

Musikens rum och miljöer

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bo Persson

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