

# 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 stämmig 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.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup>

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.<sup>3</sup> 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."<sup>4</sup>

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.<sup>5</sup>

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.<sup>6</sup>

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."<sup>7</sup> 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 tempelkännande 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."<sup>8</sup>

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. Konserthuset bygnadsdelegation 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."<sup>9</sup>

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.<sup>10</sup>

## 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 tolvtonsmusiken. 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.<sup>11</sup>

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.<sup>12</sup> 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.<sup>13</sup>

I huset samsades förutom Konserthuset förbunden, 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.<sup>14</sup>

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."<sup>15</sup>

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.<sup>16</sup>

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 bli som för i sin art ensamlade." (Kungliga Konserterna)

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

"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." (Kungliga Konserterna)

**Biljetter å kr. 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. 6399**

FIGUR 3. Under mellankrigstiden var antalet "övriga tillställningar" i Stockholms konserthus fler än musikkonserterna. Väktalighetstävlingar, 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.<sup>17</sup> 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.<sup>18</sup> (Deras majoritet var dock blygsam i jämförelse med den publikenkät som gjordes 1965, då kvinnodominansen var total och har så förblivit till i dag.<sup>19</sup>) 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.<sup>20</sup> 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.<sup>21</sup>

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.<sup>22</sup>

## 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".<sup>23</sup>

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.<sup>24</sup>

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.<sup>25</sup>

Konserthuset och 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]".<sup>26</sup>

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."<sup>27</sup> Men under mellankrigstiden hade fler och fler börjat inse tjuvningen 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."<sup>28</sup>

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.<sup>29</sup> 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.<sup>30</sup>

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 grammfoninspelningarnas 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..."<sup>31</sup>

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 framböll 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.<sup>32</sup> 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.<sup>33</sup> I samband med avtalet fick radiochefen en plats i Konserthuset styrelse. Till följd av arrangementet med Radiotjänst blev huvudstadens konserthusmusiker 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".<sup>34</sup> 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”.<sup>35</sup>

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.<sup>36</sup>

## 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.’”<sup>37</sup>

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](mailto: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.