

MUSIKEN I SVERIGE

Band II. Frihetstid och gustaviansk tid 1720-1810

Del 3. DEN GUSTAVIANSKA TIDEN

Kapitel 15. Mellan konsert och salong

(Leif Jonsson)

Den ”offentliga” konsertens förutsättningar

Musik i svenska landsorten

Musiklivet i Finland *(Fabian Dahlström)*

Hovkapellmästarna i musiklivet

Operan under Gustav IV Adolf

Nyare idéer och stilströmningar

Huvudredaktör: Leif Jonsson

© Bokförlaget T. Fischer & Co och

Kungl. Musikaliska akademien 1993

ISBN 91 7054 701 7

Kungl. Musikaliska akademien skriftserie nr 74:II

ISSN 0347-5158 (ISBN 91-85428-78-7)

Grafisk formgivare: Lars E. Pettersson

Fälths Tryckeri, Värnamo 1993

Digitaliserad med tillstånd av förlaget



15. MELLAN KONSERT OCH SALONG

DEN »OFFENTLIGA» KONSERTENS FÖRUTSÄTTNINGAR

En offentlig konsert i egentlig, modern mening kan man först tala om när ett socialt slutet musicerande öppnas och förvandlar publiken till en anonym massa (härtill Pinthus 1932). Under ett längre övergångsskede under 1700-talet var »konsertens» publik begränsad till inbjudna gäster, vänner, anhöriga, bekanta. Normgivande här var musiken vid hovet, där furstens egen önskan i »nåder» delgavs de inbjudna. En offentlig konsert var en nöjesform som skulle lösa från denna auktoritet. Och detta kunde inte på allvar ske förrän borgarna trädde fram som ekonomiskt ledande samhällsskikt. Med det successivt förändrade offentliga umgänget fick vi ett offentligt konsertliv där musiken började spelas för en betalande publik som mötte upp för musikens egen skull.

Vi har tidigare sett hur konsertlivet markant utvecklade sig under 1700-talets lopp efter Romans berömda konserter 1731 (se s. 42 f. & 74 f.). Samtidigt genomgick den offentliga konserten socialhistoriskt en process från aristokratisk till borgerlig hegemoni. Riddarhuset – med den mest nyttjade lokalen för konserter i Stockholm ända fram till 1800-talets början – var aldrig någon »offentlig» lokal, även om det kunde röra sig om en betalande publik. De mest offentliga lokalerna ännu ett stycke in på 1800-talet var kyrkor, rådhus, parker och serveringar, även om dessa också hade sina sociala utmönstringar.

Musikestetiken och instrumentalmusiken

Tidningspressen – det borgerliga samhällets karakteristiska forum för vittra strider – medverkade under 1700-talets slut till att konserten blev en huvudsakligen profan och borgerlig företeelse. Från 1770-talet kan man studera musikrecensioner och behandling av musikestetiska frågor på detta sätt i pressen – kanske tidigast i Allmänna tidningar 1770 och Dagligt allehanda 1772, men även Stockholms Posten blev tidigt ett ledande organ (se s. 87 f.). Av de musikestetiska utläggningarna kan man utläsa att musiken inte längre skulle tjäna religionen och kunga-

makten eller spegla kosmos; den skulle istället röra den jordbundna människans känslor. Naturtanken tillhörde denna estetik på samma sätt som inom måleriet. Det »naturliga» ansågs endast uppnått genom en efterbildning av naturen (i anslutning till den aristoteliska mimesisläran). I förlängningen betraktades musiken som själens språk. Musikestetiken fram till romantiken blev härmed i princip profan.

För första gången ställdes nu den rena instrumentalmusiken i blickpunkten för estetiska diskussioner utan att betraktas som underordnad den vokala. Den estetiska omorienteringen förde också med sig en ny musik, med en ny arkitektonisk form. Denna Sturm och Drang opponerade sig mot förnuftsdyrkan och classicismens regelpoetik och hävdade istället originaliteten, geniets frihet och känslans rätt.

Med detta förknippades åtminstone delvis begreppen »Kenner» och »Liebhaber». Musik för »kännare» kunde vara den nyare wienklassiska, men också den äldre kontrapunktiska musiken och t.o.m. den från 1780-talet av kännare alltmer studerade folkliga musiken. »Musikalskarens» musik däremot var sådan som inte krävde närmare fackkunskap. De bildade musikalskarna anslöt sig i tidningspressen ännu under 1780-talet till upplysningsteoretikernas skrifter. Enkelhet och sparsamhet med de musikaliska medlen återfinns som ideal t.ex. hos diktarer Johan Henrik Kellgren. Ett exempel är artikeln »Något om Compositeurer och Virtuoser» (Stockholms Posten 1780), där han påtalar den rådande enformigheten och likheten mellan olika musikverk (härtill Lamm 1913, s. 118; samt Lamm 1918–20). Genom bekantskapen med Kraus blev Kellgren en ivrig Gluckbeundrare och skrev i Stockholms Posten 1779 »Om Glück och Operan» (jfr dock Leux-Henschen 1956, som lanserar Kraus som artikelns egentlige författare).

Liksom flertalet samtida europeiska »estetiker» hade Kellgren dock inte någon större förståelse för ren instrumentalmusik; endast den med dikt konst förbundna musiken gav honom vad han sökte. Vid en parentation i sällskapet *Utile Dulci* 1785 hävdar han att musik och poesi smyckar och förädlar varandra – utan stöd av musik blir diktarens språk mindre rörande och utan hjälp från diktkonsten blir musikuttrycket svagare (se Lamm 1920, s. 205). Allt detta är äkta upplysningsestetik. Kellgren fick emellertid ett genmäle i Stockholms Posten 1780 (nr 92 & 94), där signaturen »välmenande Studiosus, Upsala den 30 Martii 1780» tillbakavisade alla dem som inte förstod instrumentalmusik (som den anonyme insändaren har Kraus återigen utpekats; se Leux-Henschen 1958, s. 118).

Av inhemska tonsättare låg Musikaliska akademins sekreterare Pehr Frigel nära Kellgrens estetik. Även han vände sig mot »tonernas mångfald» och sångarnas »fördärvliga» ornamenteringar i »italiensk stil». Frigel hörde också till dem som höjde rösten mot den utbredda

föreställningen om musiken som blott förströelse. Exempelvis hyllade han i Musikaliska akademien överintendenten och ledamoten Carl Fredric Fredenheim, som »var förtrogen med inte endast musiken som förströelse utan också som vetenskap och konst; och dess förening med Religion, Patriotism och Dramatik» (MAB; KMA:s protokoll 17/2 1798). Liknande åsikter, som bl.a. återgick på Mattheson och Sulzer, finner vi hos bl.a. Johan Miklin.

Men vanligen florerade mindre djupsinniga tankar om musiken, där musikens »bäck» sades förströ och röra människan. En typisk Liebhaber-ståndpunkt var att musik skulle vara enkel och gå direkt till hjärtat; vad som inte föll musikälskaren på läppen var intet värt. »Känslornas vågor» var musikälskarens motto och en utpräglat borgerlig musikälskarattityd, särskilt väl uttryckt i samtidens brev. Bilden av musikpubliken som en både sensations- och societetslysten samling är säkert ganska träffande (se bl.a. skrivelse av Claes Fredrik Horn 21/3 1786 i KMA:s protokoll; härtill Walin 1941, s. 62).

Musikaliska akademiens musikundervisning och konserter

Tidigt under 1700-talet fanns tendenser till en högre svensk musikskola. Men planerna kunde förverkligas först med Musikaliska akademien, som redan i sina statuter 1771 inskrev föresatsen att starta ett »undervisningsverk» (se s. 289 f.). Under de första åren led detta emellertid av stora penningproblem, och Frigel insåg att Akademien var tvungen att inrikta sig på det nödvändigaste: sång och harmoni- och kompositionslära, medan undervisning i violin, viola, cello och klaver ansågs vara tillfredsställd i samhället i övrigt. Undervisningen i denna form kom igång 1797, men redan 1800 avled teoriläraren Wikmanson och fram till 1814 bestod undervisningen mest av en sångklass.

Teoriundervisningen hade blivit ett särskilt skötebarn för Akademien. Både Wikmanson och Frigel hade lärt teori av Kraus. Något senare bedrev abbé Vogler teori- och kompositionsundervisning i huvudstaden, både i en egen musikskola (1786–87) och vid offentliga föreläsningar. I en annons i Dagligt allehanda 1/4 1795 utlovades »analyser» av Kraus *Sorgemusik över Gustav III*, Voglers *Sorgemusik över Ludvig XVI* och Grauns *Jesu död*, vilka alla nyligen blivit framförda för Hovkapelletts »Änke- och Pupillkassa». Bland Voglers elever märks Johan Fredrik Berwald och greve Anders Fredric Skjöldebrand. Frigel blev bl.a. Erik Gustaf Geijers teorilärare. Johann Christian Friedrich Häffner hyste ett särskilt teoriintresse med inriktning på »gamla» mästare (se närmare nedan).

En viktig uppgift för Akademien var enligt stadgarna att ta fram och trycka läroböcker (vilket dock blev verklighet först med Johan Erik Nordbloms sångskola 1836 och Erik Drakes harmonilära 1839; se vol.

III.: Grevinnan Margaretha Hedvig Cronstedt af Fullerö, sångerska och konstnärinna (dotter till Patrick Alströmer), porträtterad under s-talet av Elias Martin sittande vid sitt klavikord (foto Nationalmuseum).

Redan under 1700-talet invaldes kvinnor som ledamöter av Musikaliska akademien. Den första var sångerskan Elisabeth Olin (1782). Sex år senare invaldes Caroline Müller, Lovisa Sofia Augusti, Francisca Stading – alla framstående sångerskorna på Operan. 1795 invaldes ytterligare sångerskor; förutom den här avbildade grevinnan af Fullerö även Christina Fredenheim (sopran som medverkade vid det svenska uruppförandet av *Skapelsen* 1801), samt kramhandlarhustrun Anna Brita Wendelius. År 1800 följde Marianne Ehrenström, mest bekant för sin skildring av den svenska litteraturen och konsten (tr. 1826). Följande år, 1801, kallades systrarna Sophia och Emilie Brandel, sångerskor, samt grosshandlarfrun Marie Antoinette Petersén. Sedan dröjde det till 1817 tills nya kvinnor invaldes, symptomatiskt nog sångerskor som följdes av en rad andra under 1800-talets lopp (se vol. III).

III, s. 178 & 205). Istället var det en del fristående läroböcker som användes i landet, framför allt Voglers Inledning till harmoniens kännedom, men även Johan Miklins För begynnare i tonkonsten. För djupare studier var dock den svenske musikstudenten hänvisad till utländsk litteratur.

Den i Sverige tryckta litteraturen om musik var mycket sparsam. 1773 utgav Abraham Hülphers på eget förlag Historisk afhandling om musik och instrumenter, som var den första översikten över vårt orgelbestånd, därtill den första framställningen av musikens historia i Sverige (se bl.a. s. 134 f.). Förutom denna utgavs endast ett lexikon och några kortfattade musikteoretiska böcker. Både Carl Envallssons Svenskt musikaliskt lexikon (1802) och Miklins redan nämnda För begynnare i tonkonsten (1802) hänvisade till de viktigare samtida skrifterna på kontinenten. Envallssons artiklar »Musik», »Allegro», »Melodi» och »Expression» är alla översättningar från Rousseaus Dictionnaire de musique. Voglers teoretiska arbeten från Stockholmstiden saknar i stort sett helt estetiska synpunkter (bl.a. Inledning till harmoniens kännedom (1794), organistskola (1798) och klaverskola (1798; om denna se vidare s. 446 f.).

När Utile Dulce, Stockholms musikälskares tidigare fasta punkt (se s. 110), upplöstes under 1790-talet tog Musikaliska akademien alltmer ledningen i Stockholms musikälskarvärld.

Par Bricole, som grundades under 1770-talet, var en annan viktig musikälskarorganisation. Den hade både »Ordens-Cantor», »Directeur af den Bacchanaliska Musiquen» och »Ordens-ConzertMästare», med befattningshavare hämtade från musiklivets toppskikt, såsom Uttini och Hæffner.

Musikaliska akademien hade börjat ge konserter redan 1772, främst i Börshuset, bl.a. för att finansiera sin egen verksamhet (statligt stöd kom inte förrän under 1820-talet). Konserternas välgörenhetskaraktär var också viktig. Under perioden 1774–90 gick behållningen delvis till Seraphimerordens lasarett och 1799–1801 till brandskadade i Enköping och Kalmar (se nedan).

De medverkande var dels akademiens ledamöter, som var förpliktade att delta i orkestern, och dels förstärkningarna på i synnerhet blåsarsidan. Ibland medverkade hela Kungl. Teatern i Akademiens namn vid konserter, på samma sätt som den gav sina operaföreställningar i Akademiens namn (se s. 295). Ett berömt sådant exempel var åminnelsekonserten för Kraus 1798. För denna konsert finns i protokollen rikliga namnuppgifter över Stockholms musikälskare. Sålunda räknar Walin (1941) till 101 medverkande amatörer förutom Hovkapellet och Kungl. Teaterns personal (se nedan).





Ill.: Pehr Hilleström, Vauxhallen i Kungsträdgården. Illuminationsfest med dans den 21 augusti 1791 med anledning av Gustav III:s hemkomst från Tyskland. (Tavlans förste ägare var C. M. Bellman; numera Stockholms stadsmuseum.)

Assembléer och harmonikonsserter

Det franska uttrycket »assemblée» kom i Sverige under 1700-talets slut och början av 1800-talet att beteckna en festlig danstillställning, adlig och/eller borgerlig. Runt om i landet gavs sådana i stadens borgerliga centrum, Rådhuset. Mönsterbildande var de assembléer som gavs i Börshuset i Gamla stan i Stockholm var eller varannan vecka under framför allt 1780-talet. Där kunde man vara säker på att träffa nästan alla som tillhörde stadens förnämre kretsar, inte sällan även den kungliga familjen. Här bjöds både musik och dans och entrébiljetten inbegrep även te och andra förfriskningar (se Personne 1913, s. 281).

En populärare variant introducerades när Kungsträdgårdens orangeri förvandlades till s.k. Vauxhall – efter mönster från Londons berömda förlustelsepark – och populärkonsserter började ges under Johann Ignaz Stranenskys ledning somrarna 1793–1802. Orkestern kom omväxlande från de båda livgarderna i Stockholm, Svea och Göta livgardes musikkårer, där klarinettisten i Hovkapellet Stranensky var musikdirektör (om musikkåreerna, se vol. III, s. 155 f.). Efter sin Stockholmstid var han verksam tre år i Uppsala med motsvarande konsertverksamhet



Ill.: »Ju mera väsen, ju bättre», karikatyr av Martin Rudolf Heiland från 1700-talets slut. (Nationalmuseum.)

Dansmusiken utförs på (troligen) hammarklaver, samt på violin.

till 1805, varefter han flyttade till Finland (Åbo och Björneborg).

I Vauxhallen intog en brokigt sammansatt publik sina förfriskningar till konserten, innan dansmusiken vidtog till sena kvällen. Det var således en tidig form av danskonserten som påminner om dem som gavs av Strauss och Lanner i Wien under 1840-talet, i Stockholm kopierade av Schnötzing och Weller (se vol. III, s. 127).

Anna Maria Lenngren har i dikten »Vauxhallen» åskådliggjort detta:

Vauxhallen börjas, min bror!
Mängden är talrik och stor:
Fladdrande lockar,
Mångfärgade vippor,
Fröknar i flockar,
Vestaler i knippor,
Jämlikhet, kvalm och musik,
Glacer, förkylning, hektik,
Frillor och fruor och fri republik!
(Samlade Skrifter 1938.)

Ill.: Gustav IV Adolf med gemål lyssnar till en regementskår under fångenskapen på Gripsholm efter kungens avsättning 1809. Teckning i Per Otto Adelborgs skissbok. (Nationalmuseum.)

Offentlig s.k. harmonimusik av regementsmusikkårer – ensemblemusik för trä- och bleckblåsinstrument – var då en relativ nyhet (sedan hösten 1786 hade hertig Karls kapell givit en serie »Harmoni-Concert» för blåsinstrument i samband med föreställningarna på Munkbroteatern; se Vretblad 1918, s. 90, 232).

Det kanske mest intressanta med Stranenskys harmonikonserter är att de så väl återspeglar vad som var populärt på operascenen. Programmen bestod till större delen av potpurrier ur aktuella sångspel i arrangemang för harmonimusik. Exempelvis gav en Vauxhall i januari 1801 ett sammandrag av musiken till både *Musikvurmen* (Champein–Grenier/översättning Envallsson) och *Hemligheten* (Solié–F. B. Hoffmann/översättning Valerius). Båda pjäserna var då aktuella på Kungl. Teatern. Därefter spelades en »Polonaise» av Stranensky innan dansmusiken vidtog.

Livgardeskårerna gav konserter även på andra platser i Stockholm, bl.a. i en sal på Norrtullsgatan, där programmet i maj 1801 öppnades med uvertyren till *Trollflöjten* – troligen första gången över huvud taget denna hördes offentligt i Stockholm (Mozarts opera gavs i sin helhet först 1812; se vol. III, s. 132). Därefter följde potpurriet på *Musikvurmen* samt några stycken på glasharmonika (spelade av Stranensky), bl.a. en »aria» ur Naumanns *Cora och Alonzo*, som då åter spelades på Kungl. Teatern. (Glasharmonikan, med sina på en roterande cylinder monterade kantställda glasskålar som spelades med fuktade fingertoppar, åtnjöt stor popularitet under 1700-talets slut och början av 1800-talet.)

Andra former för populära musikaliska förlustelser vid sekelskiftet var »Piqueniquer» på Hasselbacken på Djurgården och vintertid även i Börshuset. Sådana piqueniquer med dans gavs även privat. Detta innebär helt enkelt att man ordnade en större lokal i en privatbostad eller på något värdshus (som Clas på hörnet; se Alexander Lauréus målning från 1814 i vol. III, plansch 1), hyrde musiker och skickade ut inbjudningar. Kvällen omfattade sedan supé, dans, kaffe, kortspel, och deltagarna betalade var och en sin avgift.



Ill.: Kammarmusik på Taxinge-Näsby gård (Södermanland) med stråkkvartett samt sångare och lutspelare i bakgrunden. Akvarell av Elias Martin. (Foto Nationalmuseum.)

Violinisten i mitten torde vara Johan Wikmanson och lutspelaren kan vara Carl Michael Bellman.



Ill.: Pehr Hilleström, Musicerande trio i förnäm hemmiljö. (Nationalmuseum.)



MUSIK I SVENSKA LANDSORTEN

Kammarmusik och dans på gårdar och gods

Utänför det offentliga musiklivet var ensemblespel i umgängesform den kanske viktigaste musikformen. Det var i sådana sammanhang som stråkkvartetten odlades i såväl borgerliga hem som på adliga gods. Detta framgår inte minst av Johan Fredrik Hallardts handskrivna lexikon och biografier från bl.a. 1780-talet («Biografiskt Musiklexikon»; MAB, hdskr. 36 a–d). Denne tidigare postinspektör i Wismar var en stor samlare på musikområdet och hans anteckningar ger intressanta upplysningar om svensk musikodling (härtill Norlind 1938). Bland annat meddelar Hallardt att han flera gånger spelat violin hos riksrådet Anders Johan von Höpken, såväl i Stockholm som på sommarnöjet:

»Wid ledige Stunder plägade Hans Excellence roa sig med Trios och Quartetter, så i Staden som ock på Landet hwarest han Sommartiden å sin gård Fogelbro wistades; flere gånger har jag haft den höga äran at wid sådane tilfällen så i Staden som en Sommar på landet at beledsaga med min Violin.» (Hallardt, art »A. J. Höpken»; cit. efter Norlind 1938, s. 108.)

På samma sätt berättar amiral Carl Tersmeden i sina memoarer om privatkonserter hos af Chapman i Karlskrona på 1780-talet. Den mest kände av dessa adliga musikentusiaster är Patrick Alströmer. Hans brevsamling (numera i UUB) omfattar brev från inte mindre än 30 in- och utländska musiker, sångare och tonsättare. På det hela taget var andra hälften av 1700-talet en period av starkt växande intresse för kammarmusik i adliga hem. Resultaten visade sig efter hand i musikodlingen i sällskap som *Utile Dulci*, Musikaliska akademien och i tillkomsten av musikalska sällskap i olika städer från 1800-talets början (se s. 412 f.). Därmed vidgades efter hand publiken för konserter.

Medan kvartettmusiken var en i högsta grad manlig umgängesform kunde kvinnor i burgnare hem privat odla *sina* musiktalanger både inom sången och på klaver och harpa (se även vol. III, s. 99 f.). Dessutom var kvinnan, med hemmet som sitt sociala »revir», ägnad att styra

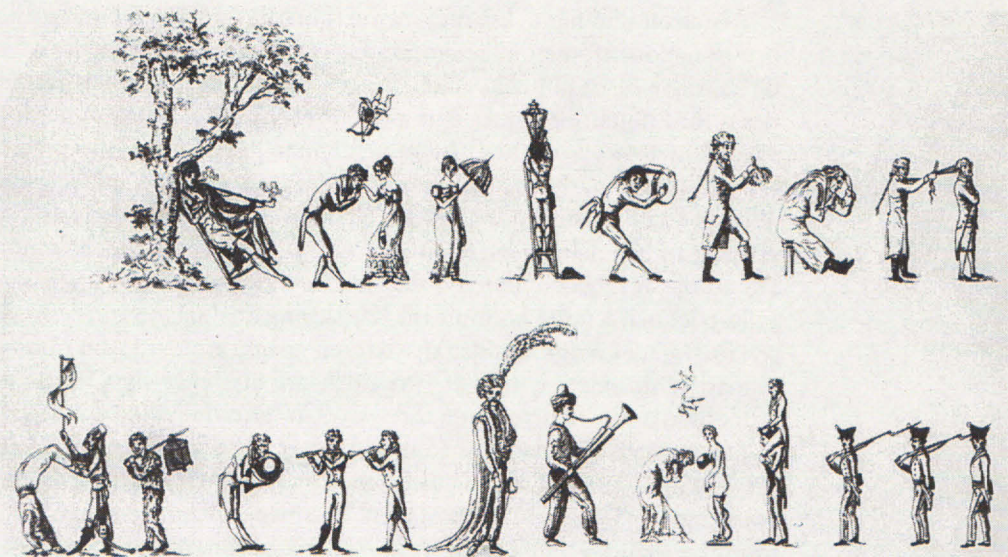
och organisera salongens olika förströelser. Ofta finner man också en kvinna bakom städernas assembléer, salongslivets öppnare variant. På landsbygdens bruk och herrgårdar, som oftast fungerade som egna små samhällen, kunde herrgårdsfruns musikaliska roll bli omfattande.

Den vanliga musikodlingen i hem och salonger kan skildras med utgångspunkt i två sviter av dagböcker, som skrevs utan tanke på publicering. Den ena är Carl Tersmedens memoarer, som täcker perioden 1730–80-talen, den andra är Årstafruns anteckningar, som börjar 1793. Tersmeden vistades halva sitt liv i Karlskrona, men dessförinnan gäller hans anteckningar hemmet i Larsbo i Bergslagen, Stockholm, Åland, Helsingfors och några andra platser, förutom de sex åren i främmande länder. Årstafrun, Märta Helena Reenstierna, gift von Schnell, bodde hela dagbokstiden på godset Årsta strax söder om Stockholm. Tersmeden rörde sig ofta inom aristokratin, men kom genom sina uppdrag och sin yrkesutövning (ansvarig för skeppsbygget i Karlskrona) i beröring med alla samhällsklasser. Årstafrun tillhörde formellt lågadeln, men rörde sig till stor del inom medelklassen och sysslade framför allt med gårdens skötsel med dess små och stora problem.

I dagböckerna nämns musiken i en rad olika sammanhang. Sällan nämnda, men av allt att döma en vanlig del av vardagslivet, var sånger och visor som man hämtade från skillingtryck eller hade skrivit av från någon annan eller hade fått nyskrivna till känd melodi av någon litterat familjemedlem eller vän. Födelsedagar, namnsdagar, bröllopsdagar och även kungliga bemarkelsedagar firades gärna med sång. Dryckesvisor eller, som de oftast kallades, supvisor höjde den glada stämningen vid familjefester och kalas. Tersmeden nämner en gång »narraktiga» supvisor, förmodligen ekivoka sådana. Att utbringa skålar och sjunga tillhörande visor tycks ha varit vanligt och omtyckt. Tersmeden rekvirerade ibland regementsmusik som ackompanjemang till skålarna, redan vid sin förlovning (1748) och i synnerhet vid fester där skålar för kung- en utbringades (bl.a. *Gustafs skål*).

Den musik som oftast nämns i dagboksanteckningarna är dansmusiken vid större tillställningar. Vanligen anlätades en grupp regementsmusiker, som betalades med pengar och förplägnad. Av allt att döma var dessa dansmusikspelningar en viktig del av regementsmusikernas arbete och inkomst. Antalet musiker var ofta sex och det tycks i regel ha varit fråga om blåsmusik.

Inom societeten var de flesta 1700-talsdanserna gruppdanser och det krävdes en viss organisation för att de skulle avlöpa stilenligt. Många hade i yngre år lärt sig grunderna för en dansmästare, Tersmeden redan från nio års ålder i Uppsala 1724 (se ill. av dansmästare s. 148). Vid behov kunde han sedan själv tjänstgöra som »maitre de bal», d.v.s. instruera danssällskapet i de olika turerna. I Stockholm organiserades danstillfällena ofta som s.k. piquenique åtminstone från 1730-talet.



Bruket att anordna piqueniquer spred sig efter hand över landet. Tersmeden berättar utförligt om hur han introducerade det i Karlskrona 1764. Till en början ordnades en dans i veckan under vintersäsongen, men på 1780-talet förekom tidvis två baler i veckan inom societeten, varav den ena anordnades av »L'ordre de bergère» (gr. 1783).

En annan typ av danstillställningar var sådana som ordnades vid midsommar, bröllop och andra festtillfällen på gårdar och gods. Då kunde societet och allmoge dansa tillsammans. Både Tersmeden och Årstafrun skildrar flera sådana tillfällen, men graden av beblandning kunde variera. Ibland dansades midsommardansen först av societeten, med bondfolket som åskådare, sedan blandat. På detta sätt lärde sig allmogen en del om både dansformer och musik och formade om dem efter egna behov vid sina egna danser och fester (om folklig dans, se s. 189 f.).

De danstyper som nämns är främst menuett, kontradans och polska. Menuetten utfördes med ett antal par i en rad turer, kontradansen ofta med formering i quarré (fyrkant). Dessa danser tillhör främst societeten. Tersmeden nämner ibland antalet par eller quarréer. Både menuett och kontradans fanns av flera olika slag, äldre och modernare. Vid ett tillfälle talas om »våra nya contradanser» (1763). Polskan tillhörde alla samhällsklasser. Den fanns i flera olika både musikaliska och ko-reografiska varianter. Tersmeden nämner polska (ibland med sång), slängpolska, långpolska, polska med långdans. Dessutom förekom ringdans, speciellt vid midsommarfirandet runt »majstången», och en gång nämns engelsk gigue (1785).

Ill.: Gravyr från 1700-talets med figurer som bildar meningen »Kärleken är en skälm». (UUB.)

Bilden återger något av stämningen i de mera borgerligt präglade maskerader, piqueniquer m.m. som gavs på flera håll i landet. I mitten av övre raden bildar en lekare med tamburin och säckpipa bokstaven »e» i »kärleken» (lägg även märke till det förälskade paret »ä»). I nedre raden bildar en musiktrio (horn, tvåflöjt och oboe) ordet »en», medan en orientalistiskt klädd fagottspelare framställer bokstaven »k» i »skälm».

Årstafrun nämner också ofta menuett och polska (även bondpolska och slängpolska), men sällan kontradans (se även s. 194). Däremot hade kadriljen blivit populär, en efterföljare till kontradansen och ävenledes utförd i quarré-grupper i ett antal turer. En gång förekommer linvävardansen (*Väva vadmal*) (1800), en annan gång (1804) en »englois» (angläs). I februari 1802 dansade Årstafrun en vals hos handelsman Viborg, »hvilket var första gång jag valsade». Även Tersmeden nämner en gång att han deltagit i »valsningen» (1784). Det är inte alldeles omöjligt att det är fråga om den nya dansen, som ju blev populär i Wien på 1780-talet och kan ha kommit till Karlskrona med någon officer. Valsen försvarades ivrigt som den nya dansen i några artiklar i Åbo tidning januari 1801. »Hela lynnet af vårt tidehvarf uttrycker sig i dess fria, lätta, hvirflande, hänryckande rörelse.» (Cit. efter Hirn 1982, s. 16.)

Maskerader med dans förekom vid hovet i Stockholm och i adelskretsar, men mera sällan i landsorten. För en bredare krets ordnades maskerader på teatrar i olika städer. Tersmeden nämner teaterdirektören Le Blancs arrangemang 1786–88 i Karlskrona. »Detta nöje roar mäst medelståndet här i staden, som ej kunna vara med på pique- nierna, att få dansa så ofta de åstunda.» (Tersmeden 24/1 1788.)

Landsortens musikresurser

Den stora majoriteten av Sveriges befolkning kom sällan eller aldrig i beröring med annan instrumental musik än regementenas signaler och marscher, allmogens dansmusik och kyrkans orgelspel, där sådan förekom. All denna musik var knuten till samhälleliga funktioner av olika slag. Konserter i kyrkor nådde förmodligen en bredare lyssnarkrets, men å andra sidan förekom sådana bara i de största kyrkorna och i domkyrkorna, som hade kompetent organist och tillgång till gymnasiekör. Men varje konsert måste godkännas av kyrkleddningen och Tersmedens memoarer visar att t.o.m. abbé Vogler nekades att ge konsert i Karlskrona 1786, fastän den hade välgörenhetskaraktär.

I Stockholm skapades ett publikunderlag för ett offentligt musikliv långt tidigare än i övriga svenska städer. Längre dröjde det för det offentliga musicerandet att nå fram till mindre städer som saknade regementsmusiker och där de professionella musikaliska krafterna sällan var fler än några få kyrko- och dansmusiker (spelmän). Här fanns i regel inget kotteri av ståndspersoner som kunde utgöra en förebild för borgarna och bilda en spjutspets bland musikalskarna, inte heller någon stab av högre utbildade tjänstemän och – framför allt – ingen publik som ekonomiskt kunde bära upp ett offentligt konsertliv. Den musikälskande borgaren var därför länge hänvisad till enskilt musicerande i hemmen, där den viktigaste musikformen var ensemblespel i umgängesform. Härigenom kom de gamla sällskapsformerna att leva

längre i landsorten än i storstaden och därmed fortlevde också det mera halvoffentliga musiklivet.

Organisationer för musikälskare växte fram mot seklets slut, ofta med benämningen Musikaliskt sällskap, och tidigast på mera gynnade orter: Musikaliska sällskapet i Åbo (1790), Norrköping Musikaliska inrättning (1797–1801), följt av Musikaliska sällskapet därstädes (1803–17), Musiksällskapet i Skara (1807), Harmoniska sällskapet i Göteborg (1808), Musiksällskapet Concordia i Gävle (1810) o.s.v. (se vidare vol. III, s. 119 f.).

Slutet av 1700-talet visar den karakteristiska förändringen av musiklivet runtom i riket, där den aristokratiska och exklusiva musikodlingen övergick till att understödjas av de musikaliska sällskapen och en bredare musikpublik. Samtidigt innebar regementsmusikkårens, som började byggas upp under seklets senare år, ett viktigt musikertillskott på vissa orter (se även vol. III, s. 155 f.). Över lag kan man påstå att åren strax före sekelskiftet 1800 var de händelserikaste under 1700-talet för det borgerliga konsertlivets framväxt i landet. Då uppstod på många håll det musikliv som sedan under 1800-talet utvecklades i offentlig riktning.

Viktiga odlingshårdar för musik blev städer som gynnades av industrialisering och handel, som Göteborg, Falun och Norrköping, samt garnisonsstäder som Karlskrona och Jönköping. Stockholm hade år 1800 sex gånger större befolkning än rikets näst största stad Göteborg (75 517 resp. 12 804 inv.). De största städerna efter Stockholm och Göteborg var Åbo (11 300), Karlskrona (10 166), Norrköping (9 089) och Gävle (5 410). Av dessa hade egentligen endast Göteborg, Norrköping och Åbo möjlighet att utveckla ett högre musikliv. Redan Gävle var i minsta laget, liksom de ännu mindre skolstäderna Uppsala (5 105), Lund (3 086), Kalmar (3 253) och Linköping (2 680).

En delvis annan bild av landsorten gav signaturen »Philharmonicus» i en skrivelse till Musikaliska akademien hösten 1808 (MAB; KMA:s prot. 21/1 1809). Här anses Göteborg, Norrköping och Gävle äga resurser för symfoniska framföranden, medan övriga städer endast sägs äga möjlighet att framföra trior och kvartetter. Detta gällde även universitetsstäderna, Åbo undantaget. För Uppsalas del fanns här säkert Musikskandalen 1800 i gott minne, som avslöjade att universitetsstaden åtminstone vid det speciella tillfället inte mäktade ge en symfoni (se nedan s. 419). I många mindre städer fanns på sin höjd en och annan familj som idkade musik privat. Musikälskarsocieteten i Umeå (960 inv.) bestod under 1780-talet av 7–8 medlemmar, vilket var osedvanligt många i en liten stad.

Även Falun hade ett utpräglat borgerligt musikliv i vilket yrkesmusiker från Kungl. Dalaregementet och stadens amatörer tog livlig del.

Konsertlivets egentliga uppblomstring kom dock som på de flesta andra orter först under 1700-talets sista år. Och såsom på många andra orter förekom teater av resande sällskap, t.ex. gavs Grétrys sagoopera *Zemire och Azor* (se s. 306 f.) redan 1788 av Seuerlings resande teatersällskap.

I Norrköping följdes Musikaliska inrättningen från 1797 av Norrköpings Musikaliska sällskap (gr. 1803). Detta gjorde staden till en av landets mera livaktiga musikstäder under 1800-talets första år (se Bergsten 1886). Musiksällskapet gav under tio års tid långfredagskonserter till förmån för Gustavianska barnhuset. Haydns *Skapelsen* uppfördes 1804, d.v.s. endast tre år efter Stockholm – detta tack vare Carl Stenborg med fru och dotter, som kommit på obestånd i huvudstaden och just lämnat den för att söka en ny tillvaro med Norrköping som utgångspunkt. År 1807 var sällskapets medlemmar enligt ett tal av ordföranden, borgmästaren Weijerin, speciellt upplyfta och lyckliga då de kunde lämna 3 000 riksdaler silvermynt till de samhällets olycksbarn som inte haft turen att födas i en trygg borgarmiljö. Men »olycksbarnen» fick också en förmaning att minnas sina »välgörare»:

»Barn! Medlidandets och Välgörenhetens lyckliga föremål! Ni samhällets fosterbarn! Må aldrig ur Edra bröst utplånas den *förbindelse*, den erkänsla, Ni är samhället skyldige! Låter den alltid blifva verksam uti gudsfruktan, dygd, flit och goda seder. Betyga nu med en djup bugning eder vördnad mot edra välgörare!» (Cit. efter Bergsten 1886, s. 91.)

I Gävle växte Musiksällskapet Concordia fram 1805 som ett resultat av flera års uppföranden av Haydns passionsmusik *Jesu sju ord på korset* med stadens musikälskare under ledning av stadsläkaren A. L. Santhesson. Gävle tillhörde de landsortsstäder som hade det mest utvecklade offentliga musiklivet i landet vid denna tid. Rådhusets förteckning över inbetald »nöjesskatt» under slutet av 1700-talet och början av 1800-talet förmedlar bilden av en omfattande verksamhet, inte bara konserter. Bland annat gavs under åren 1786–87 hela 38 föreställningar av Stenborgs teatersällskap i samarbete med två mycket anlitade Gävlebor, sångerskan Helene Pettersson och hennes man, tusenkonstnären och lindansaren Antonio Bartolomeo Spinacuta från Venedig. Bland annat spelade man Grétrys överallt populära *Zemire och Azor* (som först därefter kom att sättas upp på Stenborgska teatern i Stockholm). Då ett kungligt dekret från 1759 förnyades, som förbjöd kringresande teatersällskap att uppträda i städer med akademier eller gymnasier, skedde perioden 1798–1802 ett uppehåll i teaterlivet – såsom fallet blev i de flesta städer. Detta gjordes för att, som det hette, »förebygga varje skadligt inflytande såväl på studierna som även på det sedliga livet» (om teaterns sociala anseende, se von Platen 1980).

En annan kategori orter var garnisonsstäder som Karlskrona och Jönköping med sina tidiga militära musikkårer. I Karlskrona, som fram till början av 1800-talet var Sveriges till folkmängden tredje stad, hade även borgerskapet en egen musikkår under 1700-talets slut (Musikaliska sällskapet stiftades först 1815). I Jönköping är stadsmusikanternas verksamhet belagd sedan 1600-talet, en institution som till namnet fortlevde ända till mitten av 1800-talet. En omfattande musikalisering finns bevarad från perioden 1760–1830. Militärmusikens roll i Jönköpings civila musikliv är belagd från början av 1800-talet.

Skolstäderna

Universitets- och gymnasieorterna hade en äldre musikorganisation kring kyrkan att bygga på, där elever bildade en kärntrupp. Hit hör i synnerhet universitetsstäderna Uppsala, Lund och Åbo, men också skolstäder som Linköping, Kalmar, Västerås, Skara, Växjö och Härnösand. Dessa skolstäder spelar en avgörande roll i Sveriges musikkulturella utveckling. Både kyrkosången av djäknarna vid gymnasiet och olika slags »kapell» skulle komma utgöra en god grogrund för 1800-talets många musiksammanslutningar.

I Linköping var djäknarnas kyrkosång särskilt lysande under 1700-talet då medlemmar av familjen Miklin som *directores musices* ledde musiklivet. Under Johan Miklins tid 1754–86 fanns stundtals en 34 man stor orkester. Påfallande här var den ovanligt goda tillgången på blåsare. Förutom musik för rent övningsändamål gavs vid skolorna regelrätta konserter, 1789 under ledning av Svante Wænerberg. Vid 1800-talets början tillkom regementsmusiken som en viktig faktor (framför allt sedan Bernhard Crusell tillträtt posten som musikdirektör 1818). Långfredagskonserten 1807 (till förmån för det av brand härjade Uddevalla) inleddes med en symfoni av Kraus. Våren 1808 gavs abonnemangskonserter under medverkan av gymnasieelever med bl.a. symfonier av Haydn och Mozart samt musik av Gluck (Walin 1941, s. 219).

I Skara kom ett första musikaliskt uppsving 1738, då Sven Hof blev *inspector musices* vid katedralskolan. Från 1742 gjordes betydande insatser av Johan Everhardt d.ä. (se Aulin 1948) och läkaren Peter Herquist, *director musices* från 1755, samma år som han startade sitt veterinärinstitut. Först 1807 grundades Musiksällskapet som ledde till ett mera offentligt musikliv.

På samma vis koncentrerades i Västerås musiklivet till kyrkan och skolan. I denna stad verkade Abraham Hülphers, »den svenska musikhistoriens fader» (för att tala med Tobias Norlind). Den Hülpherska samlingen i Västerås ger utöver hans berömda »avhandling» från 1773 (se bl.a. s. 134) en omfattande bild av frihetstidens svenska musikliv. Hans betydande samling musikalien synes däremot ha försvunnit. Under 1780-talet hade *director musices* Carl Johan Flensburg en relativt god orkester (Kallstenius 1923, s. 205).

I Kalmar fanns redan under 1760-talet orkester och kör (härtill Norlind 1937, s. 36) och även i det nordliga Härnösand hade skolan sedan länge en *director musices*. I dess bibliotek bevaras en omfattande samling musik i handskrift från före 1750. Liknande musikförhållanden hade Karlstad och Växjö. En inte oviktig omständighet för alla dessa skolstäder var tillgången på lämpliga samlingslokaler. I andra städer utgjorde oftast endast rådhuset den enda tillgängliga lokalen för offentlig musikutövning.

Göteborg hade ursprungligen också skolstadsprägel. Det första omnämmandet av musikframförande i staden var när *director musices* vid gymnasiet Johan Anthonius Bonn på 1730-talet uppförde en egen komposition. Vid 1700-talets mitt skedde ett ekonomiskt uppsving, särskilt genom Ostindiska kompaniet (gr. 1731), som med tiden gav staden en kontinental prägel. Den förste att ge regelbundna konserter var domkyrkoorganisten Olof Liedner under seklets mitt. Hans efterträdare Carl Dijkman och Anders Bonge fortsatte ge konserter 12–14 gånger per år fram till Dijkmans död 1770. Årligen gavs Pergolesis överallt populära *Stabat mater* i rådhusalen.

Någon fast orkester med yrkesmusiker fanns emellertid inte och gästande musiker var alltid hänvisade till bistånd av stadens amatörer. Redan under 1760-talet framträdde flera utländska solister och 1771 kom Benedictus Schindler till staden och utvecklade en halvofficiell form för gemensamt musicerande av amatörer och yrkesmusiker. Violinisten Henrik La Hay gav sin första konsert 1776 och verkade senare under åren 1781–90 kontinuerligt i staden. Han ordnade en serie abonnemangskonserter och inrättade både en *Académie de Musique*, som vid sidan av Pergolesis passionsmusik gav musik av bl.a. Händel och Haydn, och en Musikalisk klubb (se även s. 146). 1800-talets början innebar tillfällig stagnation i musiklivet tills den framstående violinisten (och sedermera Ole Bulls lärare i Bergen) Mathias Lundholm 1809 började verka i stadens Harmoniska Sällskap (gr. 1808).

I Lund, som fick sitt Akademiska kapell 1745, började man som framgång ge offentliga konserter 1786, och under 1790-talet framträdde flera gästsolister tillsammans med »härvarande amatörer» (se s. 165).

En liknande utveckling kan studeras i Uppsala, som hade ett akademiskt kapell under hela seklet (se s. 159 f.). Men en offentlig konsertverksamhet organiserades först under 1780-talet i form av assembléer i Rådhuset. Gästframträdanden av Stockholmssolister blev vanliga från 1790-talet, oftast i universitetshuset Gustavianum och »med benäget biträde af Herrar Amateurer». Under 1800-talets början gavs de allra flesta konserterna i Uppsala »med biträde af Akademiska Kapellet och Herrar amatörer»; när det rörde sig om en »fullstämmig» konsert biträdde även »Regementets Musikcorps». Konsertlivet fick en första



Ill.: »Fru Ullman spelar fiol. John Hall i extas åhörare», lavering av Tobias Sergel på Gunnebo slott utanför Göteborg ca 1801. (Nationalmuseum.)

Den alltid ovärdade affärsmannen John Hall var då ägare till Gunnebo, men slutade sina dagar som tiggare och gatuoriginal i Stockholm.

blomstring 1803–05 i samband med klarinettisten Stranenskys verksamhet i staden (se även s. 404). Långfredagarnas passionsmusik i huvudstaden var länge hänvisad till profana lokaler (s. se s. 437). Detta gällde även i landsorten. I Uppsala gavs visserligen den första offentligt annonserade passionsmusiken av Stranensky i *Hospitalskyrkan* på långfredagen 1801. När Hæffner långfredagen 1809 uppförde sitt passionsoratorium *Försonaren* ägde detta rum i det profana Gustavianum. Första gången domkyrkan över huvud taget användes för konsertändamål var när *Skapelsen* gavs 1836; en kyrklig långfredagskonsert lät vänta på sig ytterligare flera decennier.

Den verkliga blomstringen av Uppsalas konsertliv kom dock fr.o.m. 1808, då den avsatte hovkapellmästaren Hæffner blev director musices och genast började bygga upp en livlig sång- och musikverksamhet bland studenterna. Därmed kom Uppsala kanske mer än någon annan ort att likna huvudstadens musikliv. Anmärkningsvärt nog gavs de närmast följande åren fler konserter med symfoniinslag i Uppsala än i Stockholm (där operamusiken återtog huvudrollen i musiklivet; se nedan s. 445). En startpunkt var redan Hæffners första konsert med Akademiska kapellet i Gustavianum 16 november 1808:

1. Haydn, *Symfoni*
2. Hæffner, *Aria* »med sång för tillfället»
3. *Dubbelsonat för forte-piano*
4. Haydn, *Stråkkvartett*
5. *Konsert för forte-piano*
6. Hæffner, *Trio för sång*
7. Hæffner, *Studentmarsch*; »Orden lämpade efter tillfället»

Det välgörande ändamålet var Upplands regementes »under detta års Campagne blesserade Soldater» – kriget med Ryssland pågick i Finland – och man hoppades, »att ett föremål, som så ömt och kraftigt påkallar den sanna patriotismens tacksamhet, tillräckligt talar för sig själf hos alla, som lifvas af kärlek och nit för Konung och Fädernesland» (Upsala tidning 16/11 1808).

Vid denna konsert spelades således en stråkkvartett offentligt, vilket ännu var ovanligt i Stockholm (se s. 432). Dessutom spelades två verk på pianoforte. Det kan nämnas att Hæffner följande år lät inköpa ett nytt flygelfortepiano som var tillverkat av Johan Söderberg i Stockholm (om denne, se s. 182). De vokala inslagen var en aria, en sångtrio och en studentmarsch – den senare högst sannolikt identisk med den svenska studentsångens allra första marsch med musik från Hæffners egen opera *Renaud* från 1801 (s. 442). Originaltexten »Himlen segren oss ger / Lyckan följt vårt banér» hade Samuel Ödmann ändrat till »Under Svea banér / himlen seger oss ger» (se Jonsson 1983, s. 39 f., samt Jonsson 1990, s. 54 f.; härtill Bohlin 1977, s. 41).

MUSIKPROCESSEN I UPPSALA

No 1798.
MUSIKALISKT TIDSFÖRDRIF

p. N. 16, 17, 18 och 19.
L'Armée en repos pendant la nuit.

Bataille de Fleurus
Dedie
L'Armée de Lambrez-Meuse
Composé par F. Mezger.

Ex. 1: Mezgers bataljkomposition BATAILLE DE FLEURUS – början, samt partiet där Marseljäsen kommer in. (Musikaliskt tidsfördrif 1798.)

Musikprocessen i Uppsala år 1800 har gått till hävderna som en av vårt lands mest egenartade politiska händelser där musik stått i centrum. Vid den akademiska högtid som Uppsala universitet skulle hålla i samband med att Gustav IV Adolf kröntes (vilket ägde rum i Norrköping) försökte den radikale docenten Gustaf Abraham Silverstolpe förmå Akademiska kapellet att spela Mezgers bataljmålning *Bataille de Fleurus* – ett av Napoleons många slag. Emellertid avslöjades att verket in-

nehöll flera fraser ur *Marseljäsen*. I sista stund satte director musices Leijel istället en Haydn-symfoni på notställen, varvid flera kapellister, Silverstolpe och Marcus Wallenberg i spetsen, marscherade ut i protest. Symfonin genomfördes med blott en handfull instrumentalister och skandalen blev ett faktum. Händelsen rulades senare upp i en rättslig process utan motstycke i sitt slag och resulterade i Silverstolpes och Wallenbergs relegering från universitetet (se vidare Nilsson 1984, samt Bengtsson 1977).



Titelbladet till Musikaliska sällskapets i Åbo stadgar och matrikel.
(Teckning av Carl Ludvig Schultz, 1790-talet; Sibeliusmuseet, Åbo.)

MUSIKLIVET I FINLAND

På 1600-talet hade musiklivet i Finland haft två centra, Åbo och Viborg. Efter det stora nordiska kriget drogs gränsen mot Ryssland 1721 väster om Viborg. Åbo – det svenska rikets tredje stad i storleksordning – blev sålunda Finlands enda kulturella centrum på 1700-talet. Musiklivet centrerades efter 1721 kring en allsmäktig domkyrkoorganist, som åtnjöt privilegium beträffande all musik i staden. Som redan framgått (se s. 162 f.) eftersträvade Akademiska kapellet (gr. 1747) en större självständighet gentemot organisten. Pådrivande var Johan Fredrik Jahn, en militärkapellmästare som var organisten Lenning vida överlägsen som dirigent. 1772 ledde Akademiska kapellets frigörelsetendenser till att Aurorasällskapets orkester inrättades under ledning av Jahn, som även erhöll privilegium som stadsmusikant. Nu gavs de första offentliga konserterna i Finland. För första gången framfördes orkestermusik utanför kyrkans, akademiens och arméns revir. Utvecklingen fortsattes av Musikaliska sällskapet i Åbo, under vars första verksamhet 1790–1808 Finlands musikliv upplevde sin dittills största blomstring.

Aurorasällskapet

Det vittra, humanistiska och fosterländska Aurorasällskapet (gr. 1770) instiftades av Henrik Gabriel Porthan och andra lärda män vid Åbo akademi. Goda kontakter fanns med förebilden *Utile Dulci* i Stockholm. Åbobiskopen C. F. Mennanders son Carl Fredrick, adlad Fredenheim, medverkade i *Utile Dulci* bl.a. som cembalist, sedermera blev han också Stormästare. Sina vänner i Åbo hjälpte Fredenheim med råd och dåd, både när sällskapet grundades vid ett av hans besök i staden och när man tre år senare köpte en cembalo i Stockholm. En annan förenande gestalt var Jakob Tengström. Han spelade i Akademiska kapellet och i Aurorasällskapets orkester och var därefter en tid flöjtist i sin morbror Anders Chydenius orkester i Gamlakarleby (se s. 424 f.). Under sin vistelse i Stockholm 1779–81 deltog han ivrigt i

Utile Dulcis arbete, valdes till sekreterare och höll festtalet vid årsfesten 1781. Sedermera spelade Tengström ledande roller då musiklivet i Åbo omorganiserades på 1790- och 1820-talen och – på ett helt annat fält – som ärkebiskop då Finlands autonomi utformades av Alexander I.

Den 19 augusti 1773 – årsdagen av Gustav III:s statskupp – gav Aurorasällskapet en offentlig orkesterkonsert som anses vara den första i Finland. Dittills hade Akademiska kapellet endast spelat vid akademiens interna fester. Om konsertens program vet vi endast att »en til detta tilfället komponerad Aria, med tjenlige verser [troligen av J. H. Kellgren], af en skickelig röst blef utsungen». Ett år senare gav sällskapet ännu en konsert, varefter Aurorasällskapets musikverksamhet synes ha avstannat. Inte heller Sällskapet överlevde 1770-talet.

1770-talets musikaliska höjdpunkt i Finland inföll i samband med Gustav III:s besök 1775. Fredenheim gav från Stockholm goda råd om hur Åbo akademi borde agera då det musikaliska programmet planerades. Han kände till organisten Lennings akademiska privilegium, men menade likväl att »Jahn och Aurora borde sköta om musiken i akademien, så att man inte skulle skratta däråt. Även Lenning kunde spela med och t.o.m. fungera som ledare, bara han inte väljer eller övar musiken.» Den största orkestern i Finland dittills – möjligen 40 man – samlades och Jahn, inte Lenning, dirigerade. Några musikanter ur Österbottens regemente följde kungen, då eriksgatan fortsatte.

Åren kring 1770 etablerades även annat konsertliv i Åbo, då bl.a. sångare och instrumentalister från Stockholm framträdde i Akademiens stora lärosal.

Efter det att Aurorasällskapet hade upplösts var Akademiska kapellet återigen professorernas och studenternas hemvist. Men eftersom kapellet leddes av den äldre Carl Petter Lenning till dennes död 1788 och därpå av sonen Johan Petter, som allmänt betecknades som en verkligt dålig musiker, sökte man alternativ.

På 1780-talet samlades de bästa musikanterna både privat och till offentliga konserter, utan den privilegierade musikledaren. Bl.a. gavs en konsert i anledning av prins Karl Gustavs födelse. Bland de i denna krets medverkande märks Tengström, lektorn Isak Nordberg och (t.o.m. året 1784) framför allt studenten Erik Tulindberg som var en skicklig violinist och cellist. I likhet med flera andra av dessa musikanter hade han en påfallande modern notsamling med bl.a. stråkkvartetter av Haydn, men även verk av K. Stamitz, Boccherini m.fl. och en av Mozarts tidiga symfonier. Uppenbarligen enkom för den krets han tillhörde i Åbo skrev han en rad verk, vilka kommit att räknas bland de första betydande kompositionerna i Finland. Hans sex stråkkvartetter uppvisar påverkan av Haydn (andra violinstämman har gått förlorad, men har rekonstruerats i vår tid). Av hans två violinkonserter är den

ena (1783) bevarad och har betecknats som »fräsch och impulsiv» (Sohl-mans musiklexikon). Även en *Polonaise con variazioni* – troligen för soloviolin – har bevarats.

Ex. 2: Erik Tulind-berg, *Violinkonsert* (1783), principalstäm-mans början.

Efter att ha mottagit tjänsten som länskamrer i Uleåborgs län 1785 synes Tulindberg ha upphört att komponera (om Uleåborg se vidare s. 427). Däremot intresserade han sig för den folkliga musiken och stod härvid i förbindelse inte bara med professor Porthan i Åbo utan även med Jakob Tengström, som bl.a. stödde sig på Tulindbergs iakttagelser, då han 1795 höll sitt inträdestal »Om de forna Finnars Sällskaps-Nöjen och Tidsfördrif» i Vitterhetsakademien i Stockholm.

År 1797 blev Tulindberg – synbarligen på Tengströms initiativ – ledamot av Musikaliska akademien, men började snart falla i glömska. Först 1925 återfanns stråkkvartetterna.

Musikaliska sällskapet i Åbo

På Gustav III:s födelsedag den 24 januari 1790 sammanträdde den Åbo akademi närstående men formellt utanför Akademiska kapellet verk-samma musikkretsen under nya former: man grundade Musikaliska sällskapet i Åbo. Ett av sällskapetets viktigaste syften var att samla sina musikidkande ledamöter till övningar (»concerter») och åtminstone en gång årligen till en offentlig konsert »antingen till förmån för Stadens fattiga, eller til andra tårftiga och behöfvande medmänniskors hjälp».

I åtskilliga städer i Östersjöregionen upprättades under 1700-talets andra hälft just sådana sällskap, som blev oantastliga ur privilegierade musikers perspektiv genom att man gav välgörenhetskonsserter: ingen berövades ju härigenom några inkomster. Snarare fick stadsmusikanter och andra en möjlighet till extra förtjänster, genom att de av amatörer bestående orkestrarna behövde deras honorerade medverkan.

I Åbo uppstod ingen konflikt mellan det nya sällskapet och den åld-rige stadsmusikanten Jahn. Denne medverkade – i likhet med några av hautboisterna – regelbundet i Musikaliska sällskapet både som musi-ker, notskrivare och lärare i den undervisningsanstalt man grundade i



Ill. Erik Ferling, samtida silhuett. (Nationalmuseum, Helsingfors.)

Åbo, uppenbart med stockholmsk förebild, men utan varaktig framgång. En annan frontlinje var sällskapets relation till Åbo akademi. Det var nämligen inte Akademiska kapellet som uppträdde i domkyrkan vid Jakob Tengströms professorsinstallation i april 1790, utan en privat orkester – sannolikt medlemmar i Musikaliska sällskapet. Därigenom åsidosattes den även beträffande akademisk musik privilegierade organisten Johan Petter Lenning, som gick miste om vissa inkomster, bl.a. de »diskretioner» som traditionellt hörde till.

Den uppgörelse som följde ledde till friare förhållanden: Åbo akademi behövde därefter inte längre respektera organistens akademiska privilegium. Ett par professorer ville visserligen ställa paragraferna före musikens kvalitet:

»Lenning, om han ock medgives vara en usel birfilare, borde [åtnjuta samma rätt] som en klockare uti en församling. Denna må skråla så illa han vill, är församlingen dock skyldig att höra honom.» (Konsistoriums prot.; cit. efter O. Andersson 1917.)

Men majoriteten gick in för en ny frihet:

»Varför skall då musiken, såsom en av de fria konsterna, underkastas något skrävtvång eller dess idkares frihet genom exklusiva rättigheter på något sätt inskränkas? Nog kan lika fullt en musices director finnas vid akademien. Är han skicklig och förskaffar sig reputation och förtroende, så är det naturligt, att var och en som vill lära musiken eller låta uppföra musik helst håller sig till honom.»

Våren 1790 leddes Musikaliska sällskapets orkester av amatören lektor Isak Nordberg. Därpå anställdes Stockholmsviolinisten Erik Ferling, tidigare konsertmästare i Hovkapellet. Sällskapets notarkiv – orkesterstycken, kammar-, vokal- och klavermusik (ca 2 000 nummer, nu i Sibeliusmuseet, Åbo) – hörde till de mest omfattande i det svenska riket. Bland komponisterna märks C. P. E. Bach, Beethoven, Cherubini, Dalayrac, Gluck, Grétry, Gyrowetz, Haydn, Hiller, Kraus, Méhul, Mozart, Naumann, Paër, Pleyel, Rode, Romberg och Viotti.

Verksamheten avtog i början av 1800-talet och upphörde 1808 i samband med Ferlings död och de ryska truppernas inmarsch i Åbo. Sällskapet verkade åter 1823–27 och 1843–46, innan det 1868 återuppstod i den förnyade form som består ännu idag; årsfesterna firas om möjligt på Gustav III:s födelsedag.

Finländska landsorten

I början av 1770-talet grundades en privat orkester av kyrkoherden i Gamlakarleby, den även som politisk tänkare m.m. kände Anders Chydenius, som just återkommit från studier i Åbo. Chydenius förvärvade en till vår tid delvis bevarad notsamling med samtida musik av Abel, Cambini, Graaf, Pergolesi, Pugnani, Richter, Rosetti, Sacchini

The image shows a musical score for a piece titled 'Conradanse' by Erik Ferling. The score is arranged in two systems, each with six staves. The top two staves are for Violins (Vln), the next two for Clarinets (Clar), and the bottom two for Basses (Bassi). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The first system contains the first four measures of the piece. The second system contains the next four measures, ending with a double bar line and repeat dots. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

Ex. 3: Erik Ferling,
Conradanse, kompo-
nerad till Musikaliska
sällskapet i Åbo års-
fest 24/1 1797.

och L. J. Schultz. I sin prästgård gav Chydenius även offentliga konserter. Senare ville han sända två flickor »som ej hade obehagliga röster» (troligen hade dessa uppträtt i Pergolesis *Stabat mater*, översatt till svenska) till Musikaliska akademiens undervisningsverk, som emellertid just då låg nere. Chydenius orkesterverksamhet, som synes ha stått i konflikt med en uppflammande lokal väckelserörelse, lades småningom ned. Noterna såldes till Musikaliska sällskapet i Åbo.

Ex. 4: Giuseppe Acerbi, *Klarinettkvartett*, tredje satsens början («Runa Finoise») med den finska runomelodin.

Andante
Cl.

The musical score is arranged in three systems, each with four staves. The top staff is for Clarinet (Cl.), the second for Violin (Vln), the third for Viola (Vla), and the fourth for Violoncello (Vlc). The time signature is 2/4 and the key signature has one sharp (F#).

- System 1:**
 - Cl.: Rest for the first two measures, then a whole note rest.
 - Vln: *pp* (pianissimo), quarter notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5.
 - Vla: *pp*, quarter notes: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4.
 - Vlc: *pp*, quarter notes: D2, E2, F#2, G2, A2, B2, C3. From the third measure, it is marked *pizz. arco*.
- System 2:**
 - Cl.: Rest for the first measure, then quarter notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5.
 - Vln: Quarter notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. From the third measure, it is marked *poco f*.
 - Vla: Quarter notes: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4. From the third measure, it is marked *poco f*.
 - Vlc: Quarter notes: D2, E2, F#2, G2, A2, B2, C3. From the third measure, it is marked *pizz. arco*.
- System 3:**
 - Cl.: Quarter notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5.
 - Vln: Quarter notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5.
 - Vla: Quarter notes: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4.
 - Vlc: Quarter notes: D2, E2, F#2, G2, A2, B2, C3. From the first measure, it is marked *pizz. arco*.

År 1785 bosatte sig den redan nämnde Tulindberg i Uleåborg. Här fanns inget underlag för ett musikliv, ens en privat orkester. Då forskningsresenären Giuseppe Acerbi våren 1799 besökte staden nedtecknade han, säkert ändå med vissa överdrifter, sina observationer, intressanta då de beskriver läget i en dåtida småstad. Acerbi

»träffade två herrar, som voro musikälskare och av vilka den ene [Tulindberg] spelade violoncell, den andre flöjt. Med bistånd av herr Skjöldebrand, min reskamrat, som spelade fiol och mig själv som spelade klarinett voro vi i stånd att rätt väl utföra en kvartett. En kvartett i Uleåborg var ett icke mindre ovanligt fenomen än den mest häpnadsväckande komet. Det fanns inte tio personer i staden som någonsin hört musik för fyra stämmor, och från stadens grundläggning till vår ankomst hade en kvartett sannolikt aldrig utförts inom dess gränser. Läsaren kan lätt förstå, hur roade vi voro av dessa enkla människor, som sågo upp till oss som musikens gudar och hur vi sympatiserade med deras känslor [...] För att pröva deras känslighet och musikens verkan på deras känslor, komponerade vi enkom några lätta harmoniska stycken, vilkas melodier voro naturliga och begripliga även för människor ovana vid musikens artificiella förfining. Vi försökte omväxlande sätta in effektfulla partier och överraskande övergångar från det starkaste forte till det svagaste piano [...] så snart vi började spela deras runo dränktes varje öga i tårar och rörelsen var allmän.» (Acerbi [1799], s. 101 f.)

Den *runo* som omtalas är en mycket känd finsk femtonig kantelemelodi. Det gäller den tidigaste förekomsten av ett finsk folkligt tema i konstmusikaliskt sammanhang. Acerbis klarinettkvartett med runo-melodin har bevarats till vår tid. (Om Acerbis finska resa, se vidare s. 449 f.)

I inlandsstaden Kuopio grundades 1794 ett musikallt sällskap som ägde bestånd några år. Inga detaljer om dess verksamhet är kända.

Den militärmusik som utfördes vid de i Finland upprättade regementena följde den allmänna svenska modellen. Instrumentbesättningen var några oboer (senare även klarinetter) och fagotter samt ett par valthorn förutom slaginstrument. Unga pojkar antogs som volontärer och förband sig att tjänstgöra några år. Den mest kände av dem var klarinettisten Bernhard Crusell från Nystad. Han antogs 12 år gammal till musiken på Sveaborg utanför Helsingfors och överflyttade som 15-åring till Stockholm och fick en framgångsrik karriär vid Hovkapellet och regementsmusiken i Linköping (se vol. III).

Distansen mellan konstmusik och folkmusik var i de finländska landskapen på mångt håll betydligt större än i Sverige. Folkmusik av svensk typ, både vokal och instrumental, påträffas naturligtvis i Finland i svenskspråkiga kusttrakter. Men i resten av landet vittnar redan instrumentariet om östligt inflytande på folkkulturen. Inte endast kantelelen, utan även en rik flora av folkliga blåsinstrument har sina paralleller söder och öster om Finland, ej i Skandinavien.

Kä - wi kä - sky tai - wa - ha - sta, Kä - wi kä - sky tai - wa - ha - sta.
Ett bud utgick från Himlen, Ett bud utgick från Himlen

Kai - ken luon - don Hal - di - al - da, Kai - ken luon - don Hal - di - al - da.
af hela Naturens Upprätthållare, af hela Naturens Upprätthållare.

Ex. 5: RUNOSÅNGENS MELODI I TRE VARIANTER enligt Jakob Tengström. Alla varianterna har samma 5/4-takt och samma två tunga fjärdedelar som avslutning på varje fras. Två varianter är skrivna i g-moll och en i G-dur, men Tengström presenterar dem som solomelodier utan ackompanjemang. Endast en text anges, den finska i anslutning till melodin, den svenska enbart som översättning. Den första varianten kallar Tengström för »huvudmelodin» och de två följande är exempel på »variationer särskilde Sångare stundom kunna tillåta sig».

I Uleåborg tycks Erik Tulindberg ha intresserat sig för den traditionella runosången bland allmogen, vilket framgår av ett anförande som Jakob Tengström höll 1795 vid sitt inträde i Kungl. Vitterhets-, historie- och antikvitetsakademien i Stockholm. Han talade där »om de forna finnas sällskapsnöjen och tidsfördriv», och vid publiceringen (i akademiens Handlingar 1802) tackade han Tulindberg för upplysningarna om musiken. Tengström lät trycka tre varianter av runosångens melodi utan ackompanjemang. I sitt tal berörde han dem på följande sätt:

»Desse Verser, eller på Landets Språk så kallade *Runot*, hafva en egen mycket enkel och monotonisk melodie, som än hos Allmogen i de öfra delarne af Landet öfver allt är känd och bibehållen, och som synes vara den enda Musikalis-

ka composition, som Nationen i äldre tider vetat utaf, då de få, dessutom i Landet än förekommande, Folk-visor äro, med sina melodier, uppenbarligen dels af Svensk, dels af Rysk härkomst – att ej här omnämna Choral-Sången, eller de Finska Kyrko Psalmerne...»

Acerbi besökte på sin skandinaviska resa också Tulindberg (1799) och fick av honom några varianter av denna melodi. Han tryckte två av dem i sin reseberättelse (1802). De liknar Tengströms exempel, men Acerbi har en smula jämnat ut dem och försett dem med klavermässigt ackompanjemang. Tengström är den som först och trognast har meddelat prov på runosångens melodi. Uppteckningar av texterna hade också börjat vid denna tid, men det största insamlandet skedde först under 1800-talet genom Gottlund, Lönnrot m.fl.

HOVKAPPELLMÄSTARNA I MUSIKLIVET

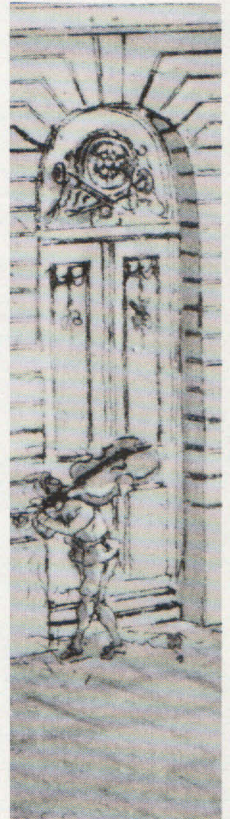
Hovkapellets nyorientering

Vid Operans organisering genom Gustav III hade Hovkapellet för första gången blivit helt instrumentalt och bestod 1778 av totalt 34 man – förutom 12 hovtrumpetare (se s. 293 f.). Mot bakgrund av musikutbildningens bristfälliga karaktär i landet är det inte förvånande att nästan hela kapellet bestod av utlänningar, något som kom att gälla ännu långt fram i nästa århundrade (se vol. III, s. 165 f.).

Nu blev orkestern således av symfonisk art och storlek och kunde mäta sig med Europas ledande orkestrar. Under 1700-talet var detta den enda institution i Sverige som hade professionella stråkare och blåsare – det fanns inte, som i Tyskland, adelsfamiljer som höll egna fullständiga kapell. Hovkapellisterna skulle spela både vid Kungl. Teaterns föreställningar, hovets privata tillställningar och vid representativa hovfester. Men därtill kom också det offentliga konsertlivet.

Hovkapellets offentliga konsertverksamhet blev från 1805 också formellt sanktionerad av kungen (se nedan s. 437). På detta sätt började Hovkapellet gradvis förvandlas från en privat hovangelägenhet till en statlig institution som tjänade en borgerlig offentlighet. När man gav *Skapelsen* 1801 omnämns f.f.g. uttryckligen »biträde af Hofkapellet och Herrar Amatörer».

Detta skedde under Gustav IV Adolfs dagar. Epoken från Gustav III:s död fram till Gustav IV Adolfs avsättning 1809 har vanligen satt dystra spår i den sparsamma forskning som sysslat med den; periodens kulturpolitiska karakteristik »järnåren» har också fått beteckna musiklivet. Den nye kungens politik ledde visserligen så småningom till att Kungl. Teatern hotade att läggas ned och huset rivas. Men detta innebär inte att kungen var musikfientlig. Det är ett förbisett faktum att orkesterkonserterna ökade under åren fram till 1809 som en kulmen på ett från 1780-talet allt mer ökande intresse för wienklassisk musik, samtidigt som programmen fick en mera sammanhållen karaktär.



Ill. Hovkapellist med sin cello vid porten till operahuset i Stockholm (detalj av bilden på s. 323).

Vid denna tid hade det också blivit vanligt att kapellmästaren ledde orkestern med taktpinne och inte som tidigare från cembalon, det brukliga i framför allt den italienska operan – »Uttini slår sin klavesin / Och straxt kapellet tutti gnider», heter det i ett poem från 1780-talet (enligt Flodmark 1903, s. 51). Det har på starka grunder förmodats att det var Kraus och Vogler som införde det nya dirigeringsättet (Lindgren 1882, s. 34). Redan i Operans reglemente från 1786 var det inskrivet (se s. 316 f.). Detta innebär dock inte att det gamla sättet att leda orkestern från cembalon (av kapellmästaren) eller från första violinen (av konsertmästaren) med en gång upphörde.

Vid vissa tillfällen anges två dirigenter, som vid uppförandet av Mozarts *Requiem* 1805 och en »Concert Spirituel» i Storkyrkan 1806 (se s. 438 f.) eller vid en symfonikonsert 1808. Den egentlige kapellmästaren var här Hæffner resp. Eggert, medan Müller och Norman var konsertmästare och anförde orkesterns viktigaste grupp, violinerna.

Orkesterkonserten

Symfonier av de flesta mästarna på kontinenten fann vägen till Stockholm mycket snabbt. Inte minst gäller detta de tre stora Wienmästarna. Haydn nämns vid en konsert 1781 och hade troligen spelats redan tidigare. Mozart introducerades 1789 och rönste ett växande intresse de följande 20 åren, medan Beethoven spelades f.f.g. 1805. Detta var tidiga bekantskaper även med europeiska mått mätt. I Paris och London gavs Haydns symfonier under 1770-talet, i Köpenhamn först 1783. Mozarts musik vann långsamt insteg i London under 1780-talet och i Köpenhamn spelades en Mozartsymfoni offentligt först 1795. Den Beethovensymfoni som presenterades i Stockholm 1805 var troligen nr 1 eller 2. I födelsestaden Bonn introducerades Beethovens symfonier 1806 och i Paris först 1807.

I Stockholm spelades under perioden 1780–1813 uvertyrer och symfonier vid ca 350 konserttillfällen (enligt Walin 1941). Mest representerad var Haydn med 104 framföranden, varav 80 symfonier, Mozart 44 (20), Vogler 17 (11), Beethoven 11 (6), Eggert 10 (10) och Kraus 10 (6). Haydn och Mozart var de överlägset mest spelade, medan Vogler, Eggert och Kraus – de enda i Sverige verksamma tonsättarna på området – tillhör den därpå följande gruppen (de allra flesta av dessa framföranden skedde dock under 1800-talets första år). Förutom av hovkapellmästarna dirigerades dessa konserter av framträdande kapellister som Ferling, Müller, Du Puy och Zander. Den senare är den förste namngivne dirigenten till en Mozartsymfoni i Stockholm (4/II 1792).

Konsertprogrammen var vid denna tid långt ifrån enhetliga i sin sammansättning. Det gäller även Hovkapellets konserter. Ett ganska karakteristiskt program gav Vogler med Hovkapellet på Ridarhuset den 1 mars 1795, årets andra abonnemangskonsert (kallad »Concert Spirituel») till förmån för den föregående år grundade »Änke- och pupillkassan».

I

1. Vogler, *Uvertyr till en Concert Spirituel*
2. Hoffmeister, *Violinkonsert*
3. Vogler, *Adagio över Lucas I: 54* (aria)
4. Vogler, *Klaverkonsert* (för »engelsk Orchestre-Pianoforte»)
5. Vogler (arr.), »Marche, under hvilken Kon. Carl XII nalkades Narva»
(d.v.s. *Narvamarschen*, tr. i *Pièces de clavecin* 1798), troligen på pianoforte
6. Vogler, *Variationer*, utförda av Voglers elever: J. F. Berwald, violin (7 år), C. F. Ficker, flöjt (9 år), M. Lundholm, violin (9 år), E. Chiewitz, violoncell (10 år)

II

1. Vogler, *Sorgemusik över Ludvig XVI*
2. *Trio för valthorn*
3. »Variationer af hela orkestern» (»på begäran»)
(Annonserad i Dagligt allehanda 1795: nr 47/49; efter Vretblad 1918, s. 252 f.)

Konserten gav upphov till en debatt om programmets innehåll:

»Då man undantager et och annat tillfälle för några år sedan då sammanhängande större Musik, af utvald styrka och smak härstädes gafs, så hafva i mer än 40 år våra Svenska Concerter merendels icke bestått af annat än sådana hopplockade bitar, som nu förekommit. Därigenom formeras aldrig någon rätt smak, gifves intet tillfälle för unge Compositereur eller Musik-Idkare at stadga någon solid stile. Kännare väntar af Herr *Reformateuren* [Vogler] afhjelpandet af dessa brister. Då först skall han vinna rätta Kännares och sluteligen helt säkert hela den Musikälskande Allmänhetens bifall och tacksägelse.» (Insändare i Extra posten 24/3 1795; cit. efter Vretblad 1918, s. 106.)

Angreppet på Vogler (utpekad som självutnämnd »reformator» i musiken) orsakades troligen av en uppflammad konflikt mellan Vogler och sångaren Christopher Karsten. Den senare hade inställt sin medverkan vid konserten p.g.a. en tvist om betalningen. Karsten gav istället en egen konsert med herrar musikälskare några dagar senare i Börs-huset (15/3). Programmet var mera sammanhållet och mera kammar-musikaliskt till sin prägel men ändå typiskt för en blandad program-sättning som var förhärskande långt in på 1800-talet (se vol. III):

I

1. Kraus, *Uvertyr* (till Voltaires tragedi *Olimpie*)
2. Reichardt, *Aria* (fru Marcadet)
3. *Konsert* för pedalarpa (m:lle Karsten)
4. *Aria* med obligat altviolin (Karsten)
5. *Duett* med ackomp. av pedalarpa

II

1. J. Chr. Bach, *Klaverkonsert à 4 main* (Åhlström och Palm)
2. *Aria* med ackomp. av harpa (fru Marcadet)
3. *Sångtrio*
4. Kraus, *Aria* med ackomp. av harpa (Karsten)
5. *Final*
(Efter Vretblad 1918, s. 253.)

Offentliga kammarmusikkonserter med stråkkvartett förekom över huvud taget aldrig, med Ferlings sommarkonserter i Kungsträdgården 1773 som enda lysande undantag. Stråkkvartetten hörde hemma i det privata musicerandet – såsom ännu under 1800-talets första hälft (se vol. III, 113 f.). Inte ens vid Musikaliska akademins offentliga minneskonserter över Kraus (1798) och Wikmanson (1801) spelades deras stråkkvartetter.

Här fanns annars något av den enhetlighet i programmet som vi idag är vana vid, särskilt vid åminnelsehögtiden över Kraus på Riddarhuset 24 maj 1798, som ambitiöst redovisade tonsättargärningen. Förutom *Begravningskantaten för Gustav III* och ett parti ur operan *Proserpin* gavs två symfonier, en angiven som »komp. i Paris» och en senare »komp. 1789», vilket avsåg *Sinfonia per la chiesa* för riksdagen 1789 (se s. 395).

Åminnelsekonserterna över Wikmanson på Riddarhuset (till förmån för nödlidande efter Kalmar stadsbrand) innehöll *Introduction* samt *Kör* av Wikmanson, följt av *Manskvartett* och *Dubbelkör* av Reichardt, *Concerto grosso* av Geminiani, *Violinkonsert* av Tartini och *Final* av gästande wienaren Paul Struck.

Dessa konserter, båda ledda av Hæffner, är exempel på sådana konstnärligt genomtänkta konserter som framför allt präglade 1800-talets första år (se s. 437 f.) och som påvisar en viktig skillnad mellan Hæffners och Voglers musikaliska synsätt.

Abbé Voglers orgelkonserter

Abbé Vogler började i juni 1786 ge en serie orgelkonserter i landet som blivit berömda. Han hade kommit till landet samma år, lockad av Gustav III att bli »direktör för musiken» vid Kungl. Teatern, alltså en extraordinär befattning vid sidan av hovkapellmästaren (som då ännu var Uttini). Redan sommaren och hösten 1786 gavs en rad orgelkonserter i bl.a. Tyska kyrkan i Stockholm, där Hæffner var organist. Genast knöts således en nära kontakt mellan dessa senare trätobröder. Från hösten var Hæffner klaverlärare i Voglers nya musikskola.

Det var som orgelvirtuos Vogler gjorde sig berömd. Åren 1786–87, 1791 och 1794–99 (1787–91 och 1791–94 reste han i andra länder) gav Vogler över hundra till dels beryktade orgelkonserter – 68 av dessa gavs i landsorten – ofta kallade »concerts spirituels» för välgörande ändamål. I början förekom anklagelser i pressen om att konserterna gavs för snöd vinning och att Vogler tänkte föra intäkterna ur landet. Detta tillbakavisades med kraft; det betygades att Vogler själv t.o.m. erlade inträdesavgift till sina konserter samt skänkte alla intäkter oavkortat till de fattiga.

Programmen uppvisar en märklig blandning av verklig konst och rent marknadsgyckel. Tonmålningar över de mest otroliga ämnen väckte den stora massans häpnad; något sådant hade man aldrig tidigare hört. I den ofta återkommande *Jerikos belägring*, med de fyra satserna »Israelernas bön till Gud», »Skall av trumpeter», »Murarnas nedstörtande» och »Segrarens intåg», skildrade Vogler murarnas fall genom att med bägge armarna trycka ned så många tangenter han kunde nå på den för fullt verk registrerade orgeln (Mankell 1864 II, s. 120) – ett tidigt utnyttjande av clustereffekten. Konstkännarna rynkade förstas på näsan och kallade honom charlatan.

Vogler nöjde sig inte med att »måla» yttre händelser eller naturscener utan skildrade även såväl mänskliga känslor som översinnliga och fantastiska föreställningar. Ett sådant exempel är *Musikalisk målning utaf Printz Leopolds af Brunsvigs död* med följande avdelningar:

- a) Oder-Strömmens sagta lopp. – Vädrets började och tilltagande blåsning. – Vattnets långsamma och värkeliga stigande. – Isdämningens utbrytning. Vattnets fulla öfverströmmande.
 - b) Allmännelig förskräckelse. – De olycksaligas rop på hjälp, deras gråt och ynkelige klagan.
 - c) Hjälden kommer. Hans ädla beslut att rädda Människor. Öfverläggningar och föreställningar däremot af de närvarande, hvilka hans mod och ifver afvisar.
 - d) Båten går från land. Hans mödosamma väg genom strömmen och arbetande genom drifisen. Vädrets susande. Båten strider mot böljorna – och kantrar.
 - e) En stor sorg, som upkom af denna beklagliga händelsen.
- (Program ur Dagligt allehanda för en »Andelig Org-Concert» i Jakobs kyrka 23/4 1794; cit. efter Vretblad 1918, s. 249.)

När samma stycke gavs vid en konsert exakt fem år efter Gustav III:s död tillades undertiteln: »såsom försök till en historisk målning, på visst sätt svarande emot Gustaf III:s uppoffrande, när han vågade sitt lif för Sveriges lycka och ära vid Svensksund». (Efter Vretblad 1918, s. 264.)

Ett stycke av detta slag hade Bellman uppenbarligen i minnet när han skrev dikten »Vid Orgel-Concerten uti Mariæ kyrka 1786»:

Abbé *Vogler*, när du rör
Orgelverkets guda-dunder,
Örat med förvirring hör
Skrålet ur Tartarens grunder;
Svalgets stormar, språk och brand,
Hisnad, jämmer, ångst och fasa
I de vreda toner rasa,
Som framrusa ur din hand.

Men vid dina milda slag,
När du Saligheten målar,
Evighetens klara dag
Förs på morgonrodnans strålar
Under himla-rösters ljud;
Ögat vattnas, känslan lider,
Bröstet suckar, blodet strider,
Hjertat fröjdar sig i Gud.

Ill.: Program från *Passionsmusiken* av abbé Vogler i Klara kyrka i Stockholm 20 mars 1796 (med UUB:s stämpel).



PASSIONS-MUSIK,

Blandad med

ORGSTYCKEN,

Och

Upförd

Af

Kongl. Musik-Directeuren

HERR ABOTEN VOGLER.

I

St. Clara Kyrka

Palmföndagen den 20 Martii 1796:

Klockan 5 eftermiddagen.

STOCKHOLM,

TRYCKT I KONGL. ÖRDENS-TRYCKERIET.

Vogler spelade gärna också exotiska tongångar. Efter återkomsten från sin utlandsresa 1791–93 till bl.a. Nordafrika spelade han den 4 december i Klara kyrka *Mohrens lik-sång i Marocco*, dessutom *Africansk musik* och *Cheu Teu, Chinesisk musik* – och mitt uppe i allt en koral och en fuga. Abbé Voglers fördomsfrihet i programvalet tycks ha varit obegränsad, vilket också ledde till att han på vissa orter, som i Karlskrona, förbjöds att spela (se ovan s. 412). I vissa fall kunde han dock ge konserter med genomgående sakral karaktär och med deltagande av en kör. I Klara kyrka i Stockholm utgjordes huvudnumret palmsöndagen 1796 av den nya programfantasin *Händelser, utdragne ur vår Herres och Frälsares lidandes Historie*. Den har sitt speciella intresse:



Ill. Abbé Vogler vid orgeln och i profil, skiss av Per Hörberg, utförd vid Voglers orgelkonsert i Norrköping 5 augusti 1797. (Nationalmuseum.)

- a) Jesu intåg i Jerusalem.
- b) Chorus af Israels barn: *Hosianna, Davids Son* [...]
- c) Jesus inför Pilati Domstol.
- d) Chorus af Judiska folket: *Korsfäst honom! Pilatus: Si människan!*
- e) Jesus bär sit kors til Calvariæ-berget.
- f) Jesus: *I Jerusalems döttrar* [...]
- g) Chorus af Öfverste Presterne, Skriftlärda och äldsta: *År Han Israels Konung, så stige nu ned af korset* [...]
- h) Luc. XXIII: 44. – Math. XXVII: 51, 52, 53. Mörkret. – Förslätens remnande i Templet. – Jordbäfningen. – Grafvarnas öppnande – De heligas upståndelse och uppenbarande.

Andra stycket här var den sedermera bekanta kören *Hosianna*, vilken Vogler ofta gav separat vid sina konserter. Denna numera så älskade körsång på första advent hörde således ursprungligen hemma i ett passionsoratorium!

Voglers hundra orgelkonsert gavs i Jakobs kyrka i Stockholm den 28 november 1798, annonserad som avskedskonsert. I maj följande år lämnade han landet för gott och slog sig för en tid ned i Köpenhamn. Avskedet grumlades av bittra utfall mot Hæffner, Voglers främste antagonist i Stockholm, vare sig det gällde hovkapellmästarposten, den nya koralbokens utförande eller musiksynen i största allmänhet. Efter Voglers avresa framträdde också Hæffner som den tongivande konsertledaren i Stockholm (se nedan). Sedan Hæffner kritiserat Voglers sista konsert i Stockholm, som hade inslaget »Hottentotternas Visa bestående i 3 takter och 2 ord 'Mayema, mayema, huh, huh, huh'», replikerade Vogler från Köpenhamn med artiklarna »Aboten Voglers lection til choral-eleven M. H.» – där »koraleleven» skulle vara Hæffner medan M. H. stod för Mayema huh.

Hæffner gav dock Vogler senare på *sitt* sätt ett erkännande:

»Hr Abboten *Vogler* har otroligt genom sitt vistande i Sverige bortskämt kyrkspelningsen: efter hans tid kan ingen Organist passera för försvarlig, om han ej på Orgelverket kan spela herdesång, väcka åskdunder och stormväder; kort, uppröra himmel och jord. *Vogler* visste mycket väl att detta hokus pokus ej hörde till musiken, utan bör endast användas, då Allmänheten för kontant betalning låter sina slappa sinnen kittlas genom onaturliga medel. Man skyndade efter vanligheten att imitera hans orimligheter: men hans talang att kontrapunktera en melodi och exequera fugor, detta blef naturligtvis en hemlighet för herrar Organister.» (Hæffner 1810, s. III.)

Passionsmusiken

Välgörenhetskonserten, som fungerade som ett väsentligt nav i musikalivet, hade framför allt sin grund i den passionsmusik som brukade ges vid påsktid. Att offentliga konserter även fortsättningsvis och långt in på 1800-talet gärna förknippades med välgörenhet hade att göra med att välgörenhetsfilosofin blev central för både upplysningen och känslökulten. Välgörenheten berörde närmast *all* konsertverksamhet av i synnerhet amatörer. Dessutom förblev passionsmusiken länge årets viktigaste konsertangelägenhet, inte minst på mindre orter.

Välgörenhetstraditionen återgick på ett äldre europeiskt skick att rika skänkte mynt till de fattiga särskilt på långfredagen. Under dymmelveckan påbjöds att teatrarna stängdes. Konserter blev då en ersättningsförströelse. Men en viktig förutsättning var att det hela gick i välgörenhetens tecken. Vid Romans konsert 1731 hade Riddarhusalen upplåtits av adeln bl.a. av det skälet att det rörde sig om en andlig konsert i välgörande syfte – behållningen gick till »de fattiga». Först

1794 framträdde Hovkapellet för eget ändamål – även det med välgörenhet i centrum – nämligen för Hovkapellets egen »Änke- och pupillkassa» som då grundades av Vogler.

Med vissa undantag stod Pergolesis *Stabat mater* på långfredagsprogrammet i Riddarhuset ända fram till 1796 – från 1772 gavs konserterna i Frimurarordens regi till förmån för Ordens barnhem. 1786 ersattes Pergolesis musik av passionsmusik av Hasse och 1792 var musiken helt inställd på grund av Gustav III:s död, vilket ger en antydning om att t.o.m. passionsmusiken betraktades som en form av »nöje». Det dröjde också länge innan passionsmusiken accepterades i kyrkan, i synnerhet på långfredagen. Det var från början ovanligt att passionsmusiken över huvud taget gavs denna dag ens i profana lokaler (efter Romans berömda långfredagskonsert 1731 dröjde det ända till 1757).

Enda undantaget för passionsmusik i någon Stockholmskyrka under hela 1700-talet var när Tyska kyrkan gav Grauns *Jesu död* långfredagen 1782 – förmodligen under ledning av Kraus – samma dag som man i Riddarhussalen som vanligt gav Pergolesis *Stabat mater* för Frimurarebarnhuset. För övrigt hänvisades musiken alltid till profana lokaler (härtill Leux-Henschen 1956, s. 71), vilket gällde alla orter i landet, ännu långt in på 1800-talet (se s. 417). Frågan om passionsmusik i kyrkan började på allvar debatteras i Stockholms Posten 1779, då främst beträffande förbudet mot orgelmusik på långfredagen (Leux-Henschen 1958, s. 68 f.). En varaktig förändring kom först 1802, då man efter påtryckningar i pressen att finna största möjliga lokal gav extra konserter med Haydns *Skapelsen* i Ladugårdslandskyrkan.

Det tidiga framförandet av detta oratorium, endast något år efter det att verket blivit uruppfört i Wien, skedde tack vare den svenske diplomaten i Wien, tillika musikkännaren Fredrik Samuel Silverstolpes bekantskap med Haydn. Verket gavs på långfredagen åren 1801–03 och 1806–08 och fr.o.m. dessa år var medverkan av Hovkapellet samt Kungl. Teaterns kör och sujetter obligatorisk.

Åren dessförinnan stod Grauns *Jesu död* på programmet 1797–1800 och 1804. 1805 uppfördes Mozarts *Requiem* (och därtill Hallelujakören ur Händels *Messias*) för första gången i landet. Alla dessa konserter vid 1800-talets början leddes av Hæffner. Under dessa år introducerades även Haydns *Årstiderna*. Redan under det nya seklets första år gavs sålunda i Stockholm de verk som under hela 1800-talet skulle bli riktmärken för ett utvecklat musikliv runt om i landet (se vol. III, s. 118).

År 1805 blev Hovkapellets obligatoriska medverkan vid långfredagskonserterna stadfäst i en Kungl. förordning, vilket troligen bara var en bekräftelse av den skyldighet för kapellister – och kapellmästare – som vuxit fram under de senaste åren.

Hæffner och 1800-talets inledning

Åren kring 1800 innebar ett slags höjdpunkt för välgörenhetsfilosofin och dess koppling till »känslornas vågor» och »medlidande» (då också en utpräglad del i den tidens teologiska förkunnelse kallad »neologi»). Ett på sitt sätt utmärkt exempel på detta är Voglers redan nämnda tonmålning över Prins Leopolds av Braunschweig död. På så vis överfördes genom välgörenheten intresset från opera till konsert, som hade en mera »sakral» karaktär än opera.

År 1805 gavs Mozarts *Requiem* på långfredagen. Verket återuppfördes något senare till förmån för nödlidande efter branden i Kristinehamn med följande motivering av bl.a. Hæffner:

»Såsom anställare hafwa undertecknade genom walet af en förträfflig Musik sökt skaffa Allmänheten et sannt nöje för den frikostighet, hwilken de hoppas at hon nu som vanligt lærer wisa mot nödlidande Medmänniskor och Landsmän.» (Cit. efter Moberg 1925, s. 92.)

I september följande år gav Hæffner en välgörenhetskonsert i Storkyrkan annonserad som en »Concert Spirituel» för »de genom en grufvig eldswåda olycklige blifne inwånare i Uddewalla stad» (en brand som ödelade nästan hela staden den 29 juli 1806).

Hæffner ansökte hos kyrkorådet att få ge konserten med motiveringen att Storkyrkan var den lämpligaste lokalen. Eftersom konserten gynnade ett gott ändamål ansåg man sig kunna bifalla ansökan, men på villkor att endast musik utfördes, som var »hopbunden med kyrkorum». Det påpekades även att »det i annonsen om Musiken iakttages hvad värdigheten af det rum där Musiken skall hållas kräfver» (cit. efter Behring 1978). De medverkande var Hovkapellet, Operakören, stadens »samtliga musikälskare» samt sjuetterna vid Operan. Annonsen i Dagligt allehanda angav som dirigenter både Hæffner och konsertmästaren Müller – i det sista stycket leddes orkestrar på två skilda läktare. Priset var 32 skilling, men större summa kunde erläggas. Textböcker fanns också att köpa vid ingången. Med 2 935 sålda biljetter blev resultatet mycket gott, ett netto på 2 058 riksdaler riksgälds. Omkostnaderna stannade vid 190 riksdaler. (En liknande konsert som Hæffner gav med den populära *Skapelsen* i Riddarhuset för nödlidande efter branden i Göteborg gav ett netto på 1 900 Rd; även om det är svårt att exakt ange vad detta motsvarar i modernt penningvärde torde man behöva ta till ett sexsiffrigt tal i kronor för att göra en jämförelse.)

Helt uppenbart var Hæffner den drivande kraften bakom programmet (se nästa sida), men troligen var även Pehr Frigel inblandad. I honom hade Hæffner en vapendragare för Bach och de hade 1801 genomdrivit ett beslut i Musikaliska akademien att prenumerera på Bachs instrumentalverk. *Das wohltemperierte Klavier* fanns till försäljning i Musikaliska magasinet sedan 1804 (Wiberg 1943, s. 44).

En annan vurmare för Bachs musik var Anders Fredrick Skjöldebrand, i vars hem Hæffner var en gärna sedd gäst: (forts. på s. 440)



Ill.: J. C. F. Hæffner, teckning från 1800-talets början, möjligen originalet till 1800-talets många litografier av Hæffner. (Anonym konstnär, UUB.)

I

1. Choralen n:o 56 i Sw. Ps. Boken: Melodien författad av Doctor Luther, äfwensom Tyska Original Poesien, under hans ryktbara Resa till Worms år 1521. [»Vår Gud är oss en väldig borg»]
2. Overture av Joh. Seb. Bach.
3. Kyrko Aria av Tischer, sj. av fru Wässelius.
4. Allegro f. oblig. flöjt av A. S. Müller, ex[ekverat] af hr. Brendler.
5. Halleluja, Chör av Händel uti dess berömda Oratorium: Messias.

II

1. Fuga av Joh. Seb. Bach.
2. Choralen n:o 86 i Sw. Ps. B.
3. Oblig. kyrkoaria av Vanhall, sj. av hr. Stieler, ack. av Müller.
4. Lammet, som wardt dödadt etc. med Amen, Chor av Händel uti berörda Oratorium.

III

1. Sinfonie av Joh. Seb. Bach, med oblig. violin och violoncelle, som sp., den förre av hr. Müller, och den senare av hr. Megelin.
2. Choralen n:o 122 i Sw. Ps. B., en av de äldsta Psalmer, skrifwen i början av femte Seculo, både till Poesie och Musique.
3. Helig, med Fuga, dubbel Chor af framledne Capellmästaren C. PH. E. Bach i Hamburg, spelas av 2:ne på särskilda Läktare placerade orchestrar.

(Dagligt allehanda 24/9 1806; cit. efter Moberg 1925, s. 99.)

Program från Hæffners konsert i Storkyrkan 1806. I detta omfattande program märks bl.a. de två satserna ur *Messias* samt C. P. E. Bachs verk för dubbelkör och dubbelorkester. Konsertens tre koraler hade direkt samband med Hæffners aktuella koralboksarbete (se s. 141). Mest anmärkningsvärda är dock de tre verken av J. S. Bach – *Overture*, *Fuga* och *Sinfonie*. Detta var sannolikt första gången Bachs musik förekom vid en svensk konsert. Möjligen var fugan Hæffners orkestrerade version (autografer i UUB) av nr 1 i C-dur eller nr 5 i D-dur i *Das wohltemperierte Klavier* (bd 1).

»I går hade jag en dissipation, som var att höra Häffner spela de mest förträffliga gamla mästars arbeten i koraler, fugor, m.m. Min fortepiano gjorde en stor effekt, och jag satt och hörde, bortförd från det ledsamma dagliga.» (Skjöldebrands dagbok 14/11 1805; cit. efter Schück 1904.)

Skjöldebrands intresse för de gamla mästarna framgår också av en dagboksanteckning samma år: »Jag sysselsätter mig väl stundom med musik, men endast som vetenskap; jag skrifer kontrapunkt eller fuga och rådfrågar ej örat, ej smaken, mindre känslan, blott regeln, blott kalkylen och proportionsläran» (Schück 1904). Skjöldebrand var dock ingen pedantisk teoretiker. Ett brev från Gustaf Abraham Silverstolpe till brodern Fredrik Samuel gör en intressant jämförelse mellan Frigel och Skjöldebrand:

»De äro tvänne kontraster: den förre är allt igenom sina kunskaper, den sednare genom sit genie. Jag vill likna Frigel vid Masreliez, som ej kan draga en streck utan i antik stil. Sköldebrand målar, men förälskar sig i sin målning och slumrar ofta af enthousiasme.» (Brev 12/5 1801; cit. efter Hennerberg 1921, s. 48.)

Detta närmast romantiska drag kan också förklara något om Häffner, som ju trivdes bättre i Skjöldebrands än i Frigels sällskap.

Ett annat vittne till Häffners förtrogenhet med Bachs musik är Erik Gustaf Geijer som påsken 1807 gjorde sin första bekantskap med Häffner, »till vilken Silverstolpe förde mig. Jag hörde honom spela svåra saker av Sebastian Bach, som är hans favoritauktor» (Geijer 1920). Geijer besökte Stockholm denna gång för att höra *Skapelsen*, ett verk som gjorde ett överväldigande intryck (brev till kapten Rappholt 12 april 1807). Redan Mozarts *Requiem* hade givit Geijer anledning till romantiska utgjutelser bl.a. i ett brev till Fru af Geijerstam den 1 april 1805:

»Jag har hört *Requiem*, och om jag dör, innan jag får höra mer, så så är jag glad, att jag åtminstone kan säga, att jag hört musik [...] Han är så vittomfattande, att man kan säga, det ligger en oändlighet, en värld i honom, och liksom man ej kan tänka en värld utan en Gud, så hör man honom ej utan att känna sig nära gudomligheten.» (Cit. efter Geijer 1920.)

Steget var inte långt till den gryende nyromantikens förändrade betraktelsesätt på musiken. I detta skeende fungerade den gamle gustavianen Häffner som en förmedlande länk till de »gamla» mästarna, då han 1808 flyttade till nyromantikens centrum, Uppsala. Där sammanföll hans strävan att bl.a. i koralen och folkvisan söka det »ursprungliga» i den svenska musiken med den unga studentgenerationens romantikuppfattning som den yttrade sig i kretsen kring Per Daniel Amadeus Atterbom (»Amadeus» efter Mozart).

OPERAN UNDER GUSTAV IV ADOLF

Efter mordet på Gustav III låg Stockholms nöjesliv nere. Operan och Bollhuset stängdes och den franska truppen avskedades. Nöjeslivet återhämtade sig emellertid mycket snart på alla fronter. 1793 ersattes det slitna Bollhuset av den nyinredda teatern i Arsenalen alldeles öster om Operahuset (på den plats där Karl XII:s staty numera står, se plansch x), där Kungl. Dramatiska teatern framträdde. Invigningen skedde på Gustav IV Adolfs födelsedag med en nykomponerad enaktsopera av Hæffner, *Alcides inträde i världen* (A. N. Edelcrantz), med Gertrud Elisabeth Hæffner i ena huvudrollen. När Hæffner 1808 skrev till kungen för att utverka sin pension, angav han tre verk, bl.a. just detta, som han betecknade »lyrisk Dram»:

»fordrade den brådska, att jag för hvarje af dem måste med äfventyr af min hälsa, tillbringa flera dagar och nätter å rad utan sömn, för att till den utsatta tiden hinna att dem fullborda, och sedan med vederbörande executörer instudera.» (Memorial till kungen 14/2 1808; Riksarkivet, Kungl. teatrarnas arkiv, nr 393.)

När Operan samtidigt öppnades säsongen 92/93 ökade antalet föreställningar. Medan genomsnittet de 10 föregående säsongerna (höst/vår) var ca 20 gavs nu 32 spelkvällar. De följande säsongerna fram till Operans stängning 1806 låg genomsnittet på 35–40 spelkvällar (se även Blomkvist 1991). Framför allt var det alltfler nya lättare operor och sångspel som sattes upp, vilket inte minst återspeglades i Stranenskys Vauxhallkonserter med harmonimusik i Kungsträdgården 1793–1802 (se s. 404 f.). Även baletten vann terräng, med upp till tio nyproduktioner per år. Dramatiska teatern och Stenborgska skådebanan utvidgade stadigt sina respektive repertoarer fram till 1799, då Stenborg förlorade sin teaterlicens och ensemblen mer eller mindre gick upp i Dramatiska teatern. Det stora teaterintresset kunde dock tillgodoses genom Abraham de Broëns nya Djurgårdsteater från 1801.

Musikteatern spelade således samma centrala roll i fortsättningen med den skillnaden dock att sångspel och vådeviller blev allt mer dominerande. Symptomatiskt för detta var att man valde sångspelet *Carava-*

nen (Grétry) för Kungl. Teaterns galaspektakel vid Gustav IV Adolfs regeringstillträde 1796. Den ledigare, rörligare och för den större publiken lättfattligare musikteatern – jämfört med den stora, heroiska operan – kan beteckna det mera rastlösa och nöjeslystna århundradeslutet. När Hæffner 1801 presenterade sin heroiska opera *Renaud* väckte den därför föga gensvar. Den var komponerad i den vedertagna Gluck-traditionen och som sådan av flera samtida bedömare betraktad som hans förnämsta verk.

Operans tillfälliga stängning

Gustav IV Adolf började visa en negativ inställning till teatern 1803. I januari detta år gav man som galaföreställning vid drottningens kyrktagning det lyriska skådespelet *Anacreon på Samos* (Grétry-Guy; översättning av Valerius). Dahlgren berättar att kungen fann

»styckets ämne icke motsvara sina ömtåliga begrepp om sedlighet och den kungliga värdighetens helgd, hvarföre han ansåg sig föranlåten att göra den inbjudna corps diplomatique en ursäkt för sin theaterdirektörs (friherre J. H. Hamiltons) 'brist på smak och omdöme'. Att derefter under fyra års tid blott tre nya arbeten upptogs på Opera-teatern [*Leheman*, *Slottet Montenero* och *Sargines*], hade sannolikt ingen annan orsak än konungens tilltagande obenägenhet för skådespelen. Vål må det vid sådant förhållande synas oförklarligt, hvarföre han, det nyssnämnda året, lät införskrifva en fransk theatertrupp; men man känner sig frestad till det antagande, att denna åtgärd, hvars menlighet för de inhemska skådespelen lättligen kunde inses, endast var ett sätt att ytterligare ådagalägga sitt missnöje med dessa.» (Dahlgren 1866, s. 83.)

Från juli 1803 fick den nyinkallade franska teatertruppen överta Operans speldagar – fortfarande med hovkapellmästaren Hæffner som dirigent. De spelade 30 kvällar fram till november 1803, främst på Arsenalsteatern och sedan 9 kvällar i operahuset (då omväxlande med Operans ensemble).

De politiska oroligheterna i Europa ledde till en alltmer komplicerad och kostsam svensk utrikespolitik, som fick konsekvenser för teaterlivet. Kungen beslutade att operahuset skulle stängas och större delen av Kungl. Teaterns personal avskedas. Kvar skulle endast finnas den dramatiska ensemblen och en mindre sångspelsensemble, vilka skulle ge sina föreställningar på Arsenalen.

Kormästaren Johan Fredrik Wikström har i sina memoarer givit en intressant förklaring till operans stängning, när han som orsak pekar på att sångartisterna blivit för gamla:

»Den 1:ste Oktober 1806 uppsades stora operans hela personal. Den egentliga orsaken härtill var att de första artisterna började åldras, hvarföre spektaklerna ofta måste inställas, eller också utfördes rolerna klent, när de gåfvos. Karstens röst var numera bräcklig och dertill hade sångaren förlorat minnet; fruarna Müller och

Stading voro för gamla för sina roller, och då härtill kom, att chören under de sista tio åren var ytterst vanvårdad, synes indragningen hafva haft allt möjligt skäl för sig.» (Wikström 1859, s. 29.)

Det skrala tillståndet bland sångarna påverkade naturligtvis Operans ekonomi och det mesta pekar på att stängningen främst berodde på att Kungl. Teatern inte bar sig ekonomiskt. Regeringsskiftet efter Gustav III innebar därmed den kulturpolitiska förändringen, att den tidigare av hovet subventionerade kulturen nu måste bära sina egna kostnader. Indikationer på detta ger de hårda villkoren för den nya Dramatiska teatern som invigdes i Arsenalen 1793. Där skulle endast svenska original eller imitationer av utländska verk uppföras. En pjäs som inte gav fastställd vinst efter fjärde föreställningen lades ned (se Wikström 1859, s. 24 f.). Efter Operans stängning gavs även konserter på Arsenalen till förmån för driften av teatern.

Frågan om Kungl. Teaterns indragning blev dock en segsliten historia. I flera skrivelser till kungen från Operans direktör vädjades om Operans framtid. I det sammanhanget redovisades en lista över personalen som omfattade över 200 personer: 35 ämbetsmän, 76 aktörer, 51 kapellister (utom kronstaten), 69 dansare, 49 korister och 28 pensionerade med lön. Därtill kom vaktmästare, maskinister etc.

Händelsen väckte naturligtvis förstämning i hela det kulturella livet, eftersom indragningen också skulle inbegripa Hovkapellet, som numera spelade en central roll även i konsertlivet. Från S:t Petersburg skrev F. S. Silverstolpe till Frigel i december 1806:

»Huru skall det nu gå i Stockholm med Concerterne, sedan Operan och förmodel. hela capellet är afdankat. Hvad skall det en gång kosta, när man vill återställa detta hufvudstadens behof? Går Häffner bort? Går Müller bort?» (KB:s brevsamling; cit. efter Mörner 1946, s. 130.)

Som besparing föreslog operaledningen att man skulle säga upp balletten, ingenting annat. Kungen vidhöll sitt krav men gick småningom med på att behålla en »mindre orchester»; därmed fick i praktiken hovkapellmästaren ha kvar sin tjänst. Indragningen fastställdes den 11 maj 1807 (Riksarkivet: Kommittéarkivet, Teater; sign: ÅÄK 769). Och nu ville kungen också riva operahuset. Hovmannen Bernhard von Beskow skriver om detta i sina levnadsminnen:

»Konungen ansåg som en helig plikt emot sin faders minne att låta nedriva operahuset [eftersom Gustav III blev skjuten där]. Denna föreställning var väl icke ett så alldeles oerhört drag av galenskap, som det då betraktades [...] Det besynnerliga låg däruti, att f.d. konungen regerat tio år, innan han, förmodligen på någon annans ingivelse, lät tillsluta operan och beslöt att låta riva huset.» (Beskow 1870, s. 215 f.)

Det Beskow här endast antyder med »någon annans ingivelse», var att det fanns kommersiella planer med operahusets tomt. Men rivningen kunde inte förverkligas eftersom huset var statlig egendom, inte kungens privata. Istället kom huset att användas som lasarett under finska kriget 1808–09.

Vid det laget hade operaledningen passat på att göra sig av med den lynnige kapellmästaren Hæffner, som blev formellt uppsagd i februari 1808 och sommaren samma år flyttade till Uppsala. Samtidigt tillförordnades Eggert som hovkapellmästare, men var egentligen endast anlitad som vikarie för den tyske kapellmästaren och tonsättaren Johann Heinrich Küster, som hade kontrakterats i Rom (se Dahlgren, s. 527). Anställningen skedde möjligen redan april 1807, när den allmänna uppsägningen vid Operan trädde i kraft. På grund av krigsförhållandena fick Küster emellertid vänta med sin resa till Sverige. Först 1810 inträdde han i kortvarig tjänst i Stockholm.

Operans stängning dämpade inte Stockholms nöjesliv. Exempelvis kunde en vanlig veckodag under 1806 erbjuda den nöjeslystne upp till tio olika förlustelser från 9 på morgonen till 11 på kvällen, både på de populära dansordnarna och de privata teatersällskapen. Sällskapet Nytt och nöje (gr. vid 1700-talets slut) uppförde privat teater och sångspel i Kirsteinska huset vid Munkbron med greve Anders Fredrik Skjöldebrand som styresman. Ett liknande sällskap var Nytt och enighet (gr. 1805).

»Memoarer, tidningar och bref förkunna oss, att spektakler, baler och picknicker aflöste hvarandra. Man dansade i Amaranter-, Innocence- och Narcissaner-ordnarna, spelade teater i 'Nytt och nöje' med andra sällskap – allt gick sin gilla gång.» (Personne 1914, s. 197.)

NYARE IDÉER OCH STILSTRÖMNINGAR

Efter statskuppen 1809 lät den tillträdande Karl XIII, den teater-
vurmande förutvarande hertig Karl (Gustav III:s bror) omedel-
bart iståndsätta operalokalerna. Följande år började den nyutnämnde
operachefen, greve Skjöldebrand, samla de skingrade sångarna och
musikerna för en galaföreställning den 5 november 1810 – dagen då
Karl Johan valdes till kronprins. Programvalet gjordes därefter, Nau-
manns *Gustaf Wasa* med Caroline Müller och Christopher Karsten i
sina forna glansroller. Dagen till ära lade man in några nya allegoriska
bilder i Gustav Vasas drömmar, som utmynnade i de solbelysta nam-
nen på Karl XIII och Karl Johan.

Och i samma grad som operaverksamheten återkom i full skala
minskade symfonierna i betydelse. En förklaring till förändringen var
den symfoniska musikens ökande tekniska svårighetsgrad. Dilettanten
kunde inte längre på samma sätt som tidigare fungera vid sidan av
yrkesmusikern, vilket ledde till att »musikalskaren» började vända sig
till vokalmusiken. Karakteristiskt för detta var att Musikaliska sällska-
pet i Stockholm från början hade både en sång- och en instrumental-
avdelning. Den senare upphörde dock efter några år.

Medan ca 70% av orkesterkonserterna under perioden 1780–1809
hade innehållit en symfoni, sjönk symfoniintresset därefter snabbt.
Den allt ringare förståelsen för symfonin återspeglades också i recensio-
nerna. I *Journal för litteratur och theater* 1810 och 1812 klandrades
skicket att utelämnat satser eller stycka upp symfonin med arior och
bravurstycken. 1811 skrev samma tidning att publiken plägade betrakta
en inledningssymfoni som blott en »ingångsmarsch», och 1812 anmärk-
tes att symfonier i motsats till mera lättviktiga verk aldrig applåderades.

Den allmänna nivå-sänkningen inom musiklivet började uppmärk-
sammats på allvar ca 1810 (Walin 1956, s. 18, samt Walin 1941, s. 250).
Förhållandet skulle komma att påtalas vid upprepade tillfällen av dem
som ivrade för musikkulturens höjande. 1815 tecknade Musikaliska
akademiens sekreterare Pehr Frigel en dystert bild av den musikaliska

bildningsnivån i landet. Musiken var endast en modesak, ett ytligt musikkbehov, ett flyktigt tidsfördriv. »Musikälskarens» målsättning sträckte sig inte längre än att kunna spela något »käckt stycke på violin eller sjunga en mindre aria» (efter Morales & Norlind 1921, s. 77 f.).

De allra första inläggen i denna musikkulturella debatt var på ett eller annat sätt knutna till den nyromantiska skolan. Det litterära organet *Lyceum* hävdade 1810 i en litteraturöversikt för perioden 1803–10 att skulpturen och i synnerhet måleriet flitigt idkades i landet, men att däremot musiken var en konst, »som aldrig velat bli rätt inhemsk i Sverige» (härtill Walin 1956, s. 10). Samma år kom Hæffners polemiska »Öfver Musiken» i *Elegant-tidning*. De »strödda reflexionerna» hade enligt honom blivit föranledda av de »musikaliska produkter af Svenska Originalkompositörer, hvilka tid efter annan, ehuru temligen sällan, af trycket utkomma». Varför, frågade han sig, hade Sverige »ännu icke framfödt en Musikus, som blifvit nämnd på andra sidan Belterna?»

Han besvarade frågan själv: det svenska musiklivet dominerades av dilettanter som saknade insikt i musikens grunder:

»Hos oss sätter hvar och en sig ned, innan han knappt ännu förstår *a b c d* det af harmoniläran. – icke att skriva valser, polonaiser – hvarmed man annorstädes börjar, utan sans façon, hela Sonater och Symfonier. Vi börja, der andra nationer sluta.»

Som förebilder för denna »svenska» bildningsgång ville Hæffner framhålla den »nyare tidens» stora mästare Haydn, Gluck och Mozart, vilka hade valt »helt andra mönster, än en af våra unga konstnärer här skulle göra», i synnerhet gällde det deras »beundran för *Bacharne*, särdeles den äldre». De helt nödvändiga studierna för en blivande kompositör, »så vida han vill förtjena detta namn», var därför:

»den vidsträcktaste kännedom af Harmoniläran och alla dess grenar; af Sångkonsten och deklamationen; af den stränga kyrk- och fuga-musiken; samt sluteligen kännedom af effekten utaf alla instrumenter, jemte färdighet att sjelf någorlunda kunna spela ett af dem.»

Denna musiklärdom kunde emellertid endast tillägnas genom att verkligen ta del av musik i den »stora stilen»:

»En yngling, som en gång vill blifva Euterpes älskling, måste ock flitigt bivista gudstjensten i hennes tempel, jag vill säga, ofta afhöra musik i den stora stilen, väl utföras.» (Hæffner 1810.)

Detta är något av en programförklaring för en förkovran av det svenska musiklivet som tillhörde tendenserna i tiden. Redan 1798 utgav Åhlström Voglers *Pièces de clavecin*, med den beskrivande undertiteln »faciles, doigtées, avec des Variations d'une difficulté graduelle, pour servir d'exemple à l'école de clavecin» – d.v.s. en lätt och fingerstätt klaverskola med variationer i ökande svårighetsgrad för Musikalis-

PIECES DE CLAVECIN
faciles, doigtées,

avec des
Variations
d'une difficulté graduée,

Dédiées
à Sa Majesté Le Roi
GUSTAVE IV ADOLPHE

Par
L'Abbé Vogler.

STOCKHOLM

de l'Imprimerie de Musique Privilegiée du Roi.

Ill.: Voglers Pièces de clavecin (1798), titelbladet.

ka akademiens klaverundervisning (som kom igång 1797).

Då förelåg redan Åhlströms *Små klaverstycken för nybörjare* från 1786 (som sedan kom i reviderad form 1803) med bl.a. Hæffners variationer över Bellmans »Gubben Noah», vilka närmast kan jämföras med Mozarts »Blinka lilla stjärna»-variationer (»Ah, vous dirai-je, Maman») och sannolikt avsedda för undervisningen i Voglers musikskola från 1786.

Voglers 12 år yngre samling med 15 klaverstycken är ett uttryck för att en förändring var på gång i den repertoar som skulle användas för musikalisk fostran. Det var nu inte längre sirliga danser, pastoraler och arior etc. som gällde i första hand. Visserligen inleder Vogler med en »Pastorale», följd av »Barcarolle de Venice». Men sedan kommer: »Romance Africaine» och en »Air Chinois», stycken som åtminstone antyder den allt större uppmärksamheten på etnomusikaliska tongångar. För den afrikanska musiken hade Vogler sannolikt gjort egna uppteckningar under sin resa 1791–93. De senare två styckena hade Vogler f.ö. först presenterat vid en orgelkonsert i Klara kyrka (se s. 434), ett bra exempel på hur nära utgivningen av musiken kunde vara kopplad till det offentliga konsertlivet.

Femte nummer i klaverskolan är »Min far han var en vestgöthe han», den första av fem folkvisor med variationer. De övriga är de svenska »Höns gummans visa» och »Quarndansen», den finska »Ak minan rakas linduisen», samt en »Air Russe» med hela 12 variationer. Mellan dessa stycken kommer ett par etyder samt en polonäs, »Serafimermarschen» och »Narvamarschen». Även här sammanstrålar Voglers och Hæffners musikidéer. Den senare skulle sedermera komma att vidareföra den pompösa musikstilen till sina marscher för studentkör: Serafimermarschens gravitetiska stil kommer igen i *Lejonriddarne*

*Andantino
med
Variationer
af
Hæffner.*

Var. 1.

Var. 2.

Var. 3.

Exempel.

Triller uttryckes

Var. 5.

Ex. 1: J. C. F. Hæffner, »Andantino», variationer på Bellmans »Gubben Noak». Här återges början av stycket, som sammanlagt har 19 variationer på visan. (Efter Åhlströms *Några underrättelser* [...]; 1803.)

och Narvamarschen bildade underlag till *Viken tidens flyktiga minnen*, då med en än mer markerad gravitetisk tyngd (se vol. III, s. 272 f.).

Att använda folkliga visor var ingen total nyhet. Envallsson begagnade samma visor i sina vådeviller efter franska förebilder: »Quarndansen» i *Kronfogdarna* (1787) och »Höns Gumman» i *Bobis bröllop* (1788) – den senare visan använde även Vogler samma år i operan *Gustav Adolf och Ebba Brahe* (1788). Efter det att pianoskolan utgavs kom även »Min far han var en vestgöthe han» till användning av Envallsson i *Raton och Rosette* (1799).

Min Far han var en Vefgöthe han han. Chanson Suedoise.
Andante.

Musical score for a Swedish song. It consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Andante'. The melody is simple and folk-like.

Quarndansen: Danse Suedoise. *Andante.*
Andantino *Var. 1.*
Lourdement. *f* *me* *e do*

Musical score for a Swedish dance. It consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 6/8. The tempo is marked 'Andante'. The piece is divided into sections: 'Andantino' and 'Var. 1.'. The first section is marked 'Lourdement.' and the second section is marked 'f' and 'me e do'.

Höns Gummans Visa: Chanson Suedoise.
Andante

Musical score for a Swedish song. It consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Andante'. The piece features a simple melody with some dynamics like 'f'.

Ah minan rakas linduisen: Air Finois.
Andante

Musical score for a Finnish air. It consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Andante'. The piece features a simple melody with some dynamics like 'f'.

Marche de Charles XII auprès de Narva.
Staccato molto. *P* *f* *P* *f* *P*

Musical score for a march. It consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Staccato molto'. The piece features a simple melody with some dynamics like 'P' and 'f'.

Det intressanta är dock att folkvisorna presenteras i en pianoskola (som därtill var sanktionerad av landets Musikaliska akademi). På Voglers repertoar fanns separat även *Norsk Fjeld-Sang*, en »Air norvegien» för klaver med fem variationer, samt triosången *L'Invocazione del sole alla mezza notte in Lapponia* (en åkallan av midnattssolen i Lappland) för »Tre Dilettanti di Musica quivi viaggianti» som infördes i *Musikaliskt tidsfördrif* 1799). De tre »dilettanterna» var forskningsresenärerna Giuseppe Acerbi, hans resesällskap Bernardo Bellotti, samt greve Skjöldebrand – den senare anslöt sig i Stockholm till den italiens-

Ex. 2: Valda exempel (början) ur Voglers Pièces de clavecin (se s. 447 f.)

The image shows a musical score for piano, divided into two main systems. The left system consists of four systems of staves. The first system has two staves with dynamics *sf*. The second system has two staves with dynamics *cresc.*, *f*, and *p*. The third system has two staves with dynamics *f*, *pp*, and *decresc.*. The fourth system has two staves with dynamics *Meter* and *cresc.*. The right system also consists of four systems of staves. The first system has two staves with dynamics *decresc.*. The second system has two staves with dynamics *Modulation*, *cresc.*, and *ff*. The third system has two staves. The fourth system has two staves.

Ex. 3: Parti av Hæffners uppteckning av samejojk under 1780-talet tr. 1818 i uppsatsen »Anmärkningar öfver gamla nordiska sången».

ka forskningsexpeditionen till svenska och finska Lappland 1798–99. Acerbi gjorde bland annat anteckningar om svensk vallmusik (se s. 194) och tillsammans med Skjöldebrand även uppteckningar av folkliga melodier i Finland och av samisk musik (se s. 426 f.; härtill Hæger 1955).

Ännu tidigare gjorde Hæffner uppteckningarna av samisk musik. Dessa redovisade han långt senare i uppsatsen »Anmärkningar öfver gamla nordiska sången» 1818, som fr.a. presenterade Hæffners teorier om en speciell »nordisk skala» för de svenska folkvisorna (se vol. III, s. 61 f.):

»Att den Lappska sången, ehuru till karakteren helt olika, dock – enligt allt hvad jag af den känner – rör sig innom samma grund-tonart, som den nationella Svenska, är äfven en underrättelse, som ej skall sakna intresse. På 1780-talet kommo några Lappar med Renar till Stockholm. De befattade sig med att spå, hade trummor, pipor, och ett slags fiol, samt äfven ett instrument, som liknade Trumpet marin [antagligen norsk langeleik; lapparna kom från »norska» Härjedalen, härtill Hæger 1955, s. 152]. Dessa Lappar besökte mig under sitt vistande i staden ofta,

nästan hvar eftermiddag, trakterades med Kaffe, Bränvin och Tobak, hvaremot de regalerade mig med spådom och musik efter deras sätt [...] De voro tvenne mans och trenne qvinspersoner. All deras sång föreföll mig som improvisation, hvilken de beledsagade med olika åtbörder. Deras melodi var mer declamation, än långsam, än hastig; än declamerade en alldeles ensam, än alla tillsammans. Stundom gränsade denna mimiska declamation till det mest sublimala. Den declamerande tycktes rasa, hans tal flög som ljungeldar. I synnerhet var detta fallet, då han föll i en spådom om det tillkommande. Introductionen, som alltid rättade sig efter ämnet, var vid dessa tillfällen högst imponerande. En enda sjöng långsamt med accompagnement af deras instrumenter, men stundom blef sången flerstämmig. – Efter mycket besvär och upprepadt åhörande fann jag, att den harmoniska följden af deras modulationer var ungefär sådan som följande bilaga utvisar:» (Se ex. 3, s. 450.)

För övrigt gällde om samernas sång, enligt Hæffner, vad han tidigare anmärkt om »den nationella» svenska: att man aldrig hörde »någon öfverskeridande eller förminskande [ton]följd». Enligt Hæffner hade hans hovkapellmästarkollega Naumann tagit denna enkelhet i den musikaliska byggnaden till intäkt för att varken svenskar eller samer hade något egentligt begrepp om musik. Endast aktningen för Naumann hade enligt Hæffner hindrat honom replikera att ett halvt studium av konsten fjärrar från naturen; blott ett helt studium för oss åter nära naturen. (»Halbes Studium der Kunst entfernt von der Natur. Nur ganzes Studium bringt erst wieder der Natur nahe.»)

Hæffner var den som i övergångsskedet mellan 1700- och 1800-talen mer än någon annan på rent *empirisk* väg kom till en helt ny värdering av den inhemska, svenska musikskatten. I uppsatsens slutord vill han se ett slut på 1700-talets outsinliga kulturella assimilering, och han ger oss samtidigt en aning om den nationella identitetens både dilemma och målsättning. Hæffner tvingas konstatera att Naumann delade okunnigheten om den »nordiska nationalmusiken» med många andra utlänningar:

»Denna okunnighet hos utländningen om vår national-musik torde dock kunna förlåtas; men att vi sjelfva till den grad förakta våra gamla och herrliga Nordiska sånger, att vi icke engång bemöda oss att lära känna deras originella skönhet och natur, utan hållre med största begärlighet lära oss, att eftergnola Franska Vaudevilles, Airs, Chansons och mera dyligt, det kan aldrig förlåtas! – Ej under då, om utländningen påstår, att vår musik blott består i efterhärming!»

Här stakas linjer upp som kan följas genom hela 1800-talet och som på ett intressant sätt knyter samman de två seklen. Detta redovisas utförligt i volym III, *Musiken i Sverige – Den nationella identiteten 1810–1920*.