

MUSIKEN I SVERIGE

Band III. Den nationella identiteten 1810-1920

Del 1. MUSIKODLINGEN 1810-1920

Kapitel 4. Musikern och musikmarknaden
Civila och militära musiker (*Åke Edenstrand*)
Musikutbildning och musikundervisning
(*Lennart Reimers*)
Förlag, musikhandel, instrumenttillverkning
(*Veslemöy Heintz*)
Skribenter och musikforskare
(*Leif Jonsson och Martin Tegen*)

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



4. MUSIKERN OCH MUSIKMARKNADEN

CIVILA OCH MILITÄRA MUSIKER

Artonhundratalet var en brytningstid för de traditionella musikeryrkena. Under seklets början upphörde det gamla stadsmusikantväsendet och hovmusiken i sin egentliga form. Skolmusiken som den utövats vid främst gymnasier förlorade också sin roll som utbildningsväg för yrkesmusiker. Däremot ökade regementsmusikens betydelse, både som anställningsform och för utbildning. Från seklets mitt gav också teater- och restaurangmusikens expansion ett stort antal musiker arbete. Antalet kyrkomusikerplatser ökade liksom antalet musik- eller sånglärarplatser i läroverk, seminarier m.m. De framväxande musiksällskapen och amatörblåsorkestrarna gav också arbetsmöjligheter för yrkesmusiker. Under början av 1900-talet kom slutligen sex professionella större eller mindre symfoniorkestrar och markerade inledningen till ett nytt skede. Fram till dess var den arbetsmarknad som stod till buds för en musiker i grova drag följande:

- Anställning vid regementsmusikkår, Hovkapellet, teaterorkestrar eller orkestrar fast knutna till restauranger o.dyl. (se nedan)
- Frilansverksamhet (se nedan)
- Anställning som kyrkomusiker (se s. 97 f.)
- Anställning som musiklärare (se s. 175 f.)

Mellan dessa olika verksamheter eller musikeryrken fanns det dock inte några vattentäta skott. Samma musiker ägnade sig vanligen åt två eller flera av dessa, skenbart separata musikeryrken, i olika perioder eller samtidigt.

För yrkesmusiker var man i början av 1800-talet hänvisad till utlandet, och det var de tyskspråkiga länderna som stod för exporten av musiker, inte bara till Norden utan också till England och Ryssland. Ett fullständigt musikkonservatorium med utbildning för orkestermusiker fanns då i stort sett endast i Paris. Det normala var i stället en lärlingsutbildning, i Tyskland framför allt inom stadsmusikens ram, eller privat utbildning, inte sällan från far till son – musikeryrket gick ju ofta i arv.

Musikerimport

Musikerimporten skedde antingen genom direkt »införskrivning» av utländska musiker till en viss anställning eller genom att musiker som tillfälligt befann sig i landet erbjöds anställning. Belysande för hur man officiellt såg på musikerimporten är det negativa svar som Akademiens preses, greve A. F. Skjöldebrand, lämnade till 1830 års kommitté för ett svenskt musikkonservatorium:

»2:o. Att dana ämnen för *Orchestern* anser jag för det mest kostsamma sätt att vinna ändamålet. Hela Tyskland hvimlar af Musici, bland dem finnas många med verklig talang, och för dem fordras ej såsom för Aktörer, att kunna vårt språk. De kunna införskrifvas eller komma sjelfve att upföra Conserter; och då de befinnas skicklige, och antagas med måttlig lön, är ingen föregående kostnad på dem använd.» (Efter Morales & Norlind 1921, s. 84.)

Införskrivning från utlandet tillämpades sedan länge av Hovkapellet, ofta med hjälp av svenska diplomater. Fram till 1850-talet bestod en stor del av Hovkapellet av inflyttade, vanligen tyskfödda, musiker och det uppfattades i ännu högre grad (av svenska musiker) som tyskdominerat. Detta gällde särskilt blåsarsektionen, vilket mest beror på att den nästan uteslutande var besatt med s.k. hautboister (musikunderofficerare) från de bägge livgardena i Stockholm. Dessa hade i sin tur, genom sina tyskfödda musikdirektörer Franz Preumayr och Carl Braun (även hovkPELLISTER), som regel införskrivit sina hautboister direkt från Tyskland.

Omkring mitten av 1800-talet avtog emellertid denna påtagliga tyskdominans såväl i Hovkapellet som i livgardesmusikkårerna. Efter 1850 antogs inte en enda utländsk hautboist vid gardena. Samtliga rekryterades nu internt från lägre grader i musikkårerna. I Hovkapellet föll de gamla tyskarna efterhand för åldersstreck och ersattes av svenska och endast i mindre grad av utländska musiker.

Nu började också den svenska högre musikerutbildningen ge frukt. Vid Musikaliska akademiens konservatorium infördes 1858 undervisning på samtliga orkesterinstrument inklusive blåsinstrument. Och omkring hälften av de manliga elever som antogs var unga regementsmusiker. Den musikerimport som förekom under slutet av 1800-talet och början av 1900-talet avsåg därför framför allt violinister och andra stråkmusiker. På det området skulle det dröja länge innan Sverige blev självförsörjande.

Regementsmusiken

De största möjligheterna för fast anställning av musiker fanns under 1800-talet i regementsmusikkårerna, som samtidigt fungerade som landets största utbildningsinstitution för orkestermusiker – främst naturligtvis blåsare, men också i viss mån stråkmusiker. Regementsmusiken var då inte lika hårt centralstyrd som den senare blev under 1900-

talet. Det fanns visserligen en nominell grundorganisation, som framför allt var inriktad på signaltjänstens behov och i andra hand på harmonimusiken (dvs. de egentliga musikkårerna). I praktiken hade dock de enskilda regementena stor frihet att organisera sin musik efter egna önskemål och med tillskott av egna medel i form av avgifter inom officerskårerna.

För att förvalta de enskilda bidragen bildades »musikkassor», som under loppet av 1800-talet i regel även drog in statsbidragen i sin rörelse. När avgifterna från officerskåren vanligen upphörde mot slutet av seklet utgjorde statsbidragen huvuddelen av kassornas inkomster. Strax efter sekelskiftet 1900 indrogs därför kassornas kapital till staten (utom de delar som klart kunde visas ha enskilt ursprung).

1800-talets militärmusikutövning präglas av denna delvis statliga, delvis privata finansieringsform, men också av den militära organisationens uppdelning mellan ett fåtal ständigt tjänstgörande, värvade regementen (kårer) och ett stort antal indelta förband. Grovt räknat tillhörde en fjärdedel av militärmusikerna den första gruppen, med tjänstgöring 365 dagar om året. Resten tjänstgjorde ofta inte mer än 1-1½ månad per år. De var visserligen fast anställda, med månadslön, men i normalfallet permitterade från tjänstgöring under huvuddelen av året. Denna stora skillnad mellan de bägge grupperna gör att man egentligen kan tala om två olika militärmusikeryrken.

Det fanns endast åtta ständigt tjänstgörande (garnisonerade) musikkårer under 1800-talet, fem i Stockholm och vardera en i Göteborg, Kristianstad och Karlskrona. Av dem var Svea livgardes och Andra (från 1894 Göta) livgardets musikkårer i Stockholm de största och mest betydande. Under perioden 1809-1901 omfattade de en regimentstrumslagare, 8-10 hautboister samt 40 blåsare och trumslagare av manskapsklass (s.k. spel), vartill kom ett antal hautboister och upp till 10 spel »över stat».

Musikunderofficerare med tjänst enligt stat räknades som »underofficers vederlike» med rätt till inträde i Arméns pensionskassa. Dit räknades vid infanteriet regimentstrumslagare och hautboist (värvade) respektive fältmusikant (indelta); vid värvade kavalleriet regements-trumpetare och (ordinarie) trumpetare; vid indelta kavalleriet stabs- och skvadronstrumpetare, dvs. all musikpersonal; vid artilleriet regements-, divisions- och batteritruumpetare. »Övrigt spel» tillhörde »manskapsklassen». Dit räknades vid infanteriet s.k. spel i nummer, hornblåsare och trumslagare; vid värvade kavalleriet extratruumpetare; vid artilleriet avdelnings- och depåtrumpetare.

Vid vissa musikkårer fanns dessutom musikpersonal utöver organisationen (»över stat»). Inklusiv dessa kan man år 1850 räkna med totalt ca 1550 personer inom militärmusiken. Av dem var ca 550 i princip bara signalgivare och deltog normalt inte i själva musikkåren (»harmonimusiken»), exempelvis trumslagare vid infanteriet. Dessa skötte vanligen all signalgivning på trumma och jägarhorn vid regementena. Man

hanterade dock den formella organisationen mycket individuellt. Vid vissa landsortsregementen hade nästan alla harmonimusiker underofficers grad («värdighet») mot slutet av seklet.

Musikkåren följde också egna principer i rekryteringen. En del skötte återväxten i huvudsak genom egen elevutbildning, medan andra under långa perioder mest rekryterades med färdigutbildade musiker. De värvade garnisonsregementenas musikkårer hade den mest omfattande elevutbildningen. I synnerhet gällde detta gardesregementena i Stockholm, där regelrätta musikskolor fanns från omkring år 1820, men även vissa indelta regementen hade sådana skolor. Eleverna var då inkvarterade i en särskild »musikkasern» i den stad där regementet hade sin expedition. Efter elevtiden fick de tjänst enligt kontrakt som musikmanskaper med eventuell befordran till musikunderofficer vid egen eller annan musikkår. Särskilt gardesregementenas yngre musiker var eftertraktade vid de indelta regementenas musikkårer. Däremot var de under 1820-40-talen i stort sett utestängda från hautboistplatser vid de egna musikkåren – gardeshautboisterna rekryterades då i huvudsak med införskrivna tyska musiker.

Anställningens former och villkor varierade starkt, men i regel var musikpersonal anställd genom kontrakt. *Musikunderofficerare* hade vanliga kontrakt med ömsesidig uppsägning. *Musikmanskaper* däremot var vid värvade regementen anställda genom värvning («kapitulation») på viss tid och utan formell uppsägningsrätt, dvs. på samma sätt som truppmansskapet, dock oftast på längre tid och från betydligt yngre ålder. Vid livgarderna i Stockholm var 12 års begynnelsekontrakt regel för tidigare utbildat musikmanskaper fram till 1848, därefter 6 år (elevtid oräknad). En annan vanlig form var »kapitulation» till fyllda 21 år (oavsett antagningsålder). Det fanns dock möjlighet till avsked »för framtida väl» före kontraktstidens slut, och den tillämpades med tiden alltmera generöst. För (yngre) musikmanskaper vid indelta regementen skrevs oftast liknande kontrakt. Musikunderofficerarnas kontrakt var däremot mycket individuella.

Regementsmusikernas löner är ett komplicerat kapitel, men några huvuddrag kan ges här. Vid de *värvade* regementena avlönades det yngre musikmanskapet i stort sett efter gällande stat (förutom mat och husrum m.m. en liten kontantsumma). Äldre musikmanskaper erhöll extraarvoden ur musikkassan, och de bästa kunde få lönetillägg genom befordran till musikunderofficer »i regementet» (över stat). De egentliga musikunderofficerarna, t.ex. hautboister vid gardesinfanteriet, avlönades till mitten av 1800-talet fritt (dock inte särskilt högt) och därefter i stort sett enligt gällande stat.

Under perioden 1820-50 betalades tyskfödda hautboister med 300, i några fall 400 Rdr bco per år, plus ersättning för beklädning och inkvartering enligt stat. Svenskfödda betalades vanligen endast 168-240 Rdr bco. Från ca 1850 följdes dock i regel den officiella lönestaten för de värvade förbandens musikpersonal. 1858 års stat upptar t.ex. för hautboister och deras motsvarigheter vid värvade kavalleriet (trumpetare) och artilleriet (batteritrumpetare) lön 400, beklädnadsersättning 150 och inkvarteringsersättning 60 Rdr rmt (den nya myntenheten motsvarade 2/3 Rdr bco). Från 1875 uppdelades avlöningen i lön, dagavlöning och lönetillägg jämte ersättningar. Vid sekelskiftet gällde för samma grupper summa 1 064 kr plus portion (in natura eller kontant). Vid samma tid hade det värvade musikmanskapet förutom vanligt »manskapsunderhåll» in natura en kontanterättning av 108 kr/år. Dessutom förekom tillägg för inom manskapsgraderna befördrad personal.

ARMÉNS OCH FLOTTANS MUSIKPERSONAL (SPEL)
ENLIGT OFFICIELLA STATER ÅR 1850

Antal musik- kårer	Tillhörande typ av regemente	Antal tjänster per musikkår		SUMMA
		Musik- underoff.	Övrigt spel	
<i>1. Vid värvade, ständigt tjänstgörande (garnisonerade) trupper</i>				
<i>Infanteri</i>				
2	Svea och Andra livgardet (Stockholm)	9	40	49
<i>Kavalleri</i>				
1	Livgardet till häst (Stockholm)	8	8	16
1	Kronprinsens husarregemente (Skåne)	7	12	19
<i>Artilleri</i>				
2	Svea och Göta artilleriregemente (Stockholm, Göteborg)	10	27	37
1	Wendes artillerireg. (Kristianstad)	7	18	25
<i>Flottan</i>				
1	Kanonjärskåren (Stockholm)	—	18	18
1	Marinregementet (Karlskrona)	1	30	31
9	Totalt vid garnisonerade trupper	61	220	281
<i>2. Vid indelta (eller övriga korttidstjänstgörande) trupper</i>				
<i>Infanteri</i>				
19	Infanteriregemente	11	40	51
2	Infanterikår (-bataljon)	6	20	26
1	Värmlands fältjägarregemente	1	24	25
1	Jämtlands fältjägarregemente	1	16	17
2	Fältjägarkår	1	12	13
1	Gotlands nationalbeväring	1	49	50
<i>Kavalleri</i>				
2	Skånska husar- och dragonregementet	30	—	30
3	Mindre kavalleriregemente	15	—	15
1	Jämtlands hästjägarkår	4	—	4
32	Totalt vid indelta (motsv.) trupper	335	913	1 248
41	Totalt vid armén och flottan	396	1 133	1 529



Ill. Två bilder av vaktparaden. Till vänster vaktparadens marsch över Norrbro vid Gustav Adolfs torg, Träsnitt i Ny Ill. Tidning 18/5 1867; till höger vaktparadens marsch genom Kungsträdgården. Foto av Lamm 1894.

Vaktparaden dominerade tjänstgöringen vid Stockholms gardesregementen – varannan dag från vardera regementet under hela

(forts. nästa sida)

För den *indelta* arméns musiker gällde helt fri lönesättning med stora variationer. Lönen sattes efter skicklighet och inom ramen för musikkassans betalningsförmåga. I viss mån var lönen förhandlingsbar vid varje ny kontraktsperiod (ofta tre år). Det fanns dock inte någon skarp skillnad mellan musikunderofficerare och musikmanskaper. Många av de senare hade musikunderofficers (fältmusikants) »värdighet» och kunde vara högre avlönade än musikunderofficerare på stat. Allmänt sett skilde sig inte årslönen vid dessa regementen så mycket från de värvade som deras ringa tjänstgöringsskyldighet skulle motivera. Som ett riksgenomsnitt kan man för 1800-talets senare hälft ange 50–70% av garnisonsregementenas lönenivå – för ca 10% av deras tjänstgöring! För musikmanskaper var avlöningen oftast t.o.m. högre vid indelta regementen, och vissa musikunderofficerare (särskilt vid kavalleriet) kunde ligga på samma nivå som sina likar vid ständigt tjänstgörande regementen. Att tjänster vid de senare ändå kunde vara attraktiva berodde nog mest på de många tillfällen till extraförtjänster som fanns i större städer och att utbildningen för musikmanskaper vid dessa regementen gav en god grund för en kommande yrkesmusikverksamhet, inte minst genom möjligheten att samtidigt genomgå Musikkonservatoriet med ordnat uppehälle.

Vid de indelta regementena togs musikkårerna maximalt i anspråk under den korta mötestiden – från musikreveljen kl. 5 på morgonen till



musiktapto kl. 9 på kvällen. Däremellan fylldes dagen av marschmusik, musik- och signalövningar samt oftast en dagkonsert och en kvällskonsert, den senare ofta som taffelmusik vid officerskårrens middag. På söndagarna, med sina kyrkparader, samlades ofta stora skaror av civila för att höra regementsmusiken.

Alla regementsmusikkårer bedrev därtill en privat verksamhet utanför tjänsten, som vid vissa musikkårer, särskilt under seklets senare del, faktiskt blev viktigare och mer omfattande än verksamheten i tjänsten. Musikkårer, eller delar av dem, tog engagemang på musiketablissement, uppförde konserter till förmån för egna pensionskassor eller för välgörande ändamål, »biträdde» vid konserter anordnade av andra eller vid teaterföreställningar m.m. En del musikkårer gjorde konsertturnéer, bl.a. konserterade Kronprinsens husarregementes musikkår i Tyskland ett par månader nästan årligen under 1800-talets slut.

En del musikkårer, främst skånska kavalleri- och artillerimusikkårer, som i tjänsten spelade på ren mässingsbesättning (utan träblåsare), specialiserade sig på s.k. stråkorkester (orkestermusik med stråk- och blåsinstrument) för sin verksamhet på den fria musikmarknaden. Därigenom kunde de även med fördel konkurrera om vintersäsongens engagemang inomhus. Ett exempel på sådan privatverksamhet driven till sin spets var Wendes artilleriregementes musikkår. Trots att den tillhörde ett ständigt tjänstgörande regemente var musikerna tjänstlediga

året. För övrigt förekom konserter (inkl. taffelmusik), parad- och exercismusik inom regementet och musikkårer kom menderades dessutom att spela vid statsbesök, invigningar, skyttestävlingar och diverse andra festligheter. För musikmanskabet (»harmonikåren») pågick därtill »musikskola» i stort sett dagligen utom under sommaren.



Ill. »Middagskonsert» vid Blanchs café i Kungsträdgården (träsnitt i Ny Ill. Tidning 16/6 1866 efter teckning av Gustave Janet).

i upp till sex månader (1901) för engagemang på annat håll, och under tjänstgöringen hemma i Kristianstad hade de nästan dagligen sidoengagemang på ortens etablissemang.

I Stockholm förekom militärmusik regelbundet under sommaren, senast från 1820-talet vid Mosebacke och Rotundan i Humlegården, från 1830-talet vid Blå Porten på Djurgården och under 1840-50-talen vid andra, mera kortlivade trädgårdsetablissemang, i allmänhet omväxlande med civila orkestrar. Även regelbundna inomhuskonserter förekom (se s. 123 f.).

Från omkring 1870 spelade Andra (Göta) livgardets musikkår på Hasselbacken under sommarsäsongen, från 1891 omväxlande med Svea livgardes musikkår. Vid Berns salonger, Blanchs café, Strömparterren och tidvis några andra etablissemang var också militärmusik regelbundet långtidsengagerad, senare ofta landsortsmusikkårer eller utländska musikkårer. På Skansen hade Flottans musikkår engagemang från 1892 (till början av 1950-talet) och spelade varje dag 4-6 timmars konserter under säsongen maj-september. Göteborg fick under andra hälften av 1800-talet två liknande etablissemang, Trädgårdsföreningen och Liseberg, där militärmusiker hade regelbundna långtidsengagemang till 1950-talet.

Hur privatverksamheten bedrevs berodde fr.a. på musikkårens musikdirektör. Förutom att leda och repetera musikkåren skulle han kontinuerligt ansvara för nyrekryteringen, föreslå inköp av nya instrument



och förse kåren med ny repertoar – ofta i form av egna partiturer. Före år 1902 fanns emellertid ingen formell tjänst avsatt; att avlöna musikdirektör var regementets ensak och löstes på skilda sätt. Han kunde anställas »över stat» eller placeras på en av musiktjänsterna enligt stat – vid infanteriet ofta som regementstrumslagare eller hautboist (fältmusikant) och vid kavalleriet som stabstrumpetare – genom vilket han kunde bli berättigad till statlig pension.

Musikdirektörernas tjänstgöringsskyldighet och arvode varierade starkt. En del var bosatta på orten (vid garnisonerade och ett fåtal indelta regementen), medan andra – i likhet med många av musikerna – endast tillbringade mötestiden vid regementet. Vissa var anställda vid två eller tre regementen samtidigt och spelade i en del fall därtill i Hovkapellet.

Lönen för en musikdirektör låg ofta lika högt vid indelta som vid värvade regementen och i allmänhet i nivå med Hovkapellets högre löneskikt. Variationerna var dock stora, vid sekelskiftet ca 700–2 500 kr/år. Vissa, så småningom de flesta, fick fram till 1906 kunglig fullmakt på »musikdirektörs namn, heder och värdighet». Av de svenskfödda – från mitten av 1800-talet majoritet i det tidigare tyskdominerade skräet – hade de flesta avlagt den gamla allmänna musikdirektörsexamen. Från 1881 infördes en speciell militärmusikdirektörsexamen, som i princip blev obligatorisk för sådan tjänst.

Ill. Svea livgardes musikkår uppställd i musikpaviljongen på Hasselbacken 1903. I mitten den äldre musikdirektören Johan Gustaf Kjellberg (foto: Svea livgardes regementsmuseum).

ARMÉNS MUSIKPERSONAL ENLIGT 1905 ÅRS ORGANISATION
(GÄLLANDE 1906-25)

Antal musik-kårer	Tillhörande typ av regemente	Antal tjänster per musikkår			SUMMA
		Musik-anfö-rare	Musik-und-er-off.	Musik-man-skap	
<i>Infanteri</i>					
2	Svea och Göta livgarde	1	11	24	36
24	Vanligt infanteriregemente	1	10	22	33
2	Vaxholms och Karlskrona grenadjärregemente	1	6	14	21
<i>Kavalleri</i>					
2	Skånska husar- och dragonreg.	1	6	18	25
6	Övriga kavalleriregementen	1	4	7	12
<i>Artilleri</i>					
1	Wendes artilleriregemente	1	10	10	21
5	Övriga fältartilleriregementen	1	8	9	18
1	Boden-Karlsborgs artillerireg.	2	4	10	16
1	Positionsartilleriregementet	1	4	6	11
1	Gotlands artillerikår	—	1	5	6
<i>Ingenjörtrupper</i>					
2	Svea och Göta ingenjörkår	1	4	8	13
1	Bodens ingenjörkår	1	2	7	10
1	Fälttelegrafkåren	—	1	4	5
<i>Trängen</i>					
6	Trängkår	—	2	6	8
55	Totalt vid armén	48	393	821	1 261

Utöver dessa kom *Marinens* musikorganisation, som var mer komplicerad. Den bestod av två stora musikkårer om ca 35-40 man vid Flot-

tans stationer i Karlskrona och Stockholm, samt två mindre musikkårer vid kustartilleriregementena - totalt 100-120 musiktjänster.

Med 1900-talet inleddes ett nytt skede för regementsmusikkårer. När indelningsverket fr.o.m. 1901 successivt avskaffades och de indelta regementena började omställas till mera permanent verksamhet, ställdes gradvis krav på allt längre årlig tjänstgöring även för musikpersonalen vid dessa regementen. Fr.o.m. 1906 trädde en ny armémusikorganisation i kraft, där musikpersonalens avlöningsförhållanden bestämdes helt efter lönegrad. Musikkassorna hade nu indragits till staten

och inga individuella löner tilläts sedan gällande kontrakt utlöpt. De nya lönerna innebar en förbättring för musikunderofficerare på stat, men en försämring för flertalet övriga militärmusiker. Allt detta medförde att det blev svårare för en teatermusiker i Stockholm att förena den verksamheten med tjänstgöring vid ett landsortsregementes musikkår. Efter hand blev också musikpersonalen tvungen att bosätta sig på eller i närheten av regementets förläggningssort.

Den särskilda kategorin trumslagare, som tidigare skött all signalgivning vid infanterimusikkårerna, försvann också. I den nya organisationen måste alla blivande militärmusiker utbilda sig på trumma och jägarhorn förutom sina egentliga instrument och i de lägre manskapsgraderna tjänstgöra som signalgivare.

Nu lämnade även musikdirektörerna sin civila status och anställdes som musikanförare med musikfanjunkares tjänst och titeln musikunderlöjtnant. De fick också bosättnings tvång, och det tidigare bruket att leda flera musikkårer upphörde. Inom garnisonsorten kunde de dock liksom musikerna fortfarande ha parallella civila verksamheter. Musikkårens privata verksamhet kunde också fortsätta i ganska stor omfattning, även på andra orter genom tjänstledighet under åtminstone en sommarmånad.

Hovkapellet

Hovkapellet var landets enda i egentlig mening fast anställda civila orkester under 1800-talet. Vid början av seklet – då vanligen kallat Kungl. Maj:ts hov- och teaterorkester – var det till sin organisation en svåröverskådlig kombination av olika lönestater. På Kungl. Maj:ts hovstat var upptaget dels ett *hovkapell* med 37 musiker, dels en *hovtrumpetarkår* med 2 pukslagare och 12 trumpetare, som finansierades över statsbudgeten med ett från 1778 oförändrat belopp. Den största delen av Hovkapellets löner (ca 2/3) betalades dock av kungens egen handkassa och fördes på Kungl. teaterns avlöningslistor, som ofta kallades »operastat». Enskilda musiker kunde vara upptagna på en, två eller alla tre av dessa lönestater, vartill kom bl.a. en stat för Kungl. Maj:ts harmonimusik. Omkring 1800 var 1 kapellmästare och 83 musiker avlönade som hovmusiker (några dock tjänstefria). 67 musiker (därav 18 »extra capellister och elever») var upptagna på operastaten och dessa torde närmast motsvara det egentliga Hovkapellet.

I samband med operaverksamhetens tillfälliga nedläggning hade hela Hovkapellet avskedats år 1807 och därpå återanställt i reducerat skick (se volym II). År 1810 omfattade det inte fler än 37 kapellister, men antalet ökade under de följande åren och hade stigit till ca 55 man då kungliga teatrarna hösten 1818 för några månader överfördes till enskild entreprenad. I detta sammanhang upphörde den gamla hovsta-

tens tjänster att återbesättas och övergick på rikets allmänna indragningsstat. Hovkapellet erhöll en reducerad numerär på drygt 40 musiker samlade på en gemensam lönestat.

Under den följande hundraårsperioden förändrades Hovkapellets sammansättning obetydligt beträffande ordinarie befattningar (47-52 musiker). Förutom kapellmästare fanns en stråkstyrka på normalt två konsertmästare, fyra förstavioliner, sex andravioliner, fyra altar, fyra till fem celli och tre (senare fyra) kontrabasar. Träblåsarna var i regel tre för vardera flöjt, oboe, klarinett och fagott och hornisterna fyra. Trumpeterna var i början två till antalet, senare tre. Från början fanns endast en basunist, 1834 tillkom två och 1894 anställdes en fjärde (i praktiken en tubaist). En puskslagare och en harpist (vakant 1833-52) ingick också bland de ordinarie. Behovet av slagverk (utom pukor) tillgodosågs till 1834 med inlejda gardesmusiker. Från detta år var två till tre musiker anställda (i början som »biträde vid lyrisk scen») för denna funktion, som ända till 1864 kallades »turkisk musik».

Förutom de ordinarie hovkapellisterna upptas under 1830-50-talen tidvis även några extra på de årliga avlöningsstaterna. Genom tillkomsten av Kungl. Dramatiska teatern 1863 utökades Hovkapellets lönestat detta år med en orkesteranförare och 18 extra kapellister. Dessa tjänstgjorde dock i första hand vid Dramatiska teatern och försvann från staten när denna teater erhöll egen orkester år 1868. Vid seklets slut uppträdde på nytt extra befattningar (med fast anställning på kapellets stat), och därefter finns vanligen fyra till sex extra violinister och en extra tjänst för varje övrigt instrument. De gick normalt upp på ordinarie plats när en sådan blev ledig och en ny extra anställdes i stället. Man skall alltså skilja dessa musiker från vikarier eller tillfälliga förstärkningar (s.k. lejda musiker), som Hovkapellet också ofta hade behov av.

Till Hovkapellets uppgifter hörde inte endast att spela vid operaföreställningar vid den s.k. lyriska scenen. Däri ingick också rammusik (s.k. entracter) vid de dramatiska pjäserna som spelades först på Kungl. Mindre teatern (Arsenalsteatern, som brann 1825) och därefter i Operahuset (se s. 135). Dessutom bedrevs tidvis en rätt omfattande konsertverksamhet (se s. 116). Till åliggandena hörde också medverkan vid vissa av hovets festligheter och en del statsceremoniella uppdrag.

Musikerna var anställda på kontrakt för viss tid, men i praktiken var det sällsynt med avsked mot kapellistens vilja. I kontraktet stipulerades instrument (med biinstrument) och plats i stämman, avlöning m.m. Hovkapellet var helårsavlönat (utom vissa extra kapellister) men normalt befriat från tjänstgöring under teaternas sommaruppehåll.

Lönesättningen uppvisade en enorm spännvidd, i synnerhet under 1800-talets förra hälft. Som exempel tar vi 1830 års löner. Högst avlönad var 1:e klarinettisten

KAPELLMÄSTARE VID HOVKAPELLET UNDER 1800-TALET
OCH FRAM TILL 1920-TALET

—1808	Johann Christian Friedrich Hæffner	
1808—11	Joachim Nicolas Eggert	endast t.f.
1810—14	Johann Heinrich Küster	utnämnd redan 1807, tjänstefri från 1812, avskedad 1814
1812—22	Edouard Du Puy	
1822—49	Johan Fredrik Berwald	t.f. 1822—23
1849—58	Jacopo Foroni	
1858—61	Ignaz Lachner	
1861—85	Ludvig Norman	»1. kpm.» 1872—79, »1. hovkpm.» 1879—85
1862—68	August Söderman	»Vice kpm.»
1863—68	Hermann Berens (d.ä.)	»orkesteranförare» vid dram. teatern
1872—85	Joseph Dente	»2. kpm.» 1872—79, »1. kpm.» 1879—85
1876—1908	Conrad Nordqvist	»Bitr. kpm.» 1876—79, »2. kpm.» 1879—85, »1. kpm.» 1885—92, »1. hovkpm.» 1892—1908
1885—1907	Richard Henneberg	»2. kpm.» 1885—90, »1. kpm.» 1890—92, »2. kpm.» 1892—94, »hovkpm.» 1894—1907
1892—97	Andreas Hallén	»3. kpm.»
1899—1900	Josef Lang	»3. kpm.»
1900	Wilhelm Stenhammar	»2. kpm.» (åter 1924—25)
1905—06,		
1907—32	Armas Järnefelt	»3. kpm.» 1905—06, »2. kpm.» 1907—08, »1. kpm.» 1908—, »1. hovkpm.» 1923—32
1908—10	Herman Berens (d.y.)	»2. kpm.»
1908—10	Hjalmar Meissner	»3. kpm.»
1910—11,		
1915—16	Tullio Voghera	»2. kpm.»
1911—24	Adolf Wiklund	»2 kpm.»
1920—21	Stefan Strasser	»3 kpm.»
1921—26	Nils Grevillius	»3. kpm.» (»hovkpm.» 1930—53)

Bernhard Crusell (1 800 Rdr bco), därefter kom konsertmästaren Johann Adolph Ferdinand Beer (1 667), samt oboisten Carl Braun, fagottisten Franz Preumayr och kontrabasisten Franz Süssmilch (vardera 1 300), följda av 1:e hornisten Johann Michael Friedrich Hirschfeld (1 100, nedsatt från tidigare 1 400), cellisten Carl Megelin (1 066), och 2:e hornisten Christian Gotthilf Schuncke (1 000 Rdr bco). För övriga 39 ordinarie hovkapellister var årslönen 120—900 Rdr bco. Den högsta lönen (Crusells) låg således 15 gånger högre än den lägsta. Under 1830-talet avgick emellertid de mest högvärlönde, och därefter förekom nästan inga löner över 1 000 Rdr bco.

Under 1850-talet övergavs de individuella lönerna till förmån för en lönesättning efter befattning. Från 1860 och ett par decennier framåt var 1:e konsertmästarens lön ca 2 200 Rdr rmt (kr) och första platserna i stämmorna betalades med 1 500 (för viola och trumpet dock 1 200 och för basun 1 000). Övriga löner för

ordinarie hovkapellister låg mellan 1 100 och 1 700 kr, utom för trumslagarna, som först under slutet av seklet började uppnå den lägsta nivån för övriga ordinarie. För extra kapellister under perioden 1863-68 var årslönen 440-1000 Rdr rmt.

Allmänt sett återspeglar Hovkapellets löner Kungl. teaterns ofta krisartat dåliga ekonomi under 1800-talet. År 1888 upphörde riksdagens anslag, och Operan drevs två år som hovkapellmästare Conrad Nordqvists privatentreprenad och därefter av ett personalkonsortium, tills den 1898 övertogs av Kungl. Teatern AB. Samtidigt höjdes de sedan länge stagnerade lönerna med ett slag och därefter återigen 1906 och 1909 - det senare året efter en regelrätt konflikt med dåvarande operachefen Albert Ranft (entreprenör 1908-10).

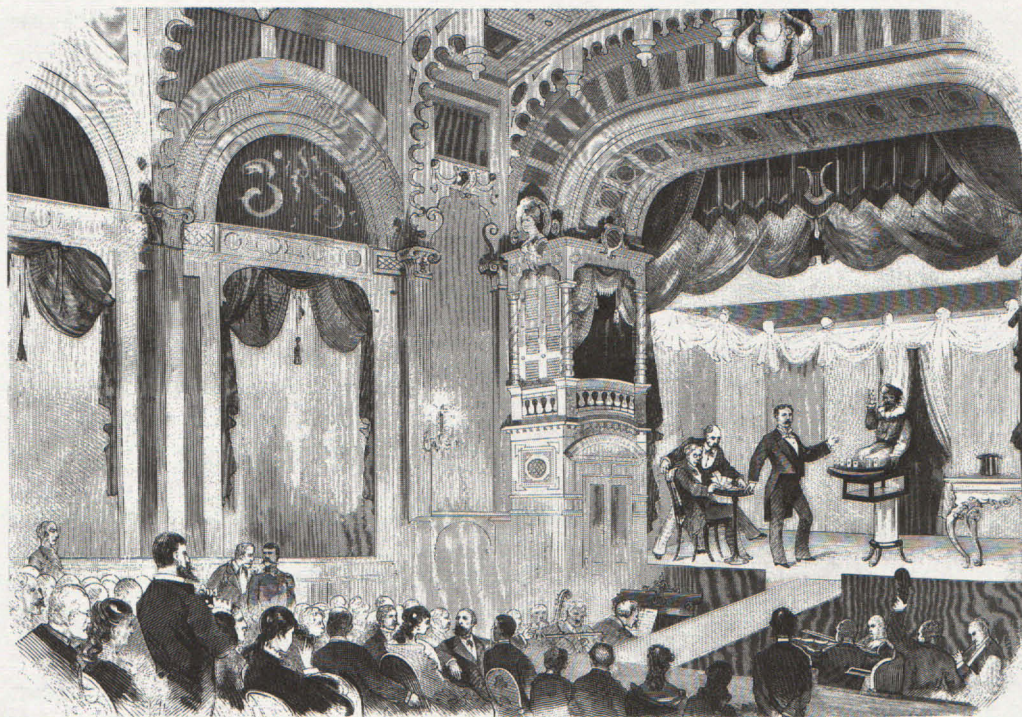
Till i synnerhet de ledande platserna i Hovkapellet »införskrevs» ofta utländska musiker, fr.a. under 1800-talets förra hälft. Till den inhemska rekryteringen bidrog i viss mån de »orkesterlever» som till 1820 utbildades inom kapellet. Huvuddelen av kapellisterna antogs dock efter provspelning bland inom landet verksamma musiker, av vilka en stor del var militärmusiker. Förhållandet mellan Hovkapellet och militärmusiken var dock närmare än så. Under de hundra åren 1810-1909 antogs sammanlagt 353 fast anställda hovkapellister. Av dessa hade åtminstone hälften (177) anställning vid militär musikkår *samtidigt* med anställningen vid Hovkapellet. I det avseendet torde Hovkapellet vara unikt i Europa.

Som exempel tar vi år 1897 då Hovkapellet bestod av 61 musiker. Av dessa var 33 samtidigt anställda vid militärmusikkår - 6 stråkmusiker, 12 träblåsare, 12 bleckblåsare och 3 slagverkare. Åtta av dem var musikdirektörer, 16 var musiker vid något av Stockholms ständigt tjänstgörande garnisonsregementen, medan övriga nio var musiker vid indelta regementen.

Detta arrangemang kunde fungera endast genom eftergifter från teaterdirektionens sida. Kungl. teaterns sommaruppehåll sammanföll visserligen någorlunda med de indelta regementenas mötestider; i kontrakten för de kapellister som tjänstgjorde vid ett sådant fanns f.ö. i regel ett förbehåll om tjänstledighet under mötestider. Men för de kapellister som hade ständigt tjänst vid ett garnisonsregemente förelåg endast en tyst överenskommelse om att den militära tjänsten, t.ex. vaktparad, hade företräde. Garnisonsmusikkårens privatengagemang (t.ex. på Hasselbacken) var ju också koncentrerade till sommarmånaderna.

Förhållandet var givetvis till nackdel för Hovkapellet, som inte hade full disposition över sina musiker. Försöken att få hovkapellister att lämna sin militära anställning strandade dock oftast på ekonomiska skäl. Först sedan hovkapellisternas löner kraftigt höjdes under 1900-talets två första decennier ävtog detta slag av dubbelanställning. År 1920 hade bara fem hovkapellister militär anställning.

Även andra bisysslor förekom bland hovkapellisterna, bl.a. som organist i friförsamlingar, musiklärare och andra privatengagemang på dagtid och efter föreställningarnas slut. Även under operans säsong förekom tjänstledighet för t.ex. kammarmusikturnéer i övriga landet.



Teaterorkestrarna

Vid 1800-talets början var teaterorkestrar vanligen löst sammansatta och antingen engagerade för kortare tid av något resande teatersällskap eller verksamma i en viss stad, där de biträdde tillfälligt gästande teatertrupper. I det senare fallet bestod orkestrarna oftast av en kombination av amatörer och yrkesmusiker. Fasta teaterorkestrar, knutna till en viss teater och med verksamhet under hela teatersäsongen, är något som förekommer i huvudsak från seklets mitt.

En av de första fasta teaterorkestrarna i Stockholm skapades vid Nya teatern 1842 (från 1846 Mindre teatern) med Jacob Niclas Ahlström som orkesteranförare. Orkestern omfattade i början hela 24 musiker men minskades senare till ca 12–15. Den leddes sedermera av bl.a. August Söderman (1854–60). På liknande sätt bildades orkestrar på ett 10-tal man vid 1850-talets Stockholmsteatrar – Humlegårdsteatern, Södra teatern och Ladugårdslandsteatern. Nästa stora privatteater i Stockholm öppnades 1867 som Nya teatern och satsade stort följande år under namnet Mindre teatern med 31 mans orkester och en kör på 16 personer (senare reducerades orkestern till 14–18 man). Även en tredje teater med namnet Nya teatern (gr. 1875, från 1888 Svenska teatern) hade under perioden en stor orkester på 15–21 man. Åren 1891–98, då

Ill. Magisk föreställning på Blanches teater (träsnitt i Ny Ill. Tidning 10/4 1880). Lägg märke till orkestern i orkesterdiket.

Operan använde dess lokaler, upphörde orkestern tillfälligt. Den sista stora teaterorkester som bildades i Stockholm under 1800-talet tillhörde Vasateatern (gr. 1886) och hade en numerär av 17-20 musiker.

Kring sekelskiftet låg alla större privatteatrar i Stockholm under Albert Ranft. Vasateaterns roll som främsta operettscen överflyttades 1906 till den nyuppförda Oscarsteatern, vars orkester 1920 utom två kapellmästare och kormästare bestod av hela 33 musiker. Utanför Ranfts imperium stod främst Kungl. Dramatiska teatern, vars orkester omfattade 8-14 man (under perioden 1868-93 enbart stråkmusiker), utom våren 1908, då en 20-mannaorkester under Tor Aulin var engagerad. Orkestern upphörde 1910. Totalt torde det ha funnits ett hundratal musikerplatser vid Stockholms teatrar decennierna kring sekelskiftet. I övriga svenska städer rådde blygsammare förhållanden. Främst kan nämnas Stora teaterns orkester i Göteborg (gr. 1859), och Malmö teaterkapell. (Om teatrarna i Sverige, se för övrigt s. 129 f.)

Vid privatteatrarna var musikerna vanligen engagerade för säsong (höst till vår) och avlönades per månad, per vecka eller t.o.m. per »representation» (föreställning). Detta hindrade inte att många musiker var anställda i decennier, särskilt vid de stabila teatrarna. Lönerna var dock låga och många hade andra engagemang som kafé- eller restaurangmusiker under eftermiddagarna och på sommaretablissemang under teateruppehållet. Många var ju därtill militärmusiker. Tidvis bestod nästan hela teaterorkestrar av militärmusiker, stråkar såväl som blåsare - 13 av 17 musiker vid Vasateatern (1893), 15 av 18 musiker vid Svenska teatern (1898). När rammusiken nästan helt försvann under 1910-talet minskade teaterorkestrarnas numerär (utom vid specialiserade operetteatrar) och nedlades ofta helt vid talscenerna (se s. 412).

Teatrarnas plats som musikerarbetsgivare övertogs av biograferna. Redan 1911 fanns det i Stockholm 35 biografer med anställda musiker och snart kom de verkligt stora biograforkestrarna. 1915 invigdes Röda Kvarn i Stockholm med en 30-mannaorkester. Skandia, Göta Lejon och Palladium kom ungefär samtidigt med stora orkestrar, 20 man eller fler. Även här var en stor del militärmusiker. Dessa biograforkestrar upphörde med ett slag vid ljudfilmens genombrott (1930-31).

En annan fast engagerad orkester under perioden var Berns salongers orkester på i regel 30-40 medlemmar (många militärmusiker), som blev berömd under August Meissners kapellmästartid 1869-1903. Musikerna engagerades per år, men stannade i allmänhet länge - tjänstetider på 30 år i orkestern förekom. Bland medlemmarna fanns länge en betydligt större andel utlandsfödda musiker än vid teaterorkestrarna.

Även andra, mindre restaurangorkestrar hade ständigt återkommande engagemang på samma ställe, men de hör ändå mest till den fria musikmarknaden.

Den fria musikmarknaden

En mycket stor del av det offentliga musikutbudet under 1800-talet ägde rum på den fria musikmarknaden, utanför ramen för fast anställning i orkestrar. Dit hör såväl musikernas tillfälliga engagemang som deras framträdanden i egen regi (på egen risk). En viktig arbetsgivare var här de s.k. musiketablissemangen, en då för tiden vanlig samlingsbenämning på de nöjesställen som hade musik som dragplåster. Restauranger och kaféer – fristående eller i förening med hotellrörelse, tivoli, varieté etc. – bildade kärnan i denna under 1800-talets senare del expanderande del av musikmarknaden. Vissa etablissemang hade musik engagerad under hela året, medan andra enbart var öppna under »sommarsäsongen» (maj–september). Under sommaren mångdubblades möjligheterna till engagemang, både genom sommaretablissemangen och genom att året runt-etablissemang öppnade en parallell sommaravdelning med utomhusmusik.

Till de mest kända och långlivade musiketablissemangen hörde i Stockholm Berns salonger (vars fasta orkester var ledig under sommaren), Blanchs café, Hasselbacken och Strömparterren, samt hotell som Hotell Rydberg och Grand Hotel. Göteborgs motsvarigheter var främst Trädgårdsföreningen och Liseberg. I varje stad av någorlunda storlek fanns ett större hotell eller restaurang som hade orkester engagerad under vintersäsongen och ytterligare något (några) sommaretablissemang. Till den senare gruppen hör också brunnshotellen, t.ex. Ronneby, och badortshotellen, fr.a. på västkusten och i Visby.

Beroende på etablissemangens storlek och karaktär engagerades allt ifrån stora orkestrar till småensembler, både utländska och inhemska »kapell» av mycket varierande slag. En del var fast sammansatta privata orkestrar – vanligen benämnda efter sin kapellmästare – som reste mellan olika engagemang, ofta både inom och utom landet. Bland dessa kan nämnas Georg Lumbyes orkester (Blanchs café på 1870-talet) och Waldemar Neumanns orkester (i bl.a. Stockholm och Göteborg under perioden 1880–1910-talen). En del av dessa orkestrar bidrog till en spontan musikerimport genom att helt eller delvis stanna i landet. Så lämnade t.ex. Steyermärkische Gesellschaft (en 19 mans orkester) år 1847 kvar sin ledare, Joseph Czapek, i Göteborg. Här kan nämnas att Anton Schnötzing, Stockholms valskung under 1840–50-talen, liksom Czapek också anställdes som militärmusikdirektör. Ett annat exempel är den s.k. Harz-Verein som i sin första upplaga lämnade kvar nästan alla musiker i Norge på 1840-talet och i sin andra uppsättning, under Albert Heinzelmans, delvis stannade i Sverige. Fyra av dess musiker blev från 1851 musikunderofficerare vid Södra Skånska infanteriregementet, där de blev kvar till pensioneringen 30 år senare, med

Heinzelmann som musikdirektör. Beyerböckska kapellet var under 1860-70-talen ständig aktör på Göteborgs musikscener (många övergick till Stora teaterns orkester) liksom C. Gellrichs kapell, där kapellmästaren också periodvis ledde eller var konsertmästare vid teaterorkestrar i Stockholm. Många musiker naturaliserades som militär- och teatermusiker, hovkapellister eller fritt verksamma.

Till de övriga aktörerna på denna marknad hörde dels militärmusikkårer (som hel musikkår eller i mindre ensemble), dels mer eller mindre löst sammansatta grupper av enskilda musiker ur Hovkapellet, teaterorkestrar, Berns orkester samt enskilda militärmusiker – kort sagt för tillfället lediga musiker från det offentliga musiklivets institutioner.

Bland de utländska »kapellen» fanns givetvis också en undervegetation av lycksökare, vilkas konkurrenskraft mera baserade sig på fantasi-fulla kostymer etc. än på musikaliska prestationer (se s. 102 f.). Periodvis, främst kring sekelskiftet 1900, fann sig svenska musiker diskriminerade i denna konkurrens, och det blev ett av incitamenten till de musikerföreningar som skulle utvecklas till Svenska musikerförbundet.

En annan del av den fria musikmarknaden var konserter som ägde rum mot inträde i hyrda eller gratis disponerade lokaler. Den formen, som ju fortfarande är högst aktuell, var under 1800-talet helt dominerande när det gäller den seriösa musiken, bl.a. kammarmusik. Men den var också vanlig som komplement till engagemang för orkestrar eller enstaka musiker som normalt förekom på musiketablissemang. Till den fria marknaden kan även räknas de parkkonserter som var gratis för publiken tack vare offentliga anslag från. Göteborg var en av de första städer som införde sådana (1902) och exemplet följdes några år senare av Stockholm. I början gick dessa engagemang enbart till militära eller andra blåsorkestrar, men snart även till stråkorkestrar och körer.

Musikerorganisationer

För att bereda viss ekonomisk trygghet för efterlevande anhöriga och för musikerna själva efter avslutad anställning bildades så småningom olika musikerorganisationer. Redan från 1794 fanns Kungl. Hovkapellets änke- och pupillkassa (tillkommen på Abbé Voglers initiativ) som 1817 utvidgades till pensionskassa. Den fick fram till 1860-talet delvis sina inkomster genom avgifter från de turnerande teatersällskapen. Från 1820-talet och fram till 1900-talets början bildades liknande enskilda kassor vid många regementsmusikkårer. År 1868 tillkom Hautboisternas begravningskassa, senare understödsfond. Ursprungligen för Berns orkester bildades 1882 en »Sparkasse-kreditförening», som 1885 bytte namn till Stockholms musikerförening och 1891 till Svenska musikerföreningen. Från år 1900, då Tor Aulin blev ordförande, gavs ambitiösa orkesterkonserter av föreningens medlemmar – den var då öp-

pen för alla »orkester- och militärmusici». En rent facklig inriktning kan först spåras i den av Adolf Carell (medlem av Berns orkester och Livregementets dragoners musikkår) år 1889 grundade Stockholms kornettistförening, som syftade till mera enhetliga gager.

År 1899 bildades Göteborgs orkesterförening (inte att förväxla med sin namne av 1905), närmast i protest mot vissa avskedanden vid Stora teatern under Albert Ranft. I Stockholm tog de fackliga strävandena form år 1906 med Stockholms orkesterförening, och samma år bildades Skånska musikerförbundet. Dessa tre föreningar sammanslogs 1907 till Svenska musikerförbundet, där militärmusiker – främst i sin egenskap av samtida teatermusiker etc. – från början spelade en ledande roll. Förbundets verksamhet inriktades i första hand på frågor om löner (genom s.k. minimitariffer) och arbetstider. Med början i Stockholm 1907 inrättade de egna musikbyråer för förmedling av engagemang. Storstrejken år 1909 gick förbundet ut i sin första arbetskonflikt med Ranfts teatrar och Dramatiska teatern som motpart. Man ville dock inte förknippas med den fackliga arbetarrörelsen. Först 1937 ingick musikerförbundet i LO och först då tilläts också amatör- eller fritidsmusiker att inträda. Tidigare var förbundets udd riktad bl.a. just mot konkurrerande fritidsmusiker förutom mot utländska musiker.

Skatt på utländska musiker infördes 1909, men inte desto mindre dominerade de utländska kapellen på restaurangerna. Dessa anskaffades speciellt genom Restauratörernas musikbyrå (gr. 1901). Mitt under kriget (1916) fanns i Sverige hela 30 tysk-ryska orkestrar, 20 österrikska, 20 italienska, 15 danska, 12 ryska, 3 franska, samt ett engelskt och ett spanskt kapell (Edström 1982, s. 56).

De första symfoniorkestrarna

Försök att bilda en fast professionell orkester (utanför Hovkapellet), med syfte att utföra kvalificerad konstnärlig musik, hade gjorts redan år 1862 med den s.k. Göteborgs orkester. Den leddes av Joseph Czapek och bestod av 27 musiker, av vilka 11 var engagerade med fast månadslön (huvudsakligen utlänningar) och 16 var arvoderade för varje konsert (de flesta från artillerimusiken, där Czapek var direktör). Orkestern finansierades till en del genom en fond, bildad av enskilda bidragsgivare. Ekonomiska svårigheter och avtagande publikintresse gjorde dock att företaget fick läggas ned 1866. För övrigt fick den symfoniska musiken under 1800-talet utanför Hovkapellet odlas genom tillfälligt sammansatta orkestrar eller som en sidoverksamhet av de största restaurang- eller teaterorkestrarna i Stockholm (se bl.a. s. 116).

Den första fasta professionella symfoniorkestern (utan teateranknytning) i landet var Göteborgs orkesterförening (gr. 1905, från 1910 Göteborgs symfoniorkester). Dess första musikeruppsättning på 52 man

räknade dock bara 7 svenskar, något som väckte vrede bland svenska musiker. Men redan 1909 var 26 av medlemmarna svenskfödda och ett tiotal andra svenska medborgare. Engagemanget gällde sju månader av året (helårsanställning uppnåddes först 1937). Orkestern finansierades med hjälp av privata donationer och anslag från Göteborgs stad.

I Stockholm var medlemmarna i Konsertföreningens orkester (gr. 1902) till en början engagerade endast per konsert och till största delen anställda vid militärmusikkårer, Hovkapellet, teater- och restaurangorkestrar. Verksamheten i denna form nedlades 1909. Först 1914 återuppstod orkestern, nu med fast 8-månadersanställning (som i likhet med Göteborgs orkesterförening ändrades till helårsengagemang 1937). Verksamheten understöddes av anslag från Stockholms stad och staten.

I Malmö hade en någorlunda regelbunden symfonisk orkesterverksamhet inletts genom den av Andreas Hallén 1902-07 ledda Sydsvenska filharmoniska föreningen. Orkestern bestod huvudsakligen av militär-, teater- och restaurangmusiker med inslag av amatörer. Den följdes 1911-21 av flera symfoniorkestrar med liknande sammansättning. (Först 1925 fick staden en fast engagerad symfoniorkester, Malmö konserthusstiftelses orkester. Musikerna hade 7-månadersengagemang och fick helårsanställning först 1956.)

Utanför de tre största städerna tillkom genom riksdagsbeslut 1911 ytterligare tre professionella orkestrar, de s.k. *statsunderstödda orkestrarna*. Nordvästra Skånes orkesterförening i Helsingborg (1912) förlades till staden som en direkt följd av den verksamhet Skånska husarregementets musikkår hade bedrivit där under sin ledare Olof Lidner, bl.a. med folkkonserter sedan 1902. Musikkåren med sin goda besättning av stråkmusiker blev grundstomme i orkestern och Lidner, som pensionerades från regementet 1925, kvarstod som orkesterns dirigent till 1939. Gävleborgs läns orkesterförening (Gävle) och Norrköpings orkesterförening kunde på samma sätt, med statsbidrag från 1912 resp. 1913, sätta upp liknande professionella orkestrar.

Dessa tre orkestrar bestod under sina första decennier av ca 30 musiker med 7-månadersanställning och finansierades förutom av statsbidraget med ett lika stort belopp från kommunerna inom orkestrarnas verksamhetsområden. Musikerlönerna inom alla dessa orkestrar var dock låga, vartill kom de avlöningslösa månaderna. Intill slutet av 1930-talet var det därför relativt vanligt att musikerna samtidigt var anställda vid militärmusikkår eller hade biförtjänster inom eller utom musikområdet. Detta gällde också de tre största symfoniorkestrarna.

MUSIKUTBILDNING OCH MUSIKUNDERVISNING

Med 1800-talet uppstod ett nytt bildningsbegrepp, förebådat av det föregående seklets »upplysning». Musiken blev nu en del av den humanistiska bildningen, som i möjligaste mån skulle bibringas skolans elever. Tanken var att den »skolariserade» människan skulle formas till en helgjuten personlighet genom att leva med antikens klassiska hjältar och ideal. Den »klassiska» musiken skulle nu kunna fylla en liknande uppgift inom skolan och ge sitt bidrag till bildningsgodset.

Men vägen dit var lång och inte alltid så framgångsrik. 1807 och 1820 års skolordningar påbörjade försiktigt sekulariseringen, dvs. fjärandet från kyrkan och närmandet till »nyttiga» ämnen (moderna språk, naturkunskap). Antalet musiktimmar reducerades till 1–2 per vecka. Den kyrkliga repertoaren kom dock att bibehålla sin plats i musikutbildning och musikundervisning.

Före 1800-talet förekom organiserad musikundervisning huvudsakligen vid de s.k. trivialskolorna och vid gymnasier i stiftsstäderna. Denna skulle främst tillgodose de större kyrkornas behov av sångare för gudstjänsterna. Kyrkan och skolan var nära knutna till varandra, och förhållandena reglerades av olika kyrkoordningar, särskilt den av år 1686. Till grund för sången låg då psalmboken av år 1695 och koralboken 1697 (se vol. I). De som ville förkovra sig i musik utanför dessa skolor fick ordna detta på privat väg. Tillkomsten av Kungl. Musikaliska akademien 1771 medförde till att börja med ingen större förändring därvidlag. Visserligen togs olika initiativ av både Abbé Vogler, Hæffner och Frigel, men akademiens resurser var alltför knappa för att en reguljär musikskola skulle kunna inrättas (se vol. II).

Med 1810-talet blev Musikaliska akademien mera aktiv som en undervisande institution. 1813 hade kronprinsen Karl Johan överräckt en ansevärd summa på 10 000 riksdaler avsedd för ett fullständigt musik-konservatorium med det i Paris som förebild. Undervisningsverkets utveckling gick dock under de första decennierna framåt i ganska ore-gelbunden takt och i ansatser som främst bars upp av individuella en-

tusiaster bland akademiens ledamöter och tjänstemän. Under början av 1800-talet påtog sig akademien uppdraget att genomföra prov för dem som ville förvärva behörighet att undervisa i musik inom det allmänna skolväsendet. Men kunskaperna kunde man bara delvis skaffa sig inom akademien. Från 1814 bemyndigades bl.a. Hæffner i Uppsala att både undervisa och examinera.

Pehr Frigel, som 1811 till 1834 var inspektör för akademiens undervisning, hade redan 1796 utformat ett förslag till reguljär undervisning i sång, harmonilära och »musikvetenskap» (egentligen framställning av läroböcker). 1797-1811 och 1814-21 ledde han en sångskola med uppgift att främja 3-4-stämmig körsång, och 1815 kunde 48 elever registreras. Vidare förekom elementarsång för elever som inte syftade till en bana som sångare, samt solosång, vari undervisning åren 1814-22 gavs av Kungl. teaterns andre sångmästare Carl August Stielér. År 1818 anställdes Thomas Byström som pianolärare, och man kan delvis ana arten av hans undervisning genom att han 1821 utgav en översättning av J. G. Vierlings tyska generalbaslära från 1805. Byström ville antagligen ge sina elever teoretisk kunskap till gagn för spelandet. En särskild lärare i musikens teori anställdes 1826, Erik Drake, som skrev flera läroböcker (se s. 205). Den övriga instrumentalutbildningen (stråk- och blåsinstrument) kom inte i gång i nämnvärd omfattning förrän efter seklets mitt.

Kungl. teatern, som inte kunde vänta på den magra utbildning som gavs vid Musikaliska akademien, skapade en egen utbildning av begåvade sångare och korister. Kormästare under hela 40 år (1807-47) var Johan Fredrik Wikström. Bland sångmästarna, dvs. lärare i solosång, märktes den redan nämnde Stielér (1802-22), Carl Magnus Crælius (1809-31) och Isak Berg (1831-50 och 1861-69).

Instrumentalutbildningen skedde delvis efter lärlingsystemet, genom att instrumentalister i Hovkapellet och vid regementsmusiken antog elever som fick passa upp och hjälpa till. Detta gjorde det möjligt även för obemedlade ungdomar att välja musikerbanan. I övrigt fick var och en söka sin utbildning var han kunde.

Drake var välbärgad och hade råd att ta lektioner i harmoni och komposition av kapellmästaren Joachim Nicolas Eggert - liksom för övrigt grosshandlare Martin de Ron och militären Otto Nauckhoff, vilka båda blev habila tonsättare. Andra, såsom torparsonen Andreas Randel eller den faderlöse Ludvig Norman, var beroende av mecenater. Randel fick sin första fiol och undervisning av en byspelman. Som tioåring fick han ekonomiskt stöd av Karlskrona musiksällskap och kunde då studera för en kunnig musiklärare. Till slut upptäcktes han av friherre de Geer på Finspång och kronprins Oscar, som lät honom studera vid konservatoriet i Paris (1821-28). En sådan utlandsvistelse var nödvändig för den som ville uppnå mästarnivå. Längre fram under seklet kom speciellt Leipzig i fokus som konservatorium för svenskar med musikaliska mästarambitioner.

Avsaknaden av en kvalificerad, kontinuerlig, levande svensk utbildningstradition för unga tonsättare kvarstod under hela seklet. I en artikel av Johan Lindegren i tidningen *Orfeus* 1880 betecknades situationen för svenska kompositionsbegåvningar som »vemodsfull». Ännu Wilhelm Stenhammar var i det närmaste autodidakt som tonsättare.

Inom den musikintresserade över- och medelklassen skaffade man sig musikutbildning genom att anlita musikkunniga lärare varhelst man kunde uppbringa sådana, något som kunde vara svårt nog i landsorten, i synnerhet under 1800-talets första hälft. Musikkunniga guvernanter och informatorer var därför eftersökta. Vid flickpensioner, som bildades på många håll i landet, tillhörde pianospel och sång, bredvid sällskapsdans, språk och sömnad, de typiska ämnena i kvinnans sällsuppfostran (se s. 99 f.). I den borgerliga musiksalongen musicerade både amatörer och professionella artister. Många av dessa musikaliska aktörer bidrog med privat instrumental och vokal undervisning.

Efter hand skapades mer reguljär privat undervisning inom musikskolor eller »institut». Till de mera betydelsefulla hörde Adolf Fredrik Lindblads musikskola i Stockholm (1827–72), som växte fram under den tid då akademiens undervisning levde på sparlåga. Skolan grundades efter det att Lindblad i Berlin lärt känna J. B. Logiers metod att undervisa flera pianoelever samtidigt och att integrera praktik och teori (bl.a. harmonilära). Lindblad hade flera medhjälpare, bland dem Otto Daniel Winge – senare elev till Thalberg och Moscheles och lärare vid akademien –, vidare Norman och Hallström, som 1861 övertog ledningen av skolan. I Stockholm uppstod samtidigt andra mera kortlivade »musikinstitut», som Emelie Holmbergs (1841–44), Vilhelm Udéns från 1846 och J. N. Ahlströms för harmoni och instrumentation (1854–56). De båda sistnämnda tillämpade Logiers metod för gruppundervisning, och Ahlström hade rentav översatt Logiers bok om harmoni och komposition (1853).

1820- och 1830-talens diskussioner om folkundervisning (bl.a. inom den statliga »uppfostringskommissionen») ledde till den första riksgiltiga folkskolestadgan 1842, där ämnet kyrkosång kom att höra till de obligatoriska ämnena. För att underlätta inlärningen av melodier använde man på många håll ett ensträngat psalmodikon (monokord) av prästen Johan Dillners konstruktion och sånghäften med melodier i siffernotskrift (se även s. 92 f.).

Psalmodikon var inte egentligen ett musikinstrument utan ett hjälpmedel för inlärning av melodier. Siffrorna motsvarade skaltoner, och angav således relativa och inte absoluta tonhöjder. På psalmodikonet tryckte man med ett finger ner strängen mot de på instrumentet inritade siffrorna. Med en stråke kunde man så få tonerna i en melodi eller i en stämma till en flerstämmig sång att klinga. På så sätt kunde lärare

R: 0 2 *)

1 1	6 6	7 5	1 1
Hela	werlden	fröjdes	Herran
3 3	4 4	3 3	3 3
1 1	1 2	2 7	3 3
Hela	werlden	fröjdes	Herran
3 6	4 2	5 3	1 3

3 4	2 3	3x4	3
Tidigt	och af	hjärtans	grund!
5 8	5 7	6 6	7
1 1	2 2	3 2	2
Tidigt	och af	hjärtans	grund!
3 6	7 3	3 2	5

1 1	6 6	7 5	1 1
Kommet	ifrån	otter	fjerran,
3 3	4 4	5 3	3 3
1 1	1 2	2 7	3 3
Kommet	ifrån	otter	fjerran,
3 6	4 2	5 3	1 3

3 4	2 3	3x4	3
3	som	från i	hans för-
5 8	5 7	6 6	7
1 1	2 2	3 2	2
3	som	från i	hans för-
3 6	7 3	3 2	5

*) Ed 268.



Förklaring af tecknen i denna Sifferskrift, jemte anmärkningar.

1. Tecknen + och x uppöjda och — nedfänker en halv ton. De förelomma och någon gång, som återställningstecken, men regeln är i allmänhet den, att dessa tecken gälla helt inom takten, hvarigenom återställningstecknet i efterföljanden sållan behöfves. Är tonen redan för (+) och måste höjas till öfvermåttigande, uttrycks x. Sålunda t. ex. blir +2, som i G-mellan är b, efter företekningen, genom x uppöjdt till b².
2. Ett komma delar takten i två lika tidsdelar.
3. Pausen betyder paus, tyfnad, med tidsmått efter sin plats.
4. Ett öfver siffren siffra betyder öfvergång i läge oftast, under siffra i högre.
5. Öfrige tecken förklarad af bruket i notskrift, hvarom läraren tillfägar.
6. En höge () mellan två eller flere siffror sammanvänder dem till en ton, om det är samma siffra; är de olika siffror, betyder högen allt en höge eller uppåt dem alla, hvilka böra sjungas utskällande, utan att annan bemäts.
7. Teckningen af estraverna är ej jemförlig nämnornas emellan, endast följdriftig inom hvar stämmas för sig, och bestämdes af tonens egenkap. Öfverbet bör ej uppfommas, men inträffar den, är redan snart insatt med stråkan deraf, att allden ligger alltid under stråkan, tonen under allen och bolen under tonen. Stundom är tonhöjden för hög i toneren för menigheten: den kan då sänkas en halv eller hel ton, om den då är hög för låg för bolen: i seldrare faller den nedhöjas, när den ej derigenom blir för hög för toneren.

Ill. Gosse som spelar psalmodikon (teckning av Gottfrid Virgin, Nordiska museet). Till vänster om honom står psalmen »Hela werlden fröjdes Herren» i siffernotskrift, och till höger finns »förklaring af tecknen...» ur *Psalmer för sång i stämmor. Urval för skolan och menigheten* (1844).

Sångböcker med siffernotskrift (en idé som publicerades av Rousseau 1742) trycktes i Sverige från 1830 till början av 1900-talet, framför allt för »skolan och menigheten». Där motsvarar siffra 1 tonen c, siffra 2 tonen d osv.

och elever lära sig sånger och stämmor utan att ha kunskaper i den traditionella notskriften.

Läroverken, som fortfarande var nära knutna till kyrkan, fick en större enhetlighet genom förordningen 1849 om allmänna läroverk. Ambitionsnivån hos elever och lärare kunde här på sina håll vara ganska hög, och man använde flitigt den *Sångschola* (1836-40) som Johan Erik Nordblom författade i Uppsala på grundval av sin tidigare erfarenhet som lärare i elementar- och kyrkosång vid Musikaliska akademien (1824-33). Vid flera läroverk förekom även i övrigt ett livligt musicerande. Alfred Berg, sedermera legendarisk ledare av studentsången i Lund, har berättat om gymnasisternas kammarmusikspel, sång och serenader i Hudiksvall på 1870-talet, delvis inom föreningen Rimtussarna. Av många andra liknande gymnasistföreningar kan nämnas den ännu existerande Musikens vänner (MV) i Skara från 1886.

Vid Musikaliska akademiens undervisningsverk dominerade vokalmusiken fram till 1860-talet, då man successivt byggde ut undervisningen för olika orkesterinstrument. Många av blåsinstrumentlärarna åtog sig flera olika instrument, som Carl Ehrenreich (1858-66) och Gustaf Rosbeck (1868-87), men efterhand ökade specialisternas skara.

En utvidgning och modernisering av akademiens undervisning hade A. F. Lindblad förordat redan 1855. Han irriterades av att »läroverket» närmast var »ett seminarium huvudsakligen för organister och kantorer» och önskade större bredd och »en musikalisk högskola över och icke under landets övriga musikaliska bildningshöjd».



Ill. Musikundervisningen i läroverk och folkskolor. År 1849 samlades alla »lärdomsskolor» i det allmänna skolväsendet inom den enhetliga formen »Allmänna läroverk». Många nya statliga läroverksbyggnader upprättades, och där fortsatte den traditionella musikundervisningen, med sin kombination av sång, instrumental-musik och musikteori. För att ge en högre status åt de främst »sjungande» folkskolorna byggdes mot slutet av 1800-talet pampiga byggnader också för dessa. Bilden visar några av de stora läroverk och folkskolor som uppfördes i Stockholm under 1880-talet (Johannis folkskola, Norra Latinläroverket och Realläroverket; efter Lundin & Strindberg 1890).

1856 förnyades akademiens stadgar, varvid bl.a. mera preciserade examinationsbestämmelser infördes för utbildningen av »personer» – »ej mindre för kyrkan och skolan än även för teatern». Men den största förändringen skedde under kronprins Oscars tid som preses 1864–72, då inte bara orkesterinstrumenten infördes som undervisningsämnen, utan också de teoretiska inslagen blev mera profilerade. Undervisningen i musikhistoria sköttes av bl.a. Wilhelm Bauck (1858–77), delvis i form av offentliga föreläsningar (se s. 206), Vilhelm Svedbom (1877–1901) och Karl Valentin (1903–18), som återupptog de offentliga föreläsningarna med musikillustrationer. 1858 genomdrev Oscar I en lärartjänst i komposition för Ludvig Norman. Under 1860–70-talen gavs kompositionsundervisningen av Hermann Berens, utom året 1867–68, då Franz Berwald under sitt sista levnadsår var lärare.



Examens-Betyg från Kongl. Musikaliska Akademien.

f. d. Eleven Herr Johan Conrad Nordqvist från Gotteborgs Sigt
 har efter föregående tentamen, denna dag andagitt examen i de ämnen som tillhöra Musiklärares vid högre Läroverk
Läroverk, Musikdirektörens vid Killebäcksrens samt Organist, Kantors och Kirksångare och dessel afsnitts
 öga följande kunskaper:

Fonetiska ämnen		Betyg
	grad	
Norman berömmt	5	
Komposition och Instrumentation i bruders Ennit berömmt	10	
Musiken Motorn och Estetik godkänt	5	
Sångkunskap utom Skol-Sånger berömmt	5	
Publiska ämnen		
Sölsång, isom Kirksångare, med beröm godkänt	4	
Konstitution af Orgel berömmt	5	
- Piano med beröm godkänt	4	
- Notis berömmt	5	
- Violoncell med beröm godkänt	4	
- Kontrabas		

Instrument-ä. Klaga		Betyg
	grad	
- Ober		
- Klarinet med beröm godkänt	4	
- Flöjt		
- Hornet		
- Trumma		
- Valthorn (Förskott) med beröm godkänt	4	
- Horn		
- som Orkestra anförare berömmt	5	
Orgelverkets stämning och vord med beröm godkänt	4	
Pianostämning med beröm godkänt	4	
Summa Betyg		66

Examinen har följande Elev andagitt övrigt god lit och ett utmärkt god uppförande, hvilket alltså till
 följt af Kongl. Maj:ts föregående 2 Nådiga. Studier för Akademien af den 10 September 1866. Kap. 1 § 2. och i enlighet med
 Akademien beslut samt för Dess utgäva, hemom Herr Johan Conrad Nordqvist. härmed till Herr Conrads
 Stockholm den 31 Mars 1866.

Conrad



J. S. Cronhamer
Kongl. Musikaliska Akademien

Exam. Nordqvist
1734
186

Ill. Musikaliska akademien utbildning expanderar. Vid 1800-talets mitt infördes efter hand en mera omfattande undervisning i instrumentalmusik och nya examinationsförfordningar. Här återges ett examensbetyg från 1866 för Conrad Nordqvist, sedermera hovkapellmästare. (Musikaliska akademien bibliotek.)

Denna utveckling motiverade en yttre förändring, nämligen en »upphöjning» av akademien undervisningsverk (även kallat läroverk) till konservatorium. Det nya reglementet utfärdades 7 december 1866 och trädde i kraft året därpå. Benämningen konservatorium kvarstod till slut (1971) helt från akademien. Med 1860-talet hade således akademien fått en betydligt bredare anpassning till det professionella, »officiella» och alltmer offentliga konsertlivet.

De förut nämnda siffersångböckerna var vitt spridda från 1830-talet till början av 1900-talet. Efter hand introducerades dock från mitten av 1800-talet nya metoder när det gällde att underlätta melodi- och notläsning och att öva gehöret. Fransmannen Emile Chev , som utarbetat en ny variant av siffermetoden, besökte Stockholm 1855 för att introducera denna. Han grundade också den kortlivade Chev ska s ngf reningen. Något större framgång hade Bengt Wilhelm Hallberg med en tonstavelsemetod. Den energiske Hallberg hade avlagt alla tänkbara examina i Stockholm (organist- och kyrkos ngarexamen 1845-48 och musikdirekt rsexamen 1849), blev 1852 musiklärare vid Landskrona läroverk och lyckades genomdriva musikl roplaner också för stadens folkskolor. 1860 studerade han John Curwens tonic-sol-fa-metod i Skottland och missionerade sedan runt om i Skåne

för en gehörsutbildning enligt denna metod. Den innebär en utveckling av det relativa gehöret och förmågan att »a vista» och utan stöd av instrument sjunga efter en notbild med hjälp av skalrelaterade stavelser. Tonstavelserna *do* (första skaltonen), *re* (andra skaltonen), *mi* (tredje skaltonen) osv., upp till nästa *do*, går tillbaka till Guido av Arezzo på 1000-talet. Hos Hallberg ingick metoden en djup inre förbindelse med äldre kyrkomusik och det framväxande a cappella-idealet. Curwens metod redovisade Hallberg i Handbok för undervisning i sång enligt det skottska sol-fa-systemet (1868).

Sol-fa-systemet slog inte igenom i Sverige, även om det inte var okänt för Hjalmar Håkansson, som 1875–1901 var lärare i elementar-, kyrko- och körsång vid konservatoriet. Nya pedagogiska impulser kom med Anna Bergström-Simonsson, som efter många år som musiklärare vid skola och seminarium år 1903 blev den första läraren i det nya ämnet skolsång vid konservatoriet. Hon gick i bräschen för fransmannen Hippolyte Dessiers s.k. formelmetod. Den ville ersätta den »mekaniska» tonträffningen med ett uppbyggande av gehöret utifrån melodiska gestalter eller formler. I Anna Bergströms Sångkurs för skolan (1895–1908) presenterades för första gången en elementär men progressiv utbildning i musikkärlä och gehör, kopplad till »riktiga» melodier. Intressant är därvid hur hon försökte undvika att eleverna använde texten som notbild: hon återger melodierna utan text – den placeras ett gott stycke från noterna. (Det ligger ju annars nära till hands att texter fungerar som ett slags »vokal tabulatur» – att orden »betyder» toner.)

I början av 1900-talet skapade Émile Jaques-Dalcroze en speciell metod för gehörsträning, som sammanförde kroppsörelser med rytmisk och melodisk träning, improvisation och reaktionsförmåga. Metoden introducerades i Sverige av bl.a. Anna Behle på 1910-talet. Hon undervisade också på musikkonservatoriet, där man inrättade en tjänst i rytmisk gymnastik och solfège för henne 1916.

Mot de nya musikpedagogiska metoderna i början av 1900-talet svarede förändringar av den musikaliska repertoaren. Denna förändring skall ses mot bakgrunden av den typiska repertoaren i 1800-talets läroverk och folkskolor. Man odlade där egentligen inte något annat slags musik än den som fanns i de vuxnas värld, inklusive den högre musikutbildningen. Fram till slutet av 1800-talet sjöng både läroverks elever och folkskolebarn dels den rådande kyrkliga musiken – psalmer och en del liturgisk musik – dels folkvisor, patriotiska studentsånger och stycken från konstmusikens värld, framför allt av wienklassisk och Leipzig-romantisk prägel och till stor del av svenska kompositörer.

I sångböcker och musikläroböcker dominerade den kyrkliga och patriotiska repertoaren samt folkvisorna fram till mitten av 1800-talet. Därefter ökade allt mer folkvisornas och de konstmusikaliska styckenas proportionella andel. Enstaka »barnsligare» och pedagogiserande sång-

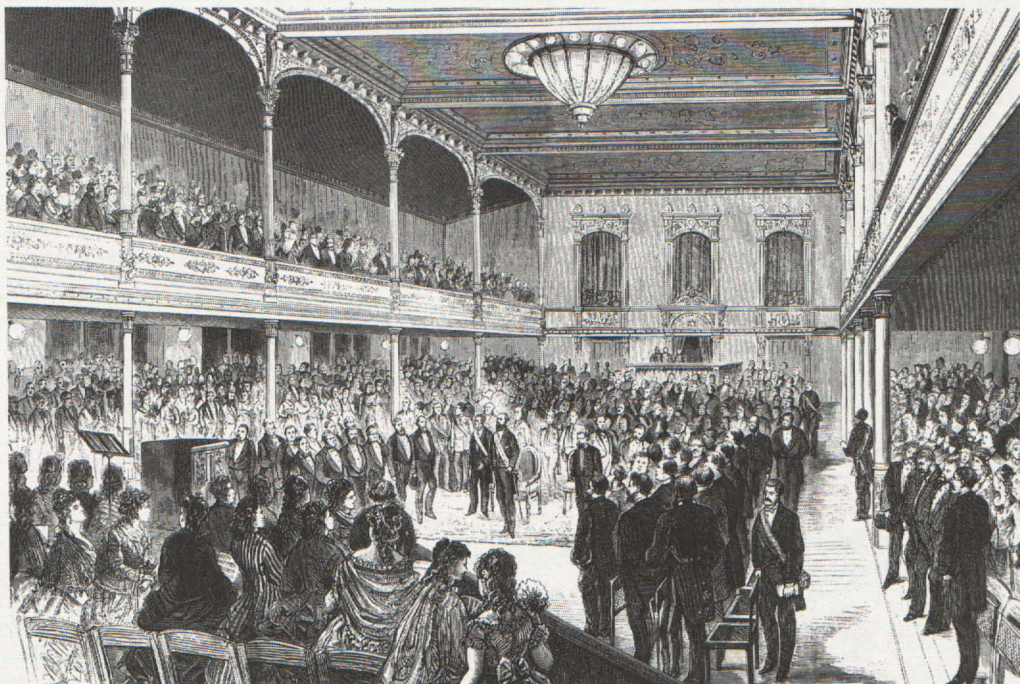
er dyker upp från 1860-talet. Visan om de hårda och mjuka vokalerna förkunnade exempelvis vikten av att kunna skilja mellan dessa ljud – »annars går det dig illa». En annan skolsång handlar om vikten av att inte titta för djupt i syltburken. I mera avancerade musikläroböcker, som bl.a. riktade sig till blivande lärare – seminarister – ökade också ambitionsnivån i fråga om teoretiskt kunskapsstoff, i synnerhet sedan seminarierna efter 1864 fick fackutbildade musiklärare. Ett exempel är Teoretisk-praktisk lärobok i sång (1878–81) av August Lundh, musiklärare vid Stockholms folkskolelärarinneseminarium.

Musikutbildningen förvaldade således nu ett bildningsgods, som gav utbildningen en ny legitimitet efter den gamla kyrkliga. Tankar av detta slag framfördes bl.a. av musikpedagogen Carl Johan Fröberg i anslutning till den boströmska idealismen. Uppsalafilosofen Christopher Jacob Boströms platonska lära, att verklighetens sanna väsen är av andlig natur, bars upp, delvis enligt tradition från Erik Gustaf Geijer, av en personlighetsfilosofi i ett hierarkiskt system, löpande från människan över familjen och samhället upp till Gud.

Inom det allmänna utbildningsväsendet började dock denna idealism knaka i fogarna under början av 1900-talet. Utbildningens mening och mål började i stigande grad relateras till önskan att fostra produktiva, »nyttiga» samhällsvarelser. Det är också just vid denna tid som de nya termerna skolsång och skolmusik träder fram – den första tjänsten i »skolsång» inrättades som nämnts vid konservatoriet år 1903. Tidigare hade barn och ungdomar erbjudits samma slags musik som de vuxna. Nu började man mer och mer syssla med musik som skapades speciellt för barn och speciellt just för undervisningen. Man fick en särskild »musikundervisningsmusik» som i de förut nämnda metoderna av Dessirier och Jaques-Dalcroze, och man fick en särskild barnviserepertoar som i Alice Tegnér's samlingar *Sjung med oss, Mamma!* (9 häften 1892–1934). Sådana repertoarer var »nyttiga» för sina speciella ändamål.

Denna nyttighetsprincip hade i och för sig sedan decennier varit rådande inom den professionella musikutbildningen, som ju allt mer inriktade sig på det växande offentliga konsertlivet. Man kan nästan se en symbol för musikutbildningens sekularisering i Musikaliska akademins nybyggnad i Stockholm 1878, som rymde såväl landets första speciellt för ändamålet tillkomna konsertlokal som undervisningslokaler. Där undervisade specialister som violinisterna Fridolf Book (1872–1911) och Lars Zetterquist (1903–25), cellisten Anton Jörgen Andersen (1876–1911), flera pianister, däribland två betydande kvinnliga, Liszt-eleven Hilda Thegerström (1872–1904) och Eugénie Claëson (1882–1906), samt naturligtvis en lång rad andra, sånglärare, språklärare etc.

Vid sidan av konservatoriet tillkom mot slutet av 1800-talet flera



ambitiösa privata musikskolor, vilka spelade en viktig roll som komplement till den »akademiska» undervisningen. Den största betydelsen fick Richard Anderssons musikskola, som grundades 1886 och – efter grundarens död 1918 – fortsatte sin verksamhet ända in i vår tid. Den upprättade flera avdelningar i Stockholm med omnejd och sysselsatte en rad framstående lärare. Varje år ordnades en offentlig uppvisningskonsert, ibland med orkester, och bland eleverna som framträdde kan nämnas Wilhelm Stenhammar, Adolf Wiklund och Astrid Berwald. En annan pianist, Thegerström-eleven Sigrid Carlheim-Gyllensköld, drev åren 1889–1929 Stockholms musikinstitut. År 1889 öppnade även Gustaf Fredrik Peterson den mera kortlivade Allmänna musikaliska förskolan, som liksom de båda förut nämnda (och liksom Thomas Byström redan på 1820-talet) eftersträfvade att väva in en allmän musikskap i pianoundervisningen.

Även utanför Stockholm förekom musikundervisning, även om den i regel inte var samlad i någon musikskola. De flesta organister, orkesttermusiker och duktigare amatörer hade elever, och även inom de olika musiksällskapen förekom viss utbildning. Bland de musikskolor som upprättades kan nämnas Nils Peter Norlinds musikskola i Lund (gr. 1891) där också Norlinds hustru Johanna – dotter till den förut nämnde B. W. Hallberg – undervisade. I Malmö skapades Malmö konservato-

Ill. Musikaliska akademien med sitt konservatorium fick en ny byggnad år 1877, högtidligen invigd den 2 mars 1878. Detta träsnitt i Ny Ill. Tidning 16/3 1878 (R. Haglund) visar själva invigningsögonblicket med Oscar II i konsertsalen.

I denna sal konfronterades sedan under en lång rad år konservatoriets lärare och elever med en musikintresserad allmänhet vid regelbundna konserter.

rium 1907 på initiativ av den italienskfödde dirigenten Giovanni Tronchi. Man kan även nämna Klosters röstskola nära Alvesta för blivande sångare och skådespelare – som tillkom 1914 på Karl Nygren-Klosters initiativ – samt Göteborgs orkesterskola (gr. 1917).

Den repertoar, som dominerade inte bara i den professionella musikutbildningen utan också i skolornas och hemmens musikundervisning från början av 1800-talet till början av 1900-talet, utgjordes alltså väsentligen av »vuxenmusik». Men inte vilken vuxenmusik som helst, utan främst den som hörde hemma i kyrkans och universitetens världar. Idealen hämtades »uppifrån». Barockens musik (framför allt av J. S. Bach och Händel), efterhand även tidigare musik (t.ex. av Palestrina), kom visserligen från mitten av 1800-talet i något ökande utsträckning att odlas inom musikutbildningen. Men huvudsakligen rörde det sig om den klassisk-romantiska musik som i det övriga Europa var etablerad som »god» musik (från Haydn till Mendelssohn) – eller om svensk musik som stilmässigt anslöt sig till denna repertoar. Under seklets andra hälft blev verk i Leipzig-romantikens anda ett slags »normalmusik». De mera »modernistiska» Schumann, Liszt, Wagner och Bruckner kom först mot seklets slut till tals men då främst på operan och i konsertlivet – mycket mindre inom utbildning och undervisning.

Den wienklassiska musiken, den »måttfulla» romantiska musiken och svensk musik i denna anda var det alltså som både musikkonservatoriets och läroverkens elever spelade och sjöng. Denna konstmusik trängde också i viss mån igenom i folkskolan, vid sidan av psalmerna, folkvisorna och de patriotiska sångerna. Det var också just denna repertoar som svarade mot de pedagogiska metoder som användes: de som utgick från imiterandet efter gehör, i läroverken och seminarierna med ett visst stöd av notbilden, och här och var i ökande utsträckning från de ovannämnda relativa tonstavelserna (*do, re, mi...*) och till de tonartsbundna »formler», melodifragment för inläring av skaltoner och tonträffning, som hämtades från ovannämnde Dessirier. Musikpedagogiken stod således långt in i vårt sekel i ett direkt och ömsesidigt förhållande till en självklar repertoar. Mediet var budskapet.

FÖRLAG, MUSIKHANDEL, INSTRUMENT- TILLVERKNING

Det uppblomstrande musiklivet från 1700-talets senare hälft – de offentliga konserternas framväxt, en ökande musikundervisning både privat och i skolor, Musikaliska akademiens etablering samt skapandet av en inhemsk opera – samverkade till en ökad efterfrågan på musikaler och musikinstrument.

Instrument tillverkades på beställning av lokala hantverkare, men viss import förekom trots en protektionistisk tullpolitik. All införsel var förbjuden 1756–1816, vilket ledde till ett starkt uppsving för den inhemska tillverkningen. Det var under hela perioden fråga om en hantverksmässig produktion, ett förhållande som varade ända fram till 1846 då skråväsendet avskaffades.

Även när det gällde musikaler försökte staten genom sin tullpolitik uppmuntra till en inhemsk produktion. 1764 fick Henrik Fougts trycksofficin kungl. privilegium för 25 år på att trycka noter med lösa typer. Verksamheten upphörde dock redan efter ett par år, och ett nytt initiativ togs först när Olof Åhlström började sin bana som musiktryckare och musikförläggare 1783. Åhlström gynnades av en importtull på 33%, samtidigt som efterfrågan på musikaler ökade, inte minst inom hemmusicerandet. Hans position förbättrades ytterligare när han direkt av Gustav III 1788 beviljades ett 20-årigt privilegium exclusivum för att »gravera eller trycka» musikaler här i landet.

Musikhandeln

Någon musikhandel i egentlig mening fanns inte i Sverige under 1700-talet. Instrumentmakarna sålde då sina egna och även andras instrument, samt i viss grad notpapper och musikaler. Det var först och främst genom städernas boklådor som musikaler kunde köpas och beställas. En nyhet var det av Georg Johann Abraham Berwald 1788 inrättade musiklånebiblioteket i Stockholm.

Först med 1800-talets inhemska notproduktion och ökande instrumenttillverkning skapades förutsättningar för en musikhandel. Att den-

na kom att etableras i Stockholm och för lång tid finnas endast där är inte förvånande. Där fanns vid 1800-talets början landets enda större stadsbefolkning – 25% av städernas totala – och där fanns, inte minst, 60% av städernas sammanlagda handelsrörelse.

År 1803 ansökte Pär Aron Borg hos Kungl. Maj:t att få inrätta ett Musikaliskt magasin i Stockholm. För att förbättra sin ekonomiska situation hade Borg då sedan en tid sålt musikalien från sin bostad och hoppades nu kunna utveckla denna rörelse. Endast ett par månader efter det att Borg hade kommit igång erhöll även Ulrik Emanuel Mannerhjerta ett liknande tillstånd. Hovkanslern ansåg att en »täflan i samma yrke skulle lända så till Musicaliernas Urval som allmänhetens fördel i anseende till Priset» (efter Wiberg 1955, s. 125). De båda herrarna insåg emellertid att denna konkurrens skulle kunna leda till ruin för dem båda, vilket fick dem att inleda ett samarbete. Redan i januari 1804 annonserade de i pressen om det gemensamma Musikaliska magasinet. Därmed etablerades den musikhandel som inte bara skulle komma att bli en plantskola för nästan alla större musikhandlare i Stockholm under hela 1800-talet; den skulle på sätt och vis också komma att överleva intill våra dagar.

Borg och Mannerhjerta importerade musikalien från Europas stora musikförlag, men förlade även musik som de fick tryckt på Åhlströms Kongl. Musiktryckeri. Det framgår av tidningsannonserna att de även i viss mån sålde instrument och strängar och att de från 1805, mot avgift, lånade ut både musikalien och instrument. En första katalog över magasinets nyinkomna musikalien fanns införd i en bilaga till Dagligt Allehanda julen 1806. 1814 utvidgades verksamheten med ett litterärt och musikalt lånebibliotek. I sådana »lånebibliotek», som var vanliga under hela 1800-talet, kunde man erlägga »subskriptionsavgift» på musikalien för olika långa perioder, oftast ett år, ett halvår eller tre månader – ju längre period man betalade för desto flera volymer fick man låna på en och samma gång. I vissa fall kunde avgiften även fungera som delbetalning vid senare köp.

1808 hade Mannerhjerta blivit ensam ägare till musikhandeln, men han var en dålig affärsman och det var sannolikt endast tack vare den anställde Gustaf Adolf Östergren som Musikaliska magasinet överlevde. Denne köpte 1816 ut den skuldsatte Mannerhjerta och flyttade affären från de gamla lokalerna på Drottninggatan till Stora Nygatan där den öppnade under det nya firmanamnet G. A. Östergrens bok- och musikhandel.

På det svenska nottryckets område skulle det komma att ske stora förändringar under 1800-talets början. 1804 hade Mannerhjerta rest runt i Europa för att knyta kontakter med de stora musikförlagen och då lärt känna litografen, det nya sättet att trycka noter. (En artikel om litografitekniken hade tryckts i Stockholms Posten redan i juli 1803.) Uppenbarligen hade Mannerhjerta och Borg planer på att öppna ett eget tryckeri när Åhlströms privilegium förväntades upphöra att gälla år 1808. Men Åhlström var naturligtvis inte intresserad av någon kon-

METODER FÖR MUSIKTRYCK UNDER 1800-TALET

Högtrycksmetoden var tryck med upphöjda ytor och lösa typer, uppfunnen i Italien under 1400-talets slut. Varje typ var ett komplett nottecken, paustecken etc. som trycktes på ark med ritat notsystem. Metoden utvecklade så småningom typer som bestod av både tecken och ett utsnitt av notsystemet (Frankrike, 1500-talet). År 1754 uppfann Breitkopf den mest komplicerade formen av typtryck, den s.k. mosaikmetoden, där varje not, klav etc. sammanfogades av skilda typer för nothuvud, skaft, flagga etc. Denna metod förekom ända fram till 1900-talet.

Djuptrycksmetoden var nottext som graverades på en metallplåt. Metoden utvecklades framförallt i England och Nederländerna under 1600-talet och kom först mot seklets slut till Frankrike och Tyskland.

Litografimetoden utvecklades av Alois Senefelder kring år 1800. Nottext skrevs med krita på en plan stenyta, som sedan fuktades och därefter svärtades. Trycksvärtan stöttes bort från de fuktiga partierna (ytorna mellan tecknen) och när papperet lades mot stenen överfördes svärtan från de skrivna tecknen. Litografi och djuptryck förekom ofta i kombination.

kurrens. Han var förutseende nog att hos Kungl. Maj:t redan 1803 söka om förlängning av sitt privilegium med ytterligare 15 år, dvs. för perioden 1808–23, vilket kungjordes först 1808. Åhlströms privilegium kunde dock enligt Mannerhjerta knappast omfatta de metoder som utvecklats efter privilegiets införande 1788 – i första hand litografering men även den av Breitkopf i Leipzig utvecklade formen av typtryck. Mannerhjerta ansökte därför 1809 hos Kungl. Maj:t om tillstånd att anlägga ett litografiskt nottryckeri. Ärendet vandrade som en följetong genom olika remissinstanser intill år 1812, då det stannade upp. Mannerhjerta kunde då inte längre driva ärendet på grund av usel ekonomi, och när frågan återupptogs 1817 var det istället på kronprins Karl Johans initiativ. Musikaliska akademien, som tidigare alltid stött Åhlström, gick nu emot honom, och från 4 mars 1818 blev det fritt att trycka noter enligt både typtryck- och litografimetoden. Åhlström behöll dock sitt privilegium på notgravyr fram till 1823.

Mannerhjerta, som nu äntligen fått sitt eftertraktade tillstånd, var som vanligt penninglös, och det blev två från Berlin invandrade stentryckare, Carl Müller och Ludwig Fehr, som öppnade landets första litografiska anstalt. Akademiska boktryckeriet i Uppsala (W. F. Palmblad) valde däremot att införskaffa en uppsättning med de breitkopfska stilarna, ett exempel som följdes av flertalet av landets större tryckerier, som skaffade sig lösa typer för att vid behov även kunna trycka noter.

1820-talet blev nyetableringarnas decennium med en mängd nya stentryckerier, inte bara i huvudstaden. För de flesta blev nottrycket en sidogren av konsttrycket. Carl Müller förblev dock musiken trogen, och 1826 blev han kompanjon med Östergrens musikhandel. Därmed hade Borg och Mannerhertas gamla dröm förverkligats: att få musikhandeln förenad med ett musiktryckeri.

Musiktryckets frigörelse ledde till en uppblomstring av musikförlagsverksamheten. Speciellt lönsamt var det att göra nytryck av populära utländska musikalien, eftersom ännu inga juridiska hinder förelåg. Importerade noter var fortfarande belagda med tull och fördyrades ytterligare på grund av transporten. De flesta musikhandlare kom i likhet med Östergren att samarbeta med något stentryckeri eller skaffa eget. Verksamheten ökade därmed i omfattning; förutom att sälja musikalien, böcker, kartor, strängar och notpapper och upprätta lånebibliotek, kom musikhandlaren även att bli musikförläggare och i vissa fall även tryckare. Dessutom ingick som självklar del också instrumenthandel.

Konkurrensen var emellertid hård då även bokhandlare i allmänhet saluförde musikalien och musikinstrument. Av tidningarnas annonser framgår dessutom att också stadens allmänna bodar då och då sålde musikalien. Bland mera udda försäljningsställen kan nämnas Franska kryddboden, Handskboden och Likkistemagasinet (sannolikt försäljning av dödsbon). Till följd av konkurrensen sanerades marknaden rätt snabbt, och vid 1830-talets början fanns endast två musikhandlare kvar, Östergren – från 1831 under ny ledning – och Johan Carl Hedbom (gr. 1827).

Under 1830-talet inträdde Abraham Hirsch och Abraham Lundquist på scenen, två män som skulle komma att dominera svensk musikhandel och musikförlagsverksamhet fram till seklets slut. Hirsch hade endast 17 år gammal övertagit ledningen av Östergrens musikhandel år 1831. När Östergren dog 1825 hade firman övertagits av änkan, som 1829 sålde den till Abraham Salmonson. Redan två år senare avled Salmonson, och affären övertogs av dennes änka Betty, som 1837 sålde firman vidare till brodern Abraham Hirsch. Denne behöll det väletablerade firmanamnet för själva musikhandeln ända fram till 1842, medan förlaget och det 1838 inköpta tryckeriet redan några år tidigare hade övergått till att benämnas Abr. Hirschs officin.

Hirsch knöt i större utsträckning än någon annan förbindelser med bokhandlare i landsortsstäderna, något som i hög grad bidrog till hans framgångar. 1839 reorganiserade han det av Mannerhjerta och Östergren upprättade lånebiblioteket. Biblioteket, som följande år omfattade ca 7 000 verk, var även tillgängligt för låntagare från »rikets provinser», dock med tillägg till »låneprenumerationen» för att täcka transportkostnaden. Just distributionen ut till landets städer var och förblev ett bekymmer inte bara för musikhandeln utan även för bokhandlare och förläggare. Redan på 1820-talet hade vissa försök gjorts på enskilt initiativ att samordna bok- och musikhandeln, men först 1843 kom Svenska förlagsföreningen till stånd (från 1853 Svenska bokförläggareföreningen). Hirsch, som var en av grundarna, representerade föreningens femte största förlag. Föreningen distribuerade medlemmarnas produkter genom ett gemensamt expeditionskontor till de auktoriserade ombuden i landet. Därtill hade man kommissionärer i utlandet. Hirsch, som var varmt intresserad av ett nordiskt samarbete på musikhandelsområdet, hade själv 17 ombud i Norge och 20 i Finland.

MUSIKALISK FÖRLAGS-BULLETTIN

AF

A. B. HIRSCH

I STOCKHOLM.

Santliga här upptagna Musikalier finnas hos de flesta Musikhandlare i Riket.

Sällsallaten. En samling Terzetter för karlröster, burea i fickan af *P. Westerstrand*. Pris 2 R:dr Bko.

Hvilken bland sångens och den sällskapliga glädjens väner har icke ofta känt sig lifvad af de humoristiska toner, hvarmed den gamle sångarvännen, hvans namn läses på ovanstående samling, ännu med oförminskad lefnadslust förstår att sprida trefnad inom förtroliga kretsar? Men säkert har och mången lika ofta önskat att af dessa glada stunder ega ett minne, som tillika fasthålle de flygtiga tonerna och låte dem fortlefva äfven sedan sångaren en gång tynat. Ett sådant minne erbjuder denna sångsamling, hvilken under benämningen "*Sällsallaten*" nyligen skådat dagsljuset i en benämning, som i dubbel mening tycks antyda sångernas mångfaldigt skiftande innehåll och deras egenart af uppriska sinnet. Visserligen hafva de till större delen förut varit utgifne, men ej, såsom här, omhärda ut en konform edition, utan blott existerande i detascheradt skick, merendels enlast i stämmor, ofta blott med tysk text samt till större delen för längdesdan utsålda i musikhandeln. Denna ytterst nitida edition upptager i partitur 26 Terzetter, alla med svensk text, af Haydn, Schikaneder, Fesca, Dupuy, Gussell, Eggert, Stieler m. fl. Bland de större sångerna förekommer också Dupuys måsterliga "Agander och Pagander" samt Eggerts vackra "Sjung du", etc. Verket rekommenderar sig sålunda till sitt inre och yttre ganska fördelaktigt. Man skulle blott kunna anmärka en någon gång utelämnad strängare harmonisk revision, hvilken t. ex. i No 18 väl varit behöflig, samt en visserligen ej ringa quantitet tryckfel, hvilka merendels dock äro alltför uppenbara för att kunna missleda.

Ludvig van Beethovens Sånger vid Piano, med Svensk och Tysk text.

- | | | | |
|-----------------------|-----------|----------------------|--------|
| 1) Vakteln | — 32 sk. | 4) Vernodets behag — | 16 sk. |
| 2) Adelaide | 1: — » 5) | Hvilan | — 16 » |
| 3) Minnelse | — 24 » 6) | Majsång | — 24 » |
- Komplett i ett Band 2 R:dr 32 sk. Bko.

Den som endast känner Beethovens genom hans stora symfonier och kvartetter, skall i hans sånger vid Pianot svårigen tro sig finna hvad man plagar fordra utaf kompositioner af denna art, hvans gränser af mången torde anses alltför tränga och inskränkta för denna mästares ande. Beethovens sånger visa emellertid, att han äfven inom en mera begränsad sfär, med ringare medel förmådde utveckla samma intensiva kraft, som när han ljuder öfver massorna; hans lyrik är här lika hög, ehuru mindre skakande, och om man erfar mindre förnying, skall man i stället kanhända älska honom så mycket mera. Ty det är i dessa sånger, det är i pianosonaterna, som Beethovens, återvändande från sina gigantiska strider, från sina triumflåg, försöker sig uti den stilla naturåskådning, den kontemperation, som måhända är den Beethoven'ska musikens belagaste mysterium; det var i de ensliga stunderna

vid *Piano*, som den eremitiske tonskalden åt denna förtrogne vän anförtrode sina minnen, sin smärta, sitt hopp. Dessa sånger äro och så känslofulla, så naiva, att man skulle tro sig höra Joseph Haydn, om ej de djerfva basarne, de energiska rytmerna, men framförallt den rika romantiken förkunnade Ericsons skapare.

Le Prophète, de Meyerbeer: deux Transcriptions pour le Piano, par *H. Berens*.

Vi hafva förr yttrat oss om transkriptionsväsendet såsom musikgenre, och förbigå således denna sida af saken. Närvarande arbete innehåller 2:ne stycken ur Meyerbeers senaste Opera: det förre, *Marche de Saire*, är en ståtlig, med en melodisk trio försedd komposition, som emellertid synbart är anlagd på stora instrumentaleffekter samt den sceniska situationen, och i arrangementet sålunda blott kan väcka ett underordnat intresse. För B. har icke tillräckligt, såsom icke af honom kunde vänta, lyckligt användt Pianots resurser, utan att, såsom eljest brukas, öfverskrida deras gränser. Hufvudintresset stadnar vid No 2: *Melodie de la Moutante*, som Fru Nissen-Salomons och Hr. Challeis föredrag äfven hos oss gjort känd och populär. Denna karakteristiska komposition är i sin väg ganska väl behandlad: de små variationerna och koloraturerna äro upplifna med smak och elegans samt stora ej kompositionens karakter; endast behandlingen af det på sista sidan (rad. 2 och 3) förekommande durmotivet närmar sig till det vanliga transkriptionsmaneret. För öfrigt ligger arrangementet väl för handen och är af en lätt exekution.

De Tre. En samling Trior för Tenor, Baryton och Bas, af *Gunnar Wennerberg*. Häft. 1—6. Kompl. 6 R:dr Bko.

- | | |
|------------------------|-----------------------------|
| 1) Släpp in oss! | 6) Ett Äfventyr. |
| 2) Pirun. | 7) Buketten. |
| 3) Daniel. | 8) Här skall valsas. |
| 4) Vive Hodie. | 9) Gräl och väl. |
| 5) Såd'na kan de vara. | 10) Den är icke bättre den. |

"Glantarnes" sista toner hafva förklingat med Glutens flykt ur den fantastiska värld de båda vännerna skapat sig, och med Magisters återvändande till bålet, numera den enda vän han har öfrig. Men derföre är denna värld icke utdöd: i de båda försunnas ställe möta oss tre nya gestalter, i anda och väsende beslägtade med sina föregångare, ehuru ej lika bestämdt individualiserade som dessa. Förf. har också ej särskildt karakteriserat dem; han presenterar dem blott såsom "tre Studenter, certum tre": en humoristisk trillinggrupp, delande samma lynne, samma åskådningsätt, utan annan väsentlig skillnad än den, som betingas af den valda musikiska formens växlingar.

Man skall i "De Tre" merendels återfinna samma originella, stundom lekande, stundom elegiska humor i poemerna,

Ill. Ur katalog för Abraham Hirschs utgivning 1852.

Hirschs omfattande musikaliehandel och musikförlagsverksamhet avspeglar sig både i de olika förteckningar som han utgav och genom de otaliga annonserna i tidningar och tidskrifter. Hans första egentliga förlagskatalog utgavs i början af 1870-talet och omfattar 172 sidor. Den försågs senare med en rad supplement. 1874 beslöt Hirsch att sälja detaljhandeln. Förlaget som han behöll ytterligare ett decennium, övertogs av sonen Otto Hirsch.

Abraham Hirschs musikhandel fungerade som en plantskola för blivande musik- och bokhandlare. Den förste som efter ett antal läroår lämnade honom för att öppna eget — den redan nämnde Abraham Lundquist — skulle bli den allvarligaste konkurrenten. Lundquist hade kommit till Östergrenska musikhandeln som springpojke 1830 och för-

blev affären trogen till 1837, men lämnade sin tjänst då Hirsch blev ensamägare. Efter att under några år ha varit kompanjon med skiftande musikhandlare och musikförläggare slog han år 1849 ihop sitt musikförlag med Gustaf Rylander, som ägde både förlag och musikhandel. Det gemensamma förlaget och musikhandeln blomstrade och man var snart ifatt Hirsch. 1856 blev Lundquist ensam ägare till firman och lyckades så bra att han 1865 fick rätt att kalla sig hovmusikhandlare. Från 1863 hade han också ett eget tryckeri. Liksom Hirsch gav Lundquist ut flera kataloger över sitt musikaliebestånd och – även här följde han Hirsch – 1875 kom en katalog som enbart omfattade det egna förlagets alster. Lundquist stod i ledningen för sin firma till sin död 1892.

Ytterligare två av Stockholms stora musikhandlare öppnades av tidigare biträden hos Hirsch. 1849 etablerade Edvard Josephson efter 15 års anställning hos Hirsch egen firma. Genom brodern Jacob Axel hade han skaffat sig utmärkta förbindelser med de stora musikförlagen i Leipzig, men det som framförallt kom att intressera honom var instrumenthandeln, där han blev något av en banbrytare (se nedan s. 196).

Nästa decennium var det Nathan Elkans och Albert Schildknechts tur att öppna eget efter anställning hos Hirsch. Som alla musikhandlare på den tiden drev de även ett eget förlag som snart blev så omfattande att det kunde mäta sig med både Hirschs och Lundquists. Bland alla firmans medhjälpare under åren är Carl Gehrman av speciellt intresse. Han arbetade under senare hälften av 1880-talet hos Schildknecht och köpte 1889 Julius Bagges musikhandel och tre år senare även dennes förlag. Drygt tio år senare övergick Gehrman till att endast syssla med förlagsverksamhet. Firman drevs med stor framgång till 1930 då den ombildades till aktiebolag och såldes, men den har till idag behållit det gamla namnet. 1943 köpte Gehrmans Hirschs musikförlag, och på så sätt har den musikhandel som började sin verksamhet 1803 överlevt ända in i våra dagar.

Den expansion och konsolidering av musikhandeln som ägde rum från 1840-talet fick till följd att den i huvudstaden skilde sig från bokhandeln och blev en självständig näringsgren. Tämmligen konstant fanns intill 1880-talet omkring 4–5 musikhandlare i Stockholm. I landsorten, däremot, förblev bok- och musikhandel en och samma sak.

Såväl samhällsförhållandena som transportmöjligheterna inom landet lade effektiva hinder i vägen för en expansion av musikhandeln. För en handlare i Helsingborg kunde det ta upp till ett halvår att få varor från Stockholm, och den stackars bokhandlaren i Piteå begärde att få julens nyheter skickade till sommaren så han kunde sälja dem julen därpå. Först under 1800-talets senare decennier ändrades successivt denna situation genom ekonomisk tillväxt och ett förbättrat transportväsen. Intresset för musik och bildning spred sig till nya samhällsskikt, folkrorelserna tog musiken i sin tjänst, sång förekom på skolschemat, musikföreningar bildades, körer uppstod – en utveckling som kraftfullt medverkade till musikhandelns expansion.

Mot slutet spred sig nya musikhandelsfirmor som ringar på vattnet utifrån de gamla väletablerade affärerna enligt välkänt mönster: medhjälparna öppnade eget. Carl Johnn, Carl Gehrman och Emil Carelius hade alla tre gått i lära hos Schildknecht, medan Frans Huss och G. W. Beer hade gjort sina läroår hos Josephsons efterträdare John Jacobsson. Carl Fredrik Svala och Carl Axel Söderlund hade varit biträden i firman Lundquist i nästan 40 år när de 1913 övertog den anrika hovmusikhandeln. Georg Lundquist, som 1892 ärvde firman efter sin far, behöll förlaget och instrumenthandeln. Den senare sålde han 1920.

Musikhandeln utanför huvudstaden

I landets residensstäder, där ett rikt musikliv ofta fanns inom bl.a. musiksällskapen, tillgodosågs behovet av noter genom lokala kopister eller ortens bokhandlare som köpte in musikalier via Stockholm – 1850 gick 75% av all import till Sveriges städer via huvudstaden – eller importerade själv. Det var först kring 1900 som musikhandlare i egentlig mening etablerade sig. Men till skillnad från förhållandet i Stockholm fanns det ute i landet ganska tidigt en fristående instrumenthandel som växte fram i anslutning till en hantverksmässig instrumenttillverkning.

Endast i Göteborg liknade utvecklingen den i Stockholm, om än i mindre skala. Stadens första musikhandel grundades redan 1820 av Carl August Holm. Han fick konkurrens ett år senare av S. M. Hilleström och även av bokhandlaren F. A. Lincke. Av större betydelse blev den bokhandel som startades av C. W. K. Gleerup 1826 och som senare övertogs av N. J. Gumpert. Denne öppnade i slutet av 1830-talet ett musiklånebibliotek, liksom även C. F. Arwidson, som även drev ett mindre musikförlag. 1859 grundade musikläraren Albert Lindstrand en instrument- och musikhandel med tillhörande musiklånebibliotek, som var det största i Göteborg. Lindstrand hade upptäckt att hans elever saknade tillgång till instrument och noter, och det var hans privata förmedling av dessa varor som växte ut till en musikhandel. Firman levde kvar till 1944 då den överläts till Waidelekoncernen. August Waidele hade ursprungligen öppnat musikhandel under 1890-talet i Söderhamn och där bl.a. introducerat grammofonen. 1911 flyttade Waidele sin framgångsrika affär till Göteborg, där han även skaffade sig egna instrumentverkstäder (fr.a. för violin). Vid ingången till 1920-talet hade koncernen ett av landets största musikförlag.

Från början av 1900-talet hade snart sagt varje mindre stad i landet en egen musikhandel. Det ökande antalet och en önskan om att frigöra sig från bokhandeln ledde till att Svenska musikhandlareföreningen bildades 1926. Enligt dess adresskalender från år 1928 hade föreningen 388 medlemmar i hela landet – musik- och instrumenthandlare, förlag, nottryckare, instrumentmakare och instrumentfabriker.

Musikhandelns repertoar

Musikhandlarna utgav olika typer av förteckningar över sina bestånd såsom lånebibliotekskataloger, förteckningar över vad man hade till salu, förlagskataloger, förteckningar över importerade musikalier från utländska förlag samt rena reklamkataloger över vissa genrer. Dessutom annonserade de flesta musikhandlare flitigt i tidningarna inte bara på hemorten utan även i andra städer. Det finns därför rika möjligheter att studera vilken musik som var populär.

Men man får därvid inte glömma att under hela perioden kopierades noter flitigt, först kanske mest för salongerna, men senare även för musikkåren, både de civila och militära och inom frikyrkorörelsen. Dragspelets intåg på scenen märks inte i musikkatalogerna, medan åtskilligt finns utgivet för orgelharmonium som blev populärt ungefär samtidigt. Men det senare instrumentet spelades av en klass som hade råd att köpa noter.

Vissa generella iakttagelser kan man tillåta sig att göra: under hela perioden dominerade musik i det lilla formatet, och den var oftast arrangerad eller skriven för piano, även om åtskilligt också arrangerades för violin och flöjt. Ett exempel på pianomusikens dominans får man i de kataloger med bihang som firman Gumpert i Göteborg utgav över sitt lånebibliotek 1846-58 samt 1864, som innehåller mer än 2 700 nummer enbart för piano.

En genre dominerade under hela seklet, nämligen dansmusiken, även om balerna ändrade utseende från 1820-talets sirliga gruppdanser till senare decenniernas livligare pardanser. Redan 1844 skriver Edvard Josephson till sin bror Jacob Axel (som då var i Leipzig) att Stockholm har gripits av »polkafeber» – Hirsch hade på 3 veckor sålt slut en upplaga på 500 exemplar av »Le véritable polka». En speciell dans överlevde dock alla modets växlingar och löper som en röd tråd genom annons-spalterna: den outslitiga valsen.

Men dansmusiken utgjorde bara en del av det totala utbudet. Framförallt var olika bearbetningar i någon form av kända verk populära genom hela seklet, bl.a. klaverutdrag ur operor, oratorier, kantater och mässor men också av symfonier och andra orkesterverk. Den överväldigande majoriteten kompositörer representerade i katalogerna var utlänningar. De flesta av dem är sedan länge glömda, Burkhardt, Chwatal, Paër, Hünten o.a., men i utgivningen förekom även storheter som Auber, Cherubini, Beethoven, Haydn, Mozart, Rossini, Schubert och Weber.

De operor som framfördes på Kungl. teatern i Stockholm gavs omgående ut i olika arrangemang för »pianoforte» ensamt eller fyrhändigt. Framförallt ariorna, som trycktes som solosånger, var storsäljare. Att döma av katalogerna fanns det särskilt stor avsättning för sångstycken; borgerskapets döttrar skulle ju kunna både sjunga och spela. Förlagen gjorde därvid klokt i att välja sånger med svensk text, ty, som P. A. Borgs fader konstaterade redan 1806, svenska språket var »för Swenskar

mycket läsbarare än Franskan». Detta hade även Åhlström insett, vilket enligt Borg senior förklarade den stora succén för *Musikaliskt tidsfördrif*, som utkom utan uppehåll i 46 år (1789–1835) – ett oslagbart rekord. Åhlström hade också stor framgång med *Skaldestycken satte i musik* (1794–1823). Men det var nog inte bara sångernas svenska texter utan också Åhlströms exklusiva tryckningprivilegium som var nyckeln till framgång. Det visade sig också att alla försök att upprepa succén så snart privilegiet upphört ledde till misslyckanden. Till exempel gällde detta både Franz Berwalds *Musikalisk journal* 1819 och *Journal de musique* 1820, och Johan Magnus Roséns *Nordmannaharpan* som utkom med sex häften 1832–33 enbart innehållande verk av svenska kompositörer.

Det var just med sångerna och smärre originalkompositioner för piano som de svenska tonsättarna började synas under 1820- och framför allt 1830-talet. I en katalog för Ågrens musikhandel i Uddevalla (1844) är hela 24 svenska kompositörer representerade: Franz Berwald, Crusell, Geijer, A. F. Lindblad, Struve, prins Oscar och damerna Emelie Holmberg, Montgomery (Mathilda Gyllenhaal), Caroline Ridderstolpe för att nämna några. De små pianostyckena som förekom i riklig mängd hade ofta fantasifulla titlar, t.ex. »En vansinnigs sista musikaliska tanke», utgiven av Gustaf Rylander på 1840-talet.

De flesta större svenska musikhandlarna etablerade efter hand kontakt med olika förlag på kontinenten – Lundquist var agent för Peters' förlag och Bagge hade förlagsrätt för Augeners editioner i Skandinavien. På detta sätt säkrades tillgången till »gottköpsutgåvor» av bl.a. Beethovens och Mozarts sonater. Klassiska övningsstycken och etyder av Diabelli, Dussek och Czerny förekommer i de flesta kataloger – de har tydligen spelats av pianoelever under generationer.

Många musikhandlare försökte förbättra sin ekonomi med olika typer av musikaltidskrifter, dvs. periodika med enbart musik. *Lördagsmagasin för gitarrespelare* (1839) var en av många tidskrifter som speglade den popularitet som gitaren just då åtnjöt som instrument både för solospel och för ackompanjemang. Här kan anföras en rad sådana publikationer med sina tidstypiska titlar:

- Journal för gitarre*, utg. av F. W. Hildebrand (3 häften, 1823–29)
- Necken, veckoblad för gitarr-spelare*, utg. av Jöns Boman (1832–33)
- Orphaa* (3 h. med sånger, 1832–34)
- Melpomene* (sånger, 1833)
- Brage* (sånger, 1834)
- Amanda* (sånger, 1834–35)
- Lättare tonstycken för en och två gitarrer* (3 h., 1835)
- Philomèle* (sånger, 1836–37)
- Svenska folkvisor*, arr. av J. P. Cronhamn (1839)
- Bibliothek för gitarr-spelare* (1840–41)
- Svenska folkvisor och folklekar* (1849)

Här visar sig också det vaknande intresset för folkmusiken. Flera samlingar med folkmelodier kom ut i ständigt nya upplagor under flera årtionden, bl.a. de av Richard Dybeck och J. N. Åhlström. Det na-

tionalromantiska kom även att präglade en annan genre som dök upp decennierna kring 1850, nämligen de flerstämmiga sångsamlingarna. Av största vikt för förlagen blev den populära kvartett- och manskör-sången. En av Hirschs största succéer var studentsångarnas *Odinslund och Lundagård* som gavs ut i flera upplagor från 1848. Även *Gluntarne* av Wennerberg blev för Hirsch en stor framgång och skulle indirekt komma att spela en roll för den diskussion om copyright som med jämna mellanrum dök upp och som ledde till att Sverige skrev under Bernkonventionen 1904. Under 1800-talets första hälft var musikförlagen föga intresserade av frågan. Märkte man att ett utländskt stycke slog an lät man helt enkelt trycka om det i Sverige. Men när ett danskt musikförlag gav ut ett eftertryck av *Gluntarne* 1869 upprördes sinnena och man yrkade på att riksdagen skulle förhindra dylika »tjuvtryck».

Ytterligare en kategori flerstämmiga sångstycken bör nämnas, nämligen den som förekom i sångböcker för skolbruk. På 1840-talet utgavs de första skolsångböckerna, antalet ökade ständigt och omfattade även praktiska sångläror och samlingar med sånger för barn som kunde användas både i skolan och hemmet. Även instrumentalmusik för barn börjar märkas i annonsspaltarna. I en katalog för F. C. Askerbergs musikhandel från 1871 finns pianomusik för barn av J. P. Landgren »lämpad till små fingrar».

Det var först under 1800-talets senare hälft som utgivningen av svensk musik blev mera markant i förlagskatalogerna. De svenska musikförlagen levde framför allt högt på publikationer avsedda för hemmens musicerande. Deras utgivning växte kraftigt under 1850-talet – liksom försäljningen av pianon – och i och med 1860-talet hade hemmusicerandet introducerats inom stora delar av medelklassen. Förlagen satsade bland annat på billiga album avsedda för massspridning – åtminstone enligt den tidens mått. Genom dessa album kan man få en god uppfattning om vad som var populärt inom den bredare medelklassen (se s. 195).

Utöver musik för piano i olika former var utbudet i den mera välsorterade musikhandeln ganska rikt även för violin och andra stråkinstrument – samt kombinationer av dessa – och flöjt. Faktiskt spelade pianot en mera underordnad roll i de kataloger som utgavs av Östergren under 1820-talet och senare av Hirsch under 1830-talet. Då förekom fr.a. importerad musik för orkester, harmonibesättning, trä- och bleckblås, gitarr och harpa. Men detta mycket varierade instrumentarium försvann mer eller mindre för att dyka upp under seklets senare decennier. Då hade ytterligare instrumentkombinationer tillkommit som mässingssextett, mäsingsoktett och salongsorkester. Musiken var i stort sett samma som den för piano. Med 1890-talet nalkades en ny tid, och det märktes kanske främst i att den populära sångmusiken bytte karaktär, något som präglade till exempel Carl Johnns förlag. Här fanns inte längre utrymme för operaarior i arrangemang utan nu skulle det vara kupletter och visor, revyhäften med sånger av Sigge Wulff och Emil Norlander som just sjungits på Stockholms scener. Ett band fanns dock med det för-

TIO POPULÄRA SVENSKA MUSIKALBUM FRÅN 1860- OCH 70-TALEN

I en undersökning (Tegen 1982) har tio populära svenska musikalbum från 1860- och 70-talen tagits upp till granskning. Det äldsta är *100 älsklingsmelodier lätt arrangerade för pianoforte*, utgivet ca 1860 av Frans Svanströms förlag. Framgången föranledde Elkan & Schildknechts nystartade förlag att satsa på inte mindre än fem *Melodi-album, 100 favorit-melodier* under åren 1865–79, alltså sammanlagt 500 musikstycken. Även Lundquist lockade med ett likartat album, kallat *Musikaliskt familj bibliotek, 150 nya och omtyckta tonstycken* (ca 1877). Men förlaget hade redan tidigare haft stora framgångar med *Det sjungande Sverige, samling af 100 kända och omtyckta sånger* (1862), som kom ut i flera upplagor och 1865 följdes av en andra del. Konkurrentfirman Hirsch var inte sen att ge ut *Sjung! 200 äldre och nyare omtyckta sånger* (1865), och Elkan & Schildknecht kompletterade med pianosättningar av studentsångarnas populära repertoar genom *Echo af Upsala-sången* (ca 1862) med 100 kompositioner.

Tillsammans omfattar dessa tio album inte mindre än 1 250 musikstycken, alla »omtyckta» av den breda publiken. Det finns naturligtvis en hel del dubblingar av stycken, men det rör sig ändå om 949 olika kompositioner, fast många i förkortat och arrangerat skick. Det intressanta är nu att se hur repertoaren fördelar sig på olika genrer och tonsättare. Det visar sig att nästan exakt hälften av styckena är sånger (eller sångmelodier för piano), nämligen 468 stycken, en dryg fjärdedel (261) är avsnitt ur operor, en sjundedel (126) är folkmelodier (mest svenska polskor och folkvisor) och resten är dansmusik av olika slag (83) samt 11 koraler. Dansmusiken är här underrepresenterad i förhållande till sin verkliga popularitet, vilket främst beror på uppläggningsen av dessa album och förekomsten av en rad speciella och aktuella häften med dansmusik. Likaså är den kyrkliga och frikyrkliga repertoaren i stort sett frånvarande.

När det gäller sånger är det påfallande att den svenska (och nordiska) repertoaren är så dominerande – omkring tre fjärdedelar av materialet. De fyra vanligast förekommande tonsättarna i dessa samlingar är svenskar: Bellman (23 melodier), Otto

Lindblad (14), Geijer (13) och prins Gustaf (12). På samma nivå (12) ligger tysken Franz Abt, vars melodier på sin tid spreds över Europa, liksom F. W. Kücken och Mendelssohn (båda 10). Samma grad av popularitet (10–11 melodier) hade Wennerberg, J. A. Josephson, A. F. Lindblad och J. E. Nordblom. Under denna epok – 1860–70-talen – är det alltså inte bara sångrepertoaren i allmänhet som är den mest omtyckta, utan dessutom just den svenska. Detta förklaras bland annat av att dessa sånger är ljättsjungna, ofta strofiska och inte sällan vismässiga, men kanske framförallt av att både text och melodi är så nära förknippade med tidens svenska mentalitet.

På operaområdet är det svenska inslaget däremot obetydligt – 5% av de 261 melodierna, däribland tre ur Naumanns *Gustaf Wasa*. Här är i stället Offenbach det ledande namnet (22 melodier), följd av Auber (17), Lecocq (16), Donizetti (15), Mozart (14) samt Meyerbeer och Weber (vardera 13). De hade framgångsrikt erövrat scenerna i hela Europa, och ur deras operor hade de mest slående melodierna skurits ut och arrangerats för alla slags ensembler och på det viset gjorts populära överallt. Operamelodierna hörde därigenom i stor utsträckning till den offentliga repertoaren, som i dessa album fick sin återspeglning för hemmabruk, medan solosångerna nästan uteslutande tillhörde den privata sfären. Längst ner på operalistan kommer några nummer ur Ivar Hallströms *Den bergtagna*, Frans Friebergs *Skogsfrun*, Fredrik Pacius' *Kung Carls jakt* och Andreas Randels *Värmlänningarna*.

126 melodier är folkmusikaliska, nästan alla i snygga harmoniska arrangemang. Majoriteten (84) är svenska polskor och andra dansmelodier samt folkvisor, men här finns också 17 norska och vardera tre från Danmark, Finland, Spanien och Skottland. Några enstaka melodier kommer från olika europeiska länder och en från Amerika (*Yankee Doodle*).

Av de resterande 94 melodierna är de flesta danser, här alltså moderna danser av namngivna kompositörer. Den största gruppen är valserna (30), därefter kommer marscher (16), polkor (14), polka-mazurkor (7) samt diverse andra danstyper.

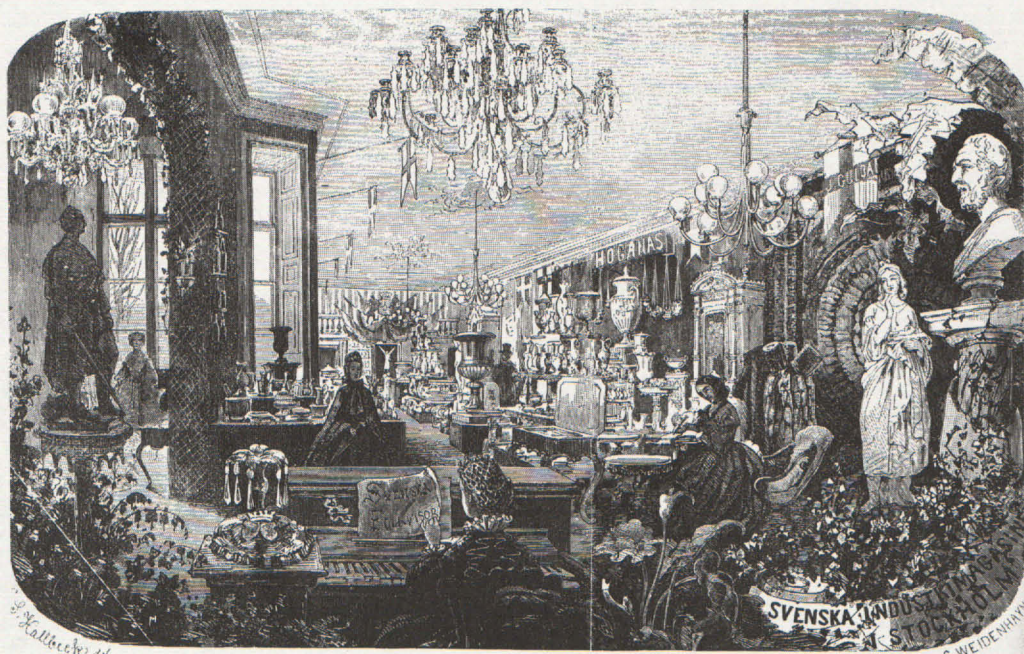
flutna, Carl Michael Bellman. Oavsett hur musiksmaken ändrades utbjöds olika arrangemang av *Fredmans epistlar* och *Fredmans sånger* i ständigt nya upplagor under seklets gång, och just Carl Johnn utgav en samling transkriptioner över Bellmanmelodier under titeln *Hvem är som ej vår broder minns?*

För att främja utgivningen av konstmusikaliska svenska alster bildades Musikaliska konstföreningen 1859. Den tog som uppgift att utge framförallt större verk av svenska tonsättare och inbjöd årligen svenska musiker till tävlan om bästa tonsättning. Det vinnande verket blev inköpt och publicerades och distribuerades genom Julius Bagges musikhandel. Bagge var Normans förläggare, men utgav även verk av Randel, Hallström, H. T. Thunman och J. A. Josephson. Det av Carl Gehrman 1893 grundade förlaget utgav först och främst verk av svenska kompositörer. Ett belysande exempel är katalogen från 1906 som pryds av porträtt av August Körling, Vilhelm Svedbom, Ludvig Norman och Emil Sjögren.

Instrumenthandeln

När Borg och Mannerhjerta öppnade sin musikhandel i Stockholm 1804 var deras tanke att förutom musikalier även sälja instrument. Men i ett brev till sin fader 1806 skriver Borg att »vi ej kunna handla med Musikaliska Instrumenter, då Utrikes tilvärkade äro til införsel förbudne; och de hvilka här fabriceras, i anseende til dess ringa antal, alltid förut äro bestälte eller borttingade» (cit. efter Wiberg 1943, s. 52). Även om importförbudet hävdades 1816 satte de till en början höga importtullarna effektivt stopp för någon större expansion av instrumenthandeln, vilken även fortsättningsvis låg i instrumentmakarnas händer. Borg och Mannerhjerta och senare Östergren var i stort sett hänvisade till att handla med begagnade instrument som lämnades in till affären. Det var först när Albert Wilhelm Möller lämnade Östergren 1831 som en musikhandel omfattande allt från notpapper, strängar och instrument till tryckta noter och läroböcker etablerades. Möller importerade och sålde pianon, violiner, altvioliner, celli, trä- och mässingsblåsinstrument och harpor, men framförallt drev han en omfattande handel med gitarrer.

Även andra musikhandlare, som Hirsch och Lundquist, sålde instrument, om än i mindre omfattning än Möller. Anders Petter Landin öppnade i Gävle på 1840-talet ett gitarrhyrmagasin i anslutning till sin bok- och musikhandel med ett avbetalningssystem som gjorde att gitarren efter ett visst antal månader övergick i hyrarens ägo. En banbrytare inom instrumenthandeln blev Edvard Josephson. Efter åtskilliga läroår hos Hirsch öppnade han 1849 egen affär. 1853 flyttade han till nya lokaler på Drottninggatan där han fick utrymme inte bara för sortimentshandeln utan också för ett nyinrättat pianomagasin med i



huvudsak instrument av svensk tillverkning. Hirsch följde sin tidigare medhjälparens exempel och öppnade själv ett pianomagasin mot slutet av femtiotalet. Magasinet utvecklades till en självständig instrumenthandel som övertogs av Otto Hirsch 1880. Av både tidningsannonser och musikalförteckningar framgår att de flesta musikhandelsfirmor som etablerades under 1800-talets senare hälft inte bara sålde musikaler utan också drev en omfattande handel med instrument.

Liksom musikhandeln i Stockholm lösgjorde sig från bokhandeln under 1850-talet skedde mot seklets slut en frigörelse av instrumenthandeln från musikhandeln. Vissa ansatser hade gjorts tidigare, så till exempel hade Abraham Mankell redan på 1830-talet etablerat ett instrumentmagasin där han även bedrev uthyrning av instrument. Isidor Dannström startade ett pianomagasin i gamla operahuset 1856 som så småningom övergick i J. Ludvig Ohlsons ägo. Allt flera instrumenttillverkare öppnade egna magasin, och det hände också att de började sälja noter, skaffade sig egna förlag och även tryckerier. Ahlberg & Ohlson utvecklade på så sätt en fullständig musikhandel i tillägg till sin fabrik för bleckblåsinstrument. Kring sekelskiftet kommer ytterligare ett element in i musikhandeln: man börjar sälja grammofoner och grammofonskivor. Att döma av de förteckningar som utgivits över musikalie- och instrumenthandeln i Sverige tycks det i första hand vara instrumenthandlarna som tog in dessa nyheter.

Ill. Svenska industri-
magasinet i Stock-
holm 1863 (träsnitt av
Carl Svante Hall-
beck). I förgrunden
står ett svensktillver-
kat piano, ett faktum
som betonas genom
att därpå står ett häfte
av Svenska folkvisor.
(Träsnitt i tidningen
Svenska arbetaren 18/7
1863.)

Instrumenttillverkningen

Den inhemska produktionen årtiondena kring 1800 av orglar, cembali, klavikord och så småningom hammarklaver, lutor och stråkinstrument var ganska omfattande, men det skulle föra för långt att här närmare presentera de enskilda mästarna. De flesta instrumentbyggarna fanns i Stockholm, men även i andra städer och på landsbygden.

Tillverkningen av blåsinstrument var obetydlig vid 1800-talets början och utfördes i första hand av mässingslagare vid bruken och i städerna. I någon större omfattning kom den igång först 1818, när Johan W. Wahl öppnade sin fabrik för träblåsinstrument i Landskrona. Wahl utvidgade så småningom sin verksamhet till att även omfatta bleckblåsinstrument. Två av hans gesäller, Olof Ahlberg och Lars Ohlsson, grundade 1850 en verkstad i Stockholm och övertog ett decennium senare Wahls monopol på svensk bleckblåstillverkning. (Firman Ahlberg & Ohlsson existerade till 1959.)

Mot slutet av seklet ökade behovet av blåsinstrument, då en mängd olika civila blåskåror tillkom förutom de militära (se s. 213 f.). Efterfrågan på musikinstrument av alla slag tog fart, och nya produktionsmetoder ute i Europa ledde till en fabriksmässig tillverkning i en aldrig tidigare skådad omfattning. Massproducerade instrument började importeras till Sverige.

I denna utveckling utgjorde pianot till viss grad ett undantag. Här hade redan under 1800-talets förra hälft en mängd nya firmor etablerats både i huvudstaden och landsorten. Många av dessa nyetablerade mästare hade till skillnad från den föregående generationen lärt hantverket utomlands. Pianotillverkningen konsoliderades genom de ofta långlivade fabriker som grundades under 1800-talets senare hälft, såsom till exempel Johan Gustaf Malmsjö i Göteborg (1843), O. B. Baumgardt i Stockholm (1857), August Hoffmann, likaledes Stockholm (1859), Johan P. Nyström i Karlstad (1865) – som även byggde orgelharmonium – och Östlind & Almquist i Arvika (1888).

Gitarren, som under sin första glanstid från 1820 och 25 år framåt tävlat med pianot som heminstrument, upplevde mot seklets slut en renässans inom framförallt väckelserörelsen. Instrumenten importerades från Österrike, Frankrike och Tyskland och senare även Danmark. Sveriges första gitarrfabrik etablerades år 1900 av Herman Carlson Levin i Göteborg, som även tillverkade mandoliner, lutor och banjor.

Antalet violinbyggare hade sedan en höjdpunkt i slutet av 1700-talet minskat, och man var i stor utsträckning hänvisad till importerade instrument. Men det fanns även inhemska byggare. Exempelvis öppnade finsnickaren Nils Nilsson i Svedala verkstad 1888 för tillverkning och reparationer av violiner. Hans firma, som 1894 flyttade till Malmö, lever än idag. Nästan lika gammal är den firma som 1907 etablerades i Stockholm av Erik Lindholm.

Även nya instrumenttyper gjorde sig gällande. Det kanske viktigaste var dragspelet – eller »accordeon» och »konzertina» som det då benämndes – som kom till Sverige på 1820-talet och till en början var accepterat även i salongen. Något underlag för en inhemska produktion fanns dock inte förrän på 1880-talet då Johan Malmling började tillverka dragspel; då hade instrumentet sedan länge lämnat salongen till förmån för dansbanan.

SKRIBENTER OCH MUSIKFORSKARE

Före uppkomsten av musikaliska specialtidsskrifter infördes smärre musikartiklar i både dagspressen och olika sällskaps tidskrifter, i moraliska veckoskrifter och tidskrifter för konst och litteratur. Särskilt de litterära innehöll musikartiklar, både stockholmsromantikernas organ *Lyceum* (1810–11) och Uppsalafosforisternas *Phosphoros* (1810–13) och *Elegant-tidning*. *Lyceum* hävdade 1810 att musiken »aldrig velat bli rätt inhemska i Sverige» i motsats till skulpturen och måleriet. Samma år kom J. C. F. Hæffners »Öfver musiken» i *Elegant-tidning* med »strödda reflexioner» om de fåtaliga tryckta svenska kompositionerna:

»Hvarföre, har man ofta frågat, kan Sverige uppnå store eller åtminstone för-tjenstfulle män nästan i alla de fria konsterna, men har ännu icke framförd en Musikus, som blifvit nämnd på andra sidan Belterna, eller som åtminstone kunde ställas bland andra rangen af kompositörer?»

Svaret, enligt Hæffner, var att det svenska musiklivet dominerades av en djupgående diletterantism, som inte tog musikens grunder på allvar.

Musiktidskrifter

I den mot nyromantikerna polemiserande *Journal för litteraturen och theatern* (1809–13) infördes inga artiklar av ovanstående slag, däremot åtskilliga konsertrecensioner. Under 1820–30-talen belystes musiklivet även i *Nya extra posten*, *Konstvännen*, *Athenaeum* och *Heimdall*. Särskilt *Heimdall* (1828–32) har intressanta recensioner av bl.a. Johan Erik Rydqvist. Här anmäls Franz Berwalds nyare verk, och här analyseras Adolf Fredrik Lindblads C-dursymfoni av Erik Gustaf Geijer. Uppsatsen »Ett ord om äldre kompositioner» försöker skapa förståelse för »den allvarliga tonen, den jemna hållningen, den christalliska klarheten» hos mästare som Palestrina, Lasso, Händel och J. S. Bach – fjärran från »Spohrs sentimentala vekhet» och »Rossinis glada fjärlslif».

Även utländska tidskrifter kunde ibland uppmärksamma det svenska musiklivet. *Allgemeine musikalische Zeitung* i Leipzig hade 1812–15

regelbundna musikkronikor från Stockholm och publicerade 1826-27 A. F. Lindblads artiklar »Über den Zustand der Musik in Schweden». Den första svenska renodlade musiktidskriften var den kortlivade *Euterpe* (1823). Den attackerade den rådande ytliga musiksmaken och skrev om Rossini att en »ytligare, lättsinnigare och tomare Compositör har man väl svårt att finna». Man efterlyste »den högre och sjelfständiga bildning, som bordt utgå från Kongl. Musikaliska Akademien». Nästa tidskriftsförsök blev *Läsning uti musikaliska ämnen*, som utgavs i Kalmar 1827-29. Utgivaren Hildebrand Hildebrandsson hämtade det mesta materialet från tyska musiktidskrifter, bl.a. uppsatsen »Olikheter i omdömena öfver tonkonstens verk» av J. F. Rochlitz. Det var ett av romantiska idéer färgat försök att uppdelade musiklyssnarna i fyra klasser: de »som endast af fåfänga och modbegär höra musik»; de som »höra upmärksamt, men endast med förståndet»; de som »med känsla, kanske enthusiastiskt, men likväl endast med örat höra»; och slutligen de få, som »höra med hela själen». Hildebrandsson skrev sannolikt själv den oförbehållsamt beundrande betraktelsen över Beethoven. Men tidskriften gav också erkännamma ord åt Rossini.

Under en följd av år skrev tonsättaren Johan Magnus Rosén musikrecensioner och resebrev från utlandet i olika stockholmstidningar. Åren 1835-36 gav han ut *Tidning för teater och musik* och senare *Helios - Tidning för litteratur och skön konst* (1846). En recension av Franz Berwalds konsert i maj 1846 visar hur en del av publiken betraktade honom. Denne »alkemist» tillhörde en typ av konstnärer, som »blifvit uppmuntrade, som arbetat, och som det dock ej blifvit något utaf, eller någonsin kan blifva något utaf».

Med Stockholms musiktidning (1843-44) började musiktidskrifterna få flera medarbetare och fler originalbidrag. Andra årgången redigerades av musikkritikern Wilhelm Bauck, och bidrag kom bl.a. från Geijer, Jöns Peter Cronhamn och Petter Conrad Boman. Den senare behandlade främst samtida svensk musik och bedömde positivt Berwalds *Jag går i kloster*, Lindblads *Trio* op. 10 och *Violinsonat* op. 11, samt *Pianokvartett* av Jan van Boom. Chopin bestods lovord, i kontrast till *Dagligt allehanda*, där han 1842 betecknades som en »oborstad och halvå polack».

Dagligt allehanda hade emellertid hösten 1839 också givit plats åt artiklar av Carl Jonas Love Almqvist, som i romantisk anda behandlade konsternas och musikens framtid (se s. 105). Artiklarna återkom senare under rubriken »Om poesi i sak» i Almqvists *Monografi* (1844-45) och återgavs delvis även i *Musikalisk kyrkotidning* (1847-50), som utgavs av Carl Erik Södling, gymnastik-, tecknings- och musiklejare i Västervik. Skolläraren C. J. Ericsson tog vid där Södling slutade med *Mercurius* (Nyköping 1850-52). Det var enligt undertiteln en »Tid-

ning för Kyrkan, Skolan och dess Tjenstemän i Allmänhet, samt Organister, Kantorer, Skollärare och Klockare i synnerhet». 1852 bytte tidskriften namn till Triaden – Tidning för kyrkomusikens och folkskolans vänner (1852–56). En tredje tidskrift av detta slag var Föreningen – Tidskrift för folkskolans och kyrkomusikens vänner (1857–65).

Ett par kortlivade försök var Tidskrift för danskonstens vänner (1849) och Ny tidskrift för danskonstens vänner (1857), båda utgivna av ett dansgille i Stockholm. Huvudsakligen behandlades sällskapsdanser och hovdanser under mottot »ju mera dans, desto större civilisation».

Den tongivande musiktidskriften vid 1800-talets mitt var Ny tidning för musik (1853–57), först redigerad av Bauck och senare av organisten och tonsättaren Johan Leonard Höijer. Med sina uppsatser och specialartiklar blev tidskriften mera vetenskapligt lagd. Bauck var vid detta laget en av landets mest aktade kritiker. Han verkade 1842–59 i Aftonbladet, 1860–71 i Nya dagligt allehanda och därefter till sin död 1878 i Dagens Nyheter. Höijer är mest bekant för sitt Musiklexikon (1864, suppl. 1867), århundradets främsta svenska, vars enda medtävlare var Jacob Niclas Ahlströms lilla Musikalisk fickordbok (1843, 1852², 1858³) och Baucks Musikaliskt reallexikon (1871).

P. C. Boman hade sedan tiden vid Stockholms musiktidning utvecklats till en samvetsgrann och självständig musikskribent med särskilt intresse för svenska förhållanden. I olika artiklar för Ny tidning för musik förtecknade han Johan Fredrik Berwalds kompositioner, pläderade för ett framförande av den gustavianska operan *Aeneas i Carthago* av Joseph Martin Kraus, beskrev Edouard Du Puys betydelse för en svensk nationell operastil, samt gjorde i »En blick på tonkonsten i Sverige» (1857) en översikt över den svenska musikens utveckling. Övriga medarbetare i tidningen var musikteoretikern Carl Johan Fröberg samt tonsättarna Jacob Axel Josephson, som skrev artiklar från Leipzig och Paris, Albert Rubenson, som bevakade musiklivet i Köpenhamn, och Ludvig Norman.

Rubenson och Norman fortsatte 1858–59 med en egen tidskrift, Tidning för theater och musik, där de utan att spara på krutet fortsatte sin kamp för den nyare musiken:

»Den blifvande upptecknaren af den svenska musikens historia, eller rättare sagt, musikens historia i Sverige, skall icke kunna undgå att bland svenska komponister nämna diletanterne: Ahlström, Geyer, Brendler, Wennerberg, Boman, Gille, Cronhamn m.fl. Detta, sedan så lång tid tillbaka herrskande, half-konstnärsskap har i främsta rummet verkat därhän, att vi icke ega en verklig inhemsk, en svensk tonkonst.» (A. Rubenson, Tidning för theater och musik 1859, art. »Den inhemska tonkonsten och diletantismen».)

Rubenson avsåg här främst instrumentalmusiken. Den inhemska sångproduktionen, å sin sida, snarare hämmade än främjade den allmänna musikbildningen. Tydligast visades detta av den »enkelhet»

Ill. Musiktidningen
Necken 1880, vinjett-
bild.



som präglade kvartettsången och som tycktes »återföra de musikaliska faktorerna melodi och harmoni till signalhornets inskränkta resurser». I ett genmäle, författat av protokollsekreteraren Ludvig Fries, hävdades att Rubenson saknade »den för en kritiker erforderliga vetenskapliga ståndpunkt uti estetiken och historien». Kampanjen för nyare musik bidrog bl.a. till bildandet av Musikaliska konstföreningen, som började publicera nya verk av svenska tonsättare (se s. 196).

De båda följande decennierna innebar en markant nedgångsperiod för musiktidskrifterna. Då utkom endast ett par kortlivade, den kyrkomusikaliska Cecilia (Landskrona 1868–69) och den illustrerade Teater och musik (1876) med svenska tonsättarbiografier. Dessa år var det istället de allmänna Illustrerad tidning (1855–67) samt (och främst) Ny illustrerad tidning (1865–1900) som stod för det intressantaste utbudet av illustrerad musikjournalistik.

Med 1880-talet inträdde en markant förändring genom den långlivade och välredigerade Svensk musiktidning (1881–1913) – vi bortser här från en rad kortlivade tidskriftsförsök från samma tid. Den hade en omedelbar föregångare i Necken (1880) som redigerades av musikdirektören Alfred Lundgren. Enligt hans programförklaring, sedan övertagen av Svensk musiktidning, var nordborna »begåfvade med djupt känsligt tonsinne» som härstammade från »våra ättfäder i åldriga hänsvunna tider». Musikteoretikern Johan Lindegren underbyggde denna syn i sin artikel om Näcken eller Strömkarlen:



III. Ett exempel på Svensk musiktidnings många illustrerade artiklar över svenska tonsättare och musiker är detta porträtt den 1/4 1887 över violinisten Tor Aulin (text av Frans Huss, träsnitt av G. Forssell).

N:o 7.

Redaktör och utgivare: FRANS J. HUSS.
Expedition: Klara V. Kyrkog. 21.

Stockholm den 1 April 1887.

Pris: Helt år 5 kr., halft 3 kr. Lönser 25 öre.
Bilaga 50 öre. Annonpris 10 öre per linjal. Årg. 7.

Tor Aulin.

Nu vi i förra numret hade skäl att presentera våra läsare ett par främmande violinister af det tjocka könet, hvilka under sistlidne månad gästade hufvudstaden, så hafva vi nu så mycket större anledning att i dag fästa vår åtanke vid en violinist af det manliga släktet, som genom så väl högre konstnärlighet som egenskapen att vara vår landsman och detta i förening med ett längre vistande och förnyadt uppträdande här i hufvudstaden gjort sig förtjänt af allmänhetens uppmärksamhet.

Det var i slutet af Januari 1884 som Tor Aulin efter avslutade studier vid Musikaliska akademien inför fullsatt salong i akademiens stora sal gaf sin första konsert, en af akademien beviljad frikonsert, genom hvilken, i förening med ett stipendium af Jetterstedtska fonden, medel skulle beredas honom att i utlandet fortsätta sina musikstudier. Efter denna konsert framhöll vi den unge elevens obestridliga musikalska talang och färdighet samt förespådde att han med vunnen mognad i uppfattning och teknik säkerligen skulle komma att blifva en främstående virtuos. Att denna spådom icke kommit på skam, derom hafva vi sedan slutet af förra året och till denna dag flere gånger hunnit öfvertyga oss, särskildt och renast vid Reisonsaeters afkelskonsert i Bernes' Salong den 27 dennes, då så väl högt uppräfningskonstnärliga anseende som de mest ömtåliga öron måste finna sig tillfredsställda af den unge artistens i sanning glänande föredrag. Virtuositeten hos solospelaren kan ofta vara en prunkande driftflusplanta,

utan fastare rötter, men den sakkunnige märker nog när densamma är grundad på verkliga goda studier och en gedignare musikkundskap. Hos violinisten kan denna virtuositet framträda på ett lysande sätt utan att vara grundad på en mångsidigare utbildning af hans talang, därför hafva vi ej fullt förtroende för densamma för än vi i det mycket forfarande, allt blandverk utslutande quartettspelet se violinistens samma konstnärskap bepröfvadt. Såsom vi vela har vår unge konstnär under denna vinter genom de af honom arrangerade kammarmusiksoarerna äfven på detta område lemnat bevis för att han

väl förställt använda de tveende år, under hvilken han i utlandet med ledning af en bland dess förnämsta konstnärer energiskt arbetat på att bringa sin talang till mognad och förvärfa sig den lager, som är den första konstnärstrangen förbehållen. Den ungdomliga energien är också ett utmärkande drag i hr Aulins konstnärskap, hvilket så väl med stöd af som genom begränsning af denna, efter hvad vi kunna vänta, snart skall bereda honom ett främstående rum inom den stora konstverlden.

Tor Aulin föddes d. 10 Sept. 1866 i Stockholm, der hans fader, en god violinist, var lektor vid Stockholms gymnasium. Redan från sin tidigaste barndom visade han påfallande anlag för musik och 1873 började han taga undervisning i violinspelning först för fröken Anna Lang och snart därefter för herr Constantin Gellrich samt vann värdeminen 1877 inträde vid Kgl. musikiska akademien.

Dessförinnan hade han börjat i Klara skola hösten 1876, men den dubbla undervisningen i musik och skolläroverkan framkallade snart siltningar mellan de styrande ledningarna i musik- och skolläroverken. Endera äro skollagarna för stråna eller deras handledare för onödiga eller opraktiska för det undantagsfall, att en lärjunge kan behöfva undervisning äfven i annat än skolläroverkan. Allt nog; en enda timmes frånvaro i veckan kunde skolherrarna ej medgifva, och A. måste därför med bedröfvelse afsäga sig förmanen af vitare skolundervisning för att helt och hållet egna sig åt musiken. Detta skedde på hösten 1881, då han genast anställdes i dramatiska teaterns orkester, som då infördes af Herr Bernh. Fexer.



Tor Aulin.

»Har väl något annat land i verlden i sitt medvetandes sköt framalstrat en legend jemförlig med den sköna legenden om Strömkarlen, och som på samma gång lika träffande ådagalägger det innersta väsendet hos tonerna just genom att beteckna dem såsom hemlighetsfulla, lifspriktande, oemotståndligt verkande, fjerdande från allt konventionellt, det rena andelifvets urgnistor. Necken är den personifierade originaliteten.»

Necken ville framför allt bli »en tidning för hemmet» och meddela »allt af större vikt som tilldrager sig inom musikverlden» genom upp-

satser, tonsättar- och musikerporträtt, anekdoter osv. Den ljusa bild som man målade upp av musiklivet i de bildade hemmen, vid konservatorium och läroverk, teater och kyrka, hade onekligen en viss motsvarighet i verkligheten och bildade underlaget för framgången. Firman Huss & Beer fortsatte utgivningen 1881 under namnet Svensk musiktidning med Adolf Lindgren som redaktör.

A. Lindgren var en av 1800-talets främsta musikskribenter och debuterade året efter sin examen 1873 i Uppsala som musikkritiker i Aftonbladet med kritiska artiklar om Wagner. Han skrev musikartiklarna i första upplagan av Nordisk familjebok (20 bd 1876-99) och en serie om svenska hovkapellmästare i Svensk musiktidning som senare utkom i bokform (1882). Lindgrens mångsidighet visar sig i de uppsatser han samlade i Musikaliska studier (1896), som inleds med ett musikestetiskt credo kallat »Tonkonstens väsen». Musikens ursprung betingas »materiellt» av människans vilja att uttrycka sina känslor i ljud och »formellt» av hennes behov att ombilda sina sinnesuttryck till ett harmoniskt ordnat helt. Musikens historia var en ständig växling mellan dessa båda principer: »höjdpunkterna bildas, då båda äro i harmonisk förening.» Han understryker att musiken inte efterbildar specifika känslor. Det är snarare »*känslans allmänna tillvarelsesätt* än hennes specifika innehåll, som musiken kommer åt». Lindgren lanserar det »klassiska» som beteckning för jämviktsläget mellan formalism och materialism: det behöver inte »inskränkas till en viss tidsperiod, utan kan tillämpas på hvarje konstverk, som äger nyssnämnda harmoniska egenskap». Han anknyter här till termen klassisk i det sena 1800-talets svenska litterära debatt.

Från 1884 var Frans Huss redaktör för Svensk musiktidning. Bland medarbetarna kan nämnas Norman, vars Musikaliska uppsatser utkom postumt 1888 i bokform, bibliotekarien vid Musikaliska akademien Frithiof Cronhamn, kyrkomusikern Richard Norén, musikskribenten Johan Flodmark (om »Bellmansmelodiernas ursprung»), samt kontrapunktikern Lindegren. Tidskriften ger en god bild av det svenska musiklivet, främst dock sett ur Stockholms synvinkel. Den tjänstgjorde också som en plattform för den spirande svenska musikforskningen.

Ett mera praktiskt inriktat »organ för svenska musici» var Musiktidningen (1899-1927), som utgavs i Göteborg med musikdirektören Assar Olsson (pseud. O. Assar) som viktigaste redaktör. Den fackliga inriktningen dominerade i Musikern (senare Svenska musikerförbundets tidning) från 1908. Det är den enda av dessa musiktidningar som ännu ges ut, nu åter med titeln Musikern. En mera pedagogisk inriktning hade Olof Holmbergs Kyrkomusik och skolsång (1906-10). Som ett första speciellt sångarorgan grundades tidskriften Svenska sångarförbundet 1915 (1922-92 under namnet Sångartidningen).

Framväxande musikforskning

Intresset för folkmusiken, det mest grundläggande elementet för en nationell musikestetik, går som en röd tråd genom seklet inom såväl akademiska som borgerliga musikretsar. Fornnordisk och folklig kultur betraktades vid 1800-talets början som i stort sett två sidor av samma sak. Intresset medförde att man på olika håll började samla och utge svensk folkdikt och folkmusik (se s. 53 f.).

Vid universiteten företrädde musiken av en *director musicæ* i Uppsala (Hæffner, Nordblom, Josephson, Hedenblad, Alfvén) och en universitetskapellmästare i Lund (Wenster, Gnosselius, Heintze, Berg). Deras uppgifter var dock av rent praktisk art: musikundervisning, kör- och orkesterledning, tillfälleskomposition. Musikens historia och estetik hörde till det allmännare ämnet estetik och behandlades där på ett filosofiskt och teoretiskt plan. Lund fick med Anders Lidbeck sin förste professor i något som närmast omfattade estetik och moderna språk år 1801. Ett år efter hans död utgavs hans Anmärkningar angående ämnen ur psykologien, esthetiken och svenska synonymiken (1830).

Först år 1835 blev estetiken ett självständigt ämne i Uppsala med skalden Per Daniel Amadeus Atterbom som förste professor. Han inriktade sig främst på litteraturhistoria, men även teoretisk estetik, bildkonst och musik behandlades. Sålunda ventilerades 1842 Några momenter till en karakteristik af den nyaste musiken av J. A. Josephson. De åtta sidorna var inte bara den första avhandlingen på 44 år över ett musikaliskt ämne i Uppsala, de bröt också den gamla traditionen att avhandlingar skulle vara på latin. Den musikaliska måttstocken var wienklassicismen, och bedömningsgrunderna var i den tyska idealismens anda. Den nyare italienska operamusiken – Rossini, Bellini, Donizetti och Meyerbeer – betecknades som enbart sinnlig, där »skenet» och »effekten» ersatte »skönheten» och »sanningen». I rationalistisk och idealistisk anda hävdade Josephson att skönhet och sanning förutsatte ett växelspel mellan »sinnlighet» och »förnuft». Som musikens »morgonrodnad» presenterades Mendelssohn.

En liknande estetik ligger till grund för stockholmsorganisten och musikläraren Abraham Mankells skrifter. Han höll musikhistoriska föreläsningar, han kämpade för melodin och den »enkla visan» som primära inom musiken, han befrämjade den ädla kyrkomusiken med Palestrina och Händel som stora namn, och han skrev om allt detta i flera böcker. 1833 kom Harmonia, anteckningar till befrämjande af en allmännare bildning i musikaliska ämnen, och 1853 Sveriges tonkonst och melodiska national-dikt.

Efter hand krävdes olika läroböcker för utbildningen vid Musikaliska akademiens undervisningsverk. En början var Erik Drakes Elementarcours i harmoniläran (1839–40) och Läran om kontrapunkten (1845). Behovet av harmonikunskaper tycks ha varit stort även vid andra skolor och hos allmänheten, att döma av de många harmoniläroböckerna kring mitten av 1800-talet: J. L. Höijer (»för diletanter» 1846), J. B. Logier (översättning, 1853), O. D. Winge (1862), J. F. Törnvall (1865, 1876²), A. Lundh (»för seminarier och högre läroverk äfvensom till sjelfstudium», 1871, 1881², 1905³), vartill kommer A. Bergenson (1899), som sanktionerades av konservatoriet trots sin relativa torftighet. Med dessa läroböcker tangeras den reguljära musikundervisningen.

Några författare försökte närma sig de musikteoretiska problemen från mera vetenskapliga utgångspunkter. Märkligast är kanske särilingen Carl Johan Fröberg – som vi tidigare mött som teaterdirektör (se s. 150). Trots sin akademiska obundenhet företrädde han den boströmska vetenskapssynen och estetiken som dominerade i Uppsala. Hans omfattande *Försök till grundläggning af en verkligt rationel harmoni- och tonsättningslära* publicerades endast delvis 1878 (en andra del föreligger i manuskript i Musikaliska akademins bibliotek).

Även A. Lindgrens djupgående studier i *Svensk musiktidning* 1885 om »Konsonans och dissonans» och »Om kvintförbudet» förblev troligen fragment. Lindgren återvänder då och då till problemet med musikaliska nationalkaraktärer. Hans teoretiska försök att motivera vissa kvintparalleller framstår som ett slags legitimering av en nordisk karaktär:

»en del nordiska egenheter i harmonisering, såsom föraktet för kvintförbud, förkärleken för s.k. orgelpunkter och liggande stämmor, böjelsen för det ackordiska i motsats till det modernt tyska, böjelsen för det kromatiska och enharmoniska». (A. Lindgren, *Svensk musiktidning* 1898, art. »Svenska tonkonstens karaktär».)

Musikaliska akademien hade redan från början haft till uppgift att behandla »musiken i hela dess vidd». Men det var först med 1850-talet som man på allvar inledde musikhistoriska föreläsningar. P. C. Boman föreläste från 1852 om »musikens estetik och litteratur», och 1856 inrättades en särskild tjänst med W. Bauck som förste innehavare. Han började 1858 sina föreläsningar, som var öppna för allmänheten. Även i Uppsala inledde director musices J. A. Josephson liknande musikhistoriska föredrag år 1863. Därmed skapades också ett behov av böcker på området, och inom några år förelåg inte mindre än tre sådana: *Grunddragen till musikens historia* (1861, med bidrag om den svenska musiken) av Frans Huss, *Handbok i musikens historia* (1862) av Bauck samt den mest omfattande, A. Mankells personligt hållna *Musikens historia* (1864).

Ingen av dessa böcker bygger i nämnvärd grad på egna forskningar. Den källkritiska musikhistoriska forskningen, som framför allt utvecklades i Tyskland, introducerades här genom översättningen av Otto Jahns monumental Mozart-biografi (1865). Även vid de svenska universiteten tillämpades alltmer de källkritiska metoderna, särskilt sedan Gustaf Ljunggren blivit professor i Lund 1859 i estetik med litteratur- och konsthistoria och Carl Rupert Nyblom fått motsvarande befattning 1867 i Uppsala. Nyblom anslöt sig till den boströmska rationella idealismen, men i praktiken blev estetiken alltmer ett arbetsfält för faktasamlare, medan teoribildningen om bl.a. musiken överlämnades till filosoferna. Ljunggren inriktade sig på att ordna konstnärliga produkter enligt ett system av genrer, som betraktades som något mer än en enbart praktisk indelning, i enlighet med genrebegreppet hos den idealistiskt präglade tyske estetikern Friedrich Theodor von Vischer.

Enstaka avhandlingar med musikalisk anknytning började nu synas. 1856 kom M. Ullmans Huru kan en tidsenlig upplaga af Bellman åstadkommas, fullt värdig såväl svenska folket, som dess skald? Svaret kom först 1919 då det vetenskapligt inriktade Bellmanssällskapet tillkom med uppgift att publicera Bellmans verk och förse dem med en utförlig litterär och musikalisk kommentar. Det första bandet av denna »standardupplaga» kom 1921. Andra avhandlingar i Lund var genrestudierna Om sonaten och dess historiska utveckling (1859) av F. Sandberg och Om den evangeliska kyrkosången (1862) av C. W. Skarstedt. I Uppsala var intresset större för den svenska musikhistorien. Conrad Piscator disputerade 1860 på Historisk öfversikt af musiken i Sverige under Gustaf III, och 1872 kom Carl August Forssmans avhandling Om Hæffners verksamhet för tonkonstens utveckling i Sverige.

Akustiken hade vid denna tid nått en viss grad av teknisk utveckling, och i Sverige intresserade sig bl.a. teknikern och Chalmers-chefen Carl Palmstedt för denna vetenskap. Han önskade redan 1856 att Musikaliska akademien skulle införa normalstämgaaffeln och normaltonen ($a^1=435$ Hz), något som en internationell kommission genomförde två år senare i Paris. Palmstedt höll föreläsningar i akustik vid akademien åren 1859–61. En avhandling publicerades också i Lund, Undersökning angående ljudande rörs tonhöjd, intensitet och klangfärg (1861) av A. M. Möller.

Instrumentssystematiken hade i Sverige knappast någon representant förrän med Hedvig Boivie, som från 1898 ordnade och katalogiserade Nordiska Museets musikinstrument. Hon har också givit ut flera instrumentstudier, liksom språkmannen Daniel Fryklund, som sedan 1910 publicerat en rad artiklar och skapat en imponerande musiksamling (»Collection Fryklund», 1965 donerad till Musikaliska akademien). 1899 grundades Musikhistoriska Museet i Stockholm av Johannes Svanberg och dansken Carl Claudius, som skänkte en del av sin instrumentsamling – en annan del hade han redan 1897 skänkt till det nygrundade danska musikhistoriska museet i Köpenhamn. Det svenska museet inrymdes till en början i ett rum i Operahuset (där Svanberg var sekreterare), men erhöll senare rymligare lokaler. En genomtänkt ordning fick museet först med Tobias Norlind, föreståndare från 1919.

Antalet musikhistoriska privatforskare växte från 1860-talet, ofta med faktasamlandet som ledstjärna. 1866 trycktes Fredrik August Dahlgrens ovärderliga och pålitliga Förteckning öfver svenska skådespel uppförda på Stockholms theatrar 1737–1863. De omfattande forskningarna som gjordes av Carl Erik Södling på det folkmusikaliska området och av Bengt Wilhelm Hallberg på det hymnologiska – Hallberg fick statligt stöd för utlandsresor 1871 och 1873 – ledde aldrig till några tryckta publikationer. Johan Flodmark kunde däremot publicera sina forskningarna om gustaviansk opera i Stenborgska skådebanorna (1893) och andra böcker. Göteborgs musikhistoria studerades i detalj av Wilhelm Berg, som publicerade sina resultat bl.a. i Anteckningar om Göteborgs äldre teatrar (1896–1900).

Efter 1880 blir den musikhistoriska och biografiska litteraturen alltför omfattande för att kunna beskrivas utförligt här. Detsamma gäller musikkritiken. Den mest fruktade av alla kritiker, Wilhelm Peterson-Berger, debuterade i Dagens Ny-

heter 1896, där han fram till 1930 verkade under signaturen »P.-B.». 1911 utkom hans viktiga debattskrift *Svensk musikkultur* (se s. 471). Kritiker av en helt annan art än den polemiske och kulturfilosofiskt lagde Peterson-Berger var Patrik Vretblad. Båda var musiker och saknade akademisk vetenskaplig skolning, men båda hyste ett djupt intresse för den musikvetenskapliga ämnessfären. Vretblad blev framför allt känd genom sina pionjärböcker om Johan Helmich Roman och om Stockholms konsertliv under 1700-talet. En annan musikkritiker vid seklets slut var tonsättaren Andreas Hallén, vars recensioner i *Nya Dagligt Allehanda* finns i urval i *Musikaliska kåserier* (1894). Under det nya århundradets första decennium verkade som musikskriftställare också personer som Lindgren och Karl Valentin, vilka brukar nämnas som den vetenskapliga musikforskningens pionjärer i landet. År 1900-01 utkom Valentins *Populär allmän musikhistoria* där Lindgren författade den svenska avdelningen.

Den svenska musikforskningens viktigaste namn under 1900-talets tidiga decennier blev Tobias Norlind. Han fick redan som tjugoåring ansvarsfulla uppgifter i Berlin 1899, då Internationale Musikgesellschaft skapades, en sammanslutning för musikforskning. År 1900 tillbringade Norlind ett läsår i Uppsala och tog starka intryck av Henrik Schücks litteraturhistoriska undervisning. 1901 publicerades det centrala verket *Svensk musikhistoria*, den största översikten dittills av detta område. För både Schück och Norlind var »kulturhistoria» något av ett lösenord, även om Norlind förespråkade en vidare användning av termen och likt Hildebrand, Strindberg och Hazelius uppfattade den ungefär som vår tids »folklivsforskning». Detta kommer till uttryck i doktorsavhandlingen *Latinska skolsånger i Sverige och Finland* (1909) och ännu mer i den digra folkloristiska handboken *Svenska allmogens lif* (1913). I *Allmänt musiklexikon* (1916) intar den svenska musiken en betydande plats. Allt detta åstadkoms medan Norlind var lärare och rektor vid en folkhögskola i Skåne och samtidigt uppehöll en oavlönad tjänst i Lund som docent i litteratur- och musikhistoria. 1918 flyttade han till Stockholm som lärare i musikhistoria vid Musikkonservatoriet och föreståndare för Musikhistoriska Museet. Han fortsatte flitigt sin produktion av böcker, framför allt om svensk musik, exempelvis *E. G. Geijer som musiker* (1919).

Tankarna på ett inhemskt musikvetenskapligt sällskap och på en tidskrift mognade under första världskriget, då Sverige inte längre kunde vara en sektion av Internationale Musikgesellschaft. I februari 1919 stiftades Svenska samfundet för musikforskning, för vilket utgivandet av *Svensk tidskrift för musikforskning* (STM) stadgenligt var en av huvuduppgifterna. Tidskriften har utgivits alltsedan dess, från 1920 med statligt stöd. Den har blivit svensk musikforskningens mer eller mindre officiella organ och fått en avgörande betydelse för den svenska musikvetenskapens institutionalisering.