågan är väl bara om vi längre har så många nycklar. Och om vi ens kan hitta dörrarna ...

Jan Ling, radion och kulturdemokratin

Alf Björnberg

Den svenska public service-radion intog under 1950- och 1960-talen en självmedveten roll som "Sveriges största musikinstitution". Argumenten för denna beteckning baserades på radions omfattande initierande och pådrivande verksamhet som musikförmedlare, konsertarrangör, verkbeställare och viktig musikpolitisk aktör över huvud taget. I denna roll som stor musikinstitution ingick också ett samarbete med den ganska långsamt men gradvis framväxande unga akademiska disciplinen musikvetenskap. Musikvetare som Carl-Allan Moberg och Ingmar Bengtsson var involverade i Radiotjänsts verksamhet sedan mitten av 1940-talet, den sistnämnde både i programverksamheten och i den interna programpolitiska diskussionen inom företaget.

För Sveriges Radios del innebar 1960-talet en period av mycket stark expansion, framför allt på musikområdet. Den viktigaste enskilda förändringen var införandet av Melodiradion år 1961, ursprungligen en defensiv åtgärd genomförd i stor hast som ett motmedel mot konkurrensen från piratradiosändaren Radio Nord. I Melodiradions spår följde en snabb utbyggnad av FM-radionätet, underlättad av möjligheterna till samordning med den utbyggnad av TV-sändarnätet som ägde rum vid denna tid. I ett uttalat kompensatoriskt syfte åtföljdes också den starka expansionen av populärmusikutbudet av en utbyggnad av den "seriösa" musikverksamheten, Musikradion. Starten av P3 år 1962 innebar början till en allt mer uttalad kanalprofilering i riktning mot den kanalstruktur som i väsentliga delar kvarlevt in i 2010-talet: P1 som det talade ordets kanal, P2 med en profil dominerad av "seriös" musik och P3 som populärmusikkanal.

Kanalprofileringen innebar en markant omsvängning i radions programpolitik. Tidigare hade det varierade utbudets princip varit en viktig ledstjärna för programverksamheten: varje radiolyssnare skulle så långt som möjligt försäkras om möjligheten att oväntat stifta bekantskap med programinnehåll som vederbörande inte tidigare var förtrogen med, en princip som i den samtida programpolitiska diskussionen gick under beteckningen "education by insinuation". I syfte att bevara något av denna mångfald i radioutbudet åtföljdes den tilltagande profileringen något paradoxalt också av en mängd gränsöverskridande och genreblandande musikprogram och programformer där genregränser och musikpreferen-

ser diskuterades. Denna musikpolitiska debattaktivitet präglades ofta av tankar kring "kulturdemokrati", ett nyckelord i 1960-talets kulturpolitiska diskussioner. En central text i sammanhanget var Bengt Nermans debattbok *Demokratins kultursyn*, som kom 1962. Den kulturdemokratiska agendan handlade delvis om frågor om distributionen av kulturutbudet till en så stor del av befolkningen som möjligt, ett vid det här laget väletablerat problemfält, där radion sedan länge haft en central och viktig roll, inte minst på musikområdet. Ett nytt inslag i 1960-talets kulturdemokratiska diskussioner var emellertid ett allt tydligare ifrågasättande av etablerade kulturella hierarkier. Tidigare hade det rått stor konsensus om att kulturpolitikens mål borde vara att sprida den enligt gängse mening "goda" kulturen till befolkningsgrupper som haft begränsade möjligheter att komma i kontakt med denna kultur. Nu ifrågasattes de värderingssystem som med självklarhet formulerade distinktionerna mellan denna "goda" kultur och "skräpkulturen", de som mindre värdefulla ansedda kulturyttringarna:

...[D]et är fråga om huruvida bildningsarbetaren inte måste acceptera att det väsentliga är att människor är sig själva och att det därför är viktigare att något av någon upplevs som rätt, genuint och äkta för honom eller henne än att det kan kallas "kulturellt högtstående", "bildat" eller "smakfullt". Gränsen går inte mellan "kultur" och "brist på kultur" i konventionell mening. Den går mellan det beteende som är äkta och genuint och det som är konventionellt och oäkta. (Nerman 1962:66)

Det kan noteras att Nerman i sin debattbok uttryckligen refererar till de pågående medialiseringsprocesserna som ett viktigt skäl till den kulturpolitiska omorientering han förespråkar:

...[E]n kultursyn av det slag jag här gjort en skiss till [...] är naturlig i massmediesamhället, där de olika kulturyttringarna samtidigt och oförmedlat uppträder bredvid varandra. Vi behövde då inte längre laborera vare sig med någon särskild "folklig kultur" eller med "masskultur". Båda dessa begrepp bygger på falska föreställningar. (Ibid.: 93f.)

Under denna period av omvälvande mediepolitiska och kulturpolitiska förändringar gjorde den unge musikforskaren och museilektorn Jan Ling sina första framträdanden i Sveriges Radios sändningar. Ling hade redan i slutet av 1950-talet under en period varit anställd vid SR, men då inte i programverksamheten utan som arkivarie vid SR:s arkiv för de musikeknologiska inspelningar, vilkas insamlande också utgjorde en del av den "största musikinstitutionens" uppgifter.

Jag har inte på något systematiskt sätt kartlagt Lings radioverksamhet i sin helhet, men det tidigaste av hans radioframträdanden jag påträffat i SR:s arkiv gäller hans medverkan i programserien *Fråga musikvetarna*, som sändes hösten 1965. Programmet var tidstypiskt både i sin blandning av underhållande och bildande inslag och i sina genregränsöverskridande ambitioner: en expertpanel besvarade frågor ställda dels av studiopubliken, dels av radiolyssnarna via brev. Trots programtiteln var expertpanelen inte sammansatt av enbart akademiska musikkforskare, utan av ett ganska brett urval av olika slags musikexperter. Förutom Jan Ling medverkade Karl-Birger Blomdahl, Folke Erbo och Kjell Stensson – Ling var alltså den ende medverkande "musikvetaren" i strikt akademisk mening. Det förtjänar också att noteras att han med stor marginal var yngst av de medverkande experterna.

I SR:s programarkiv finns endast ett av programmen i serien bevarat, premiärprogrammet, som sändes den 26 oktober 1965. Den unge museielektorn Ling visar redan här prov på en viss förmåga att provocera sina åhörare med oväntade infallsvinklar på de diskuterade frågeställningarna. Den första frågan som ställs till panelen är, inte helt oväntat: "Hur kan man på ett enkelt sätt definiera 'musik'?" För att belysa svårigheterna att på ett koncist sätt besvara denna fråga för Blomdahl och Stensson sakliga resonemang kring de avgränsnings- och definitionsproblem som blivit följderna av den nyare konstmusikens stilutveckling och nya multimediala former som t.ex. "instrumental teater". Ling besvarar i stället frågan med ett ganska drastiskt exempel, där han beskriver hur man i en inte närmare specificerad afrikansk stamkultur slår ihjäl den nyfikne yngling som dristat sig att överträda tabureglerna kring stammens heliga trummor för att därefter förfärdiga trumstockar av hans underarmsben – "detta kan musik också handla om". Studiopublikens häpna och något förskräckta reaktion är fullt märkbar i programinspelningen.

Jan Ling medverkade också i det kanske mest uttalat "kulturdemokratiska" musikprogrammet i Sveriges Radio under hela 60-talet: *Vridscenen*. Detta var ursprungligen tänkt att utgöra en programserie, men endast ett program realiserades, sänt på våren 1967. Programmet utgjorde en samproduktion med Dramaten och sändes live från teatern; det innehöll musik, kortteater och recitationsinslag och den bärande tanken förefaller ha varit största möjliga genremässiga variation. Idéerna bakom programmet finns för övrigt beskrivna i ett ganska märkligt protokoll från ett planeringsmöte på restaurang Riche i april 1966, ett tämligen enastående dokument i sitt slag i SR:s dokumentarkiv.

I perspektiv av den kulturdemokratiska idédebatten är det noterbart att i detta

program framträdde Jan Ling och Bengt Nerman på samma scen – dock inte samtidigt. Ett av de tidigare inslagen i programmet utgörs av ett samtal mellan Bengt-Emil Johnson och Bengt Nerman just på temat ”kulturdemokrati”. Johnson ställer frågan om man bör betrakta kulturen som en ”stege”, dvs. att man genom en väl genomtänkt kulturpolitik kan leda publiken till successivt allt ”högre”, mer värdefulla kulturupplevelser. Nermans svar är att ”olika upplevelser är ojämförbara [...] man måste kunna röra sig fritt mellan olika upplevelser”. Han gör sig alltså här till tolk för samma pluralistiska, icke-hierarkiska kultursyn som i sin debattbok fem år tidigare. I det påföljande inslaget i programmet framträder så Jan Ling tillsammans med nyckelharpsspelmännen Gösta Sandström och Ragnar Karlsson. Efter att Ling presenterat detta vid denna tid relativt okända instrument framför Sandström och Karlsson *Polska efter Ida från Smultrångärde*. De efterföljande inslagen i programmet karakteriseras av en avsevärd genremässig spridning och tvära kast från ett inslag till nästa. Bland musikinslagen återfinns bland annat Anton Weberns op. 21, en schlagerballad med ironisk text kring den samtida pornografidebatten, ett stycke ”kammarjazz” samt Antonin Dvóraks *Serenad* op. 44. Programmet avslutas med kortoperan *På pastorsexpeditionen*, komponerad av Jan Johansson till text av Tage Danielsson.

SR:s kulturdemokratiska flaggskepp *Vridscenen* blev alltså en engångsförelse, sannolikt av ekonomiska skäl – programmet måste ha krävt avsevärda ekonomiska resurser. Någon månad efter det att programmet sänts disputerade Jan Ling på sin avhandling om nyckelharpan och påbörjade senare samma år uppbyggnaden av den musikvetenskapliga verksamheten i Göteborg. Samtidigt märks ett tydligt skifte i inriktningen av hans publikationsverksamhet, som från att ha varit nästan uteslutande inriktad på musiketnologiska frågeställningar nu omorienteras i riktning mot ett uttalat musiksociologiskt fokus. Den lilla artikeln ”Musikforskare, behövs de?”, publicerad i *Svensk tidskrift för musikforskning* 1969, har karaktären av ett slags programförklaring för den musikvetenskapliga verksamhet som Ling var i färd med att etablera och ger därmed en intressant inblick i hur han såg på musikvetenskapens roll i det samtida kulturklimatet. I denna artikel kan man skönja tydliga spår av de kulturdemokratiska idéerna. Exempelvis skriver Ling i samband med en argumentation för att den teoretiska musikundervisningen på gymnasiet bör bedrivas av musikvetenskapligt skolade personer:

...[A]tt ha en överblick av musik i stort och viss tolerans mot andra än de etablerade musikaliska smakriktningarna är oerhört viktigt i den pedagogiska situationen. (Ling 1969:155)

Men dessa idéer sätts nu in i ett musiksociologiskt vetenskapligt sammanhang:

...[P]roseminarierna inriktades redan från början mot att [...] söka skapa en grundval för en forskning vars syfte skulle vara att *undersöka musiken i dagens samhälle och dess funktion för den enskilda människan* [...] det finns [...] flera som förordar att samhällsforskning på musikens område även borde bli universitetens angelägenhet och skyldighet. (*Ibid.:157; kursivering i originalet*)

Det kan noteras i sammanhanget att även Bengt Nerman i sin debattbok hade efterlyst större kunskap om vilka funktioner olika kulturyttringar faktiskt hade för den enskilda människan:

Att komma ifrån moraliserandet betyder för kulturarbetaren och folkbildaren att avståndet till medmänniskorna minskas. I detta avstånd ligger i dag mycket av kulturarbetets svårigheter, i bristen på kunskap om hur människor lever och uppfattar sin omvärld och om hur olika företeelser fungerar för oss. (*Nerman 1962:93*)

En annan föregångare var sociologen Göran Nylöf, vars arbeten från det tidiga 60-talet utgjorde de första egentliga empiriska musiksociologiska undersökningarna av det svenska samhället. Det kan för övrigt noteras i sammanhanget att även Nylöf hörde till de "musikvetare" som presenterade sina resultat i radio under 1960-talet. I radioprogrammet *Tre mot tre*, sänt på hösten 1963, förklarar han hur "prestigeeffekter" – information om de framförande artisterna – kan påverka värderingen av musiken för anhängare av vissa musikaliska genrer (jfr Nylöf 1963).

Jan Lings arbete i Göteborg innebar alltså en successiv uppbyggnad av ett musiksociologiskt forskningsparadigm med rötter i 1960-talets kulturdemokratiska ideal, en vetenskapligt underbyggd plädering för en pluralistisk, icke-hierarkisk kultursyn, som bland mycket annat resulterade i musikpedagogiska projekt i radio på 1970-talet. Den successiva polarisering av kulturfältet som skedde under senare delen av 1960-talet blev efterhand explicit uttalad i 70-talets dikotomier mellan "progressivt" och "kommersiellt" eller mellan "folkets kultur" och "fin-kulturen". Det sistnämnda uttrycket hade ursprungligen myntats vid mitten av 60-talet av Harald Swedner utifrån sociologiska överväganden kring den ojämna fördelningen av kulturella aktiviteter bland befolkningen. Jan Ling betraktades på grund av sin allmänpolitiska orientering av många som en självskriven bundsförvant till det "progressiva" lägret. Själv var han dock sannolikt inte odelat förtjust i en sådan roll – hans egen kulturpolitiska hållning hörde snarare hemma i 60-talets öppnare kulturdemokratiska klimat.

Källor

Arkivmaterial

Protokoll från planeringsmöte på restaurang Riche 1966-04-20. SR:s dokumentarkiv B 36 F I: 13

Radioprogram

Fråga musikvetarna. Sämt 1965-10-26.

Tre mot tre. Sämt 1963-10-23.

Vridscenen. Sämt 1967-03-27.

Litteratur och tryckta källor

Nerman, Bengt 1962. *Demokratins kultursyn*. Stockholm: Albert Bonniers förlag.

Nylöf, Göran 1963. *Prestigeeffekter vid bedömning av jazzmusik*. (Research reports from the Department of Sociology, Uppsala University, 16.) Uppsala: Sociologiska institutionen, Uppsala universitet.

Ling, Jan 1969. Musikforskare – behövs de?, *Svensk tidskrift för musikkforskning*, 1969, s. 155–158.

Från Bellman till Bildt: Jan Ling som dialogföreläsare

Sven-Eric Liedman

Någon gång i början av 1990-talet hade Jan Ling och jag en serie dialogföreläsningar med titel *Från Bellman till Bildt*. Den skulle gå över flera terminer och slå en brygga mellan svensk musik- och idéhistoria. Vi började med Bellman och med den förste svenske ekonom som blev professor i ämnet, Anders Berch. Så drog vi oss långsamt framåt i tiden, och meningen var att vi till sist – jag tror i slutet av den tredje terminen – skulle komma fram till 1990-talet. Det var på den tiden som Carl Bildt var statsminister och också gjorde en berömd insjungning av slagern ”Fyra Bugg och en Coca Cola”. Med den sången hade vi tänkt inringa det som då var vårt eget bultande nu.

Men så blev Jan rektor och överhopad av så mycket arbete att vi måste avbryta serien när vi hunnit till slutet av 1800-talet. Vi hade den fasta övertygelsen att ta tag i projektet igen och föra det i hamn när hans rektorstid var till ända. Men när Jan äntligen befriats från det ok som lagts på honom hade vi fått nya planer som lockade mer. Vi reste till Weimar på en fantastisk resa där vi rörde oss mer genom tiden än genom rummet – från Luther, från Bach, via Goethe, Schiller och Liszt, och fram till Bauhaus och till och med den hemska tid då ett koncentrationsläger låg i Buchenwald. Men Jan och jag vandrade också mycket, och en dag gick vi den berömda Goethe Wanderweg och fick då också höra den sydliga näktergalen, den storsångare som så många poeter skrivit om. Till sist övermannades vi av en våldsam hunger, och framme i en liten by lyckades vi väcka upp en sovande värdshusvärd som stekte något ätbart åt oss. När han efter sina köksbravader fick höra att Jan var professor i musikvetenskap satte han sig själv vid sin lilla kammarorgel och spelade tyrolermusik som han tyckte passade bra, typiskt svensk musik enligt hans övertygelse.

Efter en sådan resa måste vi göra en serie dialogföreläsningar om Weimar, och strax efter det kom nya idéer och nya serier. Vi var också i Karlskrona en strålände vacker sommardag, och vi var i Stockholm. Men alltid talade vi om att vi borde slutföra den svenska serien.

Så blev det inte.

Men låt mig börja från början. Det var en kall januaridag 1970 som jag första gången träffade Jan Ling. Vi var på sammanträde i Humanistiska fakulteten i Göteborg. Det var på den *gamla* fakultetens tid. Bara riktiga professorer hade säte och stämma där. Men Jan var lektor i musikvetenskap och ämnesföreträdare, och jag var vikarie för Henrik Sandblad, den riktige professorn i idéhistoria, och i nåder fick Jan och jag också vara med. Men vi fick inte sitta vid det stora tunga ekbordet mitt i Konsistorierummet utan på stolar längs väggen.

På väg ut efter det långtråkiga mötet kom Jan och jag att tala med varandra och upptäckte att vi hade samma häftiga motvilja mot högfärdiga och inbiliska professorer. Det var nog redan då vi blev vänner, och bara något år senare började vi ha seminarier tillsammans. Litteraturvetaren Kurt Aspelin, nu död sedan mycket lång tid, var också med i samarbetet, och vi tre startade tillsammans ett forskningsprojekt om humanistiska forskningstraditioner i Sverige. Det viktigaste resultatet var en bok som hette *Humaniora på undantag?* (1978) och den blev på sin tid en präktig skandal. Men ungefär vid tiden när boken kom ut blev Jan och jag själva professorer, och vi var fast beslutna att inte bli som de där farbröderna som vi så häftigt ogillat.

Det var inför någon så kallad Humanistdag som vi kom på idén att ha en dialogföreläsning. Humanistdagarna var tillställningar som fakulteten i Göteborg på den tiden ordnade för den intresserade allmänheten. Som alltid var vi mycket noga med förberedelserna; vi träffades hemma hos varandra flera gånger och hade till sist ett nästan helt utskrivet manus.

Vi trivdes med formen och allra mest med varandra. Vi hade helt enkelt ohemult roligt och fortsatte sedan med den sortens dialogföreläsningar genom alla år. Åhörarna var tydligen också nöjda eftersom de strömmade till i stora skaror.

Avgörande för samarbetet var att vi på samma gång var lika och olika. Vi förenades i respekten för kunskap och i nyfikenheten på det vi ännu inte visste eller förstod. Vi var båda oförväget politiskt radikala, vi var jämlikhetsivrare och såg med oro på världens utveckling. Men vi hade också olikheter som andra säkert kunde iaktta bättre än vi. Tydligt för oss själva var att vi hade två rätt distinkt olika kunskapsområden, och även om Jan kunde mer idéhistoria än jag musikhistoria eller levande musik, konkurrerade vi aldrig som annars män så ofta gör. Nej, vi lärde av varandra, och även om min musikaliska horisont är alldeles för snäv, är den idag mycket vidare än för fyrtio år sen och det beror framför allt på de många åren av samarbete med Jan.

I våra dialogföreläsningar var musiken självfallet viktig. En del av den

exekverade Jan själv vid flygeln. Ibland analyserade han också det han spelade, och det var alltid ett stort nöje att lyssna till honom; han var en strålande pedagog. Ibland hade vi gäster, framför allt sångare. Men vi använde också inspelningar, alltid valda med omsorg.

Musiken och musikhistorien var helt och hållet Jans område, medan jag fick ta hand om idéerna. Vi gjorde djärva kopplingar mellan våra båda områden. Ibland blev vi själva förvånade över den kreativitet som vi tillsammans utvecklade. Den första serie vi hade gällde Europas idé- och musikhistoria och vi hade satt början till cirka 1750. Som alltid hade vi en kulturort i centrum och började med Fredrik den stores Berlin. Det blev en viktig ort i musikhistorien, och Fredrik drog också dit en rad filosofer som Voltaire och den frodige läkaren och tänkaren La Mettrie. Människan är en maskin, påstod La Mettrie, och den maskin han hade i åtanke var det mekaniska urverket som var den märkligaste artefakt som dåtiden kände till. Men det absolut regelbundna hade också en plats i den tidens musik, och på det sättet kunde vi foga samman det omaka paret La Mettrie och Johann Sebastian Bach. Det var en brygga som hette duga, och på samma sätt fortsatte vi framåt. Hegel och Beethoven blev ett fint par, båda födda 1770 och båda sysselsatta med enorma kompositioner fast den ene med toner och den andre med tankar. Allra djärvast blev vi nog med Skrjabin när vi långt om länge hade kommit fram till Rysslands tidiga 1900-tal. Vi talade om *två* Skrjabin och publiken kände nog bara till den ene, den nyskapande tonsättaren och pianisten med förnamnet Aleksandr. Men den andre, politikern Vjatjeslav Skrjabin förblev en gåta intill det ögonblick vi avslöjade att han var känd för världen under namnet Molotov. Så förde vi samman mysticismen hos tonsättaren med obarmhärtigheten hos Vjatjeslav och fann ett slags förmedling i poeten Aleksandr Blok, som hälsade ryska revolutionen med en närmast messiansk hänförelse som kulminerade i den märkliga dikten *De tolv*.

Vi gjorde många sådana kombinationer och försökte på det sättet hålla våra åhörare i spänning.

Vi var väl förberedda, har jag sagt, och det kan man säkert säga. Vi hade ett manus, vi hade musiken som en serie hållpunkter, och ofta hade vi också ett stort bildmaterial. Men de flesta gånger hände det att någon av oss mitt under sessionen kom på en ny idé, en idé som genast satte den andre på prov. Oftast var det Jan som kom med sådana infall, ibland i form av en oväntad fråga. Då gällde det att snabbt finna något slags svar, gärna ett svar som utmynnade i en ny fråga. Då kändes det som om vi balanserade på slak lina, men om vi någon gång damp i backen tror jag knappt publiken märkte det – kanske inte ens vi själva. Vi hade

alltid vårt manus att återgå till. Det har sagts tusen gånger och kan sägas igen: improvisationer kräver alltid gedigna förberedelser.

Jans pianospel var en omistlig del av våra dialoger. Ibland fick han nöja sig med sekunda instrument. En gång var vi tillsammans inbjudna till ett bibliotek där pianot visade sig förfärande ostämt. När vi var i Karlskrona fick Jan spela på en flygel som såg flott ut men där två tangenter visade sig helt stumma. Han höll ändå god min vid båda tillfällena, men efter besöket i Karlskrona blev han upprörd när en recensent i den lokala tidningen prisade honom för hans ”underbart klingande spel”. ”Den där måste vara tondöv!” fräste han förargat.

Det var inte bara Jans mångsidiga musikaliska, både praktiska och teoretiska kunnande som var en avgörande förutsättning för våra otaliga dialogföreläsningar. Det var också människan Jan, ja mest av allt var det nog människan Jan. Han hade en oskattbar kombination av intellektuellt och estetiskt allvar och en humor som ibland kunde bli bullersam och alltid smittande. Han hade ett starkt sinne för världens orättvisor och ett förakt för dem som såg sig förmer än andra. Han kunde gripas av ett vemod som gränsade till Weltschmerz inför vetenskapen om livets korthet, men han hade också ett starkt sinne för tillvarons stora glädjeämnen, alltifrån sinnets njutningar till det krävande och likväl fria intellektuella arbetets oändliga tillfredsställelse.

Först och sist var Jan en människa som gjorde andra människor glada. Man blev glad över att träffa honom, glad över att samarbeta med honom, glad över att framträda med honom, glad över att fira något tillsammans med honom. Det är med glädje vi ska minnas honom.

Serien ”Från Bellman till Bildt” blev aldrig fullbordad. Men sådant är ju livet, så mycket, ja det mesta blir aldrig fullbordat, och ibland kan uppslagen vara mer värda än förverkligandet. Livet går vidare, även om vi alla nu lämnats ensamma med alla våra goda minnen av vännen Jan.

Jan Ling och Musikhistoria i bilder

Anders Carlsson

När man studerar Jan Lings bibliografi slås man av bredden i hans arbeten med folkmusik/musiketnologi, musiksociologi, musikhistoria, nutida musik, populärmusik, konstnärlig forskning m.m. Att indexera Jans arbeten inom musikvetenskapens olika deldiscipliner på det här sättet är bara ett enda sätt att studera hans produktion. Om man sedan tränger djupare in i de olika verken så är denna bredd också representerad i de enskilda texterna. Det vill säga: i exempelvis musikhistoriearbetet finns också de folkmusikaliska, de samhälleliga, de populärmusikaliska etcetera aspekterna inflätade. Och när Jan skriver om folkmusik så finns också de andra perspektiven med, och så vidare. Denna helhetssyn är ett kännetecken för Jans författarskap och hur han förstod musiken och musikhistorien.

När det gäller de musikhistoriska texterna ser vi i bibliografin att dessa börjar komma från 1970-talets början, och det är tydligt att detta har en koppling till Jans anställning både som lektor vid Musikhögskolan och som docent vid den nya institutionen för musikvetenskap som han hade grundat. Dessutom blev han snart också ansvarig för den nya tvååmnesläroverutbildningen SÄMUS. Under en tid när det inte fanns andra musikhistoriska texter på svenska än Gunnar Jeansons och Julius Rabes *Musiken genom tiderna*, vars första upplaga hade utkommit 1927–31, såg Jan det som en stor uppgift att producera nytt undervisningsmaterial för sina studenter.

Ett annat kännetecken än det breda perspektivet var det ideologikritiska förhållningssättet. Det var inte minst inom det östtyska och sovjetiska området Jan provade olika texter. En musikvetare som studerades noga var Georg Knepler vid Humboldtuniversitetet. Kneplers stora verk *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* användes ofta och bedömdes av Jan som något som ”öppnade perspektiv mot en konstruktiv historisk-materialistisk musiksyn”.¹ När Knepler kom med ett annat storverk 1977 *Geschichte als Weg zum Musikverständnis*, också det med ett övergripande marxistiskt perspektiv, studerades även detta noga och recenserades i STM.²

I Jans musikhistoriska produktion kan man se en post från 1972 som en

utgångspunkt för det som sedan skulle bli ett livsverk, nämligen undervisningskompendiet *Musikhistoria i bilder*. Kompendiet uppdaterades flera gånger av Jan under resten av 1970-talet. Dessvärre har jag ingen version kvar, och det finns heller inga kvar i biblioteket vid Högscholan för scen och musik i Göteborg, eftersom de, typiskt nog, slängdes när boken *Europas musikhistoria intill 1730* kom ut 1983. Den boken kom att bli den första av fem böcker som bildar en helhet i Jans författarskap omkring Europas musikhistoria fram till 1900-talets början. De övriga är: *Europas musikhistoria: folkmusiken* (1989), *En rundresa med Charles Burney* (2004), *Franz Liszt och 1800-talets konstmusik* (2009) samt *Musiken som tidsspegel: tolv essäer om musiken kring sekelskiftet 1900* (2013). Förutom dessa större verk av Jan, finns också ytterligare böcker och inte minst en lång rad artiklar med musikhistorisk inriktning.³

Jag har nämnt två perspektiv som kännetecknande för Jans musikhistoriska produktion: dels det breda perspektivet, dels det historiematerialistiska. Ett tredje perspektiv är det *pedagogiska* där Jan hade en djup förankring i tidens folkbildarambition. Jan byggde upp sina föreläsningar omkring ett rikligt bildmaterial som han matade fram med en Kodak karusellprojektor för diabilder. Bildmaterialet hämtade han inte minst från det stora verket *Musikgeschichte in Bildern*, och ursprungligen var det dessa föreläsningar som han gav ut som undervisningskompendium. Förutom muntlig framställning och illustrationer var naturligtvis också föreläsningarna fyllda med klingande musikexempel. I *Europas musikhistoria intill 1730* finns rikligt med hänvisningar till musikexempel som upptar inte mindre än sex kassetband som han lät producera. Dessvärre har dessa nog inte alltid kunnat distribueras tillsammans med boken; idag hade en CD-skiva varit ett betydligt smidigare medium, och så skulle Jan också komma att göra i boken *Ekonomi och musik i 1700-talets Göteborg*, en bok som har Patrick Alströmers dagbok som huvudkälla. Inför tillkomsten av den boken grävde Jan i Alströmersamlingen och engagerade musiker till inspelningar.

Jans folkbildarambitioner tog sig också uttryck i att han skrev studiehandledningar till några av sina böcker. Hans avhandling om nyckelharpan var en studiehandledning i sig och användes vid nyckelharpsbyggarkurser som studieförbunden konkurrerade om. Detta ledde till att avhandlingen så småningom kom ut i en andra upplaga 1979, bara det unikt för en svensk avhandling i ämnet musikvetenskap. Vidare producerade Jan tillsammans med vännen Sture Olofsson på Sveriges Radio två stora radioprogramserier i musikhistoria: *Från skrapare till hackare* 1972 och *Tidernas musik* 1986, där den sistnämnda omfattade 38 radioprogram. Båda dessa undervisningsmaterial visar på en pedagog som vill

anpassa sig till tidens ideal med musik, text och illustrationer som ligger långt ifrån den akademiska tradition Jan hade sina rötter i.

Eftersom vi, när vi bjöds in till detta seminarium, uppmanades att också komma med personliga reflektioner omkring Jan, kan jag inte låta bli att ge några sådana. Mina hågkomster är mycket tydliga från 70-talet om att Jan verkligen ville ge ut en ny musikhistoria. Jan var inte "kammarforskaren" som sitter för sig själv och skriver. Tvärtom tackar han i förordet till flera av sina böcker studenter, Symfonikernas vänförening etcetera som "tålmodigt har tagit del av mina föreläsningar". På samma sätt bad han mig som ung amanuens att läsa och tycka till. Han berättade också om sin lärofader och mentor Ernst Emsheimer som hade uttryckt, och som Jan på sitt karakteristiska sätt härmade: "Herregud, musikhistoria skriver man ju inte förrän man är gammal"; Jan var då bara drygt 40 år men grep sig redan an ett livsprojekt. Han var också noggrann med att låta Ingmar Bengtsson läsa och kommentera, men var inte alltid så glad åt Bengtssons kommentarer i marginalen.

Den första delen av Jans musikhistoria är till sitt upplägg lik undervisningskompendiet från 1972 fastän oerhört mycket större i omfattning. Boken är integrerad med huvudtexter, citat, bilder, bildtexter, notexempel i faksimil, notexempel i modern notation, hänvisningar till klingande musikexempel med mera och är därigenom genomarbetad och unik i sin pedagogiska framställning. I förordet skriver Jan att boken är den första delen av två, där den andra delen omfattande 1730–1800 är planerad till en volym av samma storlek, och i en artikel i STM 1984 ger Jan såväl det teoretiska fundamentet som dispositionen för hur han ville skriva fram Europas musikhistoria ända till 1980.⁴

Denna andra bok publicerades 1989 med titeln *Europas musikhistoria: folkmusiken*. Som framgår av titeln är den helt fokuserad på folkmusiken, och i förordet förklarar Jan varför: han blev helt enkelt "bergtagen av låtarna, visorna och ropen". Det finns stora likheter mellan dessa båda böcker såväl beträffande layout som pedagogiska integreringar med huvudtexter, sidotexter, notexempel med mera.

Efter denna andra bok, när Jan således hade konstmusiken från år 1730 kvar att beskriva, kom emellertid andra ambitioner hos honom att ta över, nämligen att leda de högre utbildningarna. Redan under 1970-talet hade Jan varit verksam i den så kallade Omus-kommittén vars arbete ledde fram till en SOU-rapport: *Musiken – människan – samhället*.⁵ Under 1980-talet var Jan dekan för humanistiska fakulteten, och 1992 blev han rektor för Göteborgs universitet.

Efter rektorsperioden som avslutades 1997, när Jan också gick i pension, kom

han att fokusera på 1700-talet. Detta genom både svensken Patrick Alströmer och engelsmannen och europén Charles Burney. Patrick Alströmers dagbok som finns på landsarkivet i Göteborg satt Jan dagarna i ända och skrev av för hand. Han grävde också djupt i Skara musiksällskaps samlingar och fick plötsligt en handskriven notbok från 1743 i gåva av en vän, professor Gunnar Forshufvud, som hade hittat den längst in i ett antikvariat i Göteborg. Om allt detta skrev han flera artiklar.⁶

När det gäller det ursprungliga projektet med Europas musikhistoria, kom detta att efter rektorsperioden ta sig andra inriktningar än vad Jan tidigare hade tänkt sig. Europas musikliv under 1700- och 1800-talen beskrevs nu på ett annat sätt, nämligen utifrån två centrala *personers* perspektiv: *Charles Burney* respektive *Franz Liszt*. När det gällde Burneyboken levde Jan i flera år i Burneys värld, och likadant var det med Franz Liszt där han bland annat läste Liszts dotter Cosimas dagböcker och brev.

Vad gäller den sista boken om 1900-talet var hans avsikt att genom intervjuer med olika tonsättare och musiker ge en bild av 1900-talet. Detta arbete hade han också påbörjat bland annat genom flera intervjuer, ibland – berättade han – till priset av att den finaste cognacen hade gått åt under nattsamtalen. Som läsaren får veta i förordet tog bokprojektet emellertid en annan vändning när Lars Lönnroth en dag ringde och frågade om Jan inte hade något som kunde passa för Humanistiska förbundets årsbok, vilket ledde fram till den bok som presenterades på Bokmässan i Göteborg bara någon vecka innan Jan gick bort: *Musiken som tidsspegel. Tolv essäer om musiken kring sekelskiftet 1900*. Denna bok kom att bli den femte och sista delen om Europas musikhistoria.

Men redan samtidigt som denna bok presenterades på Bokmässan hade Jan planer på nästa bok, nämligen att följa Daniel Börtz under tillkomsten av en opera. Jag hörde Jan säga många gånger att "Nu ska jag lägga av", bara för att några veckor senare höra om nya projekt han planerade.

Man kan med fog påstå att begreppet *Musikhistoria i bilder* kom att prägla Jans musikhistoriska framställningar från tidigt 70-tal ända till slutet. Men Jan kom att vrida på ordet "bilder" till att betyda något mycket mer såsom perspektiv, traditioner, tidsavtryck, visioner ... För Jan kom musiken, och då framför allt konstmusiken, att få allt större betydelse både privat och i det vetenskapliga arbetet. Och till slut var det musiken i sig som fick utgöra bilderna för den tid som de representerade. Detta illustreras i kapitel efter kapitel i Tidsspegel-boken med Jans personliga teckningar av tonsättare som Grieg, Richard Strauss, Sibelius med flera, och där han går djupt in i musiken. Därför blir också Tidsspegel-boken

ett slutopus på en livslång resa som handlade om att upptäcka och förstå det väsentliga i musiken och i musikhistorien.

Noter

- ¹ Georg Kneplers Geschichte als Weg zum Musikverständnis. *Svensk tidskrift för musikforskning* 1978/2, s. 59.
- ² Samma ställe.
- ³ Övriga böcker som Jan har utgivit är: *Klingande Sverige. Musikens vägar genom historien* (1991, tillsammans med Erik Kjellberg), *Ekonomi och musik i 1700-talets Göteborg. En tidsspegel utifrån en samtida dagbok* (2005, tillsammans med Bertil Andersson et al.) samt *Musiken på Heden. Konserthus och orkesterförening i Göteborg 1905* (2014, tillsammans med Martin Fritz).
- ⁴ Europas musikhistoria – verklighet eller etnocentrisk fiktion? *Svensk tidskrift för musikforskning* 1984, s. 59–78. Genom artikeln bjuder Jan också in till diskussion: "Min förhoppning är att mina frågeställningar inte skall bli retoriska, utan leda till en diskussion som ger mig välbehövlig handledning i detta komplicerade arbete." Anförut arbete s. 60.
- ⁵ Musiken i samhället [Kapitel 2 i] *Musiken – människan – samhället. Musikutbildning i framtidsperspektiv. Principbetänkande av organisationskommittén för högre musikutbildning*. SOU 1976:33, Stockholm, s. 31–47.
- ⁶ Se bl.a. Musik på ostindiefararnas tid. Om en nyfunnen notbok i Göteborg från 1743, i *Göteborg förr och nu*. (Göteborgs hembygdsförbunds skriftserie XXIX.) Göteborg: Göteborgs hembygdsförbund, s. 37–48.

Nyckelharpans renässans – ett samspel

Gunnar Ternhag



Jan Lings disputation den 28 april 1967 ägde rum i sal X i Uppsala universitetshus. Här står han efter disputationsakten tillsammans med den framstående nyckelharpsspelmannen Eric Sahlström. Foto: Sven Norling (fotograf i Sala och morbror till disputanden).

Jan Lings doktorsavhandling om nyckelharpan (1967) omtalas med rätta som ett nyskapande arbete. Det innovativa ligger både i ämnesvalet och i sättet att genomföra studien. Valet att ägna avhandlingen åt nyckelharpan var knappast självklart. Instrumentet hade i början av 1960-talet ingen särskild status, inte heller bland musikforskare.¹ Metodologiskt gick avhandlingen också utanför det förväntade. Kombinationen av historisk studie och samtidsundersökning var utmanande, men gav tidsmässigt djup åt de recenta perspektiv som trots allt dominerar texten. Kombinationen är för övrigt lättast synlig i bildmaterialet, där nyckelharpsspelande änglar i medeltida kyrkmålningar finns i bokens första del och 60-talets aktiva spelmän avbildas lite längre fram i texten. Avhandlingens

torra undertitel – Studier i ett folkligt musikinstrument – anger tydligt denna metodologiska mångfald.

Bakom både ämnesval och angreppssätt låg *Ernst Emsheimer* (1904–1989), chef för Musikhistoriska museet, där Jan Ling under åren 1961–1967 arbetade som museilektor och där en stor del av forskningsarbetet utfördes. Eller rättare sagt: inspiration till ämne och uppläggning kom väsentligen från Emsheimer som var en synnerligen erfaren organolog och som dessutom ägde ett finförgrenat kontaktnät till Europas ledande instrumentforskare.² I bokens förord bedyrar författaren ”hur mycket den femårsperiod under vilken jag haft förmånen att arbeta under hans [Emsheimers] chefskap betytt för min utbildning och för detta arbete” (Ling 1967:5). Lings avhandling utgör ett av de tydligaste avtrycken av Ernst Emsheimers inflytande på organologin som forskningsspecialitet i Sverige.

Jan Lings mästerliga avhandling har också utpekats som den utlösande faktorn bakom nyckelharpans anmärkningsvärda renässans. Studien skulle alltså ha lett till den våg av nyckelharpsbygge och -spel som började i slutet av 1960-talet och som strängt taget ännu inte ebbat ut.³ Det är nog sant att Lings doktorsspecimen bidrog till att höja instrumentets status och att många både byggare och spelmän hade påtaglig glädje, för att inte säga nytta av arbetets akademiska strålgans. Men ändå är det en förenklad historieskrivning att hänvisa till Lings avhandling som enda medverkande kraften bakom nyckelharpans revival, egentligen också som dominerande kraft bakom denna utveckling. Organologisk kunskap säger nämligen att musikinstrument återerövrats genom ett samspel mellan olika faktorer – och detta samspel kring nyckelharpans renässans vill mitt bidrag skildra. Bidraget syftar inte till att nedvärdera avhandlingens betydelse, långt därifrån, utan vill visa en del av studiens dåtida kontext.

Min redogörelse för de samverkande krafterna bakom nyckelharpans revival utgår från en modell som vill förklara förändringar i en musikkultur. Modellen har lanserats av trion Dan Lundberg, Krister Malm och Owe Ronström (Lundberg, et al. 2000:48ff, se också Lundberg 2007:144f). Den opererar med tre roller, vilka samtliga behövs för i det här fallet en lyckosam instrumentrenässans. En och samma roll kan innehas av flera personer, en och samma person kan också inneha flera roller. Det är rollerna som sådana som har förklaringsvärde.

Rollerna kallas av modellens upphovsmän för vetare (*knowers*), görare (*doers*) och makare (*makers*). Vetarna är de sakkunniga, ofta forskare som både skriftligt och muntligt bidrar till att sprida reell kunskap om instrumentet ifråga. Görarna är helt enkelt de musiker som behärskar det aktuella instrumentet och som med sitt spel skapar intresse för det. Och makarna, slutligen, är de personer

som på olika sätt arbetar för att föra fram ett visst instrument – exempelvis genom att arrangera konserter, ge ut fonogram, producera radioprogram, göra hemsidor, skriva artiklar och liknande. Det är alltså dessa tre roller i samverkan som åstadkommer en revival, detta även om rollinnehavarna inte samverkar personligen. Rollinnehavarna behöver inte ens känna varandra. Det är deras insatser som är intressanta i sammanhanget.

Jan Ling är med självklarhet *vetaren* bakom nyckelharpans återkomst. Och det handlar lika uppenbart om avhandlingen som Lings viktigaste bidrag. Till denna måste också läggas de många föreläsningar och andra framträdanden som han gjorde under åtskilliga år efter disputationen. I ovanlig omfattning fick han erbjudanden om att prata om den organologiska forskning som gav honom doktorsgraden. Och han tillfrågades regelbundet som talare vid spelmansstämmor och andra folkmusikprogram, som invigare av nyckelharpsevenemang, som domare vid nyckelharpstävlingar, etc. I nyckelharpans speciella sfär betraktades Jan Ling kort sagt som en stor expert.

Till historien hör att vetenskapsmannen Jan Ling återvände till ämnet vid bara ett enda tillfälle, nästan 20 år efter disputationen.⁴ Återkomsten var dessutom inte organologisk, mer musiketnologisk, då han intresserade sig för en grupp nyckelharpsspelare i Lilla Edet. Man kan gott tänka sig att avhandlingsämnet förelades Ling av Carl-Allan Moberg och att ämnesvalet stöddes av Emsheimer som kände Moberg väl.⁵ Med grund i musik- och litteraturstudier hade Ling före avhandlingsarbetet ägnat sig åt visforskning. Men något – kanske Moberg och Emsheimer i förening – fick in Ling på det organologiska spåret. Någon ihärdig nyckelharpsforskare blev han likväl inte, trots att han ofta förknippas med instrumentet. Avhandlingens tyngd räckte för att ge Jan Ling auktoritet som nyckelharpans främsta vetare – under hela hans långa karriär som musikforskare.

Eric Sahlström (1912–1986) var tveklöst nyckelharpsrenässansens främsta *görare*. Hans skickliga musicerande på instrumentet övertygade en stor publik. Den avgörande spridningen av hans musik skedde via radioprogram och utgivna fonogram.⁶

Nyckelharpa var dock inte Eric Sahlströms första instrument. Han började spela dragspel, därefter fiol, för att senare börja med nyckelharpa. Han inledde med att spela s.k. silverbasharpa, men gick på 1940-talet över till den då relativt nykonstruerade kromatiska harpan som sedan blev hans instrument. Sahlströms bakgrund var alltså multiinstrumentalistens, även om han i sin egentliga musiker-

karriär framträdde med en enda instrumenttyp. Det hör också till saken att Eric Sahlström var en framstående byggare av kromatiska nyckelharpor – och dessutom en utomordentlig kompositör av spelmanslåtar.⁷ Det var i realiteten Eric Sahlströms unika kombination av spelman, byggare och kompositör som gjorde honom till göraren med stort G.

Eric Sahlström var en av Jan Lings informanter i nyckelharpsstudien. Fastän undersökningen i ganska stor utsträckning bygger på fältarbeten hos utvalda byggare och spelmän, presenteras dessa personer märkligt nog inte i texten. Presentationerna finns i en bilaga med den diskreta rubriken "Spelmansnotiser" (s. 278). Eric Sahlström var en av de yngsta informanterna – studien präglas av den spridda värdering av folkmusiken som säger att äldst är mest intressant. Och han förekommer som både byggare och spelman.

Jan Ling uppskattade Eric Sahlström i en utsträckning som gick långt utanför Sahlström som uppgiftslämnare i undersökningen. De blev kort sagt goda vänner.⁸ Jan Lings uppskattning framgår bland annat av att han arbetade för att Eric Sahlström skulle få Kungl. Musikaliska akademiens högsta förtjänsttecken *För tonkonstens främjande* (1968) och något senare också statlig konstnärlön (1977). Denna strävan gjorde Ling enligt revival-modellen till en makare som bidrog att förstärka Sahlströms ställning som görare.

Radiospelmannen Eric Sahlström debuterade redan 1942, vilket bör ha varit med silverbasharpa i famnen. Han har själv beskrivit händelsen:

Genom riksfiolspelmannen Johan Olsson, som jag träffade vid spelmanstävlingen i Vendel [1941], blev jag övertalad att spela i radio. Vi åkte till Stockholm, till radiotjänst, tillsammans och provspelade och blev antagna och 1942 eller 1943 skulle vi båda uppträda och spela i radio, Johan Olsson på fiol och jag på nyckelharpa. Jag var väldigt nervös den gången kommer jag ihåg, men Johan Olsson var desto lugnare.⁹

Radiomediet blev alltså en viktig kanal för förmedling av Eric Sahlströms spel. 1946 – eller möjligen något år senare – mötte han den person som kan utnämnas till nyckelharpsrenässansens främsta *makare*: radioproducenten Matts Arnberg (1918–1995).¹⁰ Ganska snart efter sin anställning vid dåvarande Radiotjänst började Arnberg göra fältinspelningar för att bygga upp ett folkmusikarkiv. Eric Sahlström blev aldrig aktuell att besöka, eftersom han var van vid studioframträdanden – i direktsändning som det i regel handlade om vid den tiden. Arnberg kunde därför bjuda in Eric Sahlström till Kungsgatan 8 och där

ställa honom framför en mikrofon i en av företagets studior. Det innebar faktiskt att Eric Sahlströms spel nådde radiolyssnare med tidens bästa ljudteknik.

Eric Sahlström fick göra åtskilliga radioframträdanden med Arnberg som producent – från 1949 oftast tillsammans med Gösta Sandström som också behärskade den kromatiska harpan.¹¹ Sandström spelade i regel stämma till Sahlströms melodispel. När Matts Arnberg initierade utgivning av grammofonskivor med folkmusik, var Eric Sahlström med sin kromatiska nyckelharpa bland de utvalda. 1950 kom två 78-varvsskivor med hans musicerande – inspelningarna gjordes ett år tidigare.¹² Detta var första gången som kromatisk nyckelharpa gavs ut på fonogram. Utgåvorna hade därför betydelse för etableringen av denna instrumenttyp i svenskt musikliv. Etableringen förstärktes ytterligare av en EP-utgåva med Eric Sahlström och Gösta Sandström 1961 (Sveriges Radio RAEP 17) och av sex låtar med Sahlström på en landskapsinriktad samlings-LP samma år (SR Records) – båda utgåvorna med Arnberg som producent. Under dessa år hördes dessutom duon Sahlström och Sandström i radio regelbundet.

Dessa många framträdanden i radio och på fonogram bidrog successivt till den kromatiska nyckelharpans ställning, men också till spridning av kunskapen om nyckelharpan som folkmusikinstrument. Det är inte säkert att makaren Matts Arnberg gjorde dessa insatser enligt en medveten plan, men resultatet blev ändå att nyckelharpan fördes fram i det mediala ljuset. Och den uppmärksamheten hade betydelse för den intresseökning som lade grunden till nyckelharpans återkomst.

Vetaren Jan Ling, göraren Eric Sahlström och makaren Matts Arnberg medverkade var och en på sitt sätt till det förnyade intresse för nyckelharpan som började synas i slutet av 1960-talet. Givetvis var de inte ensamma i sina respektive roller, men avgjort de främsta namnen. Med sin doktorsavhandling skänkte Jan Ling akademisk välsignelse över ett tidigare ganska misskänt instrument. Eric Sahlström visade att nyckelharpan var ett fullödigt musikaliskt uttrycksmedel. Och Matts Arnberg förde fram instrumentet i offentligheten. Deras insatser i samspel ledde till att nyckelharpan fick en plats på den moderna musikscenen.

Litteratur

- Ahlbäck, Gunnar 1980. *Nyckelharppolket. Om nyckelharprörelsen, en 1970-tals-företeelse, historia och bakgrund, framväxt och utbredning*. Stockholm: LITs förlag.
- Ahlbäck, Gunnar & Ling, Jan (red.) 1992. *Boken om Eric Sahlström*. Österbybruk: Eric Sahlströms minnesfond.
- Burlin, Toivo 2008. *Det imaginära rummet. Inspelningspraxis och produktion av konstmusikfonogram i Sverige 1925–1983*. Diss. (Skrifter från musikvetenskap, Göteborgs universitet nr 92). Göteborg: Institutionen för kultur, estetik och medier, Göteborgs universitet.
- Emsheimer, Ernst 1964. *Studia ethnomusicologica eurasiatica*. (Musikhistoriska museets skrifter 1.) Stockholm: Musikhistoriska museet.
- Emsheimer, Ernst 1991. *Studia ethnomusicologica eurasiatica. II*. (Kungl. Musikaliska akademiens skrifter 62.) Stockholm: Kungl. Musikaliska akademien.
- Larsson, Lars-Erik 1980. *Uppländske spelmän under 4 århundraden*. Uppsala: Upplands Grafiska.
- Ling, Jan 1967. *Nyckelharpan. Studier i ett folkligt musikinstrument*. Diss. (Musikhistoriska museets skrifter 2.). Stockholm: P A Norstedt & Söners förlag.
- Ling, Jan 1985. Nyckelharpan vandrings genom Sverige. *Folkmusikvågen*. Stockholm: Rikskonserter, s. 149–170.
- Ling, Jan 1986. Folk music revival in Sweden. The Lilla Edet Fiddle Club. *Yearbook for Traditional Music*, 18, s. 1–8.
- Ling, Jan 2000. "Eric Johan Sahlström". *Svenskt biografiskt lexikon*, bd 31, s. 275–277.
- Lundberg, Dan 2007. Nu blommar bjårskan! Återskapandet av ett folkmusikinstrument. *Musikinstrument berättar. Instrumentforskning idag*. Bohman, Stefan, Lundberg, Dan & Ternhag, Gunnar (red.). Hedemora: Gidlunds.
- Lundberg, Dan, Malm, Krister & Ronström, Owe 2000. *Musik, medier, mångkultur. Förändringar i svenska musiklandskap*. (Kungl. Musikaliska akademiens skriftserie 93.) Stockholm: Gidlunds.
- Malm, Krister 1994. På expedition till musikens ursprung. Ronström, Owe & Ternhag, Gunnar (red.). *Texter om svensk folkmusik. Från Haeffner till Ling*. (Kungl. Musikaliska akademiens skriftserie 81.) Stockholm: Kungl. Musikaliska akademien, s. 143–148.
- Modin, Madeleine 2013. Ernst Emsheimer's extensive network. *Studia instrumentorum musicae popularis. III. New series*. Jänichen, Gisa (red.). Münster: MV-Verlag, s. 255–270.

- Ramsten, Märta 1979. Sveriges Radio, Matts Arnberg och folkmusiken. Ett stycke folkmusikhistoria i modern tid. *Fataburen, Nordiska museets och Skansens årsbok*, 1979, s. 127–158.
- [Ramsten, Märta & Ternhag, Gunnar] 2014. *Jan Ling – skrifter. Bibliografi sammanställd av Märta Ramsten & Gunnar Ternhag*. (Kungl. Musikaliska akademins skrifter nr 132.) Stockholm & Göteborg: Kungl. Musikaliska akademien och Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet.
- Rosengren, Henrik 2013. *Från tysk höst till tysk vår. Fem musikpersonligheter i svensk exil i skuggan av nazismen och kalla kriget*. Lund: Nordic Academic Press.
- Sahlström, Eric 1975. Eric Sahlström, Tobo. *Spelmän, spelmän. Uppsatser om kända svenska spelmän samlade och kommenterade av Gunnar Ternhag*. Stockholm: Sohlmans, s. 115–119.
- Ternhag, Gunnar 2014. Eric Sahlström som grammfonartist. (Under utgivning.)

Noter

- ¹ Värt att nämna är dock finlandssvenske Otto Anderssons planer på en studie om nyckelharpan, vilka Ling omtalar allra först i avhandlingens förord. Andersson förberedde på 1940-talet en sådan undersökning, men fullföljde aldrig projektet, vars förarbeten Ling enligt avhandlingens litteraturförteckning kunde ta del av i Nordiska museets arkiv (NMEU 49904). Otto Andersson var för övrigt försteopponent vid Lings disputation som ägde rum i Uppsala den 28/4 1967.
- ² Om Ernst Emsheimer, se Malm 1994, Modin 2013, Rosengren 2013:127–184. Merparten av Emsheimers organologiska arbeten är samlade i två volymer: Emsheimer 1964, 1991.
- ³ En tidig skildring av nyckelharpanns renässans utgör Ahlbäck 1980. Se också Ling 1985, 1986.
- ⁴ Ling 1985. I Ling 1986 finns en engelskspråkig version av den svenska originaltexten. För Jan Lings bibliografi, se Ramsten & Ternhag 2014.
- ⁵ Rosengren 2013:161.
- ⁶ Eric Sahlström beskrivs närmare i Ahlbäck 1980:84ff och Ling 2000. Jfr även Larsson 1980:239–244. Om Eric Sahlströms musik på utgivna fonogram, se Ternhag 2014.
- ⁷ Sahlströms kompositioner beskrivs i Ahlbäck & Ling 1992:118ff.
- ⁸ Efter Sahlströms bortgång 1986 engagerade sig Jan Ling i Eric Sahlströms minnesfond (ordförande 1997–2000, f.ö. fondens förste) och skrev dessutom om honom för *Svenskt biografiskt lexikon* (Ling 2000).
- ⁹ Sahlström 1975:118. Jfr Ahlbäck & Ling 1992:45.

- ¹⁰ Det bör nämnas att Jan Ling under åren 1959–60 arbetade vid Sveriges Radios inspelningsarkiv. Han fick där många tillfällen att möta Matts Arnberg som hade sin utbildning som musikforskare från samma miljö – och under samma lärare, Carl-Allan Moberg – som Ling.
- ¹¹ Gösta Sandström beskriver sitt samarbete med Eric Sahlström i Ahlbäck & Ling 1992:62ff.
- ¹² RA 152 (Sida 1: Gulamålaviten, polska, Sida 2: Spelmansglädje, vals) samt RA 153 (Sida 1: Byggnan, polska efter Byss-Kalle, Sida 2: Brudmarsch efter Wilhelm Gelotte/Vals efter Lars Larsson Sahlström). Om dessa utgåvor, se Ramsten 1979:134, 150. Om Radiotjänst/Sveriges Radio som fonogramutgivare, se Burlin 2008:191ff.

En organologisk vision – och hur beskriver man en nyckelharpa?

Dan Lundberg

Det hör ju inte till vanligheterna att doktorsavhandlingar i musikvetenskap får stor betydelse för det praktiska musikutövandet. Men så var det verkligen med Jan Lings *Nyckelharpan. Studier i ett folkligt musikinstrument* (1967). Avhandlingen var en undersökning av ett unikt svenskt folkinstrument på utdöende. Det fanns endast en handfull utövare kvar och många av dem var till åren komna. Det fanns dessutom mycket få kunniga byggare kvar i livet. Men i och med 1970-talets ”folkmusikvåg” vände utvecklingen och nyckelharpan gick en ny vår till mötes. Avhandlingens betydelse för nyckelharpans fortlevnad i Sverige har poängterats av många. Ett drygt decennium senare beräknade Gunnar Ahlbäck i boken *Nyckelharpsfolket* (1980) att det fanns mer än 3 000 nyckelharpor i landet. 1970-talet innebar en nyckelharpsexplosion. Massor med svenskar lärde sig att bygga och spela nyckelharpa. Läroböcker skapades, ny musik skrevs. Intresset för instrumentet var stort inte minst från studieförbunden som gjorde nyckelharpspel och -bygge till något av en folkrörelse. Och en mycket viktig del i detta var Jan Lings bok. Och jag skulle också vilja påstå att just valet av metod för beskrivningen hade en stor del i detta.

Tack vare Jan Lings avhandling fanns inte bara en gedigen beskrivning av instrumentet, repertoaren och musikerna – boken blev dessutom en utmärkt och nödvändig studielitteratur för otaliga cirklar i nyckelharpsbygge. Omkring år 2010 har antalet nyckelharpspelare uppskattas till cirka 10 000. Antalet var troligen som störst vid mitten av 1980-talet.¹ Men instrumentet är väl etablerat i utbildningar och i spelmansrörelsen. Nyckelharpan har också en spridning långt utanför Uppland och Sverige – i dag finns utövare runt om i Europa, Nordamerika och i Japan.

Lings avhandling publicerades i Musikhistoriska museets skriftserie och gavs ut av Norstedts förlag. En andra upplaga gavs ut 1979 av Prisma. Boken har varit slutsåld sedan 1980-talet. Men sedan 2012 finns *Nyckelharpan* som e-publikation på Svenskt visarkivs webbplats.

Bakgrund på 1960-talet

Under 2005–2007 arbetade jag, Stefan Bohman och Gunnar Ternhag med en antologi på temat organologi. Utgångspunkten var ett seminarium om instrumentforskning på dåvarande Musikmuseet.² Motivet till seminariet var organologins alltmer undanskymda plats i den svenska musikvetenskapen. Att seminariet hölls på Musikmuseet föll sig naturligt – museet hade under lång tid varit ett naturligt centrum för instrumentforskning med en räckta starka musikforskare som chefer exempelvis Tobias Norlind, 1919–1947, som efterträddes av Ernst Emsheimer, 1948–1973, Gunnar Larsson, 1973–1980, Lennart Hedwall, 1981–1983 och Krister Malm, 1983–1999. Nu hette alltså museichefen Stefan Bohman. Intresset för seminariet var stort och 2007 publicerades resultatet – antologin *Musikinstrument berättar – musikinstrumentforskning idag* som blev kurslitteratur för en ny kurs i organologi vid musikvetenskapen vid Stockholms universitet. Antologin är en artikelsamling, där nio nordiska musikforskare presenterar bidrag som på olika sätt beskriver olika aspekter på instrumentforskning.

Under 1960-talet arbetade Ernst Emsheimer tillsammans med den tyske musikeknologen Erich Stockmann kring flera olika projekt för att utveckla och stärka instrumentforskningen. 1962 grundades en s.k. studiegrupp: *Study Group on Folk Musical Instruments* inom *International Folk Music Council* (nuvarande *International Council for Traditional Music*). I studiegruppen samlades musikinstrumentforskare från främst Europa (i synnerhet Östeuropa) till möten vart eller vartannat år. En frukt av arbetet var att publikationsserien *Studia instrumentorum musicae popularis* skapades på Musikhistoriska museet 1969. *Studia instrumentorum* utkom i elva band i museets serie med Erich Stockmann som huvudredaktör. Den sista utgåvan publicerades 1995 med utvalda papers från studiegruppsmötet i Smolenice i Slovakien 1992. Ett försök att återuppta utgivningen gjordes genom Svenskt visarkiv 2005, men detta resulterade endast i ett enda nytt band. Serien återuppväcktes 2009 av den nuvarande studiegruppen med Gisa Jähnichen som redaktör och den utgivningen fortgår alltjämt.

Parallellt och integrerat med arbetet i studiegruppen pågick också arbete med något som var tänkt som ett större projekt: en europeisk serie med handböcker om europeiska folkmusikinstrument. 1960 publicerade Emsheimer och Stockmann artikeln *Vorbemerkungen zu einem "Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente"* i *Acta Musicologica* XXXII. Det som presenteras är en vision – en dröm om ett enhetligt system och en metod för presentation av folkmusikinstrument. För att citera Ling: "Författarna har här systematiserat de

delproblem som de finner vara väsentliga vid utforskningen av folkliga europeiska instrument”. (1965)

Stockmanns och Emheimers vision var att instrumentforskare i alla länder skulle sätta igång med att beskriva och publicera sina respektive länders folkmusikinstrument enligt samma vetenskapliga modell. Och inom kort skulle vi ha en enhetlig europeisk folkmusikorganologi!

I gränsskiktet mellan musikvetenskap och folklivsforskning

Emsheimer och Stockmann konstaterade att folkmusikinstrumentforskningen olyckligtvis hamnat i ytterområdet inom två angränsande discipliner – den jämförande musikvetenskapen och folklivsforskningen. Men man menade också att det genom en sammanslagning av metoder inom dessa ämnesområden fanns en ny väg att beträda.

Die Volksmusikinstrumente Europas sind bisher noch nicht zusammenfassend dargestellt worden. Zwei Wissenschaftszweige sind es vor allem, die mit unterschiedlichen Betrachtungsweisen und Methoden an ihrer Erforschung beteiligt sind: die Musikinstrumentenkunde als ein Teilgebiet der musikwissenschaftlichen Forschung und die Volkskunde. Beide Disziplinen haben die Untersuchung des europäischen Volksmusikinstrumentariums als ein typisches Grenzgebiet nur zögernd in Angriff genommen. (*Emsheimer & Stockmann 1960*)

Forskarna föreslog följande metod eller handlingsplan:

Instrumentartiklarna skall behandla

a) Terminologi

Betoning av etymologi, variation. Man kan lära sig mycket av terminologi – oväntade släktskap och förklaringar till hur instrumentet utvecklats, spritts etc.

b) Ergologi

Tillverkning, konstruktion, material, verktyg, byggprinciper. Inte minst viktigt: vem bygger, status etc.

- c) Spelteknik och musikaliska möjligheter
material- och bruksskalor till skillnad från tonförråd, vilka register som är använda och vilka som är möjliga
- d) Melodirepertoar
Emsheimer och Stockmann använder termen "Spielreertoire" som översatts till "melodirepertoar" av Ling (1967), vilket är en liten betydelseglidning
- e) Användning
Detta är kanske den tydligaste inriktningen av beskrivningen mot ett musiketnologiskt perspektiv. I vilka sociala sammanhang används instrumentet? Musikernas sociala status etc.
- f) Historia och utbredning
Denna del av beskrivningen hänger nära samman med terminologibeskrivningen

Detta innebär att beskrivningen inriktas på flera områden som ligger utanför instrumentets konstruktion och ljudalstringsprincip. Hornbostel-Sachs' klassifikationssystem utgår nästan enbart från konstruktion och ljudalstringsprinciper (Hornbostel & Sachs 1914). Det betyder att instrumenten sammanförs i familjer eller träd och att exempelvis fagotten hamnar nära japanska hichiriki, eftersom båda instrumenten har dubbelt rörblad som ljudkälla. Hos Emsheimer och Stockmann blir detta en möjlig koppling vad gäller instrumentfamiljer, men det dyker också upp många andra. Enligt det koncept som presenteras i Handbuch skulle t.ex. social kontext eller repertoar kunna utgöra utgångspunkt, dvs. instrument som spelar en viss typ av dansmusik kan beskrivas som en organologisk enhet. I det stora hela skulle man beskriva metoden som ett musiketnologiskt sätt att närma sig musikinstrument.

Man lyckades genom sina nätverk entusiasmera flera av medlemmarna av studiegruppen. Under perioden 1967–1986 utkom fem handböcker i serien:

- 1967 Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente. Ser. 1. Bd 1, Die Volksmusikinstrumente Ungarns / Bálint Sárosi
- 1974 Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente. Ser. 1. Bd 2, Die Volksmusikinstrumente der Tschechoslowakei / Ludvík Kunz. T. 1
- 1983 Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente. Ser. 1. Bd 2, Die Volksmusikinstrumente der Tschechoslowakei, T. 2, Die slowakischen Volksmusikinstrumente / Oskár Elschek
- 1981 Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente. Ser. 1. Bd 4, Die

Några intressanta iakttagelser är att Kunz beskrivning av tjeckoslovakiska folkmusikinstrument följdes av Elscheks redogörelse av slovakiska instrument nio år senare. Detta hade troligtvis politiska orsaker. Mer förvånande är att band 3 helt saknas! Detta skulle ha varit "Die Schwedische Volksmusikinstrumente" och den som ansvarade för arbetet med den svenska delen var Ernst Emsheimer som lagt upp ett mycket ambitiöst inventerings- och forskningsprojekt för detta ändamål. Möjligen alltför ambitiöst ...

Utgångspunkten för den svenska publikationen var *Riksinventeringen av äldre svenska musikinstrument* (RI). Inventeringen bedrevs av Musikmuseet och Kungl. Musikaliska akademien med start sommaren 1975. Projektledare var musikarkeologen Cajsa Lund. Med några få undantag kontaktades och inventerades samtliga svenska läns museer, och därtill ett flertal mindre museer och hembygdsgårdar (Reimers 1979). Inventeringen resulterade i mer än 20 rapporter och involverade ett stort antal forskare och studenter. Men någon svensk "Handbuch" blev det alltså inte. I ett mejl beskriver den schweiziska musikinstrumentforskaren Birgitte Bachmann-Geiser sin syn på projektet:

The "Handbuch-Torso" is a tragedy. The editors, among them dear Ernst Emsheimer, were giving numbers to each state's volume before there was a manuscript or even an author. I remember that Ernst himself wanted to prepare the Swedish volume. Unfortunately there are no other publications of the serie in view. As the methods of the mentioned volumes were given to the authors and as these methods were just ideal and well prepared, I encourage you to prepare the Swedish volume. (*E-post från Birgitte Bachmann-Geiser till författaren 6/4 2014*)

För dem som var inblandade i Handbuch-projektet var det kanske en tragedi. Storslagna planer som inte fullföljdes. Men samtidigt skapades en användbar modell för instrumentstudier som faktiskt använts av flera forskare. Den brittiske musikvetaren Laurence Picken publicerade 1975 sin omfattande beskrivning av turkiska folkmusikinstrument. Studien följer helt Handbuch-konceptet. I min egen avhandling från 1994 är Emsheimers och Stockmanns modell utgångspunkten för instrumentbeskrivningarna. Och samma år som Bálint Sárosi publicerade det första bandet av *Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente* kom också Jan Lings avhandling som faktiskt är ett fullbordat genomförande av modellen.

Ling förklarar själv i inledningen att avhandlingen följer Handbuch-modellen: "Denna disposition ger en logisk gruppering av delundersökningarna, vilken jag här i allt väsentligt kommer att följa." (Ling 1967:12)

Lings avhandling i relation till *Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente*

Terminologi

Kap 1–3 begreppet nyckelharpa, instrumentdelar, typologi
 Källmaterial
 Nomenklatur

Ergologi

Kap 4–5 Tillverkning
 Morfologi

Spelteknik och musikaliska möjligheter

Kap 6–8 Tonförråd
 Spelteknik
 Ljudkvalitet – jfr nyckelharpstyperna

Melodirepertoar (Spielrepertoire)

Kap 9 Låtarna
 Även "grammofonskivan" är ett nytt/modernt grepp i vetenskapliga sammanhang

Användning

Finns inte som egen del i avhandlingen. Möjligen representeras detta av bilagan "Spelmansnotiser"

Historia och utbredning

Kap 10 Nyckelharpans historia

Litteratur

- Ahlbäck, Gunnar 1980. *Nyckelharppfolket. Om nyckelharprörelsen, en 1970-talsföreteelse, historia och bakgrund, framväxt och utbredning*. Stockholm: LT:s förlag.
- Bachmann-Geiser, Brigitte 1981. *Die Volksmusikinstrumente der Schweiz*. (Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente. Ser. 1. Bd 4). Leipzig: Deutscher Vlg für Musik.
- Bohman, Stefan, Lundberg, Dan & Ternhag, Gunnar (red.) 2007. *Musikinstrument berättar. Instrumentforskning idag*. Hedemora: Gidlunds.
- Elschek, Oskár 1983. *Die slowakischen Volksmusikinstrumente*. (Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente. Ser. 1. Bd 2, Die Volksmusikinstrumente der Tschechoslowakei, T. 2.) Leipzig: Deutscher Vlg für Musik.
- Emsheimer, Ernst & Stockmann, Erich 1960. Vorbemerkungen zu einem "Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente, i *Acta Musicologica XXXII*.
- von Hornbostel, Erich Maria & Sachs, Curt 1914. Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch. *Zeitschrift für Ethnologie* 1914.
- Kumer, Zmaga 1986. *Die Volksmusikinstrumente in Slowenien*. (Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente. Ser. 1. Bd 5.) Leipzig: Deutscher Vlg für Musik.
- Kunz, Ludvík 1974. *Die Volksmusikinstrumente der Tschechoslowakei*. (Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente. Ser. 1. Bd 2, T. 1.) Leipzig: Deutscher Vlg für Musik.
- Ling, Jan 1967. *Nyckelharpan. Studier i ett folkligt musikinstrument*. Diss. (Musik-historiska museets skrifter 2.) Stockholm: Nordstedts.
- Lundberg, Dan 1994. *Persikoträdgårdarnas musik. En studie av modal improvisation i turkisk folk- och populärmusik baserad på improvisationer av Ziya Aytekin*. Diss. Stockholm: Stockholms universitet.
- Picken, Laurence 1975. *Folk musical instruments of Turkey*. London: Oxford University Press.
- Reimers, Christian 1979. Riksinventeringen av äldre svenska musikinstrument, ett redskap för musikarkeologin. *Fornvännen* 74. Stockholm, s. 109–112.
- Sárosi, Bálint 1967. *Die Volksmusikinstrumente Ungarns*. (Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente. Ser. 1. Bd 1.) Leipzig: Deutscher Vlg für Musik

Noter

¹ Muntlig information från Esbjörn Hogmark 2014.

² Det kan vara lite rörigt att följa historiken beroende på museets namnbyten under åren. *Musikhistoriska museet* grundas 1899, namnet ändras till *Musik-museet* i slutet av 1960-talet. Från 2011 kallas museet *Musik- och teatermuseum* och till slut 2014 – *Scenkonstmuseet*. Anledningen till de senare namnbytena var det utökade uppdraget att ansvara för dans och teater, förutom musiken, som museet fick 2011.

Musikk i Grenseland – Värmlandsprosjektet – en torso

Arvid O. Vollsnes

I musikkvitenskapen har forskerrollen endret karakter i de siste femti årene. Den lensomme forskeren som satt i sitt studerkammer og i biblioteker og arkiver – og som dukket opp med vektige publikasjoner med ujevne mellomrom – har fått sterk konkurranse av *moderne* forskere – som arbeider i grupper og team med bredere prosjekter. Begge forskertypene har sine visjoner og ideer om å finne fram nye kunnskaper, dypere forståelser, vurderinger og analyser innen faget, og begge forskertypene har i tillegg også et ønske om skape utvikling av selve faget. Faget blir ikke betraktet som en statisk evig enhet, faget er absolutt foranderlig og ekspanderende både i innhold og i bredde, og musikkvitenskapen er i kontinuerlig dialog med samfunnet, fagfeller, studenter og en bred allmenhet. Mange moderne forskere hadde et aktivt syn på seg selv som en aktør også utenom fagfellesskapet. De ville idealistisk endre faget for gjennom forståelsesgrunnlaget også skape høyere bevissthet i hele musikkfeltet og da indirekte også muligens forsiktige forandringer innen det vage begrepet "samfunnet". På ett plan kunne dette synes å være fundamentet for fagets relevans og berettigelse.

I en slik endringsprosess måtte den idealistiske forskeren raskt ta på seg formidlerhatten og hurtig og aktuelt – og forståelig – argumentere overfor kolleger, studenter, administratorer, politikere og andre folk hvorfor og hvordan endringer burde skje.

Jan Ling var en unik kombinasjon av alle disse typene.

Jan Ling og Norge

Det er tre personer som har spilt avgjørende roller for utviklingen av norsk musikkvitenskap i de siste tiårene av 1900-tallet: Finn Benestad, Even Ruud og Jan Ling.

På 60- og 70-tallet fantes to større musikkvitenskapelige institusjoner i Norge, ved universitetene i Oslo og Trondheim. Fagmiljøene ekspanderte sammen

med den øvrige universitetsutbyggingen, men med litt raskere takt enn andre filologiske fag fordi det var et stort udekket behov for musikkklærere i skoleverket. Noe forenklet kan vi si at forskningsaktiviteten i institusjonene var sterkt knyttet til musikkhistorie (norsk) og norsk folkemusikk, og rekrutteringen til studiene og videre oppover skjedde lenge ut fra kunst- og folkemusikkens premisser, selv om studentene hadde en stadig utvidet genrebredde.

Det oppstod ganske heftige debatter om fagets egenart da presset fra nyere historieforskning, og sosiologien og andre samfunnsfag kom med full tyngde. Yngre forskere og rekrutter dannet uformelle fora for diskusjon hvor også eldre forskere og studenter kom med. Trondheim dannet en egen forskergruppe rundt et prosjekt de kalte "Musikklivet i ei bygd" (se Rolf Diesen: *Musikklivet i ei bygd – Rapport II*, Trondheim 1973). Prosjektet var klart inspirert av Jan Lings diskusjon rundt et utvidet folkemusikkbegrep og hans visjoner om lokal musikkhistorie. Han foreleste i Trondheim, og flere av deltagerne reiste til Göteborg for å delta i grunnlagsdiskusjoner og lære om feltarbeid og samarbeid med lokale aktører. Jan Ling deltok ikke i selve trønderprosjektet, men han var sterkt til stede som uortodoks premissleverandør, idéskaper, samtalepartner og inspirator. Det er fra denne tiden at begrepet musikklivshistorie kommer inn i norsk musikkhistorie for alvor.

I Oslo fikk Jans nyskapende tanker og opplegg også nedslag. Her ble det i 1972 opprettet en ny mellomstilling hvor musikksosiologi var nevnt som et ansvarsområde. I fakultetsrådets debatt om opprettelsen av stillingen var det en professor fra et annet fag som heftig måtte advare mot å opprette slike motepregede forskningsnisjer hvor man bare driver med tåkeprat og tallmanipulasjoner. Det var flere som da måtte trekke på smilebåndet, men vi fikk også høre om lignende uttalelser fra svenske forskere som så med skepsis på utviklingen av miljøet i Göteborg. Men en professor fra Stockholm var ikke nervøs: "Jan Ling er for mye musiker, det vil ikke gli ut der." Heller ikke i Oslo ble det noe problem, gradvis gled feltet rolig inn også i tilstøtende fag som musikkhistorie.

Musikk i grenseland

I 1981 var jeg instituttleder i Oslo, og ved en disputas fikk jeg Jan Ling opp som opponent. Han mistriivdes på hotellet, så han flyttet inn hos Brit og meg, og vårt hus ble fra da av Oslo-basen hans. Og vi fikk et langt og for oss givende vennskap, som vi er takknemlige for å ha hatt.

På den tiden var det store strukturelle omkalfatringer i det norske musikklivet, og jeg var noe involvert i argumentasjonen rundt organiseringen av det frivillige musikklivet. Opp kom da ideen om å skrive noe om det frivillige musikklivets historie, med særlig vekt på korps og kor, som har spilt så stor rolle både på bygdene og i byene. "Korps og kor i fortid, nåtid og fremtid", en fleip, en meningstom tittel, som folk falt for! Dette skulle være eksempel på lokal musikkhistorie og lokalt musikkliv. Sammen med min kollega Tellef Kvifte satt Jan og jeg en lang dag og kveld og kastet fram og tilbake de villeste ideer og planer. Det var mye latter, men vi fikk da satt ned retningslinjer for fremdrift og en slags disposisjon.

Jan fikk meg ned til Göteborg for å se hvordan han utdannet og benyttet studentene i Skara-prosjektet. Vi skulle også en dag til Skara sammen med to studenter som skulle drive arkivarbeid. Det var fascinerende å oppleve dem der de satt i baksetet med notatbøker i fanget og skrev ned hver viktig tanke og mening som falt fra mesterens munn.

Jan kom nokså regelmessig til Norge for å delta i seminarer og å forelese. Men vi gikk også lange turer, ikke minst i fjellheimen, sommer som vinter. Tankene flyr godt der, det oppstår noe nytt for hver ti meter du stiger. Praten og diskusjonene gikk livlig, men det kunne også være tyst i lange strekk. Det var på en av disse turene han la fram de tankene som skulle utvikles til det store Värmlandsprosjektet, som var i full aktivitet i 1984. Jeg ble i perioder en "deltagende observatør", og det er noen av mine personlige betraktninger jeg nå vil formidle.

I Värmlands län hadde man allerede satt i gang innsamling av folkemusikk i distriktene. I tråd med mange tanker på denne tiden følte länets politikere at de måtte gjøre en innsats for å skape en hjemstavnsfølelse, gi folk en "identitet", høyne statusen til det som mange bare så på som et utkantområde i Sverige med sterk utflytting og fallende ungdomstall. Målene var antydnet, men ikke klart nok formulert eller spesifisert. De søkte da hjelp hos Jan Ling i Göteborg, som hadde lang erfaring med innsamling av steds- og regioners musikktradisjoner.

Men Jan kom til dem med mye større visjoner. Dette skulle bli en strategi for en total innsamling som skulle dekke alle genre og former for musikk i hele länet. Men i tillegg hadde han visjoner for en total musikkdialog hvor alle skulle delta. Alle länets institusjoner, utdanning og kulturliv skulle ha sin plass og bidra i innsamlingen, bevaringen og i resirkuleringen av musikken og tradisjonene. Politikere og beslutningstakere måtte virkelig lede og styre, utøve sin makt og ta hensyn til den nye mentalitet og tidsånd, som måtte komme til Värmland. Deres omgang med lover, regler og "sedvane" skulle understøtte og fornye musikken og musikklivet, og innen sine rammer kunne de vedta strategier, tilrettelegge

politiske, menneskelige og økonomiske systemer for et best og bredest mulig musikkliv.

Det måtte lages klarere mål, det måtte skapes strukturer som kunne ivareta alle funksjonene. I første omgang skulle studenter og forskere fra Göteborg delta i innsamlingen, og komme med analyser og utvikling. Men gradvis skulle fagene "musikk" og "musikkvitenskap" utvikles ved Ingesund og högskolen i länet, lærere og studenter måtte utdannes til å påta seg alle disse nye oppgavene og også sørge for formidling av musikk, omkringliggende materiale og analyser til allmenheten og nedover i skolesystemet.

Dette var revolusjonerende tenkning, og Jan Ling kalte seg selv for profesjonell lobbyist, selv om det var länet som hadde innkalt ham og bedt om hjelp. Han var en periode på konstant reise mellom Göteborg og Karlstad ved siden av alle de oppgavene han skulle skjøtte på institusjonen sin.

Ved Universitetet i Oslo forsøkte vi å følge opp noen av Jans tanker, vi ville undersøke lokal musikkhistorie øst for Glomma. Og på sikt kunne det være interessant med en komparativ analyse over riksgrensen. Østfold fylke og Hedmark viste bare en begrenset interesse. Men Akershus fylke, som også hadde satt i gang en folkemusikkinnsamling, tok utfordringen og ville være med fra 1984–85.

Det ble laget felles kurs i Värmland for studenter fra Oslo og Göteborg, og året etter ble tilsvarende kurs og innsamlinger avholdt i Akershus. Som en del av undervisningen ble studentene sendt direkte ut i felten sammen med kvalifiserte veiledere får å opparbeide intervju- og opptaksteknikk og metodikk. Interessant nok benyttet Jan aldri begreper som "deltagende observasjon", "aksjonsforskning" eller lignende utenommusikalske termer. Om kveldene var det oppsummering av dagens innhold og erfaringer. Og stemningfull "buskspill" og dans anført av musikantikvarene Leif Stinnerbom og Mats Berglund fra Värmlands museum.

På intervjuer og opptak var Jan imponerende. Han hadde en grunnleggende respekt for folk, ikke minst for dem som ville dele sine kunnskaper eller vise fram sine klenodier. Det var mye humor og latter som virket inkluderende. Jan hadde en utrolig tålmodighet, og han opparbeidet etter hvert en grundig lokalkunnskap om Värmland. Han hadde en god hukommelse, og det var ikke uvanlig å høre ham delta aktivt i lange samtaler om folk og slekter i omegnen, ja, endog om stamtavler for gårdens hester og hunder!

Inventeringen av notesamlingene i gårdene var et spesielt interessant kapittel, en klar avspeiling av tidenes skiftende smak og kultur og fremføringsmåter. I de värmlendske unge mamsellenes notebøker kunne trykte og avskrevne noter gå

om hverandre. Og avskriftene viste de sosiale båndene mellom gårdene. En ny sang i en gård kunne forekomme som avskrift på en gård et godt stykke unna – hvor kanskje en ung pike hadde besøkt en venninne i julen. For de norske studentene var det hyggelig å se at Grieg var så sterkt representert, men mer imponerende var det å finne så mange utgaver av Halfdan Kjerulfs musikk, også i vakre håndskrevne versjoner.

Det skulle ikke være noen genremessig prioritering for innsamlingsfasen. Dette medførte at studenter måtte sette seg inn i relativt fjerne musikkfelter, det er tilsynelatende langt fra en urban hardrocker til en enslig spelemann som sitter på trammen på et torp langt inne i de svenske skoger. Men slikt skjerper følelsen for mangfold og åpner for en annen type forståelse av musikk, om enn ikke full genrefortrolighet. Jan var også påpasselig med ikke å si noe som kunne trekke spesielle musikktyper ned av funksjonelle eller estetiske grunner. En gang var han dog oppgitt og hadde fått nok: Vi var på en dansetilstelling en lørdag på et forsamlingshus. Studentene hadde rigget opp videoutstyr for å dokumentere dansebandet og de dansende, og vi stod helt bak i lokalet og observerte. Etter en times tid utbryter Jan: "Jeg orker ikke mer, vi stikker." Men noen uker senere var vi på observasjon av dansebandfest på Sandgrund i Karlstad, og han var svært aktiv da vi hadde et større dansebandseminar i Oslo med deltagelse av både Vikingarna og Sven-Ingvars.

Studentene fikk kontinuerlig opplæring, men det var også andre som fikk voksenopplæring, særlig i musikk-kulturforståelse: det var politikere og länets nøkkelpersoner i administrasjonene. Jan Ling gikk på med en enorm entusiasme og veltalenhet. Han var en karismatisk skikkelse som la vinn på å snakke deres språk, referere til deres termer og deres verdisett. Samtidig fremstod han som en oppmerksom lytter med kjappe analytiske evner, så dialogen ble raskt opprettet.

Han ønsket hele tiden at alle hadde en genuin involvering i prosjektet, at de alle hadde en klar forståelse av prosjektets mål og fundament, at alle hadde følelse av at dette var deres prosjekt. Og neste trinn i prosjektet var da å formidle kilder og funn og også analyser av funnene. Analysene skulle danne grunnlag for forslag til endringer, og så skulle endringene komme, som igjen skulle analyseres, altså en form for aksjonsforskning, som da var et nytt ord for mange. Analyser og endringer skulle ikke komme fra oven, fra prosjektledelsen eller fra ressurspersoner i länet som en "maktutøvelse", det var noe som skulle frembringes innen samspillet i hele nettverket. Begynnelsen på denne prosessen skjedde jo lenge før den digitale kommunikasjonsrevolusjonen, så flyten i nettverket skjedde ikke så hurtig som utålmodige Jan ønsket.

Flyten skulle skje ved rask tilgang til all informasjon og ikke minst publisering av resultatene. Han så gjerne for seg en jevn strøm av små notiser i aviser og flittig bruk av den lokale musikken på konsert, i radio og TV. Studentene måtte dokumentere sitt arbeid gjennom rapporter som ble spredd, og hvert seminar fikk en egen publikasjon. Alt ble den gang lagt inn i kopimaskinen og kom ut i stiftede papirbunker som ble distribuert gjennom postverket.

I begynnelsen fantes ingen bevilgning til prosjektets drift. Jeg er ganske sikker på at Jan betalte utgifter fra sin egen lommebok. Ved vår første felles studentsamling arbeidet og bodde vi alle i en stor sovesal i en avholdsforenings hytte i skogen. Stedet og naturen var perfekt for utveksling av stemningsfulle kveldsslåtter.

Senere samme vår skulle vi gjøre noe etterarbeid i en privat samling. Janne kjente gjemmemlassen til nøkkelen til en av museets gårder, så vi tok oss den frihet å overnattet på gulvet der, to i medbragt sovepose, to inntullet i gulvtepper. Gradvis kom bevilgninger og "forskningsanslag" på plass, så da ble det seng på Stadshotellet Karlstad og seminarer på Hagegården.

Også forskningen og forskerne skulle utvikles gjennom de overbyggende tanker. Jan brukte Göteborgs universitet til å arrangere møter og seminarer rundt spesielle emner som pianoproduksjon i Värmland, migrasjon i det gamle og nye Värmland eller jernproduksjonens betydning for økonomien i Värmland i en periode. Noen møter gikk også inn på tverrvitenskapelige fundamentale diskusjoner, som da han sammen med Henrik Karlsson og idéhistorikeren Sven-Eric Liedman fikk historikere og musikkvitere til å diskutere hvordan begrepet "det nasjonale" fikk plass i 1800-tallets svenske og norske musikk.

Det var noen spennende og givende år Jan Ling gav sine omgivelser og musikkforskningen i denne første rike perioden. Med sin smittende entusiasme og veltalenhet og optimisme var Jan som gutten i det norske eventyret: ingen kunne nekte ham det første han bad om.

Nedturen

Et prosjekt med en såpass suksessrik oppbyggingsfase har behov for en konsolideringsfase, en periode da man reflekterer over og etterprøver de store ideene og visjoner som ligger bak, og man diskuterer de interessante problemstillinger og muligheter som ligger i fremtiden. Denne konsolideringsfasen synes å ha blitt for kort for Värmlandsprosjektet. Selv hadde jeg fått lederfunksjon igjen,

så Akershusprosjektet ble mer eller mindre avsluttet, og jeg fikk mindre kontakt med Värmland. Så min hukommelse er nok farget av hva Jan Ling har fortalt.

Deler av prosjektet var blitt for personavhengig. Jan var selv blitt valgt til dekanus for sitt fakultet. Det betydde at han ikke lenger kunne fylle hele den pådriverrollen han hadde hatt overfor studenter og medarbeidere. Et par av de mest velvillige politikerne, som hadde gjort en god innsats og kommet med løfter for fremtiden, fortsatte ikke i politikken. Og det viste seg at de hadde ikke forankret de vidløftige planene godt nok i sine partier. Det prosjektet hadde oppfattet som løfter, ble kun fromme ønsker.

Dessuten var det en del sjalusi og uenighet både mellom institusjoner og internt i et par institusjoner. Det medførte at noen svært dedikerte personer byttet arbeidsfelt og forsvant da ut av prosjektet.

Jan ville ikke snakke offentlig om sin skuffelse, en skuffelse som også var rettet mot seg selv fordi han ikke hadde hatt tid og krefter nok til å arbeide fram nye ledere i prosjektet. Han visste at politikken verden er omskiftelig, og han hadde ønsket å dyrke og utvikle nye og alternative samspillere i administrasjonene og i politikken.

Energien til Jan ble overflyttet til universitetspolitikken, og han ble valgt til rektor ved Göteborgs universitet i 1992. 1. august, på hans første funksjonsdag som rektor, satt vi sammen med våre koner innesnødd(!) på en selvbetjeningshytte i den norske fjellheimen. Vi snakket om perspektivene fremover, om prosjekter som var ufullførte. I flere år hadde vi diskutert en komparasjon mellom Sverige og Norge i grenselandet, hvor grensen kun er en strek på et kart, og hvor grensegaten har grodd igjen. Og allerede fra det første året hadde vi diskutert hvordan tankene fra prosjektet kunne overføres til andre distrikter og prosjekter. Vi ønsket å samle erfaringer og viten i en håndbok i lokal musikkhistorie, inklusiv en konkret manual som studenter og andre ressurspersoner kunne benytte for å starte innsamlinger og også tenke nytt rundt utviklingen av et lokalt musikkliv. Den skulle ha diskusjon omkring musikkulturforståelse, metodikken, hvordan finne kilder, behandling av kilder og bevaring av dem, hvordan møte og behandle informanter, presentasjon av funn og analyser, videre utnyttelse o.s.v. "Nei," sa Jan, da vi hadde snakket om de store visjonene. "Vi får legge av. Det blir ikke plass til noen faglig aktivitet for meg de neste seks årene." Og så siterte han komponisten Johan Svendsens utsagn til Edvard Grieg, da de som eldre menn satt og mimret i København: "Det var dog en herlig tid."

Heldigvis tok Jan feil. Når vi møttes, var det musikk og forskning, ikke universitetspolitikk, vi diskuterte. Og når han bodde hos oss, spilte han fortsatt godt på pianoet.

I 1994 skrev Jan artikkelen "Värmlandsprojektet lever" i *Värmlands museums årsbok* (nr. 92). Det er her han kaller prosjektet en torso, og det lever videre fordi de ideene som ble sådd, fortsatt lever i folk, institusjoner og i ulike videreføringer. Det viktige, som han ikke skriver, er at en torso kan være både meningsbærende og vakker.

Fortsatt Norge

I 1997 gikk Jan Ling av som rektor etter "mycket trassel", som han selv karakteriserte det. Vi dro sammen til den store konferansen International Musicological Society arrangerte i London, han ville "kolla läget". Han var som en guttunge i en gratis godisbutikk, løp fra det ene til det andre rommet for å samle med seg mest mulig. Om kveldene boblet han over av entusiasme når han refererte ulike papers – og kom med treffende kritikk. Musikkforskeren hadde fått los.

Vi ble en ekstra dag for å få med oss en forestilling i Shakespeares Globe og, av en eller annen merkelig grunn, få kjøpt et par gamle utgaver av Burneys bok og se på området i byen hvor Burney hadde ferdes.

I september kom Jan til Oslo for å delta i et forberedende seminar for prosjektet "Norges musikkhistorie" og for å forelese for mine studenter. Det var også en annen tanke bak besøket, vi ville overtale ham til å ta en stilling som professor II ved instituttet, en bistilling med 20% arbeid. Universitetets ledelse bifalt planene, men de måtte vente på formell godkjenning på høstens store budsjettmøte. Jan var begeistret for tanken, og kom selvsagt opp med en masse ideer han kunne tenke seg. Men da det led litt ut på høsten, hadde han involvert seg i så mye i Göteborg og hadde virkelig fått smaken på det frie liv, så han takket nei til tilbudet.

Forelesningen han skulle holde for studentene inngikk i en rekke jeg hadde kalt "Musikkvitenskapen i dag", og Jan skulle snakke om "Musikpedagogiska perspektiv". Han var litt nervøs for å forelese igjen etter så mange år, så han sendte meg et manuskript på forhånd. Her oppsummerer han i grunnen sitt syn på at musikk både er et sosialt og et estetisk fenomen, og kanskje også noe mer. Det er musikeren og opplysningsmannen Jan som spør:

Har 1700-talsmusikhistorikern Charles Burneys rekommendation i sin musik-historia från 1789 slagit in?: "As Music may be defined the art of pleasing by the succession and combination of agreeable sounds, every hearer has a right to give way to his feelings, and be pleased or dissatisfied without knowledge, experience, or the fiat of critics; but then he has certainly no right to insist on others being pleased or dissatisfied in the same degree. I can very readily forgive the man who admires a different Music from that which pleases me, provided he does not extend his hatred or contempt of my favourite Music to myself, and imagine that on the exclusive admiration of any one style of Music, and a close adherence to it, all wisdom, taste and virtue depend." (*A general History of Music*, III, p. V, 1789) ...

Är vi idag totalt liberala och öppna i vårt musiksamhälle och i vår musikpedagogik?

Var och en bestämmer vad som är musik utifrån sitt tycke och smak som var och en kan bekänna sig till så länge det är fråga om individen. Men det finns olika kraftfält som gör denna liberala, pluralistiska hållning till en chimär, och man glömmer lätt att det existerar en styrning från flera kraftfält där den traditionella, estetiskt-historiska är en, den kommersiella en annan och olika subkulturers försök att finna livsrum en tredje. Kanske är det mest lyckliga när en rad olika kraftfält håller varandra i balans? Frågan är om det ser ut så i dagens musikliv. Kan man kombinera ett kollektivt-liberalt synsätt med ett individuellt-elitistiskt? Vem bestämmer vårt kulturella arv i dag och vem bestämde det i tidigare generationer? Vilken är och har varit musikpedagogens roll i detta sammanhang?

Og det er også disse spørsmålene og holdningene som gir skygger, dybde og liv – ja mening – til hele Värmlandsprosjektets torso.

Stina i Stensö, Franz Liszt och Jan Ling

En musiketnologisk reflexion

Märta Ramsten

Samtidigt som Jan Ling bedrev studier för Greta Eriksson i Musikaliska S
akademiens pianoklass vid 1950-talets mitt, påbörjade han sin akademiska bana. Och det gick undan! Musikforskning för Carl-Allan Moberg i Uppsala tillsammans med litteraturhistoria vid Stockholms högskola ledde till två 3-betygsuppsatser samma år 1958. Påspädning med folklivsforskning, också i Stockholm. De båda uppsatserna förebådar Jans livslånga intresse för den folkliga musikkulturen. ”En studie i Staffansvisornas melodier” var titeln på den musikvetenskapliga uppsatsen och ”Legendvisan Maria Magdalena” den litteraturhistoriska.

Det är alltså fråga om två olika legendvisor som Jan studerade – visforskare räknar dem till kategorin medeltida ballader. Man kan fundera över vad som ligger bakom valet av ämnen. Carl-Allan Moberg, som Jan många gånger uttryckt stor respekt för, hade själv i ett par numera klassiska artiklar om svensk folkmusik (Svensk tidskrift för musikforskning 1950) bland annat gjort en jämförande analys av fiskeskärsmelodins varianter. Han bör ha uppmuntrat Jans ämnesval, liksom de båda balladforskare, litteraturhistorikern Karl-Ivar Hildeman och folkloristen Bengt R. Jonsson, som var knutna till det litteraturhistoriska proseminariet i Stockholm. Man kan alltså tänka sig en påverkan från flera håll.

Uppsatsen om Staffansvisorna var en jämförande analys av det upptecknade melodimaterialet och syftet var att reda ut melodiernas inbördes förhållande. Jan kom fram till att melodimaterialet inte gick att behandla enligt gängse musikhistorisk modell. Det ”lämpar sig bättre för ett musikfolkloristiskt behandlings-sätt”, för att citera Jan. Här ser vi det första tecknet på att Jan inser att man bör närma sig materialet med musiketnologiskt betraktelsesätt.

Under arbetet med uppsatserna hade Jan kontakt med Svenskt visarkiv, där folkloristerna Ulf Peder Olrog och Bengt R. Jonsson var verksamma. Jan kom att arbeta deltid som amanuens där 1958–1959. Det var också där som han blev intresserad av Levin Christian Wiedes visuppteckningar från Östergötland, tillkomna under 1800-talets första hälft. Denna samling blev ämnet för Jans licentiatavhandling med titeln *Levin Christian Wiedes vissamling. En studie i 1800-talets folkliga vissång*, framlagd 1961, tryckt med melodibilaga 1965. Den

ursprungliga, stencilerade avhandlingen hade tillägget "en musikfolkloristisk undersökning".

1959–60 arbetade Jan vid Sveriges Radios inspelningsarkiv med att katalogisera radions musikinspelningar, däribland den folkmusiksamling med fältinspelningar som Matts Arnberg hade byggt upp. Lyssningen på dessa folkliga sångare och spelmän tillsammans med samtal med Arnberg om sångarna och deras miljöer gav näring till den licentiatavhandling i musikforskning som Jan just hade påbörjat. Även en inspelningsresa i Östergötland 1961 i Wiedes efterföljd var en del av arbetet med att kartlägga miljön. I förordet skriver Jan: "Intrycken från miljön och kontakten med traditionsbärarna i sen tid har varit av stor betydelse vid utarbetandet av tredje kapitlet", med rubriken "Sångarna, visrepertoaren och miljön".

I början av 1960-talet kom Jan att arbeta vid Musikhistoriska museet och genom dess chef, den internationellt orienterade Ernst Emsheimer, fick Jan kontakt med den musiketnologiska inriktning av musikvetenskapen som hade vuxit fram internationellt på 1950-talet. Metodologiskt var dessa kontakter viktiga för Jans licentiatavhandling.

Man kan alltså se det som att Jans kontakter med och inhämtning av kunskap från fyra olika institutioner ledde fram till *den första musiketnologiska studien i Sverige*, fyra hörnpelare om man så vill, Institutionen för musikforskning i Uppsala med professor Carl-Allan Mobergs intresse för svensk folkmusik, Svenskt visarkiv med den visforskning som pågick där, Sveriges radio med samlingen av fältinspelningar och Musikhistoriska museet med de internationella kontakterna.

I licentiatavhandlingen gör Jan en källkritisk bedömning av Wiedes visuppteckningar för att sedan genomföra en analys av melodimaterialet och dess stillkriterier. Jan nöjer sig alltså inte med att enbart utgå från de färdiga uppteckningarna. Människan och miljön bakom melodiuppteckningarna blir en viktig förutsättning för analysen och i bedömningen av materialets trovärdighet.

Och det är här som Stina i Stensö kommer in. Hon var en av de meddelare som sjöng visor för pastorsadjunkten Levin Christian Wiede när han på 1840-talet gick runt bland stugorna på Vikbolandet i Östergötland för att teckna upp visor. Till sin hjälp att skriva ned melodierna hade han sin fiol. Han hade fått ett stipendium från Riksantikvarieämbetet för att samla in fornminnen och folkminnen. Folkets visor intresserade kultureliten vid den här tiden – visorna, i synnerhet balladerna, var ett slags fornminnen från Sveriges historiska glesdagar. Man ville rädda en utdöende vistradition, men samtidigt väcka till liv de visor som "folket" hade skapat.

Men sångarna och miljön bakom visorna intresserade herrarna inte lika mycket. I sina anteckningar om sångarna var Wiede mycket kortfattad – vilka personer och livsöden som döljer sig bakom Stina i Stensö, hustru Egg, Botvid i Skälf, hustru Boglina, det blev Jan Lings huvudbry när han tog itu med den Wiedeska samlingen som fanns i förvar på Vitterhetsakademien. Via kyrkoarkivalier och domböcker kunde han nysta upp uppgifter om människorna och miljöerna bakom de nedskrivna visorna. Stina i Stensö, till exempel, var en av de många pigor som levde i en socialt utsatt situation i 1840-talets Östra Husby, präglad av hungersnöd och fattigdom. Hon var en av Wiedes främsta meddelare med inte mindre än 16 ballader på repertoaren. Hon förmedlade en lokal, muntlig vistradition, men förnyade också sin repertoar genom visor från skillingtryck som vid den här tiden alltmer började spridas.

Genom kartläggningen av sångarnas miljöer kunde Jan fastställa repertoaren i olika sociala skikt, men också påvisa gemensamma stildrag och variant-sammanhang mellan meddelarnas melodier. Musiken, människan och miljön kan sägas utgöra grundstenarna i musiketnologiska studier. Det blev från och med nu viktiga ingredienser i Jans forskning. Även i doktorsavhandlingen om nyckelharpan finns samma metodiska anslag. Jan nöjde sig inte med att studera de historiska instrument som fanns på Musikhistoriska museet och andra museer. Han reste runt i Uppland och spelade in, intervjuade och filmade nyckelharpspelmän. Han studerade tillverkning av nyckelharpor och gick själv en kurs i nyckelharpsbygge.

Från musiketnologin är steget inte långt till musiksociologi, som blev inriktningen på den musikvetenskapliga institution som Jan byggde upp i Göteborg. Det musiksociologiska angreppssättet ville han också så småningom pröva på den europeiska musikhistorien. I förordet till den första volymen av hans musikhistoria med titeln *Europas musikhistoria –1730* (1983) ger han sin programförklaring: Han vill skildra "olika samhällsklassers musik". Det gör han också i den del som rör 1700-talet och som är en rundresa i Charles Burneys fotspår i "1700-talets musikmiljöer", som underrubriken lyder.

När det var dags för 1800-talets musikhistoria vet jag att Jan funderade länge över angreppssättet. Han beslöt till slut att välja en person, Franz Liszt, och utifrån honom skildra det europeiska musiklivet i olika miljöer. Här återgår Jan till människan, musiken och miljön. Med utblickar från Liszts olika musikaliska miljöer, Paris salonger, Italiens alper, slottssalarna i Weimar, visar Jan hur dessa miljöer direkt återverkade på hans musik, liksom Liszt också inspirerades av kulturradikala personer som stod honom nära, inte minst kvinnorna.

Jag tror att för Jan var både Stina i Stensö och Franz Liszt ett slags musikaliska traditionsbärare. De byggde sina repertoarer på ett arv, men gick samtidigt vidare. Stina sjöng de visor hon gehörsvägen lärt av släkt och grannar, samtidigt som hon var öppen för de nya aktuella visor som spreds via skillingtryck av kringvandrande försäljare och på marknader. Hos Franz Liszt fanns arvet från den ungerska landsbygdens zigenarorkestrar, men hans musikaliska förebilder inom konstmusiken var också ett slags arv som han förde vidare på sitt sätt. Chopin var hans förebild på pianistbanan, en virtuos pianisttradition som Liszt utvecklade och förde vidare genom sina elever. Men Liszt vågade också satsa på ny radikal musik – under stort motstånd från en stor del av det övriga musiklivet, åtminstone till en början, lanserade han Richard Wagner och hans operor under sin tid i Weimar. Jan visar alltså på traditionens styrka i såväl folkmusik som konstmusik, men också hur den i förening med impulser från omvärlden leder musiken in i nya banor och stilsikt.

I en artikel från 2001 blickar Jan tillbaka på arbetet med Levin Christian Wiedes vissamling och jag avslutar de här små reflexionerna med att citera Jan ur den artikeln: "Vid sidan av den musikaliska upplevelsen av Wiedes vissamling var spårandet av sångerskor och sångare kanske det som jag upplevde som mest givande [...] Kanske präglade studierna i husförhör[slängder] och fattigvårdsprotokoll min syn på livet? I varje fall lärde jag mig att liksom visan är en symbios av melodi och text, är själva livet en symbios av visa och miljö." ¹

Noter

¹ Jan Ling "Får du därför höra ett sångstycke ..." i *En brokig samling. En bok om samlingar och samlare*. Svenskt visarkiv, Stockholm 2001.

”Sen kom Jan Ling – då blev det annorlunda”

Jan Ling, Ernst Emsheimer och musiketnologin

Anders Hammarlund

Solen gick just upp över Altai-bergen, och vi kom den tillmötes. Ett fantastiskt ljusspel i många färgtoner över de snötäckta bergsmassiven. Bredvid mig i det sovjetiska inrikesplanet satt Ernst Emsheimer, musiketnolog med världsrykte och tidigare chef för Musikmuseet i Stockholm. Det här var 1985, och vi var på väg till Ulan Bator i Mongoliet för att delta i en stor musiketnologisk konferens, arrangerad av mongoliska vetenskapsakademin i samarbete med UNESCO.

Den här konferensen var ett av de första tecknen på glasnost, ett ryskt ord som man fick vänja sig vid på 80-talet. De mongoliska forskarna kunde, efter sextio års sovjetiskt förmynderi, äntligen på egen hand bjuda in till en konferens om den mongoliska musikens historia och utforskning. Överst på inbjudningslistan stod professor Emsheimer och Sveriges Radio. Det var därför vi satt på det där planet tillsammans, den 81-årige Emsheimer och den betydligt yngre P2-producenten Hammarlund. Emsheimer och Sveriges Radio var nämligen väldigt betydelsefulla namn för de mongoliska kollegerna. Ernst hade på 1940-talet skrivit den första vetenskapliga boken om mongolisk musik, och hans arbete hade varit baserat på inspelningar som fanns i Sveriges Radios arkiv. Så när mongolerna nu ville göra världen uppmärksam på att de hade ett eget kulturarv, trots att ryssarna hade tvingat på dem såväl sitt alfabet som sin politiska ideologi, då blev Stockholm en viktig plats att skicka inbjudningsbrev till.

Hur hängde detta ihop? Jo, i slutet av 1930-talet hade Sveriges Radio bidragit med en specialkonstruerad inspelningsutrustning till Sven Hedins sista stora expedition, som rörde sig i gränstrakterna mellan Kina och Mongoliet. Man hade då åstadkommit en fantastisk och helt unik samling av ljudupptagningar på lackskivor, som under stora svårigheter på grund av den japanska invasionen i Kina hade skeppats till Sverige. Senare hade Emsheimer fått i uppdrag av Etnografiska museet att bearbeta det här materialet vetenskapligt. Resultatet blev pionjärbrevet *The Music of the Mongols* (1943). För de mongoliska kollegerna var detta en bibel. Men Emsheimer hade aldrig varit i Mongoliet ...

Vi pratade inte så mycket om detta med Mongoliet på planet som susade fram på hög höjd över det violett- och blåskimrande bergslandskapet. Ernst talade mest om sin tid som museiman i Sverige, och om hur han inte helt utan svårigheter hade blivit en pionjär för den kontinentala musikutnologin här i landet. Som tysk-judisk intellektuell uppvuxen i Frankfurt am Main hade Ernst formats av två avgörande intryck. Och nu berättade han om de här intrycken. Det första var en upplevelse: Gustav Mahlers symfonier. Det andra var en upplysning, en insikt alltså – den kritiska tyska kultur- och samhällsvetenskap som hade växt fram kring 1900 i Berlin och Wien (och som något senare fick en avläggare i den s.k. Frankfurtskolan, med Horkheimer, Adorno m.fl.).

När han var i tjugoårsåldern, i mitten av 1920-talet alltså, så bestämde han sig för att resa till Wien för att studera musikvetenskap, och det var i symbolisk mening Mahler som gav honom detta uppdrag. Mahler var ju förstas död sedan 1911, men hans närmaste vän, Guido Adler, var högst levande. Adler hade som kritiker och skriftställare varit en förkämpe för Mahlers musik, men han var ju också grundare av den moderna musikvetenskapen i Österrike, och det var en musikvetenskap som inte bara var musikhistorisk utan även kunde ingå symbioser med etnologi, antropologi, sociologi och psykologi. Runt omkring fanns det gott om både kompositörer och forskare som var väldigt ideologiska, som bara intresserade sig för det specifika, alltså för den egna nationens ängsliga och ofta aggressiva gränsdragningar och identiteter. För Mahler och Adler däremot stod det *universella*, det allmänt mänskliga, i fokus. Musiken, den var ju ett av de sätt vi människor har att kommunicera med varandra, så man måste fråga sig som kulturforskare: "Hur fungerar den här kommunikationen egentligen? Hur går det till? Vad använder man för redskap i sin kommunikation, och hur förhåller man sig till de här redskapen, till instrumenten?"

Mahler gick runt och lyssnade, i barndomens mähriska småstad Iglau, där förresten också Adler hade bott, och fogade ihop sina intryck och hörselminnen i sina subjektiva musikaliska dramer; högt och lågt, banalt och sakralt. Adler samlade mer systematiskt, och regisserade internationella konferenser.

Så Wien hade en lockelse, men Wien var ju på 1920-talet tyvärr inte vad det hade varit bara tio år tidigare. Ernst Emsheimer kom av olika skäl inte att bedriva så mycket studier i Wien, men man kan säga att hans vetenskapliga grundinställning präglades av den Adlerska bredden. Musiken var en samhällsföreteelse, en kommunikationsform som måste studeras i sin kontext och med alla tänkbara metoder.

Nåväl, som nytilträd museichef i 1950-talets Stockholm hade Ernst upplevt

att det inte fanns särskilt många akademiker här i landet som hade den här breda synen, och han fortsatte att odla sitt kontinentala, för det mesta tyskspråkiga nätverk – som till stor del på grund av nazismen och kriget hade transplanterats till Amerika. Ernst kunde från sin position i Stockholm faktiskt göra en hel del för att återupprätta den intellektuella tradition som nazisterna hade velat förinta. Dessutom hade han unik tillgång till den välutvecklade ryska musikeknologin, eftersom han hade tillbringat några år i Sovjetunionen i början av 30-talet. Med framsynt pessimism beträffande den politiska utvecklingen i Tyskland hade Ernst och hans hustru lämnat landet, och i Leningrad (som staden ju hette på den tiden) hade han arbetat vid Vetenskapsakademiens musikeknologiska institut. Efter några år blev han rätt pessimistisk beträffande utvecklingen i Sovjet också ...

Så han hade kunskaper, kontakter och erfarenheter som var väldigt ovanliga i Sverige. Men Sverige var på 50-talet fortfarande väldigt provinsiellt, så det var inte så många som förstod hans kompetens. Och Musikmuseet hade små resurser och var mest en ganska dammig samling instrument.

Vi pratade om detta där på Aeroflot-planet, och plötsligt sken Ernst upp och sade på sin karaktäristiska svenska med Frankfurt-accent: "... men sen kom Jan Ling, och då blev det annorlunda!"

På museet dök det upp en person som hade en liknande bakgrund som Emsheimer: pianist i grunden, en musikperson med ett brett bildningsintresse för vilken den renodlade musikerrollen skulle ha varit för trång – och med ett starkt socialt engagemang. I Jan Ling fick den ganska försynte och tillbakadragne Emsheimer ett slags ambassadör eller missionär för sin kontinentala vetenskapsstil. Ernst anslöt så att säga Jan till sitt nätverk, och det fick stor effekt. Det är faktiskt på grund av det som jag står här idag. Uppmuntrad av Ernst, som sade "Anders – du måste doktorera", sökte jag upp Jan Ling, som tydligen redan hade hört nåt om mig från Ernst. Och på den vägen är det ... När världen på något märkligt sätt öppnades på 60-talet blev Ernsts nätverk väldigt användbart, och det blev Jan Ling som förmedlade de här kontakterna till många av oss med musikeknologiska intressen. Emsheimer var ju inte verksam som universitetslärare, utan verkade med museet som plattform.

Det där att samla musik, att dokumentera, det hade ju länge setts som ett viktigt åtagande för den kulturarvsinriktade forskningen, ända sedan det tidiga 1800-talet. Men man hade oftast redan från början bestämt sig för vad man ville finna när man letade traditionsbärare och tecknade ned deras musik. Det äldsta och ursprungligaste, det som antogs peka mot det sanna ursprunget, det som var oförfalskat av moderniteten och stadskulturen och industrialismen.

Men när Jan Ling börjar spela in folkmusik så är inte syftet att bara försöka rekonstruera vad som en gång i tiden hade funnits. Nej, det sanna och oförfälskade, och det som verkligen är relevant att veta något om, det finns här och nu. Man kan gå runt som Mahler och Adler, mitt i nuet och lyssna och ställa frågor. Egentligen vill vi ju veta något om våra medmänniskors tankar och uttryck, inte om de arkeologiska förstadierna till det de säger och sjunger och spelar. Själva begreppet "traditionsbärare" är ju avslöjande. Man har en person framför sig, men hon eller han är bara intressant som ett slags förvaringskärl, som ett slags "ljudbärare". Men spelmannen som sitter där med sin nyckelharpa är synnerligen autentisk, även om han faktiskt hellre vill spela Kväsarvalsén än polskor och hävdar att den är en urgammal folkmelodi. Det är hans verklighet och hans musik som är intressant – och hur den verkligheten och den musiken förhåller sig till varandra.

Jan Ling framstod kanske för somliga som ett slags rabulist, som bröt med traditioner och suddade ut gränserna för den hävdvunna musikforskningen. Jag upplevde honom snarast som en klassisk bildningsmänniska. Förankringen i den stora musikaliska konsten var självklar, och när jag under de senaste åren forskade kring 1800-talets bildningsrörelse i Göteborg var han en entusiastisk supporter. Han var en musiketnolog som gärna sysslade med Joseph Czapek, Charles Burney, Händel och Franz Liszt. Nuet var brett, och historien nära. Framförallt var han en upplysningsman och frågare, en som var mer intresserad av att ställa bra frågor än av att dräpa till med definitiva svar. Det var väl det Ernst Emsheimer menade, kanske, när han sade att det blev "annorlunda". Jan var lika glad över att kunna säga "Jaså!" som att säga "Just det". Förundran är en bra drivkraft.

Den utåtriktade verksamheten på Musikhistoriska museet under 1960-talet

Madeleine Modin

Musikhistoriska museet grundades 1899 med den uttalade ambitionen att vara

...ej blott ett museum för obrukbara tonverktyg från en svunnen musikhistorisk period, utan en levandegjord bild af våra förfäders sträfvanden och resultat på det musikinstrumentala området. (*Ur upprop för Musikhistoriska museets bildande 1899. Musikhistoriska museets ämbetsarkiv.*)

Den nitiske folkbildaren Tobias Norlind bedrev under sina 29 år som chef för museet (1919–1947) en omfattande utåtriktad verksamhet. Förutom de traditionella visningarna av museiutställningarna höll han även många föredrag med klingande illustrationer, historiska konserter med föredrag och från början av 1930-talet även regelbundna grammofonkonserter med föredrag.

Under efterträdaren Ernst Emsheimers 24-åriga ledning (1948–1973) utvecklades museet i samma folkbildande riktning som tidigare, men nu med ett stort internationellt kontaktnät, något större ekonomiska resurser, en långsamt växande personalstab och dessutom en expansion på det tekniska området. Under 1960-talet lyckades Emsheimer i hög grad förverkliga sina visioner för museet, vilka han i ett manifestartat föredrag på den internationella musikmuseikonferensen i Nürnberg 1969, senare publicerat på svenska, sammanfattade:

...en musikinstrumentsamling har endast existensberättigande om den utvecklas till ett levande och dynamiskt pedagogiskt laboratorium, som står öppet för alla parter, ett laboratorium som inte är ett självändamål eller endast vänder sig till "kännare och finsmakare", utan som tar upp impulser från omvärlden för att omsätta dem på ett meningsfullt sätt. (*Emsheimer 1971a, 1971b och 1991[1972]*)

En poäng hos Emsheimer var att Curt Sachs inflytelserika skrift om hur musikinstrumentutställningar bör ordnas och byggas upp (1934) nu behövde revideras efter de stora omvälvningarna i samhället. Curt Sachs hade i sin uppräknings

av vilka ett musikmuseum bör vända sig till satt skolklasser sist, efter musiker, musikforskare, instrumentbyggare, målare, teater- och filmfolk och så alla lekmän bestående av specialintresserade, uppfinnare och så allra sist skolklasser med lärare. Emsheimer ville i stället sätta skolklasserna på allra första plats.

Från 1961 till våren 1963 hölls museet, som då låg på Slottsbacken, stängt för ut- och ombyggnad, precis som museet i Kronobageriet för närvarande är stängt i två år. Strax efter stängningen fick Emsheimer en mycket betydelsefull förstärkning till museet. I den radiointervju Anders Hammarlund gjorde med Emsheimer 1986 säger han:

Den lyckligaste tiden på museet det var när Jan Ling kom till mig och han hade blivit min medarbetare. Vi hade det väldigt roligt tillsammans. Gott samarbete, och museet vann mycket genom hans insatser.

Det var under Jan Lings år vid museet, 1961–1967, som han skrev sin avhandling om nyckelharpan. I princip alla brev som finns bevarade från och till Ling i museets ämbetsarkiv handlar om nyckelharpor på ett eller annat sätt.

Men Ling var anställd som museilektor och var också mycket engagerad i utvecklingen av pedagogiken och de nya utställningar som byggdes upp under hans första år på museet. I årsberättelserna under Lings första år på museet nämns särskilt hans arbete med utarbetandet av teknologin, dvs. en ljudanläggning i utställningssalen som skulle levandegöra samlingarna vid så kallade lyssnarposter vid olika period- och stilindelade sektioner. Man kunde i hörlurar få höra Lings röst berätta om instrumenten och dess kontext samt höra klingande illustrationer.

Ett noga utarbetat pedagogiskt program med visningar och skolkonserter i olika varianter lanserades och vid mitten av 60-talet hade Emsheimer och Ling lyckats få Musikhistoriska museet till att bli ett av de obligatoriska museerna för alla gymnasieelever i Stockholm. Personalen på museet utökades stadigt under 60-talet och medarbetare som Birgit Kjellström och Sven Berger tog småningom över mycket av det pedagogiska arbetet.

Konsertverksamhet

En annan viktig del av den utåtriktade verksamheten vid museet var konserterna för allmänheten. Konsertverksamheten på museet hade redan på 50-talet utvecklats till en internationellt betydelsefull scen för tidig musik, med världsartister

som drogs till de ofta nyrenoverade historiska instrumenten i museisamlingarna, vilka generöst lånades ut. Under 60-talet uppträdde på museet tidigmusik-artister som August Wenzinger, Gustav Leonhardt, Nicholas Harnoncourt, Kuijken-bröderna och Franz Brüggen. Den experimentlusta och de nya grepp som prövades i den blomstrande tidigmusik-rörelsen, med kurser, konserter och tillhörande föredrag, bidrog till förverkligandet av Emsheimers vision om ett "levande och dynamiskt pedagogiskt laboratorium" och ambitionen att museet skulle införlivas med det samtida musiklivet.

Som nyanställd på museet arrangerade Jan Ling 1961 en konsert kallad *Haut et bas*, om medeltidens och renässansens uppdelning av instrumentariet i kraftfull utomhusmusik och finstämd inomhusmusik. Här är det alltså fråga om tidigmusik-genren, men Ling kom också att stå för folkmusikaliska initiativ på museets scen.

Hösten 1960 arrangerade Matts Arnberg vid Sveriges Radio en konsert med rubriken *Levande folkmusiktradition*, vilket nog var första gången traditionella spelmän och vissångerskor uppträdde på museet i en hel konsert. Samarbetet mellan museet och radion var sedan länge etablerat genom det gemensamma uppdraget att folkbilda och odla svensk identitet.

Nästa folkmusikkonsert gavs i februari 1966. I denna pedagogiska konsert med rubriken *Svensk folkmusik i äldre och nyare tappning. Från Olof Åhlström till Jan Johansson*, fick publiken höra smakprov på traditionsinspelningar ur arkiven, sedan folkmusik i arrangemang enligt praxis från 1800-talets förra hälft framförd av Karin Langebo på sång och harpa, Wilhelm Lanzky-Otto på naturhorn och Gunnar Hallhagen på hammarklaver och till sist folkmusik tolkad av jazzmusikerna Jan Johansson och Arne Domnérus orkester. Matts Arnbergs traditionsinspelningar och jazzmusikernas användning av fältinspelningarnas melodier i sina jazzarrangemang, var resultatet av ett projekt på radion initierat av Matts Arnberg och Ulf Peder Olrog, vilket samma år resulterade i grammofoonalbumet *Adventures in jazz and folklore* (se Burlin 1998, 2000).

Ett laboratorieförsök som med säkerhet initierades av Jan Ling var den konsert som hölls i mars 1968 under rubriken *Improvisation*, planerad och arrangerad innan Ling lämnade museet för Göteborgs universitet sommaren 1967. Lings idé var att låta musiker från tre olika musikgenrer med bevarade improvisationstraditioner – orgelmusiker, jazzmusiker och folkmusiker – mötas i samma konsert.

Så här presenterades konserten i en blänkare i Dagens Nyheter dagen innan:

På musikhistoriska museet blir det en integrerad och improviserad konsert. Inget program är uppgjort i förväg, utan meningen är att jazzen (Jan Johanssons sextett), orgeln (Gustaf Sjökvist) och folkmusiken (Nils Agenmark och Pål Olle på fiol, Eric Sahlström och Gösta Sandström [på nyckelharpa]) ömsesidigt skall inspirera varandra. (*Dagens Nyheter* 1968-03-02)

I generalprogrammet framgår att idén framför allt handlade om att visa hur den klassiska musiken borde framföras. Att improvisationskonsten tills det förra århundrandet varit lika självklar inom den klassiska musiken, som den fortfarande är inom folkmusiken, jazzen och orgeltraditionen.

Emsheimer som verkligen uppskattade Lings idé säger i radiointervjun från 1986 apropå att museet vann mycket genom Lings insatser:

Jag kommer ihåg till exempel att han föreslog en konsert om improvisation och så ställdes det mot varandra, spelmän och musiker; professionella musiker som spelade liksom mot varann och med varann och det var faktiskt en väldigt fin musikalisk upplevelse då.

Konserten inleddes med att publiken, under det att de tog plats och fortfarande sorlade, fick höra Djävulspolskan ur Hugo Alfvéns *Dalarapsodi* ur högtalare, vilket på ett effektfyllt sätt bröts av när fiolspelmännen vandrade in spelandes Djävulspolskan med ett rytmiskt spel som enligt Svenska Dagbladets anonyme recensent fick Alfvén att låta mycket snäll. Samme recensent påpekade att folkmusikerna i konserten väl egentligen gav prov på ett slags frusna improvisationer, snarare än regelrätta improvisationer (Svenska Dagbladet 1968-03-04).

I en uppföljande konsert kallad *Improvisation II* som gavs i mars 1969, var inga folkmusiker med och Jan Johansson som var annonserad i generalprogrammet hade omkommit i en bilolycka. Programidén denna gång var att Gustaf Sjökvist och jazzmusiker skulle improvisera på äldre instrument, delvis ur museets samlingar; *nuovo su vecchio*. Alice Babs blev Jan Johanssons ersättare och övriga jazzmusiker var Arne Domnérus, Bengt Hallberg, Georg Riedel, Bosse Broberg, Claes Rosendahl, Rupert Clemendore samt museets egen Sven Berger som spelade på historiska blåsinstrument. Gustaf Sjökvist spelade på museets renoverade böhmiska orgelpositiv från 1600-talet. Även denna gång kan man ana att det är den klassiska musiken som borde ta intryck av det improviserade musicerandet och upptäcka potentialen i de äldre musikinstrumenten, dvs. ett slag för tidigmusik-rörelsen.

Under 60-talet försiggick många eklektiska experiment inom olika konst-

former. De här konserterna är typiska prov på musikalisk eklekticism och en rad olika orsaker till fenomenet kan nämnas. En av flera troliga förklaringar till jazzens närmande till folkmusiken kan ha att göra med ett nationellt identitetsbygge i frigörelsen från amerikanska jazzauktoriteter (Burlin 1998). Jazz med folkmusikaliskt melodimaterial blev under 60-talet en betydande del av jazzen. Folkmusiken påverkades av dessa experiment i och med det ökade intresset för musiken och genom spelmäns utveckling till scenkonstmusiker.

Jag skulle vilja framföra en annan tanke kring dessa genreöverskridande konserter på Musikhistoriska museet på 1960-talet. Jag tror att Gustaf Sjökvists roll som organist och representant för klassisk musik är högst central i de två improvisationskonserterna 1968 och 1969. Jag misstänker att det inte är en tillfällighet att de här genreöverskridande konserterna sammanfaller i både tid och plats med tidigmusik-rörelsens blomstring. Man skulle kunna tänka sig att genremötena är en del i tidigmusik-rörelsens anti-romantiska och delvis modernistiska projekt att frigöra sig från den etablerade konstmusikens estetik och rådande uppförandepaxis. En huvudfråga inom rörelsen vid den här tiden var just att återinföra ornamentering och improvisation i det klassiska musicerandet och i den andra av de två improvisationskonserterna lånar man ju också tidigmusik-rörelsens instrumentarium.

Både Emsheimer och Ling hade sin utgångspunkt, eller åtminstone en etablerad bakgrund, i den klassiska musiken och med de genreöverskridande improvisationskonserterna ville man nog framför allt ifrågasätta det etablerade inom konstmusikutövningen och påverka den till ett nytt, eller som man tänkte sig ett nygammalt, sätt att musicera.

Källor och litteratur

Källor

Musikhistoriska museets ämbetsarkiv 1899–1981:

B1A tryckta årsberättelser

D1A Huvudläggare

E2C Enskilda tjänstemäns korrespondens

F4A Generalprogram

F4B Konsertprogram

F9A Klipp rörande konserter och Musikhistoriska museets verksamhet i allmänhet

Svensk mediedatabas (SMDB):

Hammarlund, Anders; intervju med Ernst Emsheimer, *"Museet skulle införlivas med det svenska musikkivet av idag"* Sveriges Radio, P2, 1986-06-19.

Litteratur

Burlin, Toivo 1998: *Skyskrapornas och de röda stugornas musik: jazz och svensk folkmusik på "Adventures in jazz and folklore"*. CD-uppsats Uppsala universitet, Musikvetenskap.

Burlin, Toivo 2000: Skyskrapornas och de röda stugornas musik: ett försök till förståelse av fusionen jazz och svensk folkmusik. *STM-online*. 2000(3). [Elektronisk resurs]

Emsheimer, Ernst 1971a: Musikcentrum: utkast till ett musikinstrumentmuseum. *Svenska museer*. 1971:3, s. 67–75.

Emsheimer, Ernst 1971b: Utkast till ett musikinstrumentmuseum. *Svenska musikperspektiv: minnesskrift vid Kungl. Musikaliska akademiens 200-årsjubileum 1971*. Under redaktion av Gustaf Hilleström. Stockholm: Nordiska musikförlaget. s. 128–156.

Emsheimer, Ernst 1991 [1972]: Entwurf zu einem Musikinstrumentenmuseum. *Studia ethnomusicologica Eurasiatica*. 2. Stockholm: Kungl. Musikaliska akademien, s. 31–38.

Sachs, Curt 1934: La signification, la tâche et la technique muséographique des collections d'instruments de musique. *Museion*, 1934, vol. 27–28, s. 153–184.

Åren med Jan

Olle Edström

Jag började på Göteborgs musikkonservatorium hösten 1966. Gunnar Sjöström var då nytilträdd rektor. Jan Ling kom som en entusiastisk stormvind följande höst. Jag var 22 år – han 33. De flesta andra lärarna vid konservatoriet tillhörde kategorin 55+. Hans sätt stod i kontrast till övriga lärare. Vi skulle ha Jan Ling i musikhistoria. Några av de äldre kamraterna hade tidigare haft Julius Rabe som lärare. De kunde snart konstatera att Jans undervisning var mycket annorlunda.

Jag tror att Janne hade ganska lite erfarenhet av att undervisa i europeisk musikhistoria. Och jag kan inbilla mig att han fick arbeta mycket: jag kommer väl ihåg alla de stenciler han skrev under dessa år. Det som var nydanande var de gemensamma storföreläsningar som Janne hade för studenterna på Musikkonservatoriet och musikvetenskap.

Janne var tidigt ute hos mig på Näset, jag hos honom och Britt i Kåhög. Vi var ungefär lika försigkomna klassiska pianister och spelade en del ihop. Jag var också halvtidsvikarie i Göteborgs symfoniorkester som altviolinist. Så vi spelade även violinsonater. Mitt intresse för Jannes stora intresseområde, svensk folkmusik och nyckelharpa, var dock begränsat.

Den energiska, kamratliga och uppmuntrande aura som omgav Janne var ovanlig och enormt tilltalande. Han ingav gott mod och sporrade mina ambitioner – vilka jag nu än hade. Inga studenter var för honom efternamn. Han kom att påverka min utbildning oerhört, ja, jämte min far (yrkesmusiker som min farfar) har Janne betytt mest för mitt (hittillsvarande) livslopp. Han tipsade mig om socialantropologi och jag kompletterade med sociologi (professorn i socialantropologi var Karl-Gustav Izikowitz som bland annat hade skrivit om musikinstrument i Sydamerika). Jag blev musikdirektör redan på våren 1969 och fil.kand. våren 1970. Under dessa år hade jag tidvis hand om kurserna i musikteori vid musikvetenskapen. Janne tyckte 1970, jag minns det väl, att jag skulle lugna ner mig. Så jag började arbeta som musiklärare och blev hösten 1971 chef för musiklinjen på Hvitfeldtska gymnasiet i Göteborg.

Janne hade fått mig att skriva en uppsats om georgisk folkmusik. Han visste att jag plankade storbandsarrangemang, så han trodde nog att den komplicerade georgiska manskörstraditionen skulle utmana min transkriptionsförmåga. Jag

fick inspelat material av Ernst Emsheimer – en auktoritet i Stockholm som Janne ibland kärleksfullt benämnde ”gammelgäddan”.

När det gällde litteratur i musikvetenskap minns jag särskilt böcker av Curt Sachs och framförallt Alan P. Merriam och hans *The Anthropology of Music* från 1964, ett arbete som Janne satte väldigt högt och som påverkade oss alla enormt. Men samhällsklimatet styrde Janne och oss alla också in mot musiklivet i Sverige. Inte minst Göran Nylöfs stora musiksociologiska undersökning var ofta föremål för diskussioner och seminarier. Janne satte igång med att å la Nylöf undersöka Göteborgs musikliv, musiklivet i Stenungsund, i Skaraborg, osv. Flera årskurser studenter arbetade med detta. Mängder av resultat dokumenterades, uppsatser och skrifter publicerades. Den övergripande tanken var att vi skulle ta reda på hur allting var och vad musik betydde för alla. Hur allt hängde samman. Musiketnologi eller musiksociologi oberoende av tid, plats och musik var det självklara vi bedrev i Göteborg.

Janne engagerade sig en tid 1971 som utbildningsledare för SÄMUS, och efter något år kom även jag dit på halvtid, men undervisade samtidigt i musiketnologi på institutionen. Det kan ha varit 1973 som Jan visade mig en LP-skiva med samisk jojk. ”Det här borde du kanske titta på”, sa Janne. ”Jag skall be Ernst skriva ut en lista med litteratur till dig.” Så jag fick en ny hobby. Jag transkriberade sju LP-skivor. Jag läste samiska och var i Jokkmokk. Det är förstås svårt att gå tillbaka i sig själv och veta om jag alltid trodde på Jannes övertygelse om att jag skulle klara det han förutsatte eller hoppades. Det går inte att veta. Jag hade så i januari 1976 drygt 200 maskinskrivna sidor excerpter om samisk kultur och jojk, när Janne en dag ringde och sa att jag kanske skulle doktorera i Göteborg. Han hade tydligen blivit professor, varför lektoratet skulle komma att utlysas. Vi kom överens om att forma mina studier efter Merriams mall – jag hade också läst dennes studier om Flathead Indians (1967) och om Basongye (1974). Det blev med andra ord ett arbetsamt år – jag disputerade i mars 1977 med Martin Tegen som opponent. Min och Tegens skriftväxling går att läsa i STM 1978 och 1979.

Från denna tid fram till 1992 sågs jag och Janne dagligen. Institutionen drog till sig begåvade studenter från hela Sverige. Vi arbetade fram till midsommar och började senast i mitten av augusti. Jag såg aldrig någon semesteransökan. Arbetstid fanns endast i formell mening. Institutionens arbete präglades av lust och idealitet. Vi hade ibland seminarier på andra institutioner, fick inte sällan besök av östtyska forskare, seminarier med Musikradions folk, osv. Vi läste Adorno, som vi trodde oss förstå.

Kolleger började i slutet av 1970-talet skriva avhandlingar. ”Kan Du inte titta

lite på vad Stig-Magnus, Philip, Johan, Lennart osv skriver”, sa Janne. ”Har Du inte lust att hjälpa mig lite, jag har lovat Rikskonserter att hålla ett anförande”, sade Janne. Så skedde också.

Janne var en dynamo som gav ljus och kraft åt andra, men som också själv fick tillbaka energin i ett slags perpetuum mobile-förlopp. Ibland var hans idéer väl optimistiska, ibland skarvades det kanske något, ibland var Jannes hugskott något världsfrånvända. Ett infall om en exkursion till Ukraina, som han plötsligt kom på under ett seminarium, blev aldrig av. Varför har jag glömt, men minns seminariets hjärtliga flatskratt. Max Lytinski, vår underbare utvandrare polske jurist, som hjälpte till med ekonomi och annat, log även han. Jag kan inte säga att mitt och Jannes samarbete någonsin präglades av en mästare-lärling-känsla. Han stödde och uppmuntrade, men lade sig egentligen sällan i det jag skrev eller gjorde.

Under denna tid spelade vi ofta pianotrio i privata sammanhang, ibland halvt offentligt, som när vi framförde Sjostakovitjs d-molltrio på Vänskapsföreningen Sverige-Sovjetunionens årsmöte i Göteborg. Jannes vurm för Sovjetväldet förvånade mig dock alltid.

Som musiker och musikforskare hejade jag på Jannes och Sjöströms planer med den konstnärligt-kreativa doktorandutbildningen som efter flera års interimsarbete inleddes 1991. Vi tre arbetade också för att ämnet musikvetenskap skulle bli en självständig del av Musikhögskolan, vilket också blev fallet i slutet av 1980-talet och varade fram till 1998, då Musikhögskolan gick till den nybildade konstnärliga fakulteten och vi återbördades till humaniora.

Jannes produktion av böcker och skrifter var under denna period mycket stor. Många var viktiga och utomordentliga prestationer, särskilt hans *Europas musikhistoria -1730* (1983) och *Europas musikhistoria: Folkmusiken* (1989). Tyvärr har så att säga tiden ur studentsynpunkt sprungit förbi den förra. Den kan möjligen först användas på C-nivå. Han behöll sitt stora kontaktnät, gjorde resor och funderade ofta på framtiden. Skulle han ta chansen att sticka några år till Rochester i USA eller inte? Eller han kanske skulle göra något annat: ”Han var trött på skiten”, sa han ibland.

I slutet av 1980-talet blev Jan dekanus, vilket innebar att jag kom att de facto ansvara allt mer för forskarutbildningen och även handleda doktorander. Han valdes till rektor för Göteborgs universitet 1992, köpte andra kläder och körde inte längre en Vaz utan en Ford Scorpio.

Jag efterträdde honom, men under dessa år träffades vi mera sällan. Han hade mer än fullt upp, men man fick oftast ett glas sherry när man var på besök på

ämbetsrummet. Jag hade också fullt upp, men någon gång sågs vi förstås också i samband med det 30-tal doktorander jag förde fram under åren i Göteborg.

Så blev han åter en fri forskar-, föreläsar- och allt-annat-fågel. Han tycktes vara överallt och hinna med det mesta. Jag läste hans böcker. Han läste mina. Vi gladdes åt varandra och spelade ihop några få gånger. Och så pratade Janne om sin oro för att allt fler musikforskare inte längre hade någon verklig kärlek till konstmusik, en oro som jag också kunde dela.

Ja, ungefär så var det. Och så var han plötsligt borta.

Musiken, flöjturet och tiden

Johan Norrback

På Östanå slott strax utanför Stockholm fanns en stor musikaliesamling skapad av överintendenten Carl Fredrik Fredenheim i samband med hans inköp av antik konst åt Gustav III under sin italienska resa. Noterna användes flitigt av hustrun Christina Elisabeth som kompenserade sitt utseende med en vacker röst. I dessa slott och även herrgårdar med musicerande adelsdamer och herrar fanns vid sidan av musikinstrument som cembalo, klavikord, stråk-och blåsinstrument även mekaniska musikinstrument, s.k. spelur. Ett sådant fanns bland annat på Lervik, utanför Gävle, som via donationen från Herbert Rettig till KVHAA kom att hamna i akademiens lokaler på Villagatan 3 i Stockholm.

Så inledde Jan Ling sitt föredrag om *Musiken, flöjturet och tiden* på Bokmässan i Göteborg lördagen den 28 september 2013. Vi båda framträdde tillsammans som en del i redovisningen av det projekt som Jan initierat hos Kungl. Vitterhets, Historie och Antikvitets Akademien (KVHAA). Det kom att bli Jans sista framträdande som forskare.

När Jan Ling flyttade in hos GOArt (Göteborg Organ Art Center) hösten 2009, inleddes en mycket stimulerande tid i min roll som föreståndare. Alla vi som kände Jan vet att han aldrig led brist på idéer, och hade man egna så var han aldrig sen att uppmuntra dem. Så blev det även här.

I lilla matsalen på Villagatan finns som man kan se på bilden ett och annat. Längst in i hörnet reser sig en stor pjäs: ett spelur, eller flöjtur. Det är vad det ser ut som, en klocka, men den har ett automatiskt spelverk som spelar musik på stiftvalsar. Stiftvalsar är träcylindrar med metallstift. Enligt Herbert Rettigs anteckningar är speluret från 1790-talet.

Så fortsatte jag föredraget på bokmässan.

Vår historia om flöjturet inleddes 2010, då Jan vid ett besök på Kungl. Vitterhetsakademien gick in i fel rum vid den efterföljande middagen, själv uttryckte han det som att där alltid satt honoratiores. Men med sitt försynta, lite ödmjuka sätt frågade han om han fick slå sig ner, och det nekades han inte. Han fick då syn på en träcylinder med metallstift stående på golvet bredvid en stor klocka. På etiketten läste han: "Aria Allegretto och Andante ur Operan Gustaf Vasa". Där och då föddes det så kallade flöjtursprojektet.



Speluret i Vitterhetsakademiens hus på Villagatan 3. Foto: Alf Åslund.

Jan kom hem till Göteborg och började diskutera detta med flöjtur, eller spelur. Han hade sagt att, som han uttryckte det, hans kompisar i Göteborg kunde detta med rekonstruktionsprojekt, och att de kunde få uret att spela igen som man efterfrågade på Vitterhetsakademien.

GOArt hade stängt sin forskningsverkstad hösten 2009 i samband med att de sista delarna till barockorgeln till Cornell University tillverkats och packats ned för skeppning till USA och senare montering. Dock hade de flesta av teknikerna öppnat eget, och jag rekommenderade Per-Anders Terning. Per-Anders, tidigare förman i forskningsverkstaden, är en trygg skåning med ett otroligt gediget hantverkarskunnande, och ett mycket flyhänt handlag. Jan tog kontakt med honom, och så var det hela igång. De åkte upp till Stockholm för att inspektera speluret i syfte att göra en plan och en kostnadskalkyl.

Det var nog första gången som någon tittade in i urfodret på mycket länge. Per-Anders Terning vände sig till Jan och undrade hur han hade tänkt sig det här. Det var ju i det närmaste tomt! Det visade sig alltså vid en närmare inspektion att hela spelmekanismen och väderlådan var borta. Kvar fanns en handfull pipor samt 13 stiftvalsar med musik. Projektets första kris var ett faktum. Hur som helst så visade det sig att Per-Anders hade en god vän som var en mycket duktig finmekaniker. Dessutom hade han som hobby att bygga självspelande positiv. Per-Anders kontaktade Robert Lerbro, och tillsammans genomförde de rekonstruktionen av spelmekanik, väderlåda och pipor. Från GOArt:s sida hjälpte Munetaka Yokota till med pipanalys och handledning och intonation av piporna. I slutet av projektet deltog även Olof Pipping, även han ur Per-Anders vänskapskrets, då Kungl. Vitterhetsakademien även ville restaurera urverket. Alf Åslund och undertecknad utgjorde projektledning tillsammans med Jan.

Jan och jag hade både olika intressen och kompetenser utifrån speluret. Inom organistkretsar är detta med spelur ganska känt. De utgör en av de viktigaste källorna till framförandep Praxis för musiken innan och kring sekelskiftet 1800. Samtida historiska källor, särskilt då Dom Bédos de Celles arbete om orgelbyggeri från andra hälften av 1700-talet och Engramelles *La Tonotechnie* från samma tid, är välkända historiska källor vad gäller artikulation och framförande av musik. Enligt dessa består varje ton av en ljudande del – *tenue* – och en tyst del – *silence*. Jans specialistkunskap om musiken på 1700-talet kom väl till pass. Jag hade inte mycket kunskap om Du Puy, eller Grétry. Naumann kände jag till, men inte hans verksamhet i Sverige. Här excellerade Jan. Vi var båda väldigt intresserade av hur man förhöll sig till repertoarval och hur man såg på det musikaliska verket. Initialt trodde vi att Olof Åhlströms *Musikaliskt Tidsfördrif* var huvudkällan för

repertoaren och dem som ”programmerade” stiftvalsarna. När vi tittade närmare på ett av musikstyckena på stiftvalsarna så fann vi en intressant händelsekedja.

Jan berättade vidare:

Vi ser på bilden tre tonsättare som motsvarade idealet för galant musik och därför finns med på flöjturets valsar: den franskfödde tonsättaren, konsertmästaren och sångaren vid Kungliga operan Jean Baptiste Eduard Du Puy (1770–1822), berömd som Don Juan på och utanför scenen (2) den likaså berömde tonsättaren från Dresden, Johann Gottlieb Naumann (1741–1801) som anställdes av Gustaf III att skriva den första svenska nationaloperan *Gustav Wasa* (1786) med libretto av Johann Henrik Kellgren och regisserad av själve kungen samt dåtidens firade operatonsättare Ernest Modeste Grétry (1741–1813), som på de rättsliga stiftvalsarna är representerad med musik ur operan *Le Caravane du Caire* från 1783.

”Caravanen” uppfördes på svenska i samband med festligheterna, när Gustaf IV Adolf blev regent 1796 (om än kröningen skedde fyra år senare i Norrköping). Uvertyren blev väldigt populär och framfördes flera gånger i Stockholm. Uvertyren publicerades också i *Musikaliskt Tidsfördrif*, men först 1819. Detta gjorde att vi fick tänka om när det gällde de musikaliska källorna till musiken på stiftvalsarna. Förutsatt då att Herbert Rettigs uppgift att flöjturet köptes in på 1790-talet är korrekt, så var det en mycket mera direkt väg från operan till salongen för uvertyren.

Uvertyren är också lätt bearbetad. Självklart är det tonala omfånget och tonart anpassat till tonförrådet hos ett spelur, men även satsen är anpassad. Vidare är kadenserna på speluret utarbetade, och längden på musiken är anpassad till stiftvalsens kapacitet. En del omtagningar har helt enkelt gjorts för att förlänga speltiden (3:30 jämfört med 3:45).

Under rekonstruktionsarbetet och i samband med återinvigningen av speluret ordnades tre konferenser hos Kungl. Vitterhetsakademien. Genom dessa undersökte vi spelur, repertoar, musicerande och tidsandan på olika sätt. Jan och jag kom att se starka likheter med nutiden. Vi tyckte oss se en direkt parallell i människornas intresse för musiklyssnande – då genom *Musikaliskt Tidsfördrif* och speluren och nu genom den delning av musik som idag sker digitalt genom spellistor på t.ex. Spotify. Vi såg också de stora likheterna mellan Dom Bédos illustrationer från 1776 och programmeringen av en stiftvals och de grafiska presentationerna av ett MIDI-spår i dagens sequencer-program.

Som slutkläm på vårt föredrag ville Jan att vi skulle göra något tillsammans.

Som jag ser det så var det ett av Jans starkaste karaktärsdrag: hans generositet och stora prestigelöshet. Vi avslutade vårt framträdande genom att tillsammans läsa tre sammanfattande lärdomar från projektet. Den tredje och sista lärdomen löd: "det finns paralleller som gör att vi kan förstå och lära av historien."

Jan var mån om den historiska kunskapen, och själv var han en mycket lärd person. Det är idag sällsynt med den typen av bildade människor med så bred kunskap. I sådana sällskap känner man sig liten. I Jans sällskap aldrig nedtryckt, utan uppmuntrad och upplyft.

Jan var intresserad av tiden. Varför utvecklades musiken på det sättet, vad kan vi lära oss av det förgångna, vad behöver vi göra i nästa steg för att utveckla det vi gör? Både dåtid och framtid.

Jans egen tid tog slut abrupt. Vi hade börjat planera nästa projekt tillsammans. Jan var mycket bestämd. Jag skulle fortsätta med flöjturen och koncentrera mig på Per Strand. Själv hade han sagt åt Monica att nu får de ta upp italienskan igen. Han ville nämligen följa Carl Fredrik Fredenheim i spåren. Alltid på väg, också driven av en liten oro över sin egen framtid. Det var gott att han fick sluta mitt i ett av sina långa steg.

Författarna

ALF BJÖRNBERG, professor i musikvetenskap, Göteborgs universitet

ANDERS CARLSSON, fil. dr i musikvetenskap, forskningssamordnare vid
Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet

OLLE EDSTRÖM, professor emeritus i musikvetenskap, Göteborgs universitet

ANDERS HAMMARLUND, docent i musikvetenskap, forskningsarkivarie vid
Svenskt visarkiv

SVEN-ERIC LIEDMAN, professor emeritus i idé- och lärdoms historia,
Göteborgs universitet

DAN LUNDBERG, docent i musikvetenskap, överbibliotekarie och arkivchef vid
Statens musikverk

MADELEINE MODIN, doktorand i musikvetenskap, Stockholms universitet

JOHAN NORRBACK, fil. dr i musikvetenskap, föreståndare för Göteborg Organ
Art Center, Göteborgs universitet

MÄRTA RAMSTEN, docent i musikvetenskap, tidigare chef för Svenskt visarkiv

OWE RONSTRÖM, professor i etnologi, Uppsala universitet, Campus Gotland

GUNNAR TERNHAG, professor i musikvetenskap, Stockholms universitet

ARVID O. VOLLSNES, professor emeritus i musikvetenskap, Universitetet i
Oslo