

MUSIKEN I SVERIGE

Band III. Den nationella identiteten 1810-1920

Del 1. MUSIKODLINGEN 1810-1920

Kapitel 1. Musiken, kulturen och samhället

En översikt i decennier

(Martin Tegen och Leif Jonsson)

Huvudredaktör: Leif Jonsson

© Bokförlaget T. Fischer & Co och

Kungl. Musikaliska akademien 1992

ISBN 91 7054 685 1

Kungl. Musikaliska akademien skriftserie nr 74:III

ISSN 0347-5158 (ISBN 91-85428-75-2)

Grafisk formgivare: Lars E. Pettersson

Fälths Tryckeri, Värnamo 1992

Digitaliserad med tillstånd av förlaget



MUSIKODLINGEN 1810-1920



BRAGE HIN GAMLE, etsning av Carl Wahlbom 1833 (Uppsala universitetsbibliotek). Wahlbom var en nära vän till Per Henrik Ling och illustrerade bl.a. hans »Asarne». I Bihaget till Eddornas sinnebildslära (skrivet på 1830-talet, publicerat först 1866) beskriver Ling Bragegestalten så: »Brages egentliga attribut både som skaldekonstens, vältalighetens och mjödets Gud, är BRAGEBÄGAREN, hvilken han bör hålla i sin ena hand, och stödja den andra emot sin harpa, hvilken bör vara större än den, som man gifver Apollo, och ej gjord på lika sätt. Af sagorna veta vi, att dessa instrumenter voro så stora, att man deri t.o.m. gömma barn.»

1. MUSIKEN, KULTUREN OCH SAMHÄLLET – EN ÖVERSIKT I DECENNIER

»Detta är svensk musik – icke originellt retande, icke öfverraskande, men ursprunglig, såsom afspeglande ett djupt och äkta nationellt gemyt. Ty det finnes en svensk musik, inkommensurabel med hela det öfriga Europas tonkonst, en musik ännu misskänd, ringaktad, ja, rent af okänd, emedan ingen mäter henne med det enda naturliga måttet, det svenska lynnet. Man mäter henne med Tysklands, Frankrikes och Italiens tonkonst, med allt som gjort och gör succés ute i världen och – kan därför icke förstå, icke tro på henne.» (Wilhelm Peterson-Berger, recension av Ludvig Normans A-dursexstett i Dagens Nyheter 16/2 1900.)

För Sveriges del var 1700-talet en epok då landet lämnade sin relativa kulturella isolering. Man utvecklade handel, arkitektur, litteratur, vetenskap, möbelkonst, språkkunskaper – och musik – i en allt närmare, allt livligare och allt bredare kontakt med kontinenten. Detta innebar till stor del att en importerad kultur skulle omplanteras i svensk mylla, men denna omplantering var ett nödvändigt led i den stora kultiveringsprocessen.

Med 1800-talet kommer en ny fas i denna process. På basen av den europeiska bildningen börjar en svensk nationell egenart att skönjas. Dels hanterades den europeiska kulturimporten alltmer som en naturlig del av Sveriges egen kultur. Dels fanns det strömningar som ville utveckla det genuina och nationella, delvis genom att anknyta till det folkliga, forna och kanske barbariska, som höll på att gå förlorat under den europeiska fernissan. Denna strävan efter en »nationell identitet», en kultur med svensk egenart, berörde till en början bara ett litet skikt, men blev efter hand en viktig ingrediens i det svenska kulturlivet. Det som började som ett arkivaliskt och etnologiskt intresse slutade som nationella, storsvenska eller chauvinistiska känslor.

Historien är naturligtvis mera komplicerad än så. Men i denna volym vill vi skildra musiken i Sverige under epoken 1810–1920 i dess samband med epokens ideologiska landskap av idealism, patriotism, göticism, nationalism och traditionalism – och inte minst med en blick på de nationella identitetssträvandena i musiken.

Ill. Vinjetten till första bandet av Geijer & Afzelius, *Svenska folkvisor från forntiden* (1814). På en vindpinad klippa i havsbandet slår den blinde barden som en nordisk Orpheus eller Ossian an strängarna på sin harpa. Så ville 1800-talets göter åter väcka de forntida balladerna till liv med sina utgåvor (se s. 58 f.).

Svenska FOLK-WISOR

Utgifne af

E. Gust. Geijer och A. Aug. Afzelius.
D. 1



STOCKHOLM 1814.

1810-tal

Efter förlusten av Finland och efter unionen med Norge tog sig de nationella identitetssträvandena flera olika uttryck. Ett var rojalismen, upplutningen kring kungen, sedd som en symbol för rikets sammanhållning och välfärd. Ett annat var göticismen, en litterär rörelse med önskan att vinna ny kraft hos nationens historiska rötter och forna dygder. Ett tredje var folklorismen, den bildade klassens intresse för allmogens liv och konstyttringar. Delvis – men inte helt – samsades dessa trender med den romantiska strömningen, som ju primärt gällde utforskandet av psykets och fantasins universum och en skildring av det med litteraturens alla medel. Men romantiken som konstriktning trängde också in i de andra konstarterna, inte minst musiken. Där kan den beskrivas som en brytning med klassicismens balanserade formfulländning. Den romantiska musiken stör balansen, fast i uttryckets och den psykologiska fördjupningens tjänst.

Sverige var i början av 1800-talet ett hierarkiskt och patriarkaliskt samhälle. Det bestod av en representativ offentlighet som förutom medlemmar av den egentliga adeln även inbegrep det övriga styrande samhällsskiktet, totalt några promille av befolkningen. Att de flesta högre ämbeten besattes med adelsmän återspeglades i musiklivet på flera sätt. Den enda professionella orkestern i landet var Hovkapellet, underställd Kungl. teatern, som hade en adlig direktör och till stor del bekostades av kungens egna medel. Även regementsmusiken var en angelägenhet för de adliga officerarna, som inrättade särskild musik-kassa för ändamålet. I Stockholm hölls de större konserterna i Riddarhuset och med biträde av Hovkapellet (se vol. II). Adeln var ännu stommen vid såväl konserter och sångspel som säsongens baler, i synnerhet de årligen återkommande representationsbalerna hos kungen, i dansordnarna, vid Karlbergs krigsakademi, eller hos landshövdingar och borgmästare ute i landet (se s. 126). Det förhärskande kulturella mönstret byggde på en sträng kodex för »ädelt» uppträdande, med adelns insignier, vanor, gester och retorik som norm. Aristokratin var övervägande internationellt orienterad och hänvisade vanligen patriotismen till militären och medelklassen.

På Kungl. teatern gavs rikligt med representativa framträdanden för att markera de politiska händelserna. Det svensk-ryska kriget 1808–09 hade medfört att Finland för alltid skildes från det svenska riket. Gustav IV Adolf avsattes och hans farbror utropades till ny kung (Karl XIII). Med riksdagen i Örebro 1810 kom valet av den franske marskalcken Bernadotte som tronföljare under namnet Karl Johan. Redan som kronprins fick denne stor betydelse för svensk politik. Han bröt med Napoleon och fick Englands stöd för sina krav på Norge, som utropa-

de sin egen författning 17 maj 1814. Men den 4 november samma år tvingades landet till unionen med Sverige. Detta firades på Kungl. teatern med pjäsen *Föreningen*.

1818 uppfördes en stor sorgkantat vid Karl XIII:s begravning och en hyllningspjäs med namnet *Balder* för Karl XIV Johan, båda komponerade av hovkapellmästaren Edouard Du Puy, en av tidens många invandrade musiker. *Balder* var mer än en kungahyllning. Den visar i första delen prov på den nya fornnordiskt-götiska strömningen, och i andra delens folkliga divertissemang förekommer polskor och visor som förebådar senare decenniernas folklorism (se s. 285 f.). De båda pjäsernas folkliga inslag var på sitt sätt ett uttryck för medborgarnas ökade fri- och rättigheter, stadfästa i den nya författningen av 1809. En tryckfrihet infördes, som dock snart inskränktes genom den s.k. indragningmakten 1812, upphävd först efter Karl Johans död 1844.

Götiska förbundet (gr. 1811) var ett politiskt tämligen konservativt, akademiskt litterärt sällskap, som betonade en samhörighet med det ofördärvade folket, hyllade mannakraften och betydelsen av det fornnordiska arvet. Det var i mycket göticistiska idéer som låg bakom »upptäckten av folkmusiken» – den spirande fornforskningen och folkloristiken och intresset för det svenska arvet av folkvisor och folkmelodier, där den första stora insatsen gjordes av förbundsbröderna Erik Gustaf Geijer och Arvid August Afzelius med Johann Christian Friedrich Häffner som musikalisk bearbetare. Deras *Svenska folkvisor från forntiden* (1814-18) utgör, tillsammans med Olof Åhlströms *Traditioner af svenska folk-dansar* (1814-15), grunden för kunskapen om vår folkmusik (se s. 55 f.). Dessa götisk-folkloristiska intressen höll sig till vidare inom en akademisk krets, men de patriotiska känslorna fanns i betydligt större omfattning och underblåstes av de politiska händelserna och genom Esaias Tegnér's diktning.

Den burgna medelklassen hade ännu inte förvärvat adelns musikvanor i någon större utsträckning. År 1815 tecknade Musikaliska akademiens sekreterare, Pehr Frigel, en dyster bild av samtidens musikaliska bildningsnivå. Sedd från hans mera professionella utsiktspunkt var musiken endast en modesak, ett ytligt musikbehov, ett flyktigt tidsfördriv: »musikälskarens» målsättning sträckte sig inte längre än att

»kunna klimpra några operett-ouverturer, valser eller polonoiser på clavér, kavaljeriskt och käckt göra från sig passagerne på en viol, och sjunga några dryckesvisor, eller på sin höjd några små ariestumpar.» (Efter Morales & Norlind 1921, s. 78.)

Inte desto mindre fanns det vid denna tid ett litet skikt musikaliskt »bildade», som enligt tidens terminologi kunde uppdelas i kategorierna »konstnärer», »kännare» och »musikälskare» (efter tyskans Künstler, Kenner och Liebhaber) – närmast motsvarande yrkesmusiker, erfaren

och omdömesgill musikamatör, samt amatörmusiker. Vi möter »kännaren», som odlar musiken i sitt hem tillsammans med likasinnade, inte bara i huvudstaden utan också här och där inom landsortsadeln och bland köpmän, disponenter, militärer och brukspatroner. Klassiska exempel är fru Kristina af Geijerstam i Närke och kaptenen Bengt Gustaf Rappholt i Värmland, som vägledde E. G. Geijers musikstudier. En »kännare» var även Geijer själv, som tillägnade de båda mentorerna en pianosonat under sin studietid i England 1810 som inledning till en inte obetydlig produktion. I London besökte han konserter, bl.a. med Händels *Messias* – »utan jämförelse det sublimaste tonkonstens verk, som någonsin glätt min själ och mitt öra» (Geijer, brev 27/2 1810; cit. efter Schück 1920).

Den allmänna musikaliska bildningsnivån visar sig också i de offentliga konserternas utseende. Där blandas den ädlaste konstmusik med ytliga, gärna sensationsbetonade virtuosstycken. Symfonier, solokonserter och sonater styckas genom att arior, variationsverk eller annat skjuts in mellan satserna, om ens alla satserna spelas. Konsertgivarna var ofta inriktade på att väcka bifall genom en bländande virtuositet eller sensationella konster. Detta internationella drag levde kvar längre i Sverige än på många andra håll (se s. 102 f.). På kontinenten tog sig detta uttryck i den virtuosa solokonserten – bl.a. Viottis 29 violinkonserter och Rodes 24 violin-capricer. Svenska efterföljare var Du Puy med violin- och fagottkonserter och Bernhard Crusell med tre klarinettkonserter och en trippelkonsert för horn, fagott och klarinett (se s. 309 f.).

Dessa verk höll sig inom den klassiska ramen, om än delvis i dess franska elegant-virtuosa variant, som 1810-talets musikpublik hade vant sig vid, sådan den formats av Haydn och Gluck i Wien, Dalayrac och Viotti i Paris. För oss hör också Mozart, den tidige Beethoven, Cherubini och Méhul till klassikerna, men för epokens publik var det inte obetingat så. När Geijer 1805 hörde Mozarts *Requiem* i Stockholm, upplevde han inte den balanserade klassikern utan den gränsöverskridande romantikern Mozart – »ett osett hav av mäktiga harmonier [...] kommer människan att bäva» (brev 9/3 1805; cit. efter Schück 1920). Och när *Don Juan* gavs i Stockholm 1813 ansåg de klassiska kännarna att operan inte var förenlig med deras estetik – kanske delvis förledda av Du Puy's nykomponerade avslutande helvetesscen. De starka uttrycken överskred den klassiska behärskningens regler. Men för den romantiska estetiken var dessa uttryck nödvändiga för att göra rättvisa åt de starka känslorna och de dunkla sidorna hos människan.

Det pågick en häftig strid om operan som konstart mellan den konservativa tidningen *Journalen* och romantikernas organ *Phosphoros*. På samma sätt diskuterades Beethovens nyare verk, vilka betraktades som romantiska och känslolastiga, brytande mot den klassiska behärsknings och måttfullheten. Kapellmästaren vid Kungl. teatern Joachim Nicolas Eggert, som propagerade för Beethoven, fick representera den nya tyska skolan med romantiska inslag, i motsättning till efterföljaren Du Puy. Men det förefaller något överdrivet när tidskriften *Euterpe* 1823, kort efter Du Puy's död, utnämnde honom till »befordrare och stadfästare af den moderna fransyska smaken i vår musik» och att »lyckligare hade det varit att bilda oss efter den tyska smaken såsom både iderik och målände och till sin karaktär mera öfverensstämmande med vårt nationella lynne». Visserligen dominerade den franska repertoaren under Du Puy's tid (Isouard, Boieldieu o.a.), men det var också under hans ledning som Mozarts operor hade svensk premiär – *Don Juan* (1813), *Enleveringen ur Serajen* (1814) och *Figaros bröllop* (1821). (se s. 132)

Ill. Mathilda d'Orozco, gift Montgomery (senare Gyllenhaal). Porträtt av Axel Johan Fägerplan (Nationalmuseum).



1820-tal

En utveckling från jordbrukande till industriell nation började så smått. Motala verkstad anlades (1822), och för den tekniska utbildningen inrättades ett Teknologiskt institut i Stockholm (1827; sedermera Tekniska högskolan) och Chalmers tekniska läroanstalt i Göteborg (1829).

Stor betydelse hade också den engelske metodisten Samuel Owen, som i verkstäder på Kungsholmen i Stockholm tillverkade både tröskverk för lantbruket och ångbåtar för samfärdseln. Redan 1825 erbjöd han persontransporter på sina fem ångfartyg »Josephine» (efter kronprinsessan), »Stockholm», »Upsala» (med anledning av den dominerande Mälartrafiken), »Yngwe Frey» (efter det gamla Uppsalatemplets specielle gud) samt »Föreningen» (svensk-norska unionen). Fram till tågans introduktion efter seklets mitt (se nedan) blev båtresor nu det bekvämaste sättet att färdas, jämfört med alternativerna hästdiligens eller bondkärria. Samtidigt pågick det storslagna Göta Kanal-projektet, byggandet av en fullständig kanal mellan Öster- och Västerhav, fullbordat 1832. De förbättrade kommunikationerna innebar en större rörlighet för musikeres resor från Stockholm ut i landet, samtidigt som också antalet gästande artister från utlandet ökade (se s. 107).

Städernas ännu ganska långsamt växande befolkning var gringgårdad av skråregler. Allt fler röster höjdes för ökad näringsfrihet och mot den otidsenliga ständsriksdagen – adel, präster, borgare och bönder. Riksdagen 1823 beslöt visserligen om utvidgad representation (för bl.a. akademiker och brukspatroner), men mycket återstod att göra. Att Sverige ännu var ett jordbrukarland framgår av Tabellverkets statistik (af Forsell 1833), som för år 1825 redovisar en befolkning på 2 771 300 människor, varav endast 10% bodde i städer. Stockholm hade endast 79 500 invånare, med militärer, ämbetsmän och arbetare som dominerande yrkeskategorier, nämnda i storleksordning. Därefter följde Göteborg 26 700 (militärer, sjöfolk, handlande), Karlskrona 11 900 (militärer, handlande, ämbetsmän), Norrköping 9 700 (arbetare, handlande, sjöfolk), Malmö 8 100 (militärer, handlande, skolmän), Gävle 7 400 (sjöfolk, arbetare, handlande) och Kalmar 5 000 (sjöfolk, handlande, arbetare). En befolkning omkring 4 000 hade Uppsala, Visby, Falun, Jönköping, Kristianstad, Lund och Örebro.

Städernas välståndsökning medförde att också medelklassens familjer skaffade musikinstrument (fortepiano, gitarr, stråkinstrument, flöjt, harpa) och musikaler. Den största delen av musikutövningen skedde vid denna tid i hemmen. Man tog sång- och spellektioner av tillgängliga musiker, man sjöng de nyaste sångerna och ariorna och duetterna, man spelade variationsverk, fantasier, operautdrag och sonater. Musiken var till övervägande delen fransk, tysk eller italiensk; den svenska produktionen på dessa områden var ännu obetydlig.

Hemmusiken blev mode i burgnare hem och salonger, där kvinnorna fick en ovanlig möjlighet att utveckla sina talanger. Ett musicerande ända upp till yrkesmusikernas nivå var *comme il faut*, bara det skedde



Ill. Familjen Garberg i Gävle (fabrikör) samlad kring klaveret, målning av Per Krafft d.y. 1836 (Nationalmuseum).

inom salongens hank och stör. Berömda inom societeten var exempelvis Brita Catharina Munck af Rosenschöld, gift med professor Lidbeck i Lund och utbildad för sångmästaren Crælius i Stockholm. Från Tyskland kom Caroline Kolbe, gift Ridderstolpe, och från Italien Mathilda d'Orozco, gift Montgomery (senare Gyllenhaal), båda framgångsrika som sångerskor och sångtonsättare. I synnerhet den senare väckte stor beundran genom sin sångkonst, sin starka personlighet och sina tonsättningar av Tegnér's dikter (t.ex. *Axels monolog*, 1826), som tävlade med Crusells (*Frithiofs saga*, 1826). Violinisten Lovisa Charlotta Borgman uppträdde också offentligt på 1820-talet innan hon gifte sig med blivande borgmästaren i Stockholm Johan Anders Biörck, som även var cellist och gärna anordnade musikaftnar i sitt hem.

En tendens i tiden var att sådana amatörer samlades med syfte att utföra större verk för kör och orkester: »Musikaliska sällskap» började växa fram på skilda håll i landet – inte sällan med Harmoniska sällskapet i Stockholm (gr. 1820) som förebild. Överallt blev särskilt Haydn's oratorium *Skapelsen* ett yttersta mål för verksamheten (se s. 118 f.).

1830-tal

Tidningar som Heimdall, Nya Extra Posten, Konstvännen, Athenaeum hade under föregående decennium börjat ägna musiklivets olika sidor ett betydligare utrymme än vad som skett i den äldre pressen. Recensioner över offentliga musikframträdanden hade visserligen sporadiskt influtit i Stockholms tidningar sedan 1770-talet. Men operaföreställningar och offentliga konserter recenserades nu både oftare och utförligare. Under 1820-talet började därtill rent musikaliska tidskrifter utges, bl.a. Läsning uti Musikaliska Ämnen, vilket bättre än mycket annat visar att musiken nu intog en mera bemärkt plats i det dagliga livet (se s. 199 f.).

I december 1830 utkom första numret av Lars Johan Hiertas Aftonbladet och därmed inleddes en ny typ av journalistik i liberal anda. Andra tidningar i denna anda var Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning (gr. 1832) och Östgöta Correspondenten (gr. 1838). Dessa oppositionella tidningar drabbades åtskilliga gånger av censur (den s.k. indragningssmakten) men återkom alltid – 1838 hade man nått fram till »Tjugonde Aftonbladet». Samma år inträffade Geijers uppseendeväckande »avfall» från konservatism till liberalism, då han skrev sin centralyriska sång *Ensam i bräcklig farkost*.

Brytningsskedet mellan äldre »representativ offentlighet» och en nyare »borgerlig offentlighet» (Habermas 1984) skedde i Sverige under perioden 1830–50, vilket också kallats »omvandlingssamhället» (Melberg 1978). Dess offentlighetsprincip var »salongsoffentligheten». Där fanns å ena sidan en konservativ »förvaltande» medelklass som stod i samklang med den äldre, aristokratiska samhällsordningen, och å andra sidan en oppositionell liberal medelklass (den »förmedlande» medelklassen) som strukturerade samhället efter nya principer. Kärnan i den publik som förmedlade den borgerliga offentligheten bestod av bildade i statens närhet, såsom ämbetsmän, jurister, läkare, präster, officerare och universitetslärare, men också finansmän, förläggare och fabrikanter.

För hela denna klass hade hemmet och salongen en stor betydelse, där individen kunde odla sina känslor, sin religion och sin moral. De tre faserna i offentligheten – representativ offentlighet, salongsoffentlighet och borgerlig offentlighet – kan studeras i den musikaliska salongens utveckling, från det tidiga 1800-talets aristokratiska salong, genom den borgerliga salongen under främst 1830–40-talen, och till det senare 1800-talets offentligt öppnade »salong» i form av musiksällskapen.

Det var även i den borgerliga salongen som romantik och realism började blandas, allra tidigast inom romanen. Ett drag av realism finns redan i Sophie von Knorrings romaner och i titlar som Fredrika Bremers Teckningar utur hvardagslivet. Carl Jonas Love Almqvist växlade

starkt romantiska skildringar med lika starkt realistiska eller samhällskritiska. I Dagligt Allehanda 1839 gick han som journalist och kritiker till angrepp mot virtuosseriet och »charlataneriet» på musikområdet, troligen med udden riktad mot violinisten Ole Bull, som besökt Sverige 1838, men förmodligen också mot den grasserande Rossini-febern.

I stället hyllade han det enkla och folkliga, betraktat som det ursprungliga och genuina i romantisk anda. Ett uttryck för romantisk estetik ger han i attacken mot »harmonistiken» och »instrumentiken», dvs. det musiktekniskt avancerade av typen polyfoni, variationskonst, virtuos behärskning, klangligt raffinemang, invecklad form – med ett ord det »svåra» som »fordrar mycket arbete att läras». »Det väsendtliga åter, uppfinnningen af skön melodi, måste vara oändligen lätt för den, åt hvilken Gud och natur behagat gifva sådant.» För denna estetik, som liksom vill komma åt den av »harmonistiken» ofördärvade själens musik, blir inte bara mycket i den klassiska traditionen utan rentav också mycket av den s.k. romantiska musiken »charlataneri». Almqvist gav prov på vad han önskade sig genom små litterärt-musikaliska scener, som han lät uppföra i Malla Silfverstolpes salong i Uppsala och som senare ingick i Törnrosens bok under benämningen *Songes* (»drömmar»). Det är enkla sånger och körsatser, ofta med en folklig ton (se s. 256).

År 1838 kom Almqvists betraktelse om »Svenska fattigdomens betydelse». Hans inställning till den svenska fattigdomen var positiv, då den hade format det svenska folklynnnet. Förmågan att vara fattig hade gjort svensken fri och ovärldslig, likgiltig och sorglös inför gods och guld. När som helst kunde han resa sig upp, lös från allt och våga äventyret. »I sådana ögonblick känner han Gud inom sig och hela världen inunder sig.» Den fattige svensken lämnad åt sig själv, fintlig, rask, självständig och outröttlig i motgången, tillhörde bilden när den nationella identiteten skulle formas och stärkas. Ingenting kunde då i musiken ligga närmare än att lyfta fram folkvisan, som ansågs sprungen ur nordisk och götisk naturlighet och naivitet – i motsats till främmande modern konstlad sentimentalitet.

Delvis under påverkan av diktarmusikern Almqvist började också Adolf Fredrik Lindblad och Geijer komponera sånger till egna texter. Lindblad är fr.a. känd som en av det svenska 1800-talets främsta sångkompositörer. Än i dag framförs då och då hans melodiösa *En sommardag* eller den pittoreska *Skjutsgossen*. Ändå kom han ganska sent fram till sångepoken i sitt liv. Den första egna sångsamlingen trycktes 1836, då han var 35 år gammal. Men den placerade honom omedelbart i första ledet bland tidens svenska sångtonsättare. Och detta berodde inte enbart på rent musikaliska förtjänster, utan också på Lindblads förmåga att skapa en genuint svensk art av visa och sång med anknytning till den litterära kretsen kring Geijer.

Perioden 1834-45 komponerade och publicerade Geijer och Lindblad den kanske märkligaste grupp av sånger som sett dagens ljus i Sverige – Geijer började således inte komponera sånger på allvar förrän vid 51 års ålder. De skapade små folklivsbilder, naturimpressioner, personliga utgjutelser, där de undviker de schabloner som alltför mycket behärskat tidigare svenska sångkompositörer (Boman,



Ill. De främsta professionella tonsättarna i Sverige under 1800-talets första decennier: Adolf Fredrik Lindblad, Bernhard Cru-sell, Pehr Frigell, Edouard Du Puy, Olof Åhlström, Johann Christian Friedrich Hæffner, Eduard Brendler, Johan Fredrik Berwald och Johan Erik Nord-blom. Däremot saknas i detta sammanhang Franz Berwald, som intill 1842 huvudsakligen var verksam i utlandet.

(Plansch ur 427 porträtter af namnkunniga svenske män och fruntimmer, 1840-47.)

Nordblom, Bauck). Och – inte minst viktigt – ingen av dem torde ha räknats till »harmonisterna» eller »fugaisterna» av Almqvist. Under följande decennium fortsattes denna diktar-musikertradition av Jacob Axel Josephson och Gunnar Wennerberg (se s. 256 f. & 332 f.).

1838 fick Jenny Lind sitt stora genombrott som sångerska genom sin tolkning av Agathes roll i *Friskyttan*. Hon blev snart också Geijers och Lindblads ideal när det gällde att tolka deras egna sånger. Samtidigt tog hon själv djupa intryck av de båda tonsättarnas personligheter, vilket torde ha spelat en viktig roll för hennes fortsatta karriär och hennes förmåga att tränga in i gestaltningen av rollerna. Hon blev ledamot av Musikaliska akademien vid 20 års ålder (1840), men hon hade faktiskt en föregångare som sångartist, Johanna von Schoultz, som erhöll denna värdighet redan vid 18 års ålder (1831). Även hon gjorde en kort och glänsande offentlig karriär på Europas operascener (se s. 109 & 137).

1840-tal

Vid riksdagen 1840-41, då den politiska oppositionen framträdde kraftfullare än någonsin, hade konstitutionsutskottet 31 anklagelsepunkter mot regeringen (varav två gällde skötseln av Kungl. teatern):

»Kongl. Maj:ts Regering lider af en brist, egnad att väcka den högsta allmänna missbelåtenhet, i samma mån som den leder till Stats-skicketts upplösning och underhåller den förkastliga, ensidiga, oefferrättliga, okunniga, ansvarslösa och bördsaristocratiska styrelse, som man, i sednare tider, gifvit namn af Sängkammarr-Regering.» (J. T. Petre i borgarståndet; efter Lindorm 1979, s. 205.)

En rad reformer beslutades av riksdagen, bland annat om kommunernas skyldighet att ombesörja allmän folkskoleundervisning. Man diskuterade också näringsfriheten, vilket 1846 ledde till skråväsendets upphävande. Det gamla skråtänkandets tvång för yrkesutövarna att organisera sig, med lärlingar, gesäller och mästare, ansågs endast värna gamla privilegier och hindra nya företag och nya idéer att göra sig gällande. År 1844 förkunnade Geijer i Uppsala att »associationsprincipen är ett tidens räddningsmedel» och att det är den »som i våra dagar brutit korporationernas band» (efter Jansson 1985, s. 23). Associationerna var en ny typ av frivilliga sammanslutningar för samarbete i ett eller annat syfte. Det var bolagen som befrämjades av lagstiftningen om närings- och handelsfrihet (1846-64), men också nya rörelser på det kyrkliga området (inre mission och frikyrklighet), på bildningens och utbildningens områden, och organisationer som befrämjade nykterhet och försvar.

Karakteristiskt för dessa associationer är att initiativen utgick från den övre samhällsklassen, även om syftet var att hjälpa arbetare och den breda befolkningen – till skillnad från den nya typen av föreningar under 1870-talet som tillvaratog gruppintressen (se nedan s. 40 f.). Det är typiskt att när Svenska nykterhetssällskapet tillkom (1837) blev dåvarande skol- och kyrkoministern August von Hartmansdorff dess ledare. Verksamheten, mera inriktad på måttlighet än absolutism, skedde ofta i samverkan med prästerskapet och Svenska missions-sällskapet (gr. 1835). Konsumentkooperationen började i Örsundsbro i Uppland under ledning av landshövdingen Robert von Kræmer (1850), och Stockholms arbetarförening tillkom samma år genom den radikale hovrättsnotarien Franz Sjöberg. Dessa kopplingar är inte så egendomliga som de först kan synas. Associationerna var just den typ av sammanslutningar som vid mitten av 1800-talet tedde sig som en naturlig lösning på tidens sociala problem, och som kunde förena »arbetare» – vid denna tid även hantverkare, förmän och lägre tjänstemän – och det reformvänliga, liberala skiktet inom »överklassen».

I dessa associationer spelade musiken en viktig roll för bildning, moralisk uppbyggelse och nöje. Speciellt odlades manskörsången inom Stockholms bildningscirkel (gr. 1845) och dess efterföljare i olika städer. Och Typografiska föreningen i Stockholm bildades rentav några månader efter det att dess kör börjat sina repetitioner under August Jahnke (1846). Jahnke grundade också manskören Folksångföreningen (1847), där ordet »folk» står för olika sorters folk som förenas till sång. I samma anda skapades körer och blåskårer inom de framväxande folk-rörelserna (se s. 209 f.).

Ett allmänt liberalt misstroende mot den gamle kung Karl Johan uppvägdes av förtroendet för kronprins Oscar. Han visade liberala tendenser, gav ut en skrift (anonymt) om förbättring av »straff-anstalterna» (1840) och förde diskussioner med oppositionsmännen. Han hade också starka konstnärliga intressen och var en habil amatörkompositör av sånger, marscher m.m. och av halva operan *Ryno* som Eduard Brendler lämnat ofullbordad 1831 (se s. 289 f.). När Oscar tillträdde regeringen 1844 skrevs och komponerades »folksånger» (hyllningssånger till kungen) i ordalag som varit otänkbara under Karl Johans senare regeringstid. I Uppsala skrev den unge Wennerberg Oscarshymnen *Bjöd så i Thule*, och i Lund tillkom *Ur svenska hjärtans djup* (O. Lindblad-C. V. A. Strandberg; se bl.a. s. 218 och 275) – båda för manskörer. I andra strofen skymtar man den tidvis antiroyalistiske författaren C. V. A. Strandbergs inställning i upphöjandet av folket: »O Konung! Folkets Majestät! / är äfven Ditt: beskärma det / och värna det från fall!»

Med Oscar I fick också den skandinavistiska rörelsen vind i seglen. Den hade från början utgått från Tegnér's ryktbara lagerkröning i Lunds domkyrka 1829 av Adam Oehlenschläger – dansk poet och (forn)nordisk inspiratör. Raden av lundensiskt-köpenhamnska studentmöten inleddes 1839. Med Lundastudenternas körsång under Otto Lindblads ledning blev de fr.a. brödräster i nordisk-skandinavistisk anda under parollen »Nordens enhet», »Nordens frihet».

Uppsalastudenterna anslöt sig till skandinavismen genom att ordna ett skandinaviskt studentmöte i Uppsala 1843. (Studentsången där hade dock äldre anor, ända från 1808, då den nyblivne director musices Hæffner började förse studentbeväringen med sångmarscher). Som ett led i förberedelserna – det var i associationernas tidevarv – organiserade man sin studentsång under Allmänna sångföreningen (1842), ett namn som snart övertogs av raden av sångföreningar runt om i landet. 1845 reste Uppsalastudenterna för första gången till Lund och Köpenhamn, då även de norska studenterna anslöt sig till rörelsen. (Finländarna, vilkas frigörelse från tsarväldet ofta var på tal i studentmötenas tal och sånger, kunde däremot delta först vid studentmötet i Uppsala 1875.)

En prövning för skandinavismen blev 1848 års dansk-tyska krig, då givna löften om ömsesidigt bistånd begränsades till ett fåtal frivilliga. Den politiska skandinavismen falnade, men studentmötet i Uppsala 1856 blev ändå en storslagen höjdpunkt – även för studentsången – och en övergång från skandinavistisk retorik till ett mera praktiskt nordiskt samarbete.

Studentsången kom att omfatta flera olika typer av sånger, anpassade till olika sidor av tidens idéer och livsformer, som från studentvärlden spreds till det övriga samhället. Att Uppsala och Lund har spelat så stor roll för denna repertoar och att den tog formen av manskvartett och manskör a cappella beror givetvis på det specifika med studentmiljön. Där frodades de nyromantiskt färgade patriotiska känslorna, och särskilt under 1840-talet uppfattade man sig som de utvalda förkämparna för äran, fosterlandet och det nordiska broderskapet. Detta uttrycktes speciellt i *Stå stark, du ljusets riddarvakt* (Wennerberg-Nybohm; 1848), men också några år senare i prins Gustafs optimistiska, ljusa *Sjung om studentens lyckliga dag* (text av Säterberg; 1852).

Men studentsången omfattade också vekare toner och anknöt gärna till folkvisan, naturen och kärleken, som i Otto Lindblads arrangemang för manskör av *Näckens polska* (»Djupt i havet på demantehällen»), en traditionell melodi med ord skrivna av A. A. Afzelius (tr. Iduna 1812). Sådana sånger användes gärna vid studentserenaderna utanför flickans fönster (se s. 278 f.).

Här finns en beröringspunkt med folkloristen Richard Dybeck, som från 1844 ville sprida kunskap om folkvisan och folklåten vid sina »aftonunderhållningar» i Stockholm (se s. 68). Han använde också fyrstämriga arrangemang av dessa melodier. Mest känd är han för *Du gamla, du friska*, som från början säkerligen främst var tänkt som en naturlyrisk hyllning till Norden, satt till en folkmelodi – den innehåller ju ingenting av stridslysten patriotism. Men den kom så småningom att bli en inofficiell nationalsång med tillhörande patos och tungt ackompanjemang.

En annan studentsångsgenre är den lustiga, glada, humoristiska, och där anknöt man till Bellman (se vol. II). Hans sånger var ju traditionellt solistiska med sina berättande texter och sitt växlande uttryck. Men de arrangerades nu – i lämpligt urval – för manskör och blev snart en viktig del av repertoaren. När ett mindre sängsällskap bildades av studenter i Uppsala 1853 fick det symtomatiskt nog namnet Orphei drängar (hämtat från första raden av Fredmans epistel nr 14). Till denna repertoar hör likaså dryckesvisan och andra sällskapsvisor. Wennerberg bidrog med muntra trior (*De tre*, 1847) och dialogiserande duetter, som skildrar studentlivet i tongångar hämtade från samtidens sångspel (*Gluntarne*, 1847-50). (Se s. 277.)

Det är under detta decennium som Franz Berwald komponerar huvuddelen av sin instrumentalmusik. Några verk framfördes vid en konsert på Kungl. teatern 1843, men kritiken av bl.a. *Sinfonie sérieuse* var nedgörande, och det dröjde till 1890-talet innan Berwald fick sin rättmätiga plats i konsertlivet. Publikens ville hellre höra teaterpjäser med musik, och det är expansionen inom denna sektor som dominerar 1840- och 50-talen.

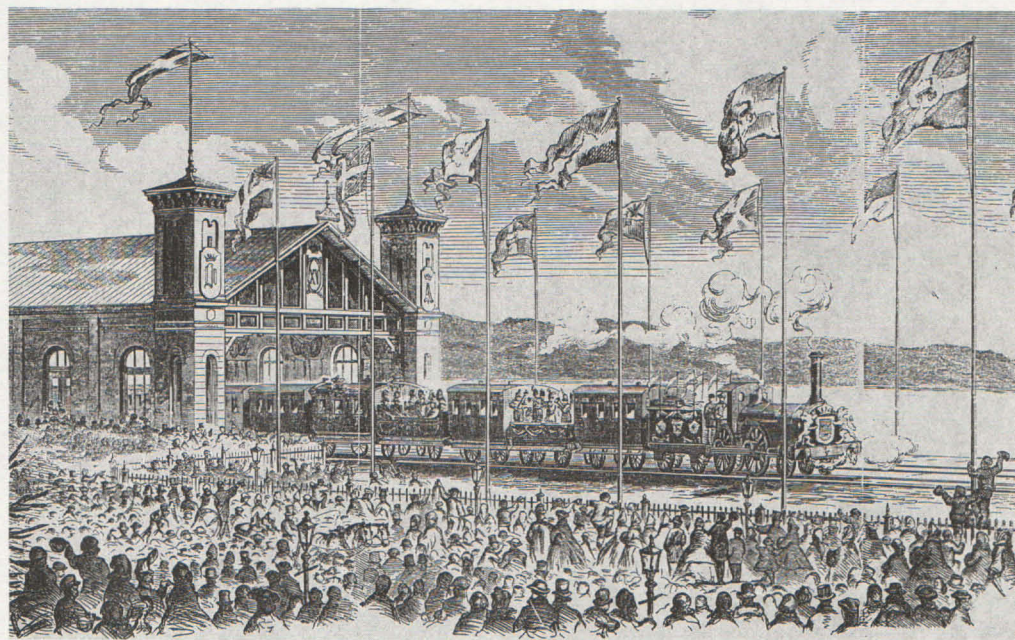
I Stockholm hade Kungl. teatern monopol och tillät bara en sommar-teater på Djurgården. En kampanj mot teatermonopolet fördes sedan föregående decennium av journalisten och kaptenen Anders Lin-

deberg, som ville inrätta en ny teater vid sidan av den kungliga. Efter en dödsdom för majestätsbrott med åtföljande amnesti kunde han 1842 bygga Nya teatern (se karta, färgplansch XXI) och börja tävla med den kungliga, skuldtyngda scenen (se s. 139). August Blanches debut på denna teater skedde med *Positivhataren* (1843) – med anspelning på stadens kringvandrande positivhalare. Den 1 januari 1845 spelades Blanches *1844–1845*, som var den första svenska nyårsrevyn. Med honom infördes en ny ton i den svenska teatern, ofta humoristisk, ofta också realistisk och samtidsanknuten. Han var mycket musikintresserad och gav god plats åt musikinlägg och sånger i de flesta pjäserna. Mest betydande här var Jacob Niclas Ahlström, som ledde den lilla teaterorkestern och komponerade den mesta teatermusiken.

I Blanches efterföljd kom redan under 1840-talet flera vådevillförfattare som strödde in sånger i sina pjäser. Mest känd för eftervärlden blev Fredrik August Dahlgren med *Värmlänningarna* (1846), ett »sorglustigt tal-, sång- och dansspel» i lantlig miljö, denna gång med musiken arrangerad av hovkapellisten Andreas Randel.

Sångspel och vådevill – pjäs med sånger till lånade melodier – blev under decennierna en alltmer känd och omtyckt genre på teatern runt om i landet. Detta berodde inte bara på de turnerande teatersällskapen och de efter hand tillkomna teaterhusen, utan också på teaterns successivt förbättrade sociala anseende. Detta hänger i sin tur samman med medelklassens tillväxt och ökade välstånd och med att den uppfattade teatern som den främsta formen för offentlig underhållning. Därtill utspelade sig vådevillernas intriger i borgerliga vardagsmiljöer (se s. 295 f.).

Ill. Södra stambanans invigning i Jönköping 1864: »främst i en öppen vagn voro placerade Jönköpings regementes och Smålands grenadierers musikcorpsen, hvilka vid utgåendet spelade en festmarsch» (Ny Ill. Tidning 7/1 1865, träsnitt efter teckning av K. H. Kumlien).



1850-tal

Decennierna runt 1800-talets mitt präglas av en aldrig tidigare skådad optimism och framstegsförväntan. Industrialismen manifesterades vid den stora världsutställningen i London 1851 – med svenska medaljer för valsjärn, rakknivar och stearinljus. Man införde gasbelysning på Stockholms gator (1854 även i Kungl. teatern), byggde elektriska telegrafledningar – den första Stockholm–Uppsala (1853) –, moderniserade postverket och införde frimärken (1855). År 1856 började man också bygga järnvägar: 1862 invigdes förbindelsen Stockholm–Göteborg, som då tog 14 timmar att resa (till skillnad från en vecka med diligens). Detta innebar närmast en revolution för inlandets samfärdsel. Om sjöstäder tidigare varit mest gynnade genom sjökommunikationen, växte nu en annan kategori inlandsstäder fram längs järnvägarnas sträckningar.

Med ökande industrialisering och handel följde också en stark tillväxt av städerna med åtföljande försämring av de sanitära förhållandena. Stockholms stora dödsöverskott komparerades dock av en outhärlig invandring, som kom invånartallet att passera 100 000 år 1856 och tio år senare 130 000. Först då började rationella åtgärder för stadens hygien och kåkstadens förvandling till en modern stad med esplanader och parker. Reaktionen mot ökande misär, superi och lösa förbindelser kom främst genom nykterhetsrörelsen och de frireligiösa rörelserna, som genom liberaliseringen växte i omfång och styrka. För båda betydde musiken ett viktigt sammanhållande medel.

En rad läsarpredikanter reste landet runt, och några av dem kom att förse de lågkyrkliga grupperna med en ny repertoar av sånger. 1850 började Oscar Ahnfelt, med ekonomiskt stöd från Jenny Lind (som av religiösa skäl avslutat sin operakarriär), ge ut sina *Andeliga sånger* med piano- eller gitarrackompanjemang. Av inalles 60 sånger i de fem häften från 1850-talet hade Ahnfelt själv komponerat melodierna till 36 i en stil som närmast anknöt till tidens enklare solosångsstil.

Gentemot »väckelsen» inom den lutherska kyrkan, som kom till särskilt uttryck genom Evangeliska fosterlandsstiftelsen (gr. 1856), stod »frikyrkan» delvis i opposition mot högkyrkans lutherska dogmer. Baptisterna (döparna) växte sig starka under 1850-talet trots förföljelser och rätttegångar. När konventikelplakatet upphävdes (1858) och den första dissenterlagen antogs (1860) lättade situationen. Nu kunde bröderna Gustaf och Per Palmquist utge samlingen *Pilgrim-sånger* (1859; musikbilaga 1860), med många anglikanska väckelsesånger, som Gustaf lärde känna under sin tid som predikant i USA (1851–57). (Se s. 231 f.)

Det profana offentliga nöjeslivet expanderade i takt med samhällets liberalisering. Allt fler entreprenörer försökte locka ut publiken ur hemmen genom anläggningar och lokaler som delvis efterliknade societetsens. Trädgårdsföreningarna, som levde på att sälja blommor och frukt-

träd, anlade parker dit allmänheten kunde komma och höra musik spelad i särskilda musikpaviljonger – först i Stockholm (1838) och Göteborg (1842), och senare i bl.a. Visby (De Badande Vännerna, 1856) och i Linköping (1859). På liknande sätt utbyggdes också många stadsparker och kurorter.

Balerna blev i större utsträckning offentliga eller halvoffentliga genom att de anordnades av entreprenörer mot entréavgift. Huvudstadens »valskungar» Franz Weller och Anton Schnötzing, med Lanner och Johann Strauss d.ä. i Wien som direkta läromästare, ordnade baler, »redouter» och maskerader och gav populära konserter i restauranger eller parker »à la Musard» och »à la Strauss» – med program som blandade valser, polkor, karaktärsstycken, operamelodier och uvertyrer (se s. 123 f.).

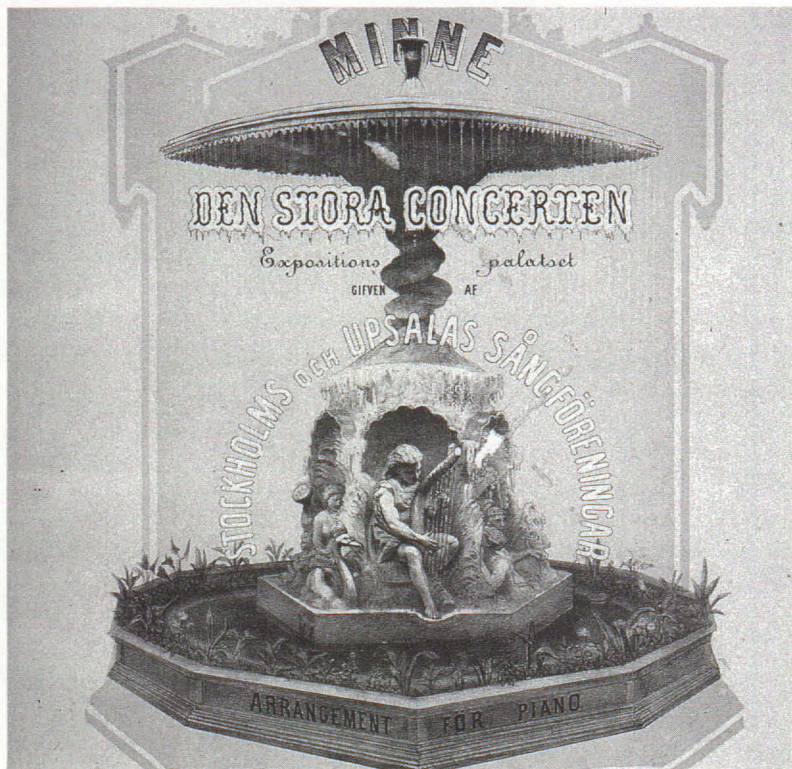
En park, som mer direkt inriktade sig på förlustelser, var Köpenhamns Tivoli (gr. 1843), vilket i Stockholm kopierades med Norra Tivoli (1848) vid Norrtullsgatan, med värdshus, gungor, bierstuga, konditori samt orkesterbyggnad och dansbana, där Schnötzing stod för konserter och dansmusik, omväxlande med en regementsmusikkår. 1850 invigdes Djurgårdens Tivoli, som blev ensam kvar när Norra Tivoli stängdes 1857.

I Stockholm växte teatrarna i antal under årtiondet för att kunna tillgodose ett till synes omätligt behov av fr.a. komedier, farsor, vådeviller och sångspel: Humlegårdsteatern, Davidsons norra paviljong (i Trädgårdsföreningen), Södra teatern och Ladugårdslandsteatern. Även Göteborg fick en ny teaterbyggnad 1859, dock utan fast ensemble. Liksom tidigare – och liksom i landsorten i övrigt – spelade här turnerande teatertrupper (se s. 142 f.).

Samtidigt förde Blanche genom sin Illustrerad Tidning en förmlig kampanj mot det etablerade musiksamhället, enkannerligen Musikaliska akademien, Operan och Hovkapellet, med deras dominerande tyska inslag, som ansågs förhindra svenskarnas möjligheter till musikkarriär. Den stora musikerimporten berodde fr.a. på bristen på inhemsk högre musikundervisning (se s. 155 f.).

Före 1858 fanns heller ingen reguljär undervisning i komposition i landet (se s. 180), vilket gjorde att de unga lovande tonsättarna i stället sökte sig till kontinenten. Tidigare hade några få tagit detta steg (bl.a. Crusell, A. F. Lindblad och Randel, förutom de inflyttade Eggert, Du Puy, Hæffner, Foroni o.a.). Nu ville allt fler skaffa sig en grundlig musikutbildning, och den bästa möjligheten erbjöds i det av bl.a. Mendelssohn grundade musikkonservatoriet i Leipzig (1843), där dessutom ett högt utvecklat musikliv fanns. Hit reste under 1840–50-talen raden av svenska blivande tonsättare. Bland de namnkunnigaste: J. A. Josephson, senare director musices i Uppsala, Ludvig Norman, som blev hovkapellmästare (se s. 351), August Söderman, teaterkapellmästare och kormästare vid Operan, och Albert Rubenson, som blev direktör för konservatoriet i Stockholm.

Ill. »Minne af den stora concerten i Expositions-palatset», nothäfte utg. av Abr. Lundquist efter den stora körkonserten till förmån för Molins fontän i Kungsträdgården i Stockholm 1866.



På detta sätt höjdes successivt den professionella nivån i det svenska musiklivet och på kompositionsområdet, särskilt inom de större formerna. Rubenson, Norman och teaterförfattaren Frans Hedberg gav 1858-59 ut *Tidning för Theater och Musik*, där Rubenson införde en polemisk artikel om »Den inhemska tonkonsten och diletantismen». Geijer och Wennerberg räknades till halvkonstnärerna som orsakat »att vi icke ega en verklig inhemska, en svensk tonkonst». Detta angrepp på de avgudade sångtonsättarna förklaras av att Rubenson främst syftar på instrumentalmusiken – stråkkvartetten och symfonin – som var det viktigaste ämnet vid kompositionsundervisningen i Leipzig (se bl.a. s. 201).

Leipzig-falangen ville också reformera konsertväsendet, gå ifrån den dittills rådande typen av konsert som blandade olikartade inslag, populärt och seriöst, vokalt och instrumentalt, virtuost och folkligt. Detta gav ju något åt alla, men samtidigt mindre åt varje speciell smakriktning. Nu ville Rubenson och de andra satsa mer på den seriösa konserten och därmed också uppfostra publiken till en djupare förståelse av de stora musikverken. Sådana konserter hade då så smått redan påbörjats i landet. Randel ordnade under 1850-talet stråkkvartettsoaréer på flera orter, August Meissner liknande i Göteborg, medan Hovkapellet började ge symfonikonserter under Foronis ledning. Denna verksamhet intensifierades dock först under det följande decenniet (se s. 116 f.).

1860-tal

En ny våg av patriotism och skandinavism följde, delvis orsakad av politiska oroligheter på olika håll i världen. I Italien 1860 uppträdde Giuseppe Garibaldi som italiensk frihetskämpe. 1861 började nordamerikanska inbördeskriget, och 1863 gjorde Polen uppror mot Rysslands ockupation. I Sverige sympatiserade framför allt liberalerna med dessa frihetsrörelser, och det uppstod en allmän önskan att förstärka den svaga försvarsmakten med frivilliga krafter. Dessa organiserades snabbt som en skarpskytterörelse med avdelningar runt om i landet, sedan Blanche ställt sig i spetsen år 1860. Skarpskytterörelsen byggde på associationsprincipen med officerare och ämbetsmän i ledningen, vanligt folk som medlemmar och sångkör och musikkår som dragplåster. De allra flesta avdelningarna inrättade en kör och skaffade mässingsinstrument till en musikkår på sex eller flera man. I Stockholm blev Söderman körledare, i Lidköping sjöngs en »Skarpskyttmarsch» speciellt skriven av Wennerberg, då lektor i Skara, och i Linköping arrangerade domkyrkoorganisten Jon Fredrik Törnvall musiken till pjäsen *Skarpskyttarne före, under och efter striden* (text av C. F. Ridderstad; 1862).

Karl XII hyllades som aldrig förr i toner (tidigare skedde detta fr. a. av studenterna efter hundraårsminnet 1818). Invigningen av Karl XII-statyn i Stockholm 1868 var därvid en höjdpunkt med studentsång och gardesmusik på dagen och premiär på tre pjäser om hjältekonungen på kvällen (se s. 304).

Musiken i skarpskytterörelsen innebar ett stort uppsving för föreningskörer och instrumentalensembler. När rörelsen tynade bort på 1870-talet, kvarstod tendensen att bilda körer och ensembler inom andra sammanslutningar av folkrörelsetyp och över huvud inom föreningar av skiftande slag (se s. 214 f.).

År 1866 kom slutligen representationsreformen, då adeln röstade bort sitt eget stånd och därmed vann »den svåraste av alla segrar – segern över sig själv» (justitiestatsminister Louis de Geer). I den nya tvåkammarriksdagen kom första kammaren att domineras av större godsägare och ämbetsmän och andra kammaren av bönder. Jordbruket var fortfarande den dominerande näringsgrenen, men industrialisering och effektivisering av jordbruket tvingade många att söka sig till städerna. Ett annat alternativ för många blev emigration till Amerika: under 1860–80-talen kom mer än en halv miljon svenskar att utvandra.

1865 ordnades den första större svenska utställningen av industri- och slöjdprodukter i Malmö, och 1866 ägde den första skandinaviska industri- och konstutställningen rum i Stockholm, varvid konsten placerades i ett nyöppnat Nationalmuseum. En särskild industriell manifestation med nationella sånger och marscher var invigningen av Molins fontän i gjutjärn, som än idag står på platsen för utställningshallen i Kungsträdgården (se ill. s. 36).

Epokens påtagliga strävan till specialisering och professionalism, som bryter mot tidigare epokers inriktning på mångsidighet och självhushållning, gällde inte bara jordbruket och industrin. Även på det expanderande musikområdet krävdes alltmer av gedigna fackkunskaper. Ännu 1856 hade Musikaliska akademien endast sex lärare i sitt »läroverk», men sedan den musikintresserade prins Oscar (II) började delta i arbetet och 1864 blev Akademiens preses, skedde stora förändringar. Fler ämnen infördes i undervisningen, utbildningstiden förlängdes, examenskraven skärptes, och 1870 fanns tjugo lärare i »konservatorium», som det kallades från 1866. Allt detta var möjligt tack vare drastiskt ökade statsanslag och även donationer av olika slag. Till de nya ämnena hörde musikhistoria och komposition. Kompositions lärare var under kortare tider Norman och Berwald, under längre tid Hermann Berens (se s. 180).

Ludvig Norman värderades länge främst för sina insatser som kapellmästare, musiker och organisatör. Först under senare tid har hans tonsättargärning ställts i blickpunkten. Hans orkester- och kammarmusikverk placerar honom i jämbredd med Franz Berwald, fast hans temperament var mer romantiskt (se s. 351 f.). Norman genomförde, med Gewandhauskonserterna i Leipzig som förebild, att programsättningen vid fr.a. Operans symfonikonsalter blev alltmer homogen, dvs. med färre och sammanhållna verk och högre krav på konstnärlig kvalitet, där verken noga vägs mot varandra för att både kontrastera och stödja varandra. Men virtuosväsendet fortsatte vid solistkonsalter av olika slag, och endast långsamt vann den mera klassiska linjen terräng under intryck av Anton Rubinstein och andra artister och i tecknet av den växande Beethoven-kulten. Med hjälp av pressen – t.ex. den modernt redigerade Dagens Nyheter (gr. 1864) – rapporterades om olika musikaliska evenemang.

Vid sidan av Normans konsertverksamhet medförde 1860-talet även på andra sätt en expansion av orkestermusiken. Såväl kur- och brunnsorter som stadsparker och trädgårdsföreningar engagerade militärmusiker och andra ensembler. De större restaurangerna skaffade orkestrar som dragplåster. Berns salonger gick ett steg längre och anställde en fast orkester när man öppnade den 1 augusti 1863.

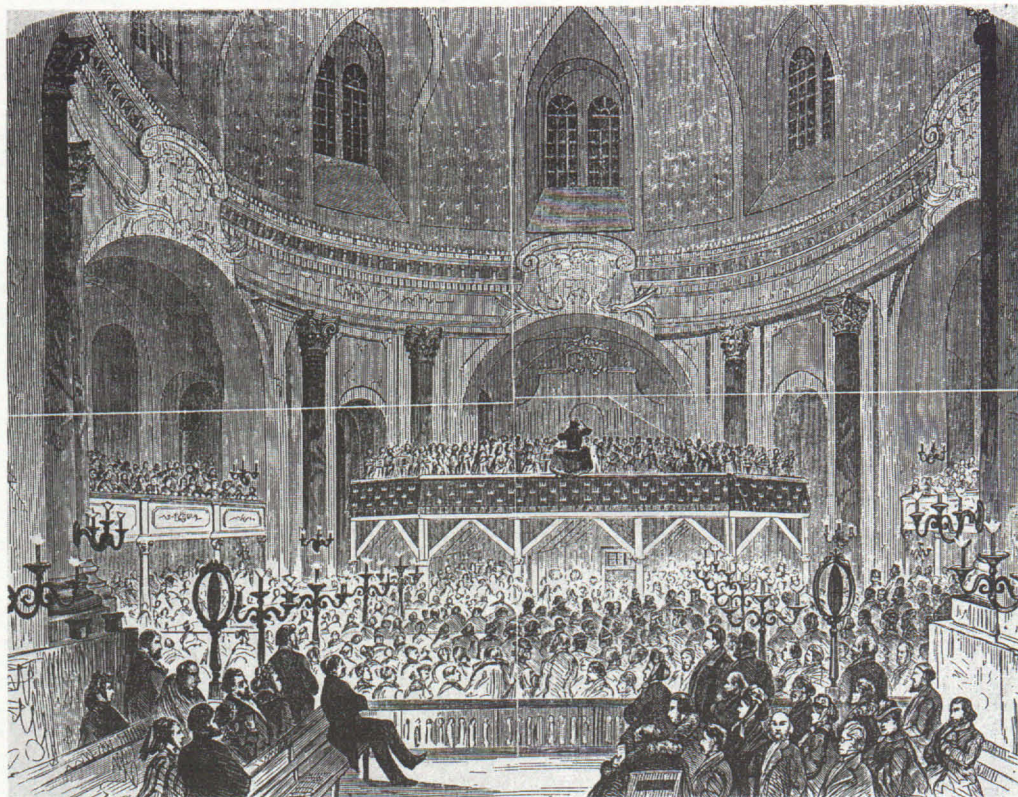
I Göteborg var böhmaren Joseph Czapek den drivande kraften bakom stadens musikliv. Själv inflyttad 1847 som ledare för en underhållningsensemble lockade han 1854 dit den tyske cellisten August Meissner (senare legendarisk kapellmästare på Berns) och sedan den tjeckiske pianisten och tonsättaren Bedrich Smetana (1856–62). Czapek organiserade också Göteborgs orkester (1862–66) med en symfonisk repertoar – en verksamhet som följande decennium fortsattes genom Göteborgs musikförening under Andreas Hallén (se bl.a. s. 104 f.).

Kungl. teatern hade en av sina storhetsperioder under 1860-talet. Man hade en musikkunnig operachef (Eugène von Stedingk), en framstående intendent (den danske balettmästaren August Bournonville), en kraftfull regissör (Ludvig Josephson), samt framstående kapellmästare (Norman, med Söderman vid sin sida).

August Söderman var hela sitt liv verksam som teaterkapellmästare, med början under 1850-talet vid Mindre teatern i Stockholm. Från 1860 till sin död var han kormästare vid Kungl. teatern, 1862–68 även biträdande hovkapellmästare. Under detta decennium befästes hans ställning som en av landets mest betydande och omtyckta tonsättare. 1869 blev han den förste Jenny Lind-stipendiaten och gjorde en resa till Tyskland. Han skrev musik till omkring 80 uppsättningar, mest talpjäser samt några »operetter». Till detta kom sex ofullbordade operautkast (se s. 363 f.).

Det var mycket vanligt att även rena talpjäser försågs med rammusik – uvertyrer och mellanaktmusik – och att skådespel utökades med sånger till lånade melodier (vådevill-teknik) eller med specialkomponerad skådespelsmusik (eller rentav båda). Denna praxis upplevde sin sista, praktfulla blomstring på 1860-talet. 1863 köpte Kungl. teatern, som då bara hade en enda scen för alla sorters föreställningar, Mindre teatern (se färgplansch XXI). Medan den större scenen, Operan, nu tog hand om operor, sångspel och ett och annat mera påkostat skådespel, kunde man ge talpjäser och mindre sångpjäser på Mindre teatern. Här fick teateronsättarna möjligheter att skapa suggestiva musikinslag i pjäserna, en musik som i stort sett förblivit okänd för eftervärlden (se bl.a. s. 303 f.).

1860-talet innebar också genombrottet för den franska operetten och framför allt den Offenbachska. På Operan gavs givetvis den stora internationella operarepertoaren, som Gounods *Faust* (1862), Wagners *Rienzi* (1865), den första Wagneroperan i Sverige, och Meyerbeers *Afrikanskan* (1867), berömd för maskinmästare Peter Lindströms sjunkande skepp. Man spelade också svenska verk, som Berwalds *Estrella de Soria* (1862) och Hallströms *Hertig Magnus och sjöjungfrun* (1867). Det senare nationalromantiska verket var en viktig föregångare till det följande decenniets tre stora operor med nationella sagomotiv: Hallströms *Den bergtagna* (1874) och *Vikingarna* (1877) samt Per August Ölanders *Blenda* (1876) (se s. 400 f.).



1870-tal

Ill. Musikaliska akademiens hundraårsfest i Ladugårdslandskyrkan i Stockholm (nuvarande Hedvig Eleonora) 9/12 1871. Träsnitt i Ny Ill. Tidning 16/12 1871 (R. Haglund). På orgelläktaren i bildens fond syns orkester och kör anförda av hovkapellmästaren Ludvig Norman.

(forts. nästa sida)

Teknik och industri, banker och byggande, handel och kapital blev allt tydligare dominerande inslag i samhällsutvecklingen. Professionalismen ökade och yrkesutbildningen byggdes ut. Associationerna från 1830-40-talen ersattes av föreningar som tillvaratog gruppintressen. Adelskap förlorade till stor del sin betydelse vid tillsättning av ämbeten, vilket kan illustreras av att operacheferna efter Erik af Edholms avgång (1881) i regel var sångare och kapellmästare.

Ett markant drag på musikens område är den starkt ökande svenska musikutgivningningen och dess speciella inriktning (se s. 194 f.). Decenniet betydde en expansion bland svenska musikförläggare som knappast överträffats senare (främst genom Hirsch, Lundquist och Elkan & Schildknecht). För de musicerande hemmen tryckte man samlingar eller småhäften med dansmusik, sånger, violinstycken, pianostycken, utdrag ur operor och operetter, och för andra expanderande musikmiljöer gav man ut en lämplig repertoar av manskörer, blandade körer, kyrkliga verk, arrangemang för blåsenssembler och pedagogiska verk.

Ett av Abraham Lundquists större framgångar var gottköpsutgåvan *Det sjungande Sverige* (1862), en »samling af 100 kända och omtyckta sånger med ett förenkladt accompagnement», som kom i en femte upplaga 1874 och följdes av två samlingar med ytterligare 200 sånger (1865, 1875). Han hade märkt att efterfrågan på lättjungna sånger till piano hade stigit. Många i den snabbt växande medelklassen hade nu råd att köpa piano, och det man framför allt ville roa sig med var sånger, som kunde vara både äldre och nyare, samt dansmusik, som borde vara den nyaste och modernaste. Här fanns enklare arior och romanser ur operor, kupletter ur operetter, sentimentala sånger, lieder, frihetssånger, natursånger, ballader och visor. Speciellt intressant är att så många som 120 av de 300 sångerna är svenska, 20 av dem folkvisor. Mest representerade tonsättare är J. N. Ahlström, Mathilda Montgomery, prins Gustaf och Geijer. Den svenska repertoaren var således till stor del från 1830-50-talen, då den andra stora vågen av nykomponerade sånger tillkom (den första kom på 1790-talet, se vol. II). Denna repertoar av till stor del enkel, ibland nästan vismässig melodik, ofta strofiskt satt, och ofta med naturskildrande eller lätt sentimentala texter, blev – bredvid Bellman – en allmänt omtyckt sångskatt ända fram till schlagerns och varietévisans framträdande fram mot sekelskiftet.

Dessa och andra samlingar utgör några av indicierna på att musicerandet i hemmen var som allra mest utbrett på 1870-talet, och att sång till piano var den mest favoriserade genren. Denna trend fortsatte visserligen under de närmaste decennierna, men minskade långsamt i omfattning p.g.a. de ökande möjligheterna att roa sig utanför hemmet. Det blev så småningom också allt mer accepterat att kvinnor deltog i offentliga nöjen och evenemang. Fram till 1870-talet var kvinnans (och ungdomens) plats hemmet, där musicerandet skulle fungera som en sammanhållande och trevnadsskapande faktor. I medelklass och societet fanns ofta ett piano till hands; försäljningen av »fortepianon» hade stigit kraftigt från 1850-talet då nya, förhållandevis billiga inhemska modeller fördes ut på marknaden.

En annan omständighet som bidrog till de äldre sångernas gradvisa försvinnande var den tredje vågen av nya svenska solosånger, men denna gång med konstfullare, oftast genomkomponerade verk i bl.a. Schumanns och Mendelssohns efterföljd. Hit hör några verk av Söderman och Norman, men framför allt sånger av Fritz Arlberg, John Jacobsson, Karl Valentin, Vilhelm Svedbom och Emil Sjögren (se s. 375 f.). Den senare blev den efter hand mest kände av dem (se s. 445 f.). Dessa sånger var knappast för hemmabruk, utan krävde en närmast professionell nivå på såväl sångare som pianist och var mera lämpade för den offentliga konserten än för den privata sfären. Dessutom innehåller texterna ofta en mer avancerad poesi än vad som passade för den småborgerliga medelklassen. Den äldre sånggruppen hade passerat för alla samhällskategorier, men med den nyare börjar skillnaden framträda tydligt mellan populärt och seriöst, mellan traditionalism och »avant-garde», mellan vanligt folk och »esteter».

De större förläggarna publicerade visserligen en del av denna mera krävande repertoar, men det mesta som utkom av sonater, kammarmusikverk, kantater m.m.

Festen hyllade speciellt Adolf Fredrik Lindblad, »vår störste kompositör», och Jenny Lind, »vår lyriska scens främsta konstnärinna» som »representanter för svensk tonkonst under närvarande tid».

Trots att konserten var allt annat än svensk till sitt innehåll var den enligt tidningen en »fosterländsk högtid» genom att den gavs av, förutom Hovkapellet, »lyrisk scenens kör, musikaliska akademiens elever, Mazerska- och f.d. Harmoniska sällskapet samt medlemmar af en mängd musiksämfund i landsorten – med andra ord, totalt eller representativt, snart sagt hvarje åt tonkonstens egna institution i vårt land.»

Ill. Tidningen *Julquälen* 1883 skildrade det fiktiva musiksällskapet *Euterpes* »första soaré för säsongen på stads-husets festivitets-sal». Det visar sig vara en tillställning för sällskaps-medlemmar med musik, dans och supé. Man spelar en uvertyr *à quatre mains*, man sjunger körer, och fröken Elna sjunger till musikdirektör Hallongrens ackompanjemang Griegs »Min tankes tanke ene du er vorden» – det är den situation bilden visar. Novellen av den unge Ernst Lundquist beskrev ett musiksällskap, som säkerligen framstod som typiskt för de flesta av läsarna.



publicerades antingen i utlandet (Tyskland) eller av Musikaliska konstföreningen (gr. 1859). Denna tog hand om utgivningar som var angelägna men inte lönsamma. Perioden 1870–1900 utgavs på så vis 18 kammarmusikverk, flera av icke etablerade tonsättare, men också sånger, kantater och partiturer som Normans *Symfoni nr 2* (1873) och Berwalds »*Sérieuse*» (1874) (se s. 194).

Det är under denna tid man kan tala om en begynnande svensk musikhistorisk forskning. Visserligen hade Musikaliska akademien börjat med musikhistoriska föreläsningar på 1850-talet, men då helt beroende av utländska skrifter; de läroböcker som kom före 1870 var osjälvständiga kompilar, möjligen med undantag av Abraham Mankells bitvis originella *Musikens historia* (1864). Enstaka entusiaster gjorde stora undersökningar, som C. E. Södling på folkmusikens och B. W. Hallberg på hymnologins område, men de ledde inte till nämnvärda resultat i tryck. Kända blev däremot Richard Dybecks forskningar om svensk folkmusik bl.a. genom *Runa*, en skrift för Nordens fornvänner (1865–76), och Fredrik August Dahlgrens om teatern genom hans än i dag oumbärliga *Förteckning öfver svenska skådespel uppförda på Stockholms theatrar 1737–1863* (1866). Även Leonard Höijer gav svenska bidrag av värde i sitt *Musik-Lexikon* (1864–67) och sin kommenterade upplaga av Geijer & Afzelius' *Svenska folkvisor* (1880). Den mångsidigaste begåvningen på området var Adolf Lindgren, som började sin bana som musikskriftställare 1876 med anställningarna som kritiker i *Aftonbladet* och musikredaktör för *Nordisk Familjeboks* första upplaga. Goda biografier skrevs av C. A. Forssman om Hæffner (1872) och senare av estetikprofessorn Carl Rupert Nyblom om A. F. Lindblad (1881) (se s. 206 f.).

1880-tal

Decenniet har kallats gråvädersdiktens tidsålder, därför att författarna allt mer både bokstavligt och bildligt övergick från poesi till prosa och skildrade det splittrade samhällets avigsidor. De blomstrande affärerna medförde sociala omvälvningar som kullkastade gamla traditioner i alla samhällslager.

»Plutokratiens infiltration bland noblessens och patriciatets miljöer föranledde dessa att understryka sina nedärva eller officiella kvalifikationer, sin bildnings företräden, sina familjenamns upphöjdhed, sina umgängesformers och bekantskapskretsars gränsdragande betydelse.» (Ahlström 1947, s. 240.)

Krassa nyttsynpunkter vägledde riksdagen, som ett tag drog in understödet till Operan. Det offentliga nöjeslivet expanderade i betydligt högre grad än konsertlivet.

Lösningen på de sociala problemen kom knappast genom riksdagen, som diskuterade försvar, skola och tullar men inte så mycket ideologier, även om liberala och konservativa ståndpunkter bröts mot varandra. Partiväsendet var ännu föga utvecklat. Det växte långsamt fram efter representationsreformen, allra först kom Lantmannapartiet (1868), som 1888 splittrades i Gamla och Nya lantmannapartiet. Ett genombrott för fackföreningarna kom efter Sundsvallsstrejken 1879, och tio år senare bildades det socialdemokratiska partiet. Tidigare hade lokalföreningar uppstått, och 1885 hade tidningen Socialdemokraten i sin första årgång publicerat Henrik Menanders *Arbetets söner*, diktad till en välkänd manskörssång av Nils Peter Möller, ursprungligen satt till Atterboms »Upp genom luften». Arbetarrörelsen insåg snabbt den unisona sångens betydelse för sammanhållning och agitation, och från 1888 trycktes små sånghäften. Många av texterna skrevs till kända melodier enligt gammalt beprövat parodiförfarande.

Många arbetare beundrade den fyrstämmiga manskörsången sådan den odlades av främst studentsången. Över huvud är 1880-talet den stora expansionstiden för de föreningsanknutna mansköerna utanför universitetsstäderna Uppsala och Lund. Tidigare hade man främst sjungit i kvartett, och ett belysande övergångsfenomen är Kvarettsångareförbundet i Stockholm, som från början (1883) bestod av en dubbelkvartett men snart blev en stor manskör bestående av arbetare och medelklass. Samma år bildades Sällskapet för svenska kvartettsångens befrämjande, som framför allt ägnade sig åt att få fram nya kompositioner genom tävlingar och publikationer.

Inom frikyrkorörelsen sjöng man med förkärlek sångerna gemensamt till varierande typer av ackompanjemang. Men repertoaren var mycket större än inom arbetarrörelsen och sångböckerna var många, såsom metodisternas *Psalmer och lofsånger* (1870), baptisternas *Psalmsis-*

ten (1880) och Frälsningsarméns *Strids-Sånger*. Alla hämtade sånger ur Ira Sankeys *Sånger till Lammets lof* (1875-86). Svenska Frälsningsarmén (gr. 1883) blev den mest ambitiösa frikyrkorörelsen på det musikaliska området. För sina möten behövde man orkestrar, och redan efter fem år fanns musikkårer från Malmö till Sundsvall.

Liknande blåskårer uppstod omkring 1880-talet på en mängd platser både inom föreningar, skolor och fristående. Många bruksorter skapa- de ensembler, ofta med ekonomiskt stöd av brukspatronen. En sådan ensemble kunde medverka vid danskvällar, fester, uppvaktningar etc. och gav arbetare välkomna möjligheter till spelning. Den gav dessutom bruksföretaget prestige och orten nya traditioner och ny gemenskap. På detta sätt tog man till vara erfarenheterna från skarpskyttekårens blåsmusik, som här – liksom inom Frälsningsarmén och nykterhets- rörelsen – fick sina efterföljare (se s. 213 f.).

All denna musik kan räknas till den populärmusikaliska sektorn, som således expanderade kraftigt. Men också på den konstmusikaliska sidan gjordes mycket för att vinna ny publik och öka förståelsen för den seriösa musiken. Inte minst gjorde den långlivade Svensk musiktid- ning (gr. 1881) en stor insats med utmärkta översikter och artiklar.

Från 1881 anordnade Oscar Byström motettaftnar och konserter i Jakobs kyrka i Stockholm, men också på många andra håll, med kyrko- musik från Palestrina och framåt. Från slutet av 1880-talet grundade allt fler kyrkor körer, som framförde verk av de stora mästarna, närmast med J. A. Josephsons Domkyrkokör i Uppsala (gr. 1868) som förebild. Bach-renässansen (i varje fall på vokalmusiksidan) nådde slutligen Sve- rige genom ett första framförande av *Matteuspassionen* (1890) med Filharmoniska sällskapet i Stockholm under Andreas Hallén. (Händel var däremot känd sedan länge.) En stor betydelse fick också Richard Anderssons musikskola (gr. 1886) genom sin ledares starka personlig- het och skolans snabba expansion och höga ambitioner. Både Hallén och Andersson hade fått starka impulser till sina nydaningar i Tyskland och speciellt Berlin, som vid denna tid hade utvecklats till en musik- metropol.

Tor Aulin hade några år i Berlin bakom sig när han år 1887 bildade Aulinkvartetten – 1894 inträdde även Richard Andersson-*eleven* Wil- helm Stenhammar som pianist i ensemblen. I Stockholm gav de kon- serter med renodlad klassisk eller modern kammarmusik, under lands- ortsturnéerna var programmen något lättare. Tidigare hade kvartetter framträtt mera sporadiskt, delvis på grund av det obetydliga publik- intresset, men under hela 1800-talet förekom kammarmusik i intresse- rade hem och salonger och i ett par sällskap som bildades för ändamå- let, det tidiga Mazerska i Stockholm, samt Eugène Sundbergs i Göte- borg (gr. 1884).

Genom de senare decenniernas ökade turnerande inom musiklivet kunde man alltmer applådera svenska och utländska »stjärnor». Denna veritabla stjärnkult nådde ett slags höjdpunkt när grevinnan Casa Miranda, född som torparflickan Christina Nilsson, den 14 september 1885 sjöng för 20 000 åhörare från Grand Hotels balkong i Göteborg (omväxlande med körsång av Par Bricole), och nio dagar senare för ännu fler från balkongen på Grand Hotel i Stockholm. Det senare tillfället resulterade i ett flertal dödsfall i trängseln.

Samtidigt noterade den tyske pianisten och dirigenten Hans von Bülow: »svenskarnas alldeles ovanliga *receptivitet* får kanske ställas i samband med deras *sterilitet* i tonernas rike» (Svensk musiktidning 1882, s. 83 f.). Kommentarer av detta slag förekom av och till under hela seklet (se s. 199 f.). von Bülows iakttagelse underströks av den Nordiska musikfesten i Köpenhamn 1888, där den svenska insatsen var mager. Intressant är härvid Johan Lindegrens karaktärisering av begreppet »nationell tonkonst». I motsats till de flesta, som därmed menade studentsång och folkvisor, avsåg Lindegren

»en genom de stora tonformerna, i klassisk eller klassisk-romantisk stil representerad *universell tonkonst*, med eller utan nationell färgnyans, men uppspirad inom våra egna landamärena.» (Musiktidningen *Necken* 1880:I, sign. »Orfeus».)

Vad Lindegren egentligen tänkte sig är oklart, men det som fanns i verkligheten av denna nationella tonkonst vid denna tid var Ivar Hallströms operor, Ludvig Normans sena kammarmusik, Andreas Halléns symfoniska dikter och Emil Sjögrens solosånger, pianolyrik och violinsonater. Framför allt var det Sjögren som blev älskad och beundrad. Det är han som bäst representerar svenskt konstmusikaliskt 1880-tal.



Ill. Emil Sjögren, etsning av Carl Larsson 1913 (Nationalmuseum).

Ill. Jödde i Göljaryd – studenten utklädd till spelman och bondkomiker. Ingenjören Carl Petter Rosén, medlem i Philochoros och Smålands nations landsmålsförening i Uppsala, anställdes 1893 på Skansen för att instruera folkdanslaget. Han blev omåttligt populär när han under artistnamnet Jödde i Göljaryd berättade historier »på mål», sjöng visor till dragspel och ledde sånglekar. Han fick många efterföljare; Nergårds-Lasse, Jan i Seltorp, Delsbostintan och åtskilliga andra långt in på 1900-talet. (Foto H. Edlund, Nordiska museet.)



1890-tal

Karakteristiskt för tidevarvet var mångfalden och spännvidden, även i musiklivet. Å ena sidan fanns den mest uppsluppna varieté på Stockholms Alhambra och Sveasalen, å andra sidan spelades djupt seriösa Wagnerföreställningar på Operan (*Valkyrian*, 1895), närmare bestämt på Svenska teatern medan det nya operahuset byggdes. Å ena sidan kämpade Frälsningsarmén för nykterhet och frälsning med sångens och musikens hjälp, å andra sidan flödade dryckerna till underhållningsmusiken på kaféer, restauranger och varietéer, vars blomstring varade fram till förbudet 1896 för spritservering i samband med scenframträdanden. Detta ledde till att man började spela revy (se s. 125 & 154).

Samtidigt hade publiken för konstmusik växt, och hela musiklivet var nu offentligt i större utsträckning än tidigare. Decenniet var rikt på konserter av alla slag, med en konstnärligt jämnare och högre nivå än under tidigare decennier. Nu kom Beethovens definitiva etablering som giganten på tonsättarhimlen. Hans piano- och violinsonater återkom ständigt på programmen, Aulinkvartetten spelade ofta hans kvartetter – säsongen 1901–02 *enbart* Beethoven. Hans *Missa solemn* uppfördes i Stockholm 1894 och 1899, och våren 1897 ägnades tre av Operans symfonikonsalter uteslutande åt denne mästare. Han hade blivit musiklivets »värdemätare», som Peterson-Berger skrev i den göteborgska Musiktidningens första nummer 1898. Mot den bakgrunden är det

inte så konstigt att 1890-talet också blev genombrottstiden i Sverige för Brahms, Berlioz och vår egen Franz Berwald.

En folkbildningssträvan kom också på konstmusikens område. Det intressantaste initiativet utgick från läkaren och kulturhistorikern Anton Nyström, med Stockholms Arbetarinstitut (gr. 1880). Där skulle arbetarklassen bibringas bildning på vetenskaplig grund och även estetisk skolning, vilket kunde förverkligas när institutet fick en egen byggnad 1894. Genast gavs den första »folkkonserten» med både klassiska och nyare tonsättare, men valt bland deras mera lättillgängliga stycken eller satser och ibland i förenklade arrangemang. Man gav sedan omkring 30 folkkonserter per år, till en början anordnade av Nyström själv och sedan Tor Aulin (1901–09).

År 1895 började liknande folkkonserter ges i Göteborg, också där anordnade av stadens arbetarinstitut och med Karl Valentin som ledare. Halmstad och Gävle följde efter 1898 och Malmö 1900. Valentin flyttade 1901 till Stockholm som Musikaliska akademins sekreterare, och han fortsatte där att arrangera folkkonserter, nu i Stockholms Borgarskolas regi och med stark betoning av de svenska tonsättarna. Publik saknades inte och även en tredje serie kunde ges under flera år, nämligen »musikaftnar för arbetare» anordnade av Laura Netzelt, en skolad pianist och professionell tonsättare. Hennes folkkonserter gavs åren 1894–1907, ofta med utmärkta sångare och musiker.

En annan typ av kulturell »popularisering» skedde genom den outtröttlige Artur Hazelius. Efter många års samlande och förberedelser kunde han den 11 oktober 1891 öppna Skansen, Nordiska museets friluftsanläggning. Hazelius gav musiken stor plats. Flottans musikkår spelade både vinter och sommar, folkmusik utfördes av spelmän på fiol och nyckelharpa, folkdanser och bröllopsceremonier visades, visor sjöngs och historier berättades. Dybeck hade på sin tid gjort något liknande, men då i arrangemang som passade den borgerliga publiken. Hazelius ville visa de folkliga originalen, och många trodde nog att Jödde i Göljaryd (se ill. s. 46) var en äkta dräng med bälgaspel eller att Delsbostintan kom direkt från fäboden. I själva verket var den ene ingenjör och landsmålsamlare och den andra journalist. Men båda hade hämtat sitt material från den genuina miljön. Skansen var på en gång en förlustelsepark, ett hembygdsmuseum och en kulturhistorisk skola, som fick efterföljare i Kulturen i Lund och även på andra håll i världen (se s. 239 f.).

1890-talets förnyade intresse för svensk natur och svenskt folkliv visar sig bl.a. i Richard Anderssons häften med *Svenska nationaldanser* för piano fyrhändigt – 44 folkmelodier i effektfulla arrangemang och med små förspel och överledningar (se färgplansch X). Hit får även räknas Peterson-Bergers *Frösöblomster* (1896–1914) för piano, där folkton förenas med folklivsskildring och naturlyrik (se bl.a. s. 421).

»Allmänna konst- och industriutställningen» i Stockholm 1897, officiellt anordnad för att fira Oscar II:s 25-åriga regering, ville visa hur långt skandinaverna hunnit i den moderna utvecklingen. Eftersläpningen i den europeiska framstegstävlan var nu till stor del inhämtad och man

kunde visa civilisationens frukter. Kunde man komma så mycket längre i modern teknisk civilisation? Nu fanns ju telefon, ett världsomspännande telegrafnät, maskiner av alla slag, en mångsidig press, städer med fungerande renhållning, skolor, seminarier, universitet och högskolor osv. Man kunde bara häpna över mångsidigheten som visades av industriavdelningens 2 400 svenska utställare, kompletterade av 750 norska, 400 danska och 300 ryska. Och konstavdelningen imponerade med sina 229 svenska konstnärer och arkitekter och 341 utländska.

Det fanns givetvis också mekaniska instrument i detta maskinernas tidevarv. Pianolan hade en rikhaltig repertoar på sina pappersrullar, speldosor fanns i alla storlekar, och i ett hörn visades Edisons fonograf, som redan hade gjort inspelningar med svenska sångare och skådespelare. Denna kuriositet kunde kanske förbättras en smula, så att inspelningarna blev tydligare och hållbarare. Och kanske kunde man rentav tänka sig att överföra sång per telefon och spela in på fonograf?

Musiken uppmärksammades genom både Andra nordiska musikfesten i juni med kammar- och orkestermusik, sånger och kantater, och Första allmänna svenska sångarfesten i september, manskörsångens stora generalmönstring. För ändamålet uppfördes en provisorisk musikhall med imponerande dimensioner, ritad av utställningsarkitekten Ferdinand Boberg, med kör- och orkesterpodium på 600 kvadratmeter. Musikkommitténs fest gavs på Hasselbacken, där Gunnar Wennerberg hänförande talade om »konsten», om Geijer, Lindblad och Josephson, »ungdomens sköna ideal» (Aftonbladet 9/6 1897).

Här gavs uttryck för hela seklets favorisering av vokalmusiken med hänvisning till föreställningarna om sångformens »naturliga» och inhemskt folkligt »naiva» karaktär. Denne Wennerberg, en av seklets mest inflytelserika kulturpersonligheter, hörde till dem som in i det sista – från en karakteristisk idealistisk synpunkt – vidhöll vokalmusikens »välde» framför instrumentalmusiken. Detta framgår tydligt i ett brev till Grieg 1898. Grieg hade i en Mozartartikel (i *The Century*) utpekat Bach, Beethoven och Wagner som de största tonsättarna i musikhistorien. Mot detta opponerar sig Wennerberg. Den uppställda trion utgick enligt honom från *instrumentalmusiken*, medan det var *vokalmusiken* som var den »rätta representanten för den högsta musiken»:

»Den mänskliga stämman är ej ett *vanligt* instrument. Den har den egna förmågan att i sång använda ande d.v.s. i toner inlägga begreppet – alltså, ej som fagotter och violin *blott* den rätta Känslöstämningen. Också hafva alla dessa utomordentligt stora instrumentalister misshandlat människostämman – och ej strafflöst [...] Låt mig höra Bach på orgeln, klaveret eller violen, Beethoven vid pianot, violkvartetten eller i symfonien, Wagner i orkestern; men låt mig höra Händel, Gluck och Mozart i oratoriet och operan! Tänk – hvilka mäktiga solos, ensembler, körer och recitativ de männen förstått att skriva! Och öfver allt – hvilken sann karakter-

skildring, hvilken storslagen dramatik och slutligen hvilket kyskt användande af små medel för de djupaste och känsligaste effekter!» (G. Wennerberg, brev till E. Grieg 10/9 1898; efter original i Griegmuseet, Bergen.)

Peterson-Berger skulle senare på liknande sätt anse att Beethoven kom till fulländning först med körfinalen i nionde symfonin, när Beethoven tog ordet i sin tjänst och därmed kom närmare människan. Instrumentalmusiken – i varje fall den nordiska – borde istället för de tyska klassikerna och Brahms ta sin förebild i solosången, så som Emil Sjögren hade gjort i sina violinsonater.

Härmed besläktad är också Peterson-Bergers recension 1898 av Stenhammars f-mollkvartett. Där framhölls att kvartettsatsens krav på motivisk genomarbetning av det tematiska stoffet var oförenlig med den nationella stilens krav på en närmast visartad melodik och satsbyggnadens enkelhet. Inte heller kunde man förena den klassicistiska traditionsbundenhet som i allmänhet kännetecknar även de nya kvartetterna med kravet på en nationell egenart. Stråkkvartetten var med andra ord inte ägnad som en nationell musikform. Det var istället *violinsonaten*, vilket enligt Peterson-Berger Sjögren visat med sina sonater. De var »ett den högt utvecklade svenska romansens befruktande av instrumentaformer, som i sig själva sakna nationellt liv. De är knippen af klingande visor utan ord, men ofta långtande till ordet [...] Det är nationellt: ett yttre som spontant framgått ur inre förutsättningar i ett visst lands eller en viss landsändas folklynnne.» (Dagens Nyheter 23/2 1898.)

Nordiskt folklynnne och nordisk kultur var alltså i grund och botten oförenliga med klassiska musikformer. Åsikten bottnade i en melodiestetik som Peterson-Berger själv omfattade och tyckte sig få bekräftad i den mera »sångbara» än »instrumentala» tematiken i t.ex. Griegs och Sjögrens verk (se s. 480).

Man kan kanske skönja ett slags avståndstagande från det svenska musiklivets diletterantiska dragning till sången, melodin, folkvisan när Stenhammar, såsom tidigare bl.a. Norman, närmast undviker såväl den svenska folktonen som nordiska tonfall även i sina småstycken. Ändå hade han själv närmat sig just denna musikaliska sfär i början av sin bana med operan *Gildet på Solhaug*. Här blommar den poetiska skandinavismen, liksom hos Sjögren och den unge Peterson-Berger. Björnson, Ibsen, J. P. Jacobsen och Drachmann inspirerade mer än svenska poeter. Samtidigt kunde de norska författarna och tonsättarna lära sina svenska kolleger vad ett djupare nationellt engagemang var.

Om de svenska tonsättarna tidigare hade vänt sig till utländska diktare – »det kom tidvis att sjungas mer på danska, norska och även tyska än på svenska» (Wallner 1, s. 72) – blev de svenska 90-talsdiktarna – Heidenstam, Levertin, Fröding, Karlfeldt, Tor Hedberg – tonsatta i en omfattning som saknar senare motsvarighet i svensk musik.

Ill. »Den stora protestparaden» (teckning av Edvard Forsström i Puck 1901 nr 25).

När litteraturpriset 1901 *inte* gick till Tolstoj trädde den svenska konsteliten fram, en manifestation som uppmärksammades i Puck. Akademisekretären af Wirsén sitter där på en vagn förspänd med en yster pegasus och betraktar ett långt demonstrationståg med musik i spetsen. Flera ansikten är lätta att känna igen: Peterson-Berger (med tuba), Hallén (trumpet), Stenhammar (oboe eller klarinett), Aulin (violin) etc.



Det nya seklet

En intensiv demokratiseringsprocess i samhället byggde på en förbättrad utbildning av breda befolkningsgrupper och ledde till ett ökat ansvar för kommunala och statliga angelägenheter – utövat genom en utvidgad och till slut allmän rösträtt. Den resulterade också i en växande benägenhet att samlas i föreningar och organisationer med ett demokratiskt valt styre, ansvarigt inför den berörda gruppen. Samhällets ökade differentiering i olika intressegrupper motsvaras därför av organisationer som tillvaratar dessa intressen, vare sig de är av ideell eller materiell art. Denna trend mot organisering i demokratisk anda berör också musikområdet.

En mängd tendenser som låg latenta inom musiklivet under 1800-talets senare decennier fick sitt uttryck i det nya seklets organisationer och institutioner. På det kyrkomusikaliska området började man organisera sig och diskutera repertoar, psalmsång och körverksamhet. Kyrkosångens vänner (gr. 1889), en sammanslutning av prästmän, ägnade sig mest åt de nya idéerna om rytmiska koraler. Diskussionerna ledde

efterhand fram till en ny koralbok, stadfäst 1921, som alltså ersatte den gamla hæffnerska från år 1820 (se s. 87 f.).

Kyrkomusikerna bildade 1901 den riksomfattande Sveriges allmänna organist- och kantorsförening. Även denna organisation sysslade till en början med koralboksfrågor, men kom så småningom att bli mera fackföreningsmässig. Samtidigt började också allt fler kyrkor inrätta blandade körer, som kunde berika gudstjänsten med flerstämmiga verk av de stora kyrkotonsättarna. Här hade Abraham Mankell och J. A. Josephson varit föregångare redan under 1850–60-talen, men kyrkokörer blev inte vanliga ens i de större kyrkorna förrän omkring 1900. Och det dröjde till 1925 innan kyrkokörerna bildade en egen riksförening, Sveriges kyrkosångsförbund.

Utvecklingen på körområdet återspeglas också i organisationsbildandet. 1800-talet hade dominerats av manskvartetten och manskörsången. Efter sångarfesten 1897 tillkom olika länsförbund och till slut Svenska sångarförbundet. Det konstituerades i samband med Andra svenska sångarfesten vid konstindustriutställningen i Stockholm 1909. Den förra sångarfesten (1897) hade letts av Uppsalasångens stora namn Ivar Hedenblad, men den andra anfördes av ingenjören Gustaf Hultquist från Norrland, en händelse som ledde till att studenterna från Uppsala och Lund uteblev.

Blandade körer framträdde betydligt senare. Visserligen förekom blandad körsång under nästan hela 1800-talen i musiksällskapen, där den filharmoniska repertoaren med orkester dominerade. Men blandade körer hade ingen plats i de mansdominerade yrkesföreningarna. Mot slutet av 1800-talet och framför allt i början av 1900-talet märks kvinnornas emancipation också i tillkomsten av blandade a cappella-körer. Men det dröjer till 1925 innan de fick en riksorganisation i Sveriges körförbund. Här har frikyrkan varit mera progressiv. Baptistförsamlingarnas många blandade körer sammanslöt sig 1913 till Svenska baptisternas sångarförbund, som blev den första svenska riksorganisationen för blandade körer. I detta sammanhang är det förvånansvärt att yrkesmusikerna dröjde ända till 1907 med att sammansluta sig till ett musikerförbund.

Tiden – och publiken – var nu mogen för reguljära orkesterkonserter i stället för de sporadiska som gavs av Hovkapellet. En vidareutveckling av symfonikonsertens programsättning skedde under inflytande av selskiftets berömda dirigenter (Hans von Bülow, Weingartner, Richter, Nikisch o.a.). Den 21 oktober 1902 gavs den första konserten av den nybildade stockholmska Konsertföreningen med Tor Aulin som dirigent, och de verk han valt var av Beethoven, César Franck, Peter Cornelius och Berwald – den store klassikern, en modern fransk och en tysk tonsättare och den svenske klassikern. Konsertföreningen fick dock ingen fast orkester förrän 1914 och ett eget konserthus först 1926.

Istället blev det Göteborg som erhöll landets första reguljära symfoniorkester 1905 (se s. 174). Redan under 1906 spelade den några av den svenska musikens nya och intressanta verk: Alfvéns andra symfoni, Pe-

terson-Bergers första symfoni och Stenhammars första pianokonsert. Från 1907 till 1922 var Wilhelm Stenhammar huvuddirigenten och ansvarig för programsättningen, under några år (1909-12) med Tor Aulin vid sin sida. Stenhammar införde särskilda skolungdomskonserter 1908, karaktäristiskt för hans ständiga strävan att uppfostra publiken till en allt större förståelse för det bästa och ädlaste i musiken. Vid de tre dagarnas »musikfest» 1911 spelades enbart wienklassikerna, vid festen 1913 Wagner och Beethoven, och 1915 hade turen kommit till de svenska tonsättarna, som alltid låg Stenhammar varmt om hjärtat – möjligen med undantag för Peterson-Berger, som i stället Aulin tog sig an. Vid de fem festkonserterna 1915 spelades enbart musik av fyra svenskar: Alfvén, Aulin, Sjögren och Stenhammar. Ett av verken var ett uruppförande, nämligen Stenhammars g-mollsymfoni, kanske hans mest betydande verk, tillägnat »mina kära vänner Göteborgs symfoniorkesters medlemmar».

Ett tecken på den musikaliska utvecklingen var Stenhammars tal vid Nordiska musikfesten i Köpenhamn 1919: »Vi äro på väg bort från den borgerliga romantiken och gå mot [...] idén om musiken såsom uttryck för livet självt, för dess egen puls och dess skälvanande i ångest och glädje.» Hur annorlunda tedde sig inte detta mot Wennerbergs tal vid 1897 års musikfest (se s. 48).

Under visst intryck av Göteborgsorkestern beviljade riksdagen ett anslag, som användes till att starta orkesterföreningar i Helsingborg, Norrköping och Gävle (1912). Orkestermusik och körsällskap hade givetvis funnits i åtskilliga städer långt tidigare, men de förde en skiftande och osäker tillvaro och var beroende av entusiasters och donatorers välvilja. Med det nya seklet blev det också allt vanligare att kommunerna trädde in med understöd och i någon mån också staten.

Även de musikhistoriska intressena började få en organisatorisk plattform. 1901 öppnades ett musikhistoriskt museum i operahuset, till stor del möjliggjort genom en donation av grosshandlare Carl Claudius i Malmö. Samma år utkom Tobias Norlinds Svensk musikhistoria, och Norlind fortsatte sedan som flitig forskare och skribent på de musikhistoriska och folkloristiska områdena. Han verkade i Lund som docent i litteratur- och musikhistoria (!) och flyttade 1919 till Stockholm som föreståndare för Musikhistoriska museet och en av stiftarna av Svenska samfundet för musikforskning (se s. 208).

Musikbranschen nåddes av den tekniska utvecklingen och kommersialiseringen. Musikförlagen torde aldrig ha producerat så mycket noter inom så många genrer som under årtiondena kring sekelskiftet 1900. Efter 1920 övertogs deras roll delvis av fonogramindustrin. Grammofonrullar började säljas ca 1900, snart också de mera praktiska plattorna och kring 1920 fanns en bred repertoar av musik att köpa.