

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 musikhjälpare i skolorna är kvinnor, och ser man ett par hundra år tillbaka i tiden så har det alltid funnits kvinnliga musikhjälpare, 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 spelas 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 välvt 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. Läggs 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 förlovningsstiden: "... 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 /.../

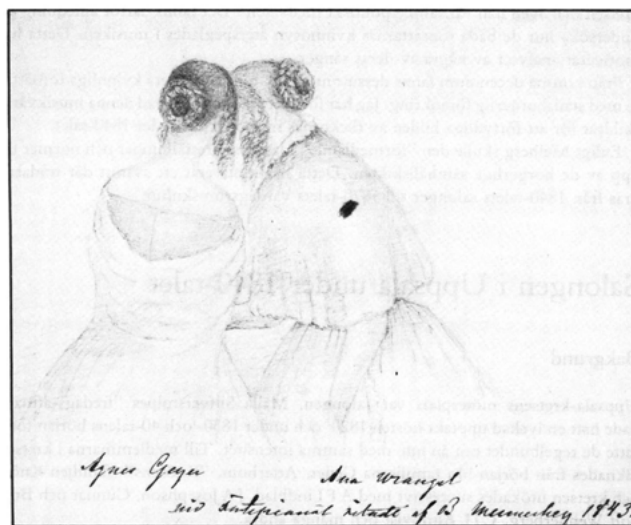
Då han (Geijer) närmast vänder bladet är det vid sången Till Sophie han stannar, den ljufvaste och renaste af kärlekshymner. Och Agnes sjunger /.../³⁶

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 advantageos 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 Linnell 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. Linnells 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 rött 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 Linnell 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 Linnell:

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 gudagnistän 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 Ransäters 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, Stegeland's 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.