

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

av Karin Hallgren

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

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

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

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

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

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

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

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

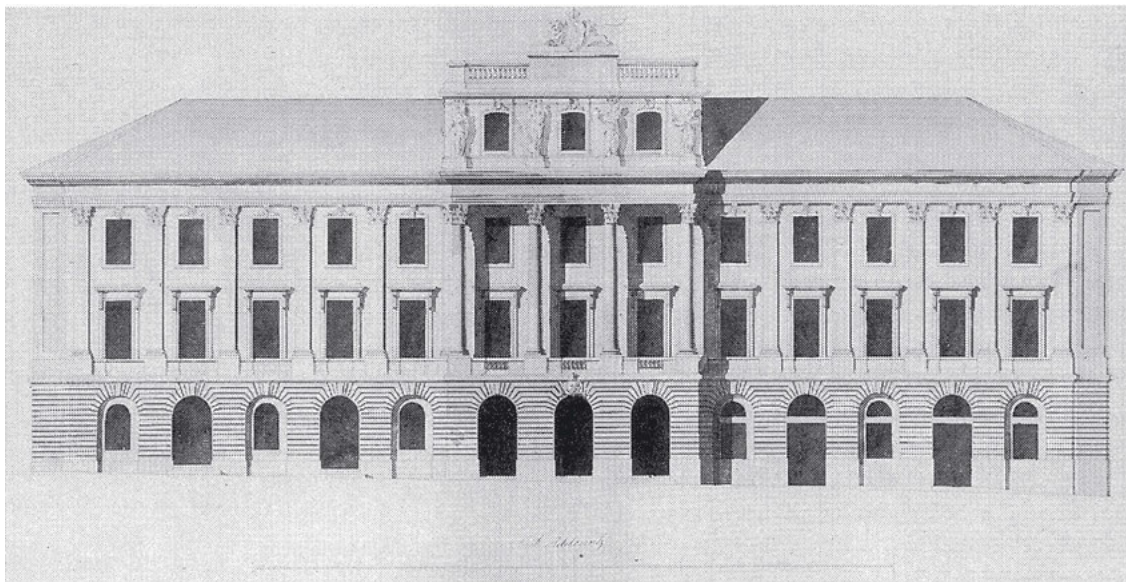
Det är också viktigt att framhålla att gränsdragningen mellan den privata och den offentliga sfären inte var lika lätt att göra och att uppdelningen inte var lika relevant under tidigt 1800-tal, vare sig det gällde det samhällsliga livet i stort eller musiklivet. I samhället engagerade man sig alltmer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

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

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

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

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



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

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

Musikliv med kungligt stöd

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

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

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

Operan

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

Det gustavianska operahuset innehöll inte bara

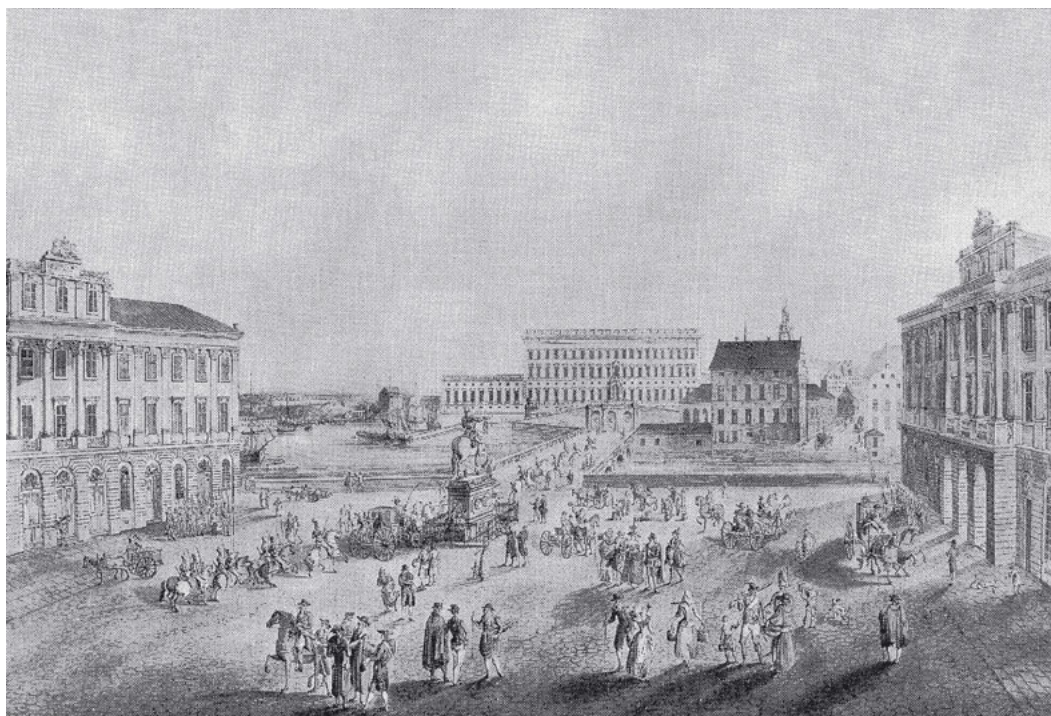
scen och salong, utan också bostäder för några av teaterns styresmän, utrymmen för kungen och hovet, samt verkstäder och magasin. Salongen hade stående parterre och fyra rader, med en speciell loge för kungen i fonden på den första raden.¹² 1815 gjordes en jämförelsevis omfattande ombyggnad av salongen,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

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

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

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

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



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

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

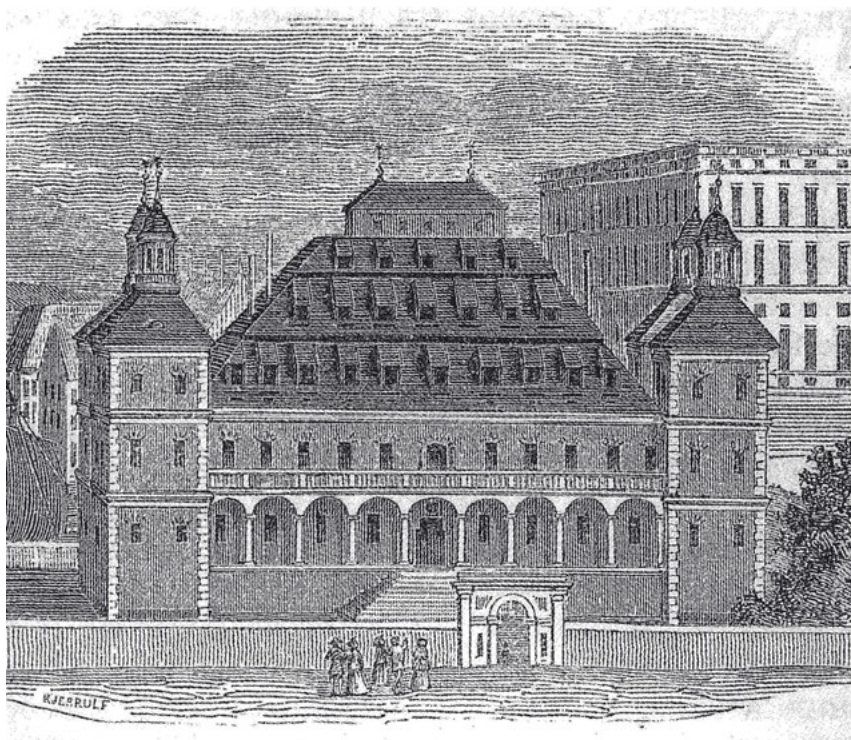
från kungen för att kunna bedriva sin verksamhet. En teater som i huvudsak framförde operor krävde stora ekonomiska resurser och kunde inte drivas utan anslag – oavsett om pengarna kom från kungen som i början av 1800-talet, eller från staten, som under 1900-talet.¹⁶

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

Arsenalsteatern

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

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



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

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

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

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

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

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

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

Djurgårdsteatern

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

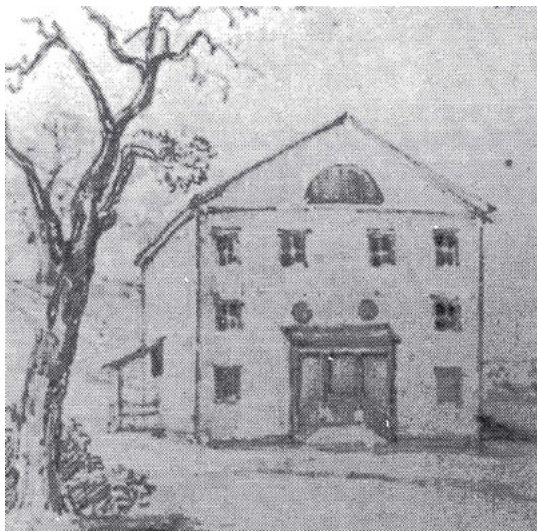
I en pamflett från 1815 beskrivs teaterns salong kortfattat.²⁷ Parterren är i stark lutning och sträcker sig från salongens bakvägg till orkesterdiket, som rymmer ett antal musikanter. Totalt har salongen ca 400 platser och bänkarna för publiken är 7 tum breda (dvs. ca 17 cm). Åskådarna kommer ur många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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

Riddarhussalen och Börssalen

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

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

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

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

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

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

Musikliv på en begynnande marknad

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

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

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

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

Kirsteinska huset

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

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

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

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

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

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

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

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

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

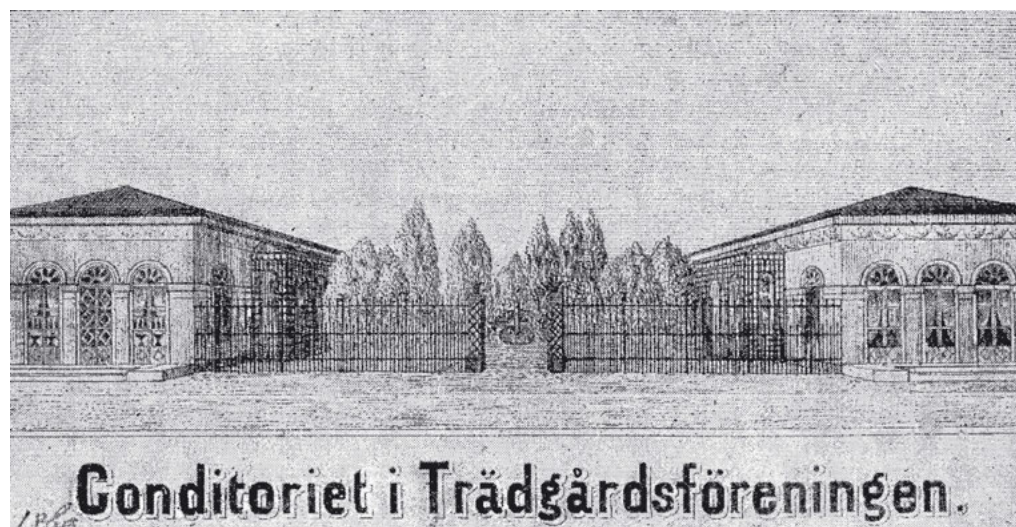
Hela Clara Strandgata och trakten däromkring förändrades helt 1870 i samband med att sammanbindningsbanan mellan Södermalm och Norra station anlades och Centralstationen byggdes. Idag ligger Hotel Continental mitt emot Centralstationen på den plats där Kirsteinska huset en gång låg.⁵⁰

Barnhusträdgården och Davidsons paviljong

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

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

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



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

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

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

Några ytterligare upplysningar om repertoar eller orkester meddelades inte.

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

Första Afdelningen:

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

Andra Afdelningen:

La Bataille d’Alger, stor Musikalisk Målning.

Tredje Afdelningen:

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

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

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

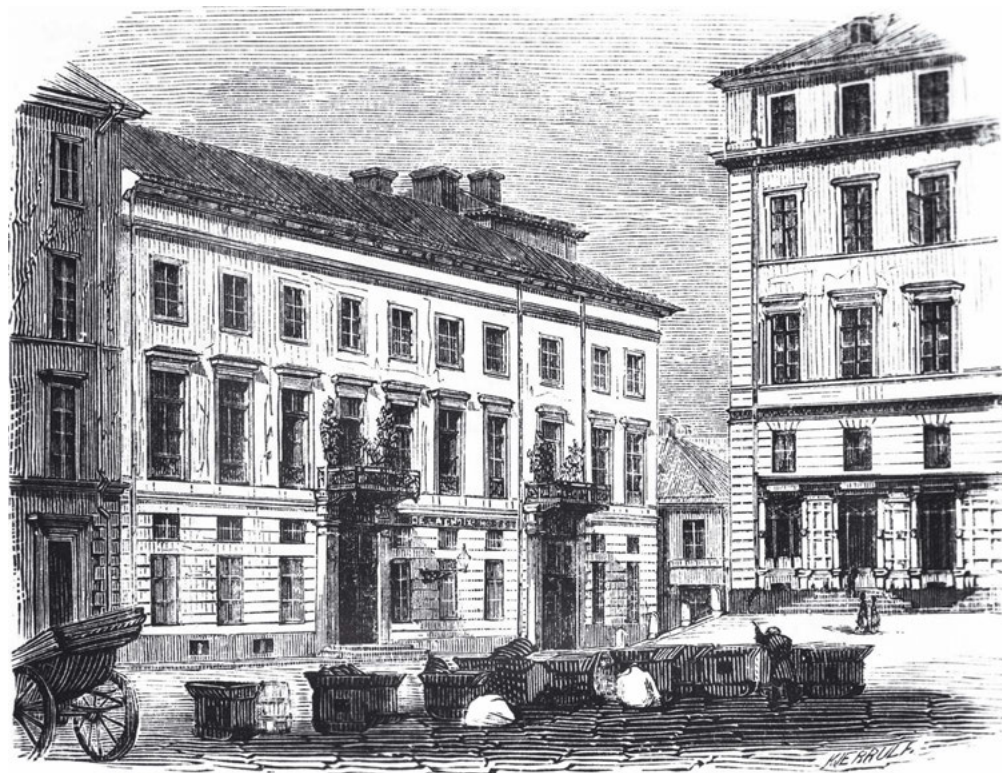
Wien. Även idén att låta eklärera en byggnad eller en trädgård var högsta mode internationellt. När Tivoli i Köpenhamn invigdes 1843 var just belysningen någonting som uppmärksammades. Köpenhamns Tivoli blev en förebild för många andra nöjesparker. Även bröderna Davidson hade ambitionen att skapa ett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

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

De la Croix’ salong

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

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



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

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

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

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

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



FIGUR 7.



FIGUR 8.

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

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

Ladugårdslandskyrkan

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

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

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

Avslutning

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

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

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

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

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

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

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

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

karin.hallgren@vxu.se

Noter

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

Käll- och litteraturförteckning

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

Rooms for music in early 19th century Stockholm

By Karin Hallgren

Summary

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

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

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

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

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

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