

Bebyggelsehistorisk tidskrift

Musikens rum och miljöer



NR 54 • 2007

Bebyggelsehistorisk tidskrift

NR 54 • 2007

Musikens rum och miljöer

REDIGERAT AV

BO PERSSON

Bebyggelsehistorisk tidskrift utges av den för ändamålet stiftade föreningen Bebyggelsehistorisk tidskrift.

Tidskriften utkommer med två nummer per år. Varje nummer redigeras av en därtill utsedd redaktör. Härvid medverkar också tidskriftens redaktionskommitté som innehåller företrädare för en rad ämnen. Recensionsavdelningen i tidskriften handhas av en särskild recensionsgrupp.

Redaktionskommitté

Åsa Ahrland, Ekon. institutionen, SLU, Uppsala, ordf.
Victor Edman, Kungl. Tekniska Högskolan, Stockholm
Gunhild Eriksdotter, Riksantikvarieämbetet, Stockholm
Rosemarie Fiebranz, Uppsala universitet
Margit Forsström, Länsstyrelsen, Växjö
Ulf Jansson, Stockholms universitet
Bo Lundström, Krigsarkivet, Stockholm
Fredrika Mellander Rönn, Stockholm
Lena Palmqvist, Nordiska museet, Stockholm
Bo Persson, Stockholms universitet
Martin Rörby, Stockholm
Lukas Smas, Stockholms universitet
Björn Strehlenert, Saltsjöbaden
Ola Wetterberg, Göteborgs universitet

Recensioner

Ulf Jansson
E-post: ulf.jansson@humangeo.su.se

Temaredaktörens adress:

Bo Persson
Historiska institutionen
Stockholms universitet
106 91 Stockholm
E-post: bo.persson@historia.su.se

Sakkunniga:

Professor Leif Jonsson, Norges teknisk-naturvetenskaplige universitet, Trondheim
Professor Jan von Bonsdorff, Uppsala universitet

Redaktionens adress

Institutionen för ekonomi, Sveriges lantbruksuniversitet, SLU, Box 7013, 750 07 Uppsala

Prenumeration och distribution

Swedish Science Press, Box 118, 751 04 Uppsala
Telefon 018-36 55 66, E-post: info@ssp.nu

Prenumeration för 2008 kan tecknas genom insättning av 250 kr på plusgiro 489 78 50-6 eller bankgiro 914-4601.

Skriv namn, adress och Bebyggelsehistorisk tidskrift på inbetalningskortet.

Lösnummer beställs på samma sätt. Lösnummerpris 150 kr + porto.

För beställning av äldre nummer se: www.ssp.nu

<i>Redaktör för detta nummer</i>	Bo Persson
<i>Grafisk form, teknisk redaktör</i>	Elina Antell, Uppsala
<i>Engelsk översättning</i>	Roger och Kerstin Tanner
<i>Typsnitt inlaga</i>	Sabon
<i>omslag</i>	Baskerville/Futura
<i>Tryck</i>	Vindspelet grafiska ab, Borås, 2008

© Respektive namngiven författare

ISSN 0349-2834

Tryckt med bidrag från Vetenskapsrådet.

Innehåll

<i>Bo Persson</i> Musikens rum och miljöer	5	<i>Catharina Dyrssen</i> Stadens rytmer: rummet och ljuden	59
<i>Karin Hallgren</i> Stockholms rum för musik under 1800-talets första hälft – mot ett offentligt musikliv	8	<i>Stefan Bohman</i> Den andliga närvaron. Grieg, museet och nationalismen	73
<i>Eva Öhrström</i> Ett eget rum. Ett kvinnoperspektiv på musikaliska salonger	26	<i>Gunnar Ternhag</i> Dansbanan – ett lyckligt minne	86
<i>Håkan Forsell</i> Musikens rum i samhällets mitt. Stockholms konserthus och mellankrigstidens publik	46		

Omslagsbilderna visar två socialt olik utformade rum och miljöer där olika sociala samhällsgrupper utövat och brukat musik.

FRAMSIDESBILDEN: Den "högre" musikvärlden? – Georg Paulis målning illustrerar borgerlighetens musikrum runt sekelskiftet 1900: sluten avskildhet, intimitet och känslsamhet, en koncentrerad och kunnig publik. Målningen finns på Waldermarsudde, Stockholm.

BAKSIDESBILDEN: Den "lägre" musikvärlden? – Fotot från dansbanan i Mellansel från sent 1940-tal visar ett helt annat musikrum: öppet och synligt – utan skarp avgränsning mot den omgivande naturen, bullrigt och oroligt, en förväntansfull och deltagande publik som agerar enligt tydliga könskoder. Fotot finns i Dialekt-, ortnamns- och folkminnesarkivet i Umeå.

Musikens rum och miljöer

Musik har alltid omgett människan, världen över, sedan människan blev människa. Musik har använts i många syften: för kommunikation, för att underlätta arbete och som ren underhållning.

Men människan har också skapat särskilda rum och miljöer för att utöva musik och bruka den. Viss musik har försiggått på särskilda platser. Det kan ha varit kultiska platser, som de kristna kyrkorna både förr och i våra dagar. Eller rum och byggnader där speciell musik har framförts, som musikrum i palats, konsert- och operahus, jazzklubbar och dansbanor. Idag framförs också musik i byggnader som tillkommit för helt andra syften, som fabrikslokaler och idrottsarenor.

Ett stort musikrum är naturligtvis människans egen närmiljö, där vi inte minst idag översköls av ljud och musik från fordon, affärslokaler, andras musiklyssnande – och naturligtvis vårt eget musikskapande vare sig vi gnolar och sjunger eller lyssnar på radio eller bärbart ljud som iPod. Musik är kanske mer närvarande idag än någonsin tidigare, och troligen också viktigare för identitetsskapandet, i synnerhet musik som framförs av andra.

Detta nummer av *Bebyggelsehistorisk tidskrift* ägnas åt musikens olika rum och miljöer. I sex uppsatser diskuterar författare från olika discipliner och från skilda utgångspunkter musikmiljöer och relationen mellan musik och rum. Uppsatserna har naturligtvis ett stort intresse var och en för sig, men de kan också kopplas till varandra så att de på ett spännande sätt antyder viktiga aspekter av denna förbindelse.

En sådan aspekt är den historiskt-kronologiska, hur de särskilda rummen för musik förändrats över tid. *Karin Hallgren* diskuterar i sitt bidrag utvecklingen av det offentliga musikrummet i Stockholm under den första hälften av 1800-talet. De offentliga musikföreställningar som runt år 1800 gavs för en betalande publik hade en direkt koppling till hovet och hovkulturen, inte minst som

all offentlig teater- och musikverksamhet krävde kungligt tillstånd. De var delar av den representativa offentligheten, vars yttersta syfte var att visa upp den kungliga makten för undersåtarna. Men under den första hälften av 1800-talet uppstod ett musikliv i en gråzon mellan det offentliga och det privata. Denna verksamhet drevs i föreningsform av personer ur den nya borgerligheten, ibland som konserter för välgörande ändamål, och kan kopplas till framväxten av det som den tyske forskaren Jürgen Habermas kallat för en borgerlig offentlighet. Stockholms befolkning och bebyggelse växte vid denna tid. Nya finansärer och en ny publik bar upp denna nya offentlighet. De lokaler där konserterna hölls, som Kristeinska huset och De la Croix salong, låg ute på malmarna och var alltså även geografiskt skilda från hovet. När så det kungliga teatermonopolet föll i början på 1840-talet etablerades flera privata teatrar. En kulturmarknad uppstod med stjärnor som Jenny Lind och Christina Nilsson, och man började intressera sig för att utveckla en nationell musik.

Vid sidan av dessa offentliga och halvoffentliga miljöer skedde vid denna tid också musicerande i borgerliga hem och i salonger. *Eva Öhrström* diskuterar i sitt bidrag kvinnornas plats och möjligheter i salongerna utifrån svenska och europeiska exempel. Hon urskiljer tre typer av salonger under 1800-talet. Här fanns de äldre aristokratiska salongerna, som försiggick i slottens och herrgårdarnas stora salar och precis som hovkulturen demonstrerade ägarnas makt och glans. Liknande funktion hade också de storborgerliga salongerna mot slutet av seklet, som i påkostade lokaler visade upp de kapitalistiska finansmännens och köpmännens nyvunna rikedom och status. En tredje typ, förankrad i stadsborgerskapets och akademikernas miljö, hyllade vid mitten av seklet intimitet, familiet och emotionalitet. Trots olikheterna kunde kvinnor ta plats i alla dessa salonger. De var ofta drivande och kunde agera aktivt både som

kompositörer och som musiker. Salongen blev ett frirum där män och kvinnor med kulturella intressen kunde mötas. För till exempel Fanny Mendelssohn i Berlin och Mathilda Orozco och Agnes Geijer i Sverige gav salongerna möjlighet till musikskapande, men de tog aldrig steget ut i offentligheten. Detta var heller aldrig meningen; kvinnans plats, i synnerhet i de aristokratiska och borgerliga skikten, var i den privata sfären. Endast ett fåtal, som organisten och tonsättaren Elfrida Andrée, kunde ta steget ut i offentligheten. Men när salongerna försvann i början av 1900-talet och ersattes av ett offentligt konsertliv med fasta institutioner gavs inte någon plats för kvinnornas självständiga musikskapande i dessa.

De stora offentliga institutionerna för musikframföranden som växte fram under slutet av 1800-talet och början av 1900-talet var oftast ett resultat av ett samgående mellan det offentliga och privata donatorer ur borgerligheten. Dessa kulturinstitutioner skulle på många sätt symbolisera offentlighet och civilisation mer än kulturkonsumtion. Stockholms konserthus under mellankrigstiden är det exempel som *Håkan Forsell* tar som exempel för en diskussion av det "vi" som denna musiklokal adresserar. Konserthuset startade som ett borgerligt statusprojekt, men stod klart först 1926, i en tid som var både demokratisk och mer folklig. Byggnaden vändes mot det brokiga och något lantliga marknadstorget, och blev lika mycket ett medborgarhus som ett konserthus. Den nya tiden hade stort behov av samlingslokaler och konserthuset hyrdes ut till fackförbundskongresser, partimöten, husmodersveckor, brottnings-tävlingar och trolleriföreställningar. Radions och grammfonens konkurrens tvingade fram nysatningar och nytänkande för att behålla den gamla publiken och värva nya grupper. Genom sin öppenhet och föränderlighet blev Konserthuset en viktig del i en demokratisk kultur.

I *Catharina Dyrssens* bidrag flyttas vi till dagens stadsmiljöer och här vidgas perspektivet. Stadsrummet i sig står i centrum för en diskussion om hur det arkitektoniska rummet kan förstås som ljud. Diskussionen inbegriper den ljudmiljö som omger oss i staden, med människoröster, musik, bilbuller, byggarbetslarm och tillfälliga tystnader och dämpningar av ljuden. Men också av den rytm som själva arkitekturen och rummet

åstadkommer och de skikt och överlagringar som historien ger. Vi kan inte bara läsa av och uppleva rummet med hjälp av vår syn utan även med hjälp av vår hörsel. Detta har utnyttjats av soundscape-forskningen för att direkt påverka ljudbilden i stadslandskapet, men författaren pläderar här för en öppnare syn på ljudrummet som i grunden flerskiktat, föränderligt och överraskande. En sådan grundsyn gör mellanrummen, anknytningarna och samspelen av arkitektur och rum viktigare, och ger möjlighet att utforma intressanta mikrolandskap där ljud och rum möts.

Catharina Dyrssens bidrag visar tydligt att det finns en maktaspekt och en ideologisk aspekt när man skapar rum. Man inbjuder vissa grupper till speciella upplevelser, men man kan också medvetet eller omedvetet utesluta grupper. Rummet blir något omstritt, något som kan erövrats eller avvisas. Och som om det erövrats kan användas på nya sätt. Det finns nästan alltid tydliga budskap till dem som rör sig i rummet. Detta framgår av samtliga bidrag i detta nummer. *Stefan Bohmans* bidrag behandlar uttryckligen denna ideologiska aspekt. Han diskuterar vilken roll kompositörs-museer har för ideologiproduktion och på vilka sätt denna ideologi gestaltas. Utgångspunkten är Edvard Griegs hem Troidhaugen i Norge. Centralt för alla personmuseer, liksom för många andra museer, är att de på olika vis försöker skapa autenticitet. Det gäller att skapa ett *genius loci*, en förnimmelse av att kompositören (i detta fall) verkligen har levt och verkat här. Detta görs genom att ställa ut originalmöbler och originalföremål (helst kompositörens egna), eller om sådana inte finns genom rekonstruktioner av dessa. Illusionen är central: vid det pianot satt han när han skrev musiken, eller där kunde han ha suttit. Man gör musikinspelningar där verken framförs på tonsättarens eget instrument, eller kanske hellre på repliker som fungerar bättre. Museerna får en viktig ideologisk roll, men här betonar författaren att samma musik kan, genom musikens "öppna" form och uttryck, användas av helt olika ideologier och rörelser. Så har Griegs musik setts som ett genuint uttryck för den norska folksjälen av nationalromantikerna i slutet av 1800-talet, som strålande exempel på den ariska kulturen av framträdande tyska musikforskare i Nazityskland och, vid samma tid, som fylld av nationell och demo-

kratisk anda av norska motståndsmän. Musiken och museerna blir på så vis en manifestation i en kamp om tolkningsföreträde.

Karin Hallgren framhåller i sitt bidrag att brukandet av musik, och därmed musikrum, var starkt socialt skiktat i början av 1800-talet. Denna uppdelning mellan högt och lågt, mellan konstmusik och populärmusik har som alla vet fortsatt, trots att samhället blivit mer demokratiskt och en statlig kulturpolitik som försökt bredda kulturkonsumtionen. Stora delar av detta folkliga musikbruk har rönt mindre uppmärksamhet av forskningen, bland annat för att den lämnat så få spår i form av källmaterial. *Gunnar Ternhag* argumenterar i sitt bidrag för att dansbanor både bör befruktas och bevaras som viktiga kulturmiljöer. De började uppföras i samband med folkrörelsernas starka frammarsch i slutet av 1800-talet, då föreningarna behövde inkomster för sin verksamhet och medlemmarna ett ställe för nöje. Inte minst idrottsrörelsen var aktiv i byggandet av dansbanor. Spridandet av cykeln underlättade ytterligare publiktillströmningen. Medan danserna var populära tillställningar för de unga möttes de framför allt under 1930- och 1940-talen av en kritisk och moraliserande opinion från vissa vuxna grupper. ”Dansbaneländet” ansågs som en förkastlig företeelse fylld med fylla och promiskuitet. Men dansbanorna överlevde även detta angrepp och författaren visar hur dansen pågick efter ett organiserat, närmast rituellt, mönster. Pojkarna stod

för sig, flickorna för sig, vägen till dansgolvet och dansgolvet självt var tvåkönat. Ofta fanns skyltar för att visa vilken typ av dans som spelades. Alla dessa regler och uppförandekoder syftade ytterst till att underlätta mötet mellan flickorna och pojkarna i en genusordning som separerade könen i samhället.

Till sist några korta reflektioner över musikens rum och miljöer i ett tvåhundraårsperspektiv. Man kan urskilja åtminstone två tydliga tendenser. Den ena är att musik blivit tillgängligare för alla. Det är inte längre ekonomiskt och socialt överstigit för de flesta att gå på Operan, även om det är dyrt, och vi behöver inte längre uppsöka levande musik för att kunna lyssna. Detta är också en viktig del av globaliseringen – all världens musik är numera åtkomlig. Baksidan av detta är att vi också kan ha svårt att freda oss mot den musik som opåkallat sköljer över oss i vardagen. Vi blir ofrivilla masskonsumenter av musik.

Den andra tendensen är att det trots detta kraftiga musikbrus finns en stark kontinuitet att viss musik spelas bara i vissa rum. Konserthusen och operorna lever vidare liksom rock- och jazzklubbar. Musikens starka identitetsskapande funktion idag förstärker detta isärhållande.

Vi hoppas att bidrag i detta nummer ska ge intressanta och nöjsamma läsoplevelser, men också ge möjligheter att reflektera över musikens roll i rummet idag.

Bo Persson

Ett stort tack till Stefan Bohman och Gunnar Ternhag för givande samtal inför planeringen av detta nummer av *Bebyggelsehistorisk tidskrift*.

Stockholms rum för musik under 1800-talets första hälft – mot ett offentligt musikliv

av Karin Hallgren

OM VI IDAG VILL GÅ PÅ KONSERT i Stockholm kan vi välja mellan många olika genrer och det finns ett flertal olika lokaler att gå till. Konserthuset vid Hötorget erbjuder instrumentalkonserter av olika slag, Operan vid Gustav Adolfs torg sätter upp såväl standardverk som nya kompositioner, i Berwaldhallen vid Strandvägens slut framförs en omfattande repertoar. Vill vi se på musikal finns det flera privata teatrar att välja mellan. Lokalerna är byggda just för att man ska framföra och lyssna på musik där, och det är möjligt för den som vill att köpa en biljett till evenemangen. Dessutom ges många möjligheter till konsertupplevelser i någon av Stockholms alla kyrkor.

Hur såg situationen ut för närmare 200 år sedan – alltså vid början av 1800-talet? Vart skulle man gå om man ville höra på musik och vilken musik erbjöds publiken? Innan vi går närmare in på lokaler och repertoar är det nödvändigt att påminna sig att om man vid denna tid ville lyssna på musik fick man antingen spela den själv eller gå till en lokal av något slag för att höra andra framföra den. Det enda som stod till buds var "live"-framföranden – en situation som nästan är svår att föreställa sig idag med all den musik som vår vardag är full av.

Även om det tidiga 1800-talets musikutbud därför i detta avseende måste sägas vara väsentligt mindre än i dag förekom dock musik i många olika sammanhang. Man kunde lyssna på den musik som spelades i mellanakterna och i pjäserna på teatrarna, liksom den underhållningsmusik som framfördes på kaféer och värdshus. Musik framfördes också i många föreningsammanslagningar och vid olika religiösa sammankomster. Baler och maskerader bevisades av stora delar av stadens

borgerskap.¹ Operor och sångspel sattes upp på den kungliga operan och konserter av det slag vi är vana vid idag förekom också. Den skiktning i olika sociala miljöer som fanns i samhället under första hälften av 1800-talet avspeglade sig också i kulturutövandet. Olika samhällsklasser roade sig på olika sätt. I sin redogörelse över folkliga traditioner och nöjesställen i Stockholm under 1800-talet ger Claes Lundin och August Strindberg en livfull bild av gatumusikanter, folkliv på Djurgården, militär exercis på Ladugårdsgärdet och samlingar inom olika ordenssällskap och klubbar. Framför allt är det fråga om nöjen som utövades av de lägre samhällsklasserna.²

När samhället i stort genomgick stora förändringar under 1800-talet förändrades också musiklivet. Vid början av 1800-talet hade en stor del av det offentliga musiklivet en koppling till hovkulturen. Men under århundradets lopp tillkom nya aktörer, lokaler och konsertformer. Som vi kommer att se i det följande är denna förändring en kontinuerligt pågående process, som tar sin början under tidigt 1800-tal.

Begreppet "borgerlig offentlighet" blir i detta sammanhang centralt. I flera uppmärksammade arbeten har den tyske samhällsforskaren Jürgen Habermas diskuterat framväxten av en borgerlig offentlighet under 1800-talet.³ Den skiljer sig dels mot den tidigare representativa offentligheten, som framför allt var ett sätt för den regerande makten att uppvisa sin makt inför undersåtarna, dels mot den privata sfär som återfanns i hemmen. Den borgerliga offentligheten, menar Habermas, är typisk för 1800-talets europeiska samhälle. Nya grupper tar plats i den politiska och idémässiga debatten som nu förs ute i offentligheten, till exempel inom

den allt mer omfattande tidningspressen och i olika möteslokaler. Här diskuteras frågor som är av betydelse för en stor del av medborgarna. Idealt sett är offentligheten nu inte längre en plats inom vilken överheten kan demonstrera sin makt, utan en arena där medborgarna tillsammans kan diskutera sina egna, gemensamma angelägenheter.

Vilka räknas då till denna ”nya borgerlighet”, som är en förutsättning för 1800-talets offentlighet? Den frågan har diskuterats i många sammanhang, men är fortfarande inte så lätt att besvara.⁴ Ett viktigt kännetecken är dock att det rör sig om nya yrkesgrupper, som inte tidigare haft något direkt politiskt inflytande. Hit hör de många skribenter som var engagerade i tidningspressen, hit räknas fabrikörer och grosshandlare, liksom tjänstemän i statens tjänst. Många personer inom denna grupp hade också ett intresse för kulturlivet.⁵ Utvecklingen av musiklivet i 1800-talets Stockholm hänger därför nära ihop med utvecklingen av den borgerliga offentligheten. Näringsidkare av olika slag är till exempel betydelsefulla för framväxten av nya lokaler för musikframföranden. För att man ska kunna ge offentliga konserter krävs att det finns en intresserad publik. Det är rimligt att anta att personer ur 1800-talets borglighet efterhand tar allt större plats i publiken vid olika konserter. Detta saknar vi dock fortfarande i stort sett kunskap om, det finns väldigt få uppgifter om publiken under 1800-talet, oavsett vilken konserttyp vi talar om.

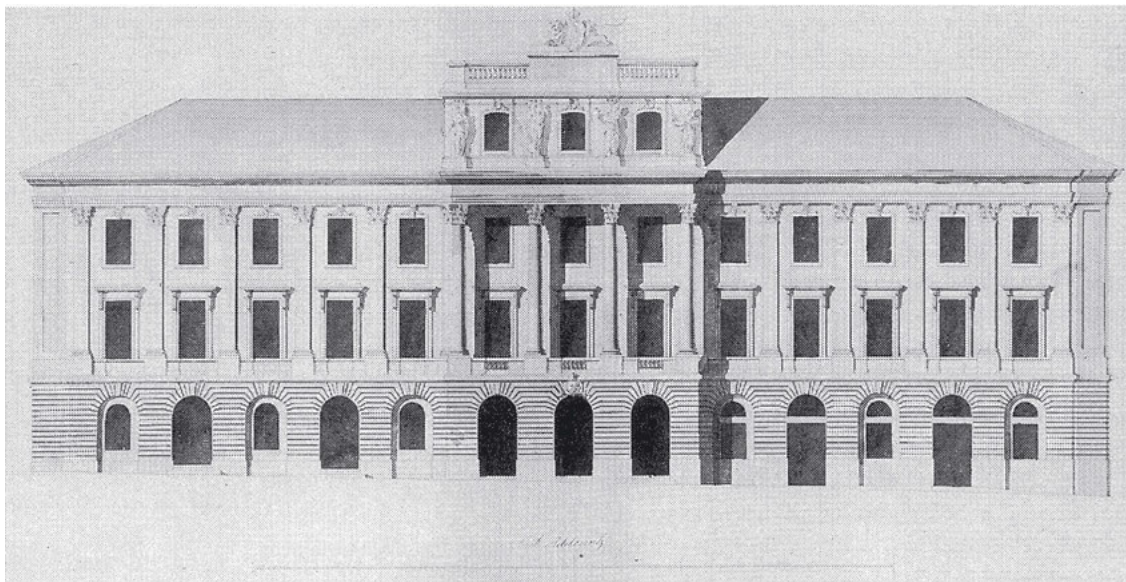
Det är också viktigt att framhålla att gränsdragningen mellan den privata och den offentliga sfären inte var lika lätt att göra och att uppdelningen inte var lika relevant under tidigt 1800-tal, vare sig det gällde det samhällsliga livet i stort eller musiklivet. I samhället engagerade man sig alltmer i olika föreningar och så kallade associationer för att till exempel bedriva åldringsvård och skolverksamhet.⁶ Det var inte en privat verksamhet, men den kan inte heller sägas vara offentlig, eftersom den drevs av sammanslutningar av individer och inte av staten. På samma sätt var en stor del av musiklivet under 1800-talets första decennier beroende av föreningar och privata sammanslutningar. Det som vi idag kan uppfatta som en ”gråzon” mellan privat och offentligt var ett vitalt och viktigt område inom musiklivet under första hälften av 1800-talet. I denna gråzon fanns det många fören-

ingar som bedrev verksamhet för sina medlemmar och som i samband med det då och då också gav konserter för en större krets. Hit hör till exempel Harmoniska sällskapet, som varje år gav konserter för välgörande ändamål.⁷ Att ge konserter för att samla in pengar till behjärtansvärda sociala ändamål var vanligt och helt i linje med idéerna hos dessa associationer. En viktig miljö för den nya borgerliga offentligheten var också de många kaféerna som fungerade som samlingsplatser.⁸ Kafékulturen med musik och underhållning fick en allt större omfattning i 1800-talets Stockholm.

Betraktar man musiklivet under tidigt 1800-tal finner man alltså dels en offentlig verksamhet bestående av föreställningar och konserter för en betalande publik, anordnade av hovet eller av personer med nära kontakt till hovet, dels en föreningsverksamhet som inbegrep konserter för medlemmar men också vände sig till övriga intresserade. Dessutom tillkommer musicerandet i salonger och borgerliga hem, alltså musiken i den privata sfären.

För den enskilde åhöraren erbjöd musiklivet flera alternativ. Man kunde gå på en konsert för att ta del av en speciellt utvald repertoar, man kunde bevista en föreställning på Operan eller Arsenalsteatern och få såväl en kulturell upplevelse som möjlighet till en social gemenskap i mellanakten, man kunde gå på ett värdshus en sommarkväll och lyssna till musik som underhållning vid middagen. Många olika lokaler användes i dessa sammanhang. Men vad innebar egentligen ”rum för musik” under denna tid i Stockholm? Kännetecknande är att det inte fanns några specialbyggda lokaler för musiklyssnande, med undantag för den kungliga operan. Man använde istället olika lokaler beroende på vilken typ av musikframförande som var aktuell. Mängden av olika lokaler för musik under tidigt 1800-tal är ett tecken på ett musikliv som engagerade många olika aktörer och som i mindre utsträckning bestod av ”offentliga konserter”. Lokaler som enbart var avsedda för musiklyssning förutsätter ett tämligen omfattande offentligt konsertliv.⁹

I denna artikel är min avsikt att ge ett antal exempel på musiklokaler i Stockholm under 1800-talets första hälft. I fokus står sådana lokaler där man kunde höra musik antingen som en separat konsert eller som ett inslag i en större helhet. Det



FIGUR I. Gustav III:s operahus, som invigdes hösten 1782. Bilden visar fasaden mot nuvarande Gustav Adolfs torg.

blir därför i huvudsak musik i offentliga miljöer som tas upp. Hemmiljön och den musik som framfördes i borgerskapets salonger lämnas utanför, liksom den musik som sjöngs i samband med arbete eller som användes som dansmusik i utomhusmiljö. Inte heller den musik som framfördes i militära sammanhang tas upp här. Den hade sina egna arenor och musiken framfördes ofta utomhus. Det är dock viktigt att framhålla att musikerna som var verksamma i militära sammanhang ofta också spelade i civila ensembler och hade en stor betydelse för stadens musikliv.

Musikliv med kungligt stöd

Det är helt rimligt att börja rundvandringen bland Stockholms musiklokaler inom teaterns värld. Vid denna tid var det nämligen knappast relevant att skilja mellan lokaler för teater och lokaler för musik. Detta berodde dels på att man saknade lokaler som var byggda enkom för musikunderhållning, dels på att musiken var ett viktigt inslag i teaterkvällen. Den förekom både i en stor del av pjäsrepertoaren och som mellanaktsunderhållning. Som exempel kan nämnas att när Nya Teatern öppnade 1842 var det en självklarhet att man förutom skådespelare och sångare också anställde en orkester på ca 20 man.¹⁰ Samma lokal som användes för

sceniska föreställningar kunde dessutom användas till renodlade konserter. Musikerna i hovkapellet kunde till exempel arrangera egna konserter och då utnyttja den vanliga operalokalen för detta.

Under 1800-talets första decennier krävde all teaterverksamhet i Stockholm kungligt tillstånd, eftersom Gustav IV Adolf infört kungligt monopol för teaterverksamhet i Stockholm 1798.¹¹ Det skulle garantera dels en kontroll av konkurrensen, dels en kontroll av vad som skildrades från scenen. Monopolet medförde att det bara fanns två året-runt-teatrar i Stockholm, nämligen Operan och Arsenalsteatern. Dessutom fanns Djurgårdssteatern, som drevs i privat regi och som hade tillstånd att ge föreställningar på sommaren, under den tid då de kungliga teatrarna var stängda.

Operan

Redan 1773 inledde Operan i Stockholm sin verksamhet. Vid denna scen framfördes nyskrivna operor av senaste snitt. Till en början spelade man i redan befintliga lokaler: det gamla Bollhuset vid Slottsbacken fick tjänstgöra både som operahus och som scen för den talteater, som inrättats 1788. Men Gustav III hade stora planer för Operan och 1782 kunde ett helt nytt operahus invigas vid Gustav Adolfs torg.

Det gustavianska operahuset innehöll inte bara

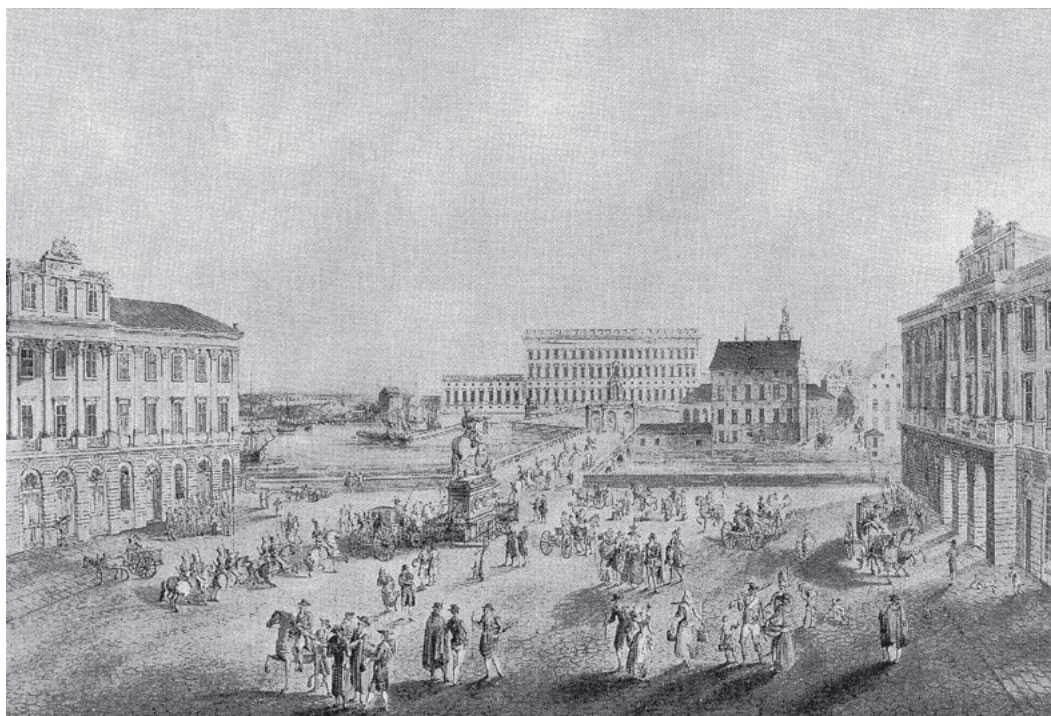
scen och salong, utan också bostäder för några av teaterns styresmän, utrymmen för kungen och hovet, samt verkstäder och magasin. Salongen hade stående parterre och fyra rader, med en speciell loge för kungen i fonden på den första raden.¹² 1815 gjordes en jämförelsevis omfattande ombyggnad av salongen, då en femte rad inrättades och den stående parterren gjordes om till sittande parkett. Nu rymde salongen ungefär 1 000 åskådare, en ökning med 150 jämfört med tidigare. För artisterna fanns 32 loger och scenen var utrustad med modernt maskineri för kulisser och fonder. Den ursprungligen tänkta bal- och konsertsalen blev dock inte av, det blev bara ett mindre rum, som framför allt kom att användas som repetitionsall för baletten. Samtliga operaföreställningar och konserter gavs alltså från den stora scenen.

På Operan framfördes en bred repertoar under hela säsongen, det vill säga i allmänhet från början av oktober till slutet av april. Helaftonsoperor ur den aktuella internationella repertoaren växlade med kortare opéra comiquer och sångspel med lättamt innehåll. Verk av den franske ton-

sättaren Dalayrac förekom ofta på programmet, hans *Gubben i bergsbygden* var ett av de mest kända och framförda sångspelen. Förutom repertoaren väckte också artisterna publikens intresse och många sångare blev stjärnor i sin tid. Den mest kända här är förstås Jenny Lind, som började sin aktiva bana i slutet av 1830-talet.¹³ Att musiken och sångarna var betydelsefulla för publiken vid operabesöket är självklart, men operan gav inte bara underhållning för stunden. Den fungerade också som förmedlare av en populär repertoar till en bredare publik. Under 1800-talets första decennier skedde en stor ökning av utgivningen av noter för hemmabruk, framför allt sånger och pianostycken. Dessa nothäften användes i allt fler borgerliga hem, eftersom hemma-musicerandet ökade kraftigt under första hälften av 1800-talet. En stor del av innehållet i nothäftena hämtades från den aktuella operarepertoaren.¹⁴ Det fanns alltså en tydlig kommunikation mellan den privata och den offentliga sfären.

Merparten av Operans föreställningar var öppna för allmänheten och måste tveklöst räknas till

FIGUR 2. *Gustav Adolfs torg med Operahuset till vänster och Sofia Albertinas palats till höger. Byggnadernas fasader var helt lika varandra. I fonden syns Stockholms slott. Akvarellerad etsning av J. F. Martin.*



den offentliga musikverksamheten. Men delar av verksamheten kan också sägas vara av privat karaktär. Det gäller de föreställningar som gavs för hovets ändamål för inbjudna gäster. Även här finns det alltså en kontaktyta mellan det privata och det offentliga. Det är rimligt att anta att större delen av publiken vid de offentliga föreställningarna tillhörde stadens förmögnare kretsar, men möjligheten fanns också för andra att ta del av operans utbud. En stor spridning mellan lägsta och högsta biljettpriser tyder på detta, liksom samtida kritiska kommentarer om uppförandet hos publiken på stående parterre.¹⁵

Helt i enlighet med den gamla hovtraditionen byggdes Operan som en lokal enbart tänkt för kulturella ändamål. Runt 1800 var detta någonting unikt i Stockholms musikliv. Det fanns inga andra lokaler som var specialbyggda för musik- och teaterframföranden, utan de lokaler som fanns användes för många olika offentliga ändamål. För att det skulle vara möjligt att bygga speciella musiklokaler krävdes ett relativt omfattande offentligt musikliv. Likaså var Operan helt beroende av anslag

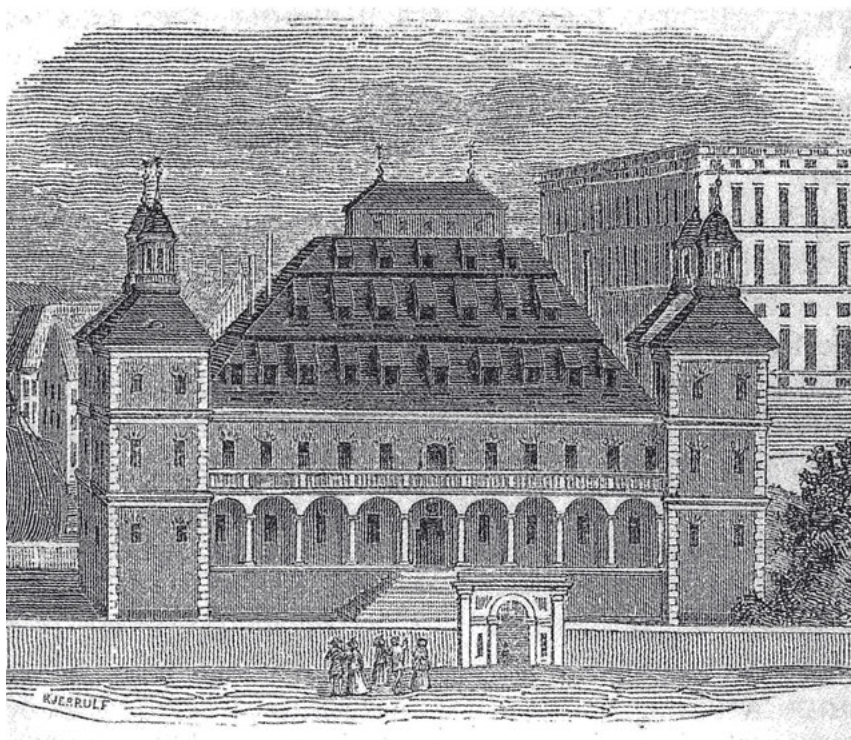
från kungen för att kunna bedriva sin verksamhet. En teater som i huvudsak framförde operor krävde stora ekonomiska resurser och kunde inte drivas utan anslag – oavsett om pengarna kom från kungen som i början av 1800-talet, eller från staten, som under 1900-talet.¹⁶

Verksamheten gick inte att upprätthålla med full kraft under de besvärliga åren i början av seklet. 1806–1809 var det stora operahuset stängt, huvudsakligen beroende på bristande finansiella resurser. Efter statskuppen 1809 återupptogs verksamheten och festföreställningen av nationaloperan *Gustaf Wasa* på hösten 1810 till den nyvalde kronprinsens ära betraktades av många som operahusets återinvigning.¹⁷

Arsenalsteatern

Precis som när det gällde Operan hade Gustav III planer på att låta bygga en ny scen för talteater. Detta skulle ske genom en omfattande ombyggnad av den kungliga Arsenalen i palatset Makalös i Kungsträdgården. Den ödesdigra maskeradbalen 1792 satte dock stopp för planerna. Istället för att

FIGUR 3. *Arsenalsteatern vid Kungsträdgården användes som scen för den dramatiska teatern mellan 1793 och 1825. Bakom byggnaden till höger skimtar Stockholms slott.*



följa Gustav III:s stora ombyggnadsplaner beslöt man, med godkännande av hertig Karl i november 1792, att med så små ändringar som möjligt inreda en teater i de redan befintliga lokalerna. Teatern invigdes 1 november 1793 med skådespelet *Den svartsjuka neapolitanaren*, författat av Gustav III, samt operan *Alcides*. Den nyinredda salongen hade tre rader med en stor loge, amfiteater och parterr. Den ursprungliga färgen i salongen var ljusblå, med vita och förgyllda ornament. 1812 ändrades färgen i salongen till rödgult. Teatermaskineriet ansågs vara helt modernt.¹⁸

Under drygt 30 års tid framförde man sedan vid Arsenalsteatern en stor andel lättare repertoar, med franska opéra comiquer som en viktig stomme. Från 1799 övertog man en hel del av repertoaren från "Stenborgs teater", en teater som med hjälp av kungliga privilegier framfört sångspel och andra lättare pjäser under perioden 1772–1799.¹⁹ I denna typ av repertoar var musiken, och då inte minst sångerna, viktiga inslag, så det var nödvändigt att ha tillgång till åtminstone en mindre orkester.

I samband med den ovan nämnda neddragningen av verksamheten vid Operan förlades all teaterverksamhet till Arsenalsteatern under perioden 1806 till 1809. Större delen av sångarna och hovkapellets musiker avskedades och en mindre grupp anställdes i den nybildade "Operett-teatern".²⁰ Namnet antyder att man inte längre hade stora operor på repertoaren, utan istället ägnade sig åt mindre omfattande verk med talad dialog och lättare musikstycken. Efter statskuppen 1809 återupptogs verksamheten i operahuset och uppdelningen mellan en dramatisk och en lyrisk scen blev ånyo aktuell.

Verksamheten vid Arsenalsteatern pågick ända till hösten 1825, då en brand utbröt mitt under pågående föreställning. Tre personer omkom i lågorna och teatern totalförstördes.²¹ Det var inte aktuellt att upprätta någon ny teaterbyggnad, utan den dramatiska teatern fick inrymmas i scenen vid Gustav Adolfs torg. Där kom den att kvarbli ända till 1863, då den dramatiska scenen kunde flytta in i den av kungen inköpta Mindre Teatern.²²

Operan och Arsenalsteatern låg i den gamla staden, med tydlig närhet till det kungliga slottet. Norrmalm var visserligen till stora delar vid 1800-talets början att betrakta som en borgerlig förstad,

men just området runt nuvarande Gustav Adolfs torg och Kungsträdgården var ända sedan tidigt 1600-tal bebyggt med stora stenhus för adeln.²³

Även när det gäller verksamheten var kopplingen till hovet stark under hela första hälften av 1800-talet. Från att ha varit en ren hovteater med enbart kunglig finansiering hade man från nystarten 1810 också ett anslag från riksdagen. Detta anslag ökade i storlek under 1800-talets lopp, men under hela första hälften av 1800-talet var kungens andel större. Därefter blev det borgerliga samhällets ansvar för den ursprungligen kungliga scenen allt större. Förutom dessa anslag fick man också in biljettpengar. Att detta inte var en försumbar inkomstkälla framgår av de val artisterna gjorde av repertoar för sina recettföreställningar, alltså föreställningar vars nettointäkt tillföll en viss artist. Man valde då populära stycken som kunde förväntas locka en stor publik.²⁴ Den borgerliga publiken blev under 1800-talets lopp allt viktigare för Operans verksamhet. Det var dock inte möjligt att driva en sådan institution under 1800-talets första hälft utan ett väsentligt ekonomiskt och innehållsligt stöd från hovet.

Djurgårdsteatern

Djurgården blev redan under slutet av 1700-talet en folklig rekreations- och förlustelsepark, och karaktären av populärt nöjescentrum blev än starkare under 1800-talet.²⁵ På Lejonslätten, den stora slätten nära nuvarande Djurgårdsbron, uppfördes 1801 en teater. Det var skådespelaren Abraham de Broen som fått kungligt privilegium att inrätta en teater och där spela under sommarmånaderna, alltså under tiden 1 maj till 1 oktober.²⁶ Då fanns inte någon konkurrenssituation att ta hänsyn till eftersom de båda kungliga teatrarne inte bedrev någon verksamhet under sommarsäsongen. Det fanns dock restriktioner när det gällde repertoaren. De Broen fick till exempel inte framföra pjäser som räknades till de kungliga teatrarne seriösa repertoar.

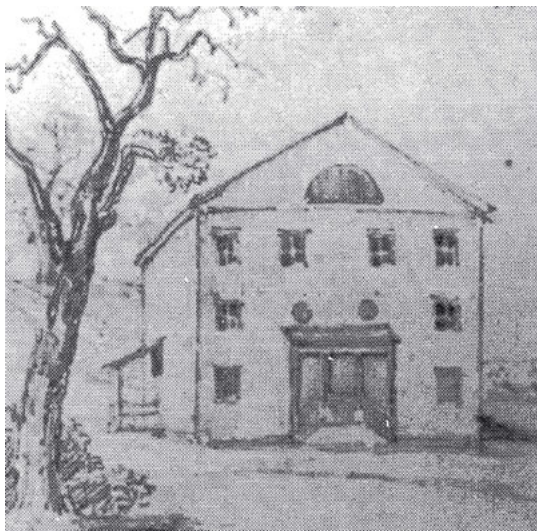
I en pamflett från 1815 beskrivs teaterns salong kortfattat.²⁷ Parterren är i stark lutning och sträcker sig från salongens bakvägg till orkesterdiket, som rymmer ett antal musikanter. Totalt har salongen ca 400 platser och bänkarna för publiken är 7 tum breda (dvs. ca 17 cm). Åskådarna kommer ur många olika samhällsklasser och umgängstenen är

otvungen och trivsam, meddelas i pamfletten. De praktiska svårigheterna med teaterföreställningar framhålls också, det kommenteras att den enkla belysningen kan ställa till problem så att publiken bara kan se det som försiggår allra längst fram på scenen. Att teaterns exteriör inte avslöjade vad man sysslade med i lokalen framgår också tydligt av pamflettens beskrivning: ”Ser du där på slätten det röda enstaka huset utan skorstenar; gissa vad det kan vara. Ett lider, en tobakslada, ett skjul för hästar eller ett åkdon vid påkommande oväder? Nej, intetdera; det är en helgedom för sederna och den goda smaken samt för de fria konsterna – ett Thalias tempel. Du ser på mig med stora ögon, du tror mig kanhända icke; det är likväl sant. I det lilla träskjulet är en teater uppbyggd.”²⁸

”Spektakelladan” eller ”Djurgårdsoperan” som den ibland fick heta i folkmun, var mycket uppskattad. Den var framför allt en underhållningsteater, med en repertoar som skulle roa och underhålla publiken under lediga sommarkvällar. Det innebar att man satte upp pjäser med utrymme för anspelningar på samtida händelser och personer. Pjäserna innehöll i allmänhet många musikinslag, gärna i form av lustiga kupletter. Ett viktigt inslag i dåtidens teaterrepertoar var också den underhållning som bjöds i mellanakterna. På Djurgårdsteatern framfördes till exempel akrobatiska nummer eller lindans till ackompanjemang av tamburin. Medan mellanaktsunderhållningen pågick kunde man också utnyttja de serveringsmöjligheter som fanns, samtidigt som pausen ibland gav skådespelarna en nödvändig tid för extra repetition av kommande akter.²⁹

Djurgårdsteatern var ett privat företag, vars verksamhet inte hade något ekonomiskt understöd. Det gällde alltså att framföra en repertoar som lockade en tillräckligt stor publik för att verksamheten skulle bära sig ekonomiskt. Det är också

viktigt att framhålla att verksamheten vid Djurgårdsteatern var beroende av kungligt tillstånd. Man kunde inte framföra vilken repertoar man ville utan var styrd av de direktiv man fått från kungen. Det visar på en tydlig vilja från kungens sida att ha kontroll över konkurrensen, vilket i sin tur visar att man var tvungen att vara rädd om den presumtiva publiken. Den var ännu inte tillräckligt stor för att räcka till god beläggning på två teatrar samtidigt. Från kungligt håll kunde man acceptera en teater som spelade när kungens egna scener hade stängt för sommaren. Verksamheten vid Djurgårdsteatern kan sägas vara en blandning



FIGUR 4. En teckning av Alexander Wetterling av den år 1801 uppförda Djurgårdsteatern på Lejonslätten.

av borgerlig näringsverksamhet och kunglig teater. Abraham de Broen var en privat entreprenör som verkade på en offentlig marknad. För sitt inträde på denna marknad var han beroende av kungligt tillstånd och ett kungligt godkännande av det som spreds från scenen. Det borgerliga initiativet var starkare här än det varit tidigare, men ännu inte oberoende av den kungliga makten.

Överhetens behov att kontrollera verksamheten visar sig också när det gäller det privilegium

som familjen de Broen hade en kort period för en teater inne i staden, vid Barnhuskällaregården. Man fick privilegium att ge föreställningar i staden från 1 oktober till 1 maj, tre gånger i veckan. Villkoret var att scenen skulle inrättas på Norrmalm, inte närmare den gamla staden än Hötorget samt att man inte framförde några pjäser som uppfördes på den kungliga teatern. För varje spelning skulle man dessutom erlägga en avgift till Dramatiska teatern och man skulle ge en föreställning varje säsong till förmån för Stora Barnhuset. Teatern öppnades 21 april 1813 under namnet Nya Komiska Teatern. Den fick dock inte någon lång verksamhetstid, utan upphörde redan inom ett knappt år.³⁰ Tyvärr finns inte några ytterligare uppgifter om denna teater och dess verksamhet.

Också vår kunskap om verksamheten vid Djurgårdsteatern är idag relativt begränsad. Bortsett från några enstaka bilder av teaterns exteriör finns inte några ritningar av scen och salong kända idag. Hur stor orkestern var och vilka orkestermedlemmar som ingick i den är till exempel frågor som ännu inte besvarats av forskningen. Här finns mycket intressant att studera vidare. Det vi vet är att Djurgårdsteatern drevs av olika ägare ända fram till 1929, även om det inte var i samma byggnad. Den första byggnaden, som uppfördes snabbt och delvis av sekunda material, revs 1863. En ny byggnad uppfördes och invigdes 1864, men brann ned redan påföljande säsong. 1867 invigdes sedan den tredje byggnaden, som kom att användas ända till och med sommaren 1929, då den återigen blev offer för en brand.

Riddarhussalen och Börssalen

Det var inte bara teatrar som var lämpliga lokaler för olika typer av framföranden. Från musik- och teaterverksamheten med kungliga förtecken är steget inte långt till två lokaler som användes i konsertsammanhang redan under 1700-talet.

I Riddarhuset, uppfört vid Riddarhustorget under mitten av 1600-talet, gav Johan Helmich Roman de första offentliga konserterna i Stockholm redan på 1730-talet.³¹ I Börshuset vid Stortorget i Gamla stan fanns en stor sal som sedan lång tid tillbaka ofta utnyttjades för konserter och större offentliga sammankomster.³² Närheten till hovet är tydlig både rent geografiskt, eftersom båda byggnaderna är belägna i Gamla Stan, och till innehållet, eftersom repertoaren vid konserterna uppvisade stora likheter med den repertoar som man kunde höra på Operan. Dessutom var det ofta musiker från hovkapellet som medverkade vid konserterna. Precis som i fallet med Djurgårdsteatern har vi här exempel på en verksamhet som drevs av krafter utanför hovet, men med kungens och hovets benägna tillstånd och ibland också ekonomiska understöd. En annons från 1806 ger ett exempel på hur en konsert i Riddarhussalen kunde gestalta sig:

Med Högvederbörligt Tillstånd uppföres i dag Onsdag den 10 december uti Stora Riddarhussalen, under Kgl. Concertmästaren Herr WESTERDAHLS anförande, och med benäget biträde af Herrar Amateurer, en fullstämmig Vocal- och Instrumental-Concert, till förmon för Herr BER-

VALDS lilla SON FRANTZ ADOLPH, 10 år gammal, som för första gången kommer att låta höra sig på Violin för den Respective Allmänheten, sedan han 2:ne gånger förut för det Kongl. Hofvet haft den Nåden, att med bifall låta höra sig; då följande Pjecer komma att exequeras.³³

Programmet var uppdelat i två avdelningar och omfattade musik av Eggert, Paer, Crusell, Méhul med flera samtida aktuella tonsättare. Programmet var enligt dåtida praxis blandat, så att en symfoni avlöstes av en aria ur en känd opera, följd av ett violinstycke och därefter till exempel en duett ur en annan opera. "Lilla Bervalde" framförde en violinkonsert av Giornovichi samt en polonäs av Viotti. En sångerska från Operan framförde två operanummer och medlemmar ur hovkapellet medverkade som instrumentalsolister, medan orkestern i övrigt bestod av amatörer.³⁴

Franz Berwald (1796–1868), sedermera hovkapellist och tonsättare, fick alltså redan i unga år visa upp sig för Stockholmspubliken. Hans pappa var anställd i hovkapellet, vilket säkert bidrog till att han kunde arrangera konserter med bistånd av hovkapellets musiker. Närheten till verksamheten vid den kungliga teatern är tydlig och det är rimligt att anta att publiken till stora delar överensstämde med den publik som brukade bevista Operans föreställningar.

Musikliv på en begynnande marknad

Under 1820-talet noteras ett ökande intresse för musikaliska evenemang, vilket märks till exempel genom att operaföreställningar och konserter i större utsträckning recenserades i pressen.³⁵ Det blev också allt vanligare att enskilda artister eller tonsättare arrangerade egna offentliga konserter. Man anlidade då sina kollegor för att bistå med ackompanjemang, och ofta hade man också en eller ett par ytterligare solister. Som exempel på detta ska här ges några smakprov från Franz Berwalds konsertverksamhet.³⁶ Under 1820-talet framfördes sex konserter "till förmån för Franz Berwald". Fem av konserterna uppfördes i Stora Börssalen och programmen bestod helt enligt tidens smak av en blandad repertoar, med såväl ensemble- som solistinslag. Bland de verk som framfördes fanns kompositioner av Berwald själv, men också stycken ur aktuella operor som *Friskyttan* av C. M. von

Weber och *Gustaf Wasa* av J. G. Naumann, och konserter för olika soloinstrument, främst violon och piano. Konserterna uppmärksammades i pressen och ofta infördes flera recensioner rörande samma konsert. Konserterna i Riddarhussalen och Börssalen har stora likheter med vår tids konserter. Ökningen av antalet konserter under 1820-talet visar på framväxten av ett mer omfattande offentligt konsertliv. Möjligheterna ökade för publiken att ta del av ny musik, framförd av goda sångare och musiker. Än så länge var man dock hänvisad till de gamla lokalerna.

När vi nu vänder oss till några andra musiklokaler innebär det också att vi lämnar Gamla Stan och de kungliga omgivningarna och beger oss mot nybyggnationen på Norrmalm. Redan från 1500-talets slut finns det belägg för att det funnits hundratals gårdar på Norrmalm, främst längs med de stora landsvägarna på var sida om åsen. Norrmalm bildade också en egen församling på 1590-talet.³⁷ Den stora expansionen och utbyggnaden av Norrmalm började på 1630-talet, då befolkningsökningen och kraven på förnäma bostäder, som ställdes av allt flera i stormaktstidens Stockholm, gjorde en expansion av staden nödvändig. Den tidigare enkla bebyggelsen fick nu lämna plats för nya hus. Den nya bebyggelsen bredde ut sig norrut från nuvarande Gustav Adolfs torg, i huvudsak på båda sidor om Brunkebergsåsen, som fortfarande var ett hinder för stadsplanerna genom sin höjd och otillgänglighet. Drottninggatan blev en lång gata i nord-sydlig riktning, alldeles väster om Brunkebergsåsen, och Regeringsgatan drogs på motsvarande sätt öster om åsen. (Inte förrän på 1910-talet fick man en god förbindelse i öst-västlig riktning genom Kungsgatans dragning från Vasagatan till Hötorget.)³⁸ Successivt bemästrades också Brunkebergsåsen och bebyggelsen ökade även där. En viktig händelse för den fortsatta bebyggelsen var tillkomsten av Brunkebergs torg i början av 1800-talet.³⁹

Stadens expansion innebar bland annat att nya grupper fick möjlighet att aktivt ta del i bebyggelse och näringsverksamhet, och andra intressen än de kungliga kom att stå i centrum. De följande musiklokalerna har alla en anknytning till dessa nya områden i staden: Kirsteinska huset, Davidsons paviljong samt De la Croix' salong.

Kirsteinska huset

Vid nuvarande Vasagatan (under tidigt 1800-tal oftast benämnd Clara Strandgata) byggdes 1805 ett förnämt hus, som fick namnet Kirsteinska huset. Det hade en trädgård som sträckte sig ända ner till Klara Sjö och skiljde ut sig mot gatans övriga bebyggelse, som i huvudsak bestod av små, ibland förfallna, hus och sjöbodar.⁴⁰ Huset fick sitt namn efter den person som lät bygga det, Adolf Eric Kirstein (1746–1806). 1808 såldes huset av Kirsteins arvingar till hovrättsrådet Argilander, och från denna tid användes huset bland annat som nöjeslokal.⁴¹

Kirsteinska huset användes för olika kulturella ändamål. Vi har idag bara sporadiska uppgifter om vilken verksamhet som bedrevs där, till exempel de konserter som anordnades av August Berwald (bror till Franz Berwald), som i början på 1840-talet gav något som kallades "Casino", där bland annat kammarmusik av Franz Berwald uppfördes.⁴² Inte heller finns några uppgifter om lokalernas beskaffenhet.

Vi vet också att teaterföreningen *Aurora* på 1820-talet ofta förlade sina medlemsmöten till Kirsteinska huset. Föreningen bildades 1815 och många av medlemmarna kom från en tidigare förening, *Nytta af Enighet*, som också ägnat sig åt dramatisk verksamhet.⁴³ En av Auroras stiftare var Zacharias Strindberg, kryddkramhandlare, ångfartygskommissionär och stadsmajor. Han var en känd person bland Stockholms borgerskap och fick sedermera en vida känd sonson, August Strindberg. Zacharias var intresserad av dramatik och musik och deltog i det vid denna tid utbredda ordenslivet. Mottot var "att med glada tidsfördrif vid lediga stunder skingra de bekymmer som äro oskiljaktliga från dagens mödor".⁴⁴

Att verksamheten försiggick just i föreningsform hänger bland annat ihop med teatermonopolet. Det intresse som fanns bland Stockholms övre borgerlighet för teater- och musikaktiviteter kunde inte få tillräckligt utlopp i det offentliga kulturlivet. Att bilda en förening var en sorts mellanform mellan privat och offentligt, som möjliggjorde en jämförelsevis omfattande verksamhet av hög kvalitet samtidigt som det inte kom i konflikt med det rådande monopolet. I sin breda översikt över Stockholms kulturliv redovisar Lundin och Strindberg ett flertal ordenssällskap med mer eller

mindre seriöst inriktad verksamhet under 1800-talets första hälft. Bland teatersällskap kan, förutom *Aurora*, nämnas sällskapet *Polymnia* från slutet av 1820-talet och *Thalia* från mitten av 1830-talet.⁴⁵

I slutet av 1830-talet gav skådespelaren och teaterledaren Olof Ulrik Torsslow föreställningar i Kirsteinska huset. Eftersom man inte fick ge offentliga teaterföreställningar annonserade Torsslow evenemanget som en föreningsangelägenhet. Föreningen var dock helt nybildad och det gick bra att lösa sitt medlemskap samtidigt som man köpte entrébiljetten. Detta förhållande visade på svårigheten att upprätta monopol i en tid då det kritiserades av allt flera och Torsslows agerande blev en av faktorerna som banade väg för teatermonopolets upphörande hösten 1842.⁴⁶

Från 1846 hade det då nystartade Konstnärsgillet sina veckoliga sammankomster i Kirsteinska huset. Konstnärsgillet var en förening av konstnärer och konstvänner av skilda slag, och till verksamheten hörde såväl konstutställningar som teaterföreställningar, föreläsningar och musikframföranden, inte minst manskvartettsång.⁴⁷ En av de kvartetter som ofta uppträdde vid olika samkväm där blev med tiden mycket uppmärksammad och sjöng sedan varje vecka hos kung Karl XV.⁴⁸

Det finns inga säkra uppgifter om hur länge Kirsteinska huset användes som musik- och teaterlokal, men att det hade en stor betydelse för Stockholms kulturliv är otvivelaktigt. I sin skildring

av kulturlivet i Stockholm framhåller Lundin och Strindberg att många olika sällskap under flera årtionden verkat i detta hus: ”maskerader, sällskapspektakel, filantropiska möten, ordensmysterier, dryckeslag, akademier, politiska sällskap, konserter och mycket annat.”⁴⁹

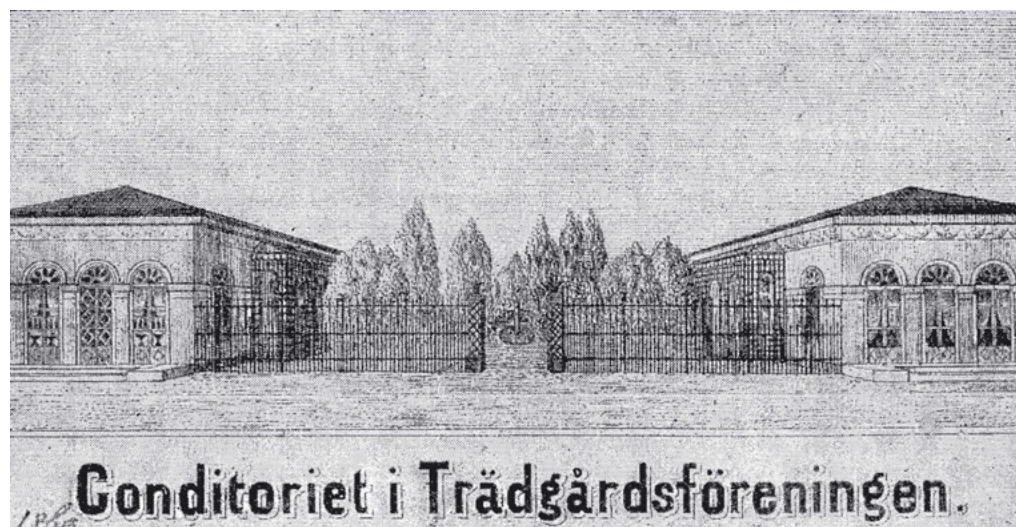
Hela Clara Strandgata och trakten däromkring förändrades helt 1870 i samband med att sammanbindningsbanan mellan Södermalm och Norra station anlades och Centralstationen byggdes. Idag ligger Hotel Continental mitt emot Centralstationen på den plats där Kirsteinska huset en gång låg.⁵⁰

Barnhusträdgården och Davidsons paviljong

Redan från 1630-talet fanns jämförelsevis långt norrut på Drottninggatan ett barn- och tukthus.⁵¹ I ett nära anslutande kvarter låg en stor trädgård, som kallades Barnhusgården eller Barnhuskällaregården. Dess plats motsvaras idag i huvudsak av området kring Norra Latin, mellan Drottninggatan och Norra Bantorget.⁵²

I Barnhusträdgården hade man haft förlustelser av olika slag ända från 1700-talets mitt. Konstberidare kunde uppträda här och vilda djur förevisades. I ett särskilt hus på området låg serveringen Barnhuskällaren.⁵³ Det var också här, i ridhuset på Barnhusgården, som familjen de Broen spelade teater under en vintersäsong. Längs Drottninggatan

FIGUR 5. Paviljongerna i Svenska Trädgårdsföreningens park, uppförda 1839. I den ena av dem gav bröderna Davidson regelbundna konserter med populär repertoar.



hade man också sedan länge ett stort antal kaféer, schweizerier och värdshus.

1838 anlades på den gamla Barnhuskällaretomten en park i Svenska Trädgårdsföreningens regi.⁵⁴ I denna park lät bröderna Wilhelm och August Davidson 1839 uppföra en paviljong. Bröderna kom från en judisk familj i Norrköping och eftersom konditoryrket var ett av de få yrken som i skråväsendets Sverige stod öppet även för judar, skaffade de sig utbildning inom området. Efter några år bland annat som lärlingar kunde de 1839 teckna kontrakt på paviljongen i Svenska Trädgårdsföreningens nyanlagda park.⁵⁵ Inför invigningen i november 1839 annonserade bröderna Davidson i pressen:

Davidsons nya Paviljong i Trädgårdsföreningens lokal wid Drottninggatan, hålles öppen i dag lördag och i morgon söndag ifrån kl. 6 e.m., mot en entré-afgift af 16 sk. B:ko person. Biljetter säljas i den gent emot liggande Caféen, hwarest serskild biljettbodyrå blifwit inrättad, wid ingången från Drottninggatan. – Musik uppföres hela aftonen af en wald Orchester.⁵⁶

Några ytterligare upplysningar om repertoar eller orkester meddelades inte.

Året därpå annonserades för första gången om en "Consert a la Musard", med ett omfattande program:

Första Afdelningen:

Overture till Ferdinand Cortez, af Spontini.
Coupletter ur Alphyddan, af A. Adam.
Poutpourri ur Robert af Normandie, af Meyerbeer.
Souvenir de la Suisse, Wals af Labitsky.

Andra Afdelningen:

La Bataille d'Alger, stor Musikalisk Målning.

Tredje Afdelningen:

(Denna afdelning kommer att utföras i Norra Paviljongen, som för tillfället blir eklärerad a la Tivoli.)
Overture till le Serment, af Auber.
Cavatina ur Den stumma från Portici, af Auber.
Aria och Scen ur Fra Diavolo, af Auber.
Krönings-Wals af Strauss.⁵⁷

I annonsen anges att musiken framförs av "fullstämmig Militär-Orchester", men några närmare detaljer om orkesterns storlek eller besättning lämnas inte. Av programmet framgår att man var lyhörd för vad som var aktuellt på repertoaren. Många nummer hämtades ur franska operor som vid denna tid var aktuella på Stockholmsoperan.⁵⁸

Idén till dessa konserter hade Wilhelm Davidson hämtat ute i Europa, i städer som Berlin och

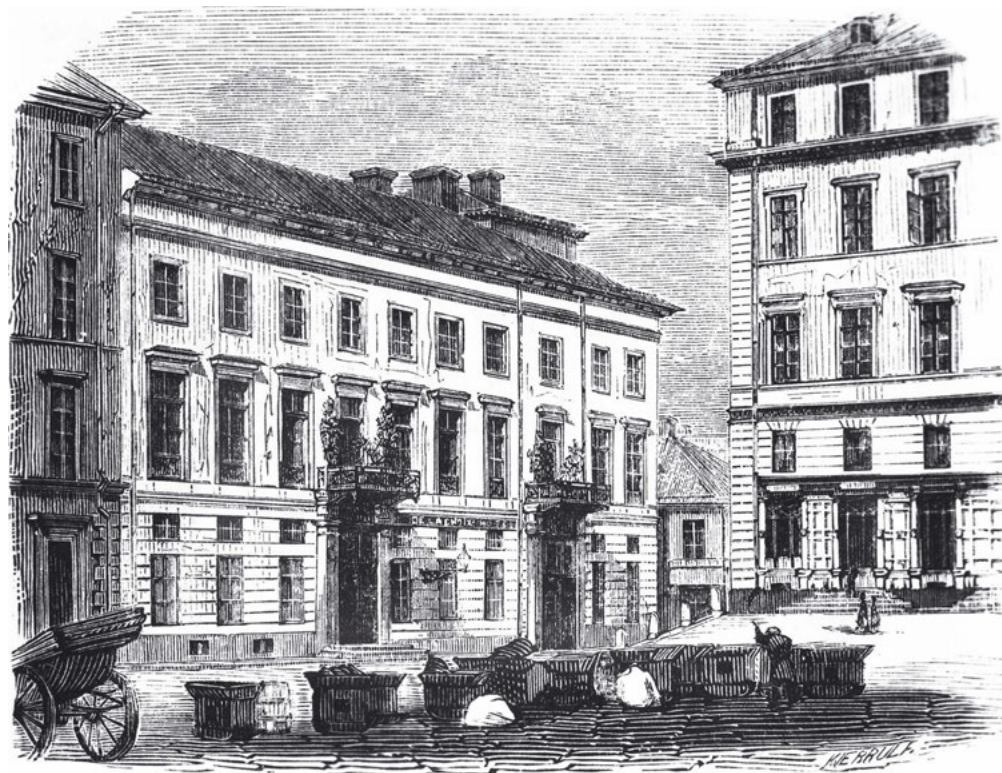
Wien. Även idén att låta eklärera en byggnad eller en trädgård var högsta mode internationellt. När Tivoli i Köpenhamn invigdes 1843 var just belysningen någonting som uppmärksammades. Köpenhamns Tivoli blev en förebild för många andra nöjesparker. Även bröderna Davidson hade ambitionen att skapa ett Tivoli i anslutning till Barnhusträdgården. De inbjöd för detta ändamål till aktieteckning hösten 1845. Planerna genomfördes dock aldrig, förmodligen av ekonomiska skäl.⁵⁹

I paviljongen i Trädgårdsföreningens park kom man sedan under flera decennier att framföra musik av varierande slag, men hela tiden med tydlig underhållningskaraktär. Orkestern var större och verksamheten mer omfattande än vid den trädgårdsmusik som redan tidigare funnits i Humlegården, Kungsträdgården och på Mosebacke. Musiken i Davidsons paviljong gav arbetstillfällen åt stadens musiker, som kunde spela underhållningsmusik på Davidsons konserter under sommaren, och dansmusik i nya lokaler som Kirsteinska huset och De la Croix' salong under vinterhalvåret.⁶⁰

De la Croix' salong

I början på 1840-talet byggdes ett hus vid Brunkebergs torg, det torg som började planläggas vid slutet av 1700-talet och stod färdigt 1805.⁶¹ Precis som i fallet med den ovan beskrivna Davidsons paviljong var det en konditor som stod för nybyggnationen.⁶² Ferdinand de la Croix kom knappt 30 år gammal till Stockholm från Tyskland 1831 och tog tjänst hos den i samtiden kände konditorn A. C. Behrens. Bara ett par år senare öppnade de la Croix ett eget schweizeri och ytterligare några år senare hade hans planer utvidgats till att gälla bygget av ett stort hus vid Brunkebergs torg.

1841 köpte han en gammal fastighet vid Brunkebergs torg, 1843 fick han tillstånd att riva den och på hösten året därpå invigde han det nya huset, som till en början kallades "De la Croix' hotell" men efterhand vanligen benämndes "De la Croix' salong".⁶³ Det sistnämnda namnet syftade på den magnifika festsal som låg en trappa upp i huset, samt på en vacker, mindre sal i bottenvåningen. Båda salongerna fick en stor betydelse för såväl nöjeslivet som för politiska sammankomster. Två alternativa ritningar till huset hade utarbetats av den kände arkitekten Fredrik Blom och i en skrivelse från De la Croix till Stockholms stads



FIGUR 6. *De la Croix' hotell, uppfört 1844 vid Brunkebergs Torg.*

brandförsäkringskontor, ingiven 25 januari 1845, beskrevs lokalen på följande sätt: Den mindre salongen har ”en alns yttermurar och innefattar en från torget tillgänglig 7½ alnar hög, igenom 2:ne bottnar gående sal med kakelugn [...] Taket stödes av 4 kolonner med ornerade och förgyllda kapitäl och lister; väggar och tak målade med arabesker i limfärg; på ena väggen är en musikläktare, tillgänglig från nedanbeskrivne halv våning; dörrar à deux battons...”⁶⁴ Den större salen beskrevs på följande sätt: ”En genom denna och även fjärde våningen gående 12¾ alnar hög, stor sal, omgiven av en läktare och 40 kolonner med förgyllda kapitäl, lister och ornament samt försedd med 2 kakelugnar, limfärgmålade arabesker på väggar och tak och 4 trumeaux, vardera i 5 glas och 2:ne avdelningar [...] varande överallt gipsade tak.”⁶⁵

De la Croix' nya hus fick lovord i pressen. Inte minst den stora salen med sina gallerier uppburna av kolonner, det utsmyckade taket, de stora speglarna och den omfattande belysningen imponerade på besökarna.⁶⁶

Redan från starten anordnade de la Croix förlustelser av olika slag.⁶⁷ Mycket populära var maskeraderna, där dansmusiken var ett viktigt inslag. Vid en maskeradbal 1846 leddes orkestern av den då mycket välkände dirigenten Anton Schnotzinger. Musikaliska aftonunderhållningar var också återkommande inslag i verksamheten. Vid dessa tillfällen kunde programmet vara mycket blandat, med ”gymnastiska och atletiska övningar” omväxlande med musiknumren. Renodlade konsertprogram förekom också, som Harmoniska Sällskapets abonnemangskonserter och debutframföranden av sedermera kända sångerskor som Louise Michaeli 1846 och ett drygt decennium senare Christina Nilsson 1860.

Många turnerande artister uppträdde först på De la Croix' salong, för att sedan i vissa fall gå vidare till Kungliga Teatern eller Mindre Teatern. Dit hör syskonen Neruda (Maria, Wilhelm och Franz) som uppträdde där 1861. Resande teatersällskap kunde också uppträda hos de la Croix, Edvard Stjernström uppträdde där med sin trupp



FIGUR 7.



FIGUR 8.

under hösten 1853. Ett franskt teatersällskap inledde med en period hos de la Croix från september 1847 till februari 1848, för att därefter flytta till Mindre Teatern.⁶⁸

1869 upphörde nöjes- och konsertverksamheten på De la Croix' salong, då byggnaden köptes av Stockholms stads hantverksförening.⁶⁹ Huset revs 1913.

Ladugårdslandskyrkan

Även kyrkorna erbjöd passande lokaler för konsertverksamhet. Någon omfattande redogörelse finns det inte möjlighet att lämna här, men som avslutning kan i alla fall något exempel belysa den betydelse dessa lokaler hade för musiklivet i Stockholm under 1800-talets första hälft.

Ladugårdslandskyrkan vid Östermalmstorg (nuvarande Hedvig Eleonora kyrka) byggdes i etapper mellan 1658 och 1818, och användes ofta för konserter under 1800-talet. Av de ovan omtalade konserter som Franz Berwald arrangerade gavs en i Ladugårdslandskyrkan 18 november 1828. På programmet stod Beethovens *Sinfonia Eroica* samt musik av Franz Berwald och Bernhard Crusell, som var klarinettist i hovkapellet.⁷⁰ Inför denna konsert annonserade Berwald i pressen och omtalade att programmet bland annat skulle innehålla hans egen "musikaliska målning" *Slaget vid Leipzig*, samt att tilltänkta åhörare skulle anteckna sig på subscriptionslistor "i Östergrenska Bok- och Musikhandeln wid stora Nygatan". Utifrån dessa listor skulle sedan Franz Berwald kunna välja en lämplig lokal.⁷¹ I det här fallet föll alltså valet på Ladugårdslandskyrkan. Om det berodde på lokalens storlek eller om det fanns andra skäl är för oss idag inte möjligt att avgöra. Intressant att notera är att konsertgivaren inte anskaffade lokal innan han hade en god uppfattning om publiktill-

strömningen. Att man inte var främmande för att anpassa lokalerna till de aktuella behoven framgår också av uppgifter i pressen. I *Nya Argus* skrev man den 15 november 1828: "Kyrkan lärer wid denna Concert i så måtto wara ändradt, till olikhet emot det förr wanliga wid Concerter i denna ypperliga musiklokal, att Logen för de Kungl. Personerna blifwit placerad wid Altaret."⁷² Att medlemmar ur kungahuset bevistade evenemanget omnämndes också i pressen ett par dagar efter konserten: "Hennes Maj:t Drottningen samt deras Kongl. Högheter Kron-Prinsen och Kron-Prinsessan täcktes förleden tisdag bevista den Concert, som i Ladugårdslands-Kyrkan uppfördes, till förmån för Hr Frans Berwald."⁷³ Det är känt sedan tidigare att Franz Berwald hade goda kontakter med kronprins Oscar (sedermera Oscar I). Både kronprinsen och kronprinsessan Josephina var flitiga besökare både i konsertsalarna och på Operan, något som påverkade publiktillströmningen i positiv riktning.⁷⁴

Avslutning

Denna korta exposé över några musiklokaler i det tidiga 1800-talets Stockholm visar på ett par intressanta förhållanden. Det offentliga musiklivet i Stockholm var runt år 1800 helt beroende av kungen och hovet. Lokalerna som stod till förfogande hade en koppling till hovet och verksamheten var också ekonomiskt beroende av kungligt understöd. Men en förändring var på väg. De nya lokaler som tillkom under seklets första decennier var inte relaterade till kungen och hovet, utan till ett framväxande borgerligt samhälle, där näringsidkare av skilda slag gjorde betydelsefulla insatser för kulturlivet. Dessa nya lokaler byggdes i vad som då uppfattades som stadens yttre områden. Den expanderande staden och den framväxande borgerligheten hör nära ihop med varandra. Det är också tydligt att materiella och konstnärliga förhållanden påverkade varandra i ett intrikat spel. De la Croix's salong kunde byggas för att det fanns en marknad för till exempel turnerande artister som behövde en plats att uppträda på, och för att det fanns en tillräckligt stor presumtiv publik som kunde komma och betala inträde för att lyssna på artisterna. Några artister stannade kvar och fick en stor betydelse för Stockholms fortsatta

FIGUR 7-8. De la Croix' mindre och stora salong. Den mindre salongen, med sin enklare utsmyckning och lägre takhöjd, lämnade ändå rum för en stor samling människor, även om några exakta uppgifter om hur många människor som rymdes i de båda salarna inte lämnas i beskrivningen. Den i lilla salen omnämnda "musikläktaren" bör ha varit den upphöjning som syns i ena hörnet av rummet. Den stora salongen har läktare runt om och är jämförelsevis rikt utsmyckad. Musikernas placering i den stora salen har förmodligen varierat efter vilket evenemang som varit aktuellt. FOTO 1913. Original i Stockholms stadsmuseum.

musikliv. Dit hör till exempel de ovan nämnda syskonen Neruda, inte minst violinisten Wilma, som en period var gift med hovkapellmästaren Ludvig Norman. Var skulle dessa artister ha uppträtt om inte entreprenörer som De la Croix byggt nya lokaler för musik?

Ytterligare ett exempel på hur det borgerliga kulturlivet ökade i omfattning, i viss mån på bekostnad av den kungliga verksamheten, ges av den förändrade situationen på teaterns område. Nya Teaterns tillkomst 1842 innebar slutet på det kungliga teatermonopolet. Som en konsekvens av detta etablerades under 1850-talet flera privata teatrar i Stockholm: Humlegårdsteatern 1851, Södra Teatern vid Mosebacke Torg 1853 och Ladugårdslandsteatern vid Östermalmstorg 1856. När Södra Teatern byggdes 1853 ansåg ägaren C. A. Wallman att det var bäst att bygga huset så att den stora salongen kunde användas både för teater och för festligheter av annat slag. Redan den första säsongen visade dock att teaterintresset var så stort att det inte behövdes någon kompletterande verksamhet och lokalen byggdes om med en fast teaterinredning.⁷⁵ Det ökade kulturutbudet gjorde det alltså möjligt att bygga lokaler enbart för kulturella ändamål, något som tidigare varit förbehållet de kungliga teatrarna.

När staden växte och musikutbudet blev större blev också den repertoar som erbjöds alltmer mångfacetterad och varierad. Detta märktes inte minst inom det offentliga konsertutbudet, som blev allt större från 1820-talet och framåt. Konserter som var beroende av en stor, betalande publik, måste ha en repertoar och artister som lockar många människor. Till en sådan repertoar hörde till exempel arior och ensembler ur olika populära operor samt folkvisor. Artister som sångerskan Jenny Lind och violinisten Ole Bull framförde gärna sådan repertoar, liksom senare under seklet sångerskan Christina Nilsson. Med början på 1840-talet växte intresset för vad man uppfattade som nationell musik. Detta intresse fick bland annat ett forum i de aftonunderhållningar med svensk folkmusik som Rikard Dybeck arrangerade i Stockholm från 1844 och framåt. Vid dessa konserter framfördes folkmusik som Dybeck själv upptecknat, i arrangemang för orkester och med skolade artister. Intresset var stort, den första konserten gavs i november 1844 och upprepades

i december samma år.⁷⁶ På 1840-talet arrangerade också Franz Berwald konserter med egna verk på programmet. Det rörde sig i flera fall om vokala verk för kör och blåsmusiker, och ämnena som avhandlades anknöt till vikingatid och svensk historia. Just dessa kantater visar tydligt på förändringen i musiklivet: på 1820-talet skrev Franz Berwald hyllningskantater till kungahuset, på 1840-talet skrev han kantater med ämnen som intresserade samtiden, framförda av föreningskörer för en betalande publik på offentliga konserter.⁷⁷

Denna översikt har beskrivit några lokaler som användes för musikframföranden i Stockholm under 1800-talets första hälft. Härvidlag framstår det klart att vi till stora delar saknar kännedom om den musikkultur som inte hade någon stark koppling till kungen och hovet. De många musik- och teaterföreningarnas verksamhet är fortfarande till stora delar ett okänt område, både när det gäller repertoar och i fråga om de lokaler som användes. Ett fortsatt utforskande av det tidiga 1800-talets musikliv är en viktig och intressant uppgift, som kan berika vår bild av musikens användning i ett samhälle där såväl kunglig som borgerlig kulturövning gör sig gällande. Ytterligare kunskap om musikverksamheten i "gråzonen" mellan privat och offentligt kan också ge oss en tydligare bild av den "framväxande borgerlighet" som var en nödvändig aktör i sammanhanget. Inte minst ett vidare studium av publiken vid olika typer av konserter är intressant ur ett sådant perspektiv.

Karin Hallgren disputerade i musikvetenskap 2000 på en avhandling om teater- och musikrepertoaren på Mindre Teatern i Stockholm vid mitten av 1800-talet. Hon har senare ägnat sig åt studier av Stockholmsoperans verksamhet under tidigt 1800-tal och 1960-talet.

karin.hallgren@vxu.se

Noter

1. Lundin 1904, s. 343. Se också Tegen 1986 för en översikt över den populära musikkulturen under 1800-talet.
2. Lundin och Strindberg 1882, s. 123-177, 428-465.
3. För en diskussion kring kategorierna "offentligt" respektive "privat" under 1800-talet, se Habermas 1984.
4. För ett antal exempel på hur svårt det är att definiera "den framväxande borgerligheten", se Weber 1979.
5. Se Hallgren 2000, s. 44 för uppgifter om vilka personer ur olika yrkesgrupper som ekonomiskt stödde tillkomsten av Mindre Teatern 1842.
6. Se Jansson 1985 om den omfattande verksamhet som bedrevs inom 1800-talets associationsväsende.
7. Melander 1947, s. 25.
8. Se Habermas 1984 s. 49-55.
9. För europeiska förhållanden, framför allt rörande England, Frankrike och Österrike, se Weber 1975.
10. Hallgren 2000, s. 93-99.
11. Hallgren 2000, s. 26. Det var allmänt förekommande i Europa att teaterverksamheten var reglerad vid denna tid.
12. Beskrivningen av Operan i detta stycke hämtad från Rödin 1973, s. 21-30.
13. För kommentarer om uppförd repertoar under perioden 1830-1850 se Lundin 1904, s. 83-84 och 254-264.
14. Heinz 1992, s. 185-198. Se också Tegen 1982 samt Hallgren 2000, s. 251-254.
15. Ivarsdotter-Johnson 1993a, s. 311. Lundin 1904 s. 254-255 framhåller att det fanns billiga biljetter att tillgå, förutom de dyrare platserna på första raden och amfiteatern. Han påpekar också att priset var högre när det gällde opera än när det var fråga om talteater.
16. Om finansieringen av Operan under första hälften av 1800-talet, se Hallgren 2000 s. 23-32.
17. Om denna föreställning och Operans användning i kungliga representationssammanhang under tidigt 1800-tal, se Hallgren (under utg.).
18. Axel-Nilsson 1984, s. 185.
19. Hedwall 1991, s. 371. För verksamheten vid Stenborgs teater under gustaviansk tid se Skuncke & Ivarsdotter 1998, s. 25-28.
20. Dahlgren 1866, s. 89.
21. Axel-Nilsson 1984, s. 186.
22. Hallgren 2000, s. 74-76.
23. Bedoire och af Petersens 1985, s. 12-13.
24. Dahlgren 1866, s. 93-94.
25. Stahre m.fl. 2005, s. 37.
26. För beskrivningen av Djurgårdsteatern, se Ullberg 1993, s. 6-28.
27. Uppgifterna här från Ullberg 1993, s. 12.
28. *Skämtets tidningar* 1815, här citerat efter Ullberg 1993, s. 12.
29. Ullberg 1993, s. 20-21.
30. Alla uppgifter om Nya Komiska Teatern från Sjögren 1923, s. 125-126.
31. Ivarsdotter-Johnson 1993b, s. 42-44.
32. Lomnäs 1979, s. 36.
33. Lomnäs 1979, s. 14 facsimil av programblad.
34. Lomnäs 1979, s. 14 facsimil av programblad.
35. Walin 1946, s. 9.
36. Uppgifterna om Berwalds konsertverksamhet under 1820-talet är hämtade från Walin 1946.
37. Bedoire och af Petersens 1985, s. 10.
38. Bedoire och af Petersens 1985, s. 30.
39. Bedoire och af Petersens 1985, s. 22-32.
40. Stahre m.fl. 2005, s. 194.
41. Lundin 1904, s. 36.
42. Lomnäs 1979, s. 214.
43. Lundin och Strindberg 1882, s. 451-452.
44. Sjögren 1923, s. 55-56.
45. Lundin och Strindberg 1882, s. 451-455.
46. Dahlgren 1866, s. 103-104.
47. För en omfattande genomgång av Konstnärsgilletts verksamhet, se Pettersson 2000.
48. Lundin 1904, s. 346.
49. Lundin och Strindberg 1882, s. 462.
50. Stahre m.fl. 2005, s. 194.
51. Stahre m.fl. 2005, s. 156. Barnhuset fanns kvar i dessa lokaler till 1885.
52. Sjögren 1923, s. 107-123.
53. Levin 1993, s. 25.
54. Sjögren 1923, s. 129-130.
55. Se Levin 1993, s. 11-25 om bröderna Davidsons ungdoms- och lärlingstid.
56. Sjögren 1923, s. 128, utan uppgift om ur vilken tidning annonsen är hämtad.
57. Sjögren 1923, s. 130.
58. Se Strömbeck och Hofsten 1974 för en förteckning över framförd repertoar vid Stockholmsoperan.
59. Levin 1993, s. 31.
60. Lundin och Strindberg 1882, s. 116.
61. Stahre m.fl. 2005, s. 160.
62. Beskrivningen av De la Croix och hans byggnad är hämtad från Bolin 1944, s. 31-50.
63. Innebörden i ordet "hotell" var vid denna tid liktydigt med "magnifik byggnad", se Bolin 1944, s. 50-54.
64. Citatet från Bolin 1944, s. 46, som anger att "Beskrivningen åtföljde en skrivelse från de la Croix till Stockholms stads brandförsäkringskontor, ingiven d. 25 januari 1845."
65. Bolin 1944, s. 47-48, samma skrivelse som ovan.
66. Bolin 1944, s. 50.
67. Uppgifterna om uppträdanden i detta stycke från Bolin 1944, s. 66-73.
68. Bolin 1944, s. 72.
69. Bolin 1944, s. 83.
70. Walin 1946, s. 23.
71. Walin 1946, s. 58. Annonsen publicerades i *Dagligt Allehanda* 13 oktober 1828. Samma annons publicerades sedan enligt Walin ytterligare ett flertal gånger.
72. Här citerat efter Walin 1946, s. 58.
73. *Granskaren* 21 november 1828, här citerat efter Walin 1946, s. 60.
74. Bergman 1946, s. 11.
75. Tjerneld 1977, s. 11.
76. Johnson 1981, s. 111. Vid samma tid var intresset för verk med nationella teman stort också på Stockholms teatrar, se Tegen 1992, s. 292-299.
77. Se Berwald 1999 för *Kantat i anledning av högtidligheter-na den 5 november* 1821 och *Kantat författad i anledning av HKH Kronprinsessans ankomst till Sverige och höga förmåning*, samt Berwald (under utg.) för bl a kantaterna *Nordiska fantasibilder* och *Gustaf Adolf den stores seger och död vid Lützen*, samt Ander 2001 och Hallgren 2001 för en diskussion av verkens framförande i sin samtid.

Käll- och litteraturförteckning

- Ander, Owe, 2001, "In the halls of triumphs'. The secular cantatas of Franz Berwald." i *Berwald-Studien* (Berwald Symposium 1996), Stockholm: Kungl. Musikaliska Akademien, s. 113–119.
- Axel-Nilsson, Göran, 1984, *Makalös. Fältherren greve Jakob De la Gardies hus i Stockholm*. Stockholm: Monografier utgivna av Stockholms kommun 51.
- Bedoire, Fredrik och af Petersens, Lennart, 1985, *Från Klara till City. Stockholms innerstad i förvandling*. Stockholm: Monografier utgivna av Stockholms stad 67.
- Bergman, Gösta M., 1946, *Regi och spelstil under Gustaf Lagerbjelkes tid vid Kungl. teatern*. Stockholm: Norstedts.
- Berwald, Franz, 1999, *Sämtliche Werke. Bd. 22. Profane Vokalwerke 1*, Hrsg. Owe Ander & Karin Hallgren. Kassel: Bärenreiter.
- , (under utg.), *Sämtliche Werke. Bd. 22. Profane Vokalwerke 2*, Hrsg. Owe Ander & Karin Hallgren. Kassel: Bärenreiter.
- Bolin, Gunnar, 1944, *Från gamla Brunkberget och De la Croix till Gillet*. Stockholm: Hotell- och restaurant A.-B. Gillets minneskrift 1915–1945.
- Dahlgren, F. A., 1866, *Anteckningar om Stockholms teatrar*. (Förteckning öfver svenska skådespel uppförda på Stockholms teatrar 1737–1863 och Kongl. Theatrarnes personal 1773–1863 med flera anteckningar.) Stockholm.
- Habermas, Jürgen, 1984, *Borgerlig offentlighet. Kategorierna "privat" och "offentligt" i det moderna samhället*. Andra översedda svenska upplagan. Lund: Arkiv.
- Hallgren, Karin, 2000, *Borgerlighetens teater. Om verksamhet, musiker och repertoar vid Mindre Teatern i Stockholm 1842–63*. Uppsala.
- , 2001, "Berwald's Cantatas from the 1840's." i *Berwald-Studien* (Berwald Symposium 1996), Stockholm: Kungl. Musikaliska Akademien, s. 121–125.
- , (under utg.), "Opera in Royal Image Making. Repertoires and Performances 1810–1826." i *Scripts of Kingship*. Eds. Mikael Alm och Britt-Inger Johansson. Uppsala.
- Hedwall, Lennart, 1991, "Johan David Zander and the Swedish opéra-comique" i *Gustavian Opera*. Ed. Inger Mattsson. Stockholm: Kungliga Musikaliska Akademien.
- Heinz, Veslemöy, 1992, "Förlag, musikhandel, instrumenttillverkning" i Leif Jonsson & Martin Tegen (utg.), *Musiken i Sverige III. Den nationella identiteten 1810–1920*. Stockholm: Fischer & Co, s. 185–198.
- Ivarsdotter-Johnson, Anna, 1993a, "Den gustavianska operan". *Musiken i Sverige II. Frihetstid och gustaviansk tid 1720–1810*. Red. Leif Jonsson och Anna Ivarsdotter-Johnson. Stockholm: Fischer & Co, s. 287–350.
- , 1993b, "Johan Helmich Roman och hans tid." *Musiken i Sverige II. Frihetstid och gustaviansk tid 1720–1810*. Red. Leif Jonsson och Anna Ivarsdotter-Johnson. Stockholm: Fischer & Co, s. 23–60.
- Jansson, Torkel, 1985, *Adertonhundralets associationer: forskning och problem kring ett sprängfullt tomrum eller Sammanslutningsprinciper och föreningsformer mellan två samhällsformationer c:a 1800–1870*. Uppsala: Almqvist & Wiksell.
- Johnson, Anna, 1981, "Att åt ett helt folk dana en sångverld... Om Richard Dybecks konsertverksamhet i idéhistoriskt sammanhang." i *Studier och essäer tillägnade Hans Eppstein 25/2 1981*. Stockholm, s. 105–132.
- Jonsson, Leif och Tegen, Martin (red.), 1992, *Musiken i Sverige III. Den nationella identiteten 1810–1920*. Stockholm: Fischer & Co.
- Levin, Britt, 1993, *Hasselbackskungen. Wilhelm Davidsson 1812–1883*. Stockholm.
- Lomnäs, Erling (Hrsg.), 1979, *Franz Berwald. Die Dokumente seines Lebens*. Monumenta Musicae Sveciae, Kassel: Bärenreiter.
- Lundin, Claes och Strindberg, August, 1882, *Gamla Stockholm. Anteckningar ur tryckta och otryckta källor*. Stockholm: Seligmann.
- Lundin, Claes, 1904, *En gammal stockholmares minnen*. Stockholm: Hugo Gebers förlag.
- Melander, Axel, 1947, *Harmoniska Sällskapet i Stockholm 1820–1860*. Uppsala: seminarieuppsats vid musikinstitutionen.
- Pettersson, Lennart, 2000, *Konstnärsgillet. Konstliv och föreningsväsende vid mitten av 1800-talet*. Umeå.
- Rödin, Erik, 1973, "Operahusen", i *Jubelboken. Operan 200 år*. Red. Klas Ralf. Stockholm: Prisma, s. 19–33.
- Sjögren, Arthur, 1923, *Drottninggatan genom tiderna. Kulturhistoriska anteckningar*. Uppsala: Almqvist & Wiksell.
- Skuncke, Marie-Christine och Ivarsdotter, Anna, 1998, *Svenska operans födelse. Studier i gustaviansk musikdramatik*. Stockholm: Atlantis.
- Stahre, Nils-Gustaf m.fl., 2005, *Stockholms gatunamn*. Tredje utökade och reviderade upplagan, bearbetad av Staffan Nyström. Stockholm: Stockholmia förlag.
- Strömbeck, K. G. och Hofsten, Sune, 1974, *Kungliga Teatern. Repertoar 1773–1973. Opera, operett, sångspel. Balett*. Stockholm: Skrifter från Operan.
- Tegen, Martin, 1982, "Tonernas vågor" eller Vilken musik var populär på 1860-talet? Stockholm.
- , 1986, *Populär musik under 1800-talet*. Stockholm: Ed. Reimers.
- , 1992, "Teatermusiken" i *Musik i Sverige III. Den nationella identiteten 1810–1920*. Red. Leif Jonsson och Martin Tegen. Stockholm: Fischer & Co, s. 283–306.
- , 1994, "Föreningen. Norsk-svenska unionen 1814 och tillfällespjäsen 1815", i "Hemländsk hundraårig sång." 1800-talets musik och det nationella. Red. Henrik Karlsson. Stockholm: Kungl. Musikaliska Akademien. s. 132–143.
- Tjerneld, Staffan, 1977, *Södra Teatern*. Riksteatern: Entré.
- Ullberg, Hans, 1993, *Djurgårdsteatern. En teaters historia 1801–1929*. Stockholm: Höjerings.
- Walén, Stig, 1946, "Franz Berwalds offentliga konsertverksamhet i Stockholm före utrikesresan 1829". *Svensk Tidskrift för Musikforskning* 1946, s. 8–71.
- Weber, William, 1975, *Music and the Middle Class. The social structure of concert life in London, Paris and Vienna between 1830 and 1848*. New York: Holmes & Meier.
- , 1979, "The Muddle of the Middle Classes" i *19th Century Music* vol. III, november 1979, s. 175–185.

Rooms for music in early 19th century Stockholm

By Karin Hallgren

Summary

The first half of the 19th century saw a trend towards greater publicity in society. Based on Jürgen Habermas's theories of the bourgeois public sphere, this article discusses ways in which social changes are also manifested in music making, while at the same time arguing that widespread participation in clubs and societies, which occupies a grey zone between private and public, also has an important bearing on musical activity. The article presents a number of instances of premises used for musical performances. Such premises are divided into two groups: music premises connected to courtly culture, and music premises in the public market.

Courtly culture includes the two theatres founded by Gustav III, namely the Royal Opera in Gustav Adolfs Torg, which opened in 1782, and Arsenalsteatern in Kungsträdgården, founded in 1793. Ever since the early 17th century, the area surrounding present-day Gustav Adolfs Torg and Kungsträdgården had been occupied by large stone town houses belonging to the aristocracy, and the two theatres were also located near the royal palace.

Riddarhuset (the house of Nobility) and Börshuset (the Stock Exchange building), both in Gamla Stan (Stockholm Old Town), were also used for concerts. Their proximity to the royal court is evident both geographically and in terms

of content, in that the concert repertoire was very similar to that of the Opera. Another venue having some connection with courtly culture was the theatre built on 1801 on Lejonslätten ("Lion Level"), on the island of Djurgården. That was primarily a theatre for entertainment, with a repertoire designed to amuse the general public on their summer evenings off.

Public music performances in early 19th century Stockholm, then, were wholly dependent on the King and the royal court for both facilities and funding. But this was about to change. Music premises in the public market include the new facilities added during the early decades of the century. These were related, not to the monarchy and the royal court but to an emergent bourgeois society in which major cultural initiatives were taken by entrepreneurs of various kinds. The new facilities were built on what were then regarded as the outskirts of Stockholm. The expanding city and the emergent middle class are closely interlinked.

In these new parts of town facilities were built, for example, at Kirsteinska Huset, Barnhussträdgården and the De la Croix Hotel. All three of them offered a variety of musical programmes. Their advent augmented the number of music performances in the city and the repertoire grew steadily more variegated.

Ett eget rum

Ett kvinnoperspektiv på musikaliska salonger

av Eva Öhrström

DEN OFFENTLIGA KONSTMUSIKALISKA SCENEN har – med undantag av sångerskorna och enstaka kvinnliga solister – fram tills för bara några decennier sedan i princip varit stängd för kvinnor. Kvinnor har alltid musicerat under förutsättning att de har haft tillgång till ett musikaliskt ”rum”. ”Rummet” där musik utövats har haft stor betydelse för dem, och här har kvinnor successivt socialiserats in både som musiker och som lyssnerskor. Ett ”rum” i dagens musikliv är konsertsalen, och det talas ofta och i olika sammanhang om att publiken vid konserterna främst består av kvinnor. Trots det ser man sällan ett kvinnligt tonsättarnamn i programmen och kvinnliga dirigenter är lika ovanliga. Sedan 1970-talets början har kvinnor successivt börjat komma in i orkestrarna – innan dess var kvinnor ett ovanligt inslag. Ett undantag fanns, och det var ofta harpisten. Få blir idag förvånade över att majoriteten av musklärare i skolorna är kvinnor, och ser man ett par hundra år tillbaka i tiden så har det alltid funnits kvinnliga musklärare, privata men dock. Man kan nog fortfarande påstå att musiklivet är uppdelat efter kön och att det präglas av ett hierarkiskt mönster. Vi ska gå tillbaka i tiden för att studera vilken betydelse ”rummen” har haft för kvinnors musicerande

I essän *Ett eget rum* (1928), skildrar Virginia Woolf de sociala och kulturella faktorer som har hindrat kvinnor under årens lopp från att finna egna rum i litteraturen, konsten, musiken och på universiteten. ”Femhundra pund om året och ett eget rum!” det var vad som behövdes för att skapa den frihet som krävs för att kunna tänka, komponera, skapa något konstnärligt eller vetenskapligt.¹ Sett i ett historiskt perspektiv har enstaka kvinnor haft möjlighet att ägna sig åt till exempel komposition. Abbedissan och mystikern Hildegard

från Bingen komponerade och författade under 1100-talet i sitt nunnekloster vid Rhens strand, sångerskan och kurtisanen Barbara Strozzi bodde själv utan man med sina barn i 1600-talets Venedig och komponerade fantastiskt fin vokalmusik som hon framförde i sin salong. Barbara Strozzi's musik har idag blivit nytolkad och inspelad på cd. Från en helt annan miljö är Anna Amalia hertiginnan av Sachsen-Weimar och hennes namne, prinsessan Anna Amalia av Preussen, syster till Fredrik den Store. Båda två var kända som musiker och tonsättare vid sina hov under 1700-talet. Känd för sina dikter, målningar och två operor komponerade i den italienska stilen var också kurfurstinna Maria Antonia Walpurgis av Sachsen, som också levde under 1700-talet.² Tre olika rum, klostret, kurtisanens salong och salongerna vid hoven, alla tre var väl avgränsade och möjliga för kvinnor att musicera i.

Den tid som ska behandlas sträcker sig från slutet av 1700-talet fram till början av 1900-talet och det är enbart högreståndskretsarnas musicerande som skildras. Jürgen Habermas (1984) har beskrivit denna tid som framväxten av en ”borgerlig offentlighet”, men han beskriver enbart männens position i offentligheten, inte kvinnornas. Deltog de inte i offentligheten under denna tid? Frågan är svår att besvara eftersom samhället förändrades kraftigt. Vill man få med kvinnorna får man vända sig till salongerna. Vad är då en salong?

Den tyske musikforskaren Walter Salmen har definierat musikalisk salong i *Musikgeschichte in Bildern* som en mötesplats för det konstnärliga och aristokratiska sällskapet,³ där man vårdade smaken och hövligheten i sällskap med en tongivande kvinna. Man musicerade, man talade, man diskuterade och umgicks under trevliga former.



FIGUR I. *Pebr Hilleström d.ä. Gustaviansk interiör med musicerande sällskap. Dörröverstycke från Fredrikshofs slott på Östermalm, som beboddes av drottning Lovisa Ulrika (1720–1786) under hennes tid som änka. Målningen skildrar tre aristokrater som lyssnar till en kantat, som framförs av en sångare, ackompanjerad av en cembalist, en flöjtist, två violinister och en cellist. Målningen är daterad till cirka 1779. Nationalmuseum, Stockholm.*

Utmärkande för salongerna var värdarnas eller värdinnornas bildning, och i detta sammanhang – deras musikaliska bildning. Salmen lägger tonvikten vid "assemble" och antyder därmed att sällskapslivet stod i centrum och att musiken hade en underordnad betydelse. Senare forskning har visat att musikaliska salonger var mer mångfacetterade. Generellt kan man, enligt den tyske musikforskaren Rainer Gstrein, som har studerat salongslivet i Paris, skilja ut fyra olika varianter av musicerandet i salongerna:

- privatkonserten, ofta väl arrangerade konserter med yrkesmusiker
- musikalisk salong med en liten grupp speciellt musikintresserade, som samlats för att musicera tillsammans
- assemblen, som kännetecknas av att sällskapslivet står i centrum
- musikalisk salong som präglas av ett spontant sällskapsmusicerande, där ofta husets unga döttrar sjöng och spelade klaver tillsammans med husets gäster.⁴

Variationen mellan de olika salongerna var stor, beroende på musiklivets olika intensitet och olika kulturella mönster i landet. Det kunde också

bero på salongsvärdinnornas intressen och i vilka sociala klasser salongerna gavs. En musikalisk salong som gavs av aristokrater under till exempel 1790-talet skiljde sig radikalt från en stadsborgares salong i en mindre stad femtio år senare och denna i sin tur skiljde sig lika radikalt från en salong ytterligare 50 år senare i en storstad och där salongsmedlemmarna var en blandning av aristokrater, betydelsefulla ämbetsmän och rika storborgare.

De salonger som skildras i denna artikel befann sig alla inom den privata sfären. Salongerna annonserades inte i någon tidning, de var inte knutna till något sällskap. Istället var det inbjudna deltagare som tillhörde bekantskapskretsen som deltog i salongerna. Detta kan jämföras med de salonger som gavs i S:t Petersburg och i London under 1800-talets mitt som både annonserades i tidningar och där man kunde köpa biljetter för att få inträde. Här fanns en stor publik som inte hade någon personlig anknytning till värdparet eller till artisterna. Här närmar sig salongen den offentliga sfären.⁵

Tre typer av salonger skildras i denna artikel, först de aristokratiska salongerna under 1800-talets första hälft. De gavs i slottens och herrgårdar-

nas stora salar och publiken utgjordes av en samlad krets av aristokrater, som cirklade runt i olika salonger. Aristokraternas salonger manifesterade sig utåt med sin makt och glans och inom dessa väggar hade kvinnorna en stor frihet att agera som musiker, arrangörer och tonsättare. Den andra typen av salonger är de stadsborgerliga salongerna, här representerad av 1840-talets Uppsala. Denna typ av salong ägde rum i mindre rum och kretsen bestod av familjer som hade fast eller lös anknytning till universitetets värld. Salongen hade en intim prägel. Inom dessa väggar fanns en frihet för kvinnor att framträda både som musiker och i enstaka fall också som tonsättare. Musicerandet hade inget samband med makt utan var snarare självbespeglande; man vände sig inåt, mot de egna emotionerna och känslorna. Den tredje typen av salongen, storborgarnas salong, präglas av de nya makthavarnas värld. Salongerna gavs i stora salar och den kapitalistiska miljön var väl markerad genom storleken i salarna, höjden i taket och i möbleringen. Medlemmarna i storborgarnas salonger var en blandning av rika finansmän och köpmän, framgångsrika ämbetsmän och aristokrater i ledande ställning. Genom salongerna markerades deras sociala status. Även här framträdde kvinnorna som drivande krafter genom att arrangera salongerna, bjuda in musiker och framföra kvinnliga tonsättares kompositioner.

Aristokratiska salonger under 1800-talets första hälft

I mars 1801 var Malla Montgomery-Silfverstolpe inbjuden till en musikalisk salong på Karlbergs slott i Stockholm. ”Där var roligt”, skrev hon i sina memoarer och fortsatte:

En afton fick hon där höra Struck spela fortepiano, Cru-sell klarinett, Hirschfeld valthorn, Müller fiol. Där hörde hon för första gången Mozarts gudomliga B-dursonat för fortepiano och fiol spelat af grefvinnan Cronstedt och Müller. Grefvinnans bror, baron Jonas Alströmer, spelade också vackert fiol. ... Karsten sjöng också med sin sköna himmelska tenorstämman; men till slut, då man bad honom ackompanjera sig själf till någon favoritvisa, sjöng han en liten dansk kärleksvisa om 'Det rosenrøde Baand', med så mycken tillgjord artighet, adresserande blickar och miner till de unga flickor som stodo kring instrumentet, kröp nästan på tangenterna och tycktes försmäktas i ömhet och förtjusning ända till löjlighet.⁶

Malla Montgomery-Silfverstolpe berättar flera gånger i sina memoarer om de musikaliska salonger hon var inbjuden till. Världinna på Karlbergs slott var grevinnan Margaretha Cronstedt (1763–1816) och Karlbergs slott var ”smakens trefliga boning!” berättar Malla. ”Allt var vackert, ordentligt, behöfligt men enkelt och tarfligt. På väggarna hängde vackra teckningar och målningar af grefvinnan och hennes vänner. Hon spelade väl klaver och älskade musik af hela sitt hjärta. Ett sådant konstsinne som hennes hade Malla ej ännu sett hos någon och ej haft begrepp om så mycken talang.”⁷ Margareta Cronstedt var en av Sveriges främsta pianister,⁸ men hon framträdde enbart i privata sammanhang och spelade då antingen ensam eller tillsammans med inbjudna yrkesmusiker. Runt om i Europa fanns kvinnor med liknande kunskaper och status. Lady Catherine Hamilton som höll salong under 1770-talet i Neapel var skicklig cembalist, detsamma gällde Madame Moreau och Madame Brillon i Paris. Den senare var också tonsättare och framförde egna verk vid sina salonger.⁹

Wien var Europas musikaliska huvudstad och musiklivet i Wiens salonger skilde sig på flera sätt från salonger i andra städer. Från och med 1790-talet växte intresset hos de aristokratiska salongsinnehavarna för den ”stora” musiken, som till exempel Joseph Haydns, W.A. Mozarts och Ludwig van Beethovens. Den engelska sociologen Tia DeNora (1995) som har studerat Beethovens situation i Wien under 1790-talet menar att salongerna var en förutsättning för Beethovens utveckling som tonsättare och musiker. Här lades grunden för den internationella berömmelse wienklassikernas musik kom att få.

Wiens salongsliv var också speciellt för att det var många män som drev salonger. I Gottfried van Swietens salong, där W.A. Mozart var en av deltagarna, studerades J.S. Bachs och G.F. Händels musik under 1780-talet. Under 1790-talet övertog de salonger som drevs av prinsen Karl Lichnowsky och fursten J.F. Maximilian von Lobkowitz den konstnärliga betydelse som van Swietens salong hade haft. Båda hade hovkapell och framförde symfonisk musik och båda gav musikaliska salonger flera gånger i veckan. Båda hade ett genuint intresse i den nya musiken. Tonsättaren J.F. Reichardt berättar i sina reseskildringar hur han besökte

fursten Lobkowitz, som kvällen därpå samlade sin orkester och bjöd in ett stort antal salongsgäster. Medan gästerna samlades i ett rum, repeterade orkestern i ett annat. Därefter uppfördes musiken ”med bästa framgång”, skrev Reichardt, syftande på att man alltid spelade prima à vista. Efter konserten och fram emot midnatt gick man till matsalen och superade ”präktigt” och Reichardt lärde känna flera musikaliskt bildade aristokrater.¹⁰

Familjen Mendelssohns salong i Berlin – Fannys scen

Familjen Mendelssohns salong i Berlin hade – precis som salongen i Wien – en tät dialog med det offentliga musiklivet. Salongen hade sin höjdpunkt från 1825, när familjen flyttade till Leipziger Strasse Nr. 3, fram till Fanny Mendelssohns död. I bostaden på Leipziger Strasse fanns i huvudbyggnaden en stor sal med kolonner och välv tak, som passade utmärkt för konserter. I denna salong var Fanny Mendelssohn (1805–1847) aktiv som salongsvärdinna och tonsättare.

Familjen Mendelssohn tillhörde Berlins överklass och kring 1812 ansågs det vara ett av de mest kultiverade husen i Berlin.¹¹ Fanny och brodern Felix (1809–1847) fick den bästa privata undervisning som gick att få. De undervisades av de bästa musikerna i piano, violin och de sjöng i kör. Grekiska, latin, franska och engelska och dans ingick i barnens dagliga övningar. Från 1818 övertog Carl Friedrich Zelter kompositionsundervisningen för Fanny och Felix¹² och ett år senare började deras lektioner för landskapsmålaren Johan Gottlob Samuel Rösel.

Mendelssohns gav salonger enligt praxis i den aristokratiska klassen. Felix och Fannys mor Lea gav både litterära och musikaliska salonger och på Leipziger Strasse utvecklades ”Söndagsmusiken” i hemmet till stora konserter med yrkesmusiker. Hit inbjöds gräddan av Europas musiker.

Malla Silfverstolpes memoarer ger en bild av Mendelssohns salong. Malla Silfverstolpe besökte Berlin vintern 1825 och genom sin väninna Amalia von Helvig blev hon inbjuden till Lea Mendelssohns salong. Till salongen hade en violinist som hette Maurer och sångerskan Henriette Sontag inbjudits och de gav konsert med den 16 år gamle Felix Mendelssohn och en inhyrd orkester. Kvällen

börjande med ett nummer av violinisten, sedan dirigerade Felix Mendelssohn en av sina symfonier – det kan ha varit hans första symfoni eller någon av ungdomssymfonierna. Därefter framförde han Beethovens fantasi för piano, blandad kör och orkester (sannolikt opus 80) tillsammans med sångare från Zelters Singakademie.¹³ Mendelssohn dirigerade förmodligen verket sittande vid klavret, en praxis som var vanligt förekommande och som även Fanny Mendelssohn använde sig av då hon framförde pianokonserter med orkester.

Fanny Mendelssohns biograf Françoise Tillard menar att Fanny var den mest begåvade av de fyra Mendelssohn-barnen. Som vuxen ansågs Fanny vara en av sin tids skickligaste pianister. Hon var känd för sina framföranden av Beethovens pianokonserter och Bachs verk för klaver. Men hon framträdde offentligt bara en gång, vid en välgörenhetskonsert i februari 1838.¹⁴

Precis som vid salongerna i Wien gavs symfonikonserter regelbundet i Mendelssohns hem och som orkester medverkade det av Eduard Rietz grundade filharmoniska sällskapet (1826). En av de mer berömda konserterna var uppförandet av J.S.Bachs *Matteuspassion* den 11 mars 1829, på hundraårsdagen efter uruppförandet. Drivkrafterna var Felix Mendelssohn och Carl Friedrich Zelter. Felix Mendelssohn dirigerade och han hade också nyarrangerat orkestersatsen för att den bättre skulle passa 1800-talsmusikernas smak. Veckan efter framfördes *Matteuspassionen* offentligt med Zelter som dirigent.¹⁵ Våren 1829 kom Nicolò Paganini till Berlin och som seden var för resande artister inbjöds han till middag i huset och blev avporträtterad av Wilhelm Hensel, Fanny Mendelssohns blivande man. Några dagar senare kom två amatörmusiker och sjöng duetter och ytterligare några dagar senare framförde Fanny Mendelssohn Beethovens 5:te pianokonsert i Ess-dur i bankiren Heinrich Carl Heines salong i Charlottenburg.¹⁶

Familjen Mendelssohns salong myllrade av musiker. Där fanns aristokratiska amatörmusiker som i likhet med Fanny hade hög bildning, ofta kvinnor som spelade klaver eller sjöng. Där fanns musiker som bodde i Berlin eller som under långa perioder bodde i familjen Mendelssohns stora hus. Som exempel på det senare kan nämnas sångaren Eduard Devrient (1801–1877) och den svenske tonsättaren Adolf Fredrik Lindblad (1801–1878). Man

kom för att spela, men också för att samtala om musik. Det senare gällde framför allt Adolf Bernhard Marx, som hade långa diskussioner om den moderna musiken flera gånger i veckan med kretsen kring Mendelssohns. Beethovens storhet och den tyska musikens suveränitet över den italienska var man helt överens om och man valde med stor omsorg ut de tonsättare vars musik man ansåg motsvara de estetiska kriterier man ställde upp. Marx var skribent i *Berliner Musikalische Zeitung* och en av dem som lade grunden till den musikestetik som senare blev modern. Familjen Mendelssohns salong sträckte sig därför långt utöver Leipziger Strasse och de diskussioner som hölls här påverkade musiklivet i hela norra Europa.¹⁷

Efter det att Felix givit sig av hemifrån för stora turnéer i Tyskland och utomlands, tog Fanny över de musikalska salongerna. Hon arrangerade de stora konserterna på söndagarna. Men musicerandet skedde också spontant i samband med att musiker besökte huset och man framförde framför allt Bachs, Händels, Mozart, Beethovens och syskonen Mendelssohns musik.

Precis som Felix komponerade Fanny sånger med texter av kända poeter. Några av systemens sånger lät Felix publicera i sitt eget namn. Fanny komponerade också kantater för orkester, solister och körer, stråkkvartetter, pianomusik och en pianotrio. Allt skrevs ner, men det är först de sista 20 åren som musiken har blivit publicerad och framförd offentligt.

När Felix var ute och reste fick Fanny stanna hemma. Hennes far Abraham Mendelssohn, som hade en position som familjens överhuvud, hade klart för sig var gränserna för Fannys musicerande gick:

Det du skriver till mig om din musikalska dyrkan i förhållande till Felix, var varken väl tänkt eller uttryckt. Musiken blir för honom kanske ett yrke, medan det för dej bara kan bli en prydnad, aldrig grunden för ditt varande eller görande ... Du är kvinna och bara det kvinnliga passar en kvinna.¹⁸

Musicerandet var en vacker prydnad på kvinnlighetens krona, men att använda kunskaperna som yrke gick inte inom kvinnlighetens ramar. Då överskreds gränsen för musicerandet som en försköning. Ofta återkom Abraham Mendelssohn och hans dotter Fanny till samma ämne.

En kvinna kan fånga upp mycket bildning, hon kan få en fast grund inom konst och vetenskap, och såvida hon inte därigenom blir otrogen sitt kvinnliga huvudycke, kan en anspråkslös bildning för kvinnan vara som ett dyrbart smycke.¹⁹

Ett svenskt exempel:

Mathilda Orozcos salonger

I Sverige fanns det kvinnor inom aristokratin som liksom Fanny gav salonger och komponerade egen musik. Jag har dock inte funnit någon från 1800-talets första hälft som hade så djupa kunskaper som Fanny Mendelssohn. Jag ska lyfta fram en person, Mathilda Orozco Montgomery-Cederhielm Gyllenhaal (1796–1863),²⁰ för att skildra hur en svensk aristokrat kunde forma sin salong.

Mathilda växte upp i Florens och var dotter till en spansk minister vid hovet i Milano och den österrikiska friherrinnan Sabina Lederer. Under en bildningsresa på kontinenten besökte vännerna Josias Montgomery-Cederhielm (1782–1825) och Fredrik Ridderstolpe våren 1811 Rom där de blev bekanta med familjen Orozco. Både Ridderstolpe och Montgomery-Cederhielm fascinerades av den unga Mathilda och några veckor senare mötte de henne igen i Bologna, där de umgicks under fyra lyckliga dagar. Några dagar senare satt de två männen vid Arnos strand i Florens och skaldade:

Hell den Mathilda
En gång skall hedra med sitt val,
Må han dess ömhet tacksamt elda,
Och ej för någon ann' bli fal,
Än för Mathilda.²¹

De båda männen skildes åt men mötet med Mathilda överträffade allt annat de hade upplevt under sin resa. Mathilda gifte sig i Italien 1813, men redan 1815 dog hennes man. Med Fredrik Ridderstolpe som mellanhand fick Mathilda och Josias Montgomery-Cederhielm kontakt med varandra. Josias friade och Mathilda sade ja. Överlycklig stormade Josias Montgomery-Cederhielm till Italien och våren 1817 gifte de sig.

Mathilda och Josias bosatte sig på slottet Segerstjöl utanför Örebro, tillsammans med ett helt sällskap från Italien som följde med Mathilda upp till Sverige. Lägg därtill flera svenska aristokrater och högre ämbetsmän så blev sällskapet kring paret Montgomery-Cederhielm stort. Sällskapslivet levdes enligt kontinental sed och festerna påminner

om de upptåg och spektakel som gavs vid 1700-talets slut i länder som Frankrike och Schweiz. Festerna kunde samla upp till 60 personer, ibland fler. Mathilda Orozco "lyftes fram" av sin man inför den svenska aristokratin och därmed skapades en bild av Mathilda som den vackra italienskan, symbolen för Italien, kärleken och skönheten.

Våren 1820 gavs två stora fester i familjen Montgomerys våning i det s.k. Holtska huset i centrala Örebro. Vid den första festen var Mathilda festföremålet och allt kretsade kring henne. Festen inleddes med att Matilda fördes runt i olika arrangerade rum, där det visades tablåer och dansades ballett. Efter en buffet med "glacer och lemonader" kläddes Mathilda i en bonddräkt från Blekinge, man dansade och vid midnatt åts en supé. Efter supén dansades nya baletter av deltagarna i det aristokratiska sällskapet. En ofantlig sockertopp infördes i salen, anförd av en dansmästare. Han öppnade en lucka och ut kröp en "masque" som började spela samtidigt som han uppförde en löjlig scen. Musikanterna kröp sedan in i sockertoppen och skådespelet försvann. En bonde kom in med en blomma och läste verser för festföremålet. Efter denna fest hade Mathilda Orozcos rykte som "den sköna" växt inom aristokratien.

Två månader senare gavs en fest av Mathilda, denna gång för att fira Josias Montgomery-Cederhielms födelsedag. Festen inleddes med att damerna parvis infördes i "Assemblée Salongen" där en *tableau vivant* gavs. I salen hade man satt upp ett stort och vackert tempel och i templet fanns grupper med aristokrater som satt stilla i s.k. "attityder" utklädda till "Oskulden", "Vänskapen" och "Hoppet". Mathilda kom in på scenen under musik, föreställande

Pandora med en ask, klädd i en veckad vit tunika med guldkanter, sandaler och en slöja som föll omkring henne. Hon mimade sedan sin roll, öppnade asken och föll vackert fram mot templet. I asken fanns bilden av ett litet barn och med strålände min gav hon bilden av barnet till sin man för att därmed tillkännage att hon väntade deras första barn. Sedan försvann hon ut. Josias Montgomery fördes sedan in i templet där Mathilda satt i en ros och sjöng verser för honom.²² Ryktet om denna fest gick med rasande fart genom hela aristokratin och Mathildas rykte som "den sköna" ökade ytterligare. När Esaias Tegnér fyra år senare i en hyllningsdikt till Mathilda anspelade på "rosenbusken", skrevs myterna om henne in i den svenska litteraturhistorien.

Men Mathilda Orozco drogs till Stockholm, som var centrum för aristokraternas sällskapsliv, här fanns också en närhet till hovet som kunde sprida glans över umgänget. Hösten 1820 hade paret hyrt en våning i gamla Klara vid Norra Smedjegatan, nära Gustav Adolfs torg. Nu började en



FIGUR 2. Mathilda Orozco Montgomery-Cederhielm var berömd för sina salonger, sin skönhet och sin sång. Erik Gustaf Geijer kallade henne för Söderländskan i Norden. Oljemålning från 1820-talets början av A.J. Fägerplan. Nationalmuseum, Stockholm.

”lysande tid” för Mathilda och hon lade den ena beundraren efter den andra för sina fötter. Hon bjöd in de främsta inom litteraturen, konsten och politiken och underhöll sina gäster med spirituellt konversation, sång och musik. Magnus Jacob Cruzenstolpe var gäst och skildrade en av Mathildas salonger vid 1820-talets början:

Ännu måste vi låta läsaren blicka in i ett förmak, det mest förföriska, om också icke det mest lysande, af alla Stockholm den tiden hade att bjuda på. Ni ser rummet öfverfyllt af folk och dörrarne därtill från de angränsande belägrade af hufvud vid hufvud, tåspets sträckt vid tåspets. Ni ser alla orörliga på sina platser som bildstoder, med hänryckning likväl målade i sina anleten och återhållande andedräkten, för att ej gå miste om något ackord, som värdinnans vackra fingrar framtrolla ur harpan, hvilken hvilar mellan hennes knän, ej förlora någon af de smältande toner som, med onämnbart uttryck, sväfvade fram öfver hennes läppar. Och hvilka läppar sedan! Och hvilket smäleende! Och hvilka lockars ’natt!’ - /.../ - Och hvilka ögons ljungeldar! Och hur hon visste att slunga dem! Och huru röst och blick, allt efter hennes godtfinnande, kunde blifva smäktande, som turtur, skalkaktiga som Astrild, vredgade som en retad karit. Och hvilken fin skepnad! Och hvilken luftig gång! Och huru hon, med öfverlägsen beräkning och oöfverträfflig framgång, snarare ’försvann’ än gick, när hon slutat den tidens omtyckta sällskapssång: ’Jag drömde att jag henne såg!’ Och hvilken tomhet i de öfverbefolkade gemaken, sedan hon försvunnit!

Nej, en Nordens tärna, vore hon ock skönare än Söders, förstår ej att fångsla som hon. I den konsten hade Italiens dotter Mathilda Orozco /.../ kunnat hålla föreläsningar, dem icke ens ungdomsfursten skulle försmått att hedra med sin höga närvaro.”²³

Mathilda Orozcos förebilder var de kända salongsdamerna Isabella d’Este, markisinnan de Rambouillet och madame Récamier, som alla gav salonger enligt äldre italiensk och fransk stil. Men säkert var också Madame de Staëls roman *Corinne ou l’Italie* en stark förebild. Romanen publicerades 1807 och fick mycket stor uppmärksamhet.²⁴ Mathilda var då i 11-12-årsåldern, mitt uppe i sin mest formbara ålder. Corinnes sköna utseende och behaglighet, det italienska språket, salongen och improvisationen som hon fångslade sin publik med, allt detta hade också Mathilda. Corinnes kavaljer Oswald, Lord Nelvil, Pair av Skottland var på bildningsresa i Rom när han blev inbjuden till Corinnes salong. Mathildas man var också på bildningsresa när han blev inbjuden till salongen i Rom där Mathilda framträdde. Även Corinnes klädsel påminde om den klädsel som Mathilda hade under sina salonger. Båda spelade

harpa och improviserade sina sånger för en publik som bestod främst av män. Förmågan att anknyta till stämningen i salongen, att fånga upp salongsdeltagarnas önskemål och deklamera verser i form av ”upphöjt tal”, var Corinne - och Mathilda - mästare i. Precis som Corinne i Rom trollade Mathilda i Stockholm fram ”smältande toner” som svävade fram över hennes läppar, medan hon ackompanjerade sig med vackra ackord som hon trolade fram ur harpan hon hade i sitt knä.

Mathilda Orozco framställde sig vid sådana tillfällen i en pose, en stelnad attityd, med flera dubbla bottnar. Hon representerade kvinnobilder som Corinne, och de Staël, men också Mme Genlis och Mme Récamier. Silhuetter av berömda kvinnor fanns som skuggbilder skiktade i flera lager bakom hennes uppenbarelse i salongen.

Estetiseringen av den roll som salongsvärdinna Mathilda Orozco eftersträvade har återförts till litteraturen i Fredrika Bremers romaner. I *Familjen H**** förkläds Mathilda till italienska Hermina, som spelar harpa och sjunger en ”canzonetta av Azioli, med ett behag och röst så rörande ljuv, att den framlocka tårar i allas våra ögon.” I *Hemmet* sjunger hon förklädd till överstinna en av ”Blanginis mest melodiska notturnos, toner, som Italiens himmel tycks ha ingivit och som ingiuta i själen en aning om dess sommarnatt med dess blomsterängar, kärlek, sång, dess alla utsägliga tjusningar. ’Un eterna constanza in amor!’ voro orden, som flera gånger upprepade under de ljuvaste böjningar, slutade sången.”²⁵ Bremer skildrar Mathilda i Corinnes skepnad, en estetisk varelse, ljuvlig och tjusande i de svenska salongerna.

Några år in på 1820-talet köpte Josias Montgomery-Cederhielm Stora Frösunda, strax norr om Stockholm och här tillbringade familjen vintrarna. Mathilda utvecklade sitt sällskapsliv och ingick i flera kretsar. Men Josias hälsa började svikta och 1825 dog han. Efter Josias död svävade Mathilda runt i salongerna med en häftighet som aldrig förr, hon lät sig uppvaktas av flera män, men ingen av dem friade. Först 1839 gifte hon sig med den tjugo år yngre kavalleristen Carl Fredrik Gyllenhaal (1814-1910).

Under perioden mellan 1826 och slutet av 1850-talet komponerade hon cirka 60 sånger, några publicerades och några finns bevarade i handskrif- ter.²⁶ Hon framförde dem själv i samband med



FIGUR 3. Hjalmar Mörner. Musikaliskt Sällskap. Karikatyr, litografi. Döttrarnas musicerande vid klaveret ingick i sällskapslivets ritualer. Uppvaktande kavaljerer kunde betrakta eventuellt blivande fruar, äldre sittande salongsdeltagare kunde ta sig en tupplur medan andra pratade i bakgrunden. Litografien är daterad till mellan 1820 och 1830. Musikmuseet, Stockholm.

salonger som gavs på olika ställen. Många sånger kan ses som en musikalisk motsvarighet till Fredrika Bremers romaner; de skildrar på olika sätt salongernas värld. De första sångerna har texter skrivna av författare som vännerna Esaias Tegnér, C.W. Böttiger och av K.A. Nicander, och flera sånger tillägnades hennes aristokratiska väninnor. Under 1840-talet bodde hon med sin tredje man på godset Ölanda i Västergötland. Hon var därmed avskuren från Stockholms litterära kretsar och började skriva egna texter till sina sånger, där hon målade vidare på miniatyrporträtten från salongernas värld. Samtidigt spreds de publicerade sångerna ut till sjungande flickor i landets alla prästgårdar och herrgårdar.

Salongen, offentligheten och kvinnligheten

En av hemligheterna bakom Mathilda Orozcos framgångar i de svenska salongerna var hennes kontinentala bildning, som hon duschade i små

portioner ut över de förtjusta salongsdeltagarna. En kvinna som Mathilda kunde fritt odla sina konstnärliga talanger utan att antas ha professionella ambitioner. Konstnärligheten tillhörde det aristokratiska sällskapslivet och det fanns en tydlig markering mot yrkesmusikerna. Aristokratiska kvinnor kunde uppträda offentligt enstaka gånger, vilket Mathilda och flera andra aristokratiska damer gjorde, men då lät de presentera sig som "musikalskarinnor".

Mathilda Orozco var mycket medveten om var gränserna gick för hennes aristokratiska värdighet. "Verserna till fru Kraemer äro satta i musik, men om det är bra vet inte den stackars fuskaren i tonkonsten", skrev hon till Böttiger i samband med att hennes musik till hans dikt *Afskedsönskan* hade komponerats.²⁷ Hon antydde därmed att hennes sånger var sällskapskonst i den högre skolan, till skillnad från professionella tonsättares kompositioner.

Denna tillbakadragenhet saknade Fanny Men-

delssohn helt. Hon ville visa sig utåt, med all sin virtuositet vid flygeln och med all sin skicklighet som tonsättare. Hon ville göra en karriär som musiker som påminde om den som brodern Felix gjorde. Här satte hennes kön och hennes klass-tillhörighet sina gränser. Felix kunde vara yrkesmusiker, menade fadern Abraham Mendelssohn, men Fannys bildning skulle endast vara ett vackert smycke i kvinnlighetens krona.

Musicerandet i salongerna hade konstnärlig och musiksocial betydelse, men kvinnorna hade också positioner som estetiska objekt. När kvinnor från de övre samhällsklasserna porträtterades under slutet av 1700-talet målades de ofta med noter i handen eller sittande vid ett klaver. Det betydde inte att en musikstund avbildades, bilden visade snarare det nära sambandet mellan kvinnor och musicerande. När kvinnorna satt vid klaveret eller med den lilla harpan i knäet, utstyrda i vackra klänningar och smycken, var de ett behagligt blickfång i salongen. De enkla musikstycken som Mathilda Orozco och hennes väninnor framförde tog inte uppmärksamheten från deras yttre, utan hade snarare en förhöjande effekt. De vita små fingrarna löpte i skalor över de svarta tangenterna eller knäppte behagfullt på lyrans strängar. Siden, spetsar, smycken, instrumentet och musiken, allt medverkade till att skapa skönhet. När en kvinna som Mathilda Orozco med rösten broderade de vackraste koloraturer och nickade behagfullt åt männen i salongen, fulländades hon som estetiskt objekt. Hon skulle symbolisera bildning och skönhet, men den skulle vara oaffekterad och icke-reflekterande, som en dyrbar pärla som hölls fram och beskådades av de förtjusta salongsdeltagarna. Först då var musicerandet ett vackert smycke i kvinnlighetens krona, en prydnad för salongen.

Den Geijerska salongen i 1840-talets Uppsala.

Vi ska vända oss till ett annat rum, stadsborgarnas rum, närmre bestämt den geijerska salongen på Övre Slottsgatan i Uppsala under 1840-talets början. För de svenska borgerliga flickorna hade odlandet av "talangerna" stor betydelse, men kunskaperna fick inte bli för djupa. Då blev de "synnerligen tråkiga", menar J.J. Rousseau, som formulerade talangernas innebörd i sin bok *Emile*

eller om uppföstran. Boken kom ut på svenska strax efter sekelskiftet 1800 och lästes av många som ville tillhöra de bildade kretsarna. Syftet med talangerna var att bilda smaken, att öppna sinnen för begreppen om det sköna, och att utveckla de sedliga begreppen hos kvinnorna. Flickornas musikaliska kunskaper skulle vara ytliga. Sophie, som är huvudpersonen i Rousseaus böcker, sjunger "rent och med smak" men absolut inte professionellt. Hon hade fått några lektioner i klaver-spelning så att hon kunde ackompanjera sig själv då hon sjöng, men hon kunde inte spela efter noter. Sophies tankar skulle vara helt koncentrerade på hur hon såg ut vid klaveret. "Först tänkte hon endast på att få sin vita hand att framträda fördelaktigt på de svarta tangenterna, sedermera upptäckte hon, att klaverets skarpa och hårda ton förhöjde klangen i hennes röst..." När Emile kom in Sophies liv glänste han med sina kunskaper och undervisade henne i musik. Rousseau menade att musicerandet var bra för det blivande äkta paret relation, då undervisningen "förljuvar kärlekens blyga återhållsamhet."²⁸

Om Erik Gustav Geijer hade läst Rousseau eller ej, framgår inte, men han delade Rousseaus inställning till kvinnors musicerande. Till sin blivande fru Anna-Lisa Liljebjörn skrev han i ett brev under förlovningstiden: "... intet lärd, intet mångkunnig, intet annat än god och kärleksfull och söt som min lilla duva är, skall min fästmö och hustru vara."²⁹ "Kvinnan ska inte glänsa, däremot röra och muntra upp"³⁰ skrev en tysk pedagog i *Allgemeine Musikalische Zeitung* år 1807 och samma uppfattning fanns i Sverige. De som ville vidga sina yter utöver salongens väggar motades tillbaka. Geijers syster, Jeanne Marie, var skicklig pianist och ville fördjupa kunskaperna genom att resa till Stockholm och höra ett oratorium av Haydn. "Det skulle vara nyttigt i hela hennes levnad", skrev hon. Men brodern tillrättavisade henne: "Jag lämnade henne härmed betänkningstid till nästa påskdag för att överväga, vad hon tror sig skulle kunna vara nyttigt under hela hennes liv."³¹ Så löd också Anna-Maria Lenngrens råd till unga flickor:³² "... vitterheten hos vårt kön, bör höra blott till våra nipper," undvik "all forskning i gazetten! Vårt hushåll är vår republik, vår politik är toaletten."

Uppsalakretsens musikaliska salonger under 1830-talets slut och 1840-talets början är ett bra ex-



FIGUR 4. Josabeth Sjöberg (1812–1882) var ogift och försörjde sig genom att ge privat undervisning i klaverspel och gitarr. Hon levde ett enkelt liv, hyrde in sig i rum hos olika familjer i Stockholm och flyttade ofta med sitt klaver, sin gitarr, sin byrå, soffan och målarutrustningen. Hon målade akvareller som bland annat skildrar hennes liv. Denna bild är från Josabeth Sjöbergs andra bostad, rummet hos fru Jagare, tre trappor upp vid Sankt Paulsgatan 28 på Södermalm där hon bodde 1839–1841. På clavichordet ligger gitarren och däröver hänger ett självporträtt. Stads-museet, Stockholm.

empel på hur sällskapslivet kretsade kring de unga döttrarnas musicerande. Liknande salonger fanns i hela Europa från slutet av 1700-talet och i lätt förändrad form ända fram till 1950-talet. I Uppsala kretsade salongslivet under några år kring historie-professorn Erik Gustaf Geijers dotter Agnes Geijer och Malla Silfverstolpes systerdotter Ava Wrangel. Agnes Geijer fick en musikalisk uppfostran som kan jämföras med den som unga kvinnor från högre samhällsklasser fick på kontinenten. Hon sjöng och spelade klaver, hon hade de bästa lärare som fanns att få i Uppsala och ansågs i vuxen ålder ha nått en nivå som en professionell musiker. Ava Wrangel var känd för sin sång.

Av Agnes Geijers dagbok framgår hur hon tillsammans med sina vänner spelade fyrehändigt klaver eller övade in stycken för sällskapslivets förhöjande. Hon satt vid sitt klaver och övade flera timmar varje dag och på kvällarna underhöll hon gästerna i den geijerska salongen med sin musik. Väninnan Ulla von Heland berättar om en kväll hos Geijers år 1842: "Först lästes högt, sen spelte Agnes visst ett par timmar af Beethoven, Liszt, Mocheles med flera så vackert och snällt."³³ I dagboken skrev Agnes: "Jag sjöng en Duette med W. (Gunnar Wennerberg) af hans egen Composition" och "Vi spelte Pappas dubbel-Sonate".³⁴ Ulla von Heland fyller i: "Det strömmade in och ut

gäster /.../ Qvällen var sedan rätt treflig. Fredrik (Dahlgren) och jag lade sympathie patience. Agnes sjöng mycket och vackert.”³⁵

Höjdpunkten i familjen Geijers salong var när tonsättaren Adolf Fredrik Lindblad, som bodde i Stockholm, kom till sina vänner i Uppsala. Nyåret 1845 hade Lindblad gett sina nytryckta sånger i present till Geijers och man hade ”formligen berusat sig” med sångerna. Agnes Geijers dotter, Anna Hamilton-Geete, har i sin romantiska biografi om Geijer skildrat kvällen:

Man ser det framför sig – den Geijerska matsalen i all sin enkelhet med hemväfda gångmattor, hvitmålade trästolar, något medfarna af många hårdhanta jullekar, klaffbordet midt på golvet och pianot midt emot fönstret med sina tjocka talgljus, rummets enda sparsamma belysning /.../ Uno (Troili) slutar att preludiera och öfvergår till acompanyemanget, medan den klockrena stämman, litet sväfvande i början /.../ sakta stiger och sväller och fyller rummet med välkända toner. Det är Hjärtats vagsång hon sjunger /.../ Då sista tonen förklingat blir det tyst, ingen säger något /.../ Rödda och allvarliga, med lysande och fuktiga ögon, nicka de åt hvarandra /.../ och så säger Lindblad halfhögr: – 'Fortsätt –'

Geijer reser sig hastigt, går fram till pianot, bläddrar i nothäftet och pekar tyst på den uppslagna sidan /.../ Strid, på bädden af en graf /.../

Då hon tystnat hvilat åter de upprörda känslornas målösa tystnad öfver rummet. Men Geijer slår upp en ny sida och då Agnes åter börjar sjunga, ansluter sig sången omedelbart till den föregående stämning /.../ Det är Den skeppsbrutne /.../

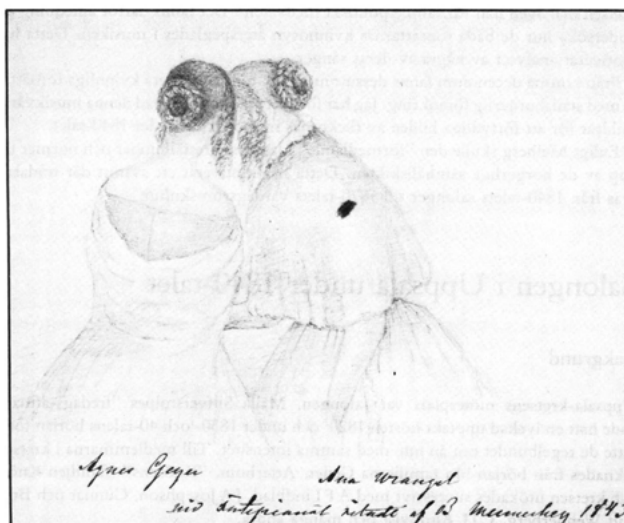
Då han (Geijer) närmast vänder bladet är det vid sången Till Sophie han stannar, den ljufvaste och renaste af kärlekshymner. Och Agnes sjunger /.../³⁶

Agnes Geijer och Ava Wrangel närmade sig båda giftrasvuxen ålder och under några år kretsade den musikaliska salongen kring de två flickornas musicerande. Hos Malla Silfverstolpe var Ava Wrangel primadonnan och salongen hos Malla hade ofta ett något annorlunda program. Först läste man högt, medan kvinnorna arbetade på sina broderier. Ibland läste Malla själv och avbröt sig då och då och frågade Geijer eller Atterbom om något, och de lade ut texten om den lästa litteraturen. Efter läsningen bjöd Malla på supé och då brusade

samtalet fritt vid bordet. Sedan samlades sällskapet vid pianot där Ava Wrangel satt:

Tyst! – Ava sjunger! – 'Där de ljusa björkar stå på enslig höjd' ljuder det fullt och klart genom salen /.../ En av herrarna har smugit sig sakta upp och står bredvid pianot bakom sångerskan /.../ och du kan se huru varje höjning av melodin eller ett väljud i dikten tänder en stråle i hans öga /.../ Nu nämnde den ena efter den andra sin älsklingsång, och så kunde det fortgå till långt in på natten, om ej förståndiga mödrar uppmanat sina döttrar att lägga in sina arbeten.³⁷

De två citaten ger en bra information om karaktären i de musikaliska salonger som kretsade kring flickornas musicerande. I sammanhanget kan nämnas att det i Geijers salong också gavs kammarmusik, då spelade Geijer klaver och inbjudna yrkesmusiker spelade stråkinstrument. Det var en salong för män och några kvinnor förefaller inte ha varit närvarande. När flickorna musicerade, sjöng sina sånger och spelade sina klaverstycken var innerligheten och sentimentaliteten ofta starkt framträdande. Salongsdeltagarna grät och suckade och stämningen präglades av de känslor musicerandet framkallade. Genom minnena om flickornas musicerande löper som en röd tråd uttalanden om flickornas aura. Både Agnes och Ava orsakade också smärre utbrott av svärmisk beundran från männen i salongen och Agnes skrev ofta i sina dagböcker hur de unga männen som riddare uppvaktade henne och Ava, genom att sjunga serenader för de sovande flickorna på nätterna utanför deras fönster.



FIGUR 5. Agnes Geijer och Ava Wrangel vid Fortepianon ritadt af B(rynolf) Wennerberg 1843. Blyertsteckning. Ägare: Jan och Ulla Stiernstedt. Stiernstedt-Hamiltonska släktarkivet. Privat ägo.

I salongen kom också musicerandets Janusan-sikte fram. Samtidigt som flickorna förverkligade sig själva som pianister och sångerskor, var rummet en utsökt, förtäckt äktenskapsförmedling. Här kunde de framhäva sig vilket var svårt vid handarbetet. Här kunde de skapa kontakter som kunde leda till äktenskap. Mönstret var detsamma i hela Europa. En musikskribent från Wien skrev vid 1700-talets slut att

.../ every well-bred girl, wether she has talent or not, must learn to play the piano or to sing: first of all, it's fashionable: secondly (here the spirit of speculation comes in) it's the most convenient way for her to put herself attractively in society, and thereby, if she is lucky, make an advantageous matrimonial alliance, particularely a moneyed one.³⁸

Storborgarnas musikaliska salonger

Under 1800-talets senare hälft fanns ett storborgerligt samhällskikt som skiljde sig från stadsbor-garna genom sina aristokratiska vanor och från aristokraterna genom att deras makt var baserad på kapital som de förvärvat genom affärstransaktioner.

Storborgarnas salonger hade sin storhetstid strax före sekelskiftet 1900, men de pågick in på 1900-talets början. Salongerna hade en ständig dialog med det offentliga musiklivet och deras konstnärliga betydelse upphörde när det institutionella musiklivet fick en fastare struktur. Två mycket bra exempel på salonger som ombildades till sällskap är Mazerska kvartettsällskapet i Stockholm som bildades 1849³⁹ och Sundbergska kvartettsällskapet i Göteborg, som bildades 1884.⁴⁰ Båda sällskapen vände sig till män som spelade stråkkvartett. Stråkkvartetten var en manlig genre, kvinnor ansågs över huvud taget inte lämpa sig för att spela stråkinstrument. Här går en mycket tydlig skiljelinje mellan manligt och kvinnligt.

Levgrens salong i Göteborg

När domkyrkoorganisten Elfrida Andréé flyttade ner till Göteborg från Stockholm 1867 lärde hon känna den mycket rike judiske grosshandlaren Carl Levgren och hans familj. Levgrens bodde på Västra Hamngatan. Hemmet var rikt utrustat. Där fanns två stora flyglar, en ny tvåmanualig Marcusen-orgel med pedal, orgelharmonier och flera uppsättningar av fina stråkinstrument. Elfrida Andréés

skildring av hennes första besök i den Levgrenska salongen är ett av de viktigaste dokumenten om det privata musicerandet i Göteborg. Carl Levgren var, menade Elfrida Andréé:

.../ en högst framstående, genombildad musikalisk person. Hans förmåga att improvisera, på samma gång melodiöst och combineradt, finner jag beundransvärdt. Något jämförligt har jag ej hört. Under en mängd slättingars prat börjar han, med den mest sammetslena touche och med stor färdighet, utföra en särdeles väl gjord, efter hvad jag tyckte, och vacker composition utantill. Jag närmar mig och då jag vid dess slut frågar hvad det var, svarar han förläget att det var blott för mig, och andra prata oupphörligt, och jag nästan häpnade för hans musikaliska djup.

Sedan utförde han på en Cremonezare med konstnärskap och med herrlig ton vackra ViolinLieder med musikaliskt accompagnement af sin dotter. Tvenne syberba flyglar, 2ne orgelharmonium och ett orgverk finnas i huset! Hans förmåga som orgelspelare har jag länge känt, han spelar ofta på min orgel någon Natvardspsalm eller ett utspel. Jag anstränger mej till det yttersta för att göra mitt bästa, när jag ser hans fysionomi i närheten. Emellanåt får jag också glädja mig åt beröm.”⁴¹

Vänskapen med familjen Levgren varade under många år och den värme som utstrålar från breven eller dagböckerna när hon skriver om Levgrens tyder på att de blev som en ny familj för henne. Musicerandet i Levgrens salong skedde regelbundet. När hon reste till Köpenhamn sommaren 1870 hade hon lovat Levgren att provspela de intressantaste orglarna och föra fullständiga rapporter över deras disposition och mekanik, för att senare i Göteborg kunna berätta för honom. Levgrens hem sökte hon också upp ibland för ren rekreation. Hon deltog i åkturer i fru Levgrens vagn och under 1870-talet hade hon regelbundna duett-aftnar i Levgrens salong. Dottern Elin Levgren var pianist men spelade också fiol, Carl Levgren spelade både fiol och altfiol och Elfrida Andréé spelade piano.

Det finns ett intressant samband mellan Elfrida Andréés kammarmusikaliska kompositioner och familjen Levgrens salong. I Stockholm hade hon komponerat en pianokvintett som blev tryckt av Musikaliska Konstföreningen 1865, men när det blev känt att det var en kvinna som hade komponerat verket spelades det inte av musikerna. Först när hon började musicera med Carl Levgren tog hon upp komponerandet av kammarmusik igen. Våren 1871 spelade de Clara Schumanns romanser för violin och piano opus 22. Elfrida Andréé skrev entusiastiskt till sin bror i Stockholm att de ”var de

första kammarmusikaliska arbeten af en feminin människa, hvilket jag vördar och till hvilken jag kan se upp.”⁴² Elfrida Andréés två violinsonater är daterade till 1871 och 1872 och en av hennes fem romanser för violin och piano är daterad 1871, sannolikt har de komponerats för och spelats i Levgrens salong. Inte något av dessa verk är tryckta, utan finns enbart i handskrift. Elfrida Andréés pianotrio, som komponerades 1884 och trycktes 1887, tillkom med tanke på salongsmusicerandet. 1887 komponerade hon en stråkkvartett med tanke på ett framförande i Sundbergiska kvartettsällskapet, där hon kände flera musiker. Själv blev hon någon enstaka gång inbjuden för att lyssna på männens musicerande.⁴³ Mycket besviket konstaterade hon att stråkkvartetten inte blev uppförd i Göteborg och inte heller blev tryckt. Däremot uppfördes den från handskriften i Köpenhamn vid utställningen ”Kvinders Udstilling, fra Fortid og Nutid” 1895, av en stråkkvartett med bara kvinnliga musiker. Detta var med all sannolikhet det första uppträdandet i Skandinavien av en stråkkvartett som bestod av kvinnliga musiker. De spelade dessutom en kvartett komponerad av en kvinna, en genre som bara ett fåtal kvinnor vågade komponera, och vid en offentlig konsert.⁴⁴

Limnells och Curmans salonger i Stockholm

Under slutet av 1800-talet fanns i Stockholm musikaliska salonger som hade stor betydelse i musiklivet. Precis som familjen Levgren i Göteborg hade också storborgarna i Stockholm kontinentala förebilder.

Plattformen för verksamheten var de stora lägenheter som byggdes med tanke på ett rikt sällskapsliv. Byråchefen Carl Limnell och hans hustru Fredrika bodde först i det Keyzerska huset vid Rödbotorget i nuvarande City och från 1876 i det Palinska huset, på Malm Morgsgatan 1, vid hörnet av Gustav Adolfs torg. Båda lägenheterna hade rymliga rum och högt i takt. Limnells salonger skildras av Lotten Dahlgren i *Lyrans*:

Rymliga, höga rum voro för båda hemmen utmärkande men som festlokal togo de vid Malm Morgsgatan priset. Den stora dubbelsalongen konstruerad efter byråchefens egna ritningar, bildad af tvenne genom pelare sammanbundna förmak, var ett det förträffligaste musikrum på samma gång den erbjöd en ståtlig och elegant anblick med

sina högkarmade, rikt skulpterade möbler klädda med rödt siden, sin med bladväxter inramade Iduna-staty, sina taflor och öfvriga konstverk, sin vid dagsljus bländande utsikt öfver staden och sin under aftonens fester rika gassekläring.⁴⁵

Rummen låg i fil och påminde om rummens positioner i slott och herrgårdar. Samma associationer gav inredningen med stora fria ytor och sittplatser längs väggarna. Rummen var inte i första hand ägnade åt familjens medlemmar utan istället betonades salongens representativa funktion.

Fredrika Limnell gav inte bara musikalisk salong utan även litterär, social och filantropisk salong. Här gav hon stöd till vanföra barn, till djurskyddet eller åt andra liknande välgörande ändamål och här läste Selma Lagerlöf början till sin bok *Gösta Berlings saga*. Musiken var ett stort inslag. 1871, när familjen bodde i Keyzerska huset, var ett musikaliskt mycket givande år. I ett brev till sonen Vilhelm Svedbom berättar Fredrika Limnell:

Aftonen var i hög grad lyckad. Fru Åqvist och Hagemester spelte utmärkt Gades vackra duett samt Beethovens F-dur romans; Amalia Riego sjöng förtjusande romanser af Kjerulf och Schumann samt slutligen Rosinas aria ur Barberaren högst intelligent och vackert. Sedan de flesta gått var ett trevligt nachspiel, då Lambert sjöng utmärkt, bättre än vanligt tror jag, af Schubert och Schumann med ackompanjemang af Hagemester, hvarefter han och fru Åqvist spelte Normans tjugande fiolstycken. Det var mycket, mycket roligt.⁴⁶

Året därpå skrev hon:

Sedan du rest ha vi haft en kolifej, men jag tordes inte säga dig till, ty jag ville bjuda Sjödén med harpan samt Riego och Kull och 'you don't like such much'. Men jag ångrade mig sedan, ty det blef både elegant och roligt med flera generaldirektörer och flickor och musik som slog an. Det hela blef mycket lyckadt och allo blefvo förtjusta i harpan, t.o.m. Calle, att icke tala om mig själf.⁴⁷

Under sommarmånaderna flyttades musikfesterna ut till sommarhuset ”Lyrans”. Vännerna från Stockholm reste ut med skärgårdsbåten, man åt stora ”dinéer” och sjöng ”kvartetter i tornet så att både Björnholmen och Pettersborg hörde det, att icke tala om de andra grannarna.”⁴⁸

Calla Curmans hem på Floragatan var inte sämre. Speciellt det s.k. ”atriet”, ett rum med glasbelagt tak från vilket ljuset strålade in i rummet var mycket omtyckt av både gästerna och värdparet. Längst upp, kring frisen, fanns växter och i ett angränsande rum stod en flygel kring vilken det

fanns stort utrymme för både musiker och lyssnare.⁴⁹ Calla Curman har skildrat en av sina mottagningar i april 1890:

Medan minnet av gårdagens feststämning ännu är levande, vill jag i några drag teckna vår senaste mottagning i går kväll, som blev till en 'olympisk afton', en kväll med intressanta människor och härlig musik, just en sådan där gudagnistan är med och tändar alla med oemotståndlig makt. Scholander kom med sin luta och sjöng ömsom sprittande italienska visor, ömsom graciösa, spirituella franska och tyska romanser och så en drastisk bit Bellman /.../ Det finns ingen som sjunger så tändande som Sven Scholan-

der! Jo, kanske en till, Gunhild Wennerberg-Posse, och hon var här och sjöng också med hela sitt varma, härliga sångarsnille, sjöng om den norske Bondegutten /.../ Så sjöng hon Carmens Habanera, hur 'l'amour est un enfant de Bohème' – och hon blev till Carmens Habanera medan hon sjöng /.../ När flertalet gått och bara en lite krets var kvar, släcktes lamporna i atrium /.../ Då stämde Börjesson upp sina italienska visor från gamla tider /.../ Så sjöng Gunhild Posse 'Ave Maria'.⁵⁰

Fredrika Limnells och Calla Curmans salonger hade ständig kontakt med det offentliga musiklivet. Turnerande musiker bjöds in till salongen

FIGUR 6. Floragatan 3 i Stockholm. Atriet i den Curmanska villan 1935. Paret Carl och Calla Curman hade konstnärliga och litterära intressen och deras bostad blev det kulturella sällskapslivets centrum i Stockholm. Nordiska museet, Stockholm.



och gav konserter under mer okonventionella former. I den limnellska salongen framträdde både den tyska violinisten Wilhelmina Neruda och den norska pianisten Agathe Backer-Gröndahl. Till salongerna knöts också gräddan av huvudstadens musiker. Till vardagsgästerna i Fredrika Limnells salong hörde operasångerskan Amalia Riego, hovsångaren Isak Berg, syskonen Maria och Janne Kull, tonsättaren Ivar Hallström och pianisten Hilda Thegerström. Till kretsen hörde också pianisten Richard Andersson, sångerskorna Olena Falkman, Signe Hebbe, Ida Basilier, Augusta Öhrström och många andra.

Salongens funktion var inte enbart att tillfredsställa värdparets och deras vänners konstnärliga hunger, den var också en språngbräda och provscen för de unga artisterna och tonsättarna. Vintern 1873–74 studerades till exempel i den limnellska salongen Ivar Hallströms opera *Den Bergtagna*. Efter ett halvt års studier framfördes sista akten i Limnells salong.⁵¹ I såväl Limnells som Curmans och andra salonger diskuterades verken kritiskt. 1899 framfördes Elfrida Andrées och Selma Lagerlöfs opera *Fritiofs Saga* i Rickard Bergh och hans frus salong i Konstnärshuset, på Smålandsgatan 7 i Stockholm. Det var dock ett inte lika väl förberett framförande som det i Limnells salong, men en stor krets hade samlats för att lyssna. Verkets konstnärliga kvalitet accepterades inte och trots Elfrida Andrées stora ansträngningar framfördes operan inte i något etablerat teaterhus vare sig i Stockholm eller i Göteborg.⁵²

Kvinnliga och manliga världar i salongerna.

Vilken position hade kvinnorna i salongerna till det offentliga konsertlivet? Nådde de ut eller var gränserna mellan privat och offentligt så fasta att de inte gick att tänja? Med offentligt konsertliv menar jag här konserter med betalande publik och en publik som i princip är okänd för musikerna och arrangörerna.

Salongen kan betraktas som ett frirum, där män och kvinnor med konstnärliga intressen kunde mötas. Wiens salonger hade en tydlig kontakt med det offentliga musiklivet. Ofta gavs en konsert privat i furstehuset först och därefter i en offentlig lokal med betalande publik. I Wiens

salonger fanns det manliga salongsvärdar, men här fanns också salonger med klaverspelande kvinnor som umgicks med t.ex. Beethoven. Kvinnorna turades om att spela och studiet av verken var i centrum. Här togs inga kontakter ut mot det offentliga musiklivet.

En annan sida av den kontinentala salongen kring sekelskiftet 1800 och därefter var stråkkvartettspelare män, ofta bara 8–10 personer, som samlades för att studera en ny kvartett, spela och diskutera. Stråkkvartetten var en ny genre och spelades enbart av män. Det var också männen som utvecklade de estetiska kriterier, som sedan blev utmärkande för stråkkvartetten. Genren blev senare mycket högt placerad på den estetiska rangskalan. I de salonger där man spelade stråkkvartett, var kvinnor utestängda under i princip hela 1800-talet. Här gick gränsen för vad som ansågs lämpligt för kvinnor. I 1784 års *Musikalisches Almanach* stod att läsa att det var opassande för kvinnor att spela flöjt eller horn, för då måste hon snörpa på munnen. Inte heller kunde hon spela cello, eftersom det var oanständigt att sära på benen. När hon spelade violin måste hon göra en oestetisk vridning av huvudet och hon fick ett missklädsamt rött märke på halsen. Däremot kunde hon sjunga, spela harpa eller klaver, och detta kunde hon göra med elegans. Detta skönhetsideal uppfylldes av många kvinnor, men det var inte enbart skönhetsidealet som var orsaken till att kvinnor inte spelade stråkkvartett. Kvartettformen var alltför kvalificerad för kvinnors hjärnor, menade många, och det fanns – om än inte väl uttalad – en föreställning om att kvinnors hjärnor stannade i utvecklingen vid 13–14 års ålder. När man ser på bilder från kvartettsammanhang under 1800-talet, så finns det antingen inga kvinnor med i samlingen, eller också sitter de tillsammans med barnen i ett angränsande rum, med dörren öppen.

Familjen Mendelssohns salong, som successivt blev Fanny Mendelssohns salong, hade stor betydelse för det offentliga musiklivet. Kända musiker bjöds in, spelade och umgicks i salongen och dialogen med den offentliga konsertsalen fanns. För Fanny Mendelssohns egen del stannade hennes kompositioner och hennes verksamhet som musiker inom den privata sfären. Hon uppträdde inte offentligt och några få kompositioner publicerades under hennes livstid, men då under brodern



FIGUR 7. Georg Pauli. *Musiken*. Dörröverstycke med motiv från *Blomsterrummet* på Waldemarsudde. Musikerna föreställer violinisten Tor Aulin och pianisten Wilhelm Stenhammar. Den i musiken försjunkna skaran åhörare är (i förgrunden) fruarna Helga Stenhammar och Olga Bratt samt prins Eugen, vidare bland annat Ferdinand Boberg, Richard Bergh och Anders Zorn. Målningen är från 1905. Waldemarsudde, Stockholm.

Felix Mendelssohns namn. Först 1965 öppnades det Mendelssohnska arkivet i Berlin och då fann man handskrifter med flera hundra kompositioner som Fanny hade komponerat. Först idag har flera verk publicerats och blivit inspelade på CD. Även om hon är känd idag, nådde hon inte utanför salongens värld under sin livstid.

Mathilda Orozco var, till skillnad från Fanny Mendelssohn, väl medveten om var gränserna gick för kvinnligt musicerande och hon kunde konsten att raljera med dessa gränser. Hon kallade sig själv i ett brev till Böttiger för "en stackars fuskare i tonkonsten". Trots detta lät hon publicera sina sånger, som spreds över hela landet till sjungande och klaverspelande kvinnor.

Mathilda Orozco framträdde enbart i privata sammanhang. Någon enstaka gång sjöng hon i ett offentligt sammanhang, men då lät hon annonsera sig som "musikalskarinna" och ersättningen gick till välgörande ändamål. Här fanns en tydlig dialog mellan "privat" och "offentligt". Som aristokrat kunde hon framträda och "glänsa" ut mot folket, men som en professionell musiker kunde och ville hon inte framträda. Det hade varit en social degradering.

Den sociala samvaron i salongerna var också tydligt uppdelad mellan manligt och kvinnligt. Av flera bilder framgår att kvinnorna satt på stolar medan musiken spelades, medan männen stod eller gick runt och småpratade med varandra.

Uppfattningen om flickors uppfostran i borgerliga skikt skiljde sig radikalt från aristokratiska kvinnornas under slutet av 1700-talet och början av 1800-talet. I de stadsborgerliga skikten fanns en intimitet kring dottrarnas musicerande som inte nödvändigtvis fanns i aristokraternas salonger. Intimiteten saknades helt i de stora salongerna, där musiken stod i centrum. "/.../ intet lärd, intet mångkunnig, intet annat än god och kärleksfull och söt som min lilla duva är, skall min fästmo och hustru vara," skrev E.G. Geijer till sin fästmo Anna-Lisa och denna uppfattning om stadsborgarnas döttrar och unga fruar fanns kvar till långt in på 1900-talet. Intimiteten och i vissa fall även sentimentaliteten tillhörde auran kring de unga kvinnornas musicerande och man värnade om deras instängda plats vid klaveret och broderiet. Under senare delen av 1800-talet stod pianot eller taffeln i familjens samlingsrum och vid skymningen samlade döttrarna eller de unga fruarna hela familjen

kring sig och spelade det ena stämningstycket efter det andra. Här blev salongen ett reservat som man slog vakt om och försökte avskärma från livet utanför.

Storborgarnas salonger under 1800-talets senare hälft hade en helt annan karaktär. De var en kraftsamling av makt, som avgränsade sig utåt mot andra klasser. Världsberömda musiker och konstnärer var salongernas hjältar och hjältinnor, men också jämlika med värdparet. Den konstnärliga framgången motsvarades av den ekonomiska framgången. Till kretsen hörde de skickligaste av de etablerade yrkesmusikerna och yngre musiker som man ansåg behövde stöd eller en skjuts fram i livet. Fredrika Linnell var en speciell skyddsängel för flera unga sångerskor samt för författarinnan Selma Lagerlöf.⁵³

Salongen var fortfarande en viktig scen för kvinnliga tonsättare. Elfrida Andrée kunde prova sina bästa verk i den Levgrenska salongen. Hennes komponerande medsystrar hade också tillgång till salonger där de fick sina kompositioner framförda. Men gränsen mot männens värld var tydlig. Den tyske pianisten Hans von Bülow hade under 1860-talet en mycket kritisk inställning till vännen och kollegan Clara Schumanns kompositioner:

Reproduktivt geni kan man tillerkänna det vackra könet, medan man otvivelaktigt måste fränkänna henne produktivt geni /.../ En kvinnlig komponist kommer aldrig att finnas, bara någon sorts feltryckande kvinnlig kopist /.../ Jag tror inte på femininformen av begreppet skapare. In till döden förhatligt är dessutom för mej allt som smakar kvinnoemancipation.⁵⁴

Fram till cirka 1890-talet fanns – trots ett evigt motstånd – för några få kvinnor möjlighet att nå ut till konsertesträderna med sina kompositioner. Väggarna mellan salongerna och det offentliga musiklivet var inte helt vattentäta. Under 1890-talet kom en backlash, inte bara för kvinnor inom musiklivet utan även för många kvinnliga författare och bildkonstnärer. Samtidigt växte kraven i hela Europa på kvinnlig rösträtt och utbildning på lika villkor för kvinnor och män. Samtidigt växte också ett offentligt konsertliv med sina institutioner fram. Konsertsalar byggdes, orkestrar och körer skapades, stråkkvartetter och pianosonaten flyttades från salongens värld ut till offentliga lokaler. Den offentliga världen med sina institutioner styrdes helt av män. De diskussioner som under

1800-talets första hälft hade utvecklats i salongerna, sköttes kring sekelskiftet 1900 av manliga musikrecensenter som i ensamhet skrev och sedan publicerade sina recensioner i offentliga dagstidningar och musiktidningar.

I denna process föll kvinnorna bort, orkestrarna anställde enbart manliga musiker. I protest bildades på kontinenten under slutet av 1800-talet orkestrar med bara kvinnliga musiker och dirigenter. De få kvinnliga tonsättare vars musik framförts i salongerna föll ut ur repertoaren och en kanon byggdes upp med en bas i manliga tonsättares stora verk. Som exempel kan nämnas att Föreningen Svenska Tonsättare (FST) som grundades 1918 valde in tre äldre kvinnliga tonsättare under 1920-talet. Två av dem, Helena Munktel och Elfrida Andrée – som båda dog inom loppet av några år – hade stor produktion och goda kontakter. Under många år bestod föreningen enbart av män och först år 1970 valdes återigen en kvinna in. Salongen var en viktig scen under hela 1800-talet och när dess kulturella betydelse upphörde, rycktes marken undan för många kvinnliga musiker och tonsättare. Idag finns några få etablerade kvinnliga tonsättare, men flera unga kvinnliga orkestermusiker.

Salongen – så kallas idag rummet för konserter. Som ett halvhjärtat försök att nå upp till dess sällskaplighet finns den billiga kopp kaffe och torra bulle som brukar säljas i pauserna vid våra dagars konserter. Och var finns kvinnorna? Svaret är: främst som publik!

Eva Öhrström disputerade med doktorsavhandlingen *Borgerliga kvinnors musicerande i 1800-talets Sverige* vid institutionen för musikvetenskap vid Göteborgs universitet år 1987. Sedan 1988 är hon anställd vid Kungl. Musikhögskolan i Stockholm, från 2002 som professor i Musik och Samhälle. Musikhistoria, ofta med ett kvinnohistoriskt perspektiv, är fokus i forskningen. Hon har publicerat artiklar om musikaliska salonger, om tonsättare och musiker som Adolf Fredrik Lindblad och Jenny Lind samt om musikalisk folkbildning kring sekelskiftet 1900. Mest känd är kanske biografien *Elfrida Andrée. Ett levnadsöde*, som utkom 1999. eva.ohrstrom@kmh.se

Noter

1. Woolf (1928) 1977.
2. Se Grove 1994.
3. Salmén 1969, s. 11.
4. Gstrein 1991, s. 119.
5. Habermas 1984, se även Weber 1975.
6. Montgomery-Silverstolpe 1914:1, s. 279–280. Paul Struck var våren 1801 pianist i Stockholm, Bernhard Crusell, J.M. Hirschfeld och C.F. Müller var musiker från hovkapellet och Christoffer Karsten var sångare på Operan.
7. Montgomery-Silverstolpe 1914:1, s. 271.
8. 1795 invaldes Margareta Cronstedt i Musikaliska akademien.
9. Grove 1994, s. 85–87.
10. Reichardt 1812:1, s. 93
11. Tillard 1992, s. 42.
12. Ibid. s. 58.
13. Montgomery-Silverstolpe 1920:4, s. 23.
14. Tillard 1992, s. 252.
15. Ibid. s. 144–151.
16. Citron 1987, s. 54.
17. Tillard 1992, s. 128.
18. Weissweiler 1981, s. 187.
19. Ibid. s. 188.
20. Se Öhrström 1987, s. 74–91, 209–211 och Öhrström 1998, s. 171–188.
21. Montgomery-Cederhielm 1919, s. 12.
22. Ibid. s. 35–36.
23. Ibid. s. 38–39. Med "ungdomsfursten" äsyftas prins Oscar, senare Oscar I.
24. Romanen utkom t.ex. på svenska redan året efter, 1808.
25. Bremer 1981, s. 117 och Bremer 1929, s. 115.
26. Verkförteckning, se Öhrström 1987, s. 209–211.
27. Montgomery-Cederhielm 1919, s. 92.
28. Rousseau 1978, del II, s. 173, 203 och 247.
29. Liljebjörn-Geijer 1948, s. 125
30. *Allgemeine Musikalische Zeitung* 11 März 1807, se Öhrström 1987, s. 29.
31. Norlind 1919, s. 13.
32. Qvist 1960, s. 82.
33. Dahlgren 1923, s. 116.
34. Agnes Geijers dagbok.
35. Dahlgren 1923, s. 131.
36. Hamilton-Geete 1911, del 2, s. 50–57.
37. Knös 1881, s. 53.
38. Loesser 1954, s. 137–138.
39. Mazerska kvartettsällskapet, matrikel 2002–2003, s. 3.
40. Carlsson 1996, s. 45.
41. Öhrström 1999, s. 113. Brev från Elfrida Andrée till Andreas Andrée, 17 sept. 1867.
42. Ibid. s. 387.
43. Ibid. s. 228 och 390.
44. Ibid. s. 253–254.
45. Dahlgren 1913, s. 12.
46. Ibid. s. 64.
47. Ibid. s. 65.
48. Ibid. s. 143.
49. Linder 1918, s. 29.
50. Ibid. s. 39–40.
51. Dahlgren 1913, s. 96–97.
52. Öhrström 1999, s. 266–267.
53. Dahlgren 1913, s. 53.
54. Weissweiler 1981, s. 269.

Käll- och litteraturförteckning

Otryckta källor

Stiernstedt-Hamiltonska släktarkivet, Uppsala
Agnes Geijers dagboksanteckningar 1842–1864
Minnesbok

Tryckta källor och litteratur

Bremer, Fredrika, 1981, *Familjen H****. Lund, Norstedts klassiker.
–, 1929, *Hemmet, eller familjesorger och fröjder i fyra afdelningar. Teckningar ur vardagslivet, del 1*. Malmö, Albert Bonniers förlag.
Carlsson, Anders, 1996, "Handel och Bacchus eller Händel och Bach?" *Det borgerliga musiklivet och dess orkesterbildningar i köpmannastaden Göteborg under andra hälften av 1800-talet*. Skrifter från Musikvetenskap, Göteborgs universitet, nr 43.
Citron, Marcia, 1987, *The Letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn*. Collected, edited and translated with introductory essays and notes by Marcia J. Citron. Pendragon Press.

Dahlgren, Lotten, 1913, *Lyran. Interiörer från 1870- och 80-talets Konstnärliga och Litterära Stockholm*. Stockholm, Wahlström & Widstrand.
–, 1923, *Ur Ransätters familjearkiv. Dagboks- och brefutdrag*. Stockholm, Wahlström & Widstrand.
Geete, Anna Hamilton, 1910–14, *I solnedgång. Minnen och bilder från Erik Gustaf Geijers sista lefnadsår samlade och meddelade af A. G-H.* del 1–4. Stockholm.
The New Grove Dictionary of Women Composers, 1994, ed. Julie Anne Sadie and Rhian Samuel. The Macmillan Press Limited.
Gstrein, Rainer, 1991, "Musik in der intimité de salon" i *Musica Privata. Die Rolle der Musik im Privaten Leben*. Innsbruck, Edition Hebling, s. 113–120.
Habermas, Jürgen, 1984, *Borgerlig offentlighet*. Malmö, Arkiv förlag.
Knös, Tekla, 1881, *Efterlemnade anteckningar meddelade af A H (Agnes Hamilton)*. Uppsala.
Liljebjörn-Geijer, Anna-Lisa och Geijer-Hamilton, Agnes, 1948, *Två släktled berättas. Erindringer om Erik Gustaf Geijer*, utg. W. Gordon Stiernstedt. Stockholm, Bonnier.
Linder, Gurli, 1918, *Sällskapslivet i Stockholm under 1880- och 1890-talen. Några minnesbilder*. Stockholm, Norstedt.

- Loesser, Arthur, 1954, *Men, Women and Pianos. A social history* by A.L. New York.
- Mazerska Kvartettsällskapet, Matrikel 2002/2003, u.å.
- Montgomery-Cederhielm, Robert, 1919, *Mathilda Orozco*. Stockholm, P.A. Norstedts & Söners Förlag.
- Montgomery-Silfverstolpe, Malla, 1914-1920, *Memoarer I-IV*, utg. av Malla Grandinson. Stockholm, Alb. Bonniers Boktryckeri.
- Norlind, Tobias, 1919, *Erik Gustaf Geijer som tonsättare*. Stockholm, Wahlström & Widstrand.
- Qvist, Gunnar, 1960, *Kvinnofrågan i Sverige 1809-1846. Studier rörande kvinnans näringsfrihet inom de borgerliga yrkena*. Göteborg, serie Kvinnohistoriska samlingarna.
- Reichardt, Joh. Fr., 1812, *Förtroliga bref, skrifna på en resa till Wien och österrikiska staterna i slutet af år 1808 och början af 1809*. Öfversättning i sammandrag. Örebro.
- Rousseau, Jean-Jacques, 1978, *Emile eller om uppfostran*, del 1-2. Göteborg, Stegelands förlag.
- Salmen, Walter, 1969, *Haus- und Kammermusik. Privats Musizieren im gesellschaftlichen Wandel zwischen 1600 und 1900. Musikgeschichte in Bildern, IV. Musik der Neuzeit*. Leipzig, v.e.b. Deutsche Verlag für Musik. Lieferung 3.
- Tillard, Françoise, 1996, *Fanny Mendelssohn*. Portland, Oregon, Amadeus Press.
- Weber, William, 1975, *Music and the Middle Class. The social structure of concert life in London, Paris and Vienna*. New York, Holmes & Meier Publishers Inc..
- Weissweiler, Eva, 1981, *Komponistinnen aus 500 Jahren. Eine Kultur- und Wirkungsgeschichte in Biographien und Werkbeispiele*. Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag.
- Woolf, Virginia, 1977, *Ett eget rum* (1928). Stockholm, Tidens Förlag.
- Öhrström, Eva, 1987, *Borgerliga kvinnors musicerande i 1800-talets Sverige*. Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen nr 15. Göteborgs universitet.
- , 1998a, "Musikalisk salong i Europa och Norden – en översikt" i *Nordisk salonkultur. Et studie i skönånder og salonmiljøer 1780-1850*. Red. Anne Scott Sørensen, Odense universitetsforlag, s. 57-75.
- , 1998b, "Mathilda Orozco – italiensk gratie i svensk salong" i *Nordisk salonkultur. Et studie i skönånder og salonmiljøer 1780-1850*. Red. Anne Scott Sørensen, Odense universitetsforlag, s. 171-188.
- , 1999, *Elfrida Andrée. Ett levnadsöde*. Stockholm, Bokförlaget Prisma.

A room of their own. A women's perspective on music salons

By Eva Öhrström

Summary

Women's drawing-room music making in the 19th century was important to them and to the musical community. This article describes, in a women's perspective, three types of salon: the aristocratic salon of the early 19th century, the urban middle-class drawing room in about the 1840s and, finally, the upper middle-class salon in the second half of the 19th century. Attention is made to focus on the dialogue between the salons and public music making and on women's prospects of getting their compositions performed in public.

The aristocratic salon was an outward manifestation of power and magnificence. In these big drawing rooms, women were at liberty to act as musicians, arranges and composers. In the big Mendelssohn salon in Berlin, Fanny Mendelssohn (1805–1847), the daughter of the family, was active in all three capacities – pianist, composer and arranger. In Sweden, musical salons were held by Countess Mathilda Orozco Montgomery-Cederhielm (1796–1863). Both women performed, together with musicians or aristocrats, before an invited audience. Aristocratic women were able to cultivate their talents to a professional level, but a line had to be drawn in relation to public concert halls and professional musicians. Music making was looked on as a fine jewel in the feminine tiara, but the display of such skills in a public venue was going beyond the bounds of music making as an embellishment.

Cultivation of the “talents” of a family's daughters is illustrated through the Geijer salon in Upp-

sala during the 1840s. The rooms were smaller and the girls must not become over-proficient, because that, in the opinion both of Rousseau and of many Swedish men, would make them “exceedingly dull”. The young ladies played the piano and sang to the circle of salon participants. The atmosphere was dominated by the feelings which the music evoked, with pride of place going to the contemplative and sentimental. This in turn revealed the Janus visage of music making. In their music making the girls realised themselves as individuals and the room became a matrimonial agency in disguise. During the second half of the 19th century and the early years of the 20th, the private and intimate aspects acquired greater depth in the homes of the urban middle class.

Upper middle-class salons took place in large rooms with lofty ceilings and exclusive furniture. The participants were wealthy merchants, civil servants and aristocrats. The women were prime movers, as arrangers and as musicians or composers, and this is where a small number of them found a pathway into public music.

The salon was a free space in which men and women could meet together. With the institutionalisation of music making and the construction of concert halls at the beginning of the 20th century, the men took over as arrangers, musicians and composers. The salon remained an important venue throughout the 19th century, but the end of its cultural importance cut the ground from under the feet of women composers and musicians.

Musikens rum i samhällets mitt

Stockholms konserthus och mellankrigstidens publik

av Håkan Forsell

EN LÖRDAG GICK JAG MED MINA BARN på Stockholms konserthus Öppna dag. Hundratals andra barn och vuxna trängdes vänligt för att få prova instrument i korridorerna, lyssna på *Peter och vargen* i Stora salen och äta varmkorv från de stora kastrullerna som puttrade i foajén. Att publiken var stimmig och att Ansgar Almquists små skulpturer fick ketchupkluttar på sig förstärkte endast den robusta tillgänglighetskänsla som alltid har präglat Stockholms konserthus.

Att besöka ett konserthus kan förvisso liknas

vid en ritual.¹ Det finns gott om utrymme för arkitekter och för konstnärer att skapa ett tilltal, söka en blick och välkomna in i en berättelse i alla de utrymmen som inte direkt används för musiken men som publiken genomvandrar under sitt besök. Ett musikens hus kan, genom den rituella och konstnärliga inramningen, framstå som upphöjt och isolerat och betona att "tonernas rike" är av en annan, högre värld än vår krassa materiella och bristfälliga och att arkitekturen måste återspegla detta förhållande. Stockholms konserthus har vis-

FIGUR 1. Ett musikens hus kan, genom den rituella och konstnärliga inramningen, framstå som upphöjt och isolerat och betona att "tonernas rike" är av en annan, högre värld än vår krassa materiella och bristfälliga och att arkitekturen måste återspegla detta förhållande. Stockholms konserthus har vissa tendenser till denna ambition, men samtidigt var huset redan vid sin tillblivelse fångat i ett demokratiskt möte. FOTO: Jan-Olav Wedin, Stockholms konserthus.



sa tendenser till denna ambition, men samtidigt är huset redan vid sin tillblivelse fångat i ett demokratiskt möte. Det folkliga, ursprungligen i form av själva Hötorget, har alltid gjort sig påmint och trängt in genom pelarfasaden.

Konserthuset har givits många möjligheter att adressera ett ”vi” som inte bara har handlat om gemensamt musikavnjutande. Huset har blivit begagnat på flera olika sätt och denna artikel handlar om hur Konserthuset har fått en omväxlande användning under sin historia. Jag har valt att begränsa omfånget till en femtonårsperiod efter Konserthusets tillblivelse 1926. Tidsperioden är innehållsrik, då gestaltningen av ett publikt rum allt intensivare utmanades av det enskilda och privata musiklyssnandet genom grammofonskivans och radions utbredning. Jag vill i artikeln diskutera och ge exempel på hur det gemensamma, publika rummet både kämpade och förhandlade med moderna tekniska innovationer som befördrade solitära estetiska upplevelser. Konserthuset fick under sina första verksamhetsår sikta bortom den rent musikaliska gemenskapen för att nå en publik och lyckades därmed etablera en näringsgrund för en demokratisk kultur med fäste i en rumslig dynamik där verkliga människor deltog.

Att bygga för ett ”vi”

Under slutet av 1800-talet och i början av 1900-talet ökade betydelsen av institutioner för offentlig kultur och musik närmast lavinartat i europeiska städer. I flera städer understödde borgerskapet byggandet av konsertsalar, operahus och teatrar närmast fanatiskt. Kulturinstitutionernas symboliska roll för offentlighet och civilisation och deras sociala funktioner ansågs långt viktigare än byggnadernas eventuella bidrag till att skapa en lukrativ kulturmarknad. Finansiellt var musikpalatsen en lyx och det krävdes ofta förmögna donatorer och privata bidragsgivare för att först förverkliga byggnadsprojekten och därefter fylla dem med regelbundna föreställningar av musik och dramatik. Framför allt operahusen placerades ofta ”i samhällets mitt” och intog därmed en liknande central position som de medeltida katedralerna.²

I början av 1900-talet, särskilt i regioner med ett starkt folkmusikaliskt arv och ett stort engagemang för körliv och folkensembler, var musikut-

övandet och musiklyssnandet av tradition en både social och politisk aktivitet. Till skillnad från språk kunde musiken kommunicera mellan de politiska och kulturella barriärer som språket upprätthöll. Ju mer komplicerat det språkliga och därmed det kulturella klimatet blev, desto mer attraktiv blev musiken för att nå bortom språket.

I de centraleuropeiska regionerna intog musik-kulturen och särskilt musikdramatiken – som kulturell institution, representativ och gemenskapsstiftande arkitektur och som konstnärligt program – en viktigare roll för integration och nationell mobilisering av befolkningen än i exempelvis England eller Frankrike. Den framväxande konkurrensen mellan städerna på kontinenten var också en avgörande motor för utvecklingen i början av 1900-talet. Både operabesöket och konsertlyssnandet hade blivit ett veritabelt massfenomen i lokalsamhället och i en socialt ritualiserad värld, som inte längre uteslöt de lägre klasserna. Men konstmusiken hade naturligtvis också utarbetat en parallell internationell repertoar. Med den ökade betydelsen av nationell kultur skedde en överregional och internationell kulturförflyttning, inte minst tack vare det ständigt utvidgade verksamhetsfältet för konstnärer. Musikkonsten representerade därför i början av 1900-talet både det unika i en lokal och nationell gemenskap och ett allmänt europeiskt fenomen.

Under 1900-talets första decennier och under mellankrigstiden går det att avläsa hur en lokal konst- och musikkultur växte sig starkare kring musikinstitutionerna. Konserthuset utgjorde noder i en transnationalitet. De kopplade upp den lokala offentliga sfären mot ett gemensamt estetiskt rum. Samtidigt hjälpte konsertlokalerna till att lyfta fram lokala förmågor och på flera håll utvecklades en lokal repertoar som var minst lika publikdragande som den internationella och traditionellt finkulturella.

Det upphöjda och det folkliga

Stockholms konserthus tillkomsthistoria bär de typiska dragen för hur en urban och borgerlig offentlighet kring förra sekelskiftet ännu ombesörjde sina egna estetiska och sociala behov i staden. Byggnaden hade finansierats genom enskilt kapital och ett statligt lotteri. År 1917 beslöt

Stockholms stadsfullmäktige att upplåta tomtmark för en årlig avgift på 10 kronor och nyttjanderätt under 100 år för konserthusbyggnaden.³ Hela den ekonomiska grunden till Konserthusets tillblivelse var ett lyckat exempel på det tidiga 1900-talets privatoffentliga arrangemang. Staten, staden och flera inflytelserika och förmögna privatpersoner från Stockholms närings- och kulturliv vakade över husets tillkomst.

Mellan planeringen och förberedelserna till Konserthusets byggande – som aktivt hade pågått sedan 1905 – och fram till dess att musikpalatset stod färdigt hade en hel del hänt. Det mest uppenbara var att Europa hade genomlidit ett världskrig som också hade haft inverkan på Sverige och Stockholm i olika grad. Sverige hade dessutom blivit en demokrati i och med att kvinnorna hade fått rösträtt. Många av de sociala och kulturella värderingar som hade uppburits av ett övre samhällsskick hade blivit utmanade och ifrågasatta av framför allt arbetarrörelsen och kvinnorörelsen.

Det samhälle som Konserthuset år 1926 slog upp sina portar mot var ett betydligt folkligare och brokigare samhälle än det som huset ursprungligen projekterades för. I den skrift som utgavs till invigningen noterade Holger Nyblom i inledningstexten att huset var ett "... nytt stort och kraftigt klingande ackord av lugn och bredd men även av färg och glans i det vardagliga kvintilerandet. Men huru påverkande denna dominant än kan kännas, bör ej gemytligheten bortelimineras. Den skall hållas kvar genom den rörliga och måleriska torghandeln och i de smala gatorna runt om."⁴

I den öppna arkitekttävling som hade utlysts år 1920 förutsattes att Konserthusets huvudfasad skulle vändas mot Sveavägen. Det hade dock växt fram en opinion som krävde att entré- och pelarfasaden skulle vändas mot Hötorget och folklivet. Onekligen erbjöd den nya tiden en arkitektonisk gestaltning med starkare anknytning till verkligheten än till representativiteten. Hötorget hade alltid varit en allmän plats, den lilla utsparade rektangeln

FIGUR 2. Hötorget var länge en lantligt präglad handelsplats i staden. Med dragningen av Kungsgatan på 1910-talet knöts torget tydligare till stadslivet. Konserthusets tempelliknande byggnad bröt tydligt mot folklivet och den brokiga torghandeln, men denna kontrast kom under 1920-talet alltmer att uppfattas som en särskild urban kvalitet. FOTO: Stockholms stadsmuseum.



hade funnits med redan i Clas Flemings gatuplan från 1640-talet. Platsen hade framför allt en funktionell roll att spela i staden. Här handlades och såldes, och torget var länge också präglad av de enkla levnadsförhållanden som beledsagade torg-handeln: bondskjul, härbärgen, hantverkskåkar, provisoriska ekonomibyggnader. Bilden av torget förändrades inte förrän på 1850-talet då Nya Elementarskolan byggdes. Drygt tjugo år senare uppfördes den låga saluhallen.⁵

Det som kom att knyta torget tydligare till stadslivet, och tona ned dess länge utpräglade tillämpning som lantligt präglad handelsplats, var dragningen av Kungsgatan under 1910-talet. Att Hötorget snart hade en mondänare omgivning in på sig manifesterades följaktligen med Paul U Bergströms varuhus, färdigt 1916. Vid denna tidpunkt var planerna på ett Konserthus vid Hötorget i full gång. De grundläggningsarbeten som utfördes för PUB-varuhuset gjorde det både organisatoriskt fördelaktigt och konstnadsbesparande att komma igång med Konserthuset så snart som möjligt.⁶

1924 publicerade *Svenska Dagbladet* ett namnlöst förslag från "några yngre arkitekter och målare" över hur Hötorget skulle gestaltas. Förslaget betonade att Konserthuset, väl uppfört, måste bli utan all konkurrens från andra byggnationer kring torget. Förslagsställarna ville därför att affärshusen runtomkring skulle utformas i särskilt liten skala. Även Ivar Tengboms vinnande bidrag i den utlysta tävlingen om en ny konserthusbyggnad präglades av upphöjdhet och avskildhet. Huvudfasadens kolonner skulle, enligt Tengbom, "tvinga vandraren att sakta farten och förstå det märkliga i detta: Här är en byggnad skapad endast för ideella mål, hopfogad endast av ideella önskningar och rest mitt i en tid, ansedd att syssla endast med materiella nyttigheter."⁷ Men i stadsrummet omgärdades Konserthuset av mångfald och variation snarare än sublim isolering. Tengbom tillbakavisade också en tidigare kritik om att Hötorget skulle vara en ful och störande plats för ett musikpalats. Tvärtom välkomnade han kontrasten mellan det tempelliknande Konserthuset och torgets rörliga och färgstarka liv och hoppades att "... köpenskapen skulle känna sig hemmastadd vid templets fot, då för detta sin rätta plats i livet."⁸

Marknadstorget kunde fortfarande göra sig

hört genom Konserthusets planeringsgång. Butikslokalerna längs den nya Kungsgatan hade ordentliga ekonomiska svårigheter och flera kunde inte bli uthyrda. Ivar Tengbom var tvungen att göra en arkitektonisk kompromiss när det gällde de planerade arkaderna i Konserthusets bottenvåning mot Kungsgatan. Nordiska Kompaniet hade år 1925 gått med på att hyra in sig i butikerna i huset om fönstren mer effektivt kunde utnyttjas för skyltning. Konserthusetbyggnadsdelegation var överhuvudtaget mycket noga med att försöka höja området status. Konserthuset och den nya Kungsgatan skulle locka till sig socialt uppskattade och köpstarka kunder och "endast i nödfall", skrev delegationen, skulle man hyra ut lokaler till "rakstuga, cigarraffär, skoaffär med arbetare- och landsortspublik, kafé, bierstugor och dylikt."⁹

Ett stickprov i Konserthusstiftelsens arkiv tio år efter invigningen visar att det visserligen inte gått att hålla de simplare affärsidkarna helt borta från husets lokaler, men statuskillnaden mellan Konserthusets olika fasader var tydlig: Mot Kungsgatan fanns musikhandlare, guldsmed, gravör och parfumeri. På husets baksida, mot Oxtorgsgatan, fanns däremot både ett kafé och ett konditori vid sidan av ett litet åkeri med svåra hyresskulder. Mot Sveavägen tronade Enskilda banken i ensamma lokaler.¹⁰

Konserthuset som folklig mötesplats

Musikscener över hela Europa var under 1920-talet starkt präglade av demokratiska strävanden att förena social rättvisa med modern dynamik. Tydligast tog det sig uttryck i storstäderna i Weimarepublikens Tyskland, framför allt i Berlin och i "röda Wien" i det dramatiskt förminskade Österrike. I båda städerna var konstmusikens institutioner hängivna uppgiften att vända sig till och engagera en proletär publik. Mycket forskning har ägnats åt mer exklusiva tonsättare och nya stilriktningar som "die Neue Sachlichkeit" och tolvtonmusiken. Men faktum var att många kompositörer skrev verk för, och var själva involverade i, den så kallade "arbetarmusikrörelsen" som innefattade allt från körverksamhet till operett och enklare musikdramatik.

Idéerna om hur konstmusiken skulle förnyas

var många och genomgripande under 1920-talet. Men dessa idéer berörde inte bara vad som framfördes och vilken ny musikstil som var önskvärd för att möjliggöra en musikestetisk värdegrund, som inte ytterst ändå vilade på den gamla borgerliga smaken. Även konserthusen och människors närvaro i konsertsalarna måste bli helt annorlunda. Den tyska musikkritikern Karl Blessing skrev i en artikel från 1919: "Det enda som är väsentligt nu är att arbeta och bygga ... nya konsertsalar som är befriade från smaklös arkitektur och uniforma, identiska rader av sittplatser...". Blessing förutsåg musiksalonger som präglades av enkelhet istället för överdekoration, sinnlighet istället för intellektualism, och känslomässig intensitet istället för meditation. Konsten skulle adressera en ny politisk gemenskap och måste därför lämna den borgerliga erans liberala men uteslutande estetik och arkitektur bakom sig.¹¹

Konsert- och operahusen i flera europeiska städer nyttjades för fler ändamål än endast musik eller musikdramatiska framföranden. Även på Wiens välrennomerade operasalonger kunde publiken under 1910- och 1920-talen få bevittna dansföreställningar, uppträdande av underbarn, karnevalsuptåg, föredrag och där anordnades baler.¹² Ser man närmare till hur konserthusen användes i verkligheten träder ett brokigt, sinnligt och även kaotiskt användningsmönster fram mellan utövare och publik.

Stockholms konserthus var aldrig helt avsett för bara musikframträdanden. I *Aftonbladet* skrev man efter Konserthusets invigning att Stockholmspubliken nu kunde få många anledningar att besöka palatset även om det inte handlade om musikevenemang: Nobelfesten planlades att äga rum i huset, liksom LO:s och Metallindustriarbetareförbundets kongresser, KFUM-gymnasternas årliga uppvisning och olika "veckor" som exempelvis Husmoderns studievecka.¹³

I huset samsades förutom Konsertföreningen, Folkkonsertförbundet, Konserthusoperan och Konserthusteatern med fasta kontrakt och program. Stockholms operettsällskap och Gösta Ekman-teatern samt flera teaterstiftelser och enstaka uppsättningar hyrde in sig mot slutet av 1920-talet. Huset stod även öppet för amatörteatergrupper under 1930-talet. Lilla salen var tekniskt förberedd för filmvisningar och vid tiden för andra världskri-

gets utbrott hade man ca 40 biografprogram per säsong.¹⁴

Denna mångskiftande verksamhet var möjligen ett resultat av den populariserande mission som fanns inskriven i Konserthusföreningens stadgar från 1902. Ett tyngre vägande skäl till det spridda och intensiva nyttjandet av huset var annars dålig ekonomi. Överhuvudtaget var hela 1930-talets krisår präglade av att Konserthusstiftelsen måste söka nya utkomstvägar, inte minst sedan hyresinkomsterna från butikslokalerna började utebli. Butiker på Kungsgatan var erkänt svåruthyrda. Kritiken mot Konserthusets otillfredsställande akustik vid konsertframträdanden blev alltmer påträngande för Stiftelsen, och man insåg att det bara var ordentliga, och kostsamma, ombyggnader som skulle avhjälpa bristerna. Det fanns därför skäl att utvidga teaterverksamheten och övriga evenemang i Konserthuset. Musikerna behövde också fler arbetstillfällen och teatern kunde göra reklam för konserterna. I en PM från Stiftelsen, under rubriken "Konserthuset måste göras 'populärare' som samlingslokal", nämnde man att under en tid hade de äldre musiksalarna i Stockholm, dvs. Akademien och Auditorium, ansetts som "hemtrevligare" än Konserthuset: "För vinnande av en motsvarande popularitet för konserthuset vore önskvärt att låta detsamma tagas i besittning och bli en hemvist för så många legitima mål och så stor publik som möjligt."¹⁵

Under åren 1926 till 1941 var de evenemang som klassades som "övriga tillställningar" fler än antalet konserter. Förutom de stora kongresserna, högtidligheterna, föredragen och litteraturaftnarna började Konserthusstiftelsens uthyrningsavdelning från 1937 att notera de "mer anmärkningsvärda uthyrningarna". Till dessa hörde de svenska mästerskapen i tyngdlyftning och brottning, mannekänguppvisningar, vältalighetstävlingar, dansaftnar och trolleriföreställningar. 1932 stannade äventyraryren Harry Randell med sin föredragsturné "Bland negrer, indianer och satansapor i Brasilien" i Konserthuset och året efter fick Konserthusteatern en stor kassasuccé med dramatiseringen av Pär Lagerkvists *Bödeln*, med Gösta Ekman i huvudrollen som drog teaterpublik från hela landet.¹⁶

I de bevarade skrifterna och broschyrerna från möten och träffar i Konserthuset under mellankrigs- och efterkrigsåren är det dock politik och

KONSERTHUSET
Lördagen d. 14 okt. kl. 7.30
Med

Harry RANDALL
bland



**Negrer, indianer
och satansapor**

i Brasiliens urskogar

En verklighetsbildning och den mest spännande film som någonsin upptagits på Amazonfloden

**Jakt på krokodiler, jaguarer, leoparder, tapirer, bufflar, strutsar etc.
De vilda indianstammarnas krigsdanser.
Det dagliga livet bland urskogens invånare.**

"HARRY RANDALL är en stannordstilig talare. Han föresår som ingen att följda sitt auditorium, och blanda för i sin art enskildt." (Kronika)

"En av de vackraste och märkligaste filmer som visats." (Kronika)

"Harry Randall, med sin ypperliga stämning och stora rutin som föredragshållare, följade publiken helt. Man hade intrycket att man själv var med på alla dessa spännande äventyr." (Kronika)

Biljetter å fr. 1:-, 1:50 och 2:- plus garderobsavgift 15 öre i Rohloffs bokhandel, tel. 11 33, samt konsertdagen från kl. 6 e. m. i Konserthusets biljettkontor, tel. 63 99

FIGUR 3. Under mellankrigstiden var antalet "övriga tillställningar" i Stockholms konserthus fler än musikkonserterna. Väktlighetstävlingar, dansaftnar, trolleriföreställningar – eller som här: föredrag om äventyr från främmande länder – hörde till Konserthusets mer anmärkningsvärda evenemang för att locka en stor publik. Affisch ur Kungliga Bibliotekets bildarkiv.

opinionsbildning som dominerar. Under 1930-talet var Konserthuset en omtyckt lokal för Högerpartistämmor, Folkpartiets landsmöten och liberala ungdomsförbundsmöten. Men mellan 1940 och 1956 utgjorde konsertsalarna stiliga inramningar till Socialdemokraternas partikongresser.¹⁷ Samtidigt blev Konserthuset allt entydigare en plats som drog till sig kvinnor. En publikenkät från 1929, som jag återkommer till nedan, hade visat att de flesta besökarna på konserterna var kvinnor.¹⁸ (Deras majoritet var dock blygsam i jämförelse med den publikenkät som gjordes 1965, då kvinnodominansen var total och har så förblivit till i dag.¹⁹) Även de litterära soaréerna lockade många kvinnor, liksom Husmodersveckorna. Predikanten Natanael Beskow nämnde under ett jubileumstal vid folkbildningstidskriften *Studiekamratens* 25-årsfest 1944, att Konserthuset hade utvecklats till

ett kvinnorum, ett rum som förknippades med den kvinnliga rösträtten och med kvinnorörelsens engagemang för samhälls- och fredsfrågor.²⁰ Fyra år tidigare, 1940, hade de samlade kvinnoorganisationerna i Sverige arrangerat ett stort och uppmärksammat möte i Konserthuset mot kriget i Finland och för folkförsoning i Europa.²¹

Fanns det någon gemensam karaktär i de möten och sammanträden som ägde rum i Konserthuset och som utgjorde en så stor del av husets användning under åren strax före och efter Andra världskriget? Påbjöd Konserthuset ett särskild förhållningssätt? Det är en svår fråga. Men visst kan man genomgående skönja en strävan efter samlings-, sammanfattning-, insikt i det väsentliga och utblick mot det önskade och eftersträvarnsvärda i flera möten med de mest skiftande ämnen. Konserthuset lämpade sig som inramning åt en lugnare andhämtning och en djupare, mer beständig insikt, något som också präglade till synes eldiga föredrag och debatter som Georgs Brantings angrepp mot Franco-regimen 1947 och Sven Linde-rots och Tage Erlanders debatt om skillnaden mellan kommunism och socialdemokrati 1948.²²

Grammofonen, radion, konserthuset och publiken

Men det var naturligtvis den klassiska musiken som utgjorde livsnerven i Konserthusets verksamhet. Konserthusstiftelsen anförde år 1929 i en intern PM att "till följd av den mångskiftande verksamheten" fick man ändå aldrig glömma bort att sätta musiklyssnarna och framför allt Konserthusets abonnenter i första rummet. Samma år skickade man ut en enkät till abonnenterna av orkesterprogrammet, vilka ansågs vara Konserthusets "mest stabila grupp av musikälskare".²³

Även om enkäten främst var riktad mot frågor om konsertrepertoaren fanns det möjligheter att ha synpunkter på den övriga verksamheten. Många abonnenter efterlyste introducerande föredrag om de "stora musikverken", och att dessa föredrag skulle äga rum så att de "ej hindra många ungdomar från att närvara", för att citera en tillfrågad besökare. Överhuvudtaget önskade fler att Konserthuset skulle ge möjligheter för yngre släktingar, barn och barnbarn, att besöka och uppskatta det klassiska musikprogrammet.²⁴

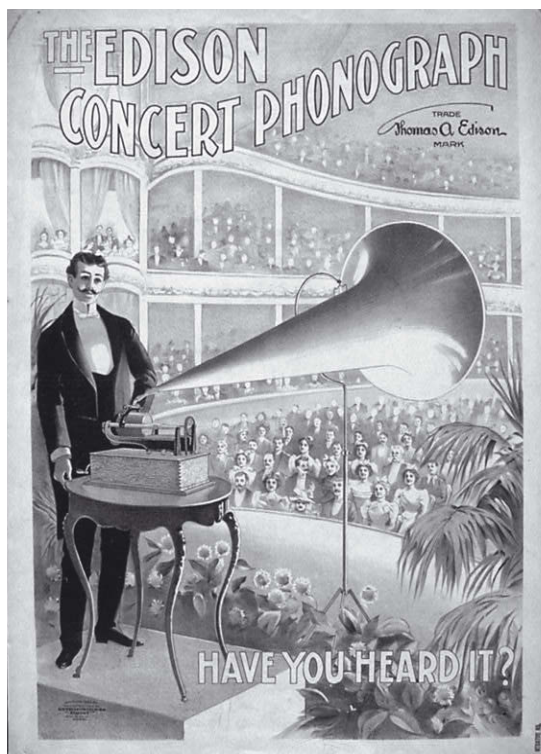
Musikutövandet och konsertlyssnandet blev alltmer präglad av det demokratiska samhällets behov, och särskilt av folkbildningstanken. Med radions insteg i hemmen under 1920- och 1930-talet förändrades uppfattningen av konsertsalens funktion till att bli mer neutralt förmedlande, som ett slag högtalare.²⁵

Konserthuset och Konserthuset förhållande till och samarbete med radion innehåller intressanta spänningar. Diskussionen om den så kallade "radiofaran" var i full gång i pressen i början av 1930-talet då Konserthusstiftelsen gav sin mening i frågan. I en intern utredning skrev konserthuschefen S. Ehlin att "... ingen musikinstitution i vårt land har haft radiokonkurrensen så alldeles in på knutarna som nämnda företag [Konserthuset och Konserthuset förhållande]".²⁶

I själva verket hade alla musikinstitutioner under en längre tid stått under ett starkt förändringstryck till följd av den tekniska utvecklingen. Både radion, men framför allt grammofonskivan, möjliggjorde helt nya sätt att lyssna på musik. De sociala sammanhang i vilka man tidigare avnjutit musik förändrades, inte minst ur en viktig aspekt som vi i dag kanske inte tänker närmare på: man kunde lyssna ensam. Innan inspelningstekniken

och etersändningarna existerade var lyssnandet en gemensam, kollektiv aktivitet. Det var praktiskt taget omöjligt att lyssna på musik ensam. Att lyssna på musik tillsammans hade ett starkare och mer integrerat kulturellt värde inte bara i musiksalonger och operahus utan i samhällets vardagsliv. Ännu 1923 kunde den brittiske musikkritikern Orlo Williams skriva att han fruktade att bli "påkommen med att ensam lyssna till [Beethovens] femte symfoni utan en kamrat som garanterade att jag var vid mina sunda vätskor."²⁷ Men under mellankrigstiden hade fler och fler börjat inse tjusningen med att vara en enskild och unik publik framför radioapparaten eller grammofontratten. Det gav en illusion av att vara ensam med kompositören och dennes skapelse. Radio- och grammofonlyssnandet uppfattades just som en "illusion" jämfört med konsertbesökets autenticitet. Denna värdering var helt uppenbar i det s.k. "Edison Realism Test", som fonografförsäljare kunde underkasta sina presumtiva kunder i början av 1900-talet. Det handlade helt enkelt om att föreställa sig en konsert eller ett operabesök medan man lyssnade på den inspelade musiken. Enligt instruktionen för Edisons realismtest skulle fonografkonsumenten "med slutna ögon återuppleva samma emotionella reaktion av sången eller instrumenten som vid senaste besöket i konsertsalen."²⁸

Överhuvudtaget florerade flera strategier i grammofonens och radiolyssnandets barndom för att återupprätta det förlorade sammanhang som konsertsalen och publiken hade utgjort. En illustrerad "sångmaskin" introducerades 1905, som projicerade bilder samtidigt som fonografen spelade – bilder som skulle "åkalla musikens sammanhang" för skivlyssnaren.²⁹ Under 1920-talet rapporterade den amerikanska tidskriften *Gramophone Critic and Society News* att en musikalskare hade byggt miniatyrscener med små trä möbler och pappfigurer från de operor han lyssnade på. I frånvaron av dessa fantasifulla substitut satt musiklyssnare endast och tittade på fonografen eller



FIGUR 4. Med grammofonskivans spridning möjliggjordes helt nya sätt att lyssna på musik, inte minst genom att man nu kunde lyssna ensam. Men reklamen för de tidiga fonografspelarna knöt ändå an till musiklyssnandet som en gemensam, kollektiv aktivitet. Den reproducerbara musiken framstod som mer autentisk om den anspelade på de kulturella ritualer som fanns i det publika rummet.



FIGUR 5. Under mellankrigstiden gjorde radion sitt insteg i skolans musikundervisning. Idealet förändrades från det praktiska musikutövandet till att kunna uppskatta musik som åhörare. Att vara "musikalisk" blev förknippades med att vara receptiv för musik och att kunna känna igen och värdera "god" musik. FOTO: Nordiska museet.

radioapparaten – "en obegriplig och skrämmande scen för oss som är vana vid att titta på artisten, orkestern eller dirigenten och känna oss delaktiga i en gemensam upplevelse", som en musikskribent noterade år 1935.³⁰

Under mellankrigstiden vann den reproducerbara musiken och radion också insteg i skolan. Fokus i musikundervisningen skiftade från den praktiska aspekten till den estetiska. Idealet blev att kunna uppskatta musik som åhörare snarare än att kunna framföra ett musikstycke, traktera ett instrument eller sjunga en sång. Att vara "musikalisk" blev alltmer förknippat med att vara receptiv för musik och att kunna känna igen och värdera "god" musik.

Därmed hade också det normerande perspektivet börjat förändras. Det var radions erbjudanden och grammofoninspelningarnas popularitet som skulle efterbildas av de traditionella musikinstitutionerna. I en insändarartikel till *Svenska Dagbladet* 1931 använde Stockholms stadsfullmäktiges

högergrupp radions konsertutbud som kritiskt argument mot Konsertföreningen. Bland annat ansåg stadshuspolitikerna att föreningen var slöskaktig med gage till stjärnartister och att verksamheten "icke vore tillräckligt demokratiskt lagd utan i alltför stor utsträckning serverade musik för finmakare; i motsats härtill hade uppmärksammas Radiotjänsts populärkonserter under sommaren, som mera motsvarade, vad som med kommunalt understöd åsyftats att erhålla..."³¹

Stadshuspolitikerna hade betonat att Konserthusets verksamhet "väsentligen åsyftas att göra god konst tillgänglig för de breda lagren av huvudstadens befolkning". I ett samtal som Konserthusstiftelsens representanter kort tid därefter förde med *Svenska Dagbladets* redaktör Gösta Ahlbin kom förslaget upp att Radiotjänst skulle "köpa" orkestermusikerna från Konsertföreningen och att radiokonserterna skulle kombineras med Konsertföreningens folkkonserter mot en ersättning från Radiotjänst. Ahlbin föreslog också att man skulle



FIGUR 6. Under 1930-talet observerade Konserthusets ledning radions spridning i hemmen med både fruktan och fascination. 1937 slöt Konserthuset ett avtal med Radiotjänst som innebar att orkestermusikerna skulle tjänstgöra vid radion. Samtidigt framhöll man att den "riktiga" musikupplevelsen endast kunde erhållas genom verkliga konsertbesök. FOTO: Nordiska museet.

vända sig till borgarrådet Yngve Larsson för att ordna förhandlingar mellan konsertföreningen och Radiotjänst.³² 1937 slöt Konserthuset ett avtal med Radiotjänst som innebar att orkestermusikerna skulle tjänstgöra vid radion motsvarande fem månadslöner. Det var också ett sätt att lösa konsertmusikernas problematiska anställningsförhållanden. Dittills hade musikerna endast haft lön i sju månader och varit tvungna att arbeta på olika badorter och spela på sommarrestauranger för att få inkomst året om.³³ I samband med avtalet fick radiochefen en plats i Konserthuset styrelse. Till följd av arrangementet med Radiotjänst blev huvudstadens konsertmusiker också hela nationens orkester.

Radion och grammfonen tog inte död på konsertbesökandet. Tvärtom verkade dessa nymodigheter tidvis ha intensifierat besöksfrekvensen. Man ska inte glömma bort att under den långa period

som fonografen var den enda massreproducerande apparaten för musik – från 1870-talet till slutet av 1940-talet då LP-skivan introducerades – kunde man inte lyssna på musik längre än cirka 4 minuter utan avbrott. Konserthuset erbjöd följaktligen en oöverträffad arena att tillägna sig musikens ordning och helhet. Den brittiska musikforskaren Stephanie Pitts har i ett annat sammanhang gjort en distinktion mellan "åhörare" eller "lyssnare" – och "publik".³⁴ Jag skulle vilja bygga vidare på denna tudelning för att belysa skillnaden mellan radion eller grammfonen och konsertsalongen. Att vara en "publik" är kopplat till en allmän sfär och en mer etablerad form av gemenskap i västerländsk kultur som inte gäller för "lyssnaren" eller "åhöraren". Man kommer till ett konserthus eller ett musikevenemang för att lyssna på någonting, men när man väl sitter på sin plats och musiken börjar har man blivit en del av en publik. Publik och verk

utgör en sammansvetsad kontext. Att tillhöra en publik är ett medlemskap. Det är ett engagemang och en social erfarenhet som många människor uppbar, uppskattar och för vidare till kommande generationer. Den kollektiva erfarenheten att vara del av en publik påverkar konstupplevelsen genom två aspekter: dels genom det visuella intrycket av musiker och andra åhörare, dels genom att man befinner sig i konsertsalens avgränsade rum med andra som är där i samma syfte.

Redan i början av 1930-talet visade Konserthusstiftelsens ledning en insiktsfullhet i den närvarande publikens betydelse, att publiken i någon mån var just medlemmar i en gemenskap. Konserthuschefen S. Ehlin – som var flitigt tillfrågad och yttrade sig ofta i frågor om radioteknikens landvinningar och konsertmusikens långsamma förtvinning – upphörde inte att tro på och värdera den offentliga konserten högre än andra framträdande. Utifrån denna värdering att Konserthuset erbjöd rummet för den autentiska musikupplevelsen kunde man också diskutera och prova samarbete och integration med den nya radiotekniken. I ett opublicerat manus om ”Radiofaran” från 1932 skrev

Ehlin att han personligen ”såg på Radio med en blandning av högsta uppskattning och stor fruktan”, men att han för den skull inte tänkte motarbeta radiolyssnandet, utan snarare ville se till att radion bidrog med sitt eventuella överskott ”till de allmänna musikinstitutionerna, ... och läka de sår den själv ha förorsakat”.³⁵

Något som blev alltmer uppmärksammat i och med radions spridning var att det förklarande ordet saknades i konsertsammanhang. Fler efterlyste den undervisande inramningen till musiken som hade blivit vanlig i radions på- och avannonseringar. Viss konstmusik visade sig närmast omöjlig för publiken att ta till sig om den inte fått verbal information i förväg. 1930 hade förslaget om en föreläsningsserie om ”musikens skatter” påtalats för Konserthusföreningens styrelse, men de första föredragen i samband med konserter kom igång först under 1935.³⁶

Avslutning

Mycket av forskningen de senaste åren om musik och rumslighet har antingen handlat om akustik

FIGUR 7. Konserthusets salar används idag för de mest skiftande framträdanden. Det är utmärkande för en kulturinstitution i en demokrati att den återkommande söker nya kontaktytor med medborgarna för att vinna dem som publik. Bilden visar den multimediala konserten *Play – A Video Game Symphony* från sommaren 2007. FOTO: Jan-Olav Wedin.



eller musiken som konstföremål. Intresset för den musikaliska texten har varit långt större än det för den musikaliska erfarenheten. För många människor förefaller lyssnandet till klassisk musik och besöket i ett konserthus vara en i högsta grad formaliserad aktivitet. Men som den brittiske musikforskaren Julian Johnson har skrivit, engagerar sig både musiker och publik i en kollektiv strävan för att vinna någonting bortom den enskilda individens begränsningar.

Samtidigt är musikens publik den svaga länken i det offentliga kulturmötet i dag. Konserthusens repertoarer kan vara hur tillgängliga och billiga som helst. Mellankrigstidens demokratiska argument för att gå på konsert är tomma som snäckskal. Vi lever i den portabla tidsåldern då musik väljs och kan gestaltas individuellt. Lyssnarens autonomi står i centrum av formerna för musiktillägnelse. En brittisk jazzälskare från Sheffield beskriver i Pitts ovan anförda studie hur upphetsad han blev av att – under ett besök på en musikfestival – plötsligt erhålla ”publikmedlemskap” efter att i månader ha klickat fram utvalda stycken på sin iPod: ”Jag kikade mig omkring vid ett tillfälle, och jag såg några i publiken som log lite åt musiken... deras glädje gick rakt in i min glädje och förstärkte musiken, och jag tänkte, när jag såg deras ansikten: ’Fan, det här är verkligen bra! Vi tycker om det här.’”³⁷

Konserthuset i Stockholm har under årens lopp erbjudit rum åt de mest skiftande verksamheter vid sidan av konsertmusicerandet. Salarna har haft ett oupphörligt växlande användningsmönster, något som jag skulle vilja hävda är utmärkande för en offentlig institution i en demokratisk kultur. Ett *Felleshus* som erbjuder nya kontaktytor mellan medborgare och offentliga institutioner inbjuder också till engagemang i olika grad och på olika nivåer.

Det jag förnam den där lördagen med varmkorv och Prokofjev var det mångfacetterade ”vi” som strömmade ut från väggarna: Vi som är i samma rum för att vi söker skönhet, vi söker erfarenhet, debatt, överraskningar, igenkänning, motstånd, information, perspektiv, enskildhet – eller för att vi inte kan leva utan musik. Det här är vårt rum och oavsett vem som uppträder är vi medlemmarna i publiken.

Håkan Forsell, f. 1968. Fil dr i historia vid Stockholms universitet och t.f. forskningschef vid Stockholms stadsmuseum.

hakan.forsell@historia.su.se

Noter

1. Dyrssen 1995, s. 127 ff.
2. Ther 2006, s. 11.
3. *Stockholms Konserthus* 1926, s. 26.
4. *Stockholms Konserthus* 1926, s. 11.
5. Schartau 1979, s. 111.
6. Schartau 1979, s. 112.
7. *Stockholms Konserthus* 1926, s. 45.
8. *Stockholms Konserthus* 1926, s. 46.
9. Byggnadsdelegationens protokoll, 22.3 1924, bilaga B, Konserthörsningens i Stockholms arkiv, Riksarkivet.
10. Uthyrda affärslokaler i gatuplanet år 1937, H1:1, Stiftelsen Stockholms Konserthus arkiv, Riksarkivet.
11. Blessinger 1919, s. 55 ff. Se även Bekker 1921, s. 211.
12. Painter 2005, s. 171 ff.
13. *Aftonbladet* den 12 april 1926.
14. Översikt över Konserthusets verksamhet, evenemangssammandrag 1926–1953, H1:1, Stiftelsen Stockholms Konserthus arkiv, Riksarkivet.
15. PM "Teaterverksamhet säsongen 1931–32", PM och utredningar, F2:1, Stiftelsens Stockholms Konserthus arkiv, Riksarkivet.
16. Översikt över Konserthusets verksamhet, evenemangssammandrag 1926–1953, H1:1, Stiftelsens Stockholms Konserthus arkiv, Riksarkivet.
17. Översikt över Konserthusets verksamhet, evenemangssammandrag 1926–1953 och 1954–1969, H1:1, Stiftelsens Stockholms Konserthus arkiv, Riksarkivet.
18. Abonnent-Enquête 1929. Publikenkäter F7:1, Konserthörsningens i Stockholm arkiv, Riksarkivet.
19. Enkäter 1965–1966. Publikenkäter F6, Konserthörsningens i Stockholm arkiv, Riksarkivet.
20. Beskow 1944, s. 9.
21. *Mot det totala kriget för fred och folkförsoning* 1940, s. 1 ff.
22. *Demokrati eller folkdemokrati?* 1948.
23. Abonnent-Enquête 1929. Publikenkäter F7:1, Konserthörsningens i Stockholm arkiv, Riksarkivet.
24. Abonnent-Enquête 1929. Publikenkäter F7:1, Konserthörsningens i Stockholm arkiv, Riksarkivet.
25. Dyrssen 1995, s. 150.
26. "Radiofaran", PM och utredningar 1932, F2:1, Stiftelsen Stockholms Konserthus arkiv, Riksarkivet.
27. Williams 1923, s. 38 f., efter Katz 2004, s. 17.
28. Katz 2004, s. 18 f.
29. "Illustrated Song Machine" 1905, s. 33.
30. Citerat efter Katz 2004, s. 20.
31. PM, "Samtal med red. Ahlbin å SvD redaktion den 26 nov 1931. PM och utredningar 1931, F2:1, Stiftelsen Stockholms Konserthus arkiv, Riksarkivet.
32. PM, "Samtal med red. Ahlbin å SvD redaktion den 26 nov 1931. PM och utredningar 1931, F2:1, Stiftelsen Stockholms Konserthus arkiv, Riksarkivet.
33. Engström 1977. Ingår i vol. L2:2, Konserthörsningen i Stockholms arkiv, Riksarkivet.
34. Pitt 2005, s. 257 ff.
35. "Radiofaran", PM och utredningar 1932, F2:1, Stiftelsen Stockholms Konserthus arkiv, Riksarkivet.
36. PM, "ang föreläsningsserie i Konserthuset", PM och utredningar 1930 & Verksamhetsberättelse 1935–1936, F2:1–2, Stiftelsen Stockholms Konserthus arkiv, Riksarkivet.
37. Pitt 2005, [Interview I 10] s. 260 (min översättning).

Käll-och litteraturförteckning

Otryckta källor

Riksarkivet

Konserthörsningens i Stockholm arkiv

Stiftelsen Stockholms Konserthus arkiv

Tryckta källor och litteratur

Aftonbladet den 12 april 1926.

Demokrati eller folkdemokrati? 1948, disputationen Erlander-Linderot i Stockholms konserthus den 19 april. Stockholm.

Dyrssen, Catharina, 1995, *Musikens rum. Metaforer, ritualer, institutioner*. Göteborg.

Bekker, Paul, 1921, "Der geistige Arbeiter", *Gesammelte Schriften* 1. Berlin.

Beskow, Natanael, 1944, *Kunskapsbildning och själsbildning*. Tal vid Studiekamratens 25-årsfest i Stockholms konserthus den 6 febr. 1944. Stockholm.

Blessinger, Karl, 1919, *Die musikalischen Probleme der Gegenwart und ihre Lösung*. Stuttgart.

Engström, Bengt Olof, 1977, "75 år med Stockholms Konserthörsningen", Stockholms Konserthusstiftelsens skriftserie Nr. 1 1977.

"Illustrated Song Machine", 1905, *Talking Machine World* 1, Oct.

Katz, Mark, 2004, *Capturing Sound. How Technology has Changed Music*. London.

Mot det totala kriget för fred och folkförsoning, 1940, Anföranden hållna vid kvinnoorganisationernas stora opinionsmöte i Stockholms konserthus måndagen den 12 februari 1940. Stockholm.

Painter, Karen, 2005, "Beyond the Bourgeoisie: Social Democracy and Musical Modernism in Interwar Austria and Germany", *Music and the Aesthetics of Modernity. Essays*, Berger, K & Newcomb, A (eds.). Cambridge.

Pitt, Stephanie, 2005, "What Makes an Audience?," *Music & Letters* Vol. 86, No 2.

Schartau, Britt Eva, 1979, "Idéer kring Hötorget", *Samfundet S:t Eriks årsbok* 1979.

Stockholms Konserthus, 1926, Minnesskrift vid invigningen, Stockholm den 7 april 1926. Stockholm.

Ther, Philipp, 2006, *In der Mitte der Gesellschaft. Operntheater in Zentraleuropa 1815–1914*. München.

Williams, Orlo, 1923, "Times and Seasons", *Gramophone* I.

The music room at the centre of society. The Stockholm Concert Hall and its audience in the inter-war years

By Håkan Forsell

Summary

The importance of public cultural and musical institutions in European cities grew almost explosively at the beginning of the 20th century. Concert and opera houses were now central buildings for the establishment both of local music and of an international musical culture. Financially the music palace was a luxury, and it often took wealthy donors and private benefactors to realise the building projects and then to fill the buildings with regular performances of music and drama.

Given this background, the Stockholm Concert Hall touches on several lines of historical development. It was planned and financed through private donations and royal lottery proceeds, added to which, the land for the building was provided by the City of Stockholm in return for an annual rent. But the society to which the new Concert Hall finally opened its doors in 1926 was a good deal more plebeian than that for which it had originally been planned. Sweden was now a democracy, women had been given the vote and many social and cultural values which had been embraced by an upper crust were being challenged, for example by the labour movement and the women's emancipation movement.

Architect Ivar Tengbom's winning entry in the 1920 competition for a new concert hall overlooking Hötorget confronted the motley and once rural-looking market square with the wide column façade of the new palace of music. The Concert Hall Association vainly attempted to elevate the status of the site by regulating the types of commercial activity permissible in the Concert Hall's vicinity. The mobility, variety and manifold activity of the city came to influence what went on inside the building.

During the inter-war years the Concert Hall became a building for all manner of activities besides concerts. It was rented out for trade union

congresses, housewives' weeks, gymnastic displays, wrestling matches, theatricals and conjuring shows. During the years of economic crisis around 1930, when the premises were constantly threatened with emptiness, one of the declared objectives of the Concert House Foundation was to make the building a more popular assembly venue and to open it up for events of every kind.

At the same time, concert music needed to be more vigorously defended and its audiences retained. From the very outset the Concert Hall was under heavy pressure of change, by reason of technical progress. Radio broadcasting and, above all, the gramophone, had engendered completely new ways of listening to music. Gradually the normative perspective started to change. It was radio performances and the popularity of gramophone recordings that were to be emulated in the Concert Hall repertoire. But at the same time there existed a strong cultural tradition of communal listening as an established form of social behaviour. During the 1930s, to hold its own in the new competition for listeners, the Concert Hall Foundation management stressed the importance of the live audience, as members of a community.

The Concert Hall management successfully conveyed a conviction of the value of the public concert and of the Concert Hall as the venue for authentic musical experience. The central position of the Concert Hall in the urban community was confirmed by successfully coping with three different challenges in the social and cultural life of the inter-war years: radio broadcasts were integrated with concert performances, authentic and aesthetic experiences were offered through "audience membership" and at the same time the building was open for manifold contacts between citizens in a democratic culture.

Stadens rytmer: rummet och ljuden

av Catharina Dyrssen

VISST KAN MAN BLUNDA med öronen. De flesta har erfarenhet av hur lätt det är att stänga av hörseltryck i det ögonblick hjärnan bestämmer sig för att någonting är oväsentligt. Men minsta halvmedvetna nyfikenhet eller irritation kan sätta igång uppmärksamheten igen. På 1950-talet beskrev filosofen Hans Blumenberg hur synsinnets idéhistoriskt har kopplats till ljus, avslöjande, sortering, sanning, stabilitet, makt över tingen, definiering av begrepp och blickens kontroll av rummet, vilket bland annat har lagrats i språket med uttryck som att kasta ljus över något, att ta ögonmått etc. Hörseln däremot, menade han, handlar om beredskap till kontakt, dialog, att söka det gemensamma och det kroppsliga – språkligt sedimenterat i ord som att höra upp, att tillhöra etc.¹ Ljud är aktivitet, händelse, kommunikation.

Den kommunikativa aspekten bryter ständigt igenom när det gäller förståelsen av rum och ljud. Alla försök att bestämma ett entydigt, stabilt rum eller det urbana ljudrummets ordnande principer tycks leda till invändningar och undantag. Därför, menar jag, blir ljudrummets föränderlighet intressant rent arkitektoniskt. Det utmanar det traditionella arkitekturtänkandet där byggnader är objekt och rum är tomma volymer mellan stabila begränsningar. När det gäller förståelsen av stadsrum, som i sig är komplexa sammanhang, kan ljudrummen som begrepp fungera både subversivt och konstruktivt, å ena sidan genom att underminera dikotomin objekt–tomrum, å andra sidan genom att poängtera kontinuitet och föränderlighet, tidsaspekter och sociala samspel. De är i detta sammanhang som jag här vill ställa frågor som: Vad händer med förståelsen av det arkitektoniska rummet om vi utgår från ljud?

I den konstnärliga forskargruppen Urban Sound Institute, USIT, bestående av två arkitekter, två tonsättare/ljudkonstnärer och en akustiker,

har vi arbetat tvärdisciplinärt kring gestaltning av föränderlighet i ljudrum.² Här har min egen tillhörighet som lärare och forskare i arkitektur och stadsbyggnad vid Chalmers i Göteborg fått möta musikalisk kompetens från Musikhögskolan vid Göteborgs universitet, kunskap i ljuddesign från Konstfack i Stockholm och teknisk-akustisk designkunskap. Den konstnärliga forskningen genererar också mer idéhistoriska frågeställningar: Hur har förståelsen av relationen ljud–rum konstruerats tidigare? Hur kan vi genom historien bättre förstå den nutida stadens ljudmiljö? Jag vill här lyfta fram några villkor och tolkningsperspektiv på rumsbegrepp och stadsrum som ett ljudtänkande kan föra med sig.

FIGUR 1. *Små högtalare bildar föränderliga rum. Ljudinstallation i Lunds Konsthall, Urban Sound Institute 2006. FOTO: förf.*



Ljudrum

Det geometriska rummet definieras genom minst fyra punkter i rymden, till exempel rummet inuti en pyramidform. Akustiskt skulle det kunna motsvara upplevelsen av tre ljud från olika riktningar med lyssnaren någonstans i mitten. Det är i grunden en visuell geometri men ljudens rörlighet gör positioner och ramar obestämda. Arkitekturen har traditionellt skapat fasta gränser för det akustiska, inte minst när det gäller ställen där musiken har tagit plats – kyrkor, konsertsalar, teatrar, salonger. Men under nittonhundratalet blev själva rumsbegreppet i arkitekturen gradvis ut från sin innebörd som en mer eller mindre sluten låda och blev till ett öppet, flytande, rörligt, interaktivt, sociokulturellt betingat rum. Det är förvånansvärt hur lite man har diskuterat ljud i det sammanhanget – för ljud är väl den rumsliga aspekt som bäst motsvarar en föränderlig arkitektur och ett rörligt landskap. Från mitten av förra seklet sökte sig också musiken ut från traditionens konsertsalar till nya rum: Allt från konsthallar till gruvor prövades för att skapa nya relationer mellan det arkitektoniska och det musikaliska.

Den folkliga och populära musiken har i alla tider tagit plats direkt i stadsrummen, men inte minst sen 1950-talet har populärmusiken bidragit till att musiken inte bara uttrycker urban modernitet utan också att ljud alltmer har blivit en konkret del av det urbana. Musik finns idag överallt i stadsrummet – inte bara som gatumusik utan framför allt i butiksmiljöer, reklam, ljuddesignade omgivningar, signaler från elektroniska apparater, läckande Ipods mm. Till det finns en sällan sinande fond av trafik som, tycks det, gör att musikljuden drivs upp i styrka enligt principen att maskerande brus genererar nya överröstade accenter som i sin tur höjer brusnivån. Under de senaste åren har också aktiv ljuddesign vuxit lavinartat – akustisk formgivning av produkter och miljöer, inte minst i offentliga rum som terminaler och shoppingcentra eller anläggningar som kan upplevas som obehagliga, t.ex. parkeringsdäck och gångtunnlar. Aktiv ljuddesign kan användas för att skapa en viss atmosfär eller en starkare artikulering av ljudrummet, t.ex. tydliga avgränsningar, skillnader eller sekvenser, vilket ställer stora krav på formgivningen eftersom gränserna kan vara hårfina mellan fungerande tillägg och kosmetiska färgningar

av rummen. Det är alltså ofta svårt att idag tala om stadens bakgrundsmusik, snarare är det fråga om en förgrund; vi lever i en brusande och musikaliserad stadsomgivning.

Som urban kultur handlar det inte bara om ljudens närvaro i sig utan framför allt om deras kommunikativa och meningsskapande koder. Det mesta av musik, film, dataspel och annan estetisk produktion förmedlas via media. Det är genom media som den estetiska normeringen sker (modefenomen, förståelseformer, värdeskapande kulturella hierarkier och kategorier etc.) och det är därför rimligt att förmoda att det finns flera sammanflätade tolkningsramar för de ljud som fyller de offentliga rummen. Dels är det fråga om att det helt enkelt låter så mycket mer i staden idag. Dels kan man förmoda att även medias, t.ex. film-lydestetikens, sätt att dramatisera det rumsliga smittar av sig på förståelsen av den urbana miljön och att vi på så sätt också får en cinematisering av stadsrummet. Det finns knappast ett nutida sportprogram eller en dokumentär som inte förstärker känslan av det fysiska rummet: fotens ”tjoff” i kontakt med bollen, skidans frasande mot snön, handens överdrivna skrapande vid förflyttning av ett föremål etc. Närplacerade mikrofoner, så kallade postproductions med ljudpålägg och tillagd efterklang, skapar rums känsla med i princip samma tekniska kunnande och estetik som spelfilmens.

Vad detta på sikt innebär för tolkningen, användningen och formgivningen av städer och offentliga rum är oklart. Forskningen är ännu närmast obefintlig kring ljudens urbana-estetiska koder och kulturellt konstruerade överföringar från media till stadsmiljön. Men det är uppenbart att vi befinner oss i ett skifte när det gäller användning och förståelse av ljud i staden, särskilt om man ställer det i relief till modernismen – som i sig innebar en revolution när det gäller estetikens kring musik-ljud-rum.

Det öppna rummet, de neutrala ljuden

Under det tidiga 1900-talet brottades musiken med sitt eget ljudmaterial – vad skall kallas musik, vad skall kallas buller, vad skall rätt och slätt kallas ljud? Tonsättaren Arnold Schönberg beskrev den fritonala musiken som att ”Varje musikalisk

konfiguration, varje tonrörelse måste framför allt förstås som ömsesidig förbindelse mellan klanger, mellan oscillerande svängningar, som uppträder på olika ställen och i olika tider.³ Och Edgard Varèse talade omkring 1920 om sin musik som "ljudmassor i skiftande plan", "ljudstrålar" och "intensitetszoner" som uppträdde som "olika färger och av olika styrka i olika perspektiv för vår perception."⁴ Spänningsrelationer konstruerades mellan toner, mellan ton och paus eller mellan olika tonkvaliteter och klanger. De här experimenten med klang och klangsammanställningar, inte minst i slagsverksinstrumentens klangmöjligheter och effekter, var en lust att metaforiskt undersöka både musikens rumslighet och dess materialverkan.

När kompositören John Cage 1951 skapade collage av plåtburkar och slumpvis inställda radioapparater i *Imaginary Landscapes No 4* spräckte han alla föreställningar om musikverk och konsertrum. Vad var egentligen musikverket? Vilket rum fanns i blandningen av de godtyckliga frekvensbanden – var det rummen som förmedlades genom utsändningarnas olika frekvenser eller rummet där radioapparaterna stod uppställda? Vem framförde verket och för vem? Samtidigt med Cage, runt 1950, arbetade tonsättaren Pierre Schaeffer i franska radions ljudstudio. Han spelade in konkreta vardagsljud och laborerade med dem i skulpturala-musikaliska verk där han satte samman dem som ljudande objekt, *objets sonores*, till *musique concrète*, konkret musik. Schaeffer systematiserade olika slags ljudobjekt och lyssningsätt och renodlade det ideala lyssnandet till *l'écoute réduite*, ett reducerat lyssnande, dvs. ett lyssnande till objektet i sig, utan att blanda in innebörder, sammanhang eller andra meningsskapande utvikningar.⁵

Både John Cage och Pierre Schaeffer är centralgestalter i den modernistiska ljudkonsten men deras arbeten förhöll sig, menar jag, på två i princip motsatta sätt till rummet. Cage lanserade lyssnaren som med öppna öron skapar musik ur allt som låter i omgivningen och gör ljudlandskapet till en fantastisk musikalisk improvisation. För Cage var rummet öppet och flytande, likt det moderna, generella rum som till exempel arkitekturteoretikern Sigfried Giedion några år tidigare (1941) hade beskrivit i sin bok *Space, Time and Architecture*⁶. För Schaeffer låg abstraktionen i

stället i att alla ljud blev ett material, neutrala och frikopplade från rummet och från betydelsebärande konnotationer i övrigt. Schaeffer behandlade alltså alla ljud som oberoende byggnadselement i sina klingande uppfinningar.

Idéerna om det slumpartat öppna rummet, det abstrakta lyssnandet och de förment neutrala ljudobjekten lever fortfarande kvar men är idag otillräckliga, både som konst och tolkningsverktyg. Visst kan gnisslet av en cykel, en backande lastbil, två passerande scootrar eller fjorton olika skrapljud bli en tredimensionell musikalisk upplevelse. Men det ljud-rumsliga konstruerandet arbetar idag med betydligt fler faktorer och mer mångfacetterad samverkan mellan tid, rum, betydelse och tilltal.

Katedralernas ordning inom kaos

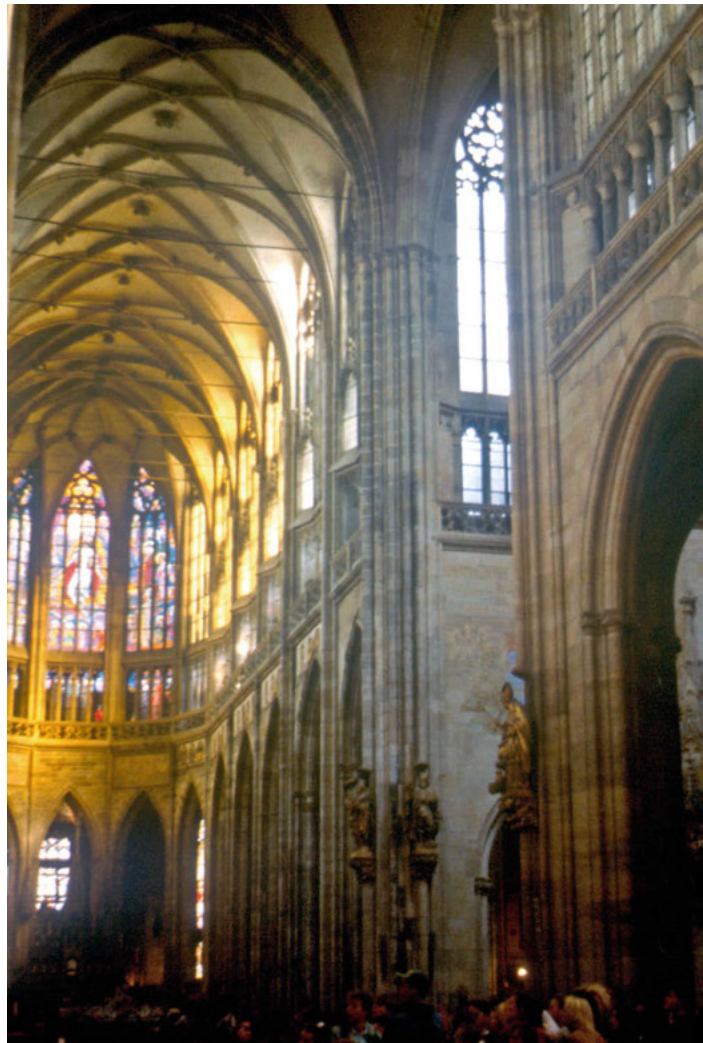
Cages och Schaeffers uppfattningar om ljud och musik sprängde visserligen föreställningen om rummet som konkret container. Men samtidigt var det en estetik som i grunden hade en stark tilltro till ett universellt helt och allmängiltigt rum och som innehöll åtskilligt av platonisk metafysik från antik tid, estetiskt cementerat från renässansen och framåt: tanken om den fria, ogripbara tonen och dess återspeglning av en generell ordning i världsalltet. Musiken tycks just genom sin flyktiga, svärfångade karaktär ha varit den konstform som mest direkt representerade universums evighet och stabila uppbyggnad, med föreställningar om himlafärrernas ohörbara men samstämda klanger eller kopplingen mellan musikaliska intervall och talmystik.⁷ När de medeltida katedralerna konstruerades, delvis som inkarnationer av det himmelska, inkorporerades föreställningar om musikaliska intervall som byggnadsproportioner i arkitekturen. Det var en fantastisk kortslutning, eller snarare metaforisering, mellan musik och arkitektur som egentligen inte släppte greppet förrän modernismen hade tagit sig igenom sin första, idealistiskt färgade inledningsfas.

Kanske var symbiosen som starkast under Renässansen; den tidens musik är uppenbar som klingande arkitektur. Lyssnar man till exempel på den 40-stämmiga körmotetten *Spem in Alium* av Thomas Tallis från mitten av 1500-talet är det tydligt hur verket ger en retorisk-geometrisk re-

presentation av både en katedral och himlasfärernas harmoni. Även om stycket innehåller diverse tidsbundna undertexter skapar det framför allt ett rum som byggs upp av punktvisa soloröster i olika höjdlägen. Efterhand tätar registret och mellanrummen fylls ut av fler insatser och melodi-fragment tills det uppstår en storslagen, tät klang; i helheten hör man hur ljuden både är enskildheter i rummet och tillsammans utgör rum. I en kyrka med sångarna utplacerade på olika läktare ger den här övergången från enstaka riktade toner till omslutande klang en direkt kroppslig, varierad rumsverkan där tidsaspekten är genialt hanterad: rummet tar gradvis form, förändringarna sker i flytande övergångar och det gör att när det samfällade ackordet väl kommer får det desto starkare verkan: den musikaliska katedralen är fullkomnad. Denna samklang är både som idé, representation och direkt upplevelse: att musiken så tydligt avsätter sitt tonmaterial i rummet som en arkitektonisk homologi. Och trots att de var gigantiska till storleken hölls ändå katedralernas rum ödmjukt renskalade inför de intervall – verklig musik eller metaforiska himmelsklanger – som skulle ta dem i besittning. ”Exteriören som en igelkott, interiören slät som ett ägg” skrev Le Corbusier på 1930-talet.⁸ Och utanför dessa gigantiska igelkottar i medeltidens och renässansens städer fanns oordningen tätt inpå kyrkfasaden med marknadsliv och dagligt arbete, försäljares utrop, slammer från hantverk, lek, gyckel, musik, skratt och skrån, sjukdom och elände som många av samtidens bilder och folkliga musik vittnar om.

Hi-fi, lo-fi

Delvis parallellt med Cage har den kanadensiske ljudforskaren R. Murray Schafer varit banbrytande när det gäller ljudomgivning. Men medan Cage skapade konst och uppfann nya ljudsamband har Schafer huvudsakligen ägnat sig åt att tolka och förstå ljudmiljön. I sin bok *The Tuning of the World* från 1977⁹ myntade han begreppet soundscape, ljudlandskap. Och liksom hos Cage och Schaeffer intar ljudobjektet och de urskiljbara detaljerna (*sound signals, focal points*) en framträdande plats, hållpunkter som skapar ordning i nutidens kaotiska miljöer. Schafer skiljer mellan *hi-fi* och *lo-fi soundscapes*, där *hi-fi* står för klar-



FIGUR 2. St Veits-katedralen från 1300-talet, Prag.
FOTO: förf.

het och tydlighet, till exempel i relationen mellan ljudobjekt och rum eller mellan förgrund och bakgrund, medan *low-fi* betecknar den suddighet och det brus som Schafer menar är nutidens gissel.¹⁰ Därför blir hans sortering inte bara fenomenologiskt kvalitativ utan också normerande. Medan Cage öppnar öronen med förtjusning gör Schafer samma sak men med betydligt fler varnande uppmaningar till omvärlden: Vart har de gamla ljudmiljöerna tagit vägen? Hur kan vi bekämpa den akustiska otydligheten i nutidens städer (och för den delen långt ut på landsbygden)? Schafers lyssnande är alltså framför allt en civilisationskritik.

I hans dystopiska anslag ryms förstås en utopi: Kunde vi bara bli av med de bullrande maskinerna och trafikbruset skulle klarheten och de enskilda objekten – rösterna, fotstegen, fågelsången, de tydliga rumsliga perspektiven – framträda på nytt. I Schafers utopi slås åter en klassisk-modernistisk brygga mellan ljud och rum, med rummet som generell resonansbotten till ljuden och med ljuden som enskilda hållpunkter som förklarar rummet.

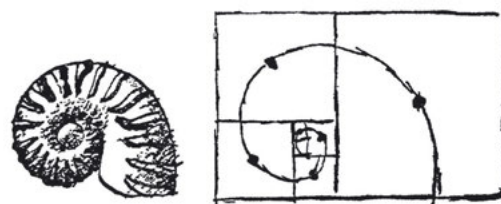
Rytm

Frågan om rytm och byggnadskonst har upptagit arkitekter alltsedan antiken. I första hand har det handlat om visuell rytm, proportionsrytm, och rörelserytm, dvs. upplevelser relaterade till människans förflyttningar genom rummen eller till illusioner av rörelse. Men idag blir rytm också viktigt för att artikulera det flytande rummet och skapa större akustisk tydlighet och variation i ljudmiljön. Det handlar inte bara om aktiv ljuddesign (estetiska ljudtillägg) utan snarare om avskärmningar, växlingar av materialkvaliteter, öppet/slutet, tungt/lätt, rumsmått etc.

Precis som med relationen ljudobjekt–rum behöll de antika idealen länge sitt grepp över förståelsen av rytm i arkitekturen. I Vitruvius berömda arkitekturlära *Tio böcker om arkitekturen* från första århundradet före vår tideräkning inkorporeras rytmbegreppet via *eurythmia*, kroppsgestaltens hållning och sätt att föra sig med skönhet och harmoni. Liksom Platon använder Vitruvius rytm som ordnad rörelse byggd på kosmiska talrelatio-

ner och musikaliska intervall, sfärernas harmoni, vilket också innebar att arkitekten självklart också skulle vara kunnig i musik.¹¹ Men i och med den metaforiska överföringen till arkitekturen av eurytmi fick alltså rytmbegreppet även en koppling till människans motorik. Att eurytmi-begreppet också användes inom retoriken stärkte den logiska argumenteringen kring Vitruvius kompositionsteori. Det uppstod en metaforisk rundgång proportion–kropp–metafysik–retorik som skapade en överdådig spännvidd från kosmisk ordning till kroppens rörelser och som förstärkte den estetiska normeringen i rytmbegreppet.

I Beaux-Arts-skolans klassicism under 1800-talet aktualiserades Vitruvius lära genom diskussionen om det sublimes i konsten och om generella skönhetsvärden, i princip baserade på Parthenontemplet, de tio böckerna om arkitektur och italienska renässansbyggnader av framstående arkitekter som Palladio, Alberti m.fl. Genom att människans proportioner idealiserades förstärktes samtidigt den ömsesidiga speglingen mellan arkitektur och kropp: Liksom arkitekturverket sågs som en perfekt proportionerad och välordnad (byggnads)kropp, var den mänskliga kroppen en autonom konstruktion, ett byggnadsverk.¹² Med sin blick stakade människan ut riktningen för sina rörelser samtidigt som byggnaden erbjöd människan *la marche*, behagligt varierade rumsliga sekvenser.¹³ Parallellt skedde gradvis ett skifte från retorikens dominans till föreställningen om perceptionen och ögats kontroll som återkopplande instrument för att upprätta kompositoriska regelverk och



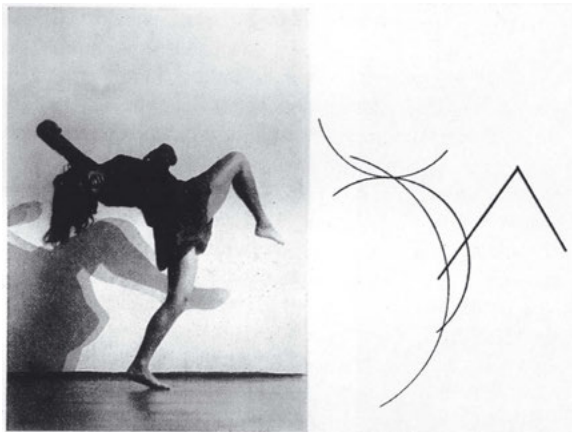
FIGUR 3 a–b. Le Corbusiers tolkning av snäckans proportioner till arkitektoniska principer, ur skriften *LA MAISON DES HOMMES*, 1936 (*Vår bostad*, 1976). Naturen som grund för gyllene snittet tillämpar han också i *Villa Savoye* från början av 1930-talet. Källa: Le Corbusier 1977, s. 83 samt foto, förf.

principerna för den kontrollerade rörelsen genom rummet transplanterades även ut i staden.¹⁴

Modernismen förändrade på många sätt arkitekturens uttryck och stil men släppte egentligen inte klassicismens föreställningar om de ideala och universella kompositionsprinciperna. Tvärtom drevs tanken om det sublima i konstverket ofta

till sin spets med teosofiskt laddade gestaltningsläror, t.ex. inom Bauhaus-skolan i Tyskland på 1920-talet. Peter Cornell har mycket intressant visat hur modernismen genomsyrades av esoteriska rörelser, där inte minst talförhållanden i ett slags nyplatonisk användning spelade stor roll i musikalisk och arkitektonisk komposition.¹⁵ I stället för himlafärerna hade nu naturen blivit spegelbild för arkitekturens ”harmoniska proportioner”.¹⁶ Rytmbegreppet har alltså fortsatt att vara en normerande proportionsrytm byggd på bestämda talförhållanden. Detta låste det arkitektoniska rytmbegreppet till skulpturala gestalter – och till den bedrägliga föreställningen om arkitektur som frusen musik.

Genom att det tidiga 1900-talet på så många vis var besatt av tankar om hastighet och rörelse aktiverades samtidigt föreställningen om sekvensrytm inom modernismen, där arkitekturen i stor utsträckning imiterade mekanisk-motorisk rörelse. Att rum och tid började bli en föränderlig enhet var förstas en revolution för arkitekturen. Rummet blev ett tidsbundet begrepp samtidigt som tiden blev spatial. Tyngdpunkten kom i hög grad att ligga på öppna spänningsrelationer mellan kroppar, dvs. relationer som konstrueras genom samspel mellan kraft, tid, rum och rörelse. Wassily Kandinsky och Paul Klee, båda verksamma inom Bauhaus-skolan på 1920-talet, använde kraft som ett viktigt medierande begrepp mellan tid och rum. Kandinsky hävdade till exempel att ”komposition inte är något annat än den logiskt exakta organi-



FIGUR 4. Wassily Kandinsky: *Dans av Gret Palucca omsatt till "danskurvor" och samspel mellan punkter, linjer och krafter*, 1926. Källa: Fiedler, Jeannine/Feierabend, Peter (red.), BAUHAUS, s. 549. Könemann 2000.

eller via bildkonst och dans. Musikens oregelbundna rytmer översattes i arkitekturen till kraftrelationer, dynamik, spänning och balans mellan tomrum och massa. Den modernistiska musiken genomgick på flera håll en parallell – fastän omvänd – transformation under den här perioden. Till musikens tidigare självklara tidsdimension adderades en skulptural och rumslig effekt. Musikforskaren Christopher Hasty skriver till exempel om ”two characteristics that distinguish the new music from the old: the spatialization of time and the experience of the moment as an autonomous, timeless, or eternal present.”¹⁹

Här finns en olöst (och oförlöst) kluvenhet i modernismen: Samtidigt som rummet handlade om öppna spänningsrelationer utan bestämd centralpunkt fanns det en stark fokusering på det individuella subjektets upplevelserum. Hos modernismen förenade sig den här principen med gestalt- och perceptionspsykologin och det ledde till ett stort intresse för rörelserummet.²⁰ Den riktade blicken, centralperspektivet, var fortfarande nyckeln till rumsupplevelsen (och rumsförståelsen) och arkitekturens sekvenser av rumsliga förändringar tillfördes ett slags filmisk effekt. Le Corbusier talar om ”La promenade architecturale” och så sent som på 1980-talet beskriver arkitekten Bernard Tschumi, troligen med en vänlig blinkning åt Le Corbusier, en del av den nyskapade Villettes-parken som ”promenade cinématique”.²¹ Här baseras alltså rytmbegreppet på varierande förlopp, eller om man vill: rytmiska modi eller

seringen av de levande krafter som finns inneslutna i beståndsdelar i form av spännings-tillstånd”.¹⁷ Klee skrev på liknande sätt att ”rörelse i den jordiska sfären kräver kraft; linjen och ytan och deras organiserande krafter...”¹⁸ Den fria rytm som man förspråkade i arkitekturen tycks i första hand ha varit hämtad från samtidens konstmusik, förmedlad metaforiskt

mönster. Det återknyter också till såväl Cages och Schaeffers öppna verk och konkreta musikskulpturer som till Murray Schafers *soundscape*: den dominerande relationen mellan enskilt objekt, generellt rum och det upplevande subjektet. Och den centrala förståelsen var i grunden visuell. Genom att förankra rytmverkan i det visuella upprätthöll man alltså en klassisk tanketradition och klassicistisk proportionering. Man kunde också behålla föreställningen om ett stabilt, om än öppet, arkitektoniskt rum och utesluta ljudens mer anarkistiska rumsbildningar.

Städers rytm

Henri Lefebvre har sedan 1970-talet haft stort inflytande på arkitekturdiskursen genom sin poängtering av det socialt producerade rummet och dynamiken mellan det upplevda fysiska rummet, representationen av rummet och det levda rummet eller rummet som representation av socialt liv (*Espace perçu, conçu, vécu*).²² Situationismen seglade upp under 1960-talet som en upprorisk och lekfull utopi om arkitektur med iscensättningar av urbana händelser.²³ Både Lefebvre och situationisterna försköt dynamiken från den formalistiska

förståelsen av arkitektur till en socialt agerande, situationsbaserad interaktion mellan människor och stad. Här är människans kropp inte ett statiskt byggnadsverk och inte en rörelsemaskin utan framför allt en social kropp som tar och ger plats, sätter igång aktioner och på så vis skapar det offentliga rummet. Med den här förståelsen av rummet började det också finnas utrymme för ljud som händelser, inte bara som isolerade fenomen för perceptionen.

På 1980-talet prövade Lefebvre begreppet *rytm-analys* vilket han återvände till mot slutet av sitt liv, arbetet publicerades huvudsakligen postumt. Tämmligen yvigt diskuterar han rytm som drivkraft i sociopolitiska förändringar, i musik och tid eller människors och städers olika rytm.²⁴ Han gör t.ex. jämförelser mellan medelhavsstäder som Marseille och atlantstäder som Bordeaux och menar att rytmen i medelhavsstäderna var präglad av det intensiva och interna handelsutbytet mellan små totalitära stadsstater medan atlantorterna hade ett mer systematiserat, externt orienterat tidsflöde som byggde på reglerade internationella kontakter med en vidare omvärld. Från de här stora kultursociologiska förklaringarna drar Lefebvre sina trådar till direkta, levande beskrivningar av

FIGUR 5. Promenade cinématique i Parc de la Villette, Paris, formgiven av Bernard Tschumi på 1980-talet. FOTO: förf.





FIGUR 6. Hamnområde i Lissabon – en bidragande orsak, som Henri Lefebvre menar, till stadens rytm? FOTO: förf.

stadens dygnsrytm. Här finns mycket ljud, mycket dofter, mycket människor. Man kan säga att han återanvänder till flanörens betraktelse av stadens liv, men samtidigt verkar han tydligt färgad av situationisternas fascination för kopplingen mellan stad, rörelse och tidens rytm.

Kulturgeografer som John Allen och Doreen Massey har vidareutvecklat Lefebvres rytmanalys. Stadsrytm, säger Allen, handlar om en serie flöden och överlappningar av relationer; det är olika sociokulturella världar som möts. Det är en komplex, selektiv process: vissa rörelser och relationer avsätter sig som kännetecken eller representationer för stadens rytm. Man kan aldrig fånga en stads hela rytm, man kan bara uppleva den genom alla sina sinnen och handlingar.²⁵ Detta liknar den fysiska erfarenhet som arkitekten Juhani Pallasmaa kallar *City Sense*:

Activities and functions interpenetrate and rub against each other creating contradictions, paradoxes, and an excitement of erotic nature [...] The mental experience of the city is more a haptic constellation than a sequence of visual images. Impressions of sight are embedded in the continuum of an unconscious haptic experience.²⁶

I stadsmönstret kan det uppstå ett rytmiskt spel mellan det formella och det informella och mel-

lan artefakt och händelse. En byggnad kan utgöra fixpunkt i relationsflödet, intensifiera en rytmisk verkan men också låsa möjligheterna till levande interaktion. Till exempel förstår arkitekten Aldo Rossis staden som en komposition av *tidsmonument* – viktiga byggnader som med sin form skapar stabila referenspunkter i stadsmassan och på så vis tillåter flöden och förändringar runt sig.²⁷ Detta är mycket långt från föreställningen om proportionsrytm som ordnad rörelse. Men det har med mönsterbildning att göra och framstår i högsta grad som polyrytmiskt. Det kan också kopplas till förståelsen av relationen ljud-rum-stad.

Lefebvres rytmanalys får nog betraktas som ett fåfängt försök att skapa en övergripande teori om städer, politik och rytm. Ansatsen blir hängande mellan en generell samhällsteori och privat upplevelse. Det hindrar inte att boken är inspirerande och njutbar att läsa, inte minst för sitt starka och rytmiska språk. Idag arbetar arkitekter ofta med större komplexiteter där staden är både stadsrum och rörliga rumsliga konfigurationer och där människan på motsvarande sätt inte entydigt är subjekt eller objekt utan deltar på många nivåer, tillhörig både den lokala platsen och sin globala medvetenhet. Urbanteoretikern Araya Asgedom menar

att de flesta av våra städer idag är “*contaminated space*” i bemärkelsen att de i hög grad omfattar det icke absoluta, icke-perfekta, estetiskt ofullgångna, det fula, det blandade och som rymmer både det repetitiva och improvisationens öppna rörlighet: “Thus there are essentially three (architectural) phenomena which support the notion of the contaminated space: improvisation, repetition and polyphony/polyrhythmy”.²⁸

De offentliga händelserna tar idag staden och enskilda byggnader i anspråk med en scenografisk och ritualiserad effekt som kan prägla minnet av en plats betydligt längre än varaktigheten i det fysiska rummet. Allt detta är en del av arkitekturen och på ett eller annat sätt relaterat till rytm och ljud. I stället för estetisk norm kan rytm bli ett verktyg för att förstå och sortera den nutida ljudmiljön.

Heterotopier och det kollektiva rummet

Dagens musiklokaler, från konsertsalar till festivalplatser, befinner sig i en dynamik mellan lokalt och globalt med krav på att hela tiden markera sig inom ett internationellt sammanhang – sälja en stad, en region etc. samtidigt som man vill verka inom det lokala kulturlivet. Olika konstformer

blandas och det finns ett starkt intresse för etablering av kulturella kluster för att skapa synergieffekter mellan näringsliv och kulturliv. Musikkulturen är primärt samtidsorienterad och samtidsfixerad, inte klassisk och historisk. Fokus ligger på den kulturella händelsen i stället för på byggnaden, institutionen och arkitekturen som stabil manifestation. Händelsekulturen understryker det unika tillfället samtidigt som tekniken gör att alla händelser ständigt kan finnas representerade som ögonblickliga uppenbarelser, det filosofen Paul Virilio kallar *trans-appearance*.²⁹ Händelsen bekräftar subjektet som “*subject on the move*” och subjektet konstruerar sig hela tiden genom att delta i olika aktioner och situationer samtidigt som denna process också skapar artefakterna, nya materiella betingelser och kollektiva manifestationer; inom sociologin beskrivs det som en *reflexiv* modernitetsprincip.³⁰ Om modernismens subjekt var rörligt på ett motoriskt-mekaniskt sätt är subjektet idag alltså mer nomadiskt, dvs. utan egentlig hemvist och under ständig transformation.³¹

Eventkulturen poängterar skillnaden mellan rum och lokalitet, dvs. rum som utrymme respektive som specifik plats eller händelse i tid och rum. ”Eventen” kan ge platser nya iscensättningar, dvs. omskapa dem som rum, och samtidigt ge lokalitetens ”här och nu” särskilda betydelser. Genom att

FIGUR 7. Heterotopiskt, kollektivt och ”kontaminerat” rum 1: Slagverkskonsert på Röda Sten. Det gamla pannhuset ligger tätt intill Älvsborgsbron i Göteborg. Rummet har en stor efterklang där publikens rörelser blandas med musiken. Samtidigt hör man dunkandet av bilar som passerar över skarvarna vid brofästet utanför. FOTO: förf.



symbolproduktionen av händelser framför allt inriktas mot upplevelsekonsumtion och turism kan det också innebära att en plats bevaras i en "ursprunglighet" där ingenting förändras, eller rättare sagt, där det gamla återskapas som iscensatt historisk fiktion. Turismen kan också föra med sig att platsen blir ett slags temapark av mer eller mindre (förmodligen mer) spektakulära händelser och tappar kontakten med sitt ursprung och sitt lokala sammanhang – alltså vad man brukar kalla en disneyfiering.³² Men även disneyfieringen har idag sitt eget kretslopp av uppgång och fall och rumslig omvandling; den blandar sig med den mer vardagliga scenografin i staden.

Här finns alltså inbrytningar av berättande i ljudrummen och staden som delvis kan härledas till filmkonsten. Inom filmen handlade det först om bilder illustrerade med ljud; senare utvecklades en mängd snabbt skiftande spänningsrelationer mellan bild, ljud och fiktiva rum. I och med att film, reklam och musik idag är en så självklar del av vardagskulturen tolkar och uppfinnar vi inte längre den fysiska ljudomgivningen enligt Cage, dvs. genom att ocensurerat öppna öronen, utan vi filtrerar och konstruerar den genom estetiska dramatiseringar. I det musikaliserade och filmiskt genomsyrade arkitektoniska rummet förskjuts gränserna hela tiden mellan den konkreta omgivningens ljud och kodade representationer, dvs. mellan kroppslig närvaro och språkspel i ord, bilder och ljudgester i form av tonfall, röstlägen, melodifragment, klangfärger, rytmer. Alltsammans bär med sig minnesreferenser, musikaliska associationer, stämningar, hänvisningar till andra platser och andra berättelser, komplexa överlagringar, blandningar av närhet och distans osv. Genom ljudet delar vi på så sätt den vardagliga erfarenheten av vad Michel Foucault kallar *heterotopier*: flerskiktade, föränderliga tillstånd i tiden/rummet, unika, komplexa konfigurationer som kan variera sitt förhållande till omgivningen och öppnas och slutas i olika grader av tillgänglighet.³³ Det innebär att varje plats är både ett specifikt utrymme, ett mellanrum som tas in anspråk och många ställen samtidigt. Enskilt och gemensamt, kroppslig närhet och avstånd, akustiskt och visuellt, direkt och associativt lagras över vartannat. Stadens ljudfond med alla sina låtande artefakter – trafik, fläktar, rulltrappor, caféklirr, bakgrundsmusik, reklam-



FIGUR 8. *Heterotopiskt, kollektivt och "kontaminerat" rum 2: Gallerian, Stockholm. En akustisk mötesplats har skapats som en "glänta" och orienteringspunkt i bruset. Urban Sound Institute 2006. FOTO: förf.*

budskap, mobiler och musikverktyg – är oftast ett utfyllt brus med oklara relationer mellan förgrund och bakgrund som korsar gränserna mellan visuellt och hörbart, individuellt och kollektivt, avskilt och sammankopplat i det offentliga rummet.

Genom ljud-ljudkonst-musik-ljudomgivning kan vi leka ömsesidiga lekar med flera parallella platser. Vi kan dramatisera en plats med ljud och förändra stämningen filmiskt, överlagra en plats med andra platsers ljud och skapa mångbottnade associationer. En liten signal eller ett ögonblicks klangfärg kan trigga en hel uppsättning föreställningar. Vi läser av verklighetens olika ljudlandskap, drar in dem i nya diskursiva spel för att förstå, omdefiniera, gestalta rummet och göra ständiga överenskommelser och val: Jag vet att du vet att steget mellan att vara inne i eller vid sidan av det gestaltade rummet kan vara försvinnande litet. Vi vet att det är makt att höras men även att utesluta och att vägra lyssna. Vi vet att rollen som lyssnare, kommentator, ljudkälla eller konstruktör kan skifta på ett ögonblick.

I städernas utfyllda akustiska och visuella brus kan de enskilda elementen – de standardiserade fasaderna, reklamsignalerna, shoppingmiljöerna och eventplatserna – verka förvillande lika. Synsinnet tycks ha lättare att fördrå detta än hörseln. Vår förmåga att minnas, urskilja och uppfinna musikaliska strukturer, enstaka klanger, rytmiska figurer och melodifragment gör ljudrummet särskilt känsligt för upprepningar. Ljudkonst i utställningssammanhang kan ha en ganska tålig tidsfaktor eftersom vi vet att vi kan avlägsna oss från platsen när vi vill. I ett stadsrum eller som installation där människor vistas mer varaktigt är omtagningarna mycket känsligare. Upprepningar kan snabbt förvandlas antingen till en urblekt ljudtapet eller till rena tortyren. Koderna för vad som är påträngande är i högsta grad socialt, tidsligt och rumsligt konstruerade. De hör också ihop med våra förväntningar på att heterotopierna är föränderliga och unika. Redigering av ljud i det offentliga rummet blir därför både en politisk och en estetisk handling.

Artikuleringar i bruset

Trots modernismens vilda experiment med uttrycksformer, performance, rumsspecifika iscensättningar etc. så markerade man ändå den musikaliska förankringen med tydlig gräns mot film och bildkonst. Det har också gjort att det musikaliska kunnandet om ljudkomposition, klangfärg, sekvenser etc. inte trängts ut i stadsbyggandet. Samtidigt har akustiken levt alltför isolerat som specialistkompetens inom de tekniska domänerna och odlat kunskaperna om ljud, antingen som rumsakustik med konsertsalen som kronjuvel eller som mer ospecificerat buller utan att relatera frågorna till situationerna som helhet. Trafikljud mäts fortfarande i decibelvärden, grova kvantitativa kartläggningar som lätt missar det viktigaste kännetecknet för den nutida stadens ljud: brusets variationsrikedom. Ofta råder det en omedvetenhet om platsers samlade förutsättningar – om akustiska villkor och fysiska gränser, om spelet mellan visuella och akustiska dimensioner, om narrativa koder och finkalibrerade sociala regelverk för den specifika platsen, i situationen.

Många intressanta aspekter finns alltså att utforska när det gäller ljudens och ljudrummens

föränderlighet: hur sammankopplingen sker mellan det visuella, kroppsliga, sociala och akustiska när bilden och synsinnet inte längre självklart är överordnad ljudet och hörseln; hur ljuden kan transformeras från talade budskap till kulturellt kodifierade musikaliska strukturer, rum och helt öppet associativa landskap; hur de kan arbeta kontrapunktiskt med bilder och taktila material i samspel med rum; hur de kan transplanteras mellan platser, skapa sin egen böjliga arkitektur och sina heterotopier.

För den generation som vuxit upp med den tydliga skillnad i stadsljudens förgrund/bakgrund som Murray Schafer refererar till kan dagens städer tyckas enbart kaotiska. Men yngre personer är ofta förtrogna med mer komplexa urbana sammanhang. När vi i workshops och projekt inom arkitektutbildningen på Chalmers har arbetat med ljud och stad har det varit uppenbart att studenterna utgår från bruset som stadens grundtillstånd. Det innebär inte att de accepterar bilarnas akustiska föroreningar. Men de utgår heller inte från att tystnad och naturens ljud utgör normen som skall gälla för städer. Att ljud och ljudmiljö är någonting som hela tiden formas är en självklarhet för dem. Att händelser, musik, lek, möten, större och mindre evenemang, media och ny teknik etc. är en del av stadslivet är också självklart, liksom att man ser all denna kulturproduktion som en del av arkitekturens samspel och villkor. Heterotopier och "contaminated spaces" i bemärkelsen rum som mångfacetterade, föränderliga tillstånd hör till nutidens spelregler.

Vad innebär då detta för det arkitektoniska forandet av städerna? På många sätt, menar jag, blir mellanrummen, anknytningarna och samspelet i stadens rum av allt större betydelse. Det blir extra viktigt hur vi hanterar de sammanbindande stråken, trafikflödenas olika hastigheter, gränser, övergångszoner, rumsliga relationer mellan privat och offentligt och att vi skapar offentliga platser för andrum, fest, lek etc. med stor omsorg. De offentliga rummen måste vara tillgängliga och användbara, det gäller även beträffande ljud. I experiment inom arkitektutbildningen på Chalmers på temat urbana gläntor arbetade flera studentgrupper med olika former av "urgroppningar" i bruset. Det kunde vara små ljudfredade oaser men också platser som var livliga och dramatiserade på ett

lekfullt, filmiskt sätt och där tekniken användes för att integrera slump, variation och överraskningar. Inte sällan var det udda platser som togs i anspråk: under broar, i kanten av trafikleder etc., men små gläntor skapades också i tiden och rummet som glapp, mini-parker eller samlande punkter i anslutning till stadens centrala platser, gator och stråk. Vi ser också i både svenska och internationella arkitekturprojekt hur nya hybridlösningar mellan gammalt och nytt dyker upp. Nya tillägg görs till gamla byggnader, äldre institutioner återanvänds och förändras för nya, ofta mer vardagliga ändamål. Det kan vara kulturverksamhet med konst, musik, performance och öppna aktiviteter som löser upp gränserna mellan byggnadens inre verksamhet och gatulivet. Samtidigt leder evenemangskulturen till att det byggs spektakulära anläggningar i syfte att sätta orten på världskartan. Skillnaden idag jämfört med de stora konserthussatsningarna i Sverige runt 1990 är att det urbana samspelet poängteras så mycket starkare – kontakten inne-ute, rörelserna förbi och in, aktiviteter som knyter an till vardagen, det lekfulla och samvaron som en del av stadslivet.

Eller för att ta ett gigantiskt kliv över tiden: Om katedralernas rum var uteslutningar av stadslivet för att säkra den perfekta, klingande återgivningen av himlarnas konstruktion befinner sig dagens musik och ljud överallt som aktivitet och närvaro. I

bruset tar de stora evenemangen och musikinstitutionerna plats men lika viktiga är de små händelserna. Med ljuden ständigt omkring oss handlar det om att förstå stadsrummen som kommunikativa, akustiskt utfyllda rum med flytande gränser, men också om att forma mikro-landskap, oaser, gläntor och händelsepunkter i det urbana.

Catharina Dyrssen, docent i Arkitektur, arkitekt SAR/MSA och musikvetare, är lärare och forskare i arkitektur och stadsbyggnad på Chalmers i Göteborg. Hon har tidigare varit verksam som praktiserande arkitekt och som lärare i bl. a. nutida musik på Musikhögskolan/Musikvetenskap vid Göteborgs Universitet. Intresset för offentliga rum och samspel mellan ljud, musik och arkitektur har bl. a. resulterat i doktorsavhandlingen *Musikens rum – metaforer, ritualer, institutioner* (1995) samt i konstnärlig forskning, t. ex. projektet *Transmission: Urbana experiment kring ljudkonst och ljudrum i ett konstnärligt forskningssamarbete mellan tonsättare, arkitekter och akustiker* (finansierat av Vetenskapsrådet 2005–06).

dyrssen@chalmers.se

Noter

1. Blumenberg 1993.
2. Dyrssen 2007, se även www.urbansound.org.
3. Schönberg 1950, cit. e. Dyrssen 1995, s. 37.
4. Varèse 1936, cit. e. Dyrssen 1995, s. 38.
5. Schaeffer, Pierre, *Traité des objets musicaux*, cit. e. Hellström 2003.
6. Giedion 1941.
7. Dyrssen 1995, s. 31 ff.
8. Le Corbusier 1976.
9. Schafer 1977.
10. Schafer 1977, s 43-99.
11. Här ingår de fem kompositionsbegreppen *ordinatio, dispositio, symmetria, decor, distributio* (ordning, harmonisk disposition, symmetri, utsirningar, fördelning av ytor, tomrum och material), i ett arkitektoniskt organiserande av massa och tomrum. Se Krufft 1986, s. 20-30. Se även Sennet 1996, s. 102-106, samt Dyrssen 1995, s. 32.
12. Rykwert 1992, s. 100-109.
13. van Zanten 1977, s. 185 f. Se även Dyrssen 1995, s. 69 f.
14. Jarzombek 2000, s. 68-72.
15. Cornell 1981. Se också Breivik 1998, s. 73-76, 224-230, samt Dyrssen 1995, s. 58.
16. Doczi 1981, eller Lundby 2001.
17. Kandinsky 1982, s. 611.
18. Klee 1992, s. 268.
19. Hasty 1997, s. 296 f. Se även Breivik 1998, s. 37-47, 60-83, 240 ff, samt Watkins 1994, s. 262-274.
20. Se t.ex. Bollnow 1990, Arnheim 1977 och Lynch 1960.
21. Se Dyrssen 1995, s. 51 f.
22. Lefebvre 1991, Soja 1996, s. 65 ff, samt 1999.
23. Sadler 1999.
24. Lefebvre 2004. I artikelsamlingen ingår också Lefebvre 1996.
25. Allen 1999, s. 63 ff.
26. Pallasmaa 1996, s. 14 f.
27. Rossi 1982, s. 44-46, 123-130. Se även Dyrssen 1995, s. 197-200.
28. Asgedom 2000, s. 242.
29. Virilio 2000, s. 55.
30. Beck, U. et.al. 1997, s. 5 f, 29 f.
31. Urry 1995, s. 141 f.
32. Urry 1995, s. 63-73, 141-150.
33. Foucault 2000, s. 67-82.

Käll- och litteraturförteckning

- Allen, John, 1999, "Worlds Within Cities", *City Worlds*, Doreen Massey, John Allen & Steve Pile (eds.), London & New York, Routledge.
- Arnheim, Rudolf, 1977, *The Dynamics of Architectural Form*, Berkeley, University of California Press.
- Asgedom, Araya, 2000, "The Unsounded Space", *White Papers, Black Marks*. Architecture, Race, Culture, Lesley Naa Norle Lokko (ed.), s. 236-276. London, The Athlone Press.
- Beck, U., Giddens, A., Lash, S., 1997, *Reflexive Modernization. Politics, tradition and aesthetics in the modern social order*. Cambridge, Polity Press.
- Blumenberg, Hans, 1993, "Light as a Metaphor for Truth. At the preliminary stage of philosophical concept formation" (1954), *Modernity and the Hegemony of Vision*, Levin, D.M. (ed.), s. 31-62. Berkeley, University of California Press.
- Bollnow, Otto Friedrich, 1990, *Mensch und Raum* (1963), Stuttgart, W. Kohlhammer GmbH.
- Breivik, Magnar, 1998, *Musikalisk funksjonalisme. En studie i Arnold Schönbergs og Paul Hindemiths musikktenkning*, Trondheim, NTNU, Musikkvitenskapelig institutt.
- Cornell, Peter, 1981, *Den hemliga källan. Om initiationsmönster i konst, litteratur och politik*, Hedemora, Gidlunds förlag.
- Doczi, György, 1981, *The Power of Limits. Proportional Harmonies in Nature, Art and Architecture*. Boston, Mass., Shambhala.
- Dyrssen, Catharina, 1995, *Musikens rum. metaforer, ritualer, institutioner. En kulturanalytisk studie av arkitektur i och omkring musik* (diss.). Göteborg, Chalmers Arkitektur/ Bo Ejeby förlag.
- , 2007, "Transmission. Urbana experiment kring ljudkonst och ljudrum i ett konstnärligt forskningssamarbete mellan tonsättare, arkitekter och akustiker", *Konstnärlig forskning under lupp*. Stockholm, Vetenskapsrådet.
- Foucault, Michel, 2000, "Andra rum", *Visslingar och rop*, 2000/nr 10.
- Giedion, Sigfried, 1941, *Space, Time and Architecture. The growth of a tradition*. Harvard University Press.
- Gromark, Sten, 1999, "A Crucial Moment of Transgression: Henri Lefebvre and the Radical Metamorphosis of Everyday Life in the City", *Nordisk Arkitekturforskning* nr. 4/1999.
- Hasty, Christopher, 1997, *Meter as Rhythm*, New York & Oxford, Oxford University Press.
- Hellström, B., 2003, *Noise Design. Architectural modelling and the aesthetics of urban acoustic space* (diss.). Stockholm, KTH och Göteborg, Bo Ejeby förlag.
- Jarzombek, Mark, 2000, *The Psychologizing of Modernity: Art, Architecture and History*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Kandinsky, Wassily, 1982, *Complete Writings on Art*, Vol. 2, London, Faber & Faber.
- Klee, Paul, 1992, *The Nature of Nature*, Notebooks Vol. 2, Woodstock, N.Y., Overlook Press.
- Krufft, Hanno-Walter, 1986, *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*, München, Verlag C. E. Beck.
- Le Corbusier, 1976, *Vår bostad /La maison des hommes* (1936)/. Stockholm, Prisma.
- Lefebvre, Henri, 1991, *The Production of Space /La production de l'espace* (1974)/. Oxford, Blackwell.
- , 1996, "Rhythmanalysis of Mediterranean Cities" (1986),

- Writings on Cities*, Oxford, Blackwell.
- , 2004, *Rhythmanalysis. Space, Time and Everyday Life*, London, Continuum.
- Lundby, Miranda, 2001, *Den gyllene geometrin*. Stockholm, Svenska förlaget.
- Lynch, Kevin, 1960, *The Image of the City*, Cambridge, Mass., The MIT Press.
- Pallasmaa, Juhani, 1996, "City Sense – the City as Perceived, Remembered and Imagined", *Arkkitehti* nr 1/1996.
- Richard Sennet, 1996, *Flesh and Stone. The Body and the City in Western Civilization*, New York, Norton.
- Rossi, Aldo, 1982, *The Architecture of the City* (1966), Cambridge, Mass., The MIT Press.
- Rykwert, Joseph, 1992, "Körper und Bauwerk", *Daidalos* nr 45/1992, s. 100–109.
- Sadler, Simon, 1999, *The Situationist City*, Cambridge, Mass. & London, The MIT Press.
- Schafer, R. Murray, 1977, *The Tuning of the World*. New York, Alfred A. Knopf.
- Soja, Edward, 1996, *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-imagined Places*, Oxford, Blackwell Publishers.
- van Zanten, David, 1977, "Architectural Composition at the École des Beaux-Arts from Charles Percier to Charles Garnier", *The Architecture of the Beaux-Arts*, A. Drexler (ed.), London, Secker & Warburg.
- Urry, John, 1995, *Consuming Places*. London & New York, Routledge.
- Virilio, Paul, 2000, *Polar Inertia*. London, Sage Publications Ltd.
- Watkins, Glenn, 1994, *Pyramids at the Louvre. Music, Culture, and Collage from Stravinsky to the Postmodernists*, Cambridge, Mass. & London, The Belknap Press of Harvard University Press.

Rhythms of the city: spaces and sounds

By Catharina Dyrssen

Summary

Sound is a dominant part of present-day urban spaces, both in a communicative sense and as a diffuse foreground buzz. Our aesthetic understanding of sound is being increasingly coloured by the filtrations and postproductions of the media, entitling us to speak of a cinematism of urban space.

The understanding of sound spaces often rests on visual, geometric criteria in which sounds are denoted as individual objects and the architecture as a species of container for them. But the distinguishing characteristics of soundspace are the very changeability, time-specificity, interaction, mingling and dissolution of firm spatial boundaries, which in turn makes it all the more interesting to approach architecture via sound.

The author is an architect and musicologist in the School of Architecture, Chalmers University of Technology, Göteborg. The present article underscores the connection in classical antiquity between a geometric understanding of space and music as incomprehensible sounds mirroring

the universe. Here we have the foundations of a metaphorisation appearing in medieval cathedrals and Renaissance music, but also perpetuated well into the age of modernism as a tension between, on the one hand, dissolved, fluid, general space and, on the other, scientised neutral sound objects. Here too there is an aestheticisation, partly through soundscape research, of clarity and "naturalness" in the acoustic environment.

In the transposition of rhythm to architecture there are similar traces of antique ideals of geometric proportion which have been passed on as ordered sequences in the city having architecture as stable points of reference and decipherable time strata. Michael Foucault's concept of heterotopias becomes fruitful in the handling of sound-space relations, i.e. notions of superimposed, collective and changeable states rather than general spaces. That way we can also understand and work with interactions, mobile configurations, socioculturally conditioned urban situations, and study articulations in the buzz of sound.

Den andliga närvaron. Grieg, museet och nationalismen

av Stefan Bohman

Begreppet Troidhaugen oppstod for mer enn hundre år siden, og det har spredt seg over generasjoner og landegrenser til hele musikkverden.

Så hyllas Edvard Grieg og hans hem Troidhaugen i museets vägledning från 2002. Grieg är ett typiskt kanoniserat kulturarv. I centrum för minnet står naturligtvis hans musik, men för kompositörens minne spelar också huset utanför Bergen en stor roll. Till detta museum knyts olika symbolvärden, inte minst nationella.¹ Man behöver inte gå långt för att få exempel, framförallt inte detta år – 100 år sedan Edvard Grieg avled. I aprilnumret 2007 av *Le monde de la musique* finns en stor artikel om Troidhaugen med rubriken ”Mitt sista opus”.² Människan, verket och huset är ett.

Musik och kompositörer som kulturarv

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

Musik kan studeras ur två huvudaspekter – musik *i sig* och musik som nyckel till kunskap om *andra* företeelser i samhället. Båda är lika relevanta, och hänger ihop. Musik *i sig*, i form av rytm, harmonik, form osv., är beroende av det omgivande samhället. Och motsatt – man måste kunna något om musiken *i sig* för att kunna använda den som objekt för förståelse av det omgivande samhället. Musik fungerar som ett ovanligt bra ”nyckelhål”



FIGUR 1. Edvard Grieg som dirigent.

för att förstå förhållanden som rör människors liv i stort. Musik är genom sitt relativt abstrakta, icke-språkliga uttryck lätt att utnyttja av olika ideologier och på skilda sätt. Musik kan också i sitt ursprungliga uttryck vara så värdeneutralt att olika grupper och individer med skilda syften relativt lätt kan klistra olika värdeladdningar och ideologier på samma musik.

Ideologier behöver också mänskliga ansikten, och dessa ansikten behöver materiella och immateriella kulturarv som levandegör dem. Personmuseer kan fungera som ”nyckelsymboler” och därför vara väsentliga i skilda gruppers och ideologiers tjänst. I olika länder existerar skilda typer av personmuseer. Sverige har ett fyrtiotal personmuseer, varav en majoritet handlar om författare (de flesta) och konstnärer. En majoritet av dem har skapats de senaste decennierna. Det är vår tid som har störst behov av ansikten. I Sverige finns

bara två politikermuseer, medan i USA har i stort sett varenda president, goda som dåliga, minst ett museum. Där är det konstitutionen i ett mångkulturellt samhälle som behöver ansikten.

I vissa länder är kompositörer de viktigaste ansiktena. Bara Österrike har 58 kompositörmuseer, följt av Tyskland som har 42. Tjeckien har 34 kompositörmuseer. För dessa länder är musiken en väsentlig del av den nationella identiteten. Kompositörmuseer kan i detta hänseende vara viktiga. Griegs Trolldhaugen är ett exempel på både komplexiteten och föränderligheten i dessa kulturarvs symbolvärden.

Huset vid havet

Intet opus har fylt meg med større begeistring enn dette, jeg måler og tegner den halve dag: vaerelser, kjellere, kvistvaerelse...³

Grieg var en resande person. Han och hans fru Nina längtade efter ett eget hus. I samband med besök hos nära vänner utanför Bergen inspirerades de till att bosätta sig där. För den då höga summan av 2 300 kronor köpte Grieg 1884 en tomt med utsikt över fjorden och för 12 500 kronor lät han rita och bygga huset. Summan motsvarade flera årslöner för en arbetare.

Edvard Grieg lade under en koncentrerad period ned stor möda på planeringen och bygget av det nya huset, som citatet ur ett brev ovan är exempel på. Hans engagemang var stort, i alla fall under byggperioden.

Detta tar man fasta på i presentationen av Trolldhaugen. I nätpresentationen står att man genom att reflektera över huset kan "få en bedre forståelse av hans personlighet"⁴, varför det är intressant att besöka huset. Museet ges en viktig roll i skapandet av Grieg som kulturarv och är därför väsentligt att analysera ur ett kulturarvsvetenskapligt perspektiv; hur har Grieg och hans hus musealiserats, brukats och symboliserats efter hans död?

Paret Grieg bebodde Trolldhaugen i drygt 20 år, mest sommartid. 1907 dog Edvard. De hade inga barn så Nina blev lämnad ensam med huset. Hon tänkte sig Trolldhaugen som en sorts sommarakademi. Flera kända kultur- och musikpersonligheter kom och besökte Nina. Det blev dock

väl tungt att hålla huset i ordning, Nina var runt 70 år. Hon ville också bara bo där under sommarmånaderna, resten av året var det för kallt och blåsigt. Ekonomin var dessutom viktig, inkomsterna från Edvards förlag i Tyskland sinade under första världskriget.

Nina ville bevara huset som ett minne av Edvard och erbjöd Fana kommun att överta huset utan kostnader. Kommunen tackade dock nej. Bitert skrev Nina till en vän: "Besynderlig er det Norges land. Minderne om Bjørnsson og Ibsen kan de bevare, men Edvard Grieg bryder de sig ikke om".⁵ Så 1919 tog hon ut det mest värdefulla ur huset och lät sälja det på auktion. Men krafter hade satts i rörelse för att göra något. Huset köptes av en släkting till Edvard, konsul Joachim Grieg, som i sin tur hade nära kontakter med Aslaug Mohr som var vän till familjen och drivande för att göra huset till ett museum.

1924 skrev Joachim Grieg ett nytt gåvobrev och överlät egendomen till Fana kommun under förutsättning att Trolldhaugen skulle "... bli anvendt til formål som må antas å vaere i Edvard Griegs ånd og stedets tradisjon verdig."⁶ Nu tog kommunen emot gåvan, och en kommitté tillsattes för

FIGUR 2. *Huset vid havet – Trolldhaugen. Tolkat som ett uttryck för Edvard Griegs personlighet.*





FIGUR 3. Den röda rosen över verandadörren – enligt museet vägledning en symbol för Trolldhaugens ande, genius loci. FOTO: Tønnes H. Gundersen.

att sätta huset i ordning. Aslaug Mohr samlade förskingrade föremål som tillhört Troidhaugen. Arbetet gick inte friktionsfritt, Nina var fortfarande bitter, men 1928 öppnades Troidhaugen för besökare. Man var orolig för Ninas reaktion när hon kom till huset, som hon aldrig besökt under återskapandet. Nina var dock positiv till det nya museet.

Troidhaugen som museum utvecklades sedan under årtiondena. 1953 renoverades stora delar av huset. 1985 byggdes en fristående och modern konsertsal för kammarmusik bredvid huset. Man har också byggt en separat utställningsbyggnad med fasta och tillfälliga utställningar om Griegs liv och musik. Där finns också kontor.

Troidhaugen har växt till ett nationellt centrum för landets största kompositör. I museets officiella guidebok står det på framsidan: "Begreppet Troidhaugen oppstod for mer enn hundre år siden, og har spredt seg over generationer og landegraenser til hele musikkverden". I dessa enkla rader finns flera intressanta undermeningar. Troidhaugen är inte bara en plats utan ett begrepp, en symbol. Troidhaugen är inte bara en nationell utan även en internationell angelägenhet. Utifrån detta vill jag resonera kring följande frågor: 1) behovet av närvaro: *genius loci*, 2) de ikoniserade föremålen, 3) den komplexa nationaliteten.

Behovet av närvaro – *genius loci*

Den røde rosen står som et poetisk bilde på fronten av dette merkelig sammensatte, men og så åndfulle hus.⁷

Citatet ur den officiella vägledningen till Troidhaugen från 2002 kan sägas sammanfatta ett helt tankekomplex, eller med andra ord: citatet uttrycker innebörden i nyckelsymbolen – byggnaden som ett andligt uttryck för kompositören och hans verk. Detta är innebörden i många person- och kompositörmuseer. Den röda rosen återkommer i t.ex. artikeln i *Le monde de la Musique* som en i huset inbyggd symbol för kärleken mellan Edvard och Nina.

En helt central egenskap för personmuseer är kunskapen om att de ikoniserade personerna verkligen befunnit sig och verkat där – "tänk att trampa samma golv som ..." Det kan vara där per-

sonen fötts, dött, levat en period eller t.o.m. bara varit besökare. I katalogen till Mozarts lägenhet och museum i Wien skriver hovrättsrådet tillika direktören för Wiens museer i ett förord "...det är den historiska platsen där den ihågkomna personen levde och verkade, det är det verkliga, 'riktiga här' från personens tidigare liv, det är ett bevarat *genius loci*, vilket gör alla dessa minnesmonument outhärliga".⁸ *Genius loci* kan enkelt översättas med att "personens ande finns här". I presentationen av Troidhaugen uttrycks *genius loci* med att huset är fyllt av kompositörens "ånd", vilket man vill förmedla.

I vägledningen betonas, liksom i andra presentationer, hur viktigt byggprojektet var för Grieg. Man citerar ur ett brev från 1884: "Intet opus har fylt meg med større begeistring enn dette". Kompositörens egna uttalanden om husets betydelse tas tacksamt emot vid konstruktionen av *genius loci*, som en del av kulturarvsskapandet. Vägledningen kommenterar citatet ovan "Ved å reflektere over Griegs overveielser og valg [vad gäller huset], kan en i likhet med å studere musikken, få en bedre forståelse av hans personlighet". Huset, musiken och människan blir förenade, det ideala *genius loci*.

Museichefer och anställda vill generellt stärka känslan av *genius loci*. Detta parat med att publiken själv vill få denna känsla förmedlad, en uttalad överenskommelse mellan museibyggnad och besökare. Upplevelsen av den kanoniserade personens andliga närvaro ger besöket en unik karaktär – "det var verkligen värt att åka hit..." Detta markeras, och konstrueras, på många sätt, t.ex. i val och presentation av föremål. Men *genius loci* kan se olika ut och behandlas på skilda sätt. Det kan finnas motsägelser som museiledningar måste ta ställning till, även vid Troidhaugen.

Först paret Griegs faktiska närvaro. Paret Griegs tid på Troidhaugen var inte oproblematiserad. När huset väl var byggt visade det sig inte alls vara en idealisk bostad, framför allt inte under vinterhalvåret. Det var kallt, blåsigt och ensamt för det barnlösa paret Grieg. I vägledningen konstateras också att det gick paret Grieg på nerverna att sitta på sin nakna udde "omblåst av de bergenske vindaer". De lämnade Troidhaugen på höstarna, mest för långa konsertturnéer i Europa. Det gick så långt att Griegs planerade att sälja Troidhau-

gen för att köpa ett hus på en annan plats. Paret flyttade dessutom in i en stor hotellanläggning på Voksenkollen, kallat "Soria-Moria slottet" vilket Grieg offentligt beskrev som idealiskt för honom, så oförblommat att man t.o.m. satiriserade över att han gjorde reklam för anläggningen.⁹

Bilden av den turnerande, flyttande och till Trolldhaugen tvehågsne kompositören passar inte riktigt in i *genius loci*. Hur förhålla sig till detta i en museivägledning? För Trolldhaugen konstateras som sagt en viss vantrivsel, och att paret Grieg var "som trekkefugler. De hade reisefebern i blodet." Men i samma stycke konstateras ändå att kompositören hade fått ett riktigt hem där hans rastlösa själ kunde vila och att "...kjaerligheten til Trolldhaugen var alltid brennende hos Grieg".

Jag kan inte avgöra hur stark Griegs kärlek till Trolldhaugen var, förmodligen är vägledningen korrekt. Men planerna på att sälja huset finns inte med i beskrivningen. Inte heller berättelsen om Soria Moria. Rädda vad som räddas kan av bilden av det åndfulle huset för att i möjligaste mån bevara känslan av *genius loci*. I artikeln i *Le monde de*

la musique konstateras enkelt att huset var paret Griegs tillflyktsort (*refuge*) de tjugo sista åren av deras liv. Den outtalade överenskommelsen mellan museum och publik bör inte störas.

Ett annat exempel på komplexiteten är Griegs begravningsplats. En viktig del av Trolldhaugens magi är urnan med Griegs stoft, placerad i en skreva i berget utanför huset. Oerhört poetiskt och andligt. En del av närvaron och poesin är historien att han själv pekat ut och bestämt platsen där urnan ska stå. I vägledningen berättas om när Grieg efter en fisketur med en vän såg den nedgående solen spegla sig i en bergsskreva och sa "Her vil jeg hvile beständig". Sedan beskrivs hur kompositörens begravningsståg följdes av 40 000 människor på Bergens gator, varefter urnan placerades i bergsskrevan med namnet i runskrift utanför. Geniets ande är nu verkligen där, om ock i en urna. Bild på skrevan samt tillkomsthistorien finns naturligtvis med i den franska artikeln från 2007.

Men – även denna historia har en baksida, som inte finns med i någon vägledning eller artikel jag läst. När Nina Grieg lät sälja Trolldhaugen 1919

FIGUR 4. Den centrala och symbolbärande flygeln i Trolldhaugens stue.



undantog hon urnan från köpet. Den avlägsnades från bergsskrevan och placerades vid St. Jacobs kyrkogård i Bergen.¹⁰ Bitterhet mot kommunen och osäkerheten om framtiden styrde Ninas beslut att flytta graven. Men köpet av huset föll väl ut och Nina gick med på att återföra urnan till den ursprungliga bergsskrevan, vilket skedde högtidligen på hennes 80-års dag 1925. Den finns där nu som en viktig del av platsens *genius loci*. Men när denna närvaro framställs som självklar finns alltså en annan historia att berätta.

De symboliska föremålen

Oppmärksamheten fanges omedelbart av det skinande Steinway-flygelet. Dette var Griegs eget instrument, og her står det som om han bare har forlatt det for et øyeblikk siden.

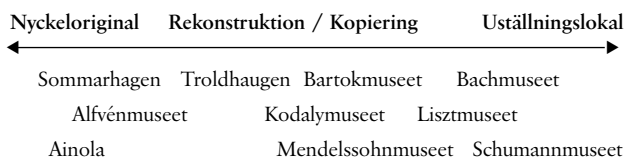
Citatet ur vägledningen från 2002 är typiskt för behandlingen av viktiga utställda föremål. De ges tydliga symbolvärden och kan i bästa fall stärka känslan av personens närvaro. Behandlingen av Griegs flygel är ett gott exempel, som kan förmedla en känsla av att han ”lämnat det för bara ett ögonblick sedan”. Det bidrar väsentligt till en ökad identifikation.

Idealt för ett personmuseum kan vara känslan av att lägenheten (huset) står precis som när personen lämnat det, som om han eller hon just låst dörren och försvunnit. Sådana personmuseer finns också, i alla fall mer eller mindre tydliga, t.ex. Peterson-Bergers Sommarhagen eller Carl Larssons Sundborn – föremålen fanns vid kompositörens levnad och står ungefär där de alltid stått. Denna typ av museer kallar jag *nyckeloriginal*.

Vanligt är dock att möblemang och inredning mer eller mindre rekonstrueras, såsom i Trolldhaugen. Originalmöbler och originalföremål är ihopsamlade i efterhand för att delvis efterlikna utseendet under personens levnad. Det kan kallas för *rekonstruktion*. Ett specialfall av rekonstruktion är sedan när man faktiskt inte äger originalmöbler eller föremål, utan använder möbler och föremål ”från tiden” – ”så kunde det sett ut på personens tid”. Dessa fall av rekonstruktioner kan kallas *kopiering*. Exempel på det är några av Chopinmuseerna i Polen. Inte sällan kan gränserna mellan rekonstruktion och kopiering vara flytande. Slutligen finns personmuseer där rummen i stort

sett enbart används som utställningslokal, med montrar, som tavelgalleri och liknande. De kan kallas för *utställningslokaler*. Exempel på detta är Bachmuseet i Leipzig.

Gränserna mellan dessa sorter av personmuseer är som sagt flytande. Trolldhaugen kan sägas huvudsakligen vara en rekonstruktion, men har, vilket vi ska se, även drag av främst utställningslokal. Det går att placera personmuseer på ett kontinuum. Här är några exempel utifrån några av Europas kompositörmuseer.



Olikheterna beror naturligtvis på en mängd faktorer: när kompositören dog (Bach), politiska svängningar (Mendelssohn) om kompositören själv byggt hemmet som museum till efterlevande (Sommarhagen) osv. Men en poäng är att relationen till uppdelningen ovan kan bidra till tolkningen av museerna, t.ex. hur olika tider och skilda samhällsideal skiljer sig i presentationen av sina nationella hjältar och därmed i hur föremålen ska tolkas och förmedlas.

Köparna ville efter försäljningen av Trolldhaugen rekonstruera och återskaffa det ursprungliga möblemanget. Joachim Grieg skrev till Nina att man inte ville kalla det ”et museum, men et hjem”.¹¹ Aslaug Mohr som ledde rekonstruktionsarbetet föregick med gott exempel och gav tillbaka den ljuskrona hon fått i gåva av Nina, nr. 1 i samlingarna. Efter tre år av relativt lyckosamt återbördande av originalföremål öppnades som sagt Trolldhaugen igen 1928.

Men – det finns en inneboende paradox i skapandet av kulturarv och kanon, inte minst som nationella symboler. De måste vara *representativa*. Man vill visa hur personen verkligen levde, samtidigt som de måste passa in i den generella nationella diskursen. Det kan motverka ambitionen att behålla karaktären av bara ett ”hem”. Det finns så mycket mer man vill berätta, eller lägga till rätta, i den nationella retorikens namn. I Trolldhaugen gjorde man på 1950-talet om entrén och köket till s.k. Minnerom. Väggarna blev galleri och mont-

rar ställdes ut med en mängd Griegiana, föremål som ofta inte funnits tidigare på Trolldhaugen.

Ett typiskt exempel är kompositörens hårlock, som det stolt berättas om i den officiella katalogen 2002. Strax före sin död beslöt den mycket sjuke kompositören, trots läkares avrådan, att åka på en konsertturné till England. Före avresan lät han klippa sig. Frisören som såg hur sjuk Grieg var sparade hans hårlockar. Kompositören kom heller inte iväg utan dog några dagar senare på ett sjukhus i Bergen. En av hårlockarna ramades in och ställdes ut på Trolldhaugen. Det var representativt nog, trots att det absolut inte tillhört det ursprungliga hemmet. Representativiteten byggde i detta fall på en gammal tradition – att spara hårlockar från avlidna kända personer. Ett uppmärksammat exempel är Beethovens hårlock. I flera kompositörmuseer finns liknande fysiska identifikationsobjekt, t.ex. avgjutningar av Liszts händer i hans museum i Budapest.

Representativitet är viktigt. I flera böcker jag läst om Trolldhaugen lyfts en ståtlig silveruppsättning Grieg fick i 60-års present fram. Den representerar nämligen ”et av mesterverkene i norsk sølvmedskonst”.¹² Huruvida familjen Grieg verkligen använde silveruppsättningen framgår inte, vilket inte heller är väsentligt. Den visas och presenteras främst i kraft av nationellt, representativt hantverk. Det finns flera sådana exempel i Trolldhaugen, liksom i många andra kompositörmuseer.¹³

Trolldhaugens vandring från nyckeloriginal till utställningshall har fortsatt. Nyligen har man vid sidan av villan byggt till ett separat Edvard Grieg-museum med bl.a. en fast utställning om kompositörens liv och musik med montrar och bilder. Hemmet räckte inte, en nationalkanon kräver mer.

Tillbaka till det mest symbolbärande föremålet av alla – flygeln. Den ger känslan av närvaro och

FIGUR 5. Man ville bevara Trolldhaugen som ”ett hem” – men behovet av representativitet ledde till att flera av hemmets rum blev utställningslokaler, som detta ”Minnerom”.
FOTO: Tønnes H. Gundersen.



identifikation. Till sådana föremål knyts ofta berättelser som förstärker närvarokänslan. T.ex. den relaterade historien om hur flygeln sattes på plats på paret Griegs silverbröllopsdag 1892, innan de stigit upp ur sängarna. Eller när Nina Grieg deltog i återinvigningen av Trolldhaugen 1928. Efter ceremonin gick hon stilla till flygeln, strök den lätt med handen "... som det var et levende vesen, og hvasket så bare de naermeste hørte det: Nu er det ikke lenge igjen – nu kommer jag snart, Edvard!"¹⁴ En ofta återberättad historia, värdig och passande ett så symbolladdat instrument.

Ett annat sätt att lyfta fram instrumenten i kompositörmuseer är att spela på dem, och ge ut skivor med kompositörens musik. Det har skett i bl.a. Lisztmuseet och förstås – i Trolldhaugen. År 2002 spelade den norske pianisten Leif Ove Andsnes flera av Griegs Lyriska stycken på flygeln i Trolldhaugen, nu utgivna på cd. I fodraltexten konstateras att flera av styckena är skrivna för just denna flygel, och att dess klang är "ideally suited" för verken. Miljöns betydelse är central, Andnes skriver att "it is very special for me that some of the pieces [were] written in this magnificent setting..." Inte bara instrumentet utan rummet i Trolldhaugen var viktigt. *Genius loci* hade betydelse inte bara för upplevelsen av huset utan för själva musiken.

Ett flertal kompositörmuseer har bevarade musikinstrument, som tillhört kompositören. Julie Anne och Stanley Sadie skiljer i sin genomgång av kompositörmuseer i Europa på om instrumenten är renoverade eller inte, och om de är spelbara eller inte. I många fall går de inte alls att spela på, i några fall har man låtit göra dokumentationsinspelningar, och i relativt få fall är instrumenten spelbara vid offentliga konserter eller visningar, som Griegs instrument eller Gustav Holsts i hans museum.¹⁵ Bruket av och synen på s.k. originalinstrument kan problematiseras.

Det finns en underliggande autenticitetsidé om att originalmiljö och originalinstrument gör tolkningarna mer äkta. Men Grieg själv spelade inte, likt Andsnes, på ett över hundra år gammalt instrument. Griegs flygel var tillverkad 1892. Nu kan man säga att pianot utvecklats så lite under de senaste hundra åren att det inte spelar någon roll. Det låter på samma sätt fast det är över 100 år gammalt. Jag vet inte hur mycket Griegs flygel för-

ändrats under åren, p.g.a. ålder eller reparationer. Autenticitetsidén är ändå en viktig drivkraft.

Autenticitetsidén är tydlig i många sammanhang. I den spridda tidskriften *BBC Music Magazine* berättas om den man som ägt ett gammalt Pleyel-piano som han upptäckt tillhört Chopin. "Before then, our Pleyel was just a Pleyel...". Det nya symbolvärdet förvandlade instrumentet till något annat. Ägaren konstaterar också enligt artikeln "Some might say that it doesn't sound now as it would have done when Chopin played it, but it's the closest thing we're ever going to get".¹⁶ Men vilken är innebörden i "close"? Är det "nära", därför att det låter som det gjorde för 160 år sedan p.g.a. att själva instrumentet är detsamma? Eller är det "nära" därför att Chopins egna händer rört vid just dessa tangenter, oavsett hur instrumentet förändrats genom århundradena?

Autenticitetsidén märks tydligt med de ännu äldre instrumenten i Lisztmuseet i Budapest, också de inspelade på cd: "The instruments of Liszt in the Budapest Liszt Ferenc museum". Instrumenten har efter Liszts död använts i akademiundervisningen och på 20-talet lånades ut för en längre konsertresa i USA. Jag förutsätter att detta inneburit förslitningar, reparationer och förändringar av instrumenten. Om musiken lät som när kompositören spelade på instrumenten berörs dock inte alls i presentationen i cd-häftet. I Bachmuseet i Leipzig kan man köpa en skiva med "Tasteninstrumente/Keyboard instruments Johan Sebastian Bach's", där relationen mellan instrumenten och kompositören är mycket tveksam, minst sagt.

Det är som med farfars käpp – först byttes doppskon, sedan handtaget och slutligen pinnen däremellan, men det är fortfarande farfars käpp. Magin ligger inte i den rent musikaliska autenticiteten utan i *genius loci* – den tänkta och förmedlade relationen mellan föremålet och den kanoniserade personen, och – den tysta överenskommelsen mellan museet och besökarna att tolka in en andlig närvaro. Det ger museet mer mening och förstärker upplevelsen.

Den komplexa nationaliteten

Få mästare representerar i sin konst sitt folks musik såsom Edvard Grieg. Överallt hyllas han som den store norrmannen, vars musik uttrycker det nordiska folkets själ.

Citatet är hämtat ur en bok om Edvard Grieg av Dr Gustav Fellerer, professor vid universitetet i Köln. Tryckåret är anmärkningsvärt – Potsdam 1942. Jag vet inte om Dr Fellerer var nazist, men som professor vid ett tyskt universitet 1942 accepterades han av regimen, och boken hade passerat censuren. Fellerer kopplar tydligt det nationellt norska med det nordiska, uttolkat som Sverige, Norge och Danmark.¹⁷ Fellerer citerar (utan att ange källan) att Grieg menat sig utgått från nationalkaraktern hos dessa tre folk. Grieg uttrycker enligt Fellerer lika mycket en nordisk som en norsk folksjäl.

I Fellerers bok är ett återkommande tema att Grieg uttrycker "... den nordiska naturen och folket i sina toner" eller att "hans liv i hembygden och hans fosterländska sinne behärskade hans hela tänkande".¹⁸ Oavsett om man utgår från en norsk, nordisk, tysk eller arisk kultur så finns grundidén om existensen av en gemensam folksjäl som kan uttryckas på ett samlat sätt. Eller med andra ord – vissa kulturarv är äkta uttryck för ett helt folk.

Denna idé, som låg till grund för hela den västerländska nationalistiska ideologin, präglade mycket av konsten, kulturhistorien och museibyggandet. Och Grieg passade mycket bra som ett exempel.

Men det fanns viktiga nyansskillnader. Vi kan jämföra med en samtida skrift: Hans Jacob Ustvedt, *Edvard Grieg. Tonedikteren. Nordmannen. Demokraten, utgiven i Stockholm (!) 1943*, hundra år efter Griegs födelse. En av utgångspunkterna liknar Fellerers: Grieg bidrar till "... å styrke vår nasjonalfølelse."¹⁹ Ustvedts bok börjar dock med konstaterandet att det är onda tider, vilket skapar behov av att se bakåt och på landets stora gestalter. Grieg var "Vidsynt i sin sterke nasjonalfølelse og demokrat i sin samfundssyn..." Det sistnämnda var naturligtvis viktigt i sammanhanget. Nazisterna, vare sig i Tyskland eller i Norge, skulle inte få göra Grieg till sin, varför kompositörens demokratiska sinnelag betonades.

En annan skillnad mellan de två samtida böckerna är hur det nationella beskrivs, som ju i sin samtid fått olika klang. Ustvedt resonerar följakt-

FIGUR 6. Bilden av Toldhaugen som en del av den norska naturen – vilken stöd för en norsk identitet.





FIGUR 7. Somliga ville att Stortinget skulle dra tillbaka Griegs konstnärslön som straff för den onationella gärningen att ta en holländsk orkester till en norsk musikfestival. Därav nitteckningen i VIKINGEN 16/7 1898. Stortinget sågar det ben kompositören sitter på, samtidigt som han spelar den holländska nationalsången.

ligen om att Grieg ”reagerade selv når norskheten ved hans verk ble framhevet for sterkt”. Ustvedt skriver mycket om Griegs utländska engagemang, att han ville att musiken skulle bedömas för sin egen skull ”... et bevis på hvor flytende grensen til en viss grad er mellem nasjonalt og internasjonalt”.²⁰ Detta skrevs alltså av en norrman, utgiven i Sverige och med starka anspelningar på situationen i det egna landet. Nationalism var inte längre lika lätt.

Denna dubbelhet kan spåras i Troidhaugen. Den nationella retoriken är inte så stark vid presentationen av hemmet. En viktig restriktion mot en överdriven nationalism kan kallas faran för regionalism – om Grieg var stor enbart i Norge skulle han vara mindre intressant som norsk kanon. Genom sin internationella storhet kvalificerar han sig till att bli en stor nationell kanon. Denna dubbelhet markeras i flera av kompositörmuseerna, inte minst Chopins. Just genom att vara internationellt viktig kvalificerade sig Chopin som nationell hjälte.

Ser vi på dagens presentation av Troidhaugen som museum är denna dubbelhet materialiserad. I vägledningen redovisas uttryckligen att Griegs ursprungstanke var att bygga villan i traditionell norsk stil, men att det landade i tidens viktoriaanska

stil med veranda och torn. Men – villan inreddes enligt traditionellt norskt snitt, med obehandlade timmerväggar. Presentationsfoldern konstaterar ”Dette er typisk Grieg. Han var tvers i gjennom norsk samtidigt som han var kontinental”.²¹ Det internationella som en förutsättning för det nationella, synligt i huset.

En annan dubbelhet, som uttrycks i bl.a. Ustvedts bok, är risken att nationalismen bara blir renodlad politik på konstens bekostnad. Stor musik är gränsöverskridande och uttryck för en betydande konstnärssjäl, trots att det nationella delvis är en förutsättning för konstnärens situation och popularitet. Denna dubbelhet uttrycks också hos Sibelius och på hans museum Ainola. Han kunde uttala sig föraktfullt om de som huvudsakligen uppskattade hans populära nationella verk.

För Grieg blev motsättningen mellan nationella och konstnärliga intressen mycket påtaglig. År 1897 planerade han en stor musikfestival i Bergen, med bl.a. egen musik. Han engagerade den världsledande Concertgebouw orkester från Amsterdam. Men för detta fick han stark inhemsk kritik – att inte en norsk orkester fick spela på en norsk musikfestival!! Debatten var hård men Grieg höll på sin rätt, även om han blev illa åtgången. I en dikt publicerad på första sidan i

tidningen *Vikingen* kunde man läsa om Griegs ställningstagande:

... at i sin Gjerning man glemme kan
En skyldig Pligt emot Folk og Land.²²

Grieg själv kommenterade angreppen i flera privata brev: ”Her kolliderer kunstneriske og nationale hensyn ... Vi er jo dog først og fremst Kunstnere, norske kunstnerer, som vil ha norske Verker fremført på den bedst mulige måde...Det er hardt. Fanden gå i Chauvinismen.”²³

Förmodligen bidrog denna händelse till Nina Griegs misstänksamhet mot sina landsmän och mot Bergens kommun, vilket ju hade konsekvenser för Troldhaugen – både för husets rent praktiska historia och som ett uttryck för komplexiteten i den nationalism som huset delvis uttrycker.

Coda

Det går att fördjupa sig mer i relationen kompositör-museum. Jag vill bara sluta med att betona värdet av att analysera musik, kompositörer och deras museer. De fungerar som goda ”nyckelhål” för att få syn på och förstå företeelser i samhället, vid sidan av att förstå musiken i sig.²⁴ Musiken är i sin uttrycksform så värdeneutral att skilda ideologier och politiska rörelser kan klistra olika tolkningar

på samma stycke, eller på samma kompositör. Museet blir en intressant materiell manifestation i denna kamp om tolkningsföreträde.

Men gemensamt för alla, oavsett tolkningar, är behovet av *genius loci* – den andliga närvaron. Genom att påvisa och stärka en sådan i kompositörens hus eller museum försöker man göra personen till sin allierade, oavsett vilken ideologi eller politisk rörelse man själv representerar.

Stefan Bohman, tidigare chef för Musikmuseet i Stockholm, nu chef för Strindbergsmuseet. Dessförinnan chef för bl.a. forskning och arkiv vid Nordiska museet. Fil dr i Etnologi med en avhandling om arbetarrörelsens musik *Arbetarkultur och kultiverade arbetare*. Docent i museologi med bl.a. boken *Historia, museer och nationalism*. Forskar om och skriver för närvarande på arbeten om *Musik som kulturarv* respektive *Personmuseers roll i samhället*.

Noter

1. Viktiga källor för mig är de officiella vägledningarna och presentationer som Trolldhaugen nu erbjuder besökare och nyfikna, t.ex. vägledningarna och presentationer på nätet.
2. *Le Monde de la musique*, nr 119 (april 2007), "Mon dernier opus".
3. Trolldhaugen 2002, s. 8.
4. Trolldhaugen/Griegforum, på nätet 2007.
5. Torsteinson, s. 76.
6. Trolldhaugen, 2002, s. 63.
7. Trolldhaugen/Griegforum, på nätet 2007.
8. Bohman, 2003, s. 27.
9. Herresthal, s. 171.
10. Torsteinson, s. 78.
11. Torsteinson, s. 79.
12. Trolldhaugen 2002, s. 24.
13. Den mest omfattande genomgången av kompositörsmuseer, där resonemang om bl.a. handavgjutningar och andra föremål förs är Sadie & Sadie 2005.
14. Torsteinson, s. 81.
15. Sadie & Sadie, s. 62.
16. *BBC Music Magazine*, May 2007, s. 8
17. Citatet lyder i sin ursprungsversion: *Kaum ein Meister gilt in seiner Kunst so sehr als Repräsentant der Musik seines Volkes als Edvard Grieg. Überall wird er als der grosse Norweger gepriesen, dessen Musik der Ausdruck der Seele seines nordischen Volkes ist.* Fellerer, s. 1.
18. Fellerer, s. 5.
19. Ustvedt, s. 7
20. Ustvedt, s. 35
21. Trolldhaugen 2002, s. 9
22. Herrestahl, s. 142
23. Herrestahl, s. 138.
24. Resonemang om musik som nyckelhål förs i Lundberg et al.

Käll- och litteraturförteckning

CD-skivor

- Grieg, Edvard, 2001, *Lyric Pieces*, CD. Leif Ove Andsnes. EMI records.
- Tasteninstrumente/Keyboard instruments Johan Sebastian Bach's, 1999. CD. Christine Schornsheim. Bachhaus Eisenach.
- The Instruments of Liszt in the Budapest Liszt Ferenc museum, 1994. CD. Jenő Jandó. Hungaroton.

Internet

- Trolldhaugen/Griegforum. 2007. Presentation på nätet, Griegforum. <http://www.kunstmuseeneiberger.no>

Tryckta källor och litteratur

- BBC Music Magazine*. May 2007.
- Bohman, Stefan, 1997, *Historia, museer och nationalism*. Carlsson förlag. Stockholm.
- , 2003, *Musiken i politiken*. Carlsson förlag. Stockholm.
- , 2007, "Musik som kulturarv". Manus.
- Edvard Grieg 1843–1907. *Tonekunstneren som satte Norge på det musikaliske verdenskartet*, 1991. Det kongelige norske utenriksdepartement, Presse- og kulturavdelingen, Oslo.

- Fellerer, Karl Gustav, 1942, *Edvard Grieg*. Potsdam.
- Grieg, Edvard, 1923, *Breve fra Edvard Grieg til Frants Beyer 1872–1907*, utg. av Marie Beyer. Kristiania.
- , 1956, *Musikens värld*, red. Kjell B. Sandved. Göteborg.
- Herresthal, Harald, 1997, *Edvard Grieg med venner og uvenner*. Edvard Grieg museum, Trolldhaugen.
- Le Monde de la musique*, Nr 319 (april 2007).
- Museer och kulturarv*, 2003, red. Lennart Palmqvist & Stefan Bohman. Carlsson förlag, Stockholm.
- Lundberg, Dan, Krister Malm & Owe Ronström, 2000, *Musik, medier, mångkultur: förändringar i svenska musikalandskap*. Gidlund, Stockholm.
- Norlind, Tobias, 1923, *Allmänt musiklexikon*, omarbetad upplaga. Stockholm.
- Sadie, Julie Anne and Stanley Sadie, 2005, *Calling on the Composer. A guide to European Composers Houses and Museums*. Yale University Press, London.
- Torsteinson, Sigmund, 1959, *Trolldhaugen. Nina og Edvard Griegs hem*. Gyldendals, Oslo.
- Trolldhaugen*, 2002, Vägledning. Edvard Grieg museum, Trolldhaugen.
- Ustvedt, Jacob, 1943, *Edvard Grieg. Tonedikteren. Nordmannen. Demokraten. Hundraårsminnet 15 juni 1943*. Stockholm.

Spiritual presence. Grieg, the museum and nationalism

By Stefan Bohman

Summary

Ideologies need human faces and those faces need material and well as immaterial heritage to bring them to life. One-person museums can serve as essential “faces” of this kind. The article discusses the way in which the composer Edvard Grieg and his home at Troldhaugen have been museified, used and symbolised since his death. Grieg died in 1907. Troldhaugen opened as a museum in 1928 and since then has grown into something of a Norwegian national centre.

One thing which all personal museums have in common is the knowledge of the iconised individuals having actually been there and worked there – “just think, treading the same floorboards as ...” The spirit of the person concerned hovers over the place as its *genius loci*, an indispensable attribute for any personal museum. Museum directors and public alike are intent on strengthening that *genius loci* feeling, but *genius loci* can assume a variety of manifestations and be variously interpreted, even at Troldhaugen, a fact of which this article provides many instances.

The exhibits on display are of course an important part of personal museums. They are invested

with various symbolic qualities and can at best strengthen the sense of *genius loci*. The article discusses various types of personal museum and the role played in them by their exhibits, using the concepts of key original, reconstruction, copying and exhibition gallery. Troldhaugen has partly changed from being a key original type of museum to becoming more and more of an exhibition gallery, due to the need for representativeness, not least for the exhibits also to be representative in relation to the symbolic value desired for them. The most representative and symbolically charged exhibit at Troldhaugen is its grand piano, which expresses an underlying authenticity idea of original setting and original instrument making, not least, for more genuine interpretations of the music.

Lastly the article discusses the role of the museum for nationalism. It has to be national, but not too much so! If Grieg’s greatness were confined to Norway, he would be less interesting as a Norwegian canon. His international greatness qualifies him for the standing of a great national canon. This duality is noticeable in several one-person museums, like Troldhaugen.

Dansbanan – ett lyckligt minne

av Gunnar Ternhag

AV DEN GAMLA DANSBANAN finns idag inte ett spår. Men om jag blundar har det aldrig byggts några hyreshus. Eller anlagts någon vändhållplats för bussarna. Då kan jag se min dansbana, fyrkantig, med björkar i varje hörn, de kulörta lamporna och hör orkestern spela, känna förväntningarna och besvikelserna, de lyckliga och olyckliga ögonblick jag upplevde här – i Parken. Inga brädor har väl sett och hört så mycket som de som ligger i ett dansbanegolv i en folkpark.¹

Ja, dansbanan är förvisso en laddad plats, kanske en av de mest laddade hos oss som hade lyckan att nöta dess golvbräder. Det var där många av oss började vårt vuxna liv, åtminstone prövade det för en kväll. Det var där vi i bokstavig mening mötte det andra könet. Och det var på dansbanan vi stod som mest skrudade i tidens unga mode, med alla dess tillbehör. Inte undra på att turerna på dansbanan satt sina spår. ”Lyckliga och olyckliga ögonblick” tumlar runt i de minnesbilder som många i en äldre generation kan framkalla.

Dansbanan var en mötenas plats. Där mötte den nya musiken sin publik och där mötte många över huvud taget det moderna i form av nya dansmoden, klädstilar och umgängesvanor. Vänner mötte varandra. Och möten med nya ansikten kunde skapa nya vänner. På vissa dansbanor möttes stad och landsbygd, särskilt på sådana festplatser som låg i städers utkanter, vilket var en vanlig placering. Det viktigaste mötet kunde som sagt bli livsavgörande. Betraktad i detta perspektiv var dansbanan en plats, där man ökade sin kännedom om världen utanför familjens krets.

Det råder en tänkvärd disproportion mellan dansbanans betydelse och dess förekomst i vetenskaplig litteratur. Av insikter om dansbanornas roll i samhällen och för individer syns få spår. Det är som om dansbaneeerfarenheter är generande ungdomsminnen som forskare helst vill skaka av sig. Eller som om dansbanor fortfarande representerar en lågkultur som riskerar att smitta skrivaren.

I ärlighetens namn måste nämnas att dans-

forskning över huvud taget är sorgligt försummad, i synnerhet i Sverige.² Dansbanornas knappt synliga närvaro i vetenskapen ingår därför i en ännu större brist.

Samma lucka verkar finnas för byggnadsvårdens vidkommande. Såvitt känt finns inga samlande insatser för dokumentation och bevarande av dansbanor. Initiativen är lokala och privata och består av en lång rad genomförda inventeringar.³ Vissa inventeringar är strikt begränsade till dansbanorna som fysiska fenomen, medan andra också inbegriper den rika verksamheten på och runt banorna. Dessa översikter har inte oväntat varierande användbarhet för vidare forskning, men visar ändå alla en föredömlig medvetenhet om dansbanornas väsentliga roll i det lokala nöjeslivet. Dessutom visar de hur vanligt det faktiskt var med dansbanor på både mindre och större orter. Bara ett exempel: ”Vid en inventering av olika dans- och festplatser i en radie av tre, fyra mil kring Uppsala under 1940 visades att där fanns ca 35 stycken”.⁴ Denna mängd med kända dansbanor landet runt borde motivera kulturmiljövårdande instanser att intressera sig för dessa nöjesställen. Eller är det så att kulturmiljövårdarna själva inte kom i kontakt med denna företeelse under sin uppväxt och därför inte intresserar sig för den?

Inte ens när det gäller fotografier på dansbanor verkar det vara bra beställt inför framtiden. Arkiven har nämligen märkligt få bilder, framför allt på dansbanor i sin funktion med fyllda dansgolv. I och för sig har de inte varit lätta motiv med sin kläna belysning och människor som hela tiden rör sig. Men ändå säger bildbristen åtskilligt om synen på dansbanan som samhällsfenomen.

Avsikten med följande sidor är att lyfta fram dansbanan som en minnes- och forskningsvärd företeelse. Noga taget finns två innebörder av ordet dansbana.⁵ Det kan syfta på själva banan som byggnadskonstruktion, men lika gärna på ett fest-



FIGUR 1. Danskväll i Risholm, Leksand i mitten av 1950-talet till musik med fiolspelmän.
Foto i privat ägo.

platsområde. Eftersom båda innebörderna är värda att uppmärksamma, kommer de här behandlas någorlunda lika.

Avsaknaden av litteratur gör det svårt att veta något säkert om dansbanor utanför Sverige. Att det i många jämförbara länder existerat särskilda dansställen behöver ingen tveka om, men den snabba, folkrörelsedrivna dansbaneetableringen i början av 1900-talet verkar tillhöra de nordiska länderna.⁶ Här handlar det hur som helst om svenska förhållanden.

Dansbaneeländet

Det är som vanligt värt att inledningsvis gå till *Nordisk familjeboks* andra upplaga för att få en tidsbild. I upplagans supplement (1923) står följande:

Dansbanor finnas litet hvarstädes på landsbygden, men de kommunala myndigheterna ha vid flera tillfällen sökt genom vitesförbud i sina ordningsstadgar stäfja eller inskränka deras verksamhet. Allmänna förbud mot offentliga dans-

banor eller mot dansgillen på vissa timmar eller dagar ha icke blifvit fastställda, men väl förbud för viss person, som gett anledning till svårare eller upprepade oordningar.

Den knapphändiga lexikonartikeln är något överraskande skriven av kvalificerad kraft, nämligen historikern och skolmannen Nils Jakob Höjer (1853–1923).⁷ Möjligen speglar valet av författare att uppslagsordet var känsligt och att uppgiften att författa texten därför måste läggas i trygga händer. Den är hur som helst talande, när den inte nämner någonting om dansbanors historia eller uppbyggnad, men i stället visar de bildades negativa hållning. Som främsta merit för att skriva artikeln hade den pedagogiskt erfarne Höjer knappast egna erfarenheter av dansbanebesök att utgå ifrån, däremot en passande moralisk inställning.

Höjers ord förebådar den intensiva diskussion om dansbanor som brukar kallas debatten om *dansbaneeländet*.⁸ Den virvlade upp ordentligt under 1930-talet och hade sin kulmen i början av följande decennium. Debatten kan utan tvekan

I utkanten av byn Risholn i nordöstra Leksand ligger en danspaviljong av särskilt intresse. Inbäddad i skogen ser den ut som en jättelik murkla, färgad med en blandning av takpappens gråsvart och träimpregneringens dova brunton. I dag får den mestadels vara i fred. Musik och sorlande röster hörs bara några få gånger om året. Byns folks samlas här först och främst på midsommardagen som är traditionell dag för majstångsresning i Risholn. Sedan den nyklädda stången kommit på plats, tågar man till paviljongen för att dansa. Och i slutet av augusti brukar det hållas kräftkalas vid dansbanan, som byggnaden kallas av byfolket. Dessutom kan det hända att danspaviljongen utnyttjas för privata fester.

Paviljongen lades utanför byn för att danserna inte skulle störa. Man kan också tänka sig att dansen gick mera fritt, då de unga kom utom syn- och hörhåll från byns vuxna.

Dansplatsen i skogsbrynet har varit ett omtyckt nöjesställe för folket i Risholn, inte bara i samband med den samlande majstångsresningen. Under en lång period lockade den också danssugna från närliggande byar som tog sig dit med cykel. "Från 1930-talet och framåt hälsades våren i danspaviljongen med lövning. Byns ungdomar tågade ner till paviljongen med dragspelaren Gudmunds Erik i spetsen [...] alla i byn minns ännu hur han sjöng Det är våren, det är våren", skriver John Ingels, som föddes i närmaste gården, i en minnesteckning från 1994. På juldagen arrangerades under många år pjäxdanser. Påskdagen var också en återkommande danskväll. Från 50-talet och åtskilliga år framåt arrangerades två stående sommareddanser: midsommardagen och en lördag i juli. I mitten av 1980-talet hölls välbesökta danskvällar under Musik vid Siljan.

Eftersom paviljongen aldrig haft någon inhägnad, har man inte kunnat ta entré. Intäkterna kom i en hatt som skickades runt bland de dansande. Därigenom blev inkomsterna osäkra, vilket nog bidrog till att de regelbundna danskvällarna så småningom lades ner.

Enligt en muntlig uppgift byggdes danspaviljongen 1911. En av de fåtaliga inskriptionerna, en blyertskrift på en av väggarna, berättar att en "A. Nordström Var

Här den 10-4-14", vilket styrker uppgiften om byggnadens ålder. Paviljongen gavs ursprungligen en originell åttkantig form med en mittstolpe som håller upp takvalvet. På snedsträvor från mittstolpen mot taket har man byggt en krans av sittplatser för musikerna som alltså spelar ovanför de dansande. Musikerna kommer upp till sina spelplatser med hjälp av en stege som tas bort när dansen börjar - och som förstås måste sättas dit igen, när det är dags för paus. Stegen lutar mot en lucka i musikerkransen, vilket innebär att antalet musikerplatser i paviljongens takvalv är sju stycken.

Den verkliga fördelen med denna placering av musikerna är att instrumenten hörs lika bra över hela dansgolvet. Akustiskt sett är denna lösning helt idealisk. Nackdelen är att musikerna inte kan ha ögonkontakt med dansparen.

Senare har två utbyggnader skett. Den ena tillbyggnaden gav en kiosk med försäljningsluckan vänd utåt, den andra en liten estrad för musikerna. Dansgolvet har dock kvar sin åttkantiga form.

Paviljongen anlades på plan skogsmark. Väggarna står på timmer som i sin tur lagts på naturstenar. I vägghörnet har man rest rundtimmer och mellan dessa stockar spikat liggande panel. Det

finns flera olika profiler på panelen, något som antagligen beror på att den kompletterats flera gånger. Blandningen av smidd spik och trådspik på panelbräderna säger samma sak.

Dansplatsen är ett ökänt mygghål. En fönsterlik öppning på en av väggarna har därför satts igen med myggnät. På ingången till dansbanan brukar också hängas nät för att minska myggmängden.

Byggnaden ägs av Risholns byamän som byföreningen heter. Paviljongens öde är osäkert. Den skulle behöva några ganska enkla insatser för att klara ytterligare några decennier.

Varmt tack till Ingela Sannesjö från Risholn som visade danspaviljongen och berättade om den, Lennart Eriksson från samma by som i telefon meddelade sina minnen. Tack också till arkitekt Göran Berglund som beskrev dess konstruktion och som tog bilder.



FIGUR 2. Danspaviljongen i leksandsbyn Risholn ligger inbäddad i skogen och ser på avstånd ut som en jättesvamp som sticker upp ur jorden. FOTO: Göran Berglund.

karaktiseras som ett utslag av moralisk panik – med uttalanden som måste ha verkat minst sagt främmande bland dansbanepubliken. ”Ett av de värsta missförhållandena med dansbanorna är det, att många minderåriga, till och med skolbarn, tillåtas delta i livet där och ofta tillbringa kvällarna ända till midnatt på dansbanan, där de får se slagsmål, höra svordomar och bliva vittne till mycken annan råhet”, varnade exempelvis rektor Anna Sörensen i *Social-Demokraten*.⁹ I efterhand kan man se att debatten hörde till jazzens etablering som dominerande musik och dans bland svenska ungdomar.¹⁰ Det oroliga världsläget bidrog också till att utlevelser på dansbanor inte uppskattades av vissa vuxna.

Etnologen Jonas Frykman har ägnat debatten en särskild studie.¹¹ Han är först och främst ute efter att förstå debatten som sådan, dess förutsättningar och dess plats i tiden. ”De vuxna anade att här tog tiden gestalt, här formades attityder och rörelsemönster, men de stod frågande inför vad som egentligen skedde.”¹² Frykman vill se debatten i ett större ljus, som handlar om en avgörande omvandling av det svenska samhället:

Framför allt kom debatten om dansbaneeländet i en brytningstid när de bildades ordningsamma samhälle var stätt i omdaning. Nu kom fler med akademisk utbildning fram på olika platser i samhället, så nu var det inte bara ungdomen som stormade fram på gator och dansbanor utan också en ung generation inom de gamla hierarkiskt uppdragna ämbetena och professionerna. Det var en förändring och inte blott en reaktion som drev fram debatten om dansbaneeländet.¹³

Debattstormen resulterade bland annat i en statlig utredning som skulle belysa ”problemet” men också föreslå åtgärder. Ungdomsvårdskommittén blev utredningens talande namn. Den lämnade inte mindre än sex delbetänkanden under åren 1944–48 och ett slutbetänkande år 1951. Men dess makt att förändra umgänget på dansbanorna stod inte i proportion till antalet tryckta sidor med aldrig så välmenande text. Till utredningsprosan hörde det nyskapade verbet ”överfrekventera” som skulle beskriva unga människors utnyttjande av ”danshak och biografer, kaféer och nöjesetablissemang”.¹⁴ Överfrekventera – ordet vittnar om en syn på dans och andra ungdomsnöjen som beroendeskapande, vilket förstås kan stämma, men inte på det negativa sätt som utredarna menade.

Återigen är det lätt att föreställa sig danspublikens oförståelse inför det vuxna etablissemangets hållning gentemot de vanligaste lördagsnöjena. Ordet illustrerar därmed det avstånd som fanns mellan vuxenvärlden och dansbanornas publik.

Organisation av rummet

Hur gick det till på dansbanorna? Svaret på denna vida fråga kan lätt fylla hela detta nummer av tidskriften. Även om frågan begränsas till att gälla Sverige, handlar det trots allt om hundratusentals, för att inte säga miljontals människors beteenden som dansare och besökare på dansarrangemang. Dessutom rör det sig om flera generationer av dansande, med de variationer i dansmoden som förekommit under dansbanornas epok.

Den stora mängden dansbanebesök står dessvärre inte i proportion till mängden tillgängligt källmaterial som skulle kunna bidra till att besvara frågan. Några traditionsarkiv bör ändå hedras för sina förutseende frågelistor om detta ämne. Institutet för språk och folkminnen, Folkminnesavdelningen i Uppsala har skickat ut frågelistan *Dansbanefröjder i Uppsala på 40-talet I–III* och Nordiska museet *Dansplatser*.¹⁶ En minnesbok om Folkets Park innehåller liknande material.¹⁷

Den inledande frågan skulle kunna ställas inom en rad discipliner. De fåtaliga dansforskarna har givetvis störst intresse för själva dansandet: för fot- och benrörelser, kroppshållning, dansparens sätt att hålla eller inte hålla i varandra, parens uppställning på golvet och för de dansandes sätt att röra sig över banan. Med de svårigheter som finns att återge dansrörelser i skrift skulle det vara en mäktig uppgift att redan skildra ett par utvalda danskvällar.¹⁸

Som många andra kulturforskningar har dansforskningen emellertid vidgat sitt område och har numera intresse för långt fler aspekter än dansrörelserna i sig.¹⁹ En av dessa är *organisationen av rummet* som egentligen är en utvidgning av intresset för de dansandes sätt att utnyttja dansgolvet.²⁰ Uppmärksamheten på organisationen av rummet rör inte bara insikten att det som händer utanför dansgolvet – och utanför själva dansen – är värt att studera som ram runt dansandet. Det handlar mera om att rumsutnyttjandet kan berättas åtskilligt om de dansandes tänkanden och värde-

ringar – organisationen av dansrummet kan därmed spegla samhälleliga fenomen som exempelvis genus- och andra sociala relationer. Med detta intresse för sociala frågor har dansforskningen närmast sig kulturanalysen.

Hur organiserades det rum som dansbanorna erbjöd? Den varianten på frågan ovan är värd att stanna till inför, även om svaret bara berättar om en avgränsad del av danskvällarnas förlopp. Som tur är finns källfragment som kan antyda något om hur frågan kan besvaras. Källorna är minnesbilder av ungdomliga dansäventyr, vilka författats på visst tidsavstånd såsom i regel är fallet med minnesuppteckningar.²¹ De är hämtade ur nyss nämnda bok med folkparksminnen.

En manlig informant erinrar sig sin debut på dansbanan, då han med nybörjarens blick iakttog vad som hände:

Utanför dansbanan stod en hop flickor i vackra dräkter och handväskor. I en annan hop stod pojkar och såg världsvana ut. Killarna hade små biljetter i nävarna. Det var dansbiljetter. Någon visade mej en kiosk, där man kunde köpa såna, för 10 öre styck. Och sedan var det meningen att jag med den lilla lappen i handen skulle stega fram till någon flicka, buga artigt och fråga ”Får jag lov”. Tillsammans skulle vi sedan gå uppför rampen till dansbanan, lämna biljetten till en vaktmästare, flickan skulle ställa sin väska vid musikestraden – och dansen skulle börja.²²

Att pojkar stod för sig och flickor för sig känner alla med danserfarenheter igen, likaså att blickarna var ensidigt riktade mot gruppen med andra könet, vilket informanten inte skriver i klartext men berättar indirekt genom att beskriva flickornas attraherande utstyrel. Det som heller inte informanten skriver rent ut är den ansamling av mod som individerna i pojkgruppen behövde för att kunna frigöra sig ur gruppen och gå mot den utvalda danspartnern. Vandrigen från den egna gruppen till den motsatta kunde inte bara avgöra om kvällen blev lyckad eller inte, i luften fanns också att denna förflyttning kunde vara livsavgörande ifall man valde rätt flicka att dansa med.

Den lilla dansbiljetten var i alla fall någonting att hålla i under den hisnande promenaden. Med biljetten i näven var vandringsens syfte känt av både den uppvaktande och den som skulle uppvaktas. Dansbiljetten var en ritens bekräftande redskap.

Fortsättningen av vandrigen var lika rituell.

Den gick symboliskt nog uppför på den ramp som ledde till själva dansbanan. Väl uppe på dansgolvet skulle flickans handväska först ställas alldeles framför scenen, detta för att inte vara i vägen under dansen. Man får förutsätta att dansparet gick dit gemensamt, vilket innebar att pojken utsagt delade ansvaret för att väskan stod kvar när dansen var över.

Det verkar som om informanten ovan redan under sin första danskväll lärde sig gången. Han förstod hur han skulle röra sig, både på egen hand och tillsammans med sin utvalda danspartner. Reglerna som inte var några regler, snarare givna mönster att bete sig efter, fanns där för att underlätta umgänget under danskvällen. Ingen behövde tveka om hur man skulle röra sig och om inom vilka zoner i rummet man skulle befinna sig.

En annan informant berättar i korta ordalag om en liknande uppdelning mellan pojkgrupp och flickgrupp. Hennes skildring beskriver uppställningen efter en genomförd dans. Hon erinrar sig också parkeringen av handväskan, vilken måste ha varit ett viktigt moment då det återkommer även i denna berättelse:

Tillbaka på dansgolvet parkerade vi flickor oss framme vid den stora scenen. Vi ställde våra handväskor intill scenen. Killarna stod mitt emot, vid ingången.²³

Flickornas och pojkarnas zoner var klart skilda åt, dvs. så länge man var tillsammans i enhetliga grupper. Gruppen – och zonen – gav en trygghet som emellertid skulle upplösas längs pojkens vandring mot motsatta gruppen och särskilt med repliken ”Får jag lov” som i bästa fall utgjorde början på parets förflyttning till dansgolvet.

Med de båda citaten som bräckligt stöd skulle man kunna säga att det fanns tre rumsliga zoner: en för den enkönade gruppen, en för den manlige individen på väg till sin utvalda partner (och motsvarande för den kvinnliga i samband med damernas dans) samt en zon för det parvisa umgänget, nämligen vägen till dansbanan och själva dansgolvet.

Sedan flickan tackat ja till förfrågan om en dans och paret kommit upp på banan, var det dags att dansa till den musik som hördes från estraden:

Orkestern började spela och det knarrade i träkonstruktionen som ledde in till banan. ”VALS” stod det på den



FIGUR 3. Dansbana i Mellansel i Ångermanland. Sent 1940-tal, det är sommarkväll, flickor och damer längs ena sidan, pojkar och herrar längs den andra. Antalet parkerade bilar är få, de flesta har kommit dit med cykel eller promenerat. Okänd fotograf. Foto i Dialekt-, ortnamns- och folkminnesarkivet i Umeå.

lysande röda skylten bredvid orkestern. [...] Efter ett tag var dansgolvet fyllt av par som dansade "FOXTROT" och sedan "TANGO", "SLOWFOX" och ibland "MODERN VALS", så som det stod på den lysande tavlan bredvid orkestern.²⁴

"Det knarrade i träkonstruktionen som ledde in till banan", skriver denna informant och understryker därmed hur viktig vandringen med danspartner från mötet till dansgolvet var. Det är säkert sant att stegen på rampen gav ifrån sig ljud, men frågan är om den audiella uppmärksamheten hos det nyformade paret var riktad åt det hållet. Var det inte hellre musiken man lyssnade på? Efter några takter i början måste var och en avgöra vilken dans som för tillfället var aktuell. Det gällde att identifiera dansen och påminna sig stegen. I värsta fall var förmågan att röra sig till just den musiken klen, vilket krävde extra koncentration under dansen.

För att undanröja all undran om vilken dans som för tillfället gällde hade många dansbanor

ett skyltsystem av det slag som informanten beskriver. En orkestermedlem skötte uppgiften att inför varje musikstycke trycka på den knapp som gjorde att lampan tändes bakom texten till rätt dans. Utan skyltsystemet kunde det hända att något eller några par tolkade den aktuella musiken som en annan dans än majoriteten på banan, vilket kunde orsaka störningar i rörelserna på dansgolvet. Skyltarna var alltså till för både individens och kollektivets skull.

De givna beteendemönstren omfattade mer än det rumsliga. En kvinnlig informant minns hur en flicka skulle föra sig på och invid dansbanan:

Så var det alla regler man måste känna till för att inte göra bort sig. Att aldrig bjuda upp till första damernas, om man inte var alldeles säker på att han inte ville bli uppjuden av någon annan. Andra eller tredje var inte så noga, men aldrig första! Man fick inte verka för angelägen att bli uppjuden. Inte titta åt någons håll när orkestern började spela upp till en ny dans. Det var detsamma som att vara efterhängsen och det var det värsta en flicka kunde bli beskyldd för. Och hur gärna man än ville, fick man inte tillåta



FIGUR 4. På dansgolvet står en mittstolpe som de dansande cirkulerar kring. På dess snedsträvor finns musikerplatserna – musikerna är alltså placerade i centrum och ovanför de dansande. FOTO: Göran Berglund.

sig att bli kysst första kvällen. Då kunde man få dåligt rykte och det var säkert inte roligt.²⁵

Detta var alltså flickornas uppförandekoder, enligt informanten. Dessa ”regler” som alla gick ut på att flickan inte skulle vara aktiv i valet av partner, kunde som synes vara nog så subtila. Flickan fick inte ens rikta ögonen hur som helst. I det känsliga moment då pojkarna skulle välja danspartners, fick flickornas blickar inte vara i den rumsliga zon där pojkgruppen stod.

Dansbanan med tillhörande utrymmen hade otvivelaktigt en organisation av rummet som vana besökare kände till och som nybörjare fick lära sig. Organisationen byggde på en könsuppdelning som paradoxalt nog hade till uppgift att underlätta mötet mellan flicka och pojke.

Byggnadshistoria

Om dansbanornas byggnadshistoria är dessvärre lite känt. Ungdomsdansen försiggick länge på

platser som kunde vara nog så lämpliga, men ändå inte särskilt iordninggjorda för dans.²⁶ På landsbygden kunde en avstädad loge vara en bra dansplats²⁷, liksom en rymlig storstuga vintertid eller ett välbeläget vägskeäl under sommaren. I städer kunde bakgårdar, plan parkmark eller vissa enkla nöjesställen duga. Dansandet i Sverige har sålunda ägt rum både inomhus och utomhus, något som fortfarande gäller.

Särskilda dansbanor började byggas i slutet av 1800-talet. De arkivaliska spåren av denna förändring av nöjeslivets förutsättningar är inte många, främst för att banorna tillkom informellt. En liten arkivskärva ger aningar om hur det kunde gå till och om hur företeelsen kunde spridas:

Omkring 1884 byggdes en flottningsränna i Ryggesbo, en avsides belägen skogsby i Ovanåker [i västra Hälsingland]. De flesta byggnadsarbetarna bestodo av värmlänningar, direkt importerade från Värmland. Vid rännans nedre del, just vid Ryggesbo, byggde dessa värmlänningar en dansbana utan tak, på vilken de dansade. Dit samlades också omkringliggande fäbodställets och skogsbyars ungdom. Så

vitt jag vet, är denna dansbana den första som byggdes inom socken.²⁸

Kring sekelskiftet 1900 inleds i större skala byggandet av särskilda dansbanor. Den första Folket Park grundas i Malmö 1893 och utan tvekan är Folkets Park-rörelsen en viktig kraft bakom utvecklingen, men långt ifrån den enda. Under kort tid skapas en oöverskådlig mängd dansbanor. Inga orter torde vara undantagna från denna spridning av dans i mer ordnade former. De flesta banorna tillkom med ideella krafter och blev därför vare sig arkitektoniska mästerverk eller byggnader med lång livslängd.

Dansbanornas tillkomst är nära knuten till folkrorelsernas framväxt. Inom arbetarrörelsen, nykterhetsrörelsen, skytterörelsen, kolonirörelsen och inte minst idrottsrörelsen spikades och målades dansbanor i stor omfattning. Dansbanorna kom till för både medlemmarnas och föreningsekonomins skull. Medlemmarna fick platser att

roa sig på, samtidigt fick föreningen betydelsefulla inkomster av försålda entré- och dansbiljetter. Många festplatser stoltserade så småningom med två dansbanor, en för modern dans, en annan för gammaldans.

Om ytterligare en faktor bakom dansbaneutvecklingen borde nämnas, handlar det i så fall om cykeln. När cykeln blev någorlunda vanlig bland ungdomar, kunde många lätt ta sig till nöjen utanför den allra närmaste trakten. Den rörligheten ökade möjligheterna att locka större publik än den egna byns ungdomar till nybyggda dansbanor. Folkrorelser och cykel heter således förklaringarna till dansbanornas snabba spridning i början av förra seklet.

För de idrottsföreningar som drev sina dansbanor med framgång, vilket många verkar ha gjort, blev emellertid den lyckosamma verksamheten ett tveeggat svärd. I den heta debatten om dansbaneeländet fann sig föreningarna som dansarrangörer vara delansvariga för ungdomens dåliga

FIGUR 5. Från musikerplatserna har man bra översikt över dansgolvet. Musikerna har samtidigt god kontakt med varandra, eftersom man sitter i en ring. FOTO: Göran Berglund.



nöjesvanor. ”Idrottsrörelsen hamnade därmed på de anklagades bänk och utsattes för vissa starkt negativa beskyllningar om bristande samhällsansvar”, skriver historikern Johnny Wijk som i artikelform behandlat detta dilemma för de dåtida föreningarna.²⁹ Idrottens företrädare försvarade sig i första hand med att idrottsföreningarna var respektabla arrangörer som snarare arbetade för mer städade danser – idrottsrörelsen som sådan hade ännu inte fått sin aktade samhällsställning. Om föreningarnas beroende av dansinkomster talades däremot inte lika högt.

I dag är de flesta av dessa lokala nöjesställen borta. Ja, dansbanorna har försvunnit i sådan utsträckning att frågan är om hela företeelsen måste beskrivas i förfluten form. Naturen har i många fall återtagit initiativet och osynliggjort alla fysiska spår av de konstruktioner som frivilliga krafter ägnade så mycken tid åt och satte så mycket hopp till. De banor som låg i närheten av städer och mindre samhällen har rivits i takt med behovet av ny byggbar mark. ”Forna dagars Ljusvattnet-fröjd försvinner under jordmassorna”, lyder en tidningsrubrik³⁰ som berättar om en typisk utveckling. När etnologen Berit Wigerfelt³¹ skulle samla in källmaterial för sin studie av 1940-talets unga nöjesliv i Uppsala, besökte hon de forna dansplatserna tillsammans med en av sina informanter. Hennes bild säger åtskilligt om många välbesökta dansbanors öde: ”Vid ett tillfälle bedrev vi nästan arkeologiska studier. Genom svårforcerade taggiga snår ute i en skog hittade vi resterna av en mycket populär dansplats på 1940-talet, i form av några cementklumpar i det höga gräset.”³² Många dansbanor finns sålunda bara bevarade i ett minskande antal människors minnen och i välbehållna föreningsarkiv.

Det ligger trots allt något följdriktigt i att dansbanor inte är långlivade byggnadsverk. De skapades för ett framväxande behov i en dynamisk tid. De skulle möta en alltmer frigjord ungdoms krav på egna mötesplatser, där föräldrar och grannar inte hade insyn. Musiken och danserna var tidens senaste, vilket ytterligare bidrog till att säkra barnorna från föräldrar och andra vuxna. Musiken och dansen förnyades därmed efter gällande moden. Det var på dansbanan som många kunde iaktta det moderna livets hastiga skiftningar.

Att en arena för tidens snabba skiftningar själv råkar ut för sitt eget utmärkande drag är kanske inte så mycket att säga om. Dansbanan är – i likhet med många andra nöjesställen – avhängig av att vara med sin tid. När tiden vill ha en annan plats för nöjen, tystnar musiken och dansbanan förfaller, beroende som den är av kämpande ideella krafter. Så småningom blir den blott ett minne – men ett lyckligt sådant.

Gunnar Ternhag, f 1948, professor i ljudproduktion vid Institutionen för kultur och medier, Högskolan Dalarna, samt gästprofessor vid Musikhögskolan vid Örebro universitet. Hans forskning rör musiketnologi, särskilt folkliga musiktraditioner i Sverige och övriga Norden, samt svensk nationalromantisk musik av tonsättare som Hugo Alfvén och Wilhelm Peterson-Berger. Ledamot av Kungl. Musikaliska akademien.

gte@du.se

Noter

1. Dahlström et al. 2004, s. 175.
2. Jfr Ronström 1992, s. 40; Nilsson 1998, s. 28; Ternhag 2000.
3. Se t.ex. Andersson 1997; Carlsson 2006; Isgren 1997; Jonsson 2006; Josefsson & Kjörcck 1997; Martinsson 2000.
4. ULMA 28330:3.
5. Jfr Andersson 1997, s. 6.
6. Se t.ex. Bakka 1978; Troup 2000.
7. Om Höjer, se Grauers 1973.
8. Jfr Wijk 2001, s. 85f; Brattmyhr 2006, s. 182ff.
9. Citerad i *Svensk läraretidning* 8/1929, s. 143.
10. Jfr Kjellberg 1985, s.108ff; Arvidsson 2002, s. 30; Fornäs 2004, s. 27, 37.
11. Frykman 1988.
12. Frykman 1988, s. 143.
13. Frykman 1988, s. 118.
14. SOU 1945:2, del 3, s. 93; efter Wigerfelt 1996, s. 42.
15. ULMA S 11-13, 1973-74.
16. Nm 110, 1941.
17. Dahlström et al. 2004.
18. Jfr Nilsson 1998, s. 41ff.
19. Se Ronström 1992, s. 45ff.
20. Jfr Ronström 1992, s. 50.
21. För källkritiska synpunkter på minnesuppteckningar, se Ternhag 1992, s. 26f och där anförd litteratur.
22. Dahlström et al. 2004, s. 142.
23. Dahlström et al. 2004, s. 212.
24. Dahlström et al. 2004, s. 63.
25. Dahlström et al. 2004, s. 176.
26. Jfr Nilsson 1998, s. 143ff.
27. Genrup 1999, s. 86ff.
28. Nordiska museet, NMEU 2293.
29. Wijk 2001, s. 86.
30. *Norra Västerbotten* 31/10 1957.
31. Wigerfelt 1996.
32. Wigerfelt 1996, s. 18.

Käll- och litteraturförteckning

Otryckta källor

- Institutet för språk och folkminnen:** Folkminnesavdelningen i Uppsala
Svar på frågelista ULMA S 11: Dansbanefröjder i Uppsalatrakten 40-talet I (ULMA 28330:3)
- Nordiska museet, Stockholm**
Svar på frågelista Nm 110: Dansplatser (NMEU 2293)

Tryckta källor och litteratur

- Andersson, Ingemar, 1997, "Dansbanorna, danserna och musiken. En inventering av dansbanelivet i Katrineholms kommun under 1900-talet", *Noterat* 4, s. 5-28.
- Arvidsson, Alf, 2002, *Från dansmusik till konstnärligt uttryck. Framväxten av ett jazzmusikaliskt fält i Umeå 1920-1960*. (Dialekt-, ortnamns- och folkminnesarkiv i Umeå. Serie F. Musikliv nr 2.). Umeå.
- Bakka, Egil, 1978, *Norske dansetradisjoner*. (Norsk kulturarv 15.) Oslo: Samlaget.
- Brattmyhr, John, 2006, "Folkparker för dans", *Fataburen, Nordiska museets och Skansens årsbok*, s. 180-189.
- Carlsson, Carina, 2006, *Kulörta lyktor och dansbiljetter. Västsvenska festplatser under 100 år*. Vänersborg, Regionmuseum Västra Götaland.
- Dahlström, Eva, et al. (red.), 2004, *Det var dans i Folkets Park... Minnen från den svenska folkparken*. Örebro, Folkrörelsernas arkiv i Örebro län.
- Dansbanor i Örnköldsviks kommun*, 1995, Örnköldsvik, Örnköldsviks kommun.
- Fornäs, Johan, 2004, *Moderna människor. Folkhemmet och jazzen*. Stockholm, Norstedts.
- Frykman, Jonas, 1988, *Dansbanelälandet. Ungdomen, populärkulturen och opinionen*. Stockholm, Natur och Kultur.
- Från vägska till dansbana. Boken om dansplatser i Blekinge*, 2001, Karlshamn, ABF Blekinge.
- Genrup, Kurt, 1999, "Tacka vet jag logdans.' Mogendansen i Sverige med tonvikt på logdans utifrån ett deltagarperspektiv", *Från dansbana till rockklubb. Populärmusiken i fokus. Sju artiklar om logdans, schlager, visa, jazz och rock'n' roll*. Vasa, Finlands svenska folkmusikinstitut, s. 85-103.
- Grauers, Sven, 1973, "Höjer, Nils Jakob", *Svenskt biografiskt lexikon*. Bd 19. Nr 95. Hällsjö-Inge. Sthlm, s. 700-703.
- Gustavsson, Lars, 2006, "Nöjesliv i bygden", *Skatelövskronika*, s. 175-181.
- Isgren, Kerstin, 1997, *Dansbaneminnen. Från vägska till dansbana. En dokumentation om dansplatser i Karlskrona kommun*. Karlskrona.
- Jonsson, Tord, 2006, *Nytkerhetslogen Morgonrodnaden i Ånhult och dansbanor i denna del av Virserums socken*.
- Josefsson, Arnold & Kjörcck, Ingvar, 1997, *Den gamla dansbanan. Dansbaneinventering i Skaraborg* 1997. Skara, Länsmuseum.
- Kjellberg, Erik, 1985, *Svensk jazzhistoria. En översikt*. (Publikationer från jazzavdelningen, Svenskt visarkiv 4.) Stockholm, Svenskt visarkiv/P A Norstedt & Söners Förlag.
- Martinsson, Sven, 2000, *Dansbanor och spelemän i Hallands län*. Knäred, Höjden.
- Nilsson, Mats, 1998, *Dans - kontinuitet i förändring*. Diss. (Skrifter från Etnologiska föreningen i Västsverige 25.) Göteborg, Etnologiska föreningen i Västsverige.
- Ronström, Owe, 1992, "Dansen i världen", *Kulturella perspektiv*, nr 3-4/1992, s. 40-51.
- Ternhag, Gunnar, 1992, *Hjort Anders Olsson - spelman, artist*. Diss. Hedemora, Gidlunds.
- , 2000, "Minnen av bröllopsdans. Några tankar om dansforskningens källor", *Noterat* 8, s. 79-88.
- Troup, Vivianne, 2000, *På dansbanan/Tanssilavan luona/ At the Dance Pavilions in Finland*. Helsingfors, Söderströms.

Ungdomen och nöjeslivet. Ungdomsvårdskommitténs betänkande. Del III. (SOU 1945:22). Stockholm.

Wigerfelt, Berit, 1996, *Ungdom i nya kläder. Dansbanefröjder och längtan efter det moderna i 1940-talets Sverige*. Diss. Lund, Symposion.

Wijk, Johnny, 2001, "Idrott, ungdom och 'dansbanceländer'. Om den svenska idrottsrörelsens begynnande engagemang som ungdomsfostrare på 1940-talet", *Idrott, historia och samhälle*, 2001, s. 85-111.

The dance floor of happy memory

By Gunnar Ternhagen

Summary

This article draws attention to the dance floor as a memorable phenomenon and a worthy research topic. Up till now dance floors have received very little attention from researchers and very little from heritage conservation agencies.

Dance floors in Sweden began to be constructed on a considerable scale in the closing years of the 20th century. Before long it became very common for associations of different kinds to build small dance floors and dance halls on a voluntary, non-profit basis. There was a dual purpose involved here: the members would have a place of amusement, and the association would have a source of income.

But dance floors were for a long time viewed in a critical light by established adult society. During the 1930s and early 40s there was a heated discussion in the press which came to be called the debate on the dance hall pestilence.

How was the space offered by the dance floors organised? A cursory examination of dance-floor memories indicates that there were three spatial zones: one for the same-sex group (the boys always stood in a group by themselves, the girls likewise), one for the individual male heading for his chosen partner (and similarly for the individual female in the ladies' invitation), and a zone for socialisation in pairs, namely the path to the dance floor and the dance floor itself.

Many dance floors have now disappeared, above all because young people are finding their amusements elsewhere. There is perhaps nothing very remarkable about an arena of rapid historical change itself falling victim to its own distinguishing characteristic. The dance floor, like many other places of entertainment and amusement, is dependent on keeping abreast of the times.



● Nästa nummer:

Nummer 55 av *Bebyggelsehistorisk tidskrift* handlar om kartor och planer och deras användning inom forskningen. Artiklarna belyser historisk och modern användning av kartor både på landsbygden och i städer. En fråga som tas upp är bland annat hur man kan studera medeltidens bebyggelse med hjälp av kartor. Den svenska stormaktstidens omfattande kartering av landet kommer också att belysas i ett flertal artiklar. Man kan vidare läsa om de skånska pionjäreerna i de omvälvande jordreformerna som genomfördes på 1700- och 1800-talen. Stadskartor av olika slag kommer att behandlas – stadsplaner allt sedan 1600-talet till idag har varit styrande för utformningen av ny bebyggelse. En viktig fråga som också kommer att beröras är hur svenska kartor är tillgängliga för användning idag.