

MUSIKEN I SVERIGE

Band III. Den nationella identiteten 1810-1920

Del 1. MUSIKODLINGEN 1810-1920

Kapitel 3. Musikmiljöer och repertoarer

Folkligt musicerande (*Märta Ramsten*)

Kyrkans koral och liturgi (*Folke Bohlin*)

Musiklivet privat och offentligt

(*Leif Jonsson och Martin Tegen*)

Teatrarna och deras musik

(*Martin Tegen och Inga Lewenhaupt*)

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



3. MUSIKMILJÖER OCH REPERTOARER

FOLKLIGT MUSICERANDE

Det vardagliga musicerandet hos det stora flertalet människor förändrades i takt med de stora samhällsförändringarna: laga skiftet innebar att byarna och därmed bygemenskapen splittrades; industrialiseringen drog inte bara folk till tätorter, utan förändrade också den gamla årscykelns uppdelning i vardag och helgdag till arbetstid och fritid; den obligatoriska folkskolans centraldirigerade undervisning i »sång och musik» via påbjudna läroböcker påverkade gemene mans sångrepertoar och fungerade som rikslikare; väckelserörelserna tillförde en ny melodirepertoar genom översättning av anglikanska sångsamlingar, som fick stor spridning via kolportörer. Massproduktion och distribution av noter (musikalier) från 1800-talets senare decennier – och i vårt sekel också grammofonutgivningen – förde med sig inte bara en ny repertoar, utan också ett nytt förhållningssätt till musiken och dess utövare.

Vad finns det då för källor som kan ge oss en bild av mångfalden i det folkliga musicerandet i landet under den långa och omvälvande perioden 1810–1920? Som konstaterat i föregående kapitel har vi en stor mängd uppteckningar av vokal och instrumental musik – publicerade eller opublicerade. De ger oss först och främst de samtida upptecknarnas syn på vad som var värdefullt och intressant i det folkliga musicerandet. Och det är ingen tvekan om att de därmed på både gott och ont skapat den bild av 1800-talets repertoar och musicerande som fortfarande uppfattas som »svensk folkmusik» och som blivit till en genre i dagens svenska musikliv.

Det antikvariska intresset präglade givetvis också upptecknarnas urval – det var det äldsta materialet som var intressantast, t.ex. de medeltida balladerna eller de äldsta polskorna. Först med August Bondesons *Visbok* (1903) dokumenterades »hela hären av folkets allmännast sjungna visor». Men detta gäller alltså några årtionden i slutet av 1800-talet.

För att få en någorlunda rättvisande bild av den folkliga repertoaren under tidigare skede får vi komplettera med andra källor, som hand-

skrivna vis- och notböcker, alltså häften där enskilda skrivit in vistexter eller spelmanslåtar. Men inte heller där kan vi vara säkra på att det var just den repertoar som verkligen sjöngs och spelades som skrevs in i häftena. Det finns bl.a. många vaxdukshäften bevarade där varje visa har olika piktur, vilket kan tyda på att de användes på samma sätt som poesialbum, dvs. släkt och vänner skrev in var sin visa som ett litet minne till häftets ägare. Det finns antydningar om detta i häften skrivna av fäbodtöser, sjömän och värnpliktiga. Som redan antytts i föregående volym är det också osäkert hur mycket av spelmansböckernas repertoar som verkligen spelades. Folkmusikupptecknaren Einar Övergaard antecknade apropå hälsingespelmannen Snickar Eriks notbok:

»Obs. *Notbok* ej Snickar Eriks egna låtar. *Ingen!* av dessa låtar spelades av Snickar Erik för mig sommaren 1899! De ingingo icke i hans repertoar!! Alltså missvisande!!» (Cit. efter Ramsten 1982, s. 294.)

Även dessa s.k. direkta källor får alltså användas med viss urskillning. När det gäller visorna finns ytterligare en viktig källa som visar deras popularitet, nämligen skillingtrycken. Under 1800-talet blir detta medium allt viktigare i spridandet av visor till gemene man. Mot slutet av århundradet finns några större förlag som specialiserat sig på skillingtryck, t.ex. Svenska vis- och snäck-förlaget i Tomtebodas, skapat av bröderna Chronwall, och Malmö visförlag (Nils Lindström). De mest populära visorna gick ut i enorma upplagor – siffran 20 000 omnämns av flera förläggare.

Under 1800-talet kan vi avläsa en viss förändring i skillingtrycks-repertoaren – under dess första hälft fanns fortfarande en övervikt för lyriska kärleksvisor, medan de längre episka kärleksvisorna och framför allt aktualitetsvisorna tog över i 1800-talets slutskede och 1900-talets början. Det tillkom också nya genrer i takt med samhällsförändringarna: nykterhetsvisor, bondkomikervisor, kabaré- och revyvisor. Skillingtrycken ger oss enbart visornas texter – dvs. vid 1800-talets mitt förekom i vissa tryck melodinotering med hjälp av psalmodikonbesiffring – men melodiangivelserna (»sjunges såsom ...») ger oss ändå ett visst begrepp om vilka melodier som var populära under olika perioder.

Det som vi idag kallar spelmansmusik är ingenting annat än 1800-talets folkliga dans- och ceremonimusik. Av de olika danstyper som vi hittar i 1700-talets spelmansböcker försvinner en del under 1800-talet – bl.a. menuetten. Andra däremot, polonäsen (eller polskan) och i någon mån kadriljen, slår rot och utvecklas i många olika lokala former. Polskan blir helt enkelt under 1800-talets gång den dans- och låttyp som slår igenom i alla landsändar och som i sin musikaliska form rymmer möjligheter till individuella musikaliska uttryck, framför allt bland fiolspelmän. Det är ingen tvekan om att just polskan vid 1800-talets mitt

utvecklats idiomatiskt för fiolen. När annan repertoar kopplad till nya instrument på modet – t.ex. dragspel och mässingsensembler – tar över mot slutet av seklet, blir polskan i stället på grund av sina musikaliska kvaliteter favoriserad av de olika folkmusikaliska traditionsbevararna och revival-rörelserna från sekelskiftet och framåt. Nya modedanser (vals, »hamburska», polka, schottis) för med sig en ny repertoar melodiskt, rytmiskt och harmoniskt.

Att döma av tillgängliga källor tycks fiolen vara det överlägset vanligaste instrumentet, och det finns många vittnesmål från olika landsändar om att det vid 1800-talets slut fanns minst en fiol i varje gård. Men också klarinetten och, i Uppland, nyckelharpan var vanliga spelmansinstrument. De spelmän som höjde sig över genomsnittet och blev kända som särskilt skickliga långt utanför sin egen socken satte många gånger sin prägel på låtrepertoaren och spelstilen i en trakt under flera generationer framöver. Inte minst eftervärlden har i sken av romantikens genikult förklarar dessa som storspelmän. Vi kommer att möta några av dem strax.

Men går det att teckna en helhetsbild av det folkliga musicerandet i landet under 1800-talet? De lokala variationerna är ju oändliga. Ett sätt att försöka komma det närmare och därmed få en bild av mångfalden är att göra »nedslag» i några olika musikmiljöer under den aktuella perioden och i tur och ordning lära känna repertoar, sång- och spelsätt.

Några traditionsmiljöer

I Vikbolandets soldat- och båtsmanskretsar (i Östergötland) finner vi på 1840-talet hustru Egg och hustru Qvarsbom. De lever – liksom en stor del av landets befolkning vid denna tid – på gränsen till social misär. Hustru Eggs man var livgrenadjär, men avskedades sedan han dömts för stöld. När hustrun dog ställdes han ensam med fem minderåriga barn, samt en fosterdotter intagen på spinnhus. Anna Ericsson tjänade piga på olika gårdar innan hon gifte sig med båtsman Qvarsbom. Vid sin död var hon bosatt på fattigstugan och beskrevs som »sjuklig utan arbetsförmåga».

Vad *vet* vi då om deras musikmiljö? Genom den visitresserade prästen Levin Christian Wiede, som tjänstgjorde i Ö. Husby och Ö. Stenby socknar vid den här tiden, får vi veta att de båda kvinnorna var duktiga och uppskattade vissångerskor. Inte mindre än 17 respektive 19 s.k. medeltida ballader tecknade han upp efter dessa kvinnors föredrag och ytterligare ett par skillingtrycksvisor. Nu hörde ju Wiede till de antikvariskt inriktade upptecknarna, och det var alltså de äldsta visorna – balladerna – han var mest intresserad av. Den samtida populära visfloran som spreds via skillingtrycksförsäljare vid marknader, exercisplatser etc. kallade han för »uselheter och drafvel», och den var inget att

Ex. 3:1. Liten båtsman, medeltida ballad upptecknad 1843 på Vikbolandet av Levin Christian Wiede efter hustru Egg. (Med de första tre stroforna av åtta, efter orig. i Kungl. Vitterhetsakademien, Wiedes hudsamling: nr 18.)

1843. Hustru Egg. Geyer och Appelais N:o 37. Östergötland, Vikbolandet

Och hör du, liten båtsman hvad jag nu säger
 då; Och har du lust att spela gulltar-ning med
 mig? Gulltar-ning med mig? Och

1. "Nog har jag lust att spela gulltarning med dig; ::
 Jag har ej röda gullet att fälla öpp mot dig.
 att fälla öpp mot dig."

3. Och fäller du öpp dina strumpor och skor; ::
 Så fäller jag öpp min ära och min tro.
 min ära och min tro!

dokumentera för eftervärlden, ansåg han. Och de vardagliga småvisorerna var säkert alldeles för vanliga för att upptecknarna skulle ödsla tid och papper på dem. Endast ett fåtal sådana fick komma med.

Vi kan därför utgå från att de båda kvinnorna inte enbart sjöng ballader, utan också vaggvisor, ramsor, danslekar, andliga visor och nyare kärleksvisor. Samtidigt ger kvinnornas många ballader med motiv från riddartiden en vink om att visorna tjänat som flykt från vardagens vedermödor hos dessa »sjungande pigor, drängar, daglönare, soldater och soldathustrur, tiggare, fattighjon och även klockarkvinnor och hantverkare, liksom en och annan prästdotter och högadlig officersfamilj» (Ling 1965, s. 80) som vi möter på den östgötska landsbygden vid 1800-talets mitt.

Med utgångspunkt i de upptecknade visornas melodimaterial påvisar Jan Ling olika stilsikt i sin studie från 1961 över Wiedes uppteckningar i landskapet – en av de få undersökningar rörande folkligt melodimaterial som överhuvudtaget gjorts i landet. Ett typologiskt äldre skikt består av formelbundna eller recitativiska melodier utan deciderat tonalt centrum och ofta med trång ambitus, dvs. de är centre-

rade kring ett fåtal toner. Sådana melodier hör ofta samman med äldre texter som ballader, skämt- och barnvisor. Utpräglade mollmelodier, däremot, är ofta knutna till samtida skillingtryckstexter – ofta lyriska sådana – och anses vara påverkade av den tyska koralvisan.

Så långt den vokala traditionen. Men givetvis fanns också instrumental musik både till vardag och till årets fester och högtider. Säkert fanns åtskilliga spelmän av varierande skicklighetsgrad i hustru Eggs och hustru Qvarsboms trakter som anlätades både vid högtidligare tillfällen som bröllop och vid den enklare lördagsdansen. Men de flesta är numera glömda. En av fiolspelmännen på Vikbolandet – skomakaren och spelmannen Pelle Fors (eg. Peter Magnus Johansson Fors) – var dock så vida berömd att hans namn fortfarande lever kvar bland dagens spelmän. Runt 1840 flyttade han från sin födelsebygd i gränstrakterna mellan Småland och Östergötland till Vikbolandet och slog sig tillsammans med hustrun Ann-Sofi ned på torpet Gröndal i Rönö. Ännu 1908 deltog han 93 år gammal i en spelmans-tävling i Söderköping.

Med hjälp av olika pusselbitar kan vi få fram en del uppgifter om hans spel-mansverksamhet på Vikbolandet och också mana fram en ljudande bild av honom när han spelade till traktens danser eller när han i köket undervisade hugade ungdomar. Sex låtar tecknades upp direkt efter honom i Rönö 1888 av Ragnvald Leonard Rääf, son till Ydredrotten (se s. 56 f.). De får kompletteras med uppteckningar efter andra östgötaspelmän. Fyra elever till Pelle Fors finns representerade i Svenska låtar (Östergötland), delvis med samma repertoar som i Rääfs uppteckningar. De flesta Pelle Fors-låtar som idag spelas i Östergötland och Småland har emellertid förmedlats av tvillingbröderna Allan och Anselm Hellström från Vikbolandet, söner till en Pelle Fors-elev. Bröderna Hellströms repertoar har dokumenterats både på band och i skrift.

När det gäller repertoaren framgår det av uppteckningarna att Pelle Fors spelade många s.k. sextondelspolskor – Rääfs uppteckningar består enbart av polskor – medan sentida inspelningar visar att han också spelade låtar som brudmarsch, vals, polkett och »gubbstöt» (hambopolkett). Intervjuer gjorda på 1920-talet med den äldre skärgårdsbefolkningen (Dialekt- och folkminnesarkivet i Uppsala, ULMA) bekräftar att man dansade polska, vals, polkett, bondkadrijl och gubbstöt.

En viss uppfattning om den vokala och instrumentala folkliga repertoaren på Vikbolandet vid 1800-talets mitt kan vi alltså få med hjälp av olika källor, dvs. uppteckningar av melodier och texter, samt intervjuer. Hur hustru Egg och hustru Qvarsbom sjöng får vi dock aldrig veta. Wiedes uppteckningar säger nämligen inte mycket om sångsättet, fränsett vissa uppgifter om tempo och rytm. Däremot kan vi dra en del slutsatser om Pelle Fors' spelsätt genom uppgifter som hans lärjungar lämnat. Vi får reda på att hans stråkföring var lätt och att han spelade polskorna i ganska högt tempo. Han använde olika förstämningar, bl.a. $ciss^2-a^i-e^i-a$.

Precis som inom andra konstarter finns det i folkmusiken spelmän som blivit stilbildande. Kanske kan Pelle Fors räknas som en sådan.



III. Spelmannen Pelle Fors. Foto från 1904 (Östergötlands spelmansförbund).

»Fiol spelades av den berömda spelmannen Pelle Fors från Rönö. Han spelade neckens egen polska, så att bord och stolar rörde sig, ty han hade lärt sig spelet av själva necken.»

»Den berömda violinisten Pelle Fors spelade fiol och slog på trumma.» (Intervjuer med Johanna Wasteson, S:t Anna socken, och Karin Wasteson, Espholm, om danser och nöjen i deras barn- och ungdom; ULMA.)

Också Pelle Fors' dotter, Maja Edlund, var spelman: »När byken var över samlades ungdomen i tvättstugan för att dansa och leka. Man hade ej alltid tillgång till fiol, men Maja Edlund satte sig på en tom fjärding, sjöng och trallade de kända melodierna och trummade takten med härlarna mot fjärdingen.» (ULMA.)

Ex. 3:2. Polska efter Pelle Fors, upptecknad efter Carl August Månsson, Jonsberg, elev till Pelle Fors. Polskan spelas med fiolen stämd $e^2-a^1-e^1$ (efter *Svenska låtar*, Östergötland nr 344). Denna typ av polska, s.k. sextondelspolska – till stor del uppbyggd över sextondelsrörelser – har framför allt spelats i södra och mellersta Sveriges östra landskap. Betoningen i takten ligger här i allmänhet på alla tre taktslagen till skillnad från den s.k. åttondelspolskan (ex. 3:3) där oftast ettan och trean i takten betonas.

Lapp-Nils, verksam i västra Jämtland vid seklets mitt, är en annan som fått låna sitt namn till en stor låtrepertoar. Man kan nog utan vidare påstå att Lapp-Nils-polskor blivit ett begrepp i dagens Spelmanssverige, trots att det inte finns en enda låt upptecknad direkt efter Lapp-Nils. Precis som i Pelle Fors' fall har eftervärlden kunnat spela och lyssna till Lapp-Nils-låtar tack vare hans lärjungar. Som i de flesta spelmanssammanhang var det fråga om en gehörstradition där låtarna vandrade från spelman till spelman utan att fästas i noter.

Under några decennier vid 1800-talets mitt var Lapp-Nils sitt landskaps mest anlitade brölloppsspelman, ständigt på resa med sin fiol. Han lär själv ha komponerat en anseelig mängd låtar. Detta betyder dock inte att han är upphovsman till alla de låtar som bär hans namn. Det är nog riktigare att tala om en jämtländsk repertoar som han genom sin musikaliska personlighet satt sin prägel på. De s.k. Lapp-Nils-polskorna är av typen triolpolskor, en polsktyp vanlig i västra Sverige från Bohuslän i söder till södra Lappland i norr. De spelas ofta i tonarter där uppstämning av G-strängen till A underlättar spel på lösa strängar. Många av polskorna kräver en relativt avancerad fiolteknik – bl.a. förekommer ofta flageolettoner. Lapp-Nils lär också ha behärskat konsten att göra mycket speciella understämmor (simel) till polskorna.

Lapp-Nils och Pelle Fors får här representera de många namnkunniga och stilbildande spelmän som möter oss i 1800-talets upptecknade material och som genom »revival» hålls levande och har högt anseende än idag. Lapp-Nils-polskor har under 1970- och 80-talen spelats in på grammofon i många olika utföranden – alltifrån trallning till munspel och durspel. Här kunde nämnas många fler storspelmän – Peckos Per och Hjort Anders i Bingsjö, Lomjansguten i Värmland, Byss-Kalle och Gås-Anders i Uppland och Hultkläppen i Hälsingland, men det skulle föra för långt i detta sammanhang. I stället hänvisas till den litteratur som finns om de mer kända storspelmännen.

En antydan om hur visor sprids får vi i August Bondesons uppteckningar efter Adolf Olsson från Vallda i norra Halland. Läkaren August Bondeson, känd folklivsskildrare, gjorde under 1800-talets sista decennier en mängd visuppteckningar i Västsverige, framför allt i Halland (tr. i *Visbok* 1903). Det intressanta med Bondesons uppteckningar är att han – i motsats till de flesta andra visupptecknare – dokumenterade alla sorters visor, även de »allmännast sjungna» och att vi därmed kan få en någorlunda rättvisande bild av meddelarens repertoar, samtidigt som visboken i sin helhet visar de vanligaste och mest sjungna folkliga visorna under 1880- och 90-talen.

Adolf Olsson, en f.d. sjöman och välkänd spelman på orten under namnet »Spelianus» eller »Spelarn», tillhörde Bondesons främsta meddelare. Ett 100-tal visor tecknades upp som Adolf Olsson lärt »till sjöss», »i Göteborg», »i Chikago», »på en skuta från Arendal, Norge», »af en australienfarare», »i Stockholms skärgård», »på Östersjön» etc. Bondesons proveniensanteckningar visar hur visor vandrar och sprids och hur

A-bas.

Ex. 3:3. Lapp-Nilspolska upptecknad 1904 efter Per Danielsson, elev till Lapp-Nils. Enligt upptecknaren Nils Andersson använde sig Danielsson, liksom sin läromästare, mycket av medljudande strängar. Denna polska spelades med G-strängen uppstämmd till A, s.k. a-bas. (efter *Svenska låtar*, Jämtland nr 4.)

Ex. 3:4. Sjömansvisa upptecknad efter Adolf Olsson, Vallda, och publicerad i Bondesons *Visbok* (1903). Olsson uppger att han lärt den »af en australiefarare». Av den ursprungligen svenska sjömansvisan har blivit en shanty – med omkväde på sjömansengelska – vilket visar att den sannolikt sjungits som halevisa eller liknande på större segelfartyg. (Här återges 6 av totalt 13 strofer.)

Raskt

En lant-man plö- jer här sin äng ry ry ry Wä

Sin går han tryg-ger tell sin säng stäm lang taj mo wä.

Men annat får en Siöman må ry ry ry wä
 När stormen ryter seglen slår Stamlang taj mo wä.
 När åskan knallar knall på knall ry ry ry wä
 en man står klar vid mårsefall stamlang taj mo wä.
 När som från decket purras ut ry ry ry wä
 å räjs räjs refva refva nu stam lang taj mo wä.
 och När vi änteligt refvat har ry ry ry wä
 en refsup af vår kapten tar stam lang taj mo wä.
 och är der en se godt förut ry ry ry wä
 jag tror att resan snart tar slut lang taj mo wä.

en individs repertoar fylls på hela livet i de olika miljöer han vistas i. Vad som inte sägs, men som vi kan ana, är att de flesta av Adolf Olssons visor sjöngs som underhållning i hemmet, bland kamrater, i skansen till sjöss etc., men att också en del av hans visor hade en funktion i arbetet, bl.a. halevisor som användes ombord på segelfartygen. Enligt upptecknarens noteringar sjöngs de med markerad rytm, vilket ju bevisar att de verkligen sjungits i en arbetssituation, t.ex. när man halade de tunga seglen på stora segelskutor.

En stor del av Adolf Olssons repertoar består av lyriska kärleksvisor med mollartade eller modala melodier, en typ av visor som förekom flitigt i skillingtrycken under 1800-talets första hälft. Visorna sjöngs av Olssons mor hemma i Vallda och hörde snarast till hennes generations visor. Bland uppteckningarna efter Olsson finns också en hel del obscena visor och polsktrallar, vilka dock Bondeson valde att inte publicera.

Folkligt sång- och spelsätt

Genom Bondesons uppteckningar kan vi alltså göra oss en föreställning om en individuell repertoar, både vistexter och melodier. Vi får också i viss mån veta hur visor frodades och traderades i olika miljöer. Däremot säger Bondesons uppteckningar just ingenting om *hur* man sjöng. Liksom Wiede ger han oss enbart texterna och melodierna. I bandspelarnas tidevarv är vi bortskämda med att kunna registrera en ljudande helhetsbild. Upptecknarna däremot hade ofta fullt upp med att kunna skriva ned texter och melodier, även om en och annan försökte notera avvikande sång- eller spelsätt.



Å in - te ha vi mjöl å in - te ha vi brö i mö - ra så ska vi ba - ka
Å in - te sör - jer far å in - te sör - jer mor så läg - e de ha e
ka - ka
Mor skul - le ba - ka ha - de ing - enjäst Sprang upp i trä - get
sket som en häst så de blejäst Bak - te gjor - de hu mä makt å mä kraft å
bak - te gjor - de hu så ba - ke - träget sprack Å de be - sto i bäg - ge än - dar.

Som ett exempel på det senare kan vi gå till uppteckningar gjorda i några socknar vid sjön Bolmen i västra Småland, inte så långt från Bondesons trakter. Dessa socknar besöktes 1874 av musikediktören och gymnastikdirektören Carl Erik Södling. Hans uppteckningar avslöjar en del om sångsättet. När det gäller sagesmännen i västra Småland har han i flera fall noggrant angett utsmyckningar och krusningar av melodin i form av förslag och drillar. Eftersom andra melodiuppteckningar av hans hand saknar sådana utsmyckningar vågar man dra slutsatsen att flera av sångarna verkligen sjöng med drillar och krus och att detta sångsätt inte var ovanligt på 1870-talet hos en äldre generation, t.ex. änkan Lovisa Rask (ex. 3:6). Pigan Lena i Klockaregården där emot har en nyare, »samtida» repertoar och tydligen också ett annat sångsätt att döma av uppteckningarna (ex. 3:7).

»Krusning» eller ornamentering av melodier är ett musikaliskt uttrycksätt som går igen i folkliga kulturer på många håll i världen. I Sverige förekommer den i olika former av vokal och instrumental folk-

Ex. 3:5. Vispolska upptecknad av Bondeson efter Adolf Olsson, Vallda. Ur Bondesons handskriftsamling (ULMA).

Ex. 3:6. En strof ur en lyrisk kärleksvisa upptecknad av Carl Eric Södling i Unnaryd år 1874. Att döma av Södlings notbild sjöng änkan Lovisa Rask denna melodi med både melodiska och rytmiska utsmyckningar.



Och han som var mitt en - da stöd, som var min äl - ders hopp, som
de - la - de med mig sitt bröd, tog Her - ran till sig opp.

När jag var i min ung-doms-dar, ha-de jag en vän så
rar, som al-drigr ur mitt sin-ne går fast fle-ra fin-nas
kvar. Sjung fal-le-ral-le-rej, Sjung fal-le-ral-le-ra, ha-de jag en vän så
rar, som al-drigr ur mitt sin-ne går i al-la mi-na dar.

Ex. 3:8 (nedan). Folklig koralvariant. Psalm nr 360 (1819 års psalmbok) upptecknad av Nils Andersson 1910 efter Finn Karin, Mora. (Efter *Svenska låtar*, Dalarna nr 219.)

lig musiktradition. De folkliga koralvarianterna får i vissa traditionsbärares utformning en närmast extremt riklig ornamentering under 1800-talet. En välkänd beskrivning av detta sångsätt lämnar Nils Andersson i *Svenska låtar*, där han redogör för ett besök hos Finn Karin (eg. Pers Karin Andersdotter) i Mora, Dalarna:

»Några ögonblicks letande efter den rätta tonen, och så kom psalmen, i början med dämpad röst och darrande stämma, men snart fulltonigt, rent och klart [...] Orden i psalmen föreföllo till en början spela en rent underordnad roll, melodien

Jag ha-ver-en gång va-rit ung: Nu är-
Min kropp sig bö-jer, trött och tung, Till al-
jag gam-mal vor-den Och sjä-len läng-tar
las mo-der, jor-den;
till det land, Där Her-den på-en fre-dad strand
För sam-lar sprid-da hjor-den.

tycktes vara huvudsaken. Så invävd i och omspunnen av toner blev texten, att stavelserna såväl som orden själva förlorade kontakten med varandra. Man uppfattade till en början icke alls textinnehållet, men försjönk i hänryckning över den härliga melodien, som verkade äkta folkmusik med rena vallåts- och vister. Men snart lärde man också uppfatta texten, och då slog det en, hur melodien omhuldade, tjänade och gav relief åt textinnehållet, huru allt smälte samman till en helhet av gripande verkan.» (N. Andersson, Svenska låtar, Dalarna 1, s. 129.)

I Siljanstrakten finns också motsvarande exempel på rik ornamentering av den instrumentala musiken, på vilket ges många prov i uppteckningar och inspelningar från sekelskiftet och framåt. Till folklig utförandep Praxis hör också bl.a. heterogen rytm, pulsmarkerande stråkdirag, svävande intervall och bordunspel (på stråkinstrument med medklingande lösa strängar), stilegenskaper som i detta sammanhang bara kan antydhas.

Samspelsformer

När vi numera möter spelmansmusik framförs den ofta av spelmanslag eller folkmusikgrupper med olika besättning. Spelmanslag är en relativt ny företeelse i Folkmusiksverige och det är först på 1940-talet som idén med lag – ett slags amatörorkestrar med fioler eller senare också nyckelharpor – slår igenom. Men givetvis fanns olika samspelskonstellationer tidigare: på äldre foton möter vi ofta fiol och klarinett eller fiol och dragspel – men i de flesta fall två fioler. Genom olika källor som intervjuer och inspelningar vet vi att det förekommit olika former av samspel på fiol. Det vanligaste tycks ha varit att man spelade unisont eller i tersparalleller med ackordiska inslag (ex. 3:10). Samspel i oktavparalleller, s.k. »grovt och grant» (ex. 3:11) – ett enkelt men effektivt sätt att förstärka melodistämman – har förekommit på många håll i landet och har på 1970-talet åter tagits upp bland unga spelmän.

Ex. 3:7 (överst vänstra sidan). Kärleksvisa tryckt i flera skillingtryck på 1860- och 70-talen. Den sjungs här till en välbekant gånglåtsmelodi och har en »sjungfallera»-refräng som står i bjärt kontrast till visans innehåll. Upptecknad 1874 i Unnaröd av Carl Eric Södling efter pigan Lena i Klockaregården. (Ex. 3:6-7 efter Södlings samling, Musikmuseet, nr 300 resp. 341.)

Ex. 3:9. Vals efter Gulamårviten (början). Transkription av inspelning med Joel Jansson från Gällbo, Uppland (silverbas harpa) av Jan Ling (Ling 1967), som också har lämnat utförliga uppgifter om spelsättet, bl.a. om stråkfattningen och om hur Jansson med stråkens hjälp accentuerar rytmen. Melodi-, bas- och resonanssträngar är stämda enligt följande:

Ex. 3:10. Gånglåt upptecknad 1915 efter Jon Ersson, Arbrå, och Olof Olsson, Alfta, av Axel Boberg (*Svenska låtar*, Hälsingland nr 468). Exemplet återger de två första repri- serna av totalt fyra. Enligt Boberg spelade Olsson melodistäm- man medan Ersson sekunderade honom. Detta är en av de få uppteckningar av samspel som finns.

Men melodistämman kunde också förses med ackordiskt ackompanjemang. Framför allt blev detta vanligt i och med dragspelets introduktion på 1860- och 70-talen. De industritillverkade ackordcitrör och gitarrer som blev tillgängliga för gemene man mot slutet av 1800-talet blev omtyckta heminstrument. De användes framför allt till att ackompanjera den repertoar av andliga sånger som spreds med 1800-talets väckelserörelser.

Fäbodarnas musikaliska traditioner

Som vi redan sett (se s. 66) upptäckte 1800-talets folkmusikinsamlare de äldre musiktraditioner som sedan århundraden använts vid vallning och annat arbete i fäbodarna. Den speciella vokala teknik som användes när man lockade boskapen och de vallåtar som blåstes på djurhorn hade av generationer utformats att fungera i den skogs- och fjällmiljö där den extensiva boskapsskötseln var en ekonomisk nödvändighet. Under de korta sommarmånader som boskapen vistades vid fäbodarna var det oftast kvinnor som hade ansvar för arbetet och djuren och som därmed också använde locklåtarna – ropen och vallhornen blev helt enkelt arbetsredskap.

A-bas
Fiol

Viola

Ex. 3:II. Polska från Orsa (början) med Gössa Anders Andersson och Jämt Olof Ersson, troligen inspelad på Skansen 1920 av Yngve Laurell. De båda spelmännen spelar melodistämman i oktav.

(Efter transkription av Sven Ahlbäck; fonografinspelning, Svenskt visarkiv.)

I detta sekel har de musikaliska traditionerna knutna till fåbödväsendet kunnat dokumenteras med hjälp av ljudmedia och därmed har inte minst de vokala locklåtarnas form, funktion och teknik kunnat studeras (Moberg 1955; Anna Johnson 1972 och 1986). Det har därvid kunnat konstateras att locklåtarnas form och struktur är kopplad till funktionen. Skarpa lystringsrop bestående av korta ropfraser behövs för att kalla bångstyriga djur och avlöses av parlandoartade fraser vid »småprat» med djuren under vallning. Lockropen är alltså, till skillnad från de till formen slutna vallvisorna, flexibla och varierbara. Fraser eller formler av olika längd och struktur kan efter behov kopplas samman till längre eller kortare, rytmiskt fria melodislingor.

Den mycket speciella roptechniken, som klart skiljer sig från vanlig sång, är även den funktionellt utformad. För att kunna höras över stora avstånd (upp till 5 km) används en vokal teknik med hög larynxställning och hårt sammanpressade stämläppar i kombination med stark ansats som ger en hög, genomträngande ton (Johnson 1986). Detta sätt att locka har många dialektala benämningar: kula, kuja, hoja, kauke, köke, bl.a.

Ex. 3:12 a. Lockrop transkriberat från inspelning med Karin Edwards Johansson, Transtrand, Dalarna. Olika typer av fraser kopplas här samman till ett längre lock-sångsförlopp under vallningen. (Efter transkription av Sven Ahlbäck.)

Stjär - na kom å hå-å hu - u - u huhu - u - u y - i - y hu - u hu
hy - y - y - u hu - u hu - y dy dy dy - y - y - y hy - y - y

De vokala lockropen har främst fungerat som kommunikation mellan människa och djur eller människor emellan över stora avstånd. Locklåtarna kunde också utföras på djurhorn (ko- eller bockhorn) eller som signaler på lur. Dessa instrument användes också för att skrämra rovdjur på flykt.

III. Danskapell i Sundsvall: Axel Mellgren, fiol, Olle Lindblom, fiol och Nils Olsson, treradigt dragspel. (Foto från år 1906, Svenskt visarkiv.)





Folkmusikens formalisering

När vi närmar oss sekelskiftet 1900 kan vi se hur de lokala traditionerna allt mer bryts upp. Den folkliga visrepertoaren fylls på med kabaré- och revyvisor, bondkomikervisor etc – alltså sceniska visor som snabbt sprids genom skillingtryck, massproducerade tryckta noter och så småningom också grammofonskivor. Det samma sker med dansmusiken. De lokala fiolspelmännen blir omoderna. Publikerna och även dansbanorna kräver ljudstarkare instrument som dragspel eller olika ensembler – även med mässingsblåsare. Och med dessa instrument introduceras också en annan repertoar. Polskan slås ut av hambo, mazurka, polka och schottis – senare även av bostonvals och onestep.

I ett sågverksamhållande som Holmsund i Västerbotten formaliseras det folkliga musicerandet alltmer fram till sekelskiftet. Vid enklare danstillställningar, enskilda fester och liknande tillställningar kunde en fiol- och dragspelsduo stå för musiken, som då betydde »gammaldans». Men vid festligare tillfällen, basarer, offentliga möten, båtutflykter i skärgården osv. anlätades ortens blåsorkester. I den spelade naturligtvis amatörer liksom i ortens stråkorkester. Repertoaren bestod av »konstmusikaliskt färgad underhållningsmusik» (Arvidsson 1990). Unison sång förekom vid föreningsmöten och i folkrörelsesammanhang, men också körsång odlades i godtemplarloger och i kyrkan.

En liknande utveckling kan vi följa i Leksand, en ort som förbinds med rika folkmusiktraditioner och där brytningen mellan gammalt och nytt framträder tydligt åren 1890–1920. 1892 engagerade Artur Hazelius den då 25-åriga Leksands-spelmannen Skölds Anders Hedblom för att låta huvudstadsborna möta en äkta spelman. I flera år framöver kom Skölds Anders att spela på Skansens dansbanor och i dess stugor. Samtidigt återvände den unge muraren Mann Mats Persson till Leksand från arbete i Hälsingland och startade Västanviks stråkkapell år 1892. Idéerna hade han fått från Ljusne-Ala stråkkapell i vilket han hade spelat under den tyske musikdirektören August Waideles ledning. Carl Gudmundsson har beskrivit stråkkapellens tillkomst, hur Mann Mats tillsammans med två andra Västanviksbor samlades i Saras Anders snickarstuga för att spela tillsammans.

»Mann Mats spelade fiol, Saras Anders hade en liten kammarorgel och Gudmunds Carl, som jag då hette, hade av Mann Mats erbjudits att låna en piccolaflöjt [...] vi spelade efter noter och under Mann Mats överinseende.» (Gudmundsson 1949.)

Efter ett par år bestod kapellet av två violiner, violoncell, kontrabas, flöjt och trumpet. Repertoaren var blandad: marscher, uvertyrer, potpurrier och en och annan arrangerad spelmanslåt. Kapellet hade huvudsakligen lokala framträdanden – ett slags konsertverksamhet.

Ex. 3:12 b. Grafisk återgivning av samma lockrop (se a) baserad på registrering med hjälp av ljudförlopps-analysatorn MONA (Institutionen för musikvetenskap, Uppsala). Registreringarna har renritats av Anna Johnson och försetts med konventionellt femlinjigt notsystem för att underlätta avläsandet ($a=440$ Hz). Den övre kurvan anger tonhöjdsförloppet (grundtonsfrekvenskurva), den undre anger tonstyrkorelationerna (amplitudkurva). Tidsaxelns skala är 0,7 cm/sek.

Några år in på det nya seklet upplöstes ensemblen och medlemmarna fortsatte i andra konstellationer: Leksands stråkkapell och den av ortens järnhandlare 1910 grundade Planteringsällskapets blåsorkester. Den sistnämnda ensemblen stod för musiken vid den årliga midsommardansen på kajen och på repertoaren fanns bl.a. arrangerade spelmanslåtar. Vi kan här följa hur de musikaliskt aktiva Leksandsborna dras in i olika ensembler och hur musiken kliver upp på estraden, samtidigt som de lokala visorna och låtarna får en klädnad färgad av konstmusikaliska ideal. Impulserna spås på utifrån. Två av de aktiva musikerna i Västansviks stråkkapell, bröderna Carl och Olof Gudmundsson, vistades 1903-08 i Stockholm och var då de ledande musikerna i Dalaföreningens kapell Dalecarlia, vars repertoar omfattade wienervalser, operettmelodier, men även musik från hembygden. Hemkomna till Leksand var de båda bröderna med om att bilda Leksands orkesterförening.

Samtidigt utövades givetvis den gamla spelmansmusiken och de lokala visorna i hemmen och i arbetet. Fäboddriften var vid denna tid fortfarande i full gång, men moderniserades efter hand, varför lockrop och vallåtar inte längre hade samma naturliga funktion. Karl Sporrs uppteckningar (se ex. 6:3, s. 249) från Siljansnäs visar på en rik lokal spelmanstradition så långt fram i tiden som 1920-talet. Och inspelningar från 1940-talets slut och framåt utgör en ljudande dokumentation av en lokal vistradition med stark förankring i Leksands olika byar – inspelningar gjorda med en generation som till stor del representerar sekelskiftets traditioner. Det är dessa kvarlevande bytraditioner som spelmansrörelsens starke man, Leksandssonen Knis Karl Aronsson, senare tar fasta på och för fram som en del av den åldriga folkliga kultur som utmärker Leksandsbyarna och som han förmedlar till en yngre generation i former som anpassats till dess ideal.

Ex. 3:13. Vallvisa från Siljansnäs upptecknad och arrangerad för orgel av Olof Gudmundsson. (Efter manuskript i Gudmundssons familjarkiv.)

KYRKANS KORAL OCH LITURGI

Det är ett märkligt faktum att Johann Christian Friedrich Hæffner, den tyskfödde operakapellmästaren och tonsättaren, som först vid 62 års ålder (1821) fick anställning som kyrkomusiker i en svensk kyrka, i så hög grad kom att präglade kyrkosången i Sverige under hela 1800-talet och i viss mån också 1900-talet. Omdömena om den stridbare mannen och hans insats har växlat kraftigt – för nutida människor är han nog mest en symbol för dödande tråkig psalmsång. Men innan den tradition som förbinds med Hæffners namn kan behandlas måste vi försöka se på den situation i vilken han själv verkade, den bakgrund mot vilken hans kyrkosångsideal avtecknar sig.

Om man skall tro Carl Envallsson, som i sitt musiklexikon 1802 kortfattat berör kyrkomusikaliska förhållanden under olika uppslagsord, var läget på detta område vid 1800-talets början inte ljusst. Skolan satsade inte längre så mycket på kyrkosången som förr:

»[Kyrie] sjunges nu hos oss blott en gång om året på bönesöndagen af en hop skolgossar, hvilke en kännare ofta skulle önska på osynligt afstånd tillika med deras Kantor, både för ögats och örats skuld.» (Envallsson 1802, art. »Kyrie».)

Formuleringen »för ögats skull» får en förklaring under ordet »Cantore». Där ges en bild av hur kantorn i katolska gudstjänster leder sin kör »utan at inför menigheten anfäktat sig med ursinniga åthäfvor åt gossarne, samt munvridningar och dylika oanständigheter, som vanära gudstjänsten» – det sista var säkert en släng åt de svenska kantorerna. Om den musikaliska nivån hos de mångsysslande sångledarna i landsbygdskyrkorna får man en föreställning genom artikeln »Klockare»:

»En Kyrkbetjent, som i de mindre församlingar, i synnerhet på landet, tillika är Kyrksångare [...] En bättre undervisning i musiken för desse är icke mindre nödvändig, än at lära slå åder och koppa, hvilket äfven käringar kunna gjöra.»

Inte heller prästerna fann nåd inför Envallsson. »De Katolske præsterne äro mästadels berömda för sin mässkonst, men den Svenska mäs-

san i allmänhet vågar man knappt omtala» (art. »Psalmodier»). En psalm (Psalmus) är »Et andeligt tonstycke, som sjunges långsamt efter kyrkmusik och med många org-punkter» (dvs. med fermater över frasslutioner).

Envallsson var kritisk mot det mesta inom den dåtida kyrkosången. Men detta gällde väl att märka inte den sist nämnda punkten, psalmtempot. Han konstaterade helt enkelt att psalmer sjöngs långsamt och att frassluten hölls ut länge. Vid fermaterna skulle man »efter smak uthålla tonen och hvila så länge, at melodien får den behagliga och majestätiska gång, som fordras til andelig musik» (art. »Org-punkt»).

Att psalmsången skulle vara majestätisk och gudstjänsten högtidlig var utmärkande för den nya gudstjänstsynen under 1700-talets senare del och som stod i samklang med tidens vurm för det sublimt enkla. Av estetiska skäl tog man avstånd från en äldre, folklig tradition som drastiskt skildrats av Hæffner i förordet till *Svenska messan* 1817:

»Ofta synes det, som låge Kantorn och den sjungande församlingen i strid med hvarandra, båda sträfvande att öfverträffa hvarannan i vilda skrån och stojande larm; och den messande presten, i stället för att stifta försoning, ökar icke sällan oredan.» (Hæffner 1817.)

Naturligtvis blev förutsättningarna annorlunda när orgeln medverkade. Hæffner har i annat sammanhang berättat om ett gudstjänstbesök i en Stockholmskyrka i början av 1800-talet. Som koralförspel till gradualpsalmen spelade organisten en polonäs. Enligt gammal sedvänja sjöngs psalmens första fras utan orgel av kantorn ensam »med än mer löpningar och driller än Presten i messan. Melodin var 191, andra kyrkotonen, men spelades i vår vanliga C Dur.» Sedan föll församlingen in i andra frasen och orgeln ackompanjerade med så tjocka ackord att melodin inte kunde höras. Mellan fraserna gjorde organisten korta mellanspel och mellan verserna längre sådana. Härtill användes passager ur polonäsen (Hæffner 1810).

Det är mot en sådan bakgrund man måste se Hæffners försök att på olika sätt reformera gudstjänstsången. Ett sätt att rädda gudstjänstens högtidlighet från den skrånande församlingssången var att låta en fyrstämmig kör överta församlingens oackompanjerade liturgiska sångpartier. Hæffners körsatser till dessa trycktes första gången redan 1799 tillsammans med Olof Åhlströms uppteckning av en ansedd mässprästs mycket fritt gestaltade altarsång. När Hæffner 1817 lät trycka sin egen *Svenska messan*, anpassad till den nya kyrkohandboken av år 1811, hade han till körsatserna fogat modeller för prästens kantillationer (recitering av texter på sångton) efter gamla förebilder och dessutom skrivit ut förslag till orgelackompanjemang av dem. Orgel till altarsången var en innovation som fick bestående betydelse. Åhlström utgav 1818 en ny upplaga av 1799 års mässmusik. Den uttunnade resten av den en gång

så rika liturgiska sången levde kvar under hela 1800-talet i både Hæffners och Åhlströms versioner, alltsammans i regel utfört som enstäm-mig sång till orgel. En ny period bröt in först med 1897 års musikbilaga till 1894 års kyrkohandbok. Prästens sångrecitation av kollektbön, epistel och evangelium tycks ofta ha utförts med mer eller mindre lyckade försök till melodisk uttrycksfullhet. Efter århundradets mitt övergick man dock gradvis till vanlig läsning.

En märklig kantillationstradition, som togs över av oskolade sångare ur folkets led, var seden att sjunga Jesajatexten »Det folk som vandrar i mörkret skall se ett stort ljus» i samband med julottan. För att förstå vilka starka känslor denna text väckte måste man veta att julottan var den enda gudstjänst som firades med full belysning. I övrigt sparade man på ljusen även under den mörka årstiden, vilket bl.a. hade till följd att man fick välja psalmer som kunde sjungas utantill.

I detta sammanhang bör också nämnas att kyrkorna först under seklets andra hälft började få uppvärmningsanordningar. Så mycket folk sökte sig till gudstjänsten att man på många håll fick lov att bygga ny kyrka eller utvidga den gamla när den visat sig vara för liten. Först efter seklets mitt hade mer än hälften av landets kyrkor fått orgel (Erici 1965). På sina håll dröjde det ända in på 1900-talet innan man skaffade orgel. Orgelackompanjerad koral-sång var alltså jämförelsevis ovanlig under 1800-talets första hälft.

Det fanns heller ingen enhetlig koraltradition vid 1800-talets inträde. Abbé Vogler hade visserligen utgivit 90 koraler år 1799, men de räckte inte till för hela den då gällande psalmboken av år 1695. Om situationen på koralboksfronten skriver Envallsson i sitt lexikon: »Hvar och en nyttjar ännu sin, sådan den är, eller sådan han bäst kan åtkommas; men en Svensk auktoriserad och öfveralt antagen, har man ännu fått sakna» (art. »Koral-bok»).

I detta läge ingrep Hæffner. Han hade redan år 1800 vunnit Musikaliska akademiens höga gillande för ett koralboksförslag. I ett yttrande från en kommitté i vilken såväl Åhlström som akademiens sekreterare Pehr Frigel ingick talades det om att melodierna återfått »sin primitiva simplicité», vilket var menat som ett högt beröm. Men vid sidan om de restaurerade melodierna hade Hæffner tagit med varianter som var sjungna i sådana församlingar »där ingen bättring kan ske». Koralboken rekommenderades »såsom den brukbaraste hittills i Sverige utkomna» (Musikaliska akademiens protokoll 3/5 1800). Den trycktes dock, mer eller mindre bearbetad, först 1807–08. I förordet betecknade han den som »en fullständig Choralbok, återställd till möjligaste renhet och enkelhet, så väl i melodien som harmonien». Han hade återfört melodierna till deras ursprungsform men hade offrat denna princip i de fall då ett »öfveralt vedertaget bruk deremot strider». De flesta rättelserna innebar att de till dur och moll omtolkade kyrkotonartliga koralerna återfick sin rätta karaktär både i melodi och harmoni. Hæffner var alltså en mycket tidig företrädare för den inriktning på kyrkomusikens restauration som sedan dess spelat en så framträdande roll.

Men han drev också andra principer. Det var viktigt att de fyrstäm-
migt satta koralerna inte bara skulle kunna spelas utan också sjungas i
kör, särskilt vid gymnasier och andra skolor. Alla stämmor skulle där-
för vara sångbara. Inte bara melodin utan också understämmorna skul-
le vara syllabiska. Några aldrig sjungna melodier hade utelämnats men
flera sällan använda var bibehållna därför att de var värda att bevaras
och tas i bruk i en kommande ny psalmbok. Av liknande skäl hade i
slutet ett tjugotal goda tyska melodier, som dittills varit okända i Sve-
rige, bifogats. Det var Hæffners förhoppning att det skulle diktas nya
psalmer till dessa melodier.

Det är värt att observera den vikt man lade vid flerstämmig körsång
i detta sammanhang. I akademiens utlåtande om koralbokens första
del med nr 1-125 framhölls särskilt att koralens »med särdeles god
effect kunna sjungas i Chor». Koralboken var därför till större nytta än
någon av de tidigare både för läroverken och för sådana kyrkor »där
Choral-Sången med mera sorgfällighet idkas, och tillgång på öfvade
Röster gifves» (Musikaliska akademiens protokoll 13/11 1807).

Både samtiden och eftervärlden avvisade Hæffners tankar på fyr-
stämmig koralensång som ohållbara romantiska drömmar. Men vi kan
både i danska och isländska kyrkor lätt finna exempel på just sådan
koralensång som kommit att nästan helt ersätta församlingens egen sång.
Och som vi skall se kunde körsjungna koraler inövas t.o.m. i svenska
landsförsamlingar.

I den år 1811 tillsatta psalmkommittén blev det i enlighet med Hæffners tanke en
angelägenhet av hög rang att skapa texter till melodier som man ville bevara eller
införa. Till musiksakkunnig i kommittén hade Musikaliska akademiens sekreterare
utsetts, den nyss nämnde Pehr Frigel, vilket grämde Hæffner, som ansåg sig
bättre skickad för uppdraget. Hæffner gick till offentligt angrepp mot den frid-
samme Frigel. Denne genmålde bl.a. med en argumentering mot restaurations-
principen. Frigel konstaterade att många melodier under tidernas gång undergått
förändringar men hävdade att detta inte alltid innebar försämringar: »Senare tiders
förädlade smak har till en del föranledt desse förändringar, och när de ej betagit
sången den för kyrkan passande värdigheten, kunna de ej med skäl tadlas.» Därefter
tog Frigel upp den hänsyn till redan väl insjungna melodiversioner som Hæff-
ner själv tidigare talat om. Om orgeln spelade originalversionen i stället för dessa
skulle det uppstå »odrägeliga missljud». För övrigt ifrågasatte Frigel vad som egent-
ligen var vissa Luthermelodiers originalform (Frigel 1813). I den fortsatta debatten
beskyllde Hæffner Frigel för ett allvarligt missgrepp, nämligen att ha förlämnat vissa
psalmdiktare att skriva daktylisk vers. Sådana rytmer var enligt Hæffners bestämda
mening oförenliga med koralens väsen (Hæffner 1813).

När psalmboken närmade sig sin fullbordan blev det trots allt Hæff-
ner som fick huvudansvaret för utarbetandet av den därtill hörande
koralboken. Psalmboken som brukar benämnas efter Johan Olof Wal-
lin blev av konungen gillad och stadfäst år 1819. På våren samma år

meddelade psalmkommittén alla biskopar och domkapitel att koralboken som utarbetats av Hæffner i samråd med Erik Gabriel von Rosén och Olof Åhlström och som gillats av Musikaliska akademien nu var färdig att tryckas. Man anbefalldes detta arbete som innehöll »en mängd af de ypperligaste utländska och nya Choraler» men även »alla inom Svenska kyrkan kända och brukliga Melodier» varför den också kunde användas till den gamla psalmboken (bilaga till Circular nr 5 den 8 maj 1819).

År 1820 utkom så »Svensk Choralbok Af Kongl. Psalm-Kommitén gillad och antagen År 1819 Utarbetad af Ioh. Christ. Fred. Hæffner» – här nämns alltså Hæffner ensam som koralbokens utarbetare. Men att han ingalunda fått bestämma allt själv framgår redan av titelbladets baksida, där några ändrade harmoniföljder i vissa koraler återges och det dessutom omtalas att tre koraler införts på bokens sista sida, »rättade till Melodierne, så som de uti Svenska församlingen allmännast brukas». Det var alltså inte alternativ som erbjöds utan »rättade» versioner. Hæffner uppger att detta tillägg gjorts utan hans vetskap av Åhlström (Hæffner 1821, s. 6, 23 f.). I Hæffners den 1 december 1819 daterade företal till koralboken som märkligt nog inte ingår i denna utan i den av honom själv på annat förlag utgivna andra delen (1821) meddelade han att han vid valet av melodier haft biträde inte bara av von Rosén och Åhlström utan också de två prästmännen J. O. Wallin och Georg Stolpe. I de historiska upplysningarna om koralen till nr 92 uttalar Hæffner sedan sitt offentliga tack till Åhlström som »med ospard möda och outtröttligt nit för den svenska sjungande Församlingens bästa, lemnat mig flera högst viktiga upplysningar». Antagligen var det Åhlström som åstadkom att koralboken på ett tiotal ställen gav varianter, endera hela melodier eller bara några takter. Än fler varianter, varav en del enligt det vanliga bruket, gav Hæffner i del 2. Här presenterades också flera koraler som inte kunde sjungas till någon av den nya psalmbokens texter. Dessutom fanns det blås- och pukstämmor till fem koraler och tre koraler i arrangemang för mansröster. Vissa av alternativen säger sig Hæffner ha infört därför att resp. meterklass »är fattig på dugliga melodier». I ett tillägg (s. 26) diskuterade han frågan om antalet melodier i relation till antalet psalmtexter. Han hävdade att Luther m.fl. önskat särskilda melodier till alla psalmer. Men eftersom psalmantalet 1819 vuxit till 500 och många av dem var skrivna på samma meter och ägde samma innehållsliga karaktär, gav koralboken ibland samma melodi till mer än en psalm. »Men», fortsätter han – och här följer en i den senare debatten förbisedd viktig deklARATION:

»om någon skulle anse att en ännu ytterligare inskränkning af Melodier bordt äga rum, så är svaret derpå: att det är bättre att en församling har tillgång än brist på goda melodier på samma meter, emedan den derigenom äger tillfälle till val mellan

att nyttja alla särskildt uppgifna eller att endast begagna någon af de kända». (Hæffner 1821.)

Därför hade ett register utarbetats som visade vilka psalmer som skrivits på samma meter »och således kunna, om man så önskar, sjungas på en och samma melodi». Hæffner intog alltså en i väsentliga avseenden mycket fri hållning till sin egen koralbok. Han tillät sig rentav att i pressen kritisera »sin» koralbok: koral nr 135 hade »enligt Committeéns beslut blifwit reducerad till en modern tonart» och därigenom »förlorat hela sin ursprungliga karakter» (Hæffner 1821 a).

Efter granskning och godkännande av Hæffner utgav D. Winge år 1822 en »Anvisning vid begagnandet af Svenska Choralboken». Winge hade här gjort olika register över koralbokens båda delar. Bl.a. förtecknade han alla de 86 nya melodierna och visade hur 59 av dem kunde utbytas mot gamla melodier av samma meterklass. De återstående 27 hade däremot inga metriska motsvarigheter bland de gamla melodierna.

Det är viktigt att betona dessa register eftersom det snart blev en huvudkritik mot koralboken 1820 – man talade sällan om del 2 från 1821 – att den innehöll alldeles för många melodier. Problemet blev tillspetsat efter införandet av den lagstadgade folkskolan år 1842 i vilken psalminläring var en viktig sak. På begäran av prästeståndet i riksdagen uppdrog kungen åt Musikaliska akademien att reducera antalet melodier till psalmboken så långt det var möjligt. Resultatet blev den s.k. minimitabellen från år 1844, där melodiantalet minskats från 290 till 169. Till tabellen fogades tre koraler av Åhlström och lika många av von Rosén. Kungen fick också ta ställning till ett förslag om att Hæffners koralbok skulle få samma status som psalmboken, dvs. bli av honom gillad och antagen. På denna punkt blev det dock avslag och koralboken fick behålla sin rättsligt svagare ställning såsom blott av psalmkommittén antagen.

Redan vid denna tid hade andra, från Hæffner delvis avvikande koralböcker givits ut. Prosten Johan Dillner, som var verksam i olika Upplandsförsamlingar, gav år 1830 ut sitt bekanta *Psalmodikon*, en melodipsalmbok med siffernotskrift avsedd för instrumentet psalmodikon, som några år tidigare hade introducerats i Danmark men fått större spridning i Norge. Dillners syfte var till att börja med främst att lära ut de nya melodierna i Hæffners koralbok i församlingar som saknade orgel och det var ju som nämnts flertalet. Hans initiativ fick kraftigt genomslag över hela landet (se även s. 177 f.).

Men snart nog började Dillner också att skriva ut alla fyra stämmorna i koralerna i siffernotskrift och fick därmed ett effektivt hjälpmedel i ett företag som ingen tidigare trott vara möjligt att genomföra, nämligen att åstadkomma fyrstämmig koralsång med vanligt bondfolk. Även andra tog upp idén, bl.a. prästen A. T. Paban i Danmarks socken utanför Uppsala som på sommaren 1844 t.o.m. reste in till Uppsala för att ge andliga konserter med »fyrstämmiga sånger utförda af All-

moge». På programmet stod inte bara koraler utan också andra andliga sångstycken (tidningen *Correspondenten*, Uppsala 29/5 1844).

Vad Dillner ville åstadkomma var egentligen inte, vilket ibland sägs, en flerstämmig församlingssång. Han skapade ju i själva verket våra tidigaste kyrkokörer utanför stiftsstäderna. Man kan föreställa sig vilken upplevelse det måste ha varit att lyssna till och ännu mer att sjunga med i en sådan kör på platser utan orgel – när hade man där överhuvudtaget möjlighet att höra flerstämmig musik? Det framgår också av förordet till 1848 års upplaga av *Psalmodikon* att Dillner var medveten om skillnaden mellan koraler sjungna i flerstämmig körsättning och vanlig unison församlingssång. Av hänsyn till den senare borde man inte ha mer än två körkoraler i en högmässa.

Vi återgår nu ännu en gång till Olof Åhlström, eftersom han år 1832 gav ut en egen koralbok med den signifikativa titeln *Choral Bok i Öfverensstämmelse med Svenska Församlingens vanliga sång* – vi har redan mött denna tendens hos honom i 1820 års koralbok. När man studerar Åhlströms koralbok frågar man sig vad han menar med den »vanliga» sången. Hur tedde sig egentligen koralmelodierna i folkmun jämförda med Hæffners? Frågan får ytterligare belysning av *Folk-Melodier sammanskrifne i Choraler*, en liten koralsamling som Peter Magnus Hjertstrand, organist i Landskrona, gav ut 1847. Hjertstrand hade blivit betagen i församlingens »ifrån barndomen inöfvade, men ifrån den antagna Choral-boken ganska mycket afvikande, Psalm-melodier, hvilka jag vågar kalla Folk-melodier.»

En sammanställning av några versioner av Gustaf Dübens melodi till psalmen »Jesus är min vän den bäste» (ex. 3:14) öppnar i viss mån ett nytt perspektiv på förhållandet mellan koralböckernas koralformer och folkets. Om de senare är inte mycket känt från denna tid eftersom de började upptecknas först mot 1800-talets slut, huvudsakligen i Skåne och Dalarna.

Enligt sina principer har Hæffner en rytmiskt utjämnad och rent syllabisk variant av melodin från koralpsalmboken 1697. Har han själv skapat denna variant? Knappast – det visar Åhlströms här inte medtagna version. Den som ju skall återge folkets vanliga sång är nämligen nästan identisk med Hæffners. I detta sammanhang oväsentligt är att Åhlström skrivit koralen ett helt tonsteg högre än Hæffner – den senare fick annars ofta kritik för att ha valt alltför höga tonlägen. Åhlström avviker också genom att ha fjärdedelen som grundvärde och 4/4 som taktart.

Så till Hjertstrand (ex. c). Här kan först fastslås att också denna folkliga koral är helt utjämnad i fråga om tidsvärdena (bortsett från tersutfyllnaden i takt 2). Detta drag är gemensamt för de tre 1800-talsversionerna. Folket tycks alltså inte ha sjungit rytmiska koraler i stil

Ex. 3:14. Versioner av Gustaf Dübens melodi till psalmen »Jesus är min vän den bäste»:
 a) 1697 års koralsalmbok;
 b) Hæffner 1820;
 c-d) Hjerstrand 1847.

The musical score consists of four systems, each representing a different version of the melody. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs).
 - System a) is in G major, 3/4 time. It starts with a 1/3 measure rest, followed by a melody. A circled '2/4' indicates a specific measure.
 - System b) is in G major, 4/4 time. It starts with a 2/4 measure rest, followed by a melody. A circled '5' indicates a specific measure.
 - System c) is in G major, 4/4 time. It starts with a circled '6' indicating a specific measure.
 - System d) is in G major, 4/4 time. It starts with a circled '7' indicating a specific measure, followed by a melody. A circled '8' indicates a specific measure.

med deras ursprungsform. Vidare kan konstateras att de fyra melodi-
 frasererna efter repricecknet är mycket olika originalet. Åtminstone del-
 vis har här inlån gjorts från andra melodier. (Den närmast föregående
 koralen t.ex. är avsedd för psalm 2, identisk med denna fränsett att fras
 5-6 saknas där.)

I slutet av sin samling presenterar Hjerstrand samma melodi (ex. d)

»med svårare Harmonier, genomgående noter och förehållningar». Olikheterna mellan ex. c och d skall tolkas som varianter i olika trakter, något som Hjärtstrand tar upp på vissa andra ställen. Här är det i stället två sätt att spela samma koral, i det senare fallet inklusive vissa utsirningar. Församlingen kunde säkert göra också andra utsirningar. Huvudsaken var att kärntonerna var gemensamma.

Kanske kan förändringsförloppet skildras på följande sätt: Först har – förmodligen som en tradition ända från 1600-talet – koraltempot blivit allt långsammare. När det nått en viss gräns har man inte längre kunnat göra någon skillnad mellan långa och korta toner, dvs. en rytmisk utjämning hade ägt rum. Men det är svårt att hålla ut långa, raka toner – det låg nära till hands att ta till intervallutfyllnader och andra utsirningar. Så hade grunden lagts till den folkliga koraltraditionen (se ex. 3:8, s. 80). Under tidens gång kunde naturligtvis förskjutningar i »kärntonerna» äga rum. Det kunde säkert också hända att vissa utsirningar fixerades och övergick från improvisatorisk frihet till fast melodibildning på den givna grunden.

Vi har nu hunnit till mitten av 1800-talet. Då inleddes gradvis den ivriga kampanjen för s.k. rytmisk koral. Den utjämnade koralen kunde göras rytmisk endera genom att man fullföljde det som Hæffner menade sig ha gjort – en återgång till 1500- och 1600-talskoralernas ursprungliga melodiformer – eller genom att man mer eller mindre godtyckligt rytmiserade den: skrev om den i tretakt, införde punkteringar etc. utan hänsyn till det historiskt berättigade eller oberättigade i detta.

Ett verksamt stöd från högsta ort fick strävandena efter en rytmiskt livfull församlingssång genom den blivande kung Oscar II då han såsom preses i Musikiska akademien under ett par års tid vid mitten av 1860-talet lät koralfrågan prägla hela akademiens arbete. Han gjorde t.o.m. personligen en rytmisk omarbetning av psalmen »Allena Gud i himmelrik», en av de mest brukade koralerna i hela psalmboken. Den fungerade nämligen såsom Gloriapsalm och sjöngs därför i nästan varje högmässa. Preses lät elevkören sjunga denna koralsättning vid högtidsdagen 1866 varefter den publicerades i Akademiens handlingar för samma år (tr. 1867). Oscar bidrog också kraftfullt till beslutet att akademien skulle ställa sig bakom en omarbetning av Hæffners koralbok. Uppdraget att göra bearbetningen gick till den nyutnämnde kompositions läraren Franz Berwald, som visserligen ansåg koralboken vara en fråga av högsta nationella betydelse men vars intresse för saken dock nästan helt låg på det statstekniska planet. När Berwald dog hade han hunnit till nr 59, och hans koralbearbetningar kom aldrig att spela någon nämnvärd roll för den vidare utvecklingen. De har förblivit i manus ända tills de i våra dagar infogats i utgåvan av Berwalds samlade verk. Revisionsarbetet fördes vidare av Jacob Axel Josephson som publicerade nr 60–200 år 1877. Sedan även Josephson avlidit 1880 avstannade akademiens engagemang i frågan. När man tillstyrkte en utgivning av Landskronaorganisten Bengt Wilhelm Hallbergs koralbok (tr. 1882) valde akademien en bland många. Första upplagan av P. Peterssons koralpsalmbok 1858 kan sägas inleda en lång rad koralboksutgåvor varav en del låg nära Hæffner (t.ex.

Lewerth 1860, Mankell 1865, och Rendahl 1889), medan andra var inriktade på rytmisk koral, bl.a. de senare upplagorna av Petersson, Södling 1878 – »Svenska Folkets Choralmelodier, efter de äldsta källor och folkets sång framställda och till bruk för kyrkan, skolan och hemmet med accompagnement för orgel eller harmonium försedda» –, Humbla 1885 och Stockenberg 1899.

Den ledande kraften inom arbetet för rytmisk koral blev så småningom det år 1889 bildade sällskapet Kyrkosångens vänner, från början en rent prästerlig sammanslutning med fyrstämmig koralsång för mansröster på programmet. En viktig impulsgivare för sällskapets grundargrupp hade J. A. Josephson i Uppsala varit i egenskap av lärare, domkyrkoorganist, oratoriedirigent och som utgivare bl.a. av den kyrkliga sångsamlingen *Zion* (1867–70). Sällskapets koralbok utkom 1901 och 1903. Det utgav också tidskrifter, däribland den mycket betydelsefulla *Kult och konst* (1905–08).

Johan Lindegren gav 1905 ut *Svensk koralbok*. Han hade redan tidigare engagerat sig i koralfrågorna på ett teoretiskt-vetenskapligt sätt genom sin *Tidning för kyrkomusik* (1881–82). När tidningen måste upphöra införde Lindegren på sista numrets sista sida en bitter »tidskaraktistik»: »Det anses mera hedrande för 'framstående' personer att fabricera underhaltiga koralarbeten, än för tillbakasatte att göra goda sådana». Nodermann och Wulffs koralbok 1911 fick föga praktisk betydelse men Preben Nodermanns arbete med melodiernas historia utmynnade i en fortfarande mycket användbar doktorsavhandling.

En år 1890 utgiven samling koralmelodier har sitt särskilda intresse därför att utgivaren var en framstående liturgiker, biskop Uddo Lechard Ullman. Han hade i sin *Evangelisk-luthersk liturgik* (1876–79) med eftertryck hävdad nödvändigheten av att blåsa liv i församlingens sång. Men han hade också öppen blick för den kyrkliga körsångens betydelse. Det var vanligt att koralböcker i slutet hade en liten samling körsånger, så t.ex. Gustaf Mankells från 1865. Kyrkokörer fanns, men inte på så många håll ännu.

Vid 1900-talets början var Svenska kyrkan i ett mer krisbetonat läge än hundra år tidigare, men den kyrkomusikaliska situationen var i vissa avseenden ljusare. Hæffners koralbok utövade fortfarande ett dominerande inflytande även om den sedan länge var utsatt för häftiga attacker, inte sällan osakliga och missriktade. Koralboksfrågan utgjorde ett kännbart problem som krävde sin snara lösning. Frågan hade fått en extra känsloladdning genom striden kring väckelsesångernas kyrkliga användning. Den av myndigheterna sanktionerade lösningen kom inte förrän under 1930-talet. Till nästa volym hör även den närmare skildringen av den år 1897 inledda reformen på mässmusikens område, lika så de därmed sammanhängande kyrkosångs- och orgelrörelsernas framväxt (se vol. IV).

PRÄST, ORGANIST, KLOCKARE OCH KANTOR



PÅ ORGELLÄKTAREN, *målning av Bengt Nordenberg 1868*
(Göteborgs Konstmuseum)

Musiken i den lutherska statskyrkan ombesörjdes under 1800-talet av prästen, organisten, klockaren och kantorn, samt givetvis av församlingen. Prästen skulle framför allt behärska den liturgiska sången. Organisten skulle sköta orgeln till liturgin och koral sången samt spela preludier, postludier och eventuell annan musik. Klockaren skulle leda församlingens koral sång, och kantorn också vara försångare och leda kyrkokören.

Detta är idealbilden, men den motsvarade ingalunda verkligheten vid 1800-talets början. Den enda oumbärliga kyrkotjänaren var prästen. När det gällde organist, kantor och klockare hade varje församling rätt att själv avgöra anställning och lön. Eftersom bara var fjärde kyrka hade orgel, kunde man på många håll avvara organist. Och eftersom kyrkokörer bildades i

nämnvärd utsträckning först mot slutet av seklet, fanns det föga behov av kantorer. Klockaren var däremot en nyttig person med många uppgifter och han var inte sällan bättre betald än organisten. Frigel säger i sin redan förut citerade Akademi-skrivelse 1815:

»Man skulle tyckas böra vänta sig, att ungdomen, i afseende på framtida befordran till Organist- och Cantors-sysslor, måtte vara angelägen om en mera grundelig och mogen undervisning i de stycken som till sådana tjänsters skötande rätteligen fordras, men denne förmodan förfaller, då man eftersinnar, dels huru föga anspråk på skicklighet dertill i allmänhet göres, dels huru ringa villkor desse Beställningar åtfölja. När en klockare, hvilken ej behöft lära sig mera än att läsa innantill, skriva en någor-

lunda läslig stil, och räkna någorlunda quatuor species [de fyra räknesätten], vid en eller annan Församling kan räkna en årlig inkomst af närmare 1 000 Rdr, händer ofta att Organisten, som, för att rätt kunna uppfylla sitt åliggande vid den offentliga Gudstjensten, behöft använda mångårig kostnad och träget arbete till sin bildning, får nöja sig med en [...] ej till högre än 100 högst 150 Rdr, bestådd årlig Lön.» (Efter Morales & Norlind 1921, s. 78.)

Varför var då klockaren så välbetald? Svaret är, att han skulle hjälpa med en rad tjänster som var behövliga för en föga litterat allmänhet och därtill stå till tjänst med vaccination (ympning mot koppor enligt Jenners metod, kungl. brev 1805, upphävt först 1916). Klockarens sysslor skildras åskådligt av Böttiger i »Klockarfars visa» i *En majdag i Varend* (1843):

Klockarfar, han skall nu allting bestyra:
lära barnen, att två och två det är fyra.
Utan honom man kan ej lära att stafva,
utan honom man kan ej folket begrafva.

Han skall veta råd för alla slags sorger,
ympa barn skall han kunna, samt spela orger.
Det är han, som skall hålla handbok åt prästen,
och vid graföl så är det han, som får resten.

Ingenting, nej intet får han försumma;
dör en gubbe, så tröstar klockarn hans gumma.
Han skall föra an både dansen och leken,
och vid bordet så är det han, som skär steken.

Han skall vara med från början till slutet:
skall det skjutas, så släpper klockarn till krutet.
Han skall vara en hjälp för gamla och unga,
framför allt skall han vara gröm till att sjunga.

Klockarens uppgifter förändrades successivt under 1800-talet. Hans folkbildande insatser övertogs av folkskolan, hans medicinska av distriktsläkare, och hans kyrkomusikaliska av en skara organister som blev allt större ju fler kyrkor som skaffade orgel. Samtidigt förenades allt oftare olika tjänster: klockaren kunde också va-

ra folkskollärare, organisten också kantor osv. Före 1820 fanns ingen reguljär utbildning av vare sig organister eller kantorer, men från 1820 fram till seklets mitt ägnade Musikaliska akademien sina krafter främst åt detta område, och man betraktade akademien närmast som en organistskola. Organisten fick också kantorsutbildning, och de båda examinationsområdena skildes inte åt förrän på 1880-talet. Från 1861 stod tjänsterna som kyrkomusiker också öppna för kvinnor. För att tillfredsställa det växande behovet av organister-kantorer tilläts utbildning utanför akademien, framför allt i stiftsständerna, där domkyrkoorganisterna fick en del av ansvaret.

Klockaren blev på detta sätt allt mer umbärlig, och i tre stora utredningar från 1908, 1919 och 1920 föreslogs att klockarämbetet skulle avskaffas. Enligt utredningarnas statistik fanns 2 327 klockar- och kyrkomusikertjänster i landet år 1907, varav 1 765 var förenade med folkskollärartjänst.

Religionsfriheten ökade gradvis under 1800-talets lopp. Den hade försiktigt introducerats under Gustav III (1781 års toleransedikt), befäst i grundlagen 1809 och slutgiltigt grundmurats i en rad förordningar 1858-70. Därigenom underlättades frikyrkornas framväxt, men också tillkomsten av församlingar med andra trosbekännelser, främst katolska och judiska. Deras musikaliska förhållanden skall inte skildras här, utom i ett fall, som fick en internationell betydelse.

I Göteborgs synagoga tjänstgjorde på 1850-talet Abraham Nissen (bror till sångerskan Henriette Nissen) som kantor (hazzan) och körledare och Joseph Czapek som organist. 1857 tillkom den unge Abraham Baer, född i Polen och utbildad i Amsterdam. Judiska kantorer lärde sig traditionellt sin repertoar gehörsmässigt och de flesta kunde inte notera. Men Baer lärde sig, och efter hand tecknade han ner sångerna i notskrift och gav 1877 ut en samling med 1 500 recitationer och sånger från hela Europa, kallad *Baal T'Fillah, oder »Der practische Vorbeter»*. Den har visat sig vara utomordentligt användbar (sjätte upplagan trycktes i New York 1954).

MUSIKLIVET PRIVAT OCH OFFENTLIGT

Första hälften av 1800-talet innebar en slutfas för aristokratin som ledande samhällsklass och samtidigt den epok då den burgnare medelklassen fick en stark ställning och gjorde sig redo att successivt överta samhällsledningen. Båda kategorierna hade i allmänhet så pass rymliga bostäder att ett rum kunde avsättas för sällskaplig samvaro, dans, musicerande, amatörteater eller liknande. Detta rum, salongen, var under 1800-talet platsen för en stor del av musiklivet. Vissa musikgenrer förekom knappast alls utanför salongerna, eller kanske snarare den privata sfären – om man räknar med de familjer som inte hade en regelrätt salong men väl ett rum där man musicerade. Den »intima» musiken, visan och den enkla solosången hördes sällan på konserter, och inte heller större delen av repertoaren för solopiano eller gitarr, ett av tidens favoritinstrument.

Konserter hade en annan, offentligt präglad repertoar. Operanummer och orkesterverk var redan från början beräknade för en större publik, och virtuoskonster gjorde sig bättre från konsertpodiet än i den lilla salongen. Där trivdes i stället de anspråkslösa sångerna, de sentimentala småstyckena, men även de seriösa sonaterna. I salongerna framträdde också manskvartetterna som ett omtyckt inslag från 1830-talet nästan till seklets slut, medan manskören till sin natur var mera »offentlig».

Salongsuppföstran och hemmusik

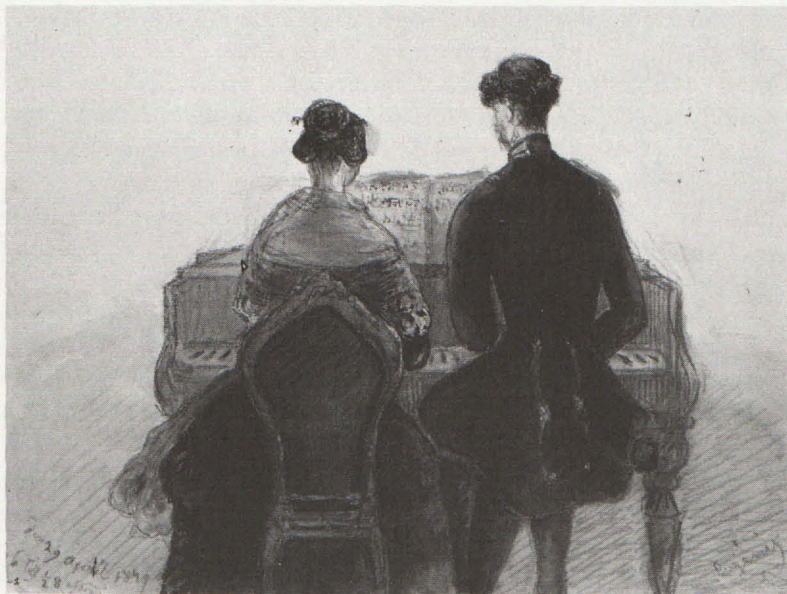
Den påtagliga breddningen av hemmusicerandet under 1800-talet första hälft kan förklaras på olika sätt, både med utgångspunkt i musikens romantiska nimbus, och den snabbt ökande tillgången på relativt billiga instrument – under 1820–30-talen gitarren, därefter pianot. Kraftigt bidragande var också en snabbt växande tillgång på musikalier, som genom nya tryckmetoder gjordes billiga (se s. 185 f.), samt den nya och viktiga roll som hemmens kvinnor tilldelades genom musiken. Döttarna i de burgnare hemmen kunde ju inte aspirera på något av de

manliga yrkena, men de uppmuntrades att lära sig den eftertraktansvärda flickans och den goda värdinnans dygder, och dit hörde bland annat färdigheter i dans och musik. Grunden för flickornas »salongsuppfostran» såg man – i enlighet med de från Rousseau hämtade föreställningarna – som en möjlighet att odla »talangerna» för att bilda smaken, öppna sinnen för det sköna och utveckla kvinnornas sedliga begrepp. Kravet på kvinnans »naturlighet» blev en gräns för dem som ville vidga kunskaperna utöver salongens fordringar. Vid 1800-talets början var det endast adelsdamer som Marianne Koskull, Charlotte Silfverstolpe, Margareta Cronstedt och Mathilda d'Orozco (se s. 26) som kunde skaffa sig en professionell utbildning i sång, harpa eller klaver – givetvis utan tanke på offentliga framträdanden annat än som anonym »musikalskarinna» (Öhrström 1987; Ballstaedt & Widmaier 1989).

En inblick i adelns levnadsstil ger Sophie von Knorrings skildring av åren 1812-13 i romanen *Illusionerna* (1836). Den unga Otilia infördes i Stockholms societet och lärde sig umgås, konversera och tänka. Musiken ingick här som en naturlig del, och vi får upplysningar om vad som just då var aktuellt. På fortepiano låg dels äldre pianostycken, »gamla och murkna Hoffmeister och Pleyel pour le clavecin», dels »nya sångnummer ur de nyaste pjäserna». Här nämns *Trollflöjten* av Mozart, premiär i Stockholm maj 1812, och *Cendrillon (Askungen)* av Isouard, premiär ett år tidigare (se s. 132).

Piano spelade Otilia för Peter Askergren, organisten i Adolf Fredrik, medan hon tog sånglektioner för »den beskedlige» Carl Magnus Crælius och lärde sig sällskapsdanser för den »italienska sprätten» Lodovico Casagli – de båda senare lärare vid Kungl. teatern. Hon lyssnade till diskussionerna om »den gamla goda smakens undergång och den nya galenskapen eller fosforismen», men läste samtidigt med förtjusning Oehlschlägers *Axel och Valborg* och lärde sig »den nordiska mytologins gudomligheter». Hon upptogs i den aristokratiska Amaranterorden och deltog i marschen, angläserna, valserna, promenaden och kadriljerna, och beundrade däremellan den europeiskt berömda Madame de Staël, på längre visit i Stockholm, närmast från S:t Petersburg.

Den övre medelklassen i Stockholm på 1830-talet skildras av Fredrika Bremer i de delvis självbiografiska romanerna *Grannarna* (1837) och *Hemmet* (1839). Den musikaliska miljö som skymtar där motsvaras ungefär av den svenska musiktidskriften *Amphion* (1834-35), åtminstone på det vokala området. Hela publikationen (redigerad av amatör-sångaren Herman Schlytern) omfattar 105 sånger, varav 41 med svensk och 38 med fransk text, härtill 22 italienska sånger och blott tre med tysk text. Detta visar de övre skiktens språkliga intressen, men repertoaren visar också de musikaliska. Här finns såväl operaarior av Rossini, duetter av Panzeron, stora romanser av Isouard, operatrior av Méhul, som musik av Kuhlau, Meyerbeer och Mozart. Här finns också tre italienska nocturno-duetter av Blangini som enligt Hemmet väckte för-



Ill. Prins Gustaf och fröken Mathilda Bennet spelar operan *Otello* av Rossini à quatre mains. Teckning av prinsessan Eugénie 29/4 1849 (Stockholms slott).

Utmärkande för det fyrhändiga piano-spelet var intimiteten, där umgänget mellan könen var möjligt på ett sätt som för övrigt var sällsynt i ett samhälle med en övertalad sexualitet. Både prins Oscar (I) och dennes barn spelade fyrhändigt. Redan 1819 tillägnades prins Oscar en fyrhändig sonat i Ess-dur av E. G. Geijer.

För de kungliga komponerade senare prins Gustaf och prinsessan Eugénie åtskilliga fyrhändiga stycken, både *Lieder ohne Worte*, marscher och danser.

tjusning i salongerna. Endast fyra stycken i samlingen var svenska, bl.a. »Fjerran i skog» av Isak Berg som var ett av Jenny Linds senare bravurnummer.

Medan *Amphion* förutsatte en ganska hög grad av skicklighet hos pianist och sångare, återspeglar *Necken*, *veckoblad för guitarr-spelare* (1832–33) den blygsammare musikaliska nivå som motsvarade efterfrågan på en bredare marknad (vilket bekräftas av raden likartade publikationer för sång och gitarr; se s. 193). Trots det nordiskt klingande namnet trycktes i *Necken* mest tyska och franska sånger; av den första årgångens 39 sånger var bara tre komponerade av svenska tonsättare (Du Puy, Crusell och Bauck). Alla sånger var dock i svensk översättning och alla tämligen lätta både i sånglinje och ackompanjemang, vilket närmast tyder på en användning inom den bredare medelklassen.

Från mitten av 1800-talet blev pianot allt vanligare i medelklasshemmen, och musikförlagens utgivning övergick alltmer till pianomusik och sånger med piano. Förutom dansmusik, marscher och ett urval av wienklassiska stycken spelade man ofta »salongsstycken», en genre som blomstrade alltmer under seklet. Den omfattade en flora av ensatsiga stämningsstycken och karaktärsbilder av tonsättare som Louis Lefébure-Wely (*Klosterklockorna*), Fritz Spindler (*Valse brillante*) eller Thekla Badarzewska (*Jungfruns bön*) – bara för att nämna några populära namn från olika delar av Europa. Men även mera konstfullt syftande tonsättare bidrog till samma genre, alltifrån Schumann (*Kinderszenen*) till Peterson-Berger (*Frösöblomster*).

En annan karakteristisk pianogenre var musik à quatre mains – fyrhändigt pianospel – som inte minst odlades kärleksfullt vid hovet av Oscar I och dennes barn, bl.a. Eugénie och Gustaf. Genren fick en enorm betydelse, inte minst för musikamatörerna utanför Stockholms konsertliv. På landsbygden var de fyrhändiga arrangemangen i regel *enda* möjligheten att höra symfonier, operor och andra större musikverk. I sina *Minnen* (utg. 1915) har Geijer berättat om den musik som omgav honom under barnaårens Ransäter i Värmland, där bl.a. Boccherinis, Haydns eller Mozarts verk ofta arrangerades för två pianon – den mera exklusiva varianten av fyrhändigt spel – av vännen kapten Rappholt.

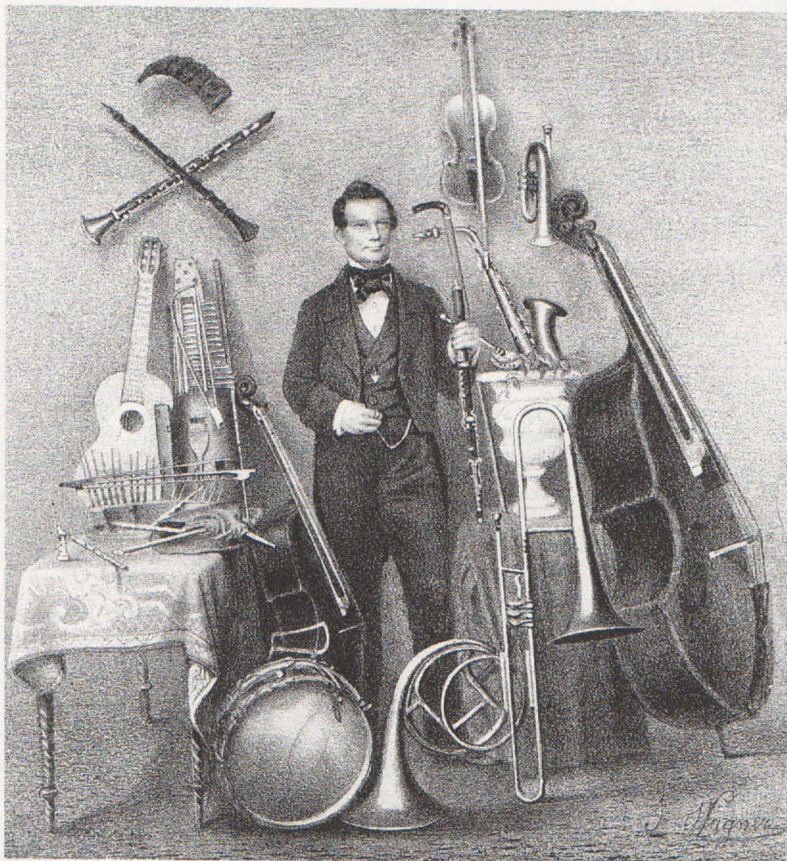
Ännu ett halvt sekel senare var förhållandet närmast oförändrat vid en annan bruksherrgård, Åkers krutbruk i Sörmland, varifrån Carl Rupert Nyblom i sina *minnen* ger bilden av den musikaliska aktiviteten från tiden som informator under 1850-talet. Ett starkt inflytande har baronen, löjtnanten och sångaren Posse, som lär Nyblom sjunga sånger av Schubert och arior av Mozart. Brukspatronen Rönqvist själv spelar lättare stycken, såsom Åhlströms visor och Bellmans melodier, medan hans hustru Nanna (dotter till krutfabrikanten och Par Bricolestormästaren Per Westerstrand), är en utmärkt pianist, liksom Julie Forsberg. Damerna spelar outtröttligt den klassiska repertoaren à quatre mains – Mozarts sista symfonier, Beethovens *Eroica*, septett och kvartetter, Mendelssohns symfonier. (Nyblom 1908:2, s. 20–35.)

På samma sätt har Peterson-Berger i sina *Minnen* beskrivit hur han under skolåren kring 1880 i Östersund spelade fyrhändigt med sin mor: »Detta gav mig redan tidigt en inblick i den musikaliska satsen som kom mig till godo när jag många år senare började på allvar studera musikteori.» (Peterson-Berger 1943, s. 39 f.)

Natursångare, charlataner och virtuoser

Musikeryrket stod inte särskilt högt i kurs på den sociala skalan. Endast genom någon form av auktorisering kunde musikern stiga i anseende. Detta skedde genom anställning vid Kungl. teatern som musiker eller sångare, eller som kyrkomusiker eller regementsmusiker (se vidare s. 155 f.). Men en musiker som utan auktorisering framträdde för publik jämställdes gärna med forna tiders gycklare och lindansare. För en sådan musiker gällde det att vinna publiken med virtuosa konster eller säregna nummer.

Under seklets första hälft var det inte ovanligt att utländska musiker sökte lyckan i Sverige på detta sätt. Som exempel tar vi en notis i Upsala tidning 1826 som berättar om italienaren A. Ferrario med son, som anlant från S:t Petersburg:



Ill. Lars Westerdahl uppträdde under många år som turnerande musikalisk mångsysslare. Vid ett besök i London på 1850-talet gjordes denna litografi, där han förevisar de instrument han spelade på. På väggen syns bockhorn, oboe, klarinett, ihålig käpp, fiol och kornett, på bordet trängs flöjt, säckpipa, rörpipa, gitarr, spikharpa, nyckelharpa, och dubbelflöjt, på golvet står trumma, cello, valthorn, tenorbasun och kontrabas, dessutom syns bl.a. ännu en klarinett och en saxofon. (Litografi, Musikmuseet.)

»Fadern spelar å Mandolin och Guitarr, accomp. af dess son på Psalterion [hackbräde], ett af de äldsta af forntidens musikaliska instrumenter; äfven äger sonen en utmärkt färdighet att accomp[agnera] sin faders spel, efterhärmande af Castanguetter och Waktel-slag förmedelst händernas slående på sina läppar; Fadern och Sonen exeq[vera] de flesta slags moderna musikstycken.»

År 1827 gästades distingsmarknaden i Uppsala av J. H. Kock, »Förste Tambour-Major wid Kejslerl. Napoleons Gardie», som enligt tidningen visade »sin owanliga skicklighet i att slå 15 olika stämde trummor, helt efter Musikens regler». 1828–29 besöktes landet av syskonen Binnes. Enligt Upsala Tidning skulle Joseph Binnes »utan instrument, med blotta Munnen, efterhärma flere sorter Foglars sång och åtskilliga Djurs läten». De besökte också Stockholm, och i Göteborg meddelade tidningen att herr Binnes »efterapade fågelsång och lät höra buktaleri», medan madame Lazar Binnes sjöng operaarior till gitarr. (Efter Berg 1914, s. 163.)

I raden av dessa uppseendeväckande artister intar den svenske militärmusikern Lars Westerdahl en framträdande plats. Han hade i yngre år medverkat i en pjäs som gavs i Linköping på 1830-talet, *Kapellmästaren* av Bianchi, och som gav aktören rikliga tillfällen till sång och

Ill. Tysk blåsensemble ur tidningen Svenska arbetaren 1861.

Strömmen av kringresande musiker från kontinenten hade ökat under 1800-talets lopp. Den 27 juli 1861 klagade tidningen i artikeln »Kringresande dagdrifvare» över hur dessa på sina blåsinstrument skrålade operaarior eller hur spelande och sjungande familjer uppträdde på kaféer eller andra förlusteställen, »der husfadern spelar fiol, agerar full bonde eller något annat och der mamma spelar harpa och dottrarna (om de äro det) guitarre och skrika fram visor». I Stockholm hade man enligt tidningen varit tvungen att utfärda polisförbud mot positivspelare (se s. 211).



spel på olika instrument. Westerdahl fick idén att göra en egen föreställning, *Den musikalska instrumentmakaren*, där han trakterade ett femtontal instrument. Med den och andra nummer reste han land och rike runt (utom 1847-49 då han var flöjtist i Hovkapellet).

Till den kringresande skaran hörde även »naturesångare», ofta hela familjer som utförde »aftonunderhållning» på källare och krogar med sång till harpa, cittra, hackbräde eller gitarr. Deras arvode bestod av det de fick från publiken. Hit hör både danska »synge-piger» och tyska flicksällskap med harpa – som Wennerberg skildrar i gluntsången *Harpospelet på Schylla* (1848) – likaså tyrolska och steyermarkska sällskap med både instrumentalister och sångare. De tilltalade publiken, delvis kanske för att musiken inte hade »det ringaste tecken till det vemod, som är så egendomligt för nordens folkvisor» (H. Säterberg i *Alprosor* 1855, cit. efter Höijer 1864, art. »Schweitzersånger»). Eduard d'Aubert, sedermera violinist i Hovkapellet, kom till Göteborg 1832 – då han ännu hette Daubert – tillsammans med några »steyermarkska alpsångare». Han kvarstannade och debuterade där med variationer för violin över *Der Schweizerbub*. Han blev de närmast följande åren den flitigaste givaren av »musikalska soaréer» i Göteborg. Från ett annat steyermarkskt sällskap, som gästade Sverige på väg till Amerika 1847, kvarstannade Joseph Czapek och blev snart det göteborgska musiklivets främste stöttepelare. Bland många andra turnerande sällskap kan nämnas äktaparet Hauser och »tyroleralpsångaren» Collberg som gav soaréer i Uppsala hösten 1835, senare även i Göteborg och i maj 1836 på Börssalen i Stockholm. 1849 uppträdde en tysk »Harz-Musik-Förening» i såväl Uppsala som Malmö med soaréer »à la Strauss» under ledning av klarinettisten Albert Heinzelmann.

Man lyssnade gärna till dessa musiker med deras populära blandade program, där tyrolsk och annan folkmusik, mer eller mindre arrangerad, utgjorde det viktigaste inslaget i »naturesången». Men deras sociala

anseende var lågt, eftersom de levde som kringresande lycksökare och lockade sin publik med diverse populära stycken. Författaren Wilhelm von Braun visar tidens syn på musikeryrket när han låter en major avråda sonsonen från musikerbanan med orden:

»Bevare mig Gud! Du skulle bli en sådan där birfilande odåga, som stryker land och rike omkring för att narra pengar ur enfaldigt folks fickor. Nej, basta! Nyttja gärna musiken till ditt nöje, men ej som födkrok.» (W. von Braun 1853.)

Att det låg verklighet bakom sådana ord framgår bl.a. av en anteckning av Marie-Louise Forsell från herrgården i Yxe nära Lindesberg:

»[...] inträdde 6 stackars dammiga, torftiga musikanter, som med sina tunga mäs-singsinstrumenter traska land och rike kring. Först blåste de åtskilliga stycken, stående i en halvcirkel på gården. Men då polkan uppstämades fattades våra fötter av en oemotståndlig danslust – vi började ovillkorligt röra dem. Därföre gingo samtliga upp i biljardsalen, blåsrarna [sic] stodo i farstun därutanför – och nu störtade man sig i vild dans. Det var ett återfall i polk-raseriet. Men det är någonting obeskrivligt hänförande att så där oupphörligen svinga kring, att icke känna, icke tänka, utan halvdöd av hetta, flämtande, medvetslöst dragas in i denna förtrol-lande virvel.» (Dagboksanteckning 7/7 1845; Forsell 1916.)

Även de mera seriösa artisterna kunde drabbas av missaktning. Den berömde norske violinisten Ole Bull kom 1838 till Stockholm från S:t Petersburg och gav först en konsert med egna verk och sedan en tillsammans med Hovkapellet och Jenny Lind. Efter hans avresa kom emellertid den offentliga kritiken, närmast som ett symptom på trenderna i kulturdebatten, där överdriven virtuositet väckte inte minst romantikernas misstänksamhet. Hösten 1839 införde C. J. L. Almqvist ett par artiklar i *Dagligt allehanda*, som utan att direkt nämna Ole Bull gick mycket hårt åt virtuoserna:

»det [charlataneriet] utför qvintens [högsta violinsträngen] alla idrotter på g-strängen [lägsta strängen], det spelar med venstra handen ensam fyrstämmig klavermusik, och slår högt upp i diskanten ideliga drillar med ett par fingrar, som af Skaparen endast ämnades att lefva i basen.»

Ole Bulls nästa visit i januari 1843 föregicks av en ännu mera kritisk salva, författad av harpisten Edvard Pratté. Det häftiga angreppet gällde den virtuosa smakriktning som violinspelet påstods ha övergått till, det charlataneri som ville fånga publiken med pizzicati, staccatolöpingar, flageoletter och andra »lindansarkonster» (Pratté 1843).

Kritiken ledde till att Bull kunde ge konserter i Karlstad, Örebro och Västerås men inte i Uppsala – där violinisten vände vid stadstullen sedan han okvädats av en student – och inte i Stockholm. Efter en vädjan från Geijer återvände dock Bull till Uppsala och vid konserten den 17 februari var Carolinasalen lika fullsatt som vid Jenny Linds framträdanden, och Bull kunde upprepa sin konsert två dagar senare.

Succéerna fortsatte i Norrköping, Linköping – där regementets musikkår berömdes för att den bara behövde en repetition – och vidare Jönköping och Lund.

Den nyssnämnde Pratté var själv en turnerande artist. Han kom från Böhmen och framträdde första gången i Sverige 1809 med sin far, som reste runt med en »Perspektiv Theater» – en form av dockteater. Mellan pjäserna under distingsmarknaden i Uppsala 1813 och 1814 lät »unga Herr Pratté höra sig uti några Overturer, Variationer och Sonater på Davids harpa» (Upsala tidning). Pratté, som stannade i landet, fortsatte att turnera som harpist, oftast vid egna konserter, men ibland till orkester (som 1822 med Akademiska kapellet i Uppsala). Han spelade ofta egna kompositioner, som kunde vara nog så virtuosa, t.ex. variationerna över *Näckens polska* (1818) och *Grande fantaisie romantique* över svenska folkvisor (i Uppsala 1854).

d'Aubert, Czapek och Pratté kan tjäna som exempel på musiker som passerade från den populära, publikfriande musiken till den mera seriösa konstmusiken, för vilken det ju också fanns en publik, om än smälare. Men många musiker stannade i den populära sektorn, som från 1860-talet fick ett delvis nytt utseende. Då började restaurangerna, kaféerna och schweizerierna allt oftare att engagera ensembler och orkestrar som betalades av restauratören och inte genom insamling bland publiken. På Stockholms restauranger hade sjungande och spelande sällskap förekommit åtminstone sedan 1838, då konditor Wilhelm Davidson lät ett franskt s.k. café-chantant-sällskap uppträda i hans nyöppnade »södra paviljong» vid Drottninggatan. År 1863 fanns lättare orkesterunderhållning på 24 ställen i Stockholm (Grönstedt 1913), och den blev under 1860-talet vanlig också i parker, trädgårdsföreningar, kurortspaviljonger osv. Samtidigt blev det vanligare att man engagerade regementsmusikkårer, eller delar av dem (se s. 171). Från detta decennium fanns också successivt allt fler musikkårer att tillgå från skarpskytteföreningar, nykterhetsloger, bruksorter etc. (se s. 214 f.).

Som framgång kunde kringresande artister ofta stämplas som marknadsnycklare och charlataner (såsom i Ole Bulls fall). Endast ett fåtal kunde genom sin repertoar och sina manér bli betraktade som jämlikar med borgerskapet och fullkomligt accepteras i förnämre salonger. Ända fram till omkring 1880 levde de mera ambitiösa turnémusikerna och sångarna i själva verket lika mycket på salongernas välvilja som på sina offentliga konserter. Ett belysande exempel, som visar rekommendationssystemet och de privata framträdandena och konserterna, är pianisten Anna Römers besök i Sverige 1845. Från Stockholm hade Adolf Fredrik Lindblad sänt en rekommendation till Malla Silfverstolpe i Uppsala, och hon rekommenderade vidare. Thekla Knös skriver i ett brev till Jacob Axel Josephson:



»I går afton var jag hos grannarna tillsammans med Pianisten M:lle Römer, som skall ge concert här och blifver recommenderad till Fru S[ilfverstolpe] af Lindblad [...] [M:lle Römer] är en hygglig liflig flicka som spelar Fugor af Bach och sonater af Scarlatti för W-g [Wennerberg]. På concerten ger hon visst Thalbergska konster.» (Cit. efter Lotten Dahlgren 1923, s. 60 f.)

Antalet konserterande artister var större än man kanske skulle tro före järnvägarnas epok. En preliminär sammanställning av uppgifter från en rad samtida pressuppgifter och tillgängliga beskrivningar om musiklivet i skilda svenska städer ger följande resultat för perioden 1810–60 (den kvinnliga andelen inom parentes):

Sångare	161	(90)
Pianister	82	(21)
Violinister	107	(8)
Cellister	33	(1)
Harpister	7	(1)
Flöjtister	21	
Övr. blåsare	32	
Organister	20	
Gitarrister	20	
Summa	483	(121)

Kvinnorna utgjorde således mer än hälften av sångarna och omkring en fjärdedel av pianisterna. Man kunde kanske väntat sig en större andel kvinnliga harpister eftersom harpan tillhörde hemmens instru-

Ill. »Hundfröjd i Davidsons Södra Paviljong af Direktör Knebelsperger med sällskap.» Tuschteckning av Lars O. Kinberg 1856 (Nordiska museet).

Vid Drottninggatan anlades en trädgård (nuvarande Norra Latin) 1838, där konditor Davidson tog hand om två stora »paviljonger» med restaurang och teater.

mentarium under denna epok och ofta trakterades av kvinnor. Men här fällde säkerligen resandets praktiska vedermodor utslaget – desto vanligare var harpspelerskan inom den populära musiksektorns resande familjegrupper.

Under det tidiga 1800-talet tycks åtskilliga av de mera seriösa artisterna snarare ha levt på musikintresserade familjers gästfrihet än på recetter av konserter, även om dessa faktiskt kunde vara ganska stora vid välbesökta konserttillfällen. Ett intressant exempel är pianisten och kompositören Carl Schwencke från Hamburg, som första gången besökte Sverige i september 1815, då han 18 år gammal gästade Lund. Han tillbringade livet på resande fot. Genom anteckningar i hans kompositioner vet vi att han reste flitigt i Norden och ofta vistades på herrgårdar och prästgårdar. Inte minst togs han gärna emot på Föllingsö i Östergötland av Erik Drake, som kopierade alla hans kompositioner (komplett fram till 1824; 20 volymer i Musikaliska akademiens bibliotek) och förmodligen skrev rekommendationsbrev och hjälpte honom på hans vidare resor. Schwencke gav konserter i en rad svenska landsortsstäder och beundrades 1816 i Uppsala av docent Ekmarck. När han återkom vid 1823 års marknad var samme smakdomare mera skeptisk – helt i enlighet med nyromantisk enkelhetsestetik:

»De Forte-piano-Conserter, man vid detta tillfälle fick höra, speltes med stor precision och färdighet, men som de, i afseende på komposition endast voro beräknade på ett förvånande lindanseri, så fann åtminstone jag mig deraf föga uppbygd. Såsom en musikalisk besynnerlighet vill jag äfven nämna, att på denna Koncert exsequerades en *Marche för sex händer*.» (Ekmarck 1837.)

Enstaka sångerskor från Europa vågade sig också upp hit trots ofta obekväma resor. Marianna de Gregori tycks ha vistats i landet under ett halvår. Hon gav konserter i Göteborg 1819 och kom till Uppsala vid distingsmarknaden 1820. På denna livfulla marknad under ett par februariveckor, då universitetet mer eller mindre inställde undervisningen, ägde konserter rum av alla slag nästan dagligen. Över huvud hade de årliga marknaderna stor betydelse för att locka resande musiker till olika landsortsstäder.

År 1827 gästades landet av två italienskor, madame Guagliarini och den europeiska berömdheten Angelica Catalani, som krävde tredubbel biljettpreis på Operan. Den engelska sångerskan Anne Bishop turnerade 1840 med harpisten Nicolas Bochsa. För ovanlighets skull gav de sin konsert utan »benäget biträde» av de lokala musikkrafterna, vilket föranledde Upsala tidning att skriva:

»Detta sätt, att uppträda utan allt biträde och utan det wanliga anbringandet af en eller annan symfoni-nummer, förräder antingen en öfwerdrifwet hög förutsättning om sjelftillräckligheten af egen talang; något som möjligen kunde förlåtas Mad. B[ishop], men på intet willkor deremot kunde förlåtas Hr B[ochsa].»

Efter hand framträdde även svenska sångerskor. Om Johanna von Schoultz' öden är vi ovanligt välunderrättade genom Otto Anderssons biografi (1939). Hon växte upp i Stockholm i en adlig familj, men modern blev tidigt änka och levde i mycket enkla förhållanden. Den musikbegåvade flickan uppmärksammades av kronprins Oscar, och hon började sänglektioner för operans sånglärare Carl Magnus Crælius. Ett problem var dock Johannas önskan att satsa på artistbanan. Å ena sidan stred ju detta mot adelns levnadsprinciper – artister var löst folk, jämställda med tjänstefolk. Å andra sidan var familjen fattig och borde begagna alla möjligheter till inkomster. Tidens spirande liberala tendenser underlättade lösningen av problemet. Dottern skulle inte uppträda på teatern, det vore att gå för långt, men hon skulle utbildas till konsertsångerska. Efter hand lyckades man ordna en debutkonsert för den 15-åriga flickan, som gav bästa tänkbara start. Konserten ägde rum i Ladugårdslandskyrkan den 3 maj 1828, på den då tvååriga prins Karls (XV) födelsedag. Hovkapellet biträdde benäget och konserten inleddes med en »cantate för dagens högtid» av Schwencke. Johanna von Schoultz sjöng sedan tre bravurnummer, Hovkapellet spelade verk av Gluck, Brendler och Spohr, och »50 Herrar Amatörer» framförde körer.

Johanna kom att göra en glänsande karriär som konsertsångerska, och på kontinenten övergick hon också till operasångerskans fack och sjöng i både Paris och i Italien 1833–38, varefter hon dock återvände till konsertlivet i Norden och gifte sig 1842. Först då var hon så att säga i hamn. I de samtida romanerna var det sociala straffet oftast hårt för den som gick utom salongen och valde konstnärskap framför äkten-skapet. Fredrika Bremer låter Sara i romanen Hemmet (1839) bryta upp från familjen för att pröva vägspelet som sångerska, endast för att återvända ensam, fattig och sjuk och tas omhand av en förlåtande familj.

Även samtidens stora svenska fixstjärna, operasångerskan Jenny Lind, uppträdde med stor förkärlek vid konserter. Kanske speciellt välkommen i Uppsala, där hon regelbundet sjöng i stora oratorier 1839–45 och naturligtvis också i Geijers hem och hos landshövdingen på slottet. På henne projicerades alla föreställningar om det »naiva», »rena» och »enkla» – även om vissa lyssnare föredrog amatören Ava Wrangel när det gällde den enkla folkvisan. Under 1840–50-talen framträdde dessutom en rad utmärkta svenska konsert- och operasångare. Bland de manliga märktes Julius Günther och Olof Strandberg. Och bland de kvinnliga kan man räkna till ett dussintal sångerskor som tävlade med Jenny Lind om publikens gunst: Julie Berwald, Mathilda Gelhaar, Wilhelmina Fundin, Mathilda Ebeling, Betty Boije, Mathilde In de Bétou, Louise Michal (Michaëli), Henriette Nissen, Hilda Sandels, Adelaide Valerius, Amalia Walin och Betty Wibelius. Deras karriär var i flera fall kort och avslutades vanligen genom giftermål, och i några fall

Ill. De populära sångarna Jenny Lind, Mathilda Gelhaar, Wilhelmina Fundin, Julius Günther och Olof Strandberg porträtterade i Stockholms Figaro 1845 nr 47.

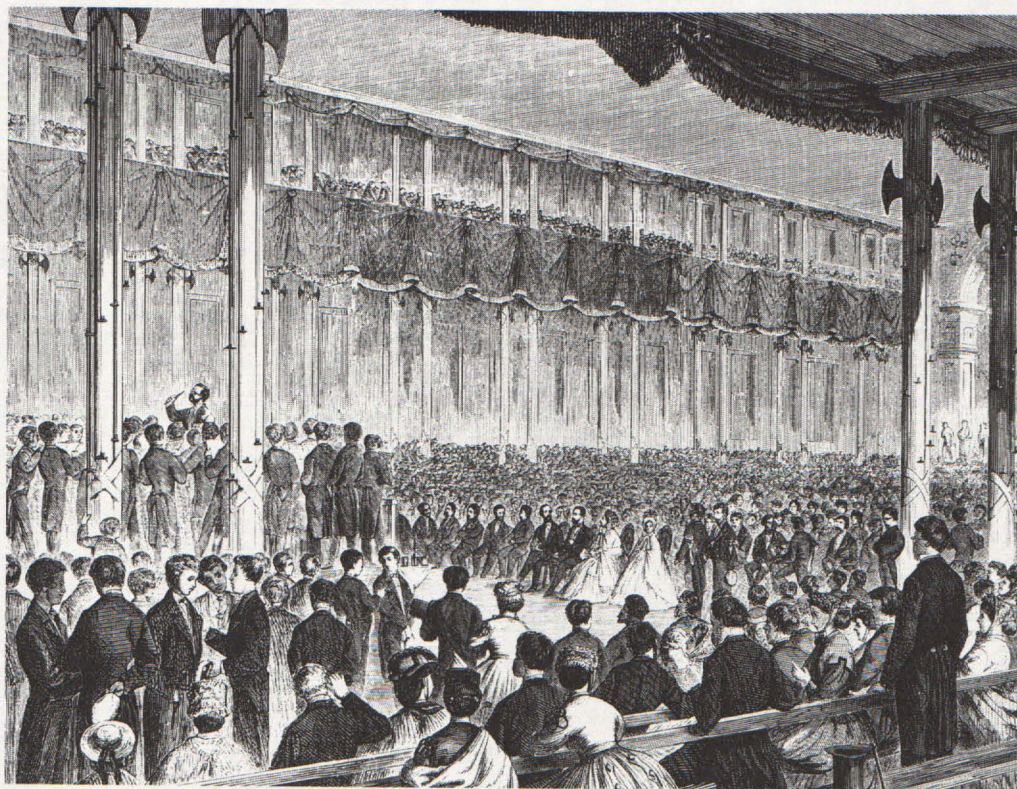


genom en tidig död. När Hilda Sandels besökte Uppsala 1851 var hon klokare än Anne Bishop. Hon uppträdde med sina arior och sånger i omväxling med studentsångarnas svenska folkvisor och konsertnummer av Marschner, Mendelssohn och Wennerberg.

Till de första svenska pianisterna som reste runt i landet hörde Emele Uggla, som debuterade 1830 i Börssalen i Stockholm vid 11 års ålder och snart började turnera under sin faders överinseende. Redan följande år gav hon i Uppsala en konsert med »benäget biträde af Herrar Amatörer», där det delvis kammarmusikaliska programmet var förhållandevis »modern»:

1. Pianokvartett Ess-dur av Beethoven
2. Kvartett för mansröster
3. Pianokonsert av Hummel
4. Stråkkvartett av Rode
5. *Bataille de Fleurus* av Metzger

Konserten är märklig så till vida som en kvinna här medverkar på det annars manligt dominerade kammarmusikområdet. Ännu märkligare är kanske att Uggla senare blev en mycket framgångsrik sångerska



fram till sitt giftermål 1847, då hon försvinner från den offentliga scenen.

En av de främsta svenska pianisterna vid denna tid var Wilhelmina Josephson, äldre syster till Jacob Axel och Ludvig Josephson. Hon hade en bred repertoar och spelade tidens virtuosmusik av Czerny, Herz och Liszt men också Schumann och Chopin, och hon var troligen den första som spelade Beethovens femte pianokonsert i Ess-dur i Sverige (1831; Uppström 1973, s. 51).

Flera svenska pianister studerade på kontinenten. Grosshandlardottern Fanny Stål blev en av Chopins fåtaliga elever (ca 1842), och Carl Ludvig Hallencreutz studerade för Liszt och kunde etablera sig i Paris, där han ändrade sitt namn till Louis Hall. Under detta namn uppträdde han år 1843 på Riddarhussalen i Stockholm. Göteborgaren Leonard Ludvig Löwegren tillhörde (tillsammans med Wilhelmina Josephson) de första i landet som framförde Chopins musik (*Konsert-allegro*, Göteborg 1838). Chopin blev först med 1840-talet ett känt namn och betraktades då som en välgörande poetisk tonsättare, fjärran från »det döfvande slamret af vår epoks skäligen ytliga fortepiano-virtuoser» (Stockholms musik-tidning 1844).

III. Den kungliga invigningen av Stockholm-Uppsala-banan förgylldes av en studentkonsert i Carolinasalen (i Carolina rediviva) i Uppsala, där en rad konserter av olika slag gavs under perioden 1836-87. (Träsnitt efter K. A. Ekvall i Ny III. Tidning 13/10 1866.)

Sedan det svenska järnvägsnätet började byggas ut på 1860-talet – ett par årtionden senare än på kontinenten – ökade antalet utländska artister väsentligt. Den bländande virtuositeten fick efter hand mindre betydelse, delvis just genom den hårda konkurrensen. I stället värdesatte publiken så småningom allt mer gedigenheten i programmen och det personliga och expressiva i tolkningen. Beethoven och andra klassiker kom till heders på ett nytt sätt och brokigheten i programmen minskades. Detta var en allmän europeisk tendens, som bl.a. kan iakttas i Anton Rubinsteins konserter.

Han visade sina färdigheter vid talrika turnéer runt Europa, i Sverige första gången 1842, 13 år gammal. Repertoaren var den virtuosa och delvis salongsmässiga ända fram till 1875, då han övergick till en mer klassisk inriktning. Detta visade han i Stockholm 1884 och ännu mer i sju andra europeiska städer 1885-86. I varje stad presenterade han under sju kvällar en genomgång av pianomusikens mästare från de äldsta till de nyaste – ett musikaliskt-pedagogiskt grepp av ovanliga mått.

Samma inriktning hade pianisten Hans von Bülow, som gästade Stockholm våren 1882. Vid en orkesterkonsert gavs enbart verk av Beethoven, och vid en soloafton – något dittills ytterligt sällsynt i Stockholm – spelade han verk av Bach, Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin och Liszt. Mera typiska var då violinisten Eugène Ysaÿes konserter i Sverige 1885-86. De biträdades av andra artister, även svenska, och programmen var tämligen blandade. Men vid nästa besök, 1909, hade även Ysaÿe övergått till den klassiska linjen i sina konserter.

I sina resebrev berömmar von Bülow musikhandlaren Georges Beer, som tycks ha varit den förste konsertagenten med internationella kontakter i Stockholm (Bülow 1882). Svenska artister fick länge sköta sina landsortsturnéer själva. Flera personer, som Emil Linden (1894), försökte starta konsertbyråer i Stockholm, men ingen blev långvarig, inte förrän Konsertbolaget etablerades (gr. 1915). De internationella storheterna togs däremot från 1880-talet om hand av mäktiga impresarier som Hermann Wolff i Berlin eller Maurice Strakosch med bröder i Paris & London (Christina Nilssons agent).

Från 1880-talet växte konserternas antal snabbt. År 1890 annonserades 90 konserter i huvudstaden, år 1900 var de 176 och 1910 inte mindre än 335 (Tegen 1955, s. 116, 181). Delvis berodde denna ökning på att en del soaréer av privat natur efter hand blev offentliga. Många solistkonserter med blandade program ordnades ännu på 1890-talet som privata evenemang i en salong eller som halvprivata av något sällskap eller någon förening – för att undvika risken av en utebliven publik. Men publiken visade sig räcka till i de större städerna, både för lättare blandprogram och tyngre klassikerprogram. Ännu på 1880-talet lockade man publiken genom att ge konserter i något välgörande syfte, men efter sekelskiftet hade detta motiv i stort sett försvunnit.

Kammarmusiken

Stråkkvartetter förekom vid konserter redan tidigt på 1800-talet, men väckte då ingen större genklang. Under större delen av seklet var kvartetten en kärleksfullt odlad sysselsättning i vissa entusiasternas hem och därtill exklusivt för män, vilket även gällde i mindre städer med kottier för kvartettmusik. Som vi redan sett var professor E. G. Geijers hem i Uppsala en sådan medelpunkt. I staden startades samtidigt försök till subskriberade konserter på Upsala Gille redan under 1820-talet (se Ekmarck 1837).

I Stockholm gjorde grosshandlaren Johan Mazer sitt hem till en centralpunkt för genren. Hans journal över spelningarna i sommarbostaden på Djurgården åren 1823–32 – det s.k. Djurgårdsbolaget – visar omfattningen av verksamheten. Hela 342 sammankomster hölls och de spelande var dels hovkapellister, med Johan Fredrik Berwald i spetsen, dels amatörer som Mazer själv, tullinspektören Johan Falkenholm och ämbetsmannen Johan Anders Biörck. Efter hand tillkom allt flera, och totalt 54 spelande personer kan man räkna till under de tio åren, vartill kom åhörare. Bland de mera kända åhörarna var A. F. Lindblad, som komponerade flera stråkkvartetter för »Djurgårdsbolaget». Repertoaren var fr.a. den wienklassiska med Haydn, Mozart och Beethoven i centrum. Men man spelade också samtidens storheter som Bernhard Romberg, Onslow och Hummel. Däremot var man tämligen kallsinnig mot den nyaste musiken, i synnerhet Mendelssohns.

Efter 1832 fortsatte kvartettmusiken att odlas i andra hem, bl.a. hos hovkapellisten Olof Willman, tonsättaren A. F. Lindblad och juristen Henrik Munthe (Munthe 1960). Från 1849 fick intresset för kvartettmusiken en permanent samlingspunkt i Mazerska kvartettsällskapet, tillkommet genom Mazers donation och ännu aktivt. Sällskapet bibehöll genom åren sin exklusiva karaktär som herrklubb med rigorösa bestämmelser. Offentliga konserter gavs undantagsvis. Istället kunde yrkesmusiker och amatörer samlas här kring ett gemensamt kammarmusikaliskt intresse enligt seder och skick från 1800-talets början.

I Göteborg var vinhandlaren Rudolph Koch en frikostig gynnare av tonkonsten och intresserade sig särskilt för Bedrich Smetanas verksamhet i västkustmetropolen (1856–62). En trio eller kvartett kunde inför en konsert förlägga genrepet till Kochs hem varefter värden bjöd på supé på Börsens restaurang. Ett par decennier senare tog Czapek ett initiativ som ledde till Eugène Sundbergs kvartettsällskap (efter donatorn grosshandlaren Sundberg) med ungefär samma riktlinjer som det mazerska. På detta sätt ägde musiklivet såväl en privat som en offentlig sida.

Under 1800-talets senare hälft ökade försöken att renodla konserter



Ill. Akvarell från år 1810 av Jakob Otto Natt och Dag, kadett på Krigsakademien, Karlberg (Stockholm). Teckningen porträtter de kvartettspelande lärarna på Karlberg, fr.v. prof. Sven Gustaf Sommelius (cello), lärare i tyska och historia, repetitör Öhman (primarie), kamreraren Aschling (andra violin), och Carl Ludvig Lithander, löjtnant vid ingenjörskåren och skicklig pianist, som här trakterar altén. Till höger syns dansmästaren Öberg, som bjuds en pris snus av språkmästaren Felix.

ägnade åt en speciell genre, som stråkkvartetter, pianomusik eller solo-sånger. »Soaré», »matiné» och »musikafton» betecknade sådana konserter, där artister mer eller mindre bröt med den traditionellt blandade programformen. Ofta gavs sådana konserter i subskriberade serier. Offentliga kvartettaftnar började ges 1847 i Stockholm av Hermann Berens, och 1850 inledde hovkapellisterna Andreas Randel, Eduard d'Aubert, J. F. H. Meyer och Theodor Sack förhållandevis omfattande turnéer med kvartettkonserter i landet – Jönköping, Göteborg, Visby, m.fl. orter. En »Quartett-Soirée» i Uppsala 12 november 1850 hade följande program:

1. Haydn *Stråkkvartett i C-dur* (op. 76 nr 3)
– »den med var. öfver Österriskiska folksången»
2. Mendelssohn *Stråkkvartett i a-moll*
3. Beethoven *Stråkkvartett nr 10 i Ess-dur*

Under 1860-talet bildade Randel en ny turnerande kvartett med Conrad Nordqvist, Anders Pettersson och Fridolf Book.

I Göteborg gavs liknande kvartettsoaréer från 1856 av fr.a. August Meissner. Från 1858 ordnade Meissner subskriberade kammarmusikaftnar tillsammans med Czapek och Smetana, där man uteslutande uppförde trior och kvartetter med piano av Haydn, Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Rubinstein och Smetana.



I Stockholm gavs under 1860-talet kammarmusikkonserter av syst-rarna Maria Neruda och Wilhelmina Norman, med Ludvig Norman som pianist. Något senare (1869) bildade syst-rarna kvartett med d'Au- bert och Meissner – Maria då som fru Arlberg. Repertoaren var den klassiska – Haydn, Mozart och Beethoven – samt romantikerna Schu- bert och Schumann. 1874 betecknades det som »ett glädjande tidens tecken att den större publiken med intresse och förkärlek börjar omfat- ta kammarmusik» (Ny Ill. Tidning). Nu var det Book, Richard Hage- meister (eller Adolf Lindroth), Nordqvist och Fritz Söderman (halv- bror till August S.) som gav subskriberade kammarmusikkonserter, ibland med biträde på piano av Hilda Thegerström eller Norman.

Efter att det offentliga kammarmusikspelet därefter kommit i läger- vall skedde en återhämtning när Aulinska kvartetten (Tor Aulin, Edvin Sjöberg, Axel Bergström, Berndt Carlsson) inledde sin verksamhet år 1887. Kvartettens program (Brahms, Beethoven, Norman, F. Berwald, Schumann o.a.) var, jämfört med det mera konservativa Mazerska säll- skapets, tämligen progressivt (Wallner 1, s. 455; se även nedan s. 459).

Aulinska kvartettens turnéer åren kring 1900 kom att spela en stor roll i svenskt musikliv. Detsamma gäller också kammarmusikfesterna, fr.a. i Ystad 1909–10 med Salomon Smith och August Körling som drivande krafter, samt Lappländska musikveckorna i Kiruna 1912–28. Efter Aulin tog Sven Kjellström vid med sin kvartett (1911).

Ill. Aulinska kvartet- ten och Wilhelm Sten- hammar 1896. Kvar- tetten bestod då av Tor Aulin, Carl Sand- qvist, Axel Bergström och Berndt Carlsson. (Foto Musikmuseet.)

Från 1887 gav Tor Aulin med sin stråk- kvartett reguljära kammarmusikpro- gram i huvudstaden, medan programmen fortfarande var mera blandade i landsorten vid kvartettens turné- er. Med Stenhammar kom på 1890-talet en pianist som ständigt arbetade för kvalitet och klassicitet. Hans betydelse blev stor genom att han så ofta framträdde som pia- nist i bl.a. Aulin-kvar- tetten.

Symfonikonsserter

Hovkapellet började redan tidigt under 1800-talet att ge årliga konserter till förmån för sin pensionskassa med i huvudsak instrumentala nummer på programmet. Men ansatser att ge renodlade »symfonikonsserter» gjordes först under kapellmästaren Jacopo Foroni vid början av 1850-talet. En av de första var »Stor Sinfonie-concert» för pensionskassan den 10 februari 1852 (se ill.). Foronis symfonikonsserter slog dock inte riktigt rot. De följande försöken på området gjordes istället av Czapek i Göteborg, som hösten 1855 och våren 1856 gav sex subskriberade »symfonikonsserter», den fjärde med följande program:

Mozart, *Symfoni i D-dur*
Mendelssohn, Uvertyr till *Ruy Blas*
Mendelssohn, *Lied ohne Worte*, samt
Döhler, *Tarantella* (båda instrumenterade)
Beethoven, *Symfoni nr 2 i D-dur*

I Stockholm återupplivades symfonikonserten med Bernhard Fexers »söndagskonserter» på Mindre teatern 1868-70 och fr.a. med August Meissners »populära symfonikonsserter» på Berns salong 1872-78.

Det senare noterades med glädje i Stockholmspressen, medan det endast tycktes vara en »framtidsdröm» att Hovkapellet skulle komma att starta symfonikonsserter (Ny Ill. Tidning 1873). Ett viktigt drag i Meissners mission var att söka lansera ny symfonimusik, gärna inhemsk, men också en hel del tysk (inte minst av Brahms). Som exempel på hans program kan nämnas en konsert från 1873 då man framförde Koral och Fuga av J. S. Bach, Beethovens *Prometheus*-musik, en sorgmarsch av Söderman, uvertyren till *Muntra fruarna i Windsor* (Niccolai) samt en symfoni i D-dur av Oscar Hylén (se s. 432).

Meissners verksamhet ledde till att även Hovkapellet 1878 inledde en serie symfonikonsserter under Ludvig Norman. Därvid visade sig Hovkapellet mera konservativt, och särskilt den liberala pressen påpekade hur man endast undantagsvis gick utom den klassiska musiken:

»I Sverige lefver musiken nästan uteslutande i det förflutna» (operan undantagen), vilket leder till att »uppfostran blir för trång, och man blir *ensidig*.» Musikföreläggarna levde på usla småstycken för piano, operettarrangemang och »anti-artistiska saker» för flickor i pension: »Dörren är fullkomligt stängd för kompositörer med talang, att börja med för de inhemska.» (Louise Héritte-Viardot, Svensk musiktidning 1882, s. 3 f.)

Normans genmäle i tidningen förklarade att Hovkapellet var helt underordnat Kungl. teaterns operaplanering. Vad Stockholm behövde, enligt Norman, var en självständig konsertinstitution, »vars rätta tillhåll icke är Kungl. Teatern».

Någon förändring på denna punkt skedde knappast före tillkomsten av Konserthörsningen 1902 (se nedan s. 123).

S t o r

SINFONIE-CONCERT

gifves af KONGL. HOF-KAPELLET,

Till förmån för dess PENSIONS-KASSA,

I dag Tisdag den 10 Februari 1852,

uti Herr DE LA CROIX's Salong,

då följande kommer att uppföras:

Första Afdelningen:

- 1:0) SINFONIE (A dur) af *Felix Mendelsohn-Bartholdy*, (ny), innehållande:
- a) Allegro Vivace.
 - b) Andante con moto.
 - c) Menuetto Moderato.
 - d) Finale. Presto Saltarello.

Andra Afdelningen:

- 2:0) SINFONIE (F moll) af *Joseph Haydn*, (ej förut uppförd), innehållande:
- a) Adagio Sostenuto.
 - b) Allegro.
 - c) Menuetto.
 - d) Finale.

(Partituret till denna SINFONIE skänkte, i egenhändigt manuscript, Författaren åt Kongl. Svenska Musikaliska Akademien, såsom en gärd af tacksamhet för sitt utnämmande till Heders-Ledamot af bemäldte Akademie.)

Tredje Afdelningen:

- 3:0) SINFONIE (A dur) af *L. van Beethoven*, innehållande:
- a) Allegro Poco Sostenuto. Vivace.
 - b) Allegretto.
 - c) Presto.
 - d) Finale. Allegro con Brio.

—•••••—

Biljetter à 1 Ratr Bko finnas att tillgå hos Herrar Musik- och Bokhandlare: Hirsch, Hedbom & Comp., Josephson, Rylander & Comp., Huldberg, samt hos Herr F. de la Croix.

—•••••—

Concerten börjas kl. half 8 och stutas omkring kl. 10 e. m.



Ill. Symfonikonsert med Hovkapellet under Jacopo Foronis ledning 10/2 1852. Programmets tre symfonier var Mendelssohns Italienska symfoni, Haydns »La passione» (nr 49) som skänktes till Musikaliska akademien när tonsättaren blev ledamot! – vilket affischen också uppger (nu i Musikaliska akademiens bibliotek) –, samt Beethovens Pastoralsymfoni.

Från musiksällskap till orkesterförening

Den filharmoniska körverksamheten i hela Europa under 1800-talet var odiskutabelt ett karaktäristiskt uttryck för den borgerliga musikkulturen. Här visade sig kanske allra tydligast sambandet mellan hemmusiken, salongen, körföreningarna och de professionella musikerna och artisterna. Och denna miljö inspirerade till en mycket omfattande produktion, av vilken vi i våra dagar endast känner till höjdpunkterna.

Musiksällskapen i landet började bildas under 1800-talets första hälft och i regel efter tysk förebild. Det var vanligen stadens societet som initierade det musikaliska sällskapet i syfte att med alla tillgängliga krafter framföra de stora verken för blandad kör och orkester – den senare ofta reducerad till instrumentalgrupp eller bara piano. Sällskapet samlade salongernas önskningar och resurser till gemensamma och ofta offentliga prestationer. Minst lika avgörande för resultatet var ortens professionella musiker, vanligen regementsmusiker, musiklärare etc., vilka anlätades som nödvändig förstärkning.

Musiksällskapen var alltså övervägande körsällskap, även om det givetvis också fanns instrumentspelande »musikälskare». Men orkesterspelet översteg ofta amatörernas förmåga, delvis beroende på instrumentalmusikens stegrade svårighetsgrad under 1800-talet. I Stockholm grundades Musikaliska sällskapet år 1812 med både sång- och instrumentalavdelningar. Den senare upphörde emellertid efter några år. När huvudstadens musikamatörer 1820 genom kronprins Oscars tillskyndan fick en ny samlingspunkt i Harmoniska sällskapet var det nästan uteslutande fråga om vokalmusik:

»Efter någon tid utförde detta Sällskap, i ett jemnt framskridande och under min ledning, de största och gedig[naste] musikaliska verk, både i Operaväg som äfven i Kyrko Musik. Tvenne år derefter voro resultaten af Sällskapet och mina bemödanden sådana, att vi vågade offentligen framträda i förening med Hof-Kapellet och Kongl. Theaterns Chör, första gången 1824 i Ladugårdslandskyrkan, der Skapelsen, till min förmån, upfördes [...] Hela personalen utgjorde nära 300, sjungande och spelande [...] Derpå följde tid efter annan flera större Concerter (kanske de största som gifvits i Stockholm före och efter) på samma sätt utförda, såsom: Yttersta Domen, Årstiderna, Messias, Paulus m.fl.» (J. F. Berwald, sällskapets ledare 1822-47; efter Svensk musiktidning 1882, s. 110.)

Det nämnda oratoriet *Yttersta domen* (Stockholm 1826) var troligen Friedrich Schneiders på sin tid populära verk *Das Weltgericht* (1819), medan de övriga förstås är Händels *Messias*, Mendelssohns *Paulus*, Haydns *Årstiderna* och, det viktigaste, Haydns *Skapelsen*. Det senare oratoriet, som framfördes i Riddarhuset i Stockholm redan 1801 (endast tre år efter dess tillkomst), skulle runt om i landet bli ett yttersta mål som ett mått på den musikaliska utvecklingen inom såväl sällskapet som staden. Det blev också århundradets oftast framförda körverk i landet, fr.a. som passionsmusik under påsken.

Det första svenska framförandet av Haydns *Skapelsen* leddes av Hæffner, vilket också gäller introduktionen av andra framträdande verk under 1800-talet – Haydns *Årstiderna*, Mozarts *Requiem*, Händels *Messias* och även Bachs musik. 1805 framfördes i Riddarhussalen några avsnitt ur Mozarts *Requiem* och Hallelujakören ur Händels *Messias*. 1806 gavs vid en konsert i Storkyrkan bl.a. Carl Philipp Emanuel Bachs »Helig med Fuga, dubbel kor» och en fuga av Johann Sebastian Bach (se vol. II). Det skulle dock komma att dröja till seklets slut innan J. S. Bachs stora passioner kom till uppförande i Sverige (se nedan s. 122 f.).

Det fanns en sedan länge inrutad konserttradition inom speciellt passionsmusiken. Fram till 1800-talets början spelades på flera håll årligen Pergolesis *Stabat mater* eller Carl Heinrich Grauns *Jesu död*. Andra återkommande verk var Beethovens *Jesus vid Oljeberget* (Riddarhussalen 1814) och Cherubinis *Requiem* i c-moll. Det första framförandet av Mozarts *Requiem* i sin helhet ägde rum i Storkyrkan 1853. Den egentliga Händel-eran i Sverige bröt fram genom J. A. Josephsons konserter i Uppsala och Stockholm under 1860–70-talen med förutom *Messias* även *Simson*, *Israel* och *Josua*.

Många andra körverk med orkester (oratorier, mässor, kantater) som uppfördes under 1800-talets första hälft är i dag helt eller nästan bortglömda, t.ex. Andreas Rombergs *Das Lied von der Glocke* (Schiller) och *Sångens välde* (Die Macht des Gesanges), Sigismund Neukomms *Stabat mater* och *Hymne de la nuit* (Lamartine), Friedrich Schneiders *Den yttersta domen*, motetter av Carl Moritz Hauptmann (särskilt *Salve regina*), Louis Spohrs oratorier, särskilt *Die letzten Dinge* från 1826.

Under 1830- och 40-talen hade Abraham Mankell, kantor i Klara kyrka i Stockholm, gått i bräsch för körmusik från renässans och barock, bl.a. med verk av Palestrina. 1847 gavs (förmodligen av Johan Fredrik Wikström, kormästaren vid Kungl. teatern) i Maria Magdalena kyrka i Stockholm en hel Palestrinakonsert med bl.a. det 8-stämmiga *Stabat mater* och *Improperierna*.

Beethovens 9:e symfoni med sin körfinal fick sitt första framförande i landet 1834 och Mendelssohns oratorier *Paulus* och *Elias* sjöngs ffg. 1839 resp. 1848 i Ladugårdslandets kyrka (fyra resp. två år efter verkens tillkomst).

Under seklets första hälft grundades musiksällskap ända upp till Härnösand: Göteborg 1809, Karlskrona och Visby 1815, Karlstad 1816, Jönköping 1817, Göteborg 1818 (»Musikaliska öfningssällskapet»), Örebro och Norrköping 1823, Malmö 1825, Göteborg 1829 (»Orphei vänner»), Uppsala (»Sällskapet för musiköfningar») och Örebro (»Harmooniska sällskapet») 1831, Hudiksvall 1832, Härnösand 1842, Falun 1843, Uppsala 1849 (»Filharmoniska sällskapet») och Sundsvall 1850.

»Musikaliska sällskapet» var länge den vanligaste namnformen (gäller ovan om inget annat anges) och röjer förbindelserna till de äldre Liebhaber-sällskapen under 1700-talet. Från början dominerade förströelsekaraktären i verksamheten. Men redan i ett av de tidigaste musikaliska sällskapen, Karlstad 1816, framstod ett syfte att odla musik även som uppbyggelse: »den fördrifver ledsnaden, förljufvar sällskapslefnaden, rörer hjertat och liksom upplyfter själen till sitt upphof.» (Efter Turesson 1974, s. 130.)



Ill. »Musikaliskt Sällskap», litografi från omkring 1830 av Hjalmar Mörner (Uppsala universitetsbibliotek).

Som alla de äldre sällskapen var Karlstad-sällskapet knutet till societeten. Den slutna karaktären markerades av att nya ledamöter måste väljas in med tre fjärdedels majoritet. Emellertid omfattade sällskapet enligt den tryckta matrikeln redan första året (1817) 367 herrar och 274 »fruntimmer», varför den slutna kretsen inte kan kallas trång. Man samlades till »musikaliska övningsammanskomster» och då och då till slutna konserter. Redan den 23 juli 1817 gavs för första gången »en publik Concert för köpte billetter, till förmon för Fattige Ståndspersoner i Länet». Denna sammankoppling mellan offentlig konst och välgörenhet var länge ett karakteristiskt drag för musiksällskapen. (Karlstad-sällskapet övergick senare i Värmländska soirésällskapet, som än i dag ordnar assembléer.)

Ett par år tidigare (1815) hade Musikaliska sällskapet i Karlskrona stiftats. Även detta var från början ett slutet sällskap för vokala och instrumentala övningar och framföranden. Den drivande kraften under 1840-talet var löjtnant Johan Thomas Byström, en bror till tonsättaren Oscar Byström. Denne löjtnant ledde sång- och orkesterövningarna och utom de vanliga sammankomsterna gav man också ibland offentliga soaréer.



Medan sällskapet i Karlskrona dominerades av aristokrater och militärer, var det fabrikörer och brukspatroner som lade grunden till Musikaliska sällskapet i Norrköping. Det var till en början ett helt och hållet slutet sällskap för musikaliska övningar en gång i veckan. I staderna (1828) skilde man mellan

- a) enskilda sammankomster,
 - b) allmänna sammankomster, repetition, supé m.m.,
 - c) musikalisk-dramatiska soaréer (ibland med supé och dans), samt
 - d) konserter
- (Allberg 1928, 24 f.)

De två senare typerna av sammankomster var i någon mening offentliga. Sällskapets »egentlige ledare» var fabrikören och sångaren Johan Arosenius, som vid den första sammankomsten (1828) deltog i en manskvartett av Du Puy, och vid samma tillfälle spelade hans hustru Laurette en pianofantasi av Beethoven. De offentliga, eller »publika», konserter som så småningom kom till stånd gavs till förmån för Ebersteinska skolans barn och andra nödlidande. Från 1845 var tonsättaren Frans Frieberg ledande inom sällskapet, som 1852 uppförde hans sångspel *Skogsfrun* vid en musikalisk-dramatisk soaré, och 1853 tillsammans

Ill. »Sällskapet beredes en utomordentlig estetisk njutning.» Teckning av Knut Ekwall från 1800-talets mitt. Mannen med tuban anges vara »Janke», dvs. den från 1842 i Stockholm verksamme organisten och körledaren August Jahnke (se s. 220). För övrigt i ensemblen ses sång, piano, violin och cello(?). (Nationalmuseum.)

med Linköpings musiksällskap gavs Haydns *Skapelsen* och Mozarts *Jupitersymfonin*.

Efter seklets mitt utvecklades konsertverksamheten och blev viktigare för sällskapen. Exempelvis blev det nyssnämnda Musikaliska sällskapet i Norrköping alltmer en konsertinstitution och firade sin femtioåriga tillvaro 1878 med kantaten *Tonernas seger* av anföraren Jörgen Malling. Men ännu upprätthöll sällskapet skillnaden mellan den slutna och den öppna verksamheten. När den professionella Norrköpings orkesterförening slutligen bildades 1912 övergick musiksällskapet till att fr. a. bli en kör som biträdde vid orkesterföreningens större konserter.

Den äldre typen av musiksällskap, med societetsbetonad samvaro i musikens tecken, blev mera sällsynt kring sekelskiftet 1900. De ersattes efter hand av föreningskörer och fristående körer, som ibland kunde samarbeta för speciella uppgifter. Musikaliska sällskapet i Karlskrona, som aldrig genomgick någon utveckling mot offentligt konserterande utan avtynade och upplöstes 1886, ersattes så småningom av Musikföreningen (1899), som under Svante Sjöbergs ledning uppförde stora verk som Händels *Messias*, Brahms' *Requiem* och Halléns *Juloratorium*.

De musikalska initiativen utgick nu allt mindre från entusiaster inom societeten och allt mer från enstaka musiker, som förmådde samla ortens resurser. Exempel på sådana är Ivar Widéen i Skara, Felix Körling i Halmstad, Jon Fredrik Törnvall i Linköping, Wilhelm Gnosselius i Linköping och Lund, Edvard Düring i Norrköping, J. A. Josephson i Uppsala samt Czapek, Israel Sandström, Elsa Stenhammar och Ruben Liljefors i Göteborg – den sistnämnde centralfigur i Gävles musikkiv från 1912.

Av raden nya musiksällskap från 1800-talets senare del (ofta med namnformen »Filharmoniska sällskapet» eller »Musikföreningen») kan nämnas: Umeå 1862, Växjö 1866, Örebro 1868 (»Philomele»), Landskrona 1872, Karlshamn 1876, Stockholm 1880 (»Musikföreningen»), Stockholm 1885 (»Nya filharmoniska sällskapet»), Örnköldsvik och Luleå 1889, Karlstad 1890, Helsingborg 1896, Malmö 1902 (»Sydsvenska filharmoniska sällskapet»), Gällivare-Malmberget (med bolagsstöd) och Strängnäs 1903, Avesta 1905, Nyköping 1910 (»Filharmoniska sällskapet») och Huskvarna 1911.

Medan sällskapen i Norrland oftast var en helt ny företeelse på orten hade de nya i södra Sverige i regel äldre föregångare. Sälunda tillkom Musikföreningen i Stockholm 1880 på initiativ av Ludvig Norman och Vilhelm Svedbom som en pånyttfödelse av Harmoniska sällskapet (1820-78). Nya filharmoniska sällskapet 1885 grundades med Andreas Hallén som initiativtagare och på grundval av hans tyska erfarenheter. Det uppförde de närmaste åren flera större verk, bl. a. Bachs *Matteuspassionen* (1890) och Schütz' *Jesu sju ord på korset* (1891; båda ffg. i

Sverige). Under Wilhelm Stenhammars senare ledning framfördes ffg. även Bachs *Johannespassionen* (1898) (Wallner 1985). Samtliga dessa verk sjöngs på svenska, ett skick som var ett dominerande drag i musiklivet alltsedan 1700-talets slut (även i operor). *Matteuspassionen* hade dessutom kraftigt ominstrumenterats i wienklassisk-romantisk anda. Det av Hallén redigerade uppförandematerialet hade i tidens anda späckats av romantiska tillsatser i dynamik och kolorit (Moberg 1949; härtill Wallner 3, s. 289).

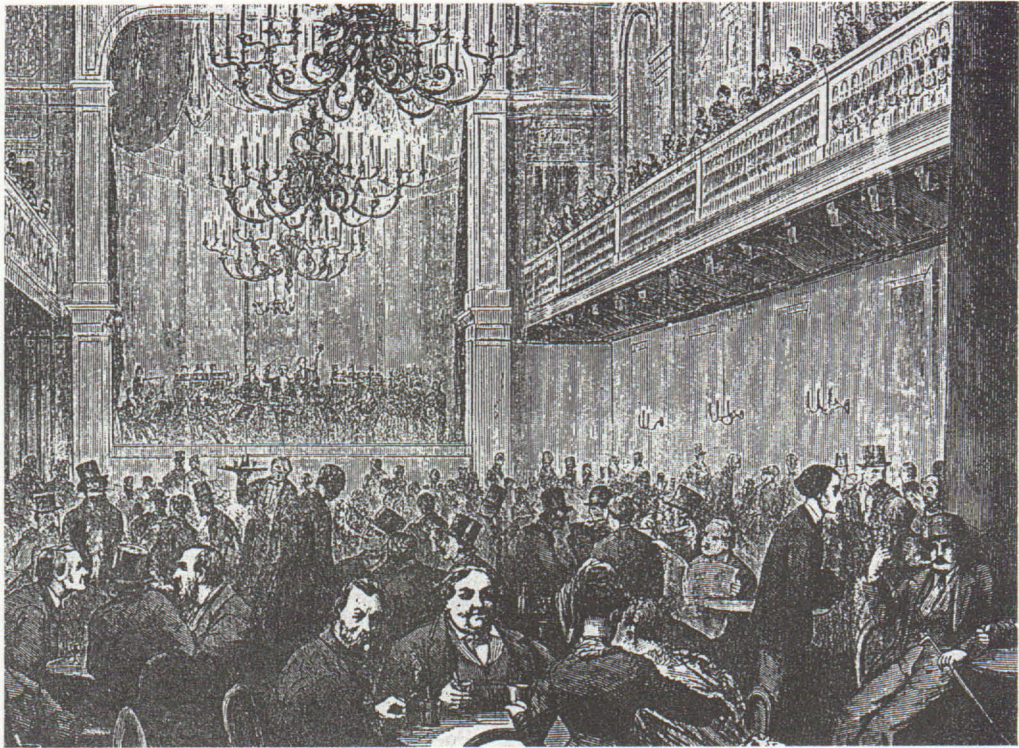
I orkesterföreningarna, sammanslutningar av instrumentalmusiker, samlades ofta amatörer från alla samhällsskikt. Det är säkerligen karakteristiskt att flera av de tidigaste orkesterföreningarna uppstod i städer med en ganska stor andel arbetarbefolkning: Västerås 1884, Grängesberg 1899, Örebro 1909, Borås och Gävle 1911, Norrköping och Oskarshamn 1912, Sundsvall och Karlskrona 1913, Uddevalla 1915 och Halmstad 1916. I Norrköping var dock inslaget av yrkesmusiker stort redan från början.

I Stockholm fanns sedan gammalt Hovkapellet, som genom kunglig sanktionering 1807 av den offentliga konsertverksamheten fick nya uppgifter vid sidan av de representativa hovplikterna och teaterverksamheten. Under hela seklet var denna orkester landets enda professionella symfoniorkester (se s. 165 f.). Ännu vid sekelskiftet spelade Operans symfonikonsorter en dominerande roll i musiklivet, i synnerhet när Johan Svendsen (1902) och Edvard Grieg (1896, 1899, 1904) var bejublade gästdirigenter.

1902 bildades med Konsertföreningen en andra större orkester i Stockholm. De 70 musikerna hämtades till allra största delen från stadens mindre teatrar och restauranger. Det dröjde dock till 1914 innan orkestern permanentades. I stället var det Göteborg som med Orkesterföreningen 1905 fick den första fast anställda symfoniorkestern i landet (efter Hovkapellet). Till dess nya konserthus på Heden – en donation av Pontus Fürstenberg – lockades både Carl Nielsen och Jean Sibelius av Stenhammar, huvuddirigenten 1907–22. (Se s. 173 f. om symfoniorkestrarnas utveckling.)

Musik till underhållning

Parallellt med den seriösa musikens utveckling florerade också underhållningsmusiken, som under 1800-talets andra hälft alltmer övergick till att bli en europeisk storindustri, samtidigt som den blev allt mer instrumental. Detta innebar samtidigt en stark expansion av de kontinentala musikförlagen, som nu till stor del levde på arrangemang för skiftande besättningar av de populära numren. Själva genren, den instrumentala underhållningsmusiken, etablerades framför allt genom Johann Strauss d.ä. i Wien och Philippe Musard i Paris på 1830- och



Ill. »En afton i Berns' salong, mars 1870.» Träsnitt i Ny Ill. Tidning 26/3 1870 (K. A. Ekvall). Enligt artikel-författaren tillhörde salongen »stockholmarnes vinternöjen under denna säsong, fylldt med gäster, som det är, herrar och damer, gamla och unga. En behaglig belysning från de med matta kupor prydda kronorna och, framför allt, en väl utförd musik, under ledning af hr [August] Meissner, utgöra stället för-nämsta dragningsmedel.»

40-talen. I Sverige möter man från 1840-talet ofta rubriken »consert à la Strauss» eller »à la Musard» eller även »à la Tivoli» (syftande på H. C. Lumbyes berömda konserter i Köpenhamns Tivoli från 1843).

Repertoaren i denna underhållningsmusik var tämligen likartad ända från mitten av 1800-talet fram till tiden för första världskriget. Den bestod av uvertyrer och operanummer (i instrumentala arrangemang), dansmusik, enstaka karaktärsstycken och klassiska pärlor och även diverse andra nummer allt efter omständigheterna. Två exempel, båda från Jönköping, kan illustrera programsättningen och den yttre ramen (härtill Ruuth 1978).

Den 30 september 1864 samverkade tre ensembler i säsongens sista »konsert à la Tivoli» i Stora Limugnens trädgård: skarpskyttekårens musikavdelning och manskör samt Jönköpings regementes musikkår. I Jönköpings tidning annonserades nio av konsertnumren, av vilka åtta var instrumentala: en uvertyr (Donizetti), tre operanummer (två av Rossini, ett av Verdi), en polka (Lumbye), två marscher (W. Lagercrantz och A. R. Nylander) samt en galopp (Schnötzingen). »På begäran» framfördes också Wennerbergs *Hör oss Svea* av kören med ackompanjerande bleckblås. De övriga manskörnumren annonserades inte, men torde ha bestått av ytterligare några populära patriotiska och naturlyriska stycken ur studentsångens repertoar. Parken upplystes av flera hundra kulörta lyktor och mellan konsertens avdelningar avbrändes ett fyrverkeri.

Tolv år senare, den 26 september 1876, gav regementsmusikkåren ensam en

»militär-konsert» i Stora Hotellets trädgård – hotellet anlidade för övrigt regementsmusikerna året runt till musik i schweizeriet, trädgården och festivitetsalen. Denna gång skulle inkomsten tillfalla trumslagaren J. G. Schwartz, och han uppträdde också i två speciella nummer, dels i en fantasi för två trummor skildrande »kriget mellan Serbien och Turkiet», dels i ett trumsolo (av Kock). De övriga femton numren omfattade tre uvertyrer (Boieldieu, Auber, Brozont), sex operavsnitt – av Offenbach, Meyerbeer, Donizetti och Verdi –, tre polkor (Leutner, Czapek, Marie), två valser (Labitzky, Faust) samt som avslutning svenska arméns tapto. Påfallande är den stora andelen nummer ur operor. En mycket stor del av den populära musiken bestod av arrangemang ur operor och sångspel, med utslutning av recitativ och andra mindre populära avsnitt.

En lustig bekräftelse kan man finna i Hjalmar Meissners *Hur man komponerar*, tillkommen på 1890-talet för någon av hans underhållningsorkestrar, möjligen Kalmar regementes musikkår, eller kanske 50-mannaorkestern vid Stockholmsutställningen 1897, där stycket ofta spelades. Det består av 17 variationer över folkmelodin »Spinn, spinn dotter min». Tre av dem imiterar klassiker (Haydn, Beethoven, Mendelssohn), två valser (Strauss, Waldteufel), en salongsmusik (Chopin), en varietévisa (*Tararabom*), men inte mindre än tio populära stycken ur operor (Mozart, Meyerbeer, Verdi, Offenbach, Gounod, Wagner, Mascagni, samt svenskarna Söderman, Hallström och Hallén).

Under 1880- och 90-talen kom varietén, vars nyhet låg i omväxlingen och i den kommersiella ramen. Medan man tidigare i café-chantant hade en enda grupp som underhöll gästerna hela kvällen, uppträdde nu en rad artister med olika nummer – även balanskonster, akrobatik, trolleri. En fast engagerad orkester spelade, men artisterna byttes ut efter några veckor, delvis med hjälp av svenska eller internationella impressarier. Nya visor och schlager komponerades på löpande band, och de översattes snabbt till det inhemska språket. Slagnumren hämtades från berlinsk och parisisk varieté eller londonsk music-hall (*Tararabom* kom från London 1891). Men kupletterna tillkom även här i landet, som när Franz Joseph Wagners *Gigerl-marsch* 1891 förvandlades till *Kalle P*, den kanske framgångsrikaste svenska varietékupletten.

Varieté var en underhållning för alla med sin blandning av olika sorters nummer, trolleri, dans, pantomim, parodi, sång, utan några anspråk på sammanhängande handling. Den var på sitt sätt den mest demokratiska av alla sceniska konstarter, eftersom den ville roa alla sorters publik med alla sorters konst, om än på det mera ytliga planet. Genom konkurrensen hölls kraven på artisternas skicklighet någorlunda högt, och många artister förmedlades genom internationella impressarier. Varietéteatrar med servering byggdes i de större städerna och i de mindre uppträdde vissångare, bondkomiker och andra artister i lämpliga hotellsalonger eller andra lokaler. Men det fanns också en växande opinion mot spritförtäringen vid varietéföreställningarna och mot vulgära och frivola inslag i sångnumren. Opinionsen mot »varieté-öfoget» nådde riksdagen, som beslöt att från 1 oktober 1896 förbjuda servering av starka drycker i samma lokal som varietéuppträdanden. Många varietéer försvann också, men en del av repertoaren levde vidare i andra former, exempelvis som kabaré och revy.

Ill. Kadetterna på Karlbergs Krigsakademi hade obligatorisk dansundervisning. Här undervisar dansmästaren Öberg en elevgrupp assisterad av en fiolspelare. Bilden (ur E. G. Oxenstierna 1843) skildrar Karlbergslivet omkring år 1816. Ett kapitel ägnas »Balen» och dansmästare G. B. Ambrosianis övningar med kadetterna.



*Dansmästar Öberg ger Lektion åt 2^{de} Classens andra afdelning.
"En glissé åt höger, en glissé åt vänster, heppa upp - och - kom ner igen."*

Dans och bal

Till 1800-talets största förströelser hörde baler och danstillställningar, vilket inte minst framgår av tidens memoarer. Dans kunde anordnas snart sagt när som helst i rum, salar eller salonger om intresse fanns och någon kunde spela. Vi vet exempelvis att Geijer och Blanche kunde improvisera dansmelodier vid behov och att såväl Norman som Söderman i ungdomen hade extrainkomster som danspianister.

Balen var en mera formell tillställning. Den kunde vara helt privat för enbart inbjudna och brukade då omfatta en supé mellan den första dansavdelningen och den avslutande kotiljongen, som kunde ta en timme att dansa och leka. I regel hade man ett förutbestämt dansprogram och särskilt engagerade musiker. Programmet var skrivet eller tryckt och kavaljererna kunde anteckna sig för de olika danserna i respektive dams program. Ibland kunde också sångnummer, recitation eller något annat förekomma under kvällen. Balen fyllde en rad sociala funktioner. De unga fick tillfälle att dansa, men också umgås i de många och långa pauserna. Flickorna övervakades, men inte mer än att de kunde roa sig och konversera ganska fritt. Stora baler krävde lokaler med särskilda rum för rökning, kortspel eller konversation. Under 1800-talets förra hälft byggdes i många städer särskilda assemblé- eller gillesalar, som var lämpade för baler, föreningsmöten och ordenssällskap. Höjdpunkterna i denna flora av baler var sådana som anordnades årligen på Oscarsdagen, nyårsdagen eller annan dag av något sällskap, av borgmästaren, landshövdingen, de stora ordenssällskapen (Amaranten, Innocensen), officerskåren eller kungen. Dessa baler kan betraktas som halvoffent-



liga, sociala evenemang, som de berörda helst inte uteblev från. Även musiksällskapen anordnade »soaré med dans», varvid en musikövning eller rentav konsert avslutades med ett par timmars danssamkväm.

Ännu en grad mer offentliga var baler och maskerader som anordnades av restauratörer eller orkesterledare, till vilka i princip vem som helst kunde anmäla sig. Sådana blev populära med Anton Schnötzing-er och Franz Weller som kom till Stockholm på 1840-talet. Strauss, Labitsky och Lanner har gett

»valsen denna sprittande liflighet, detta hänförande behag som den nu äger, och herrar Schnötzing-er och Weller ha utfört dem med så mycken smak att de nästan blifvit nationella hos oss». (Gjörcke 1850, s. 63.)

Båda var produktiva tonsättare av valser och andra dansstycken. Schnötzing-er hade därtill i bagaget en mängd av den musik som han spelat i Joseph Lanners orkester i Wien. I Stockholm uppträdde han också på Lanners (och J. Strauss') vis växelvis som balarrangör och konsertdirigent med populära program. Vid en konsert-maskerad i oktober 1845 fanns t.o.m. två orkestrar med olika funktioner:

»Den väl sammansatta orkestern, som under Hr Schnötzing-ers anförande utförde dansmusiken, utgjordes af cirka 50 personer, hvarförutan man utanför den största af matsalongerna placerat en korps af kanonier-musik, som under taffeln spelade åtskilliga nummer.» (Figaro 1845 nr 44.)

I början av 1800-talet dansades polonäs, angläs, vals och kadrilj – alla gruppdanser utom valsen. På 1840-talet infördes flera pardanser, främst

Ill. »Barnbalen» (Ill. Tidning 31/1 1857).

polka och galopp. Vad som var aktuellt under andra hälften av seklet framgår av Dansskolan (av Axelina Apelbom; 1888). Alla danser fordrade mycket övning. Kadriljen eller fransk kontradans (med taktarten 6/8 eller 2/4) dansades av fyra par i fyrkant (carré) och omfattade sex turer. Lansiär-kadriljen (från Paris 1856) »måste utföras med mycken grace». Det fanns också »quadrille imperiale» och amerikansk kadrilj – alla med fem turer. Att beskriva den improviserade polska mazurkan var »alldeles omöjligt», men boken ägnar likväl tolv sidor åt de vanligaste stegen och turerna. Mera kortfattat beskrivna är pardanserna vals, polka, schottis och polka-mazurka. Därtill kom pas-de-quatze och varsovienne i bokens andra upplaga (1902). Vid den tiden höll emellertid de en gång så omtyckta gruppdanserna på att försvinna från balerna.

För en lyckad bal var det nödvändigt med en lämplig balanförare som på förhand skulle ordna med rekvisita som program och kotiljonsuvenirer, tänka ut lämpliga turer och ropa ut dem vid balen etc. I huvudstaden var balanföraren ofta en löjtnant som gått på Karlberg. Vid krigsakademien ingick nämligen ända från starten (1792) en grundlig kurs i sällskapsdans. Förutom övningarna deltog kadetterna i flera baler per termin, relativt enkelt anordnade som »kompanibaler». Från 1845 bekostade kungen också en årlig »goute-bal». Sedan akademien blivit Krigsskolan 1866 minskades antalet baler till fyra enklare och en goute-bal per år – den senare bekostad av kungen till 1908, därefter av statsmedel.

Även icke militärer behövde utbildning i dans, i synnerhet gruppdanser. Hösten 1856 annonserade i Stockholm minst sex dansinstitut om sin verksamhet, exempelvis F. A. Gjørckes institut, som med särskilda grupper för barn, ungdom och enskilda undervisade »uti alla nu brukliga societetsdanser». Men den sociala träningen började redan tidigare, på privata eller offentliga »barnbaler». Sådana skildras entusiastiskt i C. R. Nybloms minnen från Uppsala på 1840-talet:

»Vid en sådan barnbal dansade man till pianomusik, och när det skulle vara riktigt fint, så kom därtill äfven violin. Den mest uppburna sammanställningen i denna väg var, när man fick höra violinen spelad af oboisten vid Upplands regemente Carl Book [...] och pianot sköttes af en student, tillhörande Gästrike-Hälsingnation vid namn Strömbäck, som spelade dansmusik mästertligt. När de två uppstämde Olympvalsen af Strauss eller Magyarenvalsen af Gungl, var det, som om paradiset slagit upp sina portar.» (Nyblom 1908:1, s. 155.)

Mot seklets slut fick balerna konkurrens från andra former för social samvaro: teatrar, offentliga föreläsningar, föreningar, utställningar. Balen började samtidigt upplösas i sina former och förlorade alltmer sin aristokratiska prägel. Gruppdanserna polonäs, fransäs och kadrilj med sina välordnade turer fick ge vika för friare pardanser – vals, polka, galopp – och övervakningen av de ungas förehavanden blev lindrigare i liberal anda. I början av 1900-talet hade balen delvis spelat ut sin roll.



I. DANSGILLE, *målning av Alexander Lauréus 1814 (Stockholms universitet). Lokalen – med sina dansande par, bålen till vänster och kapellet till höger – är troligen »Krämfriket», ett värdshus i norra Stockholm, eller »Klas på hörnet» på Surbrunnsgatan i Vasastaden.*

Militär-Svärmeri

Potpourri
för Orkester
af
AUG. MEISSNER.
ARRANGEMENT
för Piano

STOCKHOLM
ABR. LUNDQUIST
Kungl. Hof-Musikhandlare
Malmströmgatan N: 8.
Pr. 1kr. 50 öre.

CHRISTIANIA
C. Warmath.
Brödrens Hals's Musikh.

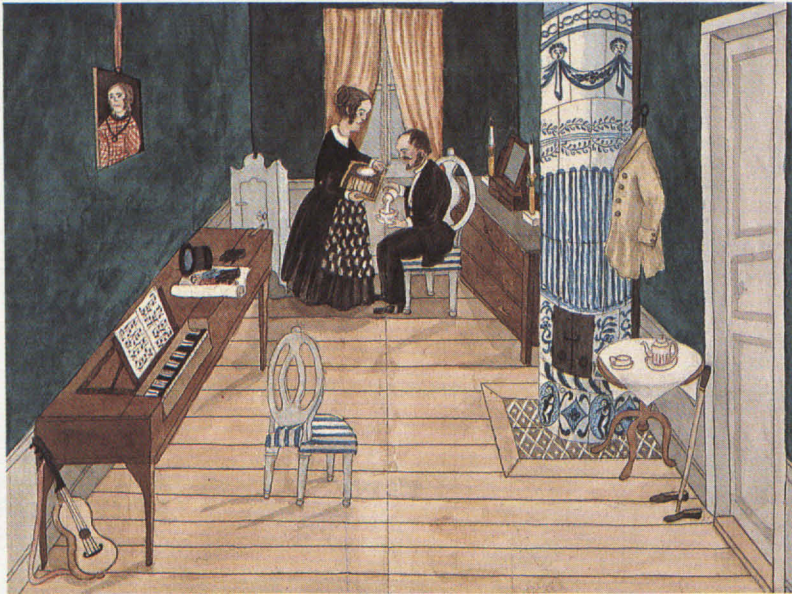
GÖTEBORG
Alb. Lindstrand.
Wilh. Löfgren.

HELSINGFORS
Axel Lindgren,
firma: Beermanns Musikh.

II. MILITÄRSVÄRMERI POTPOURRI FÖR ORKESTER AF AUG. MEISSNER ARRANGERAT FÖR PIANO.
Musikhäfte utgivet av Abraham Lundquist 1889.
 Omslaget visar August Meissner med sin orkester på Berns,
 där Meissner var orkesterledare från 1869.



III. Vaktparaden passerar Molins kända fontän med Näcken i Kungsträdgården, målning av Josef Wilhelm Wallander 1878 (Stockholms Stad, Stadshuset).



IV. Mamsell Josabeth Sjöberg levde hela sitt liv på Söder i Stockholm där hon livnärde sig genom att ge musikundervisning. Hennes enkla bostäder – som dock alltid innehöll ett klaver och en gitarr – har hon återgivit i en rad akvareller. Just denna akvarell skildrar ett besök av konstnären Ferdinand Tollin den 24 april 1844. Sorgdräkterna bärs med anledning av Karl XIV Johans bortgång. (Stockholms stadsmuseum.)

Elegie
fÖR
PIANO
komponerad
af
VALBORG AULIN.

Op. 8. No.3. Pris: 50öre.

STOCKHOLM
ELKAN & SCHILDKNECHT
med förlagsrätt.

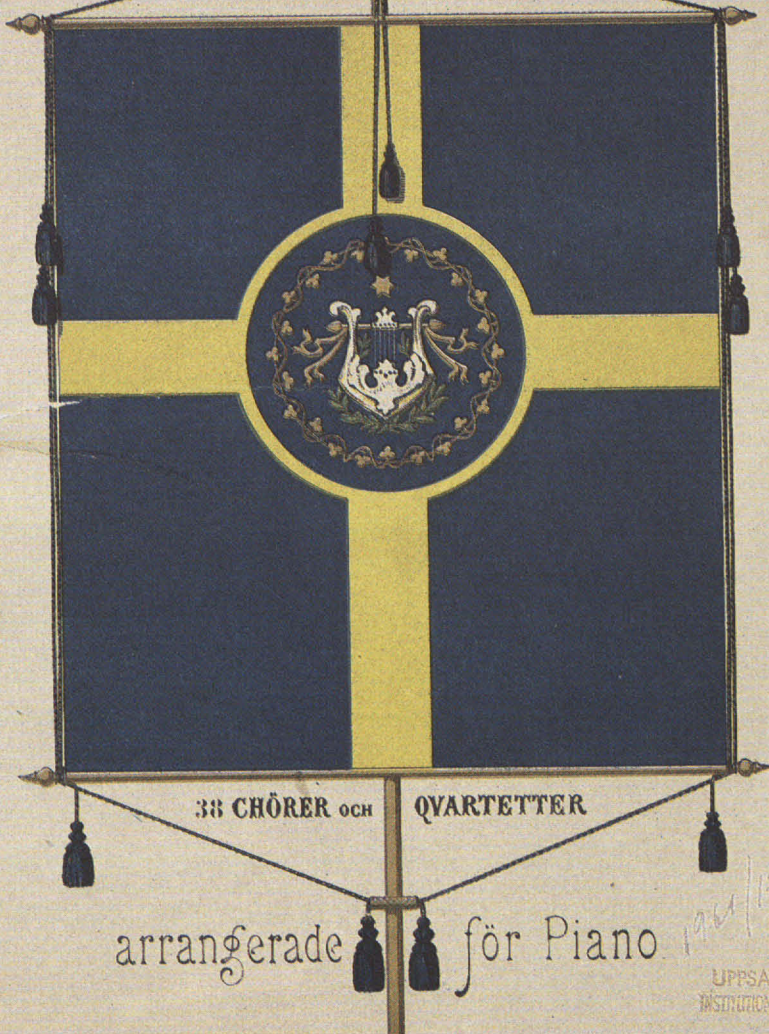
Göteborg. Kristiania. Köbenhavn.
Alb. Lindstrand. C. Warmuth. Wilh. Hansen.
Helsingfors, Beuermanns Musikhandel.

V. ELEGIE FÖR PIANO av Valborg Aulin utgivet av Elkan & Schildknecht 1884
med ett karakteristiskt titelblad.

UPSALA-SÅNGARNES PROGRAM

Sommaren

1873.



VI. UPSALA-SÅNGARNES PROGRAM SOMMAREN 1873

— 38 CHÖRER OCH QVARTETTER ARRANGERADE FÖR PIANO.

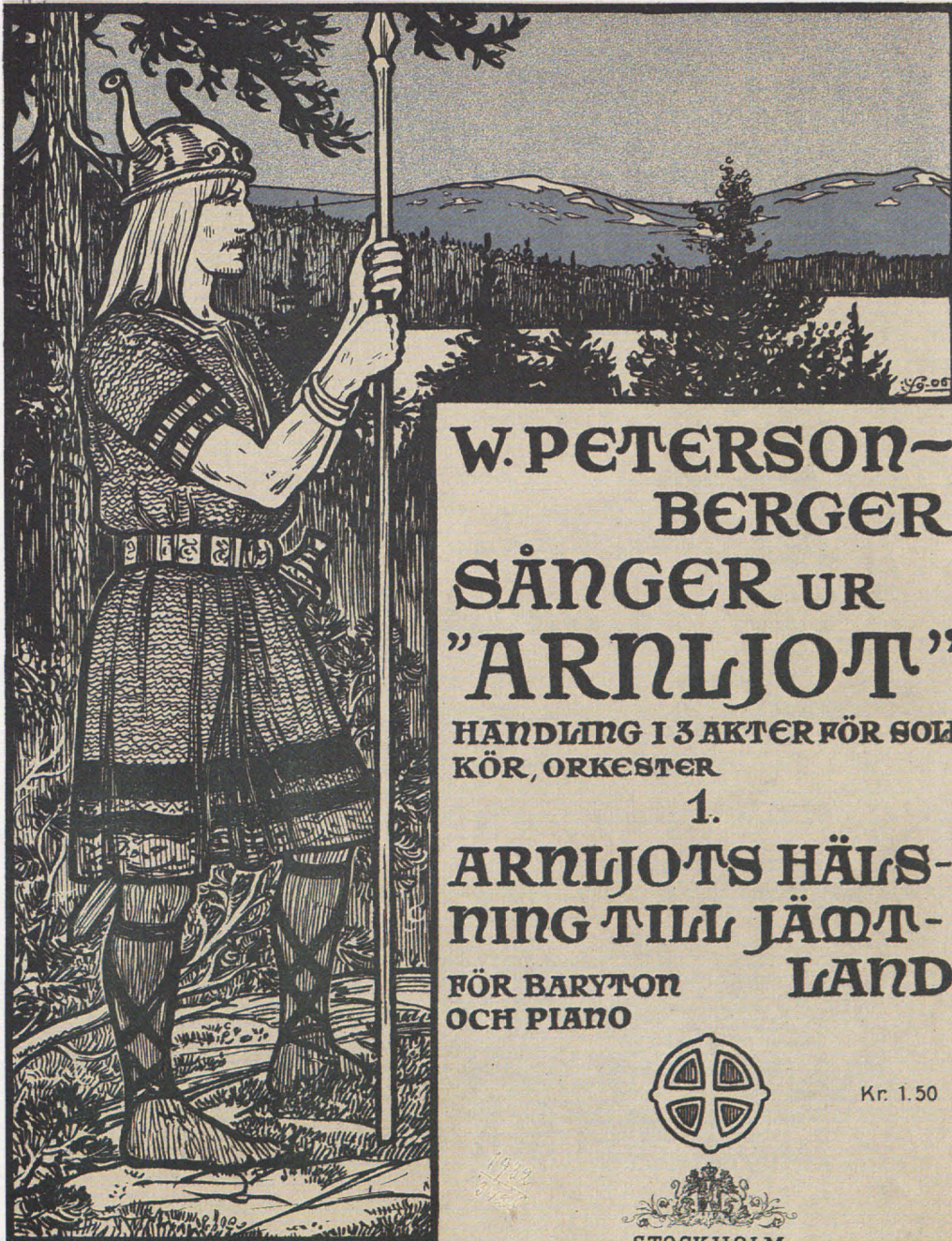
Detta häfte med redan då traditionella studentsånger utgavs av Elkan & Schildknecht 1873 med anledning av en av studentsångens många sångarfärder i landet och försågs med denna anslående bild av Allmänna Sångens nationellt präglade standar.



VII. MUSIKEN av Georg Pauli 1905 (dörröverstycke, Prins Eugens Waldemarsudde).
Musikerna är Tor Aulin och Wilhelm Stenhammar. Den i musiken försjunkna skaran åhörare består
av (i förgrunden) fruarna Helga Stenhammar och Olga Bratt samt prins Eugen, vidare bl.a. Ferdi-
nand Boberg, Richard Bergh och Anders Zorn.



VIII. Wilhelm Stenhammar, porträtt av Robert Thegerström 1900.
(Statens konstmuseer, Gripsholm.)



W. PETERSON-
BERGER

SÅNGER UR
"ARNLJOT"

HANDLING I 3 AKTER FÖR SOLI,
KÖR, ORKESTER

1.

ARNLJOTS HÄLS-
NING TILL JÄMT-
LAND

FÖR BARYTON
OCH PIANO



Kr. 1.50



STOCKHOLM
ABR. LUNDQUISTS KONGL. HOF-MUSIKHANDEL
Malmstorgsgatan N° 8 och Stureplan N° 2.

IX. SÅNGER UR ARNLJOT, nothäfte utgivet av Abr. Lundquist 1906.



Svenska Nationaldanser

för

Piano och fyra händer

af

RICHARD ANDERSSON.

1^{sta} häftet
2 kr. 50 öre.

2^{dra} häftet
2 kr. 50 öre.

Med Förlagsrätt för Sverige och Norge.

STOCKHOLM, ABR. LUNDQUIST.
Kongl. Hof-Musikhandlare.

BERLIN, N. SIMROCK.



X. Richard Anderssons SVENSKA NATIONALDANSER FÖR PIANO OCH FYRA HÄNDER
(Simrock, Berlin 1881-82),
ett av många exempel på den folkmusikaliskt inspirerade utgivningen under 1800-talet.



XI. NÄCKEN SPELAR FÖR ÄGIRS DÖTTRAR (ovan) och
XII. ÄNGSÄLVOR (nedtill; 1850),
målningar av Nils Jakob Blommér från 1800-talets mitt som väl illustrerar den
nationalromantiska stämningen och dess starka anknytning till musiken.
(Nationalmuseum.)



XIII. HORNBLÅERSKAN, målning av Anders Zorn 1905 (Zornmuseet).
Lavas Margit är klädd i sockendräkt med geterskans säck på ryggen och sleskräppan vid midjan (en påse med mjölblandning åt djuren). Det är ingen tvekan om att Zorn, som tillbringat sin barndoms somrar på morföräldrarnas fåbodvall, väl visste hur en hornblåerska håller sitt horn.



XIV. SÖNDAGSAFTON I EN RÄTTVIKSSTUGA,
målning av Amalia Lindegren 1860 (Nationalmuseum).



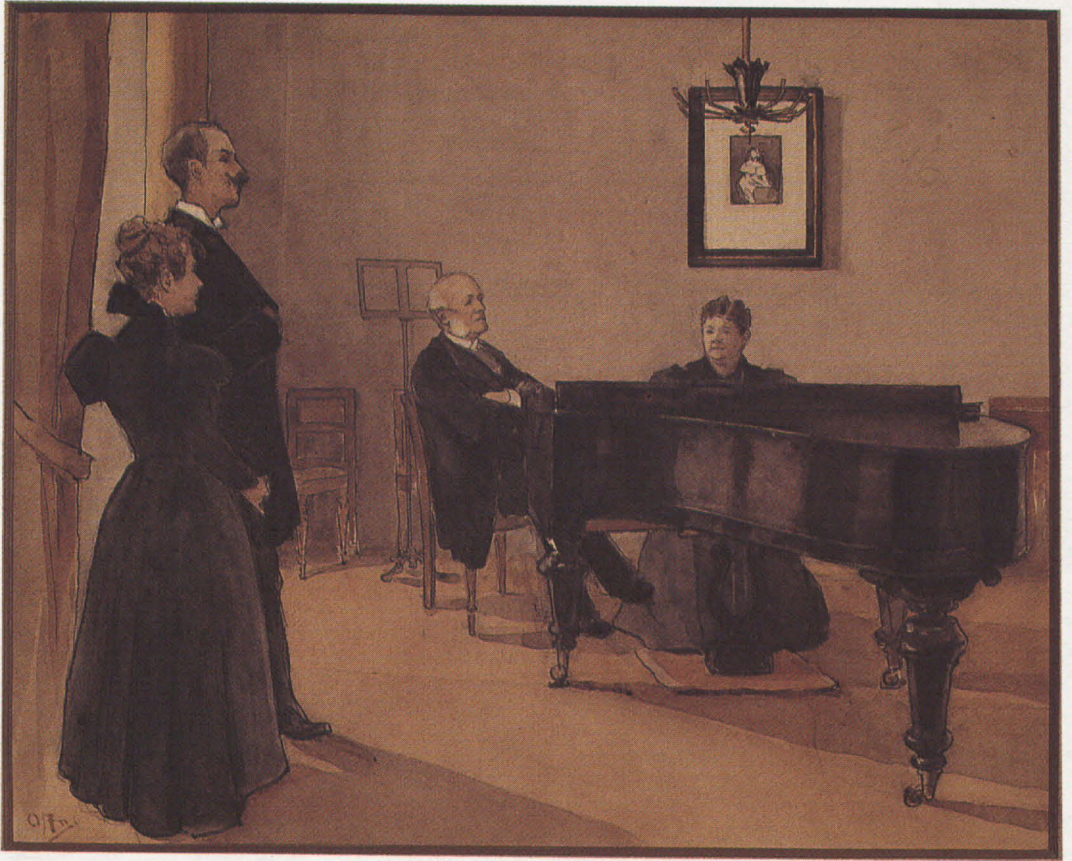
XV. I sångspelet EN MAJDAG I VÄREND (J. F. Berwald-Böttiger; 1843) red den unga Jenny Lind in på scenen iklädd bruddräkt från Västmanland. Som förlaga till dräkterna i sångspelet tjänade samlingsen ETT ÅR I SVERIGE från 1828, en i raden planschverk med avbildningar av svenska landskapsdräkter – en direkt motsvarighet till folkmusikutgåvorna (litografi, Musikmuseet).



XVI. *Arsenalsteaterns (Mindre teaterns) brand 24 november 1825.*
Färglitografi efter teckning av Carl Samuel Graffman.
(Kungl. Dramatiska teatern.)

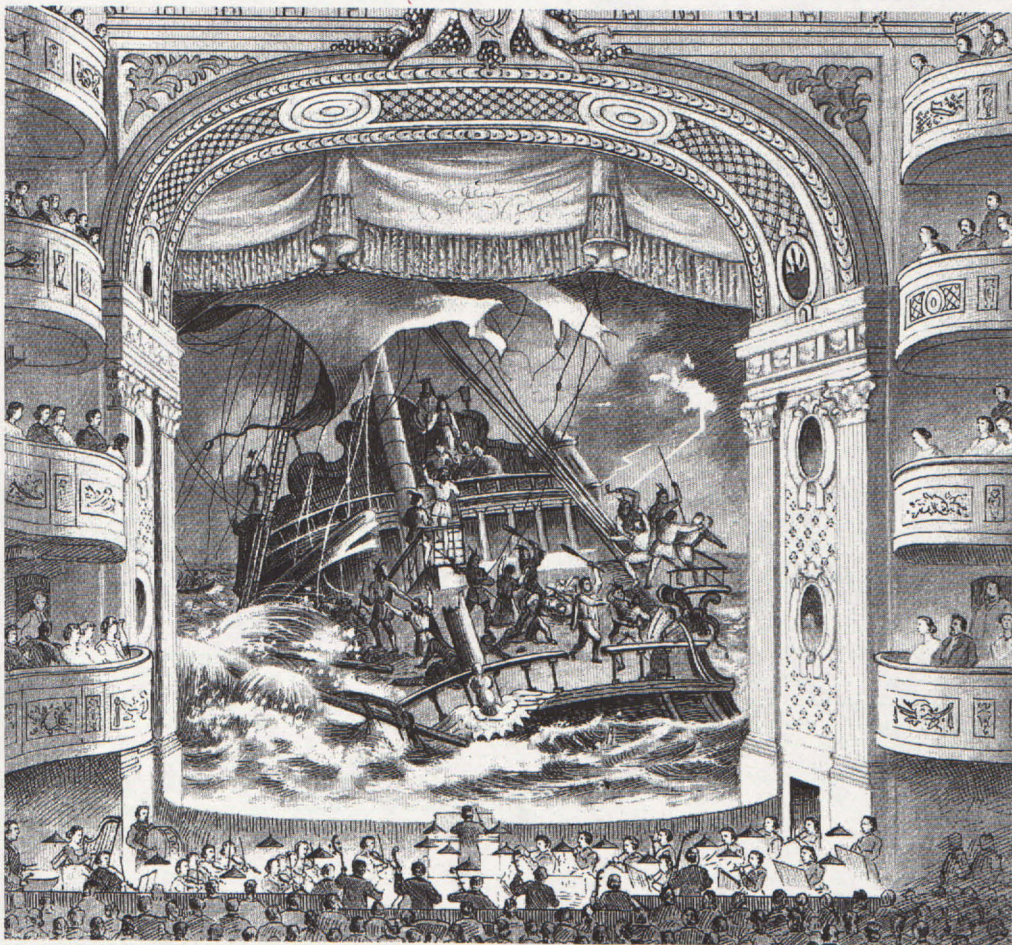
XVII. *(Överst till höger) Sånginstudering vid Musikaliska akademiens konservatorium,*
målning av Otilia Adelborg 1898 (Musikaliska akademiens bibliotek).
Den legendariske sångläraren är Julius Günther (sittande vid flygeln) med Eugénie Claëson som
ackompanjator. Sångarna är John Forsell och Dina Edling.

XVIII. *(Nederst till höger) ARTISTFOYERN I GAMLA GUSTAVIANSKA OPERAN,*
målning av Carl Hellström 1891 (Nationalmuseum).
Från vänster räknat är bl.a. följande personer porträtterade: kapellmästaren Henneberg,
Arvid Ödman, hovkapellmästaren Conrad Nordqvist, Karolina Östberg, Dina Edling,
Alma Karlsson och Carl Fredrik Lundqvist (stående vid fönstret).
Lägg märke till de centralt placerade porträtten över Jenny Lind
i både denna målning och i den förra från konservatoriet.





*Måleren och Modellerna.
2. och 3. Akt. Stålsporre. Emilie. 5
"Det är blott för Dig jag andas." :ff:*



Interiörer från gustavianska operahuset:

XIX. (Till vänster)

SCEN UR MÅLAREN OCH MODELLERNA (*Méhul*)
 akvarell av Gustaf Nyblaeus ca 1840 (*Nationalmuseum*).

XX. (Ovan)

Tredje aktens sluscen i *AFRIKANSKAN* (*Meyerbeer*) med maskinmästaren Peter Fredrik Lindströms berömda skeppsbrott. Dirigenten är Ludvig Norman.

Teckning av R. Haglund från 1865, *Musikmuseet* (förlagan till det träsnitt som infördes i illustrerade tidningar under 1800-talet).



XXI. Stockholmskarta från år 1861 med teaternas dåvarande placeringar:

1. Trädgårdsföreningen, Drottninggatan; 2. Humlegårdsteatern; 3. Ladugårdslandsteatern;
4. Musikaliska akademien (f.d. Kirsteinska huset); 5. De la Croix' salonger; 6. Kungliga teatern;
7. Mindre teatern; 8. Riddarhuset (stora och lilla salen); 9. Börshuset; 10. Södra teatern.

(Utanför kartan: Djurgårdsteatern och Manegen).

TEATRARNA OCH DERAS MUSIK

Under 1800-talet fick teaterkonsten i Sverige sin breda, borgerliga förankring och verksamheten en begynnande institutionaliserad form. I allt fler städer uppfördes speciella teaterhus, där publiken kunde umgås i en rymlig foajé, skådespelarna erhålla loger och scenutrustningen ges anpassat utrymme.

De båda kungliga teatrarna i Stockholm fick efter Gustav III:s död stora överlevnadsproblem både vad beträffar identitet och ekonomi. Var operan kunglig eller nationell? Skulle kungen eller riksdagen ge anslag? Var begreppen kung och nation förenliga eller stod de i motsatsförhållande till varandra? Skulle teatern ge förströelse eller uppbyggelse? Var teaterverksamhet över huvud taget moraliskt godtagbar? Diskussioner i dessa frågor fortgick under hela 1800-talet och med ökad intensitet under seklets senare del.

Utan tvivel blev teater i såväl huvudstad som landsort alltmer oundgänglig. Den breda teaterfostrande uppgiften vilade till stor del på de många turnerande sällskapen, som i början av seklet var mångsidiga men mot senare delen blev mera specialiserade på olika genrer. Vid 1900-talets början vann också det nya massmediet, filmen, terräng.

Fram till 1860-talet spelade man i allmänhet två till tre pjäser vid en föreställning. En vanlig sammansättning var en treaktare och en enaktare med konsertinslag mellan pjäserna. I båda pjäserna förekom vanligen åtminstone något »lyriskt», dvs. sjunget, inslag. Taldramatiska föreställningar utan musik förekom först mot slutet av seklet.

Teaterns genrer

De många genrebeteckningarna under 1800-talet anger ibland, men inte alltid, arten eller omfånget av musikinslag:

»Opera» i sin renodlade form var helt igenom satt till musik och bestod av recitativ och sångnummer (solistiska eller ensembler) vid sidan av annan musik som förspel och balettmusik. Beteckningen »operett», som egentligen betyder »liten opera», användes i Sverige tidigare

synonymt med »sångspel», men blev från 1860-talet huvudsakligen förknippad med den speciella musikdramatiska genre med inslag av talad dialog som utformades i Paris och Wien. Där blev den underhållande populära karaktären och den satiriska eller sentimentala texten utmärkande.

»Skådespel», »sorgespel», »komedi» och »fars» innehöll i allmänhet någon musik eller sång. Om sånginslaget var större, men den talade dialogen fortfarande dominerade, brukades benämningarna »skådespel med sång», »komedi med sång» etc. Om musikinslagen intog en större plats, men dialog fortfarande förekom mellan musiknumren, användes beteckningen »sångspel», motsvarande den franska benämningen »opéra-comique» och den tyska »Singspiel». Oegentligt kallades sångspel ibland för »opera». I sångspelet var musiken specialkomponerad, vilket inte alltid gällde pjäser »med sång». Pjäser, vars sångtexter skrivits till lånade melodier, kallades »vådevill» (av franskans »vaudeville», härlett ur »voix de ville», stadens röst). En vådevill kunde vara både tragisk och komisk, även om det senare var det vanliga.

Besläktad med vådevillen var »revyn», som blev en fristående genre vid 1800-talets mitt, då den i enlighet med ordets betydelse – »återblick»– huvudsakligen användes för tillbakablickande nyårsrevyer med löst sammanhållna inslag av underhållande kupletter. Revy med mer sammanhållen handling kallades »revykomedi». »Varieté» betecknade i Sverige en varierad underhållning som utöver sång och dans kunde inrymma illusionism och akrobatik (se s. 125). »Kabaré»-genren, som kom till Sverige i början av 1900-talet, fick genom ny spritlagstiftning 1919 en kort uppblomstring. Med kabaré avsågs ofta satiriska tal och sångframföranden i utskänkningslokal.

Några termer, som på grund av förändrat språkbruk idag lätt kan bli missförstådda, förtjänar att påpekas. Frans Hodell kallade sin pjäs *Himmel och underjord* (1866) en »fantastisk folkpjäs i 4 akter med kupletter, körer och melodramer». Här syftar »fantastisk» på övernaturliga inslag (Lucifer, Cupido, häxor, tomtar etc.), medan »folkpjäs» anger att det också förekommer vanligt folk i vardagssituationer. »Kupletter» syftar på sångtexter där flera strofer sjungs till samma melodi. Slutligen betyder »melodram» att någon talad dialog eller stum handling har försetts med instrumentalt ackompanjemang. Sådana melodramer var vanliga vid vissa dramatiska höjdpunkter i tidens pjäser. Ordet används i denna betydelse här. (På andra håll finns också andra innebörder: italienarnas »melodramma» är liktydigt med opera, och fransmännens »mélodrame» är detsamma som en spännande dramatisk handling, ett slags publikdragande teater, som introducerades av Pixéré-court i Paris i början av 1800-talet.)

Stockholmsmonopolet

I huvudstaden fick teater sedan 1798 spelas endast med kungligt tillstånd. Vid 1800-talets början fanns tre teatrar som permanent hade sådant speltillstånd. Först och främst gällde detta de två kungliga teaternarna: Stora teatern, dvs. Operan i det 1782 invigda gustavianska operahuset och Dramatiska teatern i en teater inredd i Arsenalen i det forna palatset Makalös 1793. Dessutom hade Abraham De Broën och hans barn kungligt privilegium för sommarsångerna på Djurgårds-teatern från 1801.

Under Gustav IV Adolfs sista regeringsår 1806–09 stängdes Operan på kunglig befallning medan den dramatiska avdelningen i Arsenalen fortsatte att ge talpjäser och lättare sångspel. En rad sångare och dansare blev avskedade. Operahuset förvandlades under kriget 1808–09 till lantvårnsjukhus. Först med den nye kungen Karl XIII öppnades det åter för sitt rätta ändamål.

Den 6 oktober 1810 utnämndes överståthållaren i Stockholm Anders Fredrik Skjöldebrand till chef för de kungliga teaternarna. Han samlade de skingrade sångarna och musikerna och kunde en månad senare, den 5 november, ge den första operaföreställningen på nära fem år i operahuset. Det blev en galaföreställning av Naumanns *Gustaf Wasa*. Den dramatiska Carolina Müller sjöng Christina Gyllenstierna, Christopher Karsten sjöng Christiern och Carl Gustaf Lindström Gustaf Wasa. Samma dag utnämndes Bernadotte till kronprins och påpassligt lade man in några nya allegoriska bilder i Gustaf Wasas drömmar, som utmynnade i de solbelysta namnen på Karl XIII och Karl Johan. Detta var givetvis rojalism, kungahyllning, men i sitt sammanhang var det också ett uttryck för tidens nationalism.

För de kungliga teaternas del hade det stor betydelse att verksamheten bekostades ur kungens kassa med mer pengar än ur statens, ett förhållande som varade hela första hälften av 1800-talet. Kungen räddade teatern ett par gånger från undergång, då riksdagen uttryckte sin ovilja att täcka dess ständiga underskott. Även teatercheferna hämtades från hovkretsen – några av dem, såsom greve Gustaf Lagerbjelke, visade sig mycket kompetenta som ledare.

Det var således inte märkvärdigt att teatern av och till hyllade sin mecenat. Hovet visade också ett professionellt teaterintresse under Karl XIII:s tid. Bland annat lät drottningen Hedvig Elisabeth Charlotta inreda sin stånddrabantsal till slottsteater. Hovet spelade tal- och sångpjäser på franska, verk som senare också uppfördes på Operan respektive Arsenalsteatern, men då på svenska. Den 8 mars 1811 spelade hovet exempelvis opéra-comiquen *La haine aux femmes* (Crémont–Bouilly). I översättning (*Kvinnohataren*) gavs den först den 7 januari 1814 på

Operan. *Les deux prisonniers* (Dalayrac–Marsollier) spelades den 5 maj 1811 med sångare som August Adelswärd, Marianne Koskull och den blivande operachefen Gustaf Löwenhjelm. Operapersonalen uppförde samma stycke vid hovet på franska den 15 oktober 1812, varvid också hovkapellmästaren Edouard Du Puy gjorde sig bemärkt som sångare.

Ända sedan slutet av 1700-talet var den franska repertoaren den dominerande på Operan. Bland framgångarna kan nämnas *Cendrillon* 1811, *De löjliga mötena* 1814 och *Joconde* 1820 av Isouard, *Ma tante Aurore* 1813, *Den nye egendomsherren* 1818 och *Vita frun* 1827 av Boieldieu samt en påkostad uppsättning av *Ferdinand Cortez* av Spontini 1826.

Men efter hand började dominansen av franska verk att brytas, även om aktions- och iscensättningstraditionen länge förblev franskpåverkad. I mars 1812 kom den första Mozartoperan i Sverige, sångspelet *De egyptiska mysterierna eller Trollflöjten*. Året därpå följde *Don Juan*, säkerligen till stor del därför att man med Du Puy fått en idealisk titelrollsinnehavare som redan framgångsrikt sjungit rollen i Köpenhamn 1807. Du Puy förlängde operan med egen musik, som ackompanjerade huvudpersonens äventyrliga språng mot underjorden – ett rafflande slut, som fick ersätta Mozarts moraliserande slutsextett ända till 1856. I enlighet med den franska sångspelstradition som rådde i Stockholm gavs operan också fram till dess med talad dialog i stället för recitativ mellan musiknumren. Till den italienska repertoaren kan räknas Mozarts *Figaros bröllop* (1821) och *Così fan tutte* (1830). Rossini började spelas under 1820-talet (*Turken i Italien* 1824, *Barberaren i Sevilla* 1825), även om den stora Rossinifebern kom först under nästa decennium. Bland tyska verk tilldrog sig Webers opera *Friskyttan* (1823) och hans skådespelsmusik till *Preciosa* (1824) intresse. (För den relativt sparsamma svenska produktionen, se s. 283 f.)

Även Arsenalsteatern använde sig av Hovkapellets musiker, och åtskilliga uvertyrer, körer och marscher spelades i mellanakter och till bl.a. Kotzebues omtyckta melodramatiska pjäser, t.ex. *Korsfararna* 1804 (Derkert 1988, s. 64).

Vid sidan av monopolteatern förekom ett flertal privata borgerliga teatersällskap i Stockholm, t.ex. Nytt och Nöje (upplöst 1815), Aurora 1815–35 (gr. av Zacharias Strindberg) och Polymnia, som från 1815 spelade i de båda Kirsteinska husen vid Munkbron och vid Klara strandgata. Ett annat Stockholmsanknutet sällskap var Löffholmens Theatersällskap, som för att kringgå privilegiet spelade om somrarna 1828–30 alldeles utanför Skanstull. Sällskapet räknade 65 medlemmar, däribland flera yrkesmusiker som kapellmästaren och kompositören Eduard Brendler, violinisterna Fredrik Pacius och Franz Preumayr (fagottist i Hovkapellet och gift med Bernhard Crusells dotter), violoncellisterna Carl Preumayr och August Ferdinand Mann, tenoren August Arnoldson, samt sångerskan Fredrique Arnoldson (Oscar Arnoldsons mor). Bland annat spelade man den populära *Målaren och modellerna* (komedi med sång, Méhul–Bouilly) (Bäckström 1954).

Landsorten före 1830

Även utanför Stockholm krävdes före 1829 privilegiebrev som förutsättning för speltillstånd, och den stenborgska truppen innehade länge de mest omfattande privilegierna för landsorten. Omkring 1800 ökade antalet resande sällskap, och privilegiebrevet blev en handelsvara. Landshövding och borgmästare beslutade i varje enskilt fall om tillstånd, som i allmänhet var områdesanknutna. Exempelvis fick Johan Peter Lewenhagen tillstånd för Skåne 1804, utvidgat till Göteborg 1807 och Östergötlands städer 1809.

När den de broenska sommarsången på Djurgårdsteatern avslutades fick sällskapet tillbringa resten av året på turné i de svenska landsortsstäderna. Abraham de Broën, som varit förste aktör på de kungliga scenerna, och hans utmärkta sällskap blev riktningvisande för flera senare turnésällskap. Abraham följdes som teaterledare av sonen Isaac och efter dennes död 1814 av svärsonen Carl Wildner (eg. Engeström), tidigare anställd vid den Kungl. Dramatiska teatern och vid Lewenhagens resande sällskap. Wildner uppförde inte bara pjäser med musikinslag utan också *Friskyttan* med systrarna Thérèse Håkansson f. Magito och Angélique Magito som Agathe och Anna.

Före detta sångare och dansare från Stockholmsoperan återfanns vanligen i landsorten. Den 26 oktober 1809 invigdes en ny teaterbyggnad i Malmö av en trupp som samlats kring dansörerna Jean Baptiste Brulo och Giovanni Ambrosiani. Man gav bl.a. en *Prolog* med sång och bletter av Brulo. I Johan Anton Lindqvists trupp, som ofta spelade i Göteborg, förekom 1816–17 den unga sångerskan Henriette Widerberg i flera opéra-comiquer före debuten i Stockholm. Bemärkta landsortstruppledare var också Fredrik Julius Widerberg, Joseph August Lambert, Fredrik Wilhelm Stålberg och Erik Wilhelm Djurström – den senare med framgångar bl.a. i Göteborg.

Sångutbildning och artister före 1830

Sångidealen var under början av 1800-talet ännu starkt förknippade med italienska kastratsångens, och en kastrat vid namn Sebastiani var t.o.m. anställd vid Kungl. teatern 1805–09. Trots att det franska konservatoriets sånglära trycktes redan 1814 på svenska tycks den inte ha satt djupare spår i svensk sångundervisning vid denna tid. Landets ledande pedagoger var sångmästarna vid Kungl. teatern, tenoren Carl Magnus Crælius och basen Carl August Stieler. Den senare, som var utbildad vid Thomasskolan i Leipzig, utarbetade 1820 (liksom tidigare Hæffner), en sånglära som anknöt till den tyske bassångaren J. A. Hillers sångskola. Denne hade i sin tur haft Dresden-tonsättaren Hasse och kastraten Carestini som förebilder. Ljus och ren stämma, tydlig

LOKALER FÖR TEATER OCH MUSIK TILLKOMNA FÖRE 1833

<i>År</i>	<i>Ort</i>	<i>Byggnad</i>	<i>Historik</i>
1776	Stockholm	Börshuset, stora salen	
1779	Göteborg	Komedi-huset vid Sillgatan	Rivet 1819, nybyggd Mindre teater 1820, tapetserarverkstad 1845, riven 1900
1781	Karlskrona	Teater (Västerudd)	Nybyggd 1880, stängd 1939
1782	Stockholm	Kungl. teatern (Operan)	Stängd 1806-09, riven 1892, nybyggd 1898
1785	Gävle	Gamla teatern	Blev 1839 auktionskammare (se 1840)
1795	Linköping	Teater i ridhuset	
1798	Norrköping	Teaterhus	Rivet 1859 (se 1850)
1800	Nyköping	Komedihuset	Vid Knippgatan. Användes sporadiskt efter 1802
1801	Stockholm	Djurgårdsteatern	(de Broénska teatern.) Riven 1863 (se 1864)
1806	Linköping	Assemblé- och teaterhuset (S:t Larsgatan)	
1809	Malmö	Teater	Ombyggd 1868, brandskadad och ombyggd 1881, stängd 1936
1816	Göteborg	Teater vid S. Hamngatan	Ombyggd 1860 till magasin och konsertsalong, brunnen 1892 (se 1859)
1817	Helsingborg	Teaterlada	Flyttad ca 1855; riven 1876. Ny 1877 (se d.å.)
Före			
1820?	Stockholm	Kirsteinska husen vid Klara Strandgata och vid Munkbron	
1825	Jönköping	Teater	Riven 1903, nybyggd 1904
1826	Vadstena	Teaterlokal i gårdslänga	
1828	Karlstad	Teater	Brunnen 1865
1829	Falun	Teater	Ombyggd 1903
1830	Eskilstuna	Teater	Lars Widlunds spannmålsmagasin. Använd i ett 20-tal år. Återinvid som teater 1989
Före			
1833	Kristianstad	Högströmska ladan	Ersatt av teatern 1833

tonansats, »leende» mun, tydliga konsonanter, koloraturer och starkt uppövad andningskontroll utmärker skolan.

Sångutbildningen inriktades under dessa år mest på den kvinnliga rösten, och av Crælius' elever blev Elisabeth Frösslind-Lindström, Anna Sofia Thunberg-Sevelin, Christina Wässelius-Casagli och Henriette Widerberg de ledande. Tenoren Carl Gustaf Lindström, som var känd för en hög bröströst med stort omfång, hade troligen utbildats under Hæffner (Operans sångmästare under gustavianska tiden). I övrigt utbildades de framträdande manliga sångarna utomlands, Ystadfödde Karsten i Köpenhamn av italienaren Potenza och schweizaren Du Puy i Paris och Berlin. Du Puy's sångmetod »var helt och hållet fransk och hans röst, en hög baryton, sonor, böjlig och smekande samt i stånd att

utföra både tenor- och barytonpartier», det första genom falssetteknik (Lindgren 1907).

I detta sammanhang bör tilläggas att nutidens uppdelning på lyriska respektive dramatiska artister inte alls förekom. De bästa sångarna kunde få stora talroller om de innehöll större sångpartier – t.ex. i *Herman von Unna* (Vogler–Skjöldebrand; härtill Derkert 1988, s. 65) – och flera av de främsta skådespelarna, Louis Deland, Lars Hjortsberg, Olof Ulrik Torsslow, Nils Wilhelm Almlöf o.a., framträdde i operaroller.

En kunglig teater med opera, talteater och balett

Efter Arsenalsteaterns brand 1825 (se färgplansch XVI) återstod för kungliga teatrarna endast operahuset, där alla föreställningar skulle ges, vare sig det gällde taldramatik, sångspel, opera eller balett, som tidvis intog en framskjuten plats.

Bland de större operaframgångarna märktes Aubers *Fra Diavolo* (Stockholmspremiär 1833), *Den stumma från Portici* (1836) och *Nürnbergerdockan* (1853), Adams *Alphyddan* (1837), Donizettis *Lucia di Lammermoor* (1840), *Kärleksdrycken* (1840) och *Regementets dotter* (1845), Bellinis *Norma* (1841), Flotows *Martha* (1850) och Meyerbeers *Robert av Normandie* (1839), *Hugenotterna* (1842) och *Profeten* (1852).

Efter Du Puy's död 1822 leddes Hovkapellet fram till 1849 av Johan Fredrik Berwald, violinist och medlem av samma musikersläkt som tonsättaren Franz Berwald. Han efterföljdes av Jacopo Foroni, endast 24 år gammal, som verkade fram till sin tidiga död 1858. Foroni kom till Stockholm som en av orkesteranförarna i Vincenzo Gallis italienska operatrupp, vilken gav det svenska musiklivet en kraftig injektion med en rad föreställningar vintersäsongen 1848–49 på Mindre teatern och Kungl. teatern. Bland annat presenterade den några tidiga Verdi-operor. Foroni visade sin kapacitet som tonsättare med *Cristina di Svezia* (1849), en opera på italienska om drottning Kristina. Under de följande åren i Sverige skrev han en del skådespelsmusik, bl.a. till *Veteranerna* (Johan Jolin; 1857) med folkloristiska inslag. Hans största arbete blev det enaktiga sångspelet *Advokaten Pathelin* (1858), som hade premiär några månader efter tonsättarens död.

Sångutbildning och artister 1830–60

Den klassiska, italienska skolningen, som ursprungligen baserats på kastratrösten, och som låg till grund för Crælius' och Isak Bergs undervisning, visade sig under 1830- och 40-talen otillräcklig, framför allt för att utbilda mansrösten. Man försökte då bl.a. höja tessituran, dvs. pressa upp rösterna mot höjden. Det eftersträvade sångsättets guru blev barytonen Manuel García, i Paris 1829–50 och därefter i London, som uppsöktes av de flesta stora svenska sångarna och pedagogerna.



*Jenny Lind anslår på pianot tonen G,
fästmannen Julius Günthers initialbokstav.
(Efter en dagerrotypi 1848, Kungl. biblioteket.)*

JENNY LIND (1820-1887)

Jenny Lind var 1840-talets mest lysande svenska operasångerska, även internationellt sett. Från späda ålder fostrades hon i Kungl. teaterns elevskola och måste göra rätt för sin fria utbildning genom att uppträda flitigt ända från sitt första elevår 1830, till att börja med i ett trettio-tal talpjäser. Kritiker uppfattade redan då hon var elva år hennes ovanligt höga intelligens, säkra musiköra, livlighet och förmåga att förmedla starka känslouttryck. Från 1831 utbildades hon i sång av operans sångmästare Isak Berg och redan som 16-åring deltog hon i A. F. Lindblads opera *Fruendörerna*. Efter sitt genombrott som Agatha i *Friskytten* 1838 fick hon anställning på kontrakt och övergick till att sjunga uteslutande opera fram till år 1844.

Efter en period av personlighetsutveckling när hon var inneboende hos A. F. Lindblad och hans hustru, var hon tjänstledig 1841-42 för att reparera sitt mellanregister hos Manuel Garcia i Paris. Stockholmarna fick efter 1844 endast höra henne på scenen från december 1847 till april 1848, den s.k. Jenny Lind-feberns tid.

Hon tycks ha gjort intryck av stor livlighet på scenen och hennes personlighet lyste starkt igenom. De alltigenom romantiska, svärmiska och naiva flickor hon fick gestalta gav inte utrymme för dramatiska karaktärsskildringar. Berömda roller var Pamina i *Trollflöjten*, Julia i *Vestalen*, Donna Anna i *Don Juan*, Euryanthe, Alice i *Robert av Normandie*, Lucia di Lammermoor, Valentine i *Hugenotterna*, Grevinnan i *Figaros bröllop*, Sömngångerskan och Norma. Vid konsert- och oratoriesång framträdde Jenny Linds personlighet ännu starkare. Sångrepertoaren bestod av tyska och svenska romantiska sånger samt svenska folkvisor. Bruket att sjunga svenska folkvisor vid konserter blev senare ett kännemärke för svenska sångerskor (bl.a. genom Signe Hebbe och Christina Nilsson).

Jenny Linds röst hade den dramatiska soprans styrka och var enligt Berlioz metallglänsande. Det märkliga var att den samtidigt hade den höga sopranens lätthet och var ovanligt böjlig. Hennes pianissimo var som en viskning och kunde färgas av ett lätt vibrato. Drillen var perfekt, mellanregistret dock något beslöjat. Jenny Linds tysk-italienska ideal, oansenliga utseende och självkritiska hållning medförde att hon inte lyckades slå an vid en provsjungning i Paris ordnad av tonsättaren Meyerbeer. Operakarriären fortsatte i stället bl.a. i Berlin, Hamburg, Wien och London 1844-49 och Europas furstar gav henne ovanliga hyllningar. För henne skrev Mendelssohn sopranpartiet i oratoriet *Elias* (hans tidiga död 1847 blev ett smärtsamt slag).

Efter hårt arbete i hela sitt unga liv tog Jenny Lind utan saknad avsked av sitt teaterliv vid 28 års ålder. Därefter uppträdde hon uteslutande vid konserter. Efter bl.a. en kort förlovning med sångarkollegan Julius Günther gifte hon sig under sin sensationella USA-turné 1850-52 med sin tyske ackompanjator Otto Goldschmidt, med vilken hon fick tre barn. Efter några år i Dresden flyttade de till London där Jenny Lind dog vid 67 år. Hon erhöll en minnestavla i Westminster Abbey.

Som person var Jenny Lind sällan lycklig. Hon ställde orimliga krav på sig själv och i sin tilltagande religiositet visade hon sig ofta ofördrag-sam. Genom sin hållning som moraliskt oantastlig och djupt religiös person sökte hon höja den kvinnliga artistens på den tiden synnerligen låga status. Hennes välgörenhet var stor-slagen och fonder bär hennes namn både i USA, England och Sverige. Musikaliska akademien delar årligen ut det eftertraktade Jenny Lind-stipendiet på hennes födelsedag den 6 oktober, som gjorts till Jenny-dagen efter henne.

Samtliga pedagoger var män, men de mest berömda sångarna under dessa år var kvinnor (se s. 109). En av periodens första stora koloratur-sångerskor var Mathilde Gelhaar (f. Fickør). Hon började elevskolan 1828, debuterade i en dramatisk roll samma år och var sedan anställd 1834-58. Crælius och framför allt Berg var hennes sånglärare. Rösterna var svaga men hennes styrka låg i de naiva subrettgestaltningarna (kamarjungfrur m.m.), den nätta figuren och framför allt de silverklara drillarna som Adina i *Kärleksdrycken* och Zerlina i *Don Juan*.

Efter Henriette Nissen-Saloman (senare verksam i S:t Petersburg) var Mathilda Ebeling den svenska som fick den mest omfattande García-utbildningen. Både García och samtida kritiker ansåg att hennes röst var vida överlägsen Jenny Linds, fr.a. var den fylligare och klangfullare. Vid sin tidiga död var hon anställd i Berlin.

Medan Jenny Lind var 1840-talets mest lysande operasångerska (se ovan s. 136-137), blev Louise Michaëli 1850-talets primadonna.

Hon utbildades först för Isidor Dannström och sedan vid elevskolan 1849-52 för Berg, Günther och Foroni och anställdes därefter vid operan. Åren 1854-56 tillbringade hon mestadels utomlands med fortbildning för García i London och gästspel i Danmark och Tyskland, vilket gav henne internationellt renommé. 1859-63 gjorde hon nya utlandsturnéer och debuterade i London. De mest prisade operarollerna var Norma och Klytemnestra i Glucks *Ifigenia i Aulis*. Rollen som Guillemette i Foronis populära *Advokaten Patbelin* skrevs för henne. I övrigt sjöng hon huvudpartierna i många Mozart-, Donizetti-, Bellini- och Meyerbeeroperor, bl.a. Selika i den berömda Josephsonska uppsättningen av *Afrikanskan* (se nedan).

Enligt alla vittnesbörd var hennes röst enastående välskolad med både styrka, stort omfång och perfekt koloraturteknik. Som en speciellt nordisk kvalitet har man framhållit röstens rena silverklang - särskilt väl uttryckte hon det upphöjt ideala. Hon var dock inte spelmässigt lika skicklig som Jenny Lind. Vid slutet av sin karriär, 1871, tog hon därför lektioner för Signe Hebbe. Det har sagts att »om fru M[ichaëli]:s röst sutte i fru H[ebbe]:s strupe, eller fru H[ebbe]:s dramatiska förmåga kunde överflyttas på fru M[ichaëli]» hade denna operasångerska varit världens genom tiderna främsta (Hedberg 1885). När hennes enda barn dog 1870 och kort därefter även maken hade hon inte krafter att stå emot sin tuberkulos och avled år 1875 vid 44 års ålder.

På manssidan var tenorerna Isidor Dannström och Julius Günther samt den gästande barytonen Giovanni Belletti ledande. Italienaren Belletti debuterade i Stockholm 1837 och sjöng där till 1844, bl.a. mot Jenny Lind och medföljde senare på hennes USA-turné. Hans starka röst och goda spelförmåga berömdes särskilt i rollen som Figaro i *Barberaren i Sevilla*.

Dannström verkade som sångare vid Stockholmsoperan 1841-44 och ansågs av Franz Berwald överlägsen Du Puy som Don Juan. Efter García-studier 1844-45 övergick han till undervisning och utgav sin Sång-method 1849 (rev. 1876).

Günther debuterade 1838 och hade sin storhetstid som sångare framför allt under 1840-talet. 1846-47 studerade han för García. Hans röst var inte stark, men vacker och lämpad för lyriska partier som Greve Almoviva i *Barberaren*, Robert i *Robert av Normandie* och Nemorino i *Kärleksdrycken*. Senare utförde han en halv-

sekellång insats som sångmästare och sångpedagog vid Operan (till 1898, privat till 1902). Särskilt uppskattad var han för sina instruktioner i frasering och föredragskonst.

Teatermonopolet bryts

Det stod under 1830-talet klart att Stockholm behövde ännu en teater för att tillgodose det växande teaterintresset. Publicisten och kaptenen Anders Lindeberg, som bl.a. översatte *Friskyttan*, ansökte från 1832 flera gånger om att få anlägga en ny teater i huvudstaden. Men han fick varken bygga centralt eller på Djurgården. Lindeberg gav då ut en skrift (1834), riktad till justitieombudsmannen, med begäran om justering av lagparagraferna och upphävande av Kungl. teaterns monopol. Skriften uppfattades emellertid som ett utfall mot kungen och han dömdes att mista livet genom halshuggning »sig till straff och androm till varnagel». Efter några månader benådades han till tre års fästning, men Lindeberg insisterade på domens verkställande.

Den delikata historien, som utförligt skildrades i pressen, löste Karl XIV Johan genom att utfärda allmän amnesti för högmålsbrott den 20 oktober 1834, till minne av sin landstigning på Sveriges jord 24 år tidigare. Lindeberg var således fri, men monopolet bestod. Thalia, ett sällskap teateramatörer, erhöll dock tillstånd 1839 att spela i Kirsteinska huset vid Klara Strandgata (nuv. Vasagatan) på villkor att man inte annonserade i tidningarna. Där angavs istället när sällskapet sammanträdde (Stribolt 1982). Bland »amatörerna» fanns flera av O. U. Torsslows professionella skådespelare, som uppförde bl.a. *Frejas altare* (1840), ett charmerande sångspel av Oehlenschläger, fritt bearbetat av Hinrik Sandström. Pjäsen borde rätteligen rubriceras vådevill, eftersom de 32 musikinslagen hade lånat sina melodier från olika håll.

Nästa steg togs hösten 1841 av Torsslow, som utan tillstånd hyrde den Kirsteinska teatern och gav föreställningar med sin professionella trupp. Uppmuntrad av detta byggde Lindeberg en ny teater vid Kungsträdgården som öppnades den 1 november 1842. Denna teater (från 1846 Mindre teatern) inköptes 1863 av Karl XV och inrättades som Kungl. teaterns dramatiska avdelning. Vid det laget kunde stockholmarna glädja sig åt flera nya teaterbyggnader, som Humlegårdsteatern, Södra teatern och Ladugårdslandsteatern, alla byggda på 1850-talet (se färgplansch XXI, med teaternas dåvarande placering).

Eftersom alla föreställningar gavs med musik höll sig huvudstadens teatrar med orkester, från en fullständig symfoniorkester, Kungl. teaterns hovkapell, till småteaternas kapell med ett dussintal musiker (se s. 169). I talpjäsernas omfångsrika rammusik, dvs. främst uvertyrer och mellanaktsmusik, framträdde inte sällan gästande sångare eller instrumentalvirtuoser.

Vådevillen 1830-60

Vådevillen blev en särskilt uppskattad genre under 1830-, 40- och 50-talen. Vådeviller hade spelats i Stockholm sedan 1700-talet – den framgångsrikaste var *Slätterölet eller Kronofogdarna* (Envallsson; 1787), en folklig pjäs efter förebild från Frankrike, vådevillens hemland. Även under 1800-talet hämtades förebilderna därifrån, men också från Österrike, Danmark och Tyskland. Med vådevillerna spreds både nya och äldre melodier över landet. Bland de hundratals melodier som tillhörde denna flora – i regel angivna i libretterna – kan man urskilja några olika grupper: Bellmanmelodier, svenska folkvisor, aktuella dansmelodier, svenska sånger (bl.a. Åhlström, Crusell, Nordblom, Geijer, prins Gustaf, Dannström, Wennerberg) samt melodier hämtade ur den europeiska repertoar som presenterades vid Kungl. teatern.

En av de större succéerna var *Rochus Pumpnickel*, en fars och »musikalisk qvodlibet» av österrikaren Stegmayer. Från premiären på Djurgårdsteatern 1819 spelades den 300 gånger i Stockholm fram till 1879, och dessutom givetvis i landsorten. Pjäsen innehöll drygt tjugo musiknummer, mest sånger, men också körer, bl.a. en tyroler-kvartett i slutet av första akten. I Danmark hade Johan Ludvig Heiberg skapat en renässans för genren genom en lång rad vådeviller – inte sällan med musik känd från Bellman. Många av dessa översattes och bearbetades av den turnerande teaterdirektören Djurström 1824-41. En av de större framgångarna hade han med *Sju flickor i uniform* (1832). I Stockholm gavs samma komedi-vådevill 192 gånger åren 1831-97 under titeln *Nya garnisonen* i Bernhard von Beskows översättning efter den danska versionen av Heiberg, som i sin tur var en bearbetning av en tysk upplaga, som var en översättning av det franska originalet av Théaulon & Dartois.

I samband med översättningar var det vanligt att man »lokaliserade» pjäsen till det egna landet. Nestroys *Anden Lumpacivagabundus* hade svensk premiär 1845 utan större framgång, men när den lokaliserats och bearbetats av Frans Hodell som *Andersson, Pettersson och Lundström* gick den inte mindre än 722 gånger i Stockholm 1865-1912.

Med den lindebergska teaterns tillkomst 1842 började flera svenska författare skriva pjäser av vådevilltyp. Framgångsrikast var August Blanche, som åren 1843-50 producerade en rad komedier med musik, de flesta efter utländsk förebild. Till exempel var *En trappa upp och på nedre botten* (1843) en bearbetning efter österrikaren Nestroy och med musik av Åhlström arrangerad efter Blanches anvisningar. Blanches framgångar lockade även andra författare att försöka sig på genren (se s. 300).

LOKALER FÖR TEATER OCH MUSIK TILTKOMNA 1832-59

<i>År</i>	<i>Ort</i>	<i>Byggnad</i>	<i>Historik</i>
1832	Stockholm	Vauxhallen på Djurgården	Schweizeri, senare Novilla varieté, på 1900-talet filmateljé
1833	Nyköping	Teaterlada	Vid V. Trädgårdsgatan. Köpt av Godtemplarorden år 1883
1833	Kristianstad	Teater	Ombyggd 1883. Sålld 1903 (huset bevarat)
1840	Gävle	Teater	Brunnen 1869 (se 1785 och 1878)
1841	Uppsala	Teater	Ombyggd 1866, riven 1938
1842	Stockholm	Nya teatern	Från 1846 kallad Mindre teatern. Från 1863 Kungl. Dramatiska teatern, stängd 1907, riven 1910
1843	Borås	Teater (Rydins Teater)	Stängd 1873, riven 1931
1843	Mariestad	Teater	Renoverad 1924
1844	Stockholm	De la Croix's etablissement	Med sal för teater. Åren 1865-66 Folkteatern, stängd 1869, riven 1913
1845	Eskilstuna	Tobaksladan	Använd till 1925. Riven under 1920-talets slut
1846	Stockholm	Villa Diorama	Stängd 1852
1849	Göteborg	Börshuset	Med sal för konsert (och teater?). Restaurerad 1952
1849	Växjö	Teater	
1850	Norrköping	Eklundska teatern	Riven 1905, nybyggd 1908
1851	Stockholm	Humlegårdsteatern	Byggd 1850 som danssalong. Stängd 1875, riven 1877
1851	Lund	Akademiska Föreningen	Med sal för teater. Tillbyggd 1880
1852	Stockholm	Teater (Trädgårdsföreningen)	I Davidsons norra paviljong vid Drottninggatan. Stängd ca 1870
1853	Örebro	Teater	Brunnen 1882, nybyggd 1889, stängd 1936, återinvigd 1976
1853	Umeå	Teaterlada vid Badstugatan	Ombyggd under 1860- och 1880-talen. Brunnen 1888
1853	Stockholm	Södra teatern	Brunnen 1857, nybyggd 1859, ombyggd 1899, Kooperativa förbundet 1957, Teater- och musikrådet 1966, Riksteatern 1972
1856	Stockholm	Ladugårdslandsteatern	Belägen på Östermalm. Från 1887 Folkteatern, riven 1904
1857	Stockholm	Teatern på Södermalm	Stängd 1859
1859	Göteborg	Nya teatern	Från 1880 Stora teatern

Turnerande sällskap vid mitten av 1800-talet

Flera turnerande teatersällskap framträdde när spelmöjligheterna förbättrades genom nybyggda teaterhus i landsorten – och dit räknades vid denna tid ännu Finland. Redan vid mitten av 1800-talet hade åtskilliga städer teatrar med plats för orkester och rikliga publikutrymmen. Detta stimulerade allt bredare samhällsklasser att uppsöka teatern för nöje och samvaro. Teatern bjöd också på konserter, ofta av turnerande virtuoser i samarbete med lokala förmågor och körer.

Det främsta sällskapet leddes av Pierre Joseph Deland under åren 1833–61. Genom giftermål med Charlotte de Broën, sondotter till Djurgårdsteaterns grundare, kunde han helt legitimt överta denna stockholmska sommar-teater och sedan turnera i landsorten under vintersäsongen. Härvid blev Uppsala en särskilt viktig spelort, och genom Delands påtryckningar byggdes där ett teaterhus år 1841. Repertoaren bestod mest av talpjäser och vådeviller, men också en och annan opéra-comique eller sångspel, t.ex. *De bägge Crispinerna* (Lemière) 1844. I det romantiska skådespelet *Preciosa*, som stod på repertoaren från 1839, fanns körer av Weber som också togs upp av Uppsalastudenterna.

Djurgårdsteatern sköttes tidvis också av brodern Fredrik Deland och av O. U. Torsslow. Det var Fredrik Deland som 1843 inledde samarbetet med Blanche och därmed påbörjade vådevillens nya era. Det var också han som i Göteborg den 17 december 1846 (mindre än ett år efter premiären på Kungl. teatern) presenterade den folkloristiska vådevillen *Värmlänningarna*, med tiden det populäraste av alla musikaliska folkklustspel i Sverige, men ingalunda utan konkurrens (se s. 298 f.).

Ett framgångsrikt sällskap leddes av Wilhelm Theodor Gille (åren 1848–62), ett annat av Johan Peter Roos (1843–65), som tre gånger råkade förlora sitt pjäsbibliotek och all sin rekvisita vid bränder, och ett tredje av Carl Gustaf Hessler (1848–ca 1868). De båda senare hade ofta sångspel på repertoaren. Hessler invigde 1850 den nya Norrköpingsteatern med *Systrarna på Kinnekulle* (C. Hauch), vars körer och melodramer var komponerade av Ahlström. Vid gästspelsturnéer i landsorten – det gällde då Torsslows trupp vid Mindre teatern – medförde Ahlström eget piano, som kom till användning på mindre orter när det inte fanns lokala musiker att tillgå. En notis från 1834 ger intressanta upplysningar om hur det kunde gå till:

»I Karlskrona, Gävle, Falun och Göteborg m. fl. städer biträda amatörer beständigt i sångpjäser. I Jönköping utgöres hela orkestern av hovrättsstaten, och i Linköping har flera gånger setts själva biskopen, i orkestern, deltaga i musiken.» (Cit. efter Hillberg 1948, s. 47.)

Sällskapen stannade i regel i veckor eller månader på samma plats och uppvisade en ibland förbluffande bred repertoar. Stockholmspjäserna kom ofta mycket snabbt till de större landsortsstäderna om något av de turnerande sällskapen tog upp dem på sin repertoar. Exempelvis spelades *Ur lotsarnas liv* och *Korp-Kirsti* i Göteborg inom ett år efter Stockholmspremiären 1863. Men man bör också komma ihåg att de pjäser som nämns här endast är typiska exempel ur 1800-talets rika spelrepertoar. När man betänker att Ahlström arrangerade musik till

125 teaterstycken, och Hermann Berens, Oscar De Wahl, Johan Wilhelm Söderman (August Södermans far), Gustaf Stolpe och Emil Becker kanske något femtiotal var, förstår man att omsättningen av pjäser var enorm. Under ett tre månaders gästspel i Uppsala 1844–45 spelade Fredrik Delands trupp inte mindre än 44 olika pjäser. Ännu värre var P. J. Deland, som på 21 kvällar i Uppsala hösten 1851 gav 24 olika pjäser, de flesta ett par gånger (Taube 1940). Nästan varje föreställning innehöll två pjäser, varav en enaktare. De flesta var talpjäser, kanske med någon enstaka sång. Två gånger uppfördes *Lilla slavinman* med Crusells musik (på sedvanligt vis med biträde av lokal amatörorkester). Vidare uppfördes två vådeviller av August Säfström och en av dansken Hostrup.

Landsorten fick på detta sätt erfarenhet av talpjäser, vådeviller och sångspel. Större sångspel och operor, som fordrade både goda sångartister och orkester, uppfördes av naturliga skäl mera sällan. I Göteborg grundlades emellertid ett stort operaintresse redan under 1830-talet. Åren 1836–38 spelade det Tyska operasällskapet på teatern vid Södra Hamngatan en rad av operalitteraturens klassiska verk, bl.a. *Enleveringen*, *Don Juan*, *Titus* och *Trollflöjten* av Mozart, *Barberaren* och *Italienskan i Algier* av Rossini och *Robert av Normandie* av Meyerbeer. Senare, när Göteborgs orkester från 1854 organiserades under Joseph Czapeks ledning, engagerades denna till operaföreställningar och möjliggjorde därmed långa sejourer av gästande operasällskap. Göteborgs Nya Teater (sedermera Stora teatern), som senare kom att spela mycket musikteater, invigdes den 15 september 1859 av en turnerande Stockholmsensemble med Mindre teaterns artister under Edvard Stjernström. Under två månader spelade ensemblen ett tjugotal pjäser, däribland två färska enaktare av Offenbach (*Byspelmannen*, *De bägge blinde*), en vådevill med August Södermans musik (*Den svaga sidan*) och fem pjäser med musik av J. N. Ahlström (bl.a. *Blanches Ett resande teatersällskap*).

Expansion och specialisering på Stockholmsoperan

De sista decennierna i det gustavianska operahuset, främst på 1860–70-talen, har kallats operans andra storhetstid. Ökade internationella kontakter såväl som nationella strävanden ledde till förnyelser både beträffande repertoar, iscensättningskonst, sångutbildning och publiksmak. Sångarna var av särskilt hög klass (se nedan) och dirigenterna Norman (biträdd av Söderman), Dente och Nordqvist kunde glädja sig åt ett utökat hovkapell. Iscensättningskonsten nådde nya höjder under bl.a. August Bournonville och Ludvig Josephson. De båda kungabröderna Karl XV:s och Oscar II:s personliga engagemang hade också stor betydelse. Under denna epok började även svenska tonsättare

göra sig mera gällande som sångspels- och operaskapare. Det viktigaste verket var Hallströms *Den bergtagna* 1874 (se s. 401 f.).

Även om det var nu som Stockholmsoperan började spela de stora operorna av Verdi och Wagner, var den franska dominansen markant. Av de tolv mest spelade tonsättarna var sex fransmän, och den i särklass mest spelade var Auber med sina opéra-comiquer *Fra Diavolo*, *Muraren*, *Den stumma från Portici*, *Hälfien var*, *Kronjuvelerna*, *Den svarta dominon*, *Marco Spada* m.fl. Näst mest spelad var Mozart med de alltfjämt populära *Figaros bröllop*, *Don Juan* och *Trollflöjten*. Därefter följde Meyerbeer – *Robert av Normandie*, *Hugenotterna*, *Profeten*, *Afrikanskan* (glansfullt presenterad 1867, två år efter Paris), *Nordens stjärna* (1881, ursprungligen skriven för Jenny Lind) – samt Gounod, med *Faust* (1862) och *Romeo och Julia* (1868). Mycket spelade var också Adam, bl.a. *Alphyddan*, *Nürnbergerdockan* och den nya *Konung för en dag* (1882), Offenbach med *Den sköna Helena* (på Operan 1865), *Riddar Blåskägg* (Dramaten 1867) och *Hoffmanns sator* (1889), Bizet (bl.a. *Carmen* 1878) och Thomas (*Mignon* 1873).

Italiensk opera representerades främst av Verdi med de nya *Trubaduren* (1860), *Rigoletto* (1861), *Den vilseförda* (*La Traviata*; 1868), *Aida* (1880), *Otello* (1890), samt Donizetti med *Lucia di Lammermoor*, *Kärleksdrycken*, *Regementets dotter*, *Leonora*, *Lucretia Borgia* och nyheten *Don Pasquale* (1869) och Rossini med *Barberaren i Sevilla* och *Wilhelm Tell*. Även Arrigo Boitos *Mefistofeles* blev ett lyckokast (1883).

Av den tyska repertoaren spelades romantikerna Weber med *Friskytten* och *Oberon*, och Wagner. Den senare introducerades försiktigt 1865 med sitt minst avantgardistiska verk, *Rienzi*, översatt och instruerat av Fritz Arlberg. Operan fick särskild framgång genom den tyske tenoren Joseph Aloys Tichatscheks gästspel i huvudrollen. *Den flygande holländaren* möttes med större skepsis 1872 och gick endast 13 gånger (man hade ju *Afrikanskans* skeppsbrott att jämföra med), samtidigt som Arlberg inte kunde ersättas efter en konflikt med Hovkapellet 1874.

Ett genombrott för Wagner hos Stockholmspubliken kom först med *Lohengrin* (1874), varefter följde *Tannhäuser* (1878) och *Mästersångarna i Nürnberg* (1887). Men t.o.m. vid den sistnämnda operans premiär lämnade en del av publiken föreställningen efter första akten. Recensenten Wilhelm Bauck och många med honom ansåg Wagners musik obegriplig, omelodiös och full av oljud.

Betydelsefulla faktorer för operornas publikframgångar under perioden var förutom musiken och sången de många färggranna baletterna, de trolska gasljusbelysningarna och fr.a. de många maskineffekterna. Den självlärd smålänningen Peter Fredrik Lindströms gungande skepp i *Afrikanskan* (se plansch XX), glidande svan i *Lohengrin*, flygmaskin i *Mefistofeles*, vilda jakt i *Friskytten*, vandrande skog i Hallströms *Den förtrollade katten* och maskineri med klippor i *Den bergtagna* gav hisnande upplevelser och väckte stor förtjusning.

Sångutbildning och artister 1860–90

Periodens ledande sångpedagoger var Isidor Dannström, Julius Günther och Fritz Arlberg samt de första betydande kvinnliga pedagogerna, Signe Hebbe och Ellen Bergman, båda kolleger till Günther vid Musikonservatoriet. Signe Hebbe, som blev mera känd för sin undervisning i scenframställning och plastik, förändrade synen på utbildning framför allt av kvinnliga artister. Hon förespråkade en djup bukandning, som tidigare inte använts av kvinnor, och baserade sin sångundervisning på en kombination av fransk och italiensk sångskola med stor noggrannhet i textuttal, frasering och vacker timbre utan forcering. Hennes plastikundervisning grundades inte, som tidigare varit vanligt, på balettens stiliserade rörelsemönster utan på äldre fransk-italiensk pantomimtradition och Delsarte-skola samt ett medvetet agerande inifrån. Hon predikade: »Först tanken, sedan gesten och sist ordet.» Kvinnliga artister fick nya medel som möjliggjorde ett djupare dramatiskt uttryck, ett villkor för att komma ifrån »subrette-riet» och ett led i kvinnans frigörelse i konsten (Lewenhaupt 1988).

Verdi- och Wagnerrepertoaren förändrade sångutbildningen, framför allt krävdes större röststyrka. Arlbergs omdiskuterade sångskola, Försök till en naturlig och förnuftig grundläggning af tonbildningsläran (1891), grundlades på anatomiska studier och idéer om ett »naturligt» sångsätt. En särskild insats gjorde Arlberg i sina försök, inspirerade genom Wagnerstudier, att instruera utifrån den svenska texten med dess specifika betoningar och uttalsregler. Trots att man sjöng på svenska hade man tidigare utan vidare anammat mönster från italienskan och franskan. Han pläderade också för en naturlig tonansats i stället för en ansats med den s.k. glottisstöten och han ansåg legatoföredraget särskilt viktigt. Att hävda att den »naturliga» andningen räckte för sång påpekades dock senare som ett misstag.

Ledande sångerskor under perioden var Signe Hebbe, Fredrika Stenhammar, Carolina Östberg, Mathilda Grabow och Selma Ek – förutom den under 1860-talet ännu verksamma Michaëli. Sopranen Signe Hebbe var den första verkligt skickliga skådespelerskan på den svenska operascenen, där hon framträdde åren 1864–79 ömsom som anställd, ömsom som gäst på grund av sina många utlandsengagemang. Hennes förnämsta rollskapelser var Valentine i *Hugenotterna*, Fidelio, Margareta i *Faust*, Alice i *Robert av Normandie*, Susanna i *Figaros bröllop* och *La Traviata*. Hebbe hade utbildning från Dannström, elevskolan i Stockholm (elevdebut 1855), konservatorierna i Berlin (Wüerst) och i Paris (Masset, Lévassour m.fl.), Francesco Lamperti, Adelaide Ristori m.fl. Rösten var inte stark, men ytterligt välskolad och vacker och i enastående plastik behärskade Hebbe de stora medlen likaväl som de

små. Gestaltningmässigt nyskapande var hon även internationellt genom sin förmåga att utforma variationsrika kvinnogestalter, som inte bara gjorde söta entréer, utan utvecklades dramatiskt genom hela verken. Genom sina rollstudier för tonsättare som Gounod, Thomas, David m.fl. skapade hon viktiga direkttraditioner i Sverige.

Fredrika Stenhammar var till skillnad från Signe Hebbe mera s.k. svensk till sin utstrålning. Efter utbildning i Leipzig (fru Schäfer) anställdes hon i Dessau 1854 (vars teater dock brann). I Stockholm blev hon sedan vår första stora Wagnerprimadonna under åren 1855-79 - Senta i *Den flygande holländaren*, Elisabeth i *Tannhäuser*, Elsa i *Lohengrin* - men hon hade även framgång i operor av Mozart och Weber och Hallström. Den vackra rösten förenade hon med god stilkänsla och stor musikalisk intelligens. Hon var även pedagog.

Carolina Östberg, elev till både Günther och Hebbe, övertog under 1870-talet många av Louise Michaëlis roller. Åren 1879-85 var hon särskilt uppburen som operettprimadonna på Nya teatern (*Boccaccio*, *Lilla Hertigen*, m.fl.) och återkom efter utlandsengagemang 1886-1906 till Stockholmsoperan, där hon blev vår första Sieglinde i *Valkyrian*. Hennes sopranstämma var hög, klar och stark och koloraturfärdigheten betydande. Efter 1906 var hon sångpedagog.

Mathilda Grabow utbildades vid elevskolan från 14 år, sedan för Fredrika Stenhammar och för Pauline Viardot-García. Efter fem år i Paris blev hon en ledande koloratursopran vid Stockholmsoperan, bl.a. som Julia i *Romeo och Julia*, Gilda i *Rigoletto*, Elsa i *Lohengrin* och Ingeborg i Hallströms *Den bergtagna*.

Selma Ek, elev till Günther, lämpade sig särskilt bra för Wagner och svenska vikingaoperor. Vår internationella storsångerska Christina Nilsson genomgick inte elevskolan och sjöng inte mer än fyra gånger på Operan i Stockholm (förutom några konserter). Hon tillhörde således inte det egentliga svenska musiklivet.

De ledande sångarna var Oscar Arnoldson, Fritz Arlberg, Anders Willman, Carl Fredrik Lundqvist (Lunkan) och slutligen Arvid Ödman. Arnoldson utbildades för Günther och Stjernström och sjöng först operetter på Mindre teatern före en dramatisk operadebut 1858, då han tappade rösten mitt i föreställningen. Efter ett år återkom han som ledande tenor under 1860-70-talen, bra i praktiskt taget allt, men kanske framför allt som Lohengrin. Sångtekniskt var han enastående skicklig, sjöng perfekta koloraturer och kunde drilla på tonen höga c. Dessutom var han dramatiskt trovärdig i sin scenframställning. Men av skräck för att ånyo tappa rösten berövade han sig livet vid 50 år.

Arlberg debuterade hos Stjernström på Mindre teatern 1854 och anställdes vid Kungl. teatern två år senare. Han hade en inte så stor, men vackert egaliserad röst och var mycket mångsidig och skicklig i sitt dramatiska agerande, bl.a. som Valentin i *Faust* och Telramund i *Lohengrin*. Arlberg blev en av Wagners första proselyter i Sverige och anlitas som expert, särskilt efter sitt Bayreuth-besök vid invigningen 1876.

Willman var utbildad vid elevskolan (som han sedan blev chef för), och för Günther, samt för Duprez, Laget och Delsarte i Paris. Som ledande bassångare under nära trettio år blev han särskilt berömd som

Bertram i *Robert av Normandie* och Mefistofeles i både Gounods och Boitos tappningar – Christina Nilsson ansåg 1893 hans Mefistofeles vara en av samtidens främsta musikdramatiska prestationer (Rundberg 1952, s. 165), vidare som Marcel i *Hugenotterna*, Leporello i *Don Juan* och Sarastro i *Trollflöjten*. Han var den förste scenkonstnär som blev chef vid de Kungliga teatrarna (1883–88).

Studentsångaren »Lunkan» Lundqvist – en ovanligt stark och kraftfull tenorbaryton med en känt imponerande figur och en utpräglad personlighet – hämtades ur Wagnerkören och utbildades av Arlberg. Han sjöng på Stockholmsoperan 1869–1904, bl.a. Gustaf Wasa och Kristian i Naumanns opera, Björn i *Vikingarna* och Wagnerrollerna Rienzi, Wolfram och Hans Sachs.

Med Ödmann brukar man säga att den nordiska tenorstämman fick sitt definitiva genombrott på scenen. Hans vackra, men från början späda röst utvecklades under Arlberg, Günther, Hallström och Masset till en rösttyp, som mer liknade manskvartettens. Den hade två oktavers omfång och var väl egaliserad. Ödmann blev berömd för sitt pianissimo på höga toner med full bröstöst. Trots många utlandsanbud blev han Stockholmsoperan trogen 1876–1911 i roller som Tamino i *Trollflöjten*, Lohengrin, Radamès i *Aida*, Raoul i *Hugenotterna*, Romeo i *Romeo och Julia*, Bergakungen i *Den bergtagna* och Otello.

Operetten

Under dessa årtionden erövrade parisisk och wiensk operett terräng på bekostnad av vådevillen, som till sin natur var en mer intim teaterform. Vådevillen krävde inga större röster, den byggde mer på fyndiga texter än melodier i kupletterna, och handlingen – både fantasirik och ibland realistisk – blev sällan elak eller utmanande. Operetten däremot, speciellt den parisiska i Offenbachs tappning, krävde mer av röstresurser och orkester, ägnade sig mer åt satir och persiflage och var inte familjeunderhållning på vådevillens och det mindre sångspelets sätt. Operetten blev »fräck» och »vågad» och tilltalade den växande stadsbourgeoisien, som successivt växte ifrån den äldre, småborgerliga konventionen.

Den offenbachska epoken tog sin början med *Orfeus i underjorden*, som gavs i Stockholm på Djurgårdsteatern i september 1860 och i Göteborg av J. P. Roos' sällskap i december samma år. Den verkliga kapplöpningen om Offenbachs publikdragande operetter började dock först några år senare, då Stockholm upplevde en dubbelpremiär på *Den sköna Helena*, den 11 maj 1865 på Södra teatern och femton dagar senare på Kungl. Dramatiska teatern. Sedan följde *Storhertiginnan av Gerolstein* (1867), *Pariserliv* (1868) och *Frihetsbröderna* (1869) – alla på Djurgårdsteatern. Efter hand kom också de övriga tonsättarna inom denna nya sångspelsvariant: Suppés *Den sköna Galathea* (1868), varmed den wienska operetten presenterades, Lecocqs *Theblomma* (1869), Johann Strauss' *Läderlappen* (1875), Planquettes *Corneilles klockor* (1878), och till slut *Mikadon* av Gilbert & Sullivan.

Ill. »Helsingborgs teater, den gamla och den nya; den nyas salong och foyer». Träsnitt efter teckning av Sven Andersson, Ny Ill. Tidning 8/12 1877.



HELSINGBORGS TEATER, DEN GAMLA OCH DEN NYA; DEN NYAS SALONG OCH FOYER. Tecknade af Sven Andersson.

LOKALER FÖR TEATER OCH MUSIK TILTKOMNA 1861-88

<i>År</i>	<i>Ort</i>	<i>Byggnad</i>	<i>Historik</i>
1861	Stockholm	Manège-teatern	Byggt 1849 som Mothanders manège, Djurgårdscirkus. Riven 1890
1862	Uddevalla	Teater	Brunnen 1958
1863	Kalmar	Teater	
1863	Stockholm	Berns salonger	Sal för konserter och teater
1864	Stockholm	Nya teatern på Djurgården	Brunnen 1865, nybyggt 1867, brunnen 1929
1864	Stockholm	Artilleriteatern	I Kronobageriet. För militära amatörskådespelare. Stängd ca 1880?
1867	Stockholm	Nya teatern	Hammerska Ladan. Från 1868 Mindre teatern, riven 1884
1869	Vänersborg	Teater i Stadshotellet	Ombyggt 1940
1869	Karlstad	Teater	I Expositionsbyggnaden vid Hamntorget. Använd för annat ändamål fr. 1875
1870	Stockholm	Alhambra-salongen	På Djurgården. Byggt som restaurang Pohlsro på 1860-talet. Teater 1871-73, sedan varieté, brunnen 1918
1873	Borås	Teater	Ombyggt 1900, stängd 1975, riven 1983
1875	Stockholm	Nya teatern	På Blasieholmen. Från 1888 Svenska teatern. Ombyggt 1891 för att inrymma Operan 1892-98, sedan åter Svenska teatern, brunnen 1925
1876	Göteborg	Teater	I Arbetareföreningens hus vid Järntorget. Ombyggt 1883, nybyggt 1909 som Nya teatern, från 1925 biograf
1877	Helsingborg	Nya teatern	Ersatte teaterladan från 1817
1878	Gävle	Nya teatern	(Se 1781 och 1840)
1878	Karlstad	Yhnellska teatern	Stängd 1890
1878	Stockholm	Blanch-teatern	(Efter Theodor Blanch.) Från 1881 Vaudeville-teatern, från 1883 konstsalong, från 1901 biograf, från 1916 Blanche-teatern (namn efter August Blanche), riven 1962
1880	Karlskrona	Teater	Ersatte den gamla teatern från 1781. Stängd 1939
1881	Söderhamn	Teater	
1882	Hudiksvall	Teater	
1883	Östersund	Teater	Ombyggt 1947
1884	Nyköping	Teater	Ombyggt 1929
1884	Stockholm	Godtemplar-lokal	(På Kungsholmen.) 1888-92 Kungsholms-teatern, sedan fabrik, riven 1972
1886	Stockholm	Vasateatern	Ombyggt 1892
1887	Stockholm	Mosebacke etablissement	Med teatersalong. Rivet 1939
1888	Stockholm	Nya Cirkus på Östermalm	Från 1900 Olympia-teatern, från 1904 Östermalmsteatern, från 1909 Operett-teatern, från 1910 danspalats, brunnet 1913
1888	Stockholm	Sveasalen	Från 1890 varieté. I samma hus Svea-teatern från 1894, sal och teater brunna 1899, Svea-teatern övertog näraliggande hus, rivet 1913 (för Nordiska Kompaniets nybygge)

Turnerande sällskap 1860-90

Under 1850-60-talen utökades landsortens teaterverksamhet med nya sällskap under Lars Erik Elffors, Isac Fredrik Smitt och Frans Ferdinand Novander, alla med musikpjäser på repertoaren. Under de följande decennierna skedde specialisering på olika genrer. Sällskapen tenderade att bli antingen »dramatiska» – med enbart talpjäser på repertoaren – eller »lyriska». De senare kunde i sin tur specialisera sig mot de lättare arterna, alltså operetter och »buffoneska» (farsartade) sångspel eller mot något tyngre repertoar, sångspel eller operor. Alla de svenska landsortssällskapen av den lyriska sorten hade dock en relativt blandad repertoar för att kunna uppfylla alla önskemål under turnéerna.

Under 1870-80-talen fortsatte Elfforska sällskapet under änkan Therèse med åtskilliga musikpjäser på repertoaren, både Offenbachs *Prinsessan av Trapezunt* och ett par framgångsrika efterföljare till *Värmlänningarna*, Frans Hedbergs *Korp-Kirsti* och Littmarck-Anreps *Närkingarna* (se s. 302). Ett annat lyriskt sällskap leddes av Knut Tivander. Det invigde först Helsingborgs nya teaterhus 1877 (se ill. s. 148) med Flotows *Martha* och året därpå, då truppen övertagits av Ludvig Otterström, Gävle Teater med *Don Cesar de Bazano*, en pjäs av Dumanoir-Dennery, till vilken man använde musik av Ahlström. Andra sällskap med operetter på repertoaren leddes av Carl Otto Lindmark (1865-85), Frithiof Carlberg (1875-90), Gustaf Key (1878-85) – med både lyrisk och dramatisk avdelning – samt Wilhelm Rydberg (1884-98). Det förnämsta av de lyriska sällskapen var dock Carl Johan Fröbergs, som 1869-94 (utom 1877-79, och från 1884 under ledning av sonen Mauritz) turnerade i Sverige med verk av Offenbach, Suppé, Millöcker, Lecocq o.a.

I Göteborg spelade ett tyskt operasällskap under Emil van der Osten en rad aktuella operor och sångspel under sammanlagt åtta månader åren 1861-63, bl.a. Flotows *Martha*, Verdis *Trubaduren* och Rossinis *Wilhelm Tell*. Ett annat tyskt operasällskap under Carl Gaudelius spelade i Göteborg under vintersäsongerna 1864-66 och gav både *Muntra fruarna i Windsor* (Nicolai) och *Judinnan* (Halevy) – den senare ett par år före Stockholmspremiären (1866). Från 1864 gästuppträdde också artister regelbundet från Operan i Stockholm. Men åren 1874-80 samlade Göteborgsteaterns ägare, kakelugnsmakare August Ringné, en fast ensemble med Carl Bernhard Hultén som kapellmästare. Man vågade sig dock inte på operor, utan nöjde sig med komedier, sångspel, operetter och vådeviller. Bland annat tog man upp Lecocqs operabuffa *Giroflé-Girofla* med operettstjärnan Anna De Wahl (1876), och 1877 spelade man *Martha* med Zelia Trebelli och Conrad Behrens som gäst-artister.

På Kungl. teatern 1890–1920

För svensk operaverksamhet var de här åren präglade av ekonomisk oro och artiststrejker. Samtidigt var det en återhämtningstid, med så småningom en omstart i ett nytt operahus. Med Wagnerproselyterna Henneberg och Hallén anställda som dirigenter och Axel Rundberg som repetitör, bereddes väg för de stora Wagneroperorna. Den nya musiken var svårbegriplig och krävde fler repetitioner än vanligt, och Rundberg förberedde sig för iscensättningen av *Valkyrian* 1895 genom att resa till Bayreuth. Carolina Östberg sjöng Sieglinde, Matilda Jungstedt Fricka och Adèle Almati Brünhilde. *Valkyrian* betydde den senare Wagners definitiva genombrott i Sverige. De närmaste 20 åren spelades *Rhenguldet* (1901), *Siegfried* (1905), *Ragnarök* (1907), *Tristan och Isolde* (1907) och *Parsifal* (1917).

Framgångar fick för första gången även ryska operor, Tjajkovskijs *Jolantha* (1893), *Eugen Onegin* (1903) och *Spader dam* (1909) och Mussorgskij & Rimskij-Korsakovs *Boris Godunov* (1911). Smetanas *Brudköpet* (1894) slog dock inte an. Vidare gavs Verdis *Falstaff* (1896), Mascagnis *På Sicilien* (1890) och *Vännan Fritz* (1895), Leoncavallos *Pajazzo* (1893), Puccinis *Bohème* (1901) och *Tosca* (1904), båda med Anna Oscär, samt *Madame Butterfly* (1908) i en berömd tolkning av Davida Hesse. Massenets *Manon* (1896) och Saint-Saëns' *Simson och Delila* (1903), med Matilda Jungstedt, var de mest spelade nya franska verken. Ytterligt populär blev Humperdincks *Hans och Greta* (1895). Richard Strauss introducerades med *Salome* (1908), där den tidigare balettdansösen Anna Oscär förutom sången kunde utföra slöjdansen professionellt, och omsider *Rosenkavaljeren* (1920).

Samtidigt ökade den svenska operaproduktionen markant (se s. 408 f.). Men inte bara svenska operor hade vikingateman. Den norska *Sven Orädd* av Ole Olsen gavs under tonsättaren 1892 och den danska *Vikingablod* av P. E. Lange-Müller spelades 1904. 1890-talet blev en brytningstid när sångarna pendlade mellan gamla och nya ideal. Synen på både musikens, sångdeklamationens, aktionens och scenbildens uppgifter förändrades i och med att man tog till sig Wagners koncept för allkonstverket. Regissören blev en medskapande konstnär av helt annan art än tidigare och scengestaltningen en del av själva dramat. Samtidigt krävdes något nytt av publiken, som länge varit van att betrakta balett och maskineri som underhållande inslag, och som sökte melodier att sjunga på vägen hem och ville applådera ekvilibristisk röstgymnastik i lagom portioner. Bland periodens heta och tidstypiska kontroverser fick *Carmen*-striden 1897 och de många sammandrabbningarna mellan John Forsell och Peterson-Berger stora konsekvenser. I Sverige har som känt en smak i taget varit rådande och det fanns då inte plats för både en John Forsell och en Peterson-Berger – virtuosen, divan gentemot ivraren för ensemblen och allkonstverket.

Carmen-striden gällde Dina Edling och Adèle Almatiss klassiska rolluppfattning efter den franska rollskaparen Galli-Marié – det fjärlslika naturbarnet som aldrig går utanför den goda smaken och nöjer sig med antydningar och småraffinemang – kontra Matilda Jungstedts uppfattning av en intelligent, realistisk zigenarkvinna,

lidelsefull, kattlik och full av åtrå (inspirerad av Signe Hebbe och Pauline Lucca). Matilda Jungstedt vann, vilket fick till följd att Dina Edlings make, regissören Axel Rundberg, lämnade operan. Mot slutet av perioden introducerades en ny regi-konst av Harald André, som utgick från Adolph Appia och Gordon Craig.

Sångutbildning och sångare 1890-1920

Barytonsångarna Oscar Lejdström och Gillis Bratt blev Günthers och Arlbergs efterföljare som ledande sångpedagoger. Bratt var även vår första röstläkare. Inte minst med tanke på de många sångare som kom med spänningar från en bakgrund som manskörsångare i Uppsala, inriktades arbetet mycket på avspänningsövningar på fysiologisk grund, vilket bl.a. framgår av deras skrifter (Lejdström 1928; Bratt 1916). Med mjuk intonation och avspända stämband tränades rösterna att bli större och fylligare, dock skedde det på bekostnad av rörligheten, eftersom detta inte går att förena. Mot periodens slut framträdde även Karl Nygren-Kloster.

Mest betydande kvinnliga pedagoger var Paula Frödin-Lizell och Anna Bergström-Simonsson, den senare elev till Ellen Bergman och särskilt framstående som talpedagog (vid Musikkonservatoriet 1902-21). Liksom Bratt ansåg hon att en välutbildad talröst borde vara grunden för all sångträning. Hennes lärobok *Taltekniska övningar* (1917) kom i ny upplaga så sent som 1961 (se s. 181). Paula Lizell vidareförde Signe Hebbes plastiklära. Ledande sångerskor var mezzosopranerna Matilda Jungstedt, Liva Edström-Järnefelt och Nanny Larsén-Todsén, koloratur-sopranen Anna Oscår och alten Julia Claussen. På manssidan framträdde John Forsell, Åke Wallgren och Emile Stiebel (baryton) samt David Stockman (tenor).

Matilda Jungstedt, Signe Hebbes främsta elev, var Sveriges första riktigt stora mezzosångerska. Mest uppburen var hon för sina tolkningar av Orfeus (Gluck) och Carmen (Bizet) (se ovan). Även Liva Edströms Carmen var uppskattad. Anna Oscår var Sveriges första Salome och en känd Vaino i *Arnlfot*. Nanny Larsén-Todsén och Julia Claussen var berömda Wagnersångerskor även utanför Sverige.

Forsell, elev till Günther, var känd som bl.a. Don Juan, Greven i *Figaros bröllop*, Den flygande Holländaren och vår första Scarpia i *Tosca*. Wallgren sjöng bl.a. Wagners Wotan-partier och Hans Sachs i *Mästersångarna*. Stiebel var en stor buffasångare – bland hans roller kan nämnas Bartolo i *Barberaren i Sevilla*, Leporello i *Don Juan* och Löpar-Nisse i *Värmlänningarna*. Stockman, slutligen, var med sin ljusa, lyriska tenor arvtagaren efter Arnoldson och Ödmann. Han var mycket mångsidig och sjöng bl.a. Hoffmann i *Hoffmanns sagor (äventyr)*, samt Lohengrin. Några av de främsta sångarna gjorde även turnéer ute i landet (se nedan).

I början av 1900-talet ökade också den internationella rörligheten och många svenska sångare gjorde – delvis på grund av missnöje eller bristande engagemangs-anbud i Sverige – betydande insatser bl.a. vid Metropolitan i New York.

Teaterkungen Ranft – turnerande sällskap 1890-1920

Raden av nya teaterbyggnader blev skådeplats för pjäser med musik, sångspel, operetter, någon gång opera, men också varieté och den nya form av vådevill som kallades revy. På kontinenten uppstod under 1800-talet agenturer som tillhandahöll pjäser i form av färdiga paket med notmaterial, regianvisningar och dekorer. Handeln med »rättigheter» till dessa utvecklades till en industri, och med köp av många rättigheter följde behov av flera teatrar och ett »stall» av artister. Framför allt i England uppstod sådana teaterimperier.

LOKALER FÖR TEATER OCH MUSIK TILLKOMNA 1891-1916

<i>År</i>	<i>Ort</i>	<i>Byggnad</i>	<i>Historik</i>
1891	Stockholm	Cirkus, Djurgården	Åren 1895-97 Arenateatern
1891	Göteborg	Alhambra-teatern, variété	Från 1897 Folkteatern
1893	Karlstad	Teater	(Se 1828, 1869 och 1878)
1894	Ystad	Teater	
1894	Sundsvall	Teater	
1895	Varberg	Teater	
1896	Karlshamn	Teater	
1897	Halmstad	Teater	
1897	Malmberget	Teater i Folkets Hus	Ombyggd 1928
1901	Landskrona	Teater	
1902	Bollnäs	Teater	
1902	Stockholm	Folkets Hus	Med teater från 1910
1902	Kristinehamn	Teater	
1903	Linköping	Teater	
1905	Skara	Teater	Brunnen 1981
1906	Kristianstad	Nya teatern	
1906	Stockholm	Oscarsteatern	
1907	Umeå	Teater	Brunnen 1913
1908	Sandviken	Teater	
1908	Stockholm	Kungl. Dramatiska teatern	
1911	Stockholm	Skansens friluftsteater	
1911	Ronneby	Teater	
1911	Skellefteå	Teater	
1913	Laholm	Teater	
1914	Luleå	Teater	
1915	Västerås	Teater	
1915	Nynäshamn	Teater	(Folkets Hus)
1916	Göteborg	Lorensbergsteatern	Från 1934 biograf

I Sverige kom en motsvarighet när Albert Ranft, efter flera år som skådespelare, först förvärvade Djurgårdsteatern 1892 och senare även en rad andra Stockholms-testrar: Vasateatern 1895, Svenska teatern 1898, Södra teatern 1900, den nybyggda Oscarsteatern 1906, Alhambrateatern 1919 och Mosebacke revyteater 1920. Under kortare tider innehade han också Arenateatern (1895-97) och Östermalmsteatern (1903-04) och arrenderade självaste Operan 1908-10 med Wilhelm Peterson-Berger som regissör. Dessutom var Ranft ägare till Stora teatern i Göteborg 1899-1920. Med detta teaterimperium följde en stor skara skådespelare, sångartister och musiker att sysselsätta.

Ranft organiserade också en rad landsortsturnéer fram till sin konkurs 1925. Främst gällde det ett dramatiskt och ett lyriskt sällskap, som under 1910-talet dominerade huvudteatrarna i Malmö och Göteborg, där de spelade omväxlande. Kapellmästare var under en rad år Fredrik Tobiaeson. I synnerhet efter den stora

succén med *Glada änkan* på Oscarsteatern 1906 ägnade sig Ranft mycket åt operetten och framförde klassiker som Lehárs *Greven av Luxemburg* och numera bortglömda verk som *Prinsessan Sommarsol* av Leo Ascher (26 gånger i Göteborg 1919). Men han lät också sitt lyriska sällskap under Tobiaeson framföra verk som *Carmen*, *Bohème*, *Regementets dotter* och *Pajazzo*.

Det fanns också turnerande lyriska sällskap utanför det ranftska imperiet, varav flera operasällskap. De flesta kända operor kom på detta sätt till uppförande runt om i landet: *Orfeus och Eurydike*, *Figaros bröllop*, *Barberaren i Sevilla*, *Regementets dotter*, *Mignon*, *Undine*, *Vita Fru*, *Martha*, *Alphyddan*, *Konung för en dag*, *Fra Diavolo*, *Kärleksdrycken*, *Faust*, *Trubaduren*, *Rigoletto*, *La Traviata*, *Carmen*, *La Bohème*, *Cavalleria Rusticana* och *Pajazzo* (här till Hillberg 1948, s. 109 f.). Norrmannen Bjarne Lunds operasällskap var ett av de första betydande (1885-88), följt av kapellmästare Carl Herbolds från 1887 och barytonsångaren Oscar Lombergs från 1897. Operaturnéer gjorde även Hjalmar Selanders lyriska avdelning, Richard Lundin, Carl Carlander och Sigurd Hagman – tillsammans eller var för sig – samt Emil Linden, Matilda Jungstedt, Anna Norrie (även operett) och operans artister. Musiken framfördes oftast på piano, ibland förstärkt med några instrument, samt i lokal dekor med medförd rekvisita.

Det främsta operettsällskapet leddes av Sigrid Eklöf-Trobäck (1908-18). Hon blev sedan chef för den nybildade »Centraloperetten», som ordnade turnéer i folkparkerna – den första folkparken tillkom i Malmö 1891. Andra sällskap leddes av Anton Salmson (1904-15), Axel Lindblad (1905-15) och Axel Hansson (1915-18). På programmet stod såväl *Carmen* som moderna operetter som *Filmdrotsningen* (Gilbert), *Zigenarkärlek* (Lehár) och *Dollarprinsessan* (Fall).

Revyn

En del sällskap specialiserade sig på revy, bl.a. John Lianders och Oscar Textorius' sällskap i början på 1900-talet. Den svenska nyårsrevyn hade skapats av Blanche och Mauritz Cramær under 1840-talet (se s. 300). Senare följde bl.a. Franz Hodells »nyårsskämt» *Odödlighetens tempel* (1869) på Södra teatern. På 1870- och 80-talen gjordes revyer av Ernst Wallmark och Selfrid Kinmansson, på 90-talet av Harald Leipziger och Emil Norlander. Den senare fick sin första framgång med Vasateaterns nyårsrevy 1894, *I ballong*, med musik arrangerad av Herman Berens (d.y.). Norlander började omforma revyn från en skämtsamt summering av det gångna året till en mera sammanhållen folklivsskildring, fylld av sånger och kupletter och även dansnummer. *Den stora strejken* (Södra teatern 1899) lanserade Helfrid Lambert och Hildegard Ohlson, som sjöng *Kväsarvalsen*, en okonstlad melodi upptecknad av Artur Högstedt. Den största succén blev *Den förgyllda lergöken* (Kristallsalongen 1900), som enligt Norlanders egen uppskattning spelades ca 1 500 gånger i Stockholm och landsorten i olika versioner och av olika sällskap åren 1900-1921. De flesta av alla dessa revyer var enaktare. Den första helaftonsrevyn var antagligen Norlanders *Damen med masken* (Södra teatern 1903).

Göteborg hade en motsvarighet till Norlander i Axel Engdahl och hans nyårsrevyer. Som direktör för Folkteatern (och även författare) gav han sina revyer omväxlande med operetter och pjäser. Säkerligen fanns lokala förmågor i flera städer, men en grundlig inventering av teatern i landet har dessvärre aldrig gjorts.