

”Ge folkinstrumentet en chans”

– Om 1960 års dragspelsdebatt

Wictor Johansson

Stockholm: Svenskt visarkiv 2014

Innehåll

1. Instrument och symbol	3
Material, tidigare forskning och teoretisk inspiration	4
Dragspel, dragspelare och dragspelsmusik	6
 2. Framväxten av en offentlig instrumentundervisning	 8
Kommunala musikskolan	8
Staten och musikutbildningen	9
Musik och musiksyn hos ABF	11
Hagströms dragspelskurser	12
 3. Dragspelsdebatten	 14
Debatten i Tidsspegel	14
Röster i Radio	22
Örebro-Kuriren	24
Vad handlar debatten om?	25
Dragspelet på fältet	27
 4. Perspektiv på dragspelsdebatten	 29
Konstmusiken som norm	29
Debattens efterverkningar	31
Var passar det att spela dragspel?	36
 5. Från kulturdebatt till medieskugga – avslutande diskussion.....	 40
 6. Källor.....	 43

1. Instrument och symbol

Det ruskigaste och mest idiotiska som är uppfunnet i hela världshistoriens tidsrymd av flera miljoner år, det lägsta som en mänsklig hjärna kunnat fundera ut – det är dragspelet!

Så formulerar musikkritikern, kompositören och programledaren Sten Broman sin uppfattning om dragspelet i en debattartikel i Sveriges radios tidning ”Röster i radio” publicerad 1961. Sten Broman var en färgstark och under många år välkänd offentlig personlighet. De hätska angreppen mot dragspelet som Broman gjorde till något av en personlig gimmick skulle kunna avfärdas som ett uttryck för en excentrisk posörs behov av att provocera. Men de rymmer också en djupare innebörd. Det inledande citatet är en del av en smaksociologisk debatt som engagerat många fler än Sten Broman, och där dragspelet har använts som slagträ i en kamp om hur höga och låga kulturella värden definieras och upprätthålls. Från att ursprungligen ha varit ett populärt modeinstrument hos städernas borgarklass förankrades dragspelet i det sena 1800-talet som ett arbetarklassens och bondebefolkningens instrument. Under 1900-talets första hälft nådde dragspelet en stor folklig popularitet med en självklar och framträdande plats i tidens dans-, populär- och underhållningsmusik. Under samma tid mötte dragspelet starkt motstånd från det etablerade musiksamhället, där det uppfattades som just en symbol för låg kulturell nivå.

Jag ska här diskutera dragspelet som en vattendelare.¹ Å ena sidan var det alltså ett folkkärt instrument, å andra sidan mötte det ett avståndstagande från en etablerad kår av musiker och kritiker vars ställning kan beskrivas i termer av representanter för finkulturen eller kultureliten. För att åskådliggöra motsättningen mellan de som var fientligt inställda till dragspelet och de som tog det i försvar, och samtidigt avgränsa ämnet, har jag valt att utgå från den tidningsdebatt om dragspelets roll som musikbildande instrument som fördes under 1950-talet. Vilka värderingar var det som låg till grund för kritiken mot dragspelet och dragspelets roll i instrumentundervisning, och vilka argument användes till dragspelets försvar? Diskussionen kommer också att handla om hur dragspelare förhållit sig, och ännu förhåller sig, till debatten, och hur den har påverkat dragspelets ställning i det offentliga musiklivet.

¹ Denna artikel är en förkortad och till stora delar omarbetad version av min D-uppsats i musiketnologi vid Umeå universitet, vårterminen 2005.

Material, tidigare forskning och teoretisk inspiration

Som underlag till diskussionen använder jag i huvudsak tidningsartiklar där dragspelets roll som musikbildande instrument debatteras. I dessa artiklar angrips särskilt den kursverksamhet som dragspelstillverkaren AB Hagström bedrev i riksomfattande skala under en trettioårsperiod, med start vid 1940-talets mitt. Jag har därför även använt mig av artiklar som på olika sätt berör Hagströms kursverksamhet; dess omfattning, tillvägagångssätt, konsertreferat och så vidare.²

Inom musiketnologisk och musikvetenskaplig forskning finns det relativt lite skrivet om dragspel och dragspelsmusik. Instrumentforskaren Birgit Kjellströms bok *Dragspel* från 1976 kan betraktas som ett standardverk som sammanfattar instrumentets historik från kinesiska munorglar daterade tusen år före vår tideräkning till moderna accordion, fakta om instrumentets konstruktion och mycket mer. Kjellströms bok innehåller också ställningstaganden till försvar av dragspelet och dragspelsmusiken, liksom flera exempel på hur dragspelet blivit angripet av olika musikpersonligheter genom åren. Musiketnologerna Dan Lundberg, Krister Malm och Owe Ronström har i boken *Musik, medier och mångkultur* skrivit ett kapitel med titeln ”Dragspel och gammeldans i Sverige” som främst behandlar dragspelets position i det samtida musiklivet. Texten innehåller dessutom flera värdefulla historiska tillbakablickar, som pekar på en utveckling där dragspelet gått från att ha varit ett verkligt folkinstrument till att numera leva i skymundan. En värdefull översikt över dragspelets historia i Sverige, men med huvudsaklig inriktning på dess tillverkning och tekniska konstruktion, finns även i musikvetaren Bo Nybergs två böcker *Det svenska dragspelet 1 & 2*. Håkan Berglund beskriver i sin C-uppsats i etnologi, *Piglocka – Dragspelets införande och anpassning*, hur dragspelet etablerades i Sverige som ett arbetarklassens och bondebefolkningens instrument. Etnologen Stefan Bohman har i antologin *Musikinstrument berättar* skrivit artikeln ”Vad kan dragspel säga oss?”, där han belyser hur dragspelet genom åren tilldelats skiftande symbolvärden.

Jag har haft som avsikt att närma mig dragspelsdebatten utifrån en diskursanalytisk metod, och då mera specifikt det som kallas för kritisk diskursanalys. Som Marianne Winther Jørgensen och Louise Phillips formulerar det i *Diskursanalys som teori och metod* rymmer ordet diskurs ”en eller annan idé om att språket är strukturerat i olika mönster som våra utsagor följer när vi agerar inom olika sociala domäner – man talar exempelvis om ’medicinsk diskurs’ eller ’politisk

² De tidningsartiklar jag använt mig av finns tillgängliga på f.d. Dialekt och ortsnamnsarkivet i Umeå (DAUM), dit de donerats av AB Hagströms tidigare vd, Karl Erik Hagström. På DAUM finns även Hagströms kursmaterial, samt korrespondens rörande Hagströms kursverksamhet.

diskurs” (Winther Jørgensen & Phillips 2000:7). Diskursanalysen blir följaktligen en analys av dessa mönster (a.a.).

Enligt Winther Jørgensen & Phillips kan begreppet diskurs användas för att konstruera sociala relationer och identiteter samt kunskaps- och betydelsesystem. Diskursanalysen blir en metod för att studera hur man ur till exempel medietexter kan utläsa olika diskurser, eller ta reda på i vilken diskurs medietexten är hemmahörande. Inom den kritiska diskursanalysen skiljer man mellan vad som kallas för en kommunikativ händelse och diskursordningen. Den kommunikativa händelsen utgörs av den medietext som analyseras (i vårt fall en tidningsdebatt) medan diskursordningen är summan av de diskurser som kan utläsas ur den aktuella medietexten (Winther Jørgensen & Phillips 2000:76-79). Det handlar alltså inte om en ren textanalys, utan om att koppla samman texten med samhällliga och kulturella processer och strukturer. I analysen av den dragspelsdebatt som vi ska ta del vill jag peka på hur dragspelets underordnade position konstrueras, och reproduceras, i en debatt där även dragspelets försvarare erkänner en diskursiv ordning som given.

Stor del av diskussionen kommer att handla om dragspelet och dragspelsmusikens förhållande till andra musikgenrer och till musiklivet i stort. För att åskådliggöra detta har jag tagit hjälp av den franske sociologen Pierre Bourdieus begrepp **fält**, **kulturellt** och **ekonomiskt kapital** samt **legitim/icke-legitim kultur**. Dessa begrepp förklaras utförligare i den löpande texten. För att konkretisera delar av Bourdieus begreppsapparat har jag använt mig av etnologen Alf Arvidssons bok *Från dansmusik till konstnärligt uttryck*, där Arvidsson behandlar jazzens utveckling från att ha varit en grupp modedanser bland andra till att få en särställning som en självständig musikform med sin egen estetik. Jag använder Arvidssons bok som ett jämförande exempel; jazzen hade ursprungligen en ställning i musiklivet liknande dragspelsmusiken men utvecklades i en annan riktning vilket givit jazzen en möjlighet att accepteras på ett sätt som dragspelsmusiken inte har gjort.

Genomgående i texten kommer jag att använda decenniet 1950-talet i vid bemärkelse. Tyngdpunkten ligger på 1950-talet, det decennium då dragspelskurserna kulminerade, en offentlig musikundervisning började ta form och debatten kring dragspelets roll i musikcirklar var som mest intensiv. Men allt detta tog naturligtvis inte sin bestämda början den 1 januari 1950 och slut den 31 december 1959. Musikundervisningens framväxt kan spåras långt tillbaka i tiden, med sitt ursprung i de bildningssträvanden som växte fram runt förra sekelskiftet. Hagströms inledde sin kursverksamhet i mitten på 1940-talet och den tidningsdebatt i tidskriften *Tidsspegel*

jag framförallt använder som utgångspunkt fördes år 1960. Dessutom utgör i sammanhanget 1960-talets första år slutet på dragspelets första storhetstid, i och med den engelska popvågen anförd av The Beatles genombrott och elgitarrens nyvunna ställning som ungdomens instrument (Lundberg et al 2000:211). För att göra resonemanget mera stringent avser jag med begreppet **1950-talet** alltså ett begrepp som bör utläsas som ”det långa 1950-talet”, en period med tentakler både framåt och tillbaka i tiden.

Dragspel, dragspelare och dragspelsmusik

Vi kommer i fortsättningen inte bara att uppehålla oss vid dragspelet som instrument, utan även tala om dragspelare och dragspelsmusik. För att undvika ett alltför vardagsmässigt språkbruk med underförstådda betydelser som riskerar att skapa förvirring och otydlighet, finns det anledning att konkretisera begreppen något för våra syften.

Alf Arvidsson uppmärksammar i sin avhandling *Sågarnas sång* hur dragspelsmusiken under 1960-talet formerade sig som en egen musikalisk delkultur. Från att under 1900-talets första hälft varit det stora och populära publikinstrumentet så mötte dragspelet här konkurrens från andra och nya genrer och marginaliserades i det offentliga musiklivet. Arvidsson påpekar också att en viktig förutsättning för formandet av dragspelsmusiken som en särskild delkultur är en för instrumentet komponerad och anpassad repertoar – främst virtuos uppvisningsmusik och gammeldansmusik (Arvidsson 1991:94-95).

Dan Lundberg, Krister Malm och Owe Ronström definierar i boken *Musik, medier och mångkultur* tre olika roller, eller aktörer, som fungerar som specialister inom musikaliska delkulturer; **görare**, **vetare** och **makare**. ”Görare” representerar de utövande musikerna medan ”vetarna” är de som förvärvar och förmedlar kunskap, åsikter och värderingar om den musik som utövas inom en grupp (till exempel forskare och journalister). ”Makarna”, slutligen, är entreprenörerna (managers, konsertarrangörer, de som driver skivbolag och liknande), de ”vars huvudsakliga motiv är att sprida och sälja resultaten av i första hand görares, men även vetares arbete” (Lundberg et al 2000:48). Det behöver inte nödvändigtvis råda vattentäta skott mellan de olika rollerna, en utövande musiker kan även driva ett skivbolag för att ta ett exempel. Begreppen är användbara för att se hur en musikalisk genre konstituerar sig och hålls samman som en musikalisk delkultur, inte bara genom ett gemensamt musikaliskt uttryck utan även organisatoriskt och ideologiskt. Lundberg, Malm och Ronström menar också att de kan

användas ”som en modell för beskrivning och analys av tillstånden i grupperingar och hur de skiljer sig i viktiga hänseenden” (Lundberg et al 2000:49-50).

Utöver den klingande musiken bör vi alltså uppmärksamma att det genom skivbolag, notförlag, föreningsverksamhet, konserter och tidskrifter uppstått en ”värld” kring dragspelsmusiken.³ Kända dragspelare som Kalle Grönstedt och Rune ”Gnesta-Kalle” Gnestadius drev egna notförlag, den sistnämnde även eget skivbolag tillsammans med hustrun Kerstin Gnestadius. Redan 1936 grundades Accordeon club i Stockholm som landets första, en föregångare till de många dragspelsklubbar som senare skulle bildas och varav flera är verksamma än idag. 1949 grundade dragspelaren Andrew Walter tillsammans med sin hustru, sångerskan Birgit Kejving, tidningen Accordion Journalen och 1968 bildades Sveriges Dragspelares Riksförbund (SDR), med flera namnkunniga dragspelare i ledningen. SDR är fortfarande verksamt och ger regelbundet ut tidningen Dragspelsnytt.

Dragspelsmusiken gavs även stort utrymme i radio och tv, och under 1970-talet lanserades flera program som särskilt satsade på dragspelsmusik och näraliggande genrer. Framförallt blev SVT:s ”Nygammalt” med Bosse Larsson något av en symbol för 1970-talets nytändning för dragspelet. Fram till åtminstone 1960-talet var dragspelstillverkning en livaktig del av svensk industri. AB Hagströms var kanske den mest kända och framgångsrika dragspelstillverkaren, men det fanns fler dragspelsfabriker av vilka många liksom Hagströms lanserade sina senaste modeller genom att knyta kända dragspelare till företaget, så kallade märkesdragspelare. Många av dem anordnade också kurser i dragspel för att locka nya kunder.

Sammantaget blir ”dragspelare” således mer än bara ett beskrivande ord för en musiker som trakterar ett visst instrument. I den fortsatta diskussionen bör det snarare uttolkas som ett identitetsgrundande begrepp för en specifik musikalisk delkultur, även om det så klart finns musiker med dragspel som huvudinstrument som inte känner sig som en del av dragspelarnas delkultur, vilket vi ska återkomma till.

³ Svenskt visarkiv har i sina samlingar material efter flera kända dragspelare som visar på bredden i denna mera affärsmannamässiga sida av dragspelarnas delkultur.

2. Framväxten av en offentlig instrumentundervisning

För att se dragspelskurserna och deras popularitet i sin tids sammanhang ska vi inledningsvis skissera en översikt över vilka möjligheter som fanns till instrumentundervisning på 1950-talet. Utöver i vilka former som musikundervisning bedrevs så kommer fokus att ligga på vilka instrument och genrer som lyftes fram som önskvärda av såväl de som erbjöd möjlighet till instrumentundervisning som av den officiella kulturpolitiken, samt vilka musikaliska värderingar som var rådande inom de olika forum där möjligheter till instrumentundervisning gavs.

Kommunala musikskolan

Under 1950-talet befann sig den kommunala musikskolan ännu i sin linda. Möjligheterna att lära sig spela ett instrument i kommunal regi varierade kraftigt från ort till ort. Grunden för en kommunal musikundervisning utgjordes som regel av det offentliga musikliv som fanns etablerat i kommunen. Saknades ett aktivt offentligt musicerande i form av körer, amatörorkestrar och musikcirkel saknades också grunden för musikundervisning.

Torgil Persson har i avhandlingen *Den kommunala musikskolans framväxt och turbulenta 90-tal* noterat tre faser i instrumentundervisningens framväxt. Ett *behov* av instrumentalundervisning uppstod samtidigt som olika *möjligheter* till undervisning utvecklades, varefter musikskolor som *tillgodosåg* behovet etablerades och institutionaliserades (Persson 2001:219).

Persson menar att behovet av instrumentalundervisning hade sin grund i de bildningssträvanden som växte fram under 1900-talets första decennier. Denna utveckling var en del av en demokratiseringsprocess som även innefattade kulturen. Den kultur som tidigare varit förbehållen ett litet fåtal skulle nu göras tillgänglig för det stora flertalet, borgarklassens musicerande skulle beredas plats i de breda folklagren. Detta synsätt anammades i hög utsträckning i de olika folkrörelserna, så som nykterhetsrörelsen och arbetarrörelsen, där musicerandet ofta bestod av olika orkestrar och körer. I och med den plats som musiken fick inom de olika folkrörelserna uppstod ett behov av att rekrytera musiker. Persson anger som exempel Västerås, där nykterhetsrörelsens behov av musikanter till den egna verksamheten var en direkt orsak till att en offentlig musikundervisning växte fram (a.a.).

Perssons studie skildrar framväxten av kommunala musikskolor i fyra kommuner; Mörbylånga, Kiruna, Tranås och Borås. Denna redogörelse visar att den kommunala musikundervisningen växte fram i ojämn takt, och att skolorna hade skiftande bakgrund. Persson

skiljer mellan vad som initierade en kommunal musikundervisning och när musikskolan som sådan bildades. I Mörbylånga initierades musikundervisningen genom blockflöjtscirklar 1956, men musikskolan bildades och fick fastare organisation först tio år senare genom kommunsammanslagningar. I Tranås bildades en skolorkester 1944 och 1951 startade den kommunala musikundervisningen när en musikledare anställdes. I Kiruna stod ABF:s musikskola för initierandet och 1949 bildades musikskolan när man, liksom i Tranås, anställde en musikledare. I Borås bestod initierandet av den kommunala musikundervisningen av tre olika musikaliska forum. En gosseorkester bildades 1912, folkskolans instrumentundervisning startade 1945 och Borås Stads Musikskola bildades 1948. Den kommunala musikskolan bildades först 1965 när dessa tre verksamheter slogs ihop (Persson 2001:223). Förutsättningarna för att i samhällelig regi lära sig att traktera ett instrument var alltså synnerligen olikartade beroende på vart i landet man råkade vara bosatt.

Staten och musikutbildningen

Under 1940-talet gjordes ett antal statliga utredningar som på olika sätt behandlade behovet av musikundervisning. Torgil Persson redogör för fyra av dessa, med syftet att belysa utredningarnas attityd till musikundervisning och ungdomsfrågor i ett nationellt perspektiv (Persson 2001:91). Persson landar i slutsatsen att dessa statliga utredningar "visade på det behov som fanns inom stora folkgrupper strax före musikskolebildningen runt om i landet", samt "hur det ökade bildningsengagemanget och behovet under 1940-talet kom till uttryck i flera former av frivillig undervisning med stöd av allmänna medel" (Persson 2001:103).

Enligt 1940 års skolutredning har violin och pianoundervisning det största "framtidsvärdet", även om man inte utesluter undervisning även i andra instrument för att skapa en mångfald och möjligheter till ensemblespel. Ett mål var att skolornas elever skulle medverka med musik vid skolornas högtider och ytterligare ett mål var att varje större skola skulle ha en egen orkester (Persson 2001:91, 92).

1942 års kyrkomusikerutredning behandlar bland annat kyrkans frivilliga musikundervisning, som hade som sitt främsta syfte att "utbilda goda sångare och organister för kyrkans verksamhet", men utredningen påpekar också att undervisningen kan ske "även i de instrument kyrkomusikerna 'besitter tillräckliga förutsättningar för'" (Persson 2001:93,94). Kyrkomusikerna förväntades rekrytera sina egna elever. Även om denna rekrytering i första hand var till för att säkra

återväxten av kyrkomusiker gynnade den musiklivet i allmänhet. Persson sammanfattar att "kyrkomusikernas undervisningsskyldighet var alltså en form av frivillig musikundervisning som fanns tillgänglig i hela landet [...]" (Persson 2001:94).

Musikcirkelns roll som tidig musikskola har redan uppmärksamrats. I 1944 års folkbildningsutredning ges musikcirkeln följande definition:

En musikcirkel är en kamratkrets för inövandet av musikaliska kompositioner i samband med studium av musikens teori och historia [...] I cirkelns arbete må också kunna inräkna sådan handledning av mindre deltagargrupper eller enskilda deltagare, som befinnes nödvändig för cirkelns arbete och som innebär förberedelse till samspel (citerat efter Persson 2001:100).

Utredningen gör skillnad på musikundervisningen i musikcirkel och musikskolor. I cirkelverksamheten är *ensemblen* utgångsläget, medan det i musikskoleverksamheten är *individen*. Persson anser ändå att musikcirkeln kan ses som en tidig form av kommunal musikskola (a.a.).

1947 års musikutredning är ett omfattande arbete, som enligt direktiven skulle "omspänna musiklivet i sin helhet". Först 1954 lade utredningen fram sitt slutbetänkande. Vad gäller musikundervisningen konstaterade utredningen att musikintresset hade spirat, men man var osäker på hur det tillgodosågs. Det rådde brist på dugliga musklärare trots överflöd på lärarpersonal. Utredningen uppmärksammar särskilt att flera kommuner gjort försök med att anställa musikledare, vilket ses som grunden för den kommunala musikskolans verksamhet (Persson 2001:101). I utredningens direktiv konstateras även att "stora svagheter uppdagats med brister i musiklivet som man kunnat åtgärda endast med stöd av det allmänna" (Persson 2001:100). Vidare befarade utredarna att i och med att radion blev allt mer allmän skulle amatörmusicerandet minska. Så blev inte fallet, och utredningen konstaterar att det i amatörmusicerandet finns djupare värden, "såväl sociala, kulturella och konstnärliga omständigheter talade för att amatörmusicerandet hade en mycket väsentlig uppgift att fylla för samtidens och framtidens människor" (Persson 2001:102,103).

De former för musicerande och de instrument som anses önskvärda i musikundervisningen tycks enligt dessa statliga utredningar vara den musik som förknippas med borgarklassens musicerande. De stämmer väl in i tidens bildningsideal att demokratisera kulturen genom att ge det stora folkflertalet tillgång till borgarklassens kultur. Däremot höjer exempelvis 1947 års musikutredning ett varningens finger för de "internationella schlagermelodiernas" negativa inverkan, och även om dragspelet inte nämns specifikt så får vi utgå från att även det sågs som ett

hot mot den musik som ansågs ha ”sociala, kulturella och konstnärliga” uppgifter att fylla.

Musik och musiksyn hos ABF

Vi ska nu titta närmare på ett av de studieförbund som anordnade musikcirklar för att dels belysa musikcirkelns roll som forum för den framväxande musikundervisningen, men även se ett exempel på hur studieförbunden förhöll sig till dragspelet. Arbetarnas bildningsförbund, ABF, bildades 1912 för att organisera bildningsarbetet inom den framväxande arbetarrörelsen. Musiken fick tidigt utrymme i ABF:s studieverksamhet, och intresset för musikcirklar växte stadigt från år till år. Verksamhetsåret 1923/24 var ämnesområdet ”sång och musik” den fjortonde största av studiecirkelarna, verksamhetsåret 1937/38 hade samma ämne avancerat till fjärde plats och verksamhetsåret 1948/49 utgör musiken det näst största ämnet. Under 1950-talet når musikcirkelarna sin storhetsperiod, och antalet cirklar ökar markant från att ha varit omkring 2000 1949/50 till att omfatta runt 6000 1959/60. Redan 1951/52 utgjorde ”sång och musik” det största antalet studiecirklar, en position ämnet sedan behåller (Bohman 1985:61).

Stefan Bohman beskriver i sin avhandling *Arbetarkultur och kultiverade arbetare* hur den ”kultiverade musiken” dominerade inom ABF. Målet var att få arbetarna till konserthuset och få dem att spela de instrument som trakterades där, ”det var konserthusmusiken som även i arbetarnas bildningsorganisation sågs som mest högtstående” (Bohman 1985:63). Däremot, påpekar Bohman, fanns inte de instrument som till vardags trakterades av arbetare, som munspel och dragspel, medtagna som cirkelinstrument. Likaså var jazz till en början bannlyst. Visserligen ändrades attityden mot dragspelet (och jazz) något, och det gavs plats som cirkelinstrument. Men det var uppenbarligen med motvilja.

Stefan Bohman illustrerar den klassiska musikens dominerande ställning inom ABF:s musikcirklar med en tabell över antal musikcirklar per instrument för verksamhetsåret 1962/63. Typiskt nog, påpekar Bohman, ”ligger det borgerliga hemmamusicerandets instrument framför andra i topp – pianot!”. Detta medan ”mer genuina arbetarinstrument som dragspel eller munspel ligger långt ner” (Bohman 1985:74). Bohman förklarar denna fördelning mellan instrumenten som ett resultat av den politik ABF:s ledning förde vad gällde instrumentval. 1948 anställdes musikkonsulenten Fingal Ström av ABF, och enligt Stefan Bohman fick dennes musikaliska värderingar ett stort inflytande. I broschyren *Anvisningar till musikcirklar* skriver Fingal Ström att ”av både sociala och pedagogiska skäl är det emellertid orimligt att neka folk undervisning på

dragspel", men han påpekar att man bör "söka inrikta deras musikintresse på instrument med större möjligheter ur samspelssynpunkt", och framförallt måste man se till "att det blir kultur över spelandet" (Ström, citerat efter Bohman 1985:76). Denna uppfattning var inte unik för ABF och Fingal Ström. Som vi kommer att se så sanktionerades denna hållning av Centralkommittén för musikalisk folkbildning, som var de Samverkande bildningsförbundens musikaliska expertkommitté. Det skall dock påpekas att ytterligare en bidragande orsak till att dragspelscirklarna minskade i antal (verksamhetsåret 1962/63 var de 330, tre år tidigare var antalet 584) kan vara att dragspelet vid den här tidpunkten förlorade i popularitet till förmån för den elektriska gitarren som kom att dominera som åtminstone den yngre generationens instrument.

Hagströms dragspelskurser

Dragspelstilverkaren AB Hagströms musikundervisning påbörjades 1946 under ledning av Roland Beronius, en av företagets anställda. Undervisningen arrangerades genom företagets musikaffärer, men samordnades med de olika studieförbunden. Förutom det av Hagströms utarbetade kursmaterialet erbjöd man även instrument, som till en överkomlig summa kunde hyras i musikaffärerna (Nilsson 2000:29). Sven Magnusson, dragspelsförsäljare från Växjö som utarbetade Hagströms kursmaterial, beskriver uthyrningen av instrument som en "möjlighet till att få prova anlag och intresse, [som] gav chans åt alla, oavsett ekonomi, att få börja spela".⁴

Som vi kommer se i nästa kapitel anklagades Hagströms för att driva sin kursverksamhet endast utifrån kommersiella intressen, att få sälja så många instrument som möjligt. Självklart måste det rent försäljningsmässiga intresset ha spelat in. Men det fanns också, som Magnus Nilsson påpekar i sin C-uppsats om Hagströms gitarrtillverkning, en idealistisk sida i musikundervisningsverksamheten. I boken *Dragspelsindustri*, skriven av Henry Cassel och främst riktad till Hagströms anställda, är andemeningen att Hagströms ska göra det så lätt som möjligt för nybörjare att komma igång och att dragspelet kan skapa mera förståelse för musik hos de bredare lagren. Nilsson sammanfattar med att "genom att ge vad folk ville ha kunde man också förväntas att få tillbaka något från kunderna [...] ett givande av glädje och gemenskap förväntades ge trogna och nöjda kunder tillbaka som mot en fördelaktig avbetalningsplan

⁴ Enligt brev arkiverat på DAUM i Umeå.

konsumerade fler musikprodukter (Nilsson 2000:20).

1960 anordnade tidningen *Accordion Journalen* en rundabordskonferens om dragspelets roll i musikcirklar, som en del av den tidningsdebatt som snart kommer att refereras. Här redogjordes för tillkomsten av Hagströms musikundervisning. Ur mötesprotokollet läser vi:

Direktör Karl-Erik Hagström tog tillfället i akt att berätta hur AB Albin Hagströms musikundervisning kommit till. Hr Hagström berättade hur företaget ofta fått se hur många hem ofta haft instrumentet stående till ingen användning. Ofta hade kunder tillfrågat firman om kurser och handledning. Lika ofta har det hänt att elever i bland annat folkbildningscirklar kommit in i en Hagströmaffär och berättat att de ej kunnat följa med i undervisningen som visat sig vara "tråkig" eller "svårförståelig". Det var av sådana orsaker AB Albin Hagström började ge undervisning. Vid uppläggningsen av kursmaterialet hade företaget gått in för två saker, berättade dir. Hagström: man hade gått in för att göra en god, men samtidigt populär, uppläggning av kurserna. Alltför ofta händer det, menade Dir. Hagström, att folk tröttnar. Vi har gått in för att behålla eleverna tills kursen är slut. Avslutningsvis nämnde dir. Hagström att företaget alltid sett saken så, att det är bättre med folk som spelar ett instrument och gör det med intresse – även dragspel – än att det inte spelas alls.

Hagströms kurser blev oerhört populära, det har i olika sammanhang talats om en folkrörelse.

Enligt Sven Magnusson lärde sig omkring 70 000 elever att spela dragspel via Hagströms kurser.⁵ Efterfrågan på lärare och dragspel var tidvis större än tillgången (Lundberg et al 2000:208).

Kursmaterialet ger vid handen att den musik som lärdes ut i huvudsak var 1930- 40- och 50-talens dans- och populärmusik, en repertoar typisk för dragspelet. Vals och foxtrot dominerar, men även tango, schottis, polka, hambo och marsch lärs ut. Undervisningen är kombinerad med grundläggande musikteori och notlära, där eleverna för varje ny låt utökar sina kunskaper. I den tredje kursboken behandlas dessutom "konsten att spela dragspel efter pianonoter, vilket varje dragspelare har mycket stor nytta av att kunna", eftersom "tyvärr inte all musik, som lämpar sig för dragspel, finns utgiven på dragspelsnoter". Detta gäller "främst schlagers men även äldre tangos och valser samt en mängd annan fin musik".

Sven Magnusson beskriver det han kallar för "Hagströms-eran" som "enastående [...] vars insats för musikutövandet i Sverige är helt unik".⁶

⁵ Siffran 70000 anges i tidningen *Dragspelsnytt* 3/99:26-27 (Lundberg, Malm & Ronström 2000:208). I det arkiverade brevet hos DAUM uppger Magnusson siffran 40000. Oavsett vilken siffra som är korrekt är det ett ansevärt antal kursdeltagare.

⁶ Enligt brev arkiverat på Daum i Umeå.

3. Dragspelsdebatten

Vi ska nu bekanta oss med hur dragspelets roll som musikbildande instrument debatterades. Hur fördes debatten och vilka var det som debatterade? Vilka åsikter förmedlades och hur såg man på dragspelet och dragspelsmusiken? Debatten fördes under åtminstone hela 1950-talet, men de artiklar som jag valt att här citera är samtliga från 1960-61, vid en tidpunkt där debatten tycks ha nått sin kulmen. Artiklarna sammanfattar därmed på ett illustrativt sätt hur debatten fördes och vilka värden striden stod om.

Debatten i Tidsspegel

I Medborgarskolans tidning *Tidsspegel* debatterades frågan om dragspelsundervisning i musikkirklar vid ett flertal tillfällen under 1950-talet. Vi börjar med att lämna ordet åt musikkonsulent Mats Olsson, som i artikeln "Meditationer över en dragspelsskola" (*Tidsspegel* nr. 3 1960) går till angrepp mot dragspelskurser i allmänhet och de som Hagströms anordnade i synnerhet. Olsson inleder med att hävda att det finns en officiell bild av musikkirkelverksamheten som verkligheten inte alltid lever upp till; "man talar gärna om den vackra fasaden: utmärkta instrumentalgrupper, fina körer, sångcirklar etc., men vad som finns bakom den vackra fasaden tiger man helst om". Det gör dock inte musikkonsulent Mats Olsson. I skarpa ordalag avslöjar han för läsaren vad som finns på det han kallar för "musikbildningens bakgårdar":

Man finner där bl.a. ytterst undermåliga gitarrcirklar samt alla de dragspelscirklar, som ingen vill kännas vid men som ändå finns. Att de finns där torde inte kunna motsägas. De olika studieförbunden döljer ensomoftast deras existens och rätta jag genom att rubricera dem som cirklar i musikteori, allmän musikklära, musikorientering etc., men i själva verket är det ganska förskräckande cirklar, som döljer sig under dessa beteckningar.

I blickfånget för Mats Olssons kritik finner vi Hagströms, "en över hela landet förgrenad musikfirma". Olsson kritiserar Hagströms för att genom sin kursverksamhet vinna ett dubbelt syfte, "man lyckas prångla ut sina instrument och dessutom får man med ett studieförbunds hjälp statsbidrag till sin undervisning, som mycket ofta lämnar det mesta i övrigt att önska". Mats Olsson meddelar läsaren att han haft "det tvivelaktiga nöjet" att ta del av Hagströms dragspelsskola. Han dömer ut såväl dragspelsskolan som dess upphovsman:

Den är utarbetad av en herr Sven Magnusson, som för övrigt torde vara en

tusenkonstnär på musikens bakgårdar, då han icke aktar för rov att utge skolor även för andra instrument.

Mats Olsson kan visserligen ge kursverksamheten ett litet erkännande, men det är ändå dess brister han framhåller:

Jag tror visst, att deltagarna i cirkelarna får en ganska god portion teknisk kunskap under dessa kurser, kanske till och med någon musikteori bibringas dem. Emellertid saknar dessa 4 häften varje ansats till att orientera sin läsare och elever i musiken, och på sätt och vis är man tacksam för att författaren inte gett sig in även på detta område.

Mats Olssons menar att studiecirkeln har som sin främsta uppgift att ge deltagarna största möjliga orientering i det ämne cirkeln har för avsikt att lära ut, men anser att Hagströms dragspelsskola inskränker denna orientering till ett minimum och "förmedlar dessutom kontakt med en rad verkligt enfaldiga musikaliska skräckalster". Mats Olsson konstaterar att "tyvärr kommer vi aldrig därhän att vi kan få upp dragspelscirkelarna i nivå med andra musikkirklar", vilket enligt Mats Olsson beror på att "den originallitteratur saknas, som måste finnas till för att studierna skall kunna sättas in i sitt större allmänmusikaliska sammanhang". Visserligen kombineras dragspelsundervisningen med att studera exempelvis Kurt Ljungbergs *Musikorientering*. Denna metod anser dock Mats Olsson inte som tillräcklig, eftersom den "i praktiken tillgår så, att samtidigt som man i dragspelscirkeln inövar Piggelinvals, läser man ett avsnitt om Palestrinas mässor", ett tillvägagångssätt som han för den "ej musikaliskt bevandrade" beskriver som att "i en litteratursirkel läsa en dålig veckotidningsnovell samtidigt som man läser om Shakespeare i Schück & Warburgs Litteraturhistoria". Mats Olssons gör oss här inte bara påmind om att den låga kulturen uppfattades som ett hot inom allt bildningsarbete. För honom är det så självklart att det finns en objektivt sett dålig smak att liknelsen tjänar som ett dräpande argument.

Mats Olsson ställer avslutningsvis frågan varför dessa "underhaltiga" musikkirklar finns. Han svarar med konstaterandet att så länge "inte alla studieförbund helhjärtat kan vara ense om att dragspelscirklar inte går att bedriva som fullvärdiga cirklar, så länge finns dessa cirklar kvar". Mats Olsson menar också att det är svårt för studieorganisatören på fältet att säga nej till dragspelscirkelarna, eftersom "en mindre ansvarskännande konkurrent genast lägger beslag på dem och därigenom kammar in statistik och bidrag i alla former". Mats Olsson menar dock att detta inte får hindra de ansvarskännande värnarna av god musik att sanera musikens bakgårdar:

Musikbildningsarbetet i landet karaktäriserades av en ansvarsskännande musikpedagog som en pyramid, vilken saknar mellanparti. En liten exklusiv topp svävar bland skyarna och har ingen som helst kontakt med vad som befinner sig nere i botten på pyramiden. Enda möjligheten att ändra på detta förhållande är, att den exklusiva toppen vill ta ansvar för vad som sker i bottenskiktet och inte är rädd för att få mindre bidrag, om man tvingas skära bort det, som man på toppen inte vill kännas vid eller tala om.

I påföljande nummer av *Tidsspegel* (nr. 4 1960) går Sven Magnusson till motangrepp under rubriken "Svar på tal om dragspel". Magnusson inleder i en lätt raljerande ton med att konstatera att "en viss herr Olsson har stigit ned från toppen av den 'musikbildningsarbetets pyramid' han i sin artikel talar om och i nåder gjort ett besök på 'musikbildningens bakgårdar' [...]". Sven Magnusson anser dock att Olssons "magistrala brösttoner skorrar främmande på den annars så lugna 'bakgården'", men anser sig ändå ha ett "visst nöje av att höra denne höge musik-kuku 'spola ned' dragspelsundervisningen och dragspelet som instrument".

Efter denna inledning serverar Sven Magnusson en rad motargument mot Mats Olssons kritik:

Huruvida min dragspelsskola är bra eller dålig vill jag, i motsats till herr Olsson, inte uttala mig om utan bara hänvisa till att tusentals elever i både Sverige, Norge, Danmark och Västtyskland lärt de första grunderna efter Hagströms dragspelsskola. Om utrymmet tillät skulle jag kunna namnge mängder av tidigare elever, som nu är ytterst skickliga musiker och ännu fler, som fått ett mera hobbybetonat musikintresse till glädje för sig själva och sin familj.

Magnusson påpekar vidare att skolan är speciellt utformad för gruppundervisning under ledning av en lärare, vilket särskilt lämpar sig för musikcirklar. Dragspelsskolan har också som syfte att "göra lärandet lustbetonat", vilket "är viktigt när det gäller nybörjarelever". Vidare påpekas att Hagströms dragspelsskola är en nybörjarskola, avsedd för de första två åren, "för den som vill fortsätta finns ypperlig dragspelslitteratur, såväl svensk som utländsk". Mats Olssons kritik mot den allmänna musikorienteringen, som enligt honom består i att "samtidigt som man i dragspelscirkeln inövar Piggelinvals, läser man ett avsnitt om Palestrinas mässor", bemöter Magnusson med följande motfrågor:

Förfar man inte så i de flesta musikcirklar? Eller menar herr Olsson, att jag skulle bakat in denna allmänna musikorientering i min skola? I så fall, varför just i denna? Något liknande förekommer inte i vare sig Arbans trumpetskola, Gullbrandssons kontrabasskola eller Blomkvists kornett- och trumpetskola, för att nämna endast ett fåtal av de skolor som används i cirklar landet runt.

Magnusson misstänker istället att "herr Olsson reagerat mot att Hagströms dragspelsskola är lite

'annorlunda". Magnusson ger exempel på denna annorlundahet:

Där förekommer t.ex. inte allt om notläran på de första 10 sidorna, från notlinjernas numrering till pralldrillens utförande. Eleven börjar istället med att lära in 5 helnoter, som han direkt börjar spela efter. Detta är bara ett ex. på olikheter mellan äldre, mer traditionella skolor och min [...] Under de 20 år som Hagströms Musikskola ägnat åt dragspelsundervisning har alla skolor och metoder prövats. Varför just denna skola används beror på att den visat sig vara avgjort bäst när det gäller gruppundervisning i cirkel. Det finns verkligen ingen anledning för Hagströms att använda metoder som befunnits vara mindre bra. Jag skulle inte bli förvånad om läroböcker även för andra instrument började göras efter ung. samma mönster inom en snar framtid.

Mats Olssons anklagelser att Hagströms skulle anordna dragspelskurser enbart av kommersiella intressen bemöter Magnusson med att konstatera att så gott som alla musikfirmor bedriver en liknande verksamhet, och att det säger sig självt, "att alla vill göra just sin undervisning bäst med den kunnigaste läraren, den bästa trivseln och de bästa läroböckerna m.m.". Att de musikföretag som anordnar kurser också säljer och hyr ut instrument till sina elever anser inte Sven Magnusson vara något fel, "annars blir det ju någon annan (herr Olsson kanske?) som säljer dem", varpå han avslutar argumentationen med den retoriska frågan "för det är väl inte herr Olssons mening, att eleverna skall spela utan instrument?"

Stor del av Mats Olssons kritik rör avsaknaden av originallitteratur för dragspel, vilket Magnusson svarar med att "var och en som sysslat med dessa spørsmål vet, att det finns minst lika mycket sådan litteratur för dragspel om för t.ex. mandolin, gitarr, blockflöjt etc. [...] den består av såväl rent seriös som populär musik". Däremot saknas det gammal originallitteratur, beroende på att "instrumentet i sin nuvarande form endast är cirka 30 år gammalt".

När Sven Magnusson bemöter Mats Olssons önskan om indragna statsbidrag till dragspelscirkel, är det med viss irritation:

Herr Olsson menar på fullt allvar, att de skattepengar som betalas av "de många" människorna skall delas helt godtyckligt endast av cirkel som en klick konsulenter och musiksnobbar av typ herr Olsson behagat godkänna. Då dragspelet är "nationalinstrumentet" här i landet är detta inget mindre än ett omyndigförklarande av hela svenska folket. Har dylika "experter" dessutom sitt levebröd av dessa statsbidrag är saken än mer beklämmande.

För att ytterligare understryka rättmätigheten i att anordna dragspelscirkel hävdar Magnusson att "av alla de musikelever på olika instrument, som Hagströms undervisat under årens lopp, har inga överlag visat sådant musikintresse, sådan vetgirighet och kärlek till sitt instrument som just

dragspelseleverna".

Sven Magnusson avslutar sin artikel med att gå i svaromål på Mats Olssons påstående att "han icke aktar för rov att utge skolor även för andra instrument":

Efter vad jag själv vet, så rör det sig om en nybörjarskola för gitarr utöver nämnda dragspelsskola. Kanske herr Olsson vill vara vänlig upplysa om vilka "andra instrument" som avses? Det är lite genant att jag tyvärr inte har samma kännedom om herr Olssons kvalifikationer i det här ämnet. Då hans saklighet lämnar mycket övrigt att önska är det, för ett eventuellt fortsättande av denna skriftväxling, nödvändigt att herr Olsson svarar på följande:

1. Hur länge har herr Olsson spelat dragspel?
2. Hur många dragspelselever har herr Olsson undervisat?
3. Hur många lärde sig spela?
4. Vilka läroböcker för dragspel har utarbetats av herr Olsson?

Redan i samma nummer av *Tidsspegel* bereds Mats Olsson plats för ett genmäle. Det är betydligt kortare än hans tidigare debattinlägg, och går i huvudsak ut på att slå fast att "vi har emellertid inom folkbildningsarbetet vissa krav på hur en musikcirkel skall vara beskaffad, och det är just på denna punkt som våra åsikter går så väsentligt isär". Nästan halva artikeln består av ett citat. Det saknar angiven källa, men är troligtvis hämtat ur ett direktiv eller liknande från "Centralkommittén för musikalisk folkbildning". Här anges vilka kriterier som gäller för att en musikcirkel skall vara berättigad till statsbidrag, såsom att "dess arbete har karaktären av planmässigt bedrivna musikstudier i avsikt att hos medlemmarna skapa bättre förutsättningar för rikare musikupplevelse". Här framhåller man också att eftersom "det finns tillgång till god musik, som ställer ringa krav på de utövandes tekniska förmåga" kan kvalitetskravet upprättas även i musikcirkel för nybörjare. Vidare framhåller man att cirkeleleven "jämsides med det praktiska musikutövandet och som en grund för detta bibringas åtminstone elementära musikteoretiska kunskaper och får någon musikhistorisk och allmänhistorisk orientering", liksom man framhåller att "det för instrumentet i fråga finns tillgång till en musikaliskt sett godtagbar originalrepertoar av varierande svårighetsgrad".

Vi känner igen dessa kriterier från Mats Olssons tidigare artikel, en argumentation han med detta citat vill visa är officiellt sanktionerat. Vidare uppehåller sig Mats Olsson vid frågan om tillgången till originallitteratur för dragspel:

Med originallitteratur för ett instrument avses i bildningssammanhang en musikaliskt-estetiskt godtagbar originallitteratur för instrumentet. En sådan finns för nästan alla instrument, men dragspelet är i total avsaknad av litteratur, som motsvarar de mest elementära krav på estetisk halt. Jag har faktiskt försökt lagt mig vinn om att försöka

upptäcka något hos dem man så ofta återoppar från dragospelshåll, t.ex. Frosini och Deiro, men deras kompositioner vittnar endast om en mycket stor portion oförmåga att uttrycka i musik något väsentligt överhuvudtaget. Deras alster står tyvärr på samma låga nivå som hötorgsalster inom bildkonsten eller dåliga veckotidningsnoveller inom litteraturen, och jag anser inte, att det är bildningsorganisationernas uppgift att med hjälp av anslag från kulturbudgeten hålla de avarter vid liv som visat sig riva ned, vad århundraden har frambringat av kultur och tradition.

Mats Olsson anser det vara av intresse för studieförbunden emellan att diskutera Sven Magnussons dragspelsskola och säger vidare att anledningen till att han drog upp denna dragspelsskola i debatten var "mest för att se om någon på ansvarigt håll inom studieförbunden kunde försvara användandet av den". Mats Olsson ger dragspelsskolan det erkännandet att "den kan vara bra, om man inte siktar längre än till musikalisk hötorgskonst" men skyndar sig att tillägga att "de krav vi ställer på studiematerialet i våra studiecirklar inte på något sätt kan uppfyllas av herr Magnussons dragspelsskola". Avslutningsvis kommenterar Mats Olsson de frågor som Sven Magnusson direkt riktar mot honom i sin artikel:

Till sist herr Magnusson: Jag har ingenting emot att höra dragspel på dansbanor, där hör det hemma. Något musikbildningsinstrument är det inte, tyvärr. Av denna sista anledning har jag aldrig kommit på idén att vare sig undervisa i dragspel eller utge några läroböcker för instrumentet, ty det vore att motverka det mesta som har skett i musikbildning i Sverige.

I påföljande nummer av Tidsspegel (nr. 5 1960) tar tidningens redaktör Åke Norén till orda under rubriken "Att bedöma cirklar – i dragspel", där han belyser problematiken kring dragspelets vara eller icke vara inom musikkirklar utifrån ett studieförbunds perspektiv. Åke Noréns förhoppning är att dragspelets ställning inom musikbildningsarbetet en gång för alla ska bli utredd, och diskuterar utifrån frågeställningen "skall dragspelscirklar vara berättigade till statsbidrag eller inte, är dragspelet med andra ord ett instrument, som kan försvara sin plats i ett allvarligt syftande bildningsarbete?" Norén konstaterar vidare att frågan debatterats i Tidsspegel med jämna mellanrum alltsedan första numret, "utan att få andra svar än ja och nej varannan gång".

1957 tycktes dock en lösning på problemet vara inom räckhåll. Då lämnade nämligen "Samverkande Bildningsförbundens" musikaliska expertkommitté, "Centralkommittén för musikalisk folkbildning", ett förslag till uttalande som de olika studieförbunden gemensamt skulle acceptera. I detta uttalande sägs att "vid beviljandet av statsbidrag till musikkirklar, som använder dragspel, bör studieförbunden iakttaga största möjliga restriktivitet, eftersom bl.a.

dragspelets begränsade harmoniska möjligheter gör instrumentet olämpligt att användas i musikcirkelarbetet". För Åke Norén framstår detta uttalande som ett tydligt direktiv:

Äntligen hade studieförbunden fått besked, dessutom från sin egen expertinstans [...] det var alltså bara att slå till bromsarna, när det gällde dragspelscirklar, och försöka göra inbromsningen så mjuk som möjligt, utan att bromssträckan ändå blev för lång.

Från Medborgarskolans sida resulterade denna "inbromsning" i ett minskat antal dragspelscirklar, från att ha anordnat 107 cirklar "därav 11 helt utan, de flesta övriga med avsevärt reducerat statsbidrag" 1956/57 till att ha anordnat 17 cirklar "därav 2 utan stb." 1959/60. Medborgarskolan har som synes tagit sin uppgift på allvar, och "som tack blir vi beskyllda för 'snobbism' och för att motarbeta ett folkligt musikbildningsarbete!!" Och hur har egentligen de andra studieförbunden tagit sig an uppgiften?

Det vore onekligen intressant att veta, hur andra studieförbund ställt sig till denna rekommendation. ABF har ju för sin del under fjolåret anordnat 584 dragspelscirklar [...] innebär denna siffra – trots att den förefaller hög – en motsvarande kraftig inbromsning, och skall detta i så fall tydas så, att även ABF accepterat centralkommitténs uppfattning? Annars tycks det olyckliga ha inträffat, att det, som är sanning i Berlin och Jena, är bara dåligt skämt i Heidelberg.

Åke Norén påpekar att det visserligen inte föreligger något officiellt förbud att anordna dragspelscirklar med statsbidrag, men han framhäver också att "meningarna om dessa cirklares värde är högst skiftande inom de olika studieförbunden – och därmed bedömningen". Åke Norén uttrycker en önskan om att "de bör bringas ordning i detta", och ställer sig följande fråga:

Var ska vi så placera dragspelet? På den svarta listan som halmflätning (gammal förnämlig exponent för den folkliga kulturen), på den grå listan som metallslöjd eller på den vita listan som oljemålning (obs! äkta handmålning)?

Efter att ha efterlyst ett ställningstagande från Samverkande Bildningsförbundens pedagogiska nämnd avslutar Åke Norén med en önskan, "låt oss i fridens namn komma överens om – inte vad vi skall tycka, för det går väl ej – men hur vi skall bedöma", varpå han tillfogar ett PS:

P.S. För undvikande av varje missförstånd påpekas, att ovanstående icke skrivits för att "komma åt" dragspelet som sådant – därtill är författaren alltför osakkunnig – utan för att uttrycka en folkbildares olustkänsla inför bristen på klara arbetshypoteser.

I samma nummer av *Tidsspegel* skriver Åke Norén även om den rundabordskonferens i ämnet som anordnades av tidningen *Accordion-Journalen*, och som nämnts i föregående kapitel. Under rubriken "Kring en konferens – om dragspel" beskriver Norén en konferens där "Mats Olsson vederbörligen skulle avrättas med TIDSSPEGEL red. som åsyna vittne och osakkunnig sekundant [...] och nog lärde sig 'sekundanten' många goda argument under 7-timmarsdebatten, det skall icke förnekas". Åke Norén påpekar ändå att han har en bit kvar till tron på dragspelet som musikbildande instrument, "inte minst av den anledningen, att expertdelen av församlingen alltför mycket dominerades av de redan frälsta – en sund skepsis kräver fler bevis och neutralare miljö". Åke Norén vill dock ge *Accordion-Journalen* och dess redaktör, Ove Hahn, "ett ärligt erkännande för viljan att ta upp dragspelet till debatt", varpå han uttrycker förhoppning om en "mindre känsloladdad och spänningsfylld fortsättning på debatten, till fromma för en saklig och allsidig bedömning av frågan om dragspelets berättigande i musikbildningsarbetet".

Åke Norén delar in de frågeställningar som debatterades under konferensen i två huvudgrupper. De primära frågorna, som gäller själva instrumentet som sådant, "som avgör om detta överhuvudtaget skall accepteras i (statsberättigade) musikcirklar och allvarligt syftande musikbildningsarbete" och de sekundära frågorna som rör studiematerial, handledarutbildning etc. Någonstans mittemellan dessa grupper placerar Åke Norén frågan om bristen på "seriös originalrepertoar".

När det gäller de primära frågorna om dragspelets tekniska kvalifikationer tycks frågan om huruvida dragspelet har övertoner eller inte som stått i centrum, "vilket tydligen är en omstridd punkt av primärt intresse". Åke Norén menar att denna fråga inte borde vara olöslig, "om inte musikexperterna kan komma överens om vad de hör, torde den akustiska forskningen ha resurser, som räcker till även för övertoner". I diskussionen om de sekundära frågorna är det framförallt studiematerialet som diskuterades. Sven Magnusson "presenterade bl.a. värtaligt sin egen dragspelsskola", vilket förefaller rimligt eftersom just Sven Magnussons dragspelsskola stått i centrum för debatten. Meningarna om Magnussons skola förblev dock delade, "inte ens 'piggelinvalsen' kunde stämma kritikerna i dur". Vidare diskuterades bristen på kvalificerade ledarutbildning på området, en fråga där det rörde större samstämmighet.

Röster i Radio

Debatten i *Tidsspegel* fick sin fortsättning även i andra medier. Onsdagen den 27/11 sände Sveriges Radio P1 ett program med titeln "Stormvarning i bälgen", som samma dag uppmärksammades i Sveriges Radios tidning *Röster i Radio*, där två debattörer argumenterar för och emot dragspelet. I ingressen läser vi:

Dragspelet ingår inte bara i gammal dansmusik, det ingår också numera i kulturdebatten. Dragspelets statsanslag har varit i farozonen till och med. För att blåsa rent ett tag i gamla bälgar har vi bett om ett par debattinlägg.

Först ut är kompositören, musikkritikern och programledaren Sten Broman, den man som kanske mer än någon annan personifierar motståndet mot dragspelet. Hans artikel är också formulerad i starka ordalag, och redan i ingressen märks den excentriska stil som är så utmärkande för Sten Bromans formuleringskonst;

Det ruskigaste och mest idiotiska som är uppfunnet i hela världshistoriens tidsrymd av flera millioner år, det lägsta som en mänsklig hjärna kunnat fundera ut – det är dragspelet!

Sten Broman tar upp en kritik mot dragspelet som vi redan stiftat bekantskap med, nämligen bristen på övertoner, och hävdar att "ett instrument som praktiskt taget saknar övertoner har en påver, torftig klang, den tarvligaste på jordklotet". Med samma bestämdhet slår han fast att "instrumentet går aldrig att associera med någonting som har med någon som helst kultur att göra". Inte heller om dragspelsrepertoaren har Sten Broman något gott att säga:

Flås ut och in, ut och in – sådan är repertoaren i Sverige. Fasansfullt det hela. Jag bestrider att instrumentet kan väcka musikintresse hos någon. Det dödar istället, man förs in i en återvändsgränd och kommer aldrig någonsin vidare.

Föga förvånande anser Sten Broman att dragspelet inte ska understödjas i musikcirklar, "alla anslag bör bort, dragspelet måste utrotas", liksom han anser att den gammeldansmusik som "förs fram i dragspelets skugga" bör förbjudas:

Det är f.ö. ingen gammal dansmusik. Sådan fanns på 1700- och 1600-talen. Men detta ohyggliga från 1800-talets slut: rytmen, evigt monoton – melodin, enfaldig till genialitet – harmonin, inskränkt till i bästa fall tre ackord – dragspelsmusiken förslöar, förslappar och fördummar.

Till skillnad från Mats Olsson i Tidsspegel kan Sten Broman inte finna några som helst förmildrande drag hos dragspelet. Han avslutar sitt inlägg med följande:

När det framhålls att allvarliga tonsättare börjat skriva för dragspel så förstår jag genast att det gör dom bara av rent medlidande... Jag tycker inte om dragspel.

Till dragspelets försvar finner vi Hilding Peterson, programledare och producent på Sveriges Radio, som inleder med att ge dragspelet ett i sammanhanget högt omdöme:

Om dragspelet hade varit lika fint konstruerat på den tiden som det jag nu håller i famnen - Andrew Walters 10.000-kronorsspel – så är jag säker på att både Bach, Mozart och Beethoven skulle ha skrivit för instrumentet. Det fanns ingen snobbism på den tiden.

Peterson menar att det tog flera hundra år innan fiolen kom i mästarnas händer, och anser att dragspelet bör ges samma chans. Den negativa inställningen till dragspelet dömer han ut som "ren brackighet". Han tar också dragspelet i försvar utifrån dess uppenbara status som ett populärt instrument med stark folklig förankring:

Om anslaget skall dras in när det gäller dragspel, då vill jag fråga: när har svenska folket glatt sig över en blockflöjtskonsert? Dragspelet däremot har ett stort lyssnarunderlag. Det passar dessutom på en sommarbrygga – där passar inte en Haydnkvartett. Man kan och *får* inte påtvinga någon en musiksmak.

Hilding Peterson är av uppfattningen att dragspelet kan fungera som inkörsport till musiken för många, och han tror dessutom att dragspelet kommer att få "egen hemortsrätt i den seriösa musiken också" och uttrycker en förhoppning om att "de seriösa tonsättarna upptäcker instrumentet".

Men även Hilding Peterson kan finna brister hos dragspelet. Ett exempel är "repertoaren och sättet att spela andra instruments musik [...] Händels Largo 'gör' sig inte!". Han menar dock att denna "smakförsämring" inte beror så mycket på dragspelet som sådant som på "dem som sitter bakom knapparna".

Hilding Peterson understryker sitt försvar av dragspelet med att avslutningsvis skriva att "för mej skulle dragspelet gärna få användas på min begravning".

Örebro-Kuriren

Vi skall nu avsluta denna tidningsexposé med att referera en osignerad artikel ur *Örebro-Kuriren* från den 27/4 1961 med titeln "Ge folkinstrumentet en chans – Dragspelsförsäljningen den överlägset största".

Artikeln inleds med en kommentar från musikhandlare Göte Norman, som tror att de hätska angreppen på dragspelet gjort instrumentet populärare; "genom publiciteten kring instrumentet fick många upp ögonen för dragspelet vilka tidigare kanske inte nämnvärt haft det i tankarna". Vidare konstaterar Göte Norman att "fortfarande säljer vi lika många dragspel som alla andra instrument sammanslagna". Örebro-Kurirens skribent hävdar att "tyvärr betraktas dragspelaren än idag av de allra flesta akademiutbildade musiker som 'bondspelmannen'". För att komma tillrätta med detta problem och ge dragspelet högre status krävs det att tonsättare ger dragspelet en chans:

Vad detta instrument behöver för att stärka sitt anseende är just originalmusik, skriven med tanke på dragspelets karaktäristiska egenskaper i klanghänseende och tekniska resurser i övrigt.

Till stöd för sin uppfattning refererar *Örebro-Kurirens* skribent till en artikel av Aron Hallenberg i ABF:s tidning *Fönstret*:

Vad som bör göras för att konstnärligt höja dragspelets anseende vet hr. Hallenberg.

Han säger:

– Kanske borde de större musikförlag, som sysselsätter med utgivning av dragspelsnoter, satsa en del på försöket att skaffa fram en mer representativ dragspelsmusik än den som bjuds via den konventionella repertoaren. Nog är många av t.ex. de gängse dragspelsvalserna generande enkla i fakturen med tanke på instrumentets resurser. Men kanske vi just här spårar arvsynden från 1800-talets magderburgerspel: melodins fastlåsnings i en trång harmonisk krets. Den synden kan delas av många. Men just här finns möjligheter till utveckling: friare melodik och mer omväxlande harmonik.

Örebro-Kurirens skribents förhoppning om en ökad status för dragspelet sammanfattar han genom ett avslutande citat av "hr. Hallenberg":

– Ett modernt instrument är dragspelet utan tvekan och folkets öra har det. Borde det inte också kunna utnyttjas på något annat sätt inom den högre musiken? Vid enstaka tillfällen har det fått vara med i så kallade finare sammanhang, t.ex. i Alban Bergs opera *Wozzeck* och någon gång som soloinstrument i orkester. Men det väntar alltså på sin riktiga chans att få vara med när "de stora" spelar.

Här ser vi att även många av dem som tar dragspelet i försvar delar, eller åtminstone accepterar,

angriparnas värderingar. Den gängse dragspelsrepertoaren ses som undermålig, men använt i rätt händer (de seriösa tonsättarnas) skulle dragspelets anseende kunna höjas och dess popularitet användas som inkörsport till den högre musiken för det stora folkflertalet.

Vad handlar debatten om?

Den debatt om dragspelet som refererats i detta kapitel har som utgångspunkt haft frågan om studiecirkelundervisning i dragspel är berättigat till statliga bidrag eller inte. Det kan tyckas som att frågan borde vara lätt att avgöra, att cirklar som lockar tusentals deltagare borde få anslag därefter. Men frågan har uppenbarligen varit mer komplicerad än så. Varför annars detta engagemang från musikkännare av olika slag, och varför annars den stundom så hätska tonen i debattinläggen?

Låt oss först sammanfatta de frågor som stått i fokus i debatten. Ganska snart förflyttas debattens fokus från dragspelscirkelnas utformning till att mera handla om dragspelets kvalitéer som instrument. Det handlar då inte längre om huruvida det kursmaterial som finns tillgängligt är lämpligt i undervisningen eller inte utan om att dragspelet som instrument anses vara så undermåligt att det inte kan användas i musikbildningsarbete överhuvudtaget. I de artiklar vi tagit del av är det egentligen bara de från *Tidsspegel* som mera specifikt kritiserar utformningen på dragspelscirkeln. Kritiken mot dragspelet som instrument kan sammanfattas i två punkter:

1. Dragspelets konstruktion kritiserar, bland annat för att sakna övertoner, vilket gör dess klang "tarvlig" och "torftig", för att tala med Sten Broman.⁷
2. Bristen på originallitteratur, med vilket menas musik som komponerats särskilt för dragspel, är ett återkommande tema. Den dragspelsrepertoar som finns och som lyfts fram av dragspelare ses som ett uttryck för den låga kulturen och jämförs föraktfullt med hörtorgskonst och veckotidningsnoveller som inte har "med någon som helst kultur att göra".

Den mera konkreta kritik som riktas mot de av Hagströms utarbetade dragspelskurserna utgår i huvudsak från de ovanstående punkterna. Dragspelscirkeln kan inte ge en adekvat musikalisk orientering på grund av avsaknaden av originallitteratur och den "förmedlar dessutom kontakt med en rad verkligt enfaldiga musikaliska skräckalster". Likaså kritiserar Hagströms och andra dragspelstillverkare som anordnar kurser för att endast utgå ifrån kommersiella intressen, att få

⁷ Med övertoner menas de toner som klingar med när en grundton slås an på ett instrument. Övertoner, som var för sig kallas för deltoner, är svagare och ljusare än själva grundtonen men påverkar ett instruments specifika klangbildning.

sälja så många dragspel som möjligt.

Även argumenten till försvar av dragspelet kan delas in i två huvudpunkter:

1. Dragspelets roll i musikcirklar (och överhuvudtaget) är legitimerat genom den popularitet som instrumentet åtnjuter i breda folklager.

2. Genom sin popularitet kan dragspelet fungera som en inkörsport till konstmusiken. Ett resonemang som säger att dragspelsmusik i sig självt inte är att betrakta som musik att ta på allvar.

I debatten som specifikt rör Hagströms studiematerial framhålls också dessa argument som försvar, men även studiematerialets särart poängteras och man betonar vikten av att göra det "lustfyllt" att spela.

Ett drag som framträder hos dem som försvarar dragspelet är att man ofta ger efter för kritiken och ger motdebattören medhåll. Detta rör framförallt frågan om originallitteratur. I Örebro-Kuriren benämns till exempel den "konventionella" dragspelsrepertoaren som "en arvsynd från 1800-talets Magdeburgspel". Man uttrycker en önskan om att dragspelet ska ta plats i den "högre musiken", liksom Hilding Peterson i *Röster i Radio* hoppas att "de seriösa tonsättarna upptäcker instrumentet".

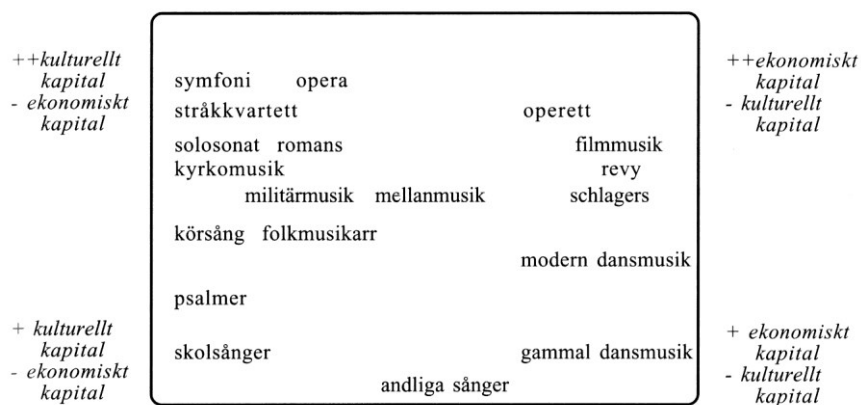
Denna välvilliga inställning till meningsmotståndaren kan kanske ses som en underdånig ställning gentemot de professionella musikbedömare som angrep dragspelet, men troligt är att denna hållning även har sin grund i att flera av dragspelets försvarare vara sådana som såg som folkbildningens uppgift att tillhandahålla god kultur för det stora flertalet och i dragspelets popularitet såg en potential att vägleda folkets stora massa in i den goda kulturens fälla. Att det då saknades en repertoar för dragspelet som kunde motsvara dessa krav på folkbildning var givetvis en brist som behövde åtgärdas.

Någon liknande försonande inställning finner vi inte hos dragspelets motståndare. Det är en självklarhet att i debatten hävda som en objektiv sanning att det finns en "högre" musik, att musiken skulle vara mer värd om den komponerats av en "seriös" tonsättare. När *Röster i Radio* skriver att "dragspelet ingår inte bara i gammal dansmusik, det ingår också numera i kulturdebatten" blir kontentan att dragspelsmusik inte ansetts vara kultur, i alla fall inte fin kultur. Även om alla kanske inte var lika hätska i tonen och kategoriska i sitt motstånd som Sten Broman så anar man ändå en nedvärderande underton när till exempel Mats Olsson i *Tidsspegel* ger dragspelet det lilla erkännandet att han "har ingenting emot att höra dragspel på dansbanor, där hör det hemma". Att dragspelet däremot inte kan associeras "med någonting som har med någon som helst kultur att göra" är instrumentets angripande rörande överens om.

Dragspelet på fältet

Genom att ha granskat en tidningsdebatt kring en specifik fråga, dragspelets roll som musikbildande instrument, skulle vi med hänvisning till Pierre Bourdieu kunna säga oss ha avgränsat ett fält. Vi kan för enkelhetens skull kalla det för ett musikbildningens fält, men det är ett fält som i vidare mening återspeglar musiklivet under den tid som dragspelsdebatten ägde rum. Donald Broady sammanfattar att ett fält i Bourdieusk mening uppstår ”när en avgränsad grupp människor och institutioner strider om symboliska eller materiella tillgångar som är gemensamma för dem och bara dem” (Broady 1991:267). Bourdieu menar själv att fältet ”definieras bland annat genom att man definierar vilka vinster kampen står om och vilka specifika intressen som finns” (Bourdieu 1991:127). Donald Broady och Mikael Palme anför som exempel på strider inom specifika fält att ”inom modeskaparnas fält är det den goda klädsmaken som står på spel, inom det litterära fältet är det frågan vad som är god litteratur” (Broady & Palme 1994:17). I den dragspelsdebatt vi refererat kan striden sägas stå om att vinna acceptans åt ett specifikt instrument och den med det förknippade musiken inom den högre kulturen.

Bourdieu beskriver fälten som ”positionsstrukturerade rum”, där ”varje positions egenskaper beror på dennas plats i dessa rum, och de kan analyseras oberoende av innehavarnas karakteristika [...]” (Bourdieu 1991:127). Alf Arvidsson har i sin bok *Från dansmusik till konstnärligt uttryck* med inspiration från Bourdieus teorier konstruerat en grafisk bild kallat "rummet av möjligheter", föreställandes ett fält för musikaliska uttryck i det offentliga musiklivet under 1930-talet:



"Rummet av möjligheter" föreställandes olika genrers ställning i det offentliga musiklivet under 1930-talet. Ur Alf Arvidssons bok "Från dansmusik till konstnärligt uttryck".

Centralt hos Bourdieu är begreppet symboliskt kapital, vilket Donald Broady beskriver som ett sätt att "fånga in det som erkännes, som tillerkännes värde, som åtnjuter förtroende" (Broady 1991:170). I Arvidssons exempel fördelas det symboliska kapitalet mellan de två motpolerna kulturellt och ekonomiskt kapital som på ett fält bildar "ett system av relationer mellan positioner", där "positionerna på fältet definieras utifrån det kapital som står på spel på fältet, som förutom direkt ekonomiska tillgångar kan utgöras av t.ex. kunskaper och anseende" (Arvidsson 2002:16). Dessa positioner på fältet är inte en enkel hierarki, "utan förutom en vertikal dimension av positioner från stor makt/hög status till mycket liten makt och låg status finns också en horisontell dimension som spänner från det 'rent ideella' till det utpräglat kommersiella" (a.a.). Det "rent ideella" utgör det kulturella kapitalet och det "utpräglat kommersiella" det ekonomiska kapitalet.

I rummet av möjligheter åskådliggörs förhållandet mellan kulturellt och ekonomiskt kapital med en grafisk bild där "läget vertikalt [anger] den totala mängden kapital medan läget vänster-höger anger kapitalets sammansättning kulturellt-ekonomiskt kapital" (a.a.). I Arvidssons exempel finner vi högst uppe i vänstra hörnet symfoni och opera, och strax under stråkkvartett, genrer som följaktligen besitter ett stort kulturellt kapital. Längst nere i högra hörnet, längst i rangordningen, finner vi gammal dansmusik, en genre som enligt denna modell besitter såväl lågt kulturellt som lågt ekonomiskt kapital (Arvidsson 2002:23). Arvidsson visar oss ett system där musikformerna utgör en ordning där konstmusiktraditionen står överst och tonsättare som Mozart, Beethoven och Haydn står högst i kurs. Den seriösa musiken ses som en fulländning av musiken som helhet, "vilket bl.a. avspeglas i att det är dess grundstrukturer som lärs ut i konservatoriernas undervisning av såväl kompositörer, musiklärare och musiker, och att dessa grundstrukturer också genomsyrar musiken på lägre nivåer" (Arvidsson 2002:24). Längst ner i hierarkin finner vi gammal dansmusik, som enligt Arvidsson inte är "vilken dansmusik som helst utan den som idkats inom underklassen och fortsätter att idkas, främst på landsbygden". Arvidsson framhåller bland annat den enkla melodiska och harmoniska uppbyggnaden som karaktäristiskt för gammeldansmusiken, samt att den i stor utsträckning bygger på gehörsinläring (a.a.). Tilläggas ska att den gamla dansmusiken för många, inte minst debattörerna i dragspelsdebatten, är synonymt med dragspelet som instrument.

Även om Arvidssons exempel är från 1930-talet så stämmer det väl in i den bild vi fått av dragspelets position kontra konstmusikens. Vi har också sett hur instrumentets försvarare försöker förvärva ett högre kulturellt kapital, till exempel genom att ta avstånd från gehörsinläring och efterlysa intresse från seriösa tonsättare för att komponera musik särskilt för dragspel.

4. Perspektiv på dragspelsdebatten

Efter att ha blivit bekanta med de värderingar som fördes fram i dragspelsdebatten så ska vi nu försöka oss på några resonemang om hur debattens värderingar påverkat och påverkar dragspelarnas ställning i det offentliga musiklivet samt hur instrumentet uppfattats inom olika musikgenrer. Men vi börjar med att fördjupa resonemanget om vad jag här kallar för en konstmusikalisk norm, vilket kan ses som själva grunden till att dragspelet och dragspelsmusiken kunde ses som ett uttryck för lågt kulturellt kapital.

Konstmusiken som norm

Den klassiska musikälskningen fick sitt genomslag under 1800-talet och 1900-talets första hälft. Musikhistorikern Gunno Klingfors beskriver den som en blandning av "åsikter och föreställningar, som främst odlats av tänkare och musikälskare vid universitet, i akademier och salonger, på kultursidor o s v sedan 1700-talets andra hälft", där bärande teman är "nationalism, regeltro och idealism med romantisk genitro och syn på musik som något gudomligt" (Klingfors 2003:63, 67). Här har också funnits en stark uppfattning att den klassiska musiken i sig förmedlar värden som lycka, godhet och intelligens. Genom 1800- och 1900-talens bildningssträvanden skulle dessa värden förmedlas till medborgarna, något som Klingfors menar har bidragit till den klassiska musikkulturens särställning (a.a.)

Vad menas då med seriös musik? Klingfors hävdar att en central föreställning i den klassiska musiksynen är att allvarlig och svårlyssnad musik ger värdefullare upplevelser än lättlyssnad musik. En annan viktig egenskap som anses känneteckna vad som är klassiskt är måttfullhet, för häftiga effekter avfärdas som publikfriari (Klingfors 2003:70). Denna åsikt kan vara värd att ha i minnet när den tekniskt avancerade dragspelsmusiken som komponerats av stilbildande dragspelare som Pietro Frosini och bröderna Guido och Pietro Deiro döms ut som "virtuost bländverk" av dragspelets motståndare (Kjellström 1972:93).

Den alltmer seriösa och förändriga musiksynen krävde också att musiken framfördes på ett nytt sätt, som byggde på dynamisk spänning före motorisk rytm där orkestrarna leds av en dirigent och inte som tidigare av musikens basstämma (Klingfors 2003:71). Som en konsekvens av detta förändrade stilideal har musik byggd på motorisk rytm sedan 1800-talets mitt ansetts som simpel och på gränsen till fördummande av flera ledande klassiska musiker och ideologer (Klingfors 2003:72). Det är samma attityd som vi finner hos Sten Broman, när han i *Röster i radio* i samma

mening beskriver dragspelsmusikens rytm som både ”evigt monoton” och ”ohygglig”.

En ytterligare faktor som ingår i den konstmusikaliska normen som vi också stöter på i dragspelsdebatten är notcentreringen. Gunno Klingfors framhåller notbundenheten som ett av kännetecknen för den konstmusikaliska praxisen, liksom Stefan Bohman påpekar att man inom ABF framhöll den skrivna musikens konstnärliga värde. Bohman ser det som ett förnekande av bonde- och arbetarkulturens musikuttryck, som till stor del byggde på improvisation och gehörstradering (Klingfors 2003:75; Bohman 1985:75). Lars Lilliestam påpekar i sin bok *Gehörsmusik – blues, rock och muntlig tradering* att det funnits en utbredd uppfattning att noterad musik har ett högre värde än icke noterad:

Man kan utan vidare påstå att vår västerländska musikkultur är präglad av **notcentrering** (Tagg 1979:28ff). Med detta menas att vi när vi tänker på musik, medvetet eller omedvetet, utgår från noterad musik och notskrift. Noterad musik blir till norm för all musik. Musik som inte är noterad tas inte riktigt på samma allvar som nerskriven musik, och den är besvärlig att handskas med för musikforskarna. Ibland kanske vi rentav har svårt att tänka oss musik utan noter (Lilliestam 1995:3).

Dragspelet, som just ett bonde- och arbetarbefolkningens instrument, har varit starkt förknippat med gehörsspelande, vilket kan vara ytterligare en förklaring till de hätska angreppen på instrumentet. Det innebär att dragspelet enligt den schematiska motsättningen mellan högt och lågt – där Klingfors i spaltform placerar "Teori – det skrivna" i kolumnen högt och "Praktik – det improviserade och traderade" i kolumnen lågt (Klingfors 2003:71) – hamnar inom den ”låga” kulturen. Det finns visserligen genrer som sätter en egen agenda, och där notcentreringen inte är lika central. I folkmusiken ses det som ett tecken på autenticitet om musiken traderats gehörsvägen, liksom förmågan att kunna improvisera är ett bärande moment inom jazzen.

Men dragspelarna tycks i större utsträckning ha sett notkunnigheten som en väg att nå acceptans för sin musik. Bland de som såg en musikbildande potential i dragspelet var uppfattningen att om notcentreringen omfattade även dragspelsmusiken, skulle instrumentets status höjas. En osignerad artikel i *Aftonbladet* den 15/4 1950 uttrycker triumfatoriskt att "det är slut med Johan på snippens muntra tjo och tjim efter knaggligt gehör [...] folk går i skola för att lära sig hantera pianodragspelets magnifika tangenter [...] man spelar klassiskt, bland annat". Likaså konstaterar *Sollefteå-Bladet* i en artikel publicerad den 15/3 1950 med rubriken ”Spela dragspel på gehör ur modet – Ordentlig skolning dagens melodi”, att "det kommer att bli en helt annan standard på dragspelsmusiken i framtiden [...] förr spelade man mest på gehör, men nu får

ju dragspelarna ordentlig skolning".

Det är så klart enkelt att utifrån vår egen tids värderingar polemisera mot uppfattningen att det finns en objektivt *god* och *dålig* musik, som vi lärt känna genom dragspelsdebatten, och hävda att olika sorters musik har olika sorters värde utifrån såväl sin funktion som det värde den tillskrivs av den som lyssnar. Men här är poängen inte att gå i polemik, utan att påvisa att musik i sig själv inte kan ses frikopplad från det samhälle där den spelas och lyssnas på. Som Alf Arvidsson konstaterar så är musicerandet ”beroende av att olika aktörer har, och skapar, ett samhälleligt utrymme för att agera i förhållande till musiken”, och "estetiska ställningstaganden får en praktisk konsekvens både i vilken musik som framförs och i vilka möjligheter den får att bli offentligt hörd, uppskattad och uppmuntrad" (Arvidsson 2002:14,15).

Debattens efterverkningar

Efter att ha gått igenom den stundtals så hätska dragspelsdebatten blir en naturlig följdfråga vilken effekt och verkan debatten hade. Själva utgångsfrågan för debatten, dragspelets roll i musikcirklar, tycktes snart ha fallit i glömska. Men som vi ska se i följande avsnitt så har den hätska tonen gentemot dragspelet påverkat dragspelare och dess talespersoner ända fram till dags dato.

Två av debattens huvudfrågor handlade om dragspelets konstruktion och om tillgången till originallitteratur. När Birgit Kjellström skriver sin bok *Dragspel*, nästan femton år efter den debatt vi redogjort för ägt rum, ägnar hon dessa frågor stort utrymme.

Frågan om huruvida dragspelet saknar övertoner eller inte fick sitt slutgiltiga avgörande när Rikskonserter ställde ekonomiska medel till förfogande för att genomföra en ”spektralanalys av dragspelsklangen”. Denna analys refereras utförlig av Kjellström för att en gång för alla göra upp med föreställningen att dragspelet skulle ha ”en påver, torftig klang” till följd av brist på övertoner. Kjellström citerar artikeln ”Förkrossande seger för dragspelet?” ur Rikskonserterers tidning *Tonfallet* nr 2 1970, där tonsättaren Folke Rabe beskriver undersökningen:

För att förtydliga analysen valde vi att göra en jämförelse med ett instrument som åtnjuter hög grad av respektabilitet men som vi gehörmässigt bedömde som tämligen övertonsfattigt, nämligen valthornet. Vi spelade alltså in tonen ettstrukna a (ca 440 Hz) med två mycket framstående instrumentalister på respektive instrument [...] Hornet visade sig ha en kraftig grundton med endast ett fåtal övertoner som brant avtog i ljudstyrka med stigande deltonsnummer. Den 4:e deltonen var den högsta som med säkerhet kunde mätas. Alltså en utpräglad övertonsfattig klang. Hos dragspelet fanns

emellertid övertoner ända upp i hörbarhetsområdets övre gränsregioner. De gick att mäta ända upp till 26:e deltonen. Deltonen 3-4 befann sig på ungefär samma ljudstyrkenivå som grundtonen, men ända upp till 11:e deltonen var ljudstyrkan tämligen ansevärd. Därefter avtog den sakta, men ännu 18:e deltonen hade en icke helt oväsentlig ljudstyrka. Alltså en utpräglad övertonsrik klang (Rabe, citerat efter Kjellström 1972:90).

Man kan ana vilken revansch detta innebar för många dragospelare. Men frågan som givetvis måste ställas är om ett instrument blir mer eller mindre värt beroende på antalet övertoner. Även här ger Folke Rabe svar:

Fysikaliska fakta och subjektiv upplevelse är två skilda saker. Ett instruments ton blir varken bättre eller sämre p.g.a. antalet övertoner, lika lite som ett stycke musik blir bättre eller sämre p.g.a. antalet ackord, vilket dock emellanåt hävdas. Lyckligtvis finns det här inte utrymme för spekulation över vilka lagar som kunde tänkas avgöra hur musik blir bra respektive dålig. Dock tycker jag fortfarande det är ett elände att en del folk skall behöva skämmas över sitt musikintresse samtidigt som andra yxs (a.a.).

Även frågan om tillgången, eller bristen på tillgång, till originallitteratur för dragspel ägnar Kjellström stort utrymme genom att låta accordeonisten Mogens Ellegaard författa ett kapitel som behandlar "litteraturfrågan". Ellegaard symboliserar kanske mer än någon annan kampen för att ge dragspelet en plats inom konstmusiken. Han deltog bland annat i den redan nämnda rundabordskonferensen om dragspelets roll i musikcirklar, där han figurerade som sakkunnig:

Hr Ellegaard berättade att en dragospelare oftast betraktas som en tredje klassens musiker som förutsätts spela hum-pa-pa på basen. Att spela seriös musik på dragspel bjöd på stora svårigheter, menade Hr Ellegaard. Ansvarigt folk inom radio, TV och konsertinstitutionerna hade förutfattade meningar, berättades det, och en dragospelare med seriös repertoar behövde både mod och kraft för att nå sitt mål (ur protokollet, citerat efter Nilsson 2000:21).

Att döma av Åke Noréns referat i Tidsspegel hade Ellegaards medverkan en positiv inverkan:

Kapellmästaren Mogens Ellegaard från Köpenhamn bör likaså ha en välförtjänt eloge. Den dragspelsvirtuositet han demonstrerade på konferensen var imponerande, och hans lika försynta som skickliga försvarstal för dragspelet ingav förtroende och sympati.

Ellegaards kapitel i Kjellströms bok har karaktären av att en gång för alla slå fast att det komponerats seriös musik även för dragspelet, och läsaren bjuds på en historisk exposé från concertinamusik på 1800-talet till accordeonets intåg i mitten av 1900-talet. Hos Ellegaard finner

vi liknande uppfattningar som hos dragspelskritikerna. Den tidiga dragspelsmusiken som komponerades av dragspelare som italienarna Deiro och Frosini, klassificerar Ellegaard som "lättfattlig, okomplicerad – ofta på gränsen till det banala" (Ellegaard i Kjellström 1976:99). Det är samma musik som Mats Olsson i Tidsspegel kallar för "musikalisk hötorgs-konst". Men till skillnad från Mats Olsson och andra kritiker ser Ellegaard i denna tidiga dragspelsmusik "en utveckling i riktning mot ett ständigt bättre och mer raffinerat utnyttjande av instrumentets tekniska och musikaliska uttrycksmöjligheter" (a.a.). Den tidiga dragspelslitteraturen anser han dock att det är upp till framtiden att "utvisa om den kommer att överleva och intressera kommande generationer ur mer än rent historisk synpunkt" (a.a.). I framväxten av en seriös dragspelsrepertoar är det accordeonets framväxt som Ellegaard framhäver som den faktor som efter 150 år "öppnade dörren till konsertsalar, musikskolor, konservatorier och det allmänna musiklivet, som hittills hade varit stängda för dragspelet" (Ellegaard i Kjellström 1976:105).⁸

Även om Kjellström ger stort utrymme i sin bok till att framhäva att det finns seriös musik komponerad för dragspel ger hon också uttryck för en annan hållning i frågan om vilken musik som anses värd att hållas fram som "god". Till försvar av gammeldansmusiken, och som replik på påståenden som att "dragspelarnas repertoar är i Sverige den lägsta tänkbara" skriver hon:

Den gamla dansmusiken utgör dragspelets största repertoar i Sverige, och åtskilliga valser, polkor och schottisar är förvisso snabbt ihopkomna och tämligen schablonartade. Många amatörer har bidragit i anspråkslös tonsättarglädje utan att betrakta sig som dragspelets Bach. Det rör sig ju om en utpräglad bruksmusik, avsedd för dans och underhållning. Men själva genren har egentligen inte lagt några begränsningens band på musikskaparna; det har skrivits mycken gammeldansmusik i Sverige, som även musikaliska finsmakare kan lyssna till med behållning. Man bör kanske påminna om att musikens värde inte beror på om den är enkel eller komplicerad. Gammal dansmusik kan som bekant vara bådadera, Mozarts musik likaså (Kjellström 1976:93).

Man kan notera en dubbel hållning i Kjellströms bok, där det å ena sidan märks att den hätska debatten mot dragspelet satt sina spår. Det är viktigt att gå i svaromål mot dragspelsdebattens centrala frågeställningar. Men å andra sidan finns, som i citatet ovan, en självständig hållning som tillerkänner den dragspelsmusik som attackerats av musketablissemangen ett värde i sig självt. Den fördöms inte, och den tillskrivs ett större värde än att endast fungera som inkörsport till den "högre" musiken.

⁸ Med accordeon menas dragspel med så kallad melodibas, dvs basregistret är inte låst till färdiga ackord som är standard på konventionella dragspel.

Denna dubbla hållning bör ses som en kombination av att dragspelsdebatten inte låg längre än ett femtontal år tillbaka i tiden, samtidigt som dragspelet efter en tids frånvaro i rampljuset åter börjat flytta fram sina positioner i det offentliga musiklivet. Under 1970-talet upplevde instrumentet en nytändning, där dragspelet och dess musik synliggjordes genom TV- och radioprogram, konserter, skivutgivning, egna organisationer och tidningar. Journalisten Stig Nahlbom har i en kommentar till TV-programmet *Nygammalt* formulerat vad säkert många dragspelare kände när 1970-talets dragspelsboom var ett faktum:

Och så kom då Nygammalt till världen i rätt ögonblick. Gladmusiken, dragspelet och gammeldansen var åter på modet. En förtryckt majoritet kom igen som en glad folkrörelse. Alltför länge hade nagelputsarna suttit på kulturens höga barstolar och spottat olivkärnor på vanligt folk med vanlig smak och med vanliga nöjesbehov. Nygammalt berättade att det inte är fult att vara vanlig och fick stöd av häftiga tittarsiffror (Nahlbom, citerat efter Lundberg et al 2001:216).

Denna storhetsperiod för dragspelet är idag historia. Dragspelsmusiken, eller dragspelarnas delkultur om vi så vill, verkar i ett undanskynt hörn av det offentliga musiklivet. Kan man i detta undanskynda liv finna några spår av dragspelsdebatten? Vi ska ge några exempel, genom ett axplock ur artikelserien ”Dragspelsprofilen”, publicerade i tidningen *Kvällsstunden*.

Den absoluta merparten av artiklarna är författade av Bo Gäfvert, själv dragspelare och en av landets främsta kännare av dragspelsmusik. Man kan notera två karaktärsdrag i Bo Gäfverts artiklar. Dels märks en ambition att tilldela dragspelarna status utifrån kvalifikationer som vi känner igen från dragspelsdebatten. Det kan handla om att lyfta fram notkunnighet och musikalisk skolning, liksom att betona eget komponerande (framför allt om de egna kompositionerna kan ses som mera avancerade och konstmusikaliskt influerade) och eventuella klassiska verk på repertoaren.

Dragspelsprofilen 191, Ingemar Hedberg, är ett bra exempel. Ursprungligen gehörsmusiker tog han tidigt lektioner av notkunniga musiker i hemtrakten. Genom att tillägna sig en tekniskt avancerad repertoar ur övningsalbum utgivna av Pietro Frosini, L O Anzaghi och andra stilbildande dragspelare väcktes intresse för den klassiska musiken, ”och Ingemar började studera orgel och piano, samt längre fram musikteori för musikdirektör Ladis Muller” (Gäfvert 2008:54). Det framgår också att Ingemar Hedberg själv varit drivande för att öka dragspelets anseende. Han har verk av Johan Sebastian Bach på repertoaren, och han uttrycker sin beundran för accordeonisten Mogens Ellegaard; ”Hans musik innebar en revolution för vårt instrument och för

oss som ville att dragspelet och dess repertoar skulle utvecklas', säger Ingemar" (a.a.).

Även Paul Norrback, nummer 187 i serien av dragspelsprofiler, lyfts fram utifrån liknande kvalifikationer. Utöver en lång rad egna kompositioner har han spelat in stycken av självaste Mozart på skiva, och under en turné i USA tillsammans med dragspelaren John Molinari framträdde Paul Norrback med "ett verkligt avancerat solo- och duettprogram" där bland annat "Finlandia" av Jean Sibelius framfördes.⁹

Samtidigt finns det en mera intern hållning i Gäfverts artiklar. Även om *Kvällsstunden* är en tidning som inte riktar sig specifikt till dragspelare är flertalet av artiklarna utformade på ett sätt som förutsätter en kännedom om dragspelsvärlden som ett fåtal utanför dragspelarnas krets känner till. Vanligt förekommande är till exempel att den dragspelsprofil som presenteras sätts i relation till stora namn i dragspelskretsar. Antingen har profilen i fråga spelat tillsammans med något känt namn, tagit lektioner för eller varit lärare åt någon storhet eller spelat dess musik.

Dragspelsprofilen nummer 185, John Boberg, gav exempelvis redan 1928 privatlektioner åt "en viss Olle Johnny" och även om det är oklart hur dragspelaren Conrad Magnusson (Dragspelsprofilen 193) placerade sig i dragspelstävlingen på Lorensbergs cirkus i Göteborg 1910, så "vet man att segraren hette Sebastian di Zazzo" (Gäfvert 2006:24 & 95). Vidare ägnas stort utrymme åt vilka dragspelsmärken den aktuelle dragspelsprofilen trakterar. För den utomstående betraktaren kan det tyckas vara ovidkommande om en dragspelare spelar på ett "Hagström ambassadör", "Guiletti" eller ett "Hohner Morino" med tre rader melodibas. Men som vi sett så riktades en stor del av dragspelsdebattens kritik mot dragspelets konstruktion och klang. För dragspelarna har ett sätt att bemöta kritiken varit att hävda att med modernare och mera tekniskt fulländade instrument ökar de musikaliska uttrycksmöjligheterna. Frågan är dock hur detta mera interna hållningssätt uppfattas av läsaren. Risken finns, som Pierre Bourdieu påpekar, att "kampvinster" på fältet (i dragspelarnas fall är det kanske snarare mer korrekt att tala om förluster) inte nödvändigtvis uppmärksammas eller förstås av "den som inte formats för att inträda i detta fält" (Bourdieu 1991:128).

Artiklarna i artikelserien "Dragspelsprofilen" bör ses som formade av dragspelsdebatten, i alla fall om man i sammanhanget ser dragspelsdebatten som ett samlat uttryck för de angrepp dragspelet fått utstå. Strävan att nå acceptans genom anpassning till den konstmusikaliska normen är många gånger uppenbar. Men vi ser också att som en reaktion på de fientligheter som mött

⁹ Presentationen av Paul Norrback finns inte publicerad i bokutgåvorna av dragspelsprofilerna.

instrumentet har dragspelarna fått lyfta fram sina egna musiker och kompositörer och hyllat deras skicklighet och storhet. Dels för att hävda sig mot musiketablissemangen, men kanske också för att stärka och hålla modet uppe i de egna leden.

Vid sidan av Bo Gäfvert bidrar även journalisten Stig Nahlbom med flera av porträtten i artikelserien. Nahlboms artiklar är skrivna i en annan stil, präglad av den ”hurtfrisk[a] vanlighet” som Lundberg, Malm & Ronström menar präglade 1970-talets revivalrörelse för dragspelsmusiken (Lundberg et al 2000:216). Här är taktiken inte att anpassa sig till motståndarens värderingar, utan snarast att i absurdum lyfta fram motsatsen (folkligheten, det lustbetonade, enkelheten) med stolthet. Det innebär att samtidigt som dragspelsdebattens värderingar reproducerats inom dragspelsvärlden så medför dragspelarnas vilja att rättfärdiga sitt instrument och sin musik i någon mån även att nya diskurser skapas. Den diskursordning som vi lärt känna genom dragspelsdebatten mynnar här ut i olika strategier för dragspelets försvar. För att återkoppla till den kritiska diskursanalysen kan vi hävda att diskursen är en ”form av social praktik som både konstituerar den sociala världen och konstitueras av andra sociala praktiker” (Winther Jørgensen & Philips 2007:67-68).

Var passar det att spela dragspel?

Den debatt vi tagit del av är som påpekats formad av sin samtids värderingar då man såg konstmusiken som musikalisk norm, och med en nutida blick är det lätt att avfärda flera av de uppfattningar som förs fram som lätt daterade. I vår tids postmoderna samhälle känns det mera relevant att tala om en slags växelverkan mellan genrer, eller om en frihet att som musiker röra sig mellan genrer, än att slå fast kategoriska uppdelningar mellan högt och lågt som objektiva sanningar. Här kan dragspelet sägas ha spelat en banbrytande roll. För frågan är om det finns något instrument som gjort sig hemmastatt i så många olika genrer som just dragspelet?

I sin barndom fann dragspelet sin plats inom den övre medelklassen där man företrädesvis spelade den musik som var på modet i 1800-talets borgerliga salonger; arior, romanser, lieder, marscher och operateman (Ellegaard i Kjellström 1976:96). Men det var via folkmusiken dragspelet gjorde sitt intåg i Sverige. Det var en ny folkmusikstil från den europeiska kontinenten, vars danser (vals, polka, schottis etc.) etablerades i Sverige vid 1800-talets mitt. Danserna fanns alltså etablerade i Sverige när dragspelet gjorde entré, men har ändå blivit oupplösligt förknippade med dragspelet (Kjellström 1976:32). Dessa danser har rentav utvecklats till en egen genre,

gammeldans, som blivit nästintill synonymt med dragspelet som instrument.

Men dragspelet har även hittat hem inom andra genrer. Det etablerade sig tidigt som ett självklart instrument inom populärmusiken (utöver den utpräglade dragspelsmusiken). Schlagermelodier från 1930- och 40-talen bärs till exempel ofta fram av en framträdande dragspelssolist. I en översikt av populärmusiken på 1950-talet uppmärksammar Jan Ling hur den amerikanska masskulturen gör sitt intåg i Europa och medför en "kulturkonfrontation" som "förvandlar skilda europeiska kulturer i deras hjärterötter" (Ling 1980:113). Ling urskiljer två parallella utvecklingar i den svenska populärmusiken. Den ena riktningen är den amerikanskt orienterade med rockmusik i centrum. När rocken slår i Sverige är det inte ovanligt att man sjunger på svenska, "en svenska anpassad efter engelskans språkidiom" (a.a.). Det var heller inte ovanligt att de nya rockkungarna kompsades av eller själva spelade dragspel, som Leif "Burken" Björklund, för att nämna en av de namnkunnigare "rockkungarna". Dragspelet var ett redan etablerat och populärt instrument som många kunde traktera, och låg följaktligen nära till hands att ta upp i den nya musiken. På så sätt utgjorde instrumentet något av en klingande motsvarighet till den hemmasnickrade engelska som Ling uppmärksammar. I takt med att musikernas genrekännedom och stilmedvetenhet ökade blev dock dragspelet överflödigt inom rocken och senare popmusiken.

Den andra riktning Ling uppmärksammar är "en gammal fåbodled som så småningom skall leda fram till Snoddas Flottarkärlek" (Ling 1980:122). Ling ser denna klyvning av populärkulturen som ett resultat av den sociala och politiska utvecklingen med snabb urbanisering, industrialisering och hård rationalisering av jordbruket. De nyinflyttade stadsungdomarna ville göra sig av med det kulturella arvet från landsbygden och istället tillägna sig det nya som staden hade att erbjuda. Men utvecklingen gav också utrymme för ett starkt romantiserande av det gamla och landsbygden, det Ling kallar för "hembygdsnostalgi", med schlagersångare som Harry Brandelius och Gösta "Snoddas" Nordgren i täten. I denna riktning hade dragspelet en given plats, vilket kanske också innebar att dragspelet här kom att symbolisera musik från en förgången tid. Såväl i Harry Brandelius som Snoddas musik har dragspelet en framträdande plats i ljudbilden, de spelade exempelvis bägge in skivor med ackompanjemang av Calle Jularbo, Karl Grönstedt och andra kända dragspelare.

Även inom jazzen etablerade sig dragspelet under 1930-, 40- & 50-talen tack vare stilbildande dragspelare som Nisse Lind och Erik Frank, liksom det numera finns flera dragspelare som är verksamma som renodlade konstmusiker.

Under sin storhetsperiod var alltså dragspelet vanligt förekommande inom ett flertal genrer. Exempelvis tycks majoriteten av de dragspelare som porträtteras i den tidigare citerade artikelserien ”Dragspelsprofilen” oavsett notkunnighet och konstmusikalisk repertoar ha haft sin huvudsakliga verksamhet som dans- och underhållningsmusiker.

Genrebreddden skall dock inte ses som en tillgång i strävan att tillskansa sig ett högt kulturellt kapital, utan kan paradoxalt nog upplevas som ett bevis för motsatsen. När Pierre Bourdieu i en intervju resonerar kring ”Släktet musikvurmares ursprung och utveckling” påpekar han att ”det är framförallt *blandningen* av genrer, ordningen mellan domänerna, som är outhärdlig för den som har en viss smak, dvs en viss position att 'urskilja och bedöma', som Kant säger” (Bourdieu 1991:173). Bourdieu säger att det rent av uppfattas som ”rituella övertramp” och ”helgerån” att ”blanda det som ska vara åtskilt, det heliga och profana, och genom att förena det som de införlivade klassificeringarna – smaken – kräver att man skiljer åt” (aa).

För andra musiker har dragspelet följaktligen kunnat uppfattas som ett hot mot den egna genren. Alf Arvidsson uppmärksammar att dragspelet betraktades med misstänksamhet av många jazzmusiker eftersom man i det såg en konkurrent och en ”gestaltning av musikerrollen som kunde fylla jazzen med oönskat innehåll” (Arvidsson 2002:42). Samtidigt innebar dragspelets popularitet att man av rent publikfriande skäl tog upp instrumentet i olika jazzsammanhang. Arvidsson ger exempel på hur skivbolag kunde ställa krav på att skivor med avancerade storbandsarrangemang skulle innehålla ett kortare dragospelssolo, ”för att skivan skulle sälja i Norrland” liksom att konsertarrangörer kunde ställa krav på att dragospel skulle ingå i orkesterns instrumentering som villkor för engagemang (Arvidsson 2002:44). En bidragande orsak till att dragspelet kunde accepteras inom jazzkretsar var att redan etablerade jazzmusiker utöver sitt huvudinstrument även trakterade dragspel (Arvidsson 2002:43). Arvidsson menar också att genomslaget för Nisse Linds hot-trio hindrade ”en allt för rigid attityd [gentemot dragspelet] att helt dominera” (a.a.).

Om dragspelet integrerades inom populärmusiken, sågs såväl som ett hot, möjlighet och nödvändigt ont inom jazzen, så sågs det enbart som ett hot inom konstmusiken. Mogens Ellegaard påpekar att det varit dragspelare själva som drivit på utvecklingen för att ge dragspelet en plats inom konstmusiken, och att det framförallt varit ett fåtal accordeonspelare som lyckades etablera samarbete med ett litet antal kompositörer och pedagoger (Ellegaard i Kjellström 1976:105). Men för det stora flertalet inom det officiella musiklivet av kompositörer, musiker och pedagoger sågs dragspelet länge med fientlig blick.

Återigen ser vi dragspelets starka symbolvärde. Det förefaller osannolikt att föra ett motsvarande resonemang om instrument som gitarr eller saxofon, för att två exempel på välkända instrument som är etablerade i de genrer som här nämnts. Men dragspelets låga status tycks varit så allmänt erkänt att det varit självklart för många musiker att positionera sig i förhållande till instrumentet, där förhållandet till dragspelet varit en mätare på vilket kulturellt kapital man besitter. Vi kan här knyta an till Pierre Bourdieus diskussion om legitim/icke-legitim kultur, estetik eller smak i olika samhällen, och var skiljelinjen mellan dessa går. Bourdieu har definierat tre övergripande "smakzoner" kopplade till motsvarande "kulturella produktions- och konsumtionsfält" (Bjurström 1997:199). Dessa tre zoner är:

- 1) Den legitima kulturen och smaken
- 2) Den genomsnittliga kulturen och smaken
- 3) Den populära eller folkliga kulturen och smaken

I vårt exempel utgörs den legitima kulturen/smaken av klassisk musik och den populära/folkliga kulturen/smaken av dragspelsmusik, tillsammans med rock och schlagers. Enligt Bourdieu innefattar den genomsnittliga kulturen/smaken "både efterapningar av den legitima kulturen, 'genrer mitt emellan' denna och massproducerad kultur och 'ännu-icke-legitimerade' former av kultur och smaker" (a.a.).

Kanske är det inom denna "genomsnittliga kultur" vi skall placera jazz, som en genre mitt emellan den populära och legitima kulturen, som strävar mot män ännu inte nått fram till den legitima kulturen, (alltså den utveckling som Arvidsson sätter fingret på redan titeln på sin bok "Från dansmusik till konstnärligt uttryck"). Och att detta är anledningen till den tvetydiga hållningen till dragspelet inom jazzkretsar. Det finns å ena sidan en känsla av samhörighet med dragspelet som en symbol för den populära kultur där man har sitt ursprung. Men i sin strävan att nå den legitima kulturen måste man å andra sidan distansera sig från dragspelet, efter som det symboliserar just den kultur man vill lämna bakom sig.

Sammanfattningsvis kan vi kanske säga att dragspelet haft lätt att integreras i genrer inom den populära kulturen, det vill säga den "egna" kulturen, men fått kämpa, och betraktats med misstänksamhet eller rentav fientlighet i sin strävan att ta plats även inom de genomsnittliga och legitima kulturerna.

5. Från kulturdebatt till medieskugga – avslutande diskussion

Som angavs inledningsvis har syftet varit att studera motsättningen mellan å ena sidan dragspelet som folkkärt instrument och å andra sidan fientligheten mot dragspelet från det vi kallat för ett musikaliskt etablissemang. För att åskådliggöra denna motsättning har jag utgått från debatten om dragspelets roll i musikcirkclar för att därigenom urskilja vilka värderingar som låg till grund för fientligheten mot dragspelet, och också för att se hur dragspelet togs i försvar. En självklar uppfattning i debatten är att det finns en ”hög” respektive ”låg” musik, och att den höga musiken, synonymt med konstmusik, uppfattas som musikalisk norm. Detta förhållningssätt är till stora delar gemensamt för bägge sidor i debatten. Flera av dem som tar dragspelet i försvar anser att dragspelet måste ges plats inom den höga musiken för att höja dess status, medan dragspelets motståndare menar att dragspelet som instrument är så undermåligt att det inte går att använda inom konstmusiken. Man kan säga att det vi ser i debatten är en kamp om den höga kulturen, där den ena sidan kämpar för att bevara sin ställning inom den höga kulturen, och där den andra kämpar för en plats, eller åtminstone acceptans, i densamma. Det är vad Pierre Bourdieu kallar för ”fältens generella lag” där ”innehavarna av den dominerande positionen, de som har mest specifikt kapital [...] genom en mängd relationer [står] mot de nyinkomna, nykomlingarna, uppkomlingar som inte har mycket specifikt kapital” (Bourdieu 1991:214).

De dragspelskurser som gav upphov till dragspelsdebatten har också satts i relation till framväxten av en offentlig musikundervisning där den viktigaste grogrunden fanns inom föreningsliv, folkrörelser och inte minst hos de olika studieförbunden som kunde erbjuda musikcirkclar. Här har vi sett en paradox när vi ska placera in dragspelscirkclarna i musikundervisningens framväxt. Det kan tyckas att dragspelscirkclar som över hela landet samlar tusentals deltagare borde uppmuntras och ses som ytterligare en möjlighet till musikundervisning. Men eftersom dragspelet varit så intimt förknippat med den låga kulturen så sågs dragspelscirkclarna snarare som ett hot än en tillgång. Att man från dragspelshåll försökt framhäva möjligheterna att även spela klassisk musik på dragspel, har snarast bidragit till att förstärka hotbilden.

I diskussionen har vi i stor utsträckning fått förhålla oss till hur musiklandskapet såg ut på 1950-talet och med det angränsande decennier. Några avslutande ord bör dock sägas om vår egen tid, där musiklivet i större utsträckning präglas av mångfald och samspel mellan genrer. På musikhögskolorna kan man idag studera såväl klassisk musik som jazz, rock och folkmusik. Ett ofta använt exempel för att visa på hur populärmusiken tilldelats högre status är Polarpriset, som

på initiativ av Stikkan Andersson sedan 1990-talet delas ut av Musikaliska Akademien till musiker som "tidigare ansågs bidra till musikens förfall" (Klingfors 2003:76). En liknande prestigevinst för dragspelare är det Hagströmsstipendium som årligen delas ut av Musikaliska Akademien till en framstående dragspelare och en framstående gitarrist. Här kan även nämnas den tredagars accordeonfestival som sedan år 2000 årligen arrangeras i samarbete mellan Kungliga musikhögskolan och Sveriges dragspelares riksförbund.

Den bild som vi målade upp i föregående kapitel av dragspelsmusiken som icke-legitim kultur, jazzen en genre på uppgång i den genomsnittliga kulturen och till sist konstmusiken som ensam herre på täppan inom den legitima kulturen kan sägas vara satt ur balans. Pierre Bourdieu har i franska undersökningar uppmärksammat hur "förändringar inom utbildningssystemet, yrkesstrukturen och för de intellektuella (specialisterna på symbolisk produktion som utgör en dominerad fraktion inom maktfältet) har [...] rubbat dessa smakzoner och de kulturella produktions- och konsumtionsfält som är kopplade till dem [...]" (Bjurström 1997:199). Kanske är det något liknande vi kan se utifrån vår egen diskussion.

För dragspelets del är situationen i dagens musikliv något komplex. Lundberg, Malm & Ronström konstaterar att samtidigt som dragspelarna under 1980- och 90-talen försvunnit ur offentlighetens ljus och blivit allt mer marginaliserade har dragspelet som instrument aldrig varit så accepterat som idag (Lundberg et al 2000:216, 218). Dragspelet förekommer i de mest skilda genrer; inom populärmusik, världs/folkmusik, konstmusik med mera. Men flera av dem som spelar dragspel i dessa sammanhang betraktar sig inte som dragspelare i den bemärkelsen att "dragspelare" är en förenande och identitetsgrundande faktor kring en specifik dragspelsmusik. Istället handlar det om yrkesmusiker som spelar dragspel bland många andra instrument, eller dragspelare som till exempel spelar Balkanmusik, klezmer och tango. De har täta kontakter med den "musikvärld" som hör deras genre till, men de "tycks sällan eller aldrig ha kontakt med dragspelare som spelar annan sorts musik" (Lundberg et al 2000:201). Det är alltså genre snarare än instrument som är den identitetsgrundande faktorn.

Den dragspelsmusik som formerades som en egen delkultur under 1900-talets första hälft hörs däremot allt mera sällan i det offentliga musiklivet, även om musiken finns och har sina arenor. Följaktligen blir den stora frågan för många dragspelare idag att synliggöra dragspelsmusiken. Lundberg, Malm & Ronström uppmärksammar här två riktningar. Den ena utgörs av dem som anser att dragspelsmusiken måste moderniseras för att överleva, dragspelarna "måste acceptera MIDI och sequencerbakgrunder, de måste bredda repertoaren"

(Lundberg et al 2000:194). Vidare finns den riktning som kämpar för att ge dragspelsmusiken ökat utrymme i radio och TV. Här finns en grupp eldsjälar som kämpar för "sin" musik. Det kan handla om talespersoner för dragspelarnas delkultur och/eller representanter för en äldre generation som upplever att den musik de lyssnat på större delen av sitt liv blivit orättvist undanskuffad ur offentlighetens ljus.

Paradoxalt nog kan man därför konstatera att när dragspelsmusiken på 1950-talet hade ett starkt publikunderlag och instrumentet var väl etablerat inom de populärmusikaliska genrerna, då stod kampen om acceptans och en plats inom den seriösa musiken och finkulturen. Idag när ett mera mångfacetterat och tillåtande musikklimat gett dragspelet möjlighet att höras även i konsertsalongerna är dragspelsmusiken alltmer osynliggjord i det offentliga musikklimatet. Idag handlar kampen kanske snarare om att kräva en plats i radio, tv och andra sammanhang, på samma villkor som annan musik. Men det är likväl fråga om en kamp, där dragspelarna fortsatt kämpar för att nå acceptans för sitt instrument och sin musik.

6. Källor

Litteratur

- Arvidsson, Alf, 1991. *Sågarnas sång - Folkligt musicerande i sågverkssamhället Holmsund 1850-1980*. Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Arvidsson, Alf, 2002. *Från dansmusik till konstnärligt uttryck – Framväxten av ett jazzmusikaliskt fält i Umeå 1920-1960*. Umeå universitet, institutionen för kultur och medier, etnologiska skrifter nr. 21.
- Berglund, Håkan, 1987. *Piglocka – Dragspelets införande och anpassning*. Sumlen 1987.
- Bjurström, Erling, 1997. *Högt & lågt - Smak och stil i ungdomskulturen*. Umeå: Boréa bokförlag.
- Bohman, Stefan, 1985. *Arbetarkultur och kultiverade arbetare*. Arlöv: Nordiska museets handlingar 103.
- Bohman, Stefan, 2007. *Vad kan dragspel säga oss? Om kulturanalys av musik och musikinstrument* (i Bohman, Stefan; Lundberg, Dan & Ternhag Gunnar, *Musikinstrument berättar – instrumentforskning idag*) Gidlunds förlag.
- Bourdieu, Pierre, 1991. *Kultur och kritik*. Uddevalla: Daidalos.
- Bourdieu, Pierre, 2000. *Konstens regler – det litterära fältets uppkomst och struktur*. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposium.
- Broady, Donald, 1991. *Sociologi och epistemologi – Pierre Bourdieus författarskap och den historiska epistemologin*. Stockholm: HLS-förlag.
- Broady, Donald; Palme, Mikael, 1994. *Förord* (i Bourdieu, Pierre, *Kultursociologiska texter*). Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposium.
- Davidsson, Rolf, 1980. *Svensk musikundervisning på 1950-talet*. Svensk tidskrift för musikforskning, årg. 62:1 1980.
- Gäfvert, Bo 2006 & 2008. *Dragspelsprofiler del 1 & 2*. Tidningshuset Kvällsstunden AB.
- Kjellström, Birgit, 1976. *Dragspel*. Motala: Sohlmans förlag.
- Klingfors, Gunno, 2003. *Retro.nu – Nya perspektiv på musikens historia*. Stockholm: Liber.
- Larsén, Carlhåkan, 2002. *Sten Broman – En man med många kostymer*. Lund: Historiska Media.
- Lilliestam, Lars, 1995. *Gehörsmusik – Blues, rock och muntlig trading*. Akademiförlaget.
- Ling, Jan, 1980. *Populärmusik under 1950-talet*. Svensk tidskrift för musikforskning, årg. 62:1 1980.
- Lundberg, Dan; Malm, Krister; Ronström, Owe, 2000. *Musik, medier, mångkultur - Förändringar*

i svenska musiklandskap. Hedemora: Gidlunds förlag.

Lönn, Anders, 1980. *Svenskt 50-tal*. Svensk tidskrift för musikforskning, årg. 62:1 1980.

Nahlbom, Stig; Walter, Andrew, 1976. *Stora dragspelsboken*. Stockholm: Lindqvist Förlag.

Nyberg, Bo, 2011 & 2013. *Det svenska dragspelet del 1 & 2*. Nybergmedia.

Persson, Torgil, 2001. *Kommunala musikskolornas framväxt och turbulenta 90-tal*. Skrifter från institutionen för musikvetenskap, Göteborgs universitet nr. 68.

Phillips, Louise; Winther Jørgensen, Marianne, 1999. *Diskursanalys som teori och metod*.

Roskilde universitetsförlag/Samfundslitteratur.

Uppsatser

Nilsson, Magnus, 2000. *AB Albin Hagström, Älvdalen*. Uppsats för 60 poäng i musikvetenskap. Institutionen för musikvetenskap, Göteborgs universitet.

Tidningsartiklar

Att bedöma cirklar - i dragspel. Tidsspegel. Nr. 5 1960.

Dragspel drar 5.000 i skolan. Aftonbladet. 15/4 1950.

Ge folkinstrumentet en chans - Dragspelsförsäljningen den överlägset största. Örebro-Kuriren. 27/4 1961.

Kring en konferens - om dragspel. Tidsspegel. Nr 5. 1960.

Meditationer över en dragspelsskola. Tidsspegel. Nr. 3 1960.

Spela dragspel på gehör ur modet - Ordentlig skolning agens melodi. Sollefteå-Bladet. 15/3 1950.

Stormvarning i bälgen. Röster i Radio. 27/11 1960.

Svar på tal om dragspel. Tidsspegel. Nr. 4 1960.