

MUSIKENS VÄGAR

*Cirkulation, rörelse och nätverk
i 1800-talets Sverige*

Red. Anne Reese Willén, Karin Hallgren och Owe Ronström

Musikens vägar

MUSIKENS VÄGAR

Cirkulation, rörelse och nätverk
i 1800-talets Sverige

Red. Anne Reese Willén, Karin Hallgren och Owe Ronström



UPPSALA
UNIVERSITET

Redaktörer

Anne Reese Willén, Karin Hallgren och Owe Ronström

Bidragsgivare till detta projekt är Acta Universitatis Upsaliensis, Kungliga Gustav Adolfs Akademien för svensk folkkultur, Stiftelsen Konung Gustaf VI Adolfs fond för svensk kultur, Åke Wibergs stiftelse, Sven och Dagmar Saléns vetenskaps- och kulturstiftelse, Vilhelm Ekmans universitetsfond och Olle Engkvists stiftelse.

Studia Musicologica Upsaliensia är en kollegialt granskad musikvetenskaplig serie som ger ut monografier, antologier och kritiska utgåvor i det vida fältet musikvetenskap. Serien grundades av Carl Allan Moberg, Sveriges första professor i musikvetenskap, och den första volymen gavs ut 1952. Serien välkomnar bidrag från hela det humanistiska musikvetenskapliga fältet – historisk musikvetenskap, musikteori, musiketnologi, populärmusikstudier och olika tvärvetenskapliga angreppssätt på musik.

Studia Musicologica Upsaliensia is a peer-reviewed series that publishes monographs, anthologies, and critical editions in the broad field of musicology. Founded by Carl Allan Moberg, Sweden's first professor of musicology, the series released its first volume in 1952. It welcomes contributions from all areas of music research in the humanities, including historical musicology, music theory, ethnomusicology, popular music studies, and various interdisciplinary approaches to music.

Distribution

Uppsala universitetsbibliotek, Box 510, SE-751 20 Uppsala
www.uu.se/library, uup@uu.se

eddy.se ab, Box 1310, SE-621 24 Visby
www.bokorder.se, order@bokorder.se

© 2025 Författarna

This work is licensed under a Creative Commons Attribution NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License (CC BY-NC-ND)



ISSN 0081-6744 (print)

ISSN 3035-8337 (online)

ISBN (tryckt) 978-91-513-2418-0

ISBN (elektroniskt) 978-91-513-2419-7

Omslagsfoto: "Hotell Nyström" Växjö ca 1890, Okänd fotograf, Kulturparken Småland/Smålands museum/Digitalt museum

Produktion: eddy.se ab, Visby 2025

Tryck: ScandinavianBook, Århus Danmark 2025

<https://doi.org/10.33063/nszf9288>

Innehåll

Inledning 7

Anne Reese Willén, Karin Hallgren och Owe Ronström

LOKALA OCH REGIONALA PERSPEKTIV

Militärmusikerna i civilsamhället. Kronobergs regementes musikkår 1860–1905 25

Karin Hallgren

Salomon Eklin och musiklivet i Växjö i slutet av 1700-talet. Musikaliska räckhåll i en mindre svensk skolstad 67

Mathias Boström

Musikliv på Gotland 1810–1880 95

Owe Ronström

Hur var det möjligt? Ambition och kontinuitet i Härnösands Musiksällskaps verksamhet 145

Anders Olsson

PERSONER

Ottilia Runsten – det musikaliska navet i Sollefteå prästgård under mitten av 1800-talet 175

Lia Lonnert

Folkmusik till Skansen och mazurkor till Harg 205

Susanna Leijonhufvud

Att välja ett regionalt musikliv. Musikaliska entreprenören Valborg Aulins flytt till Örebro 241

Per-Henning Olsson

FÖRFLYTTNINGAR OCH RÖRELSE

Musikliv i Sverige kring år 1800: Johan Gottfrid Zaars
karriär 291

Boel Lindberg

Examinationer och regioner. Reformers och tendenser kring
musiker till kyrka och skola, med Lund som exempel 343

Jonas Lundblad

Att röra sig i Sverige: Förutsättningar för turnerande musiker
under andra hälften av 1800-talet 377

Anne Reese Willén

KÄLLOR

Olof Westmans koralbok och familjerna Westman och
Wallanger i Härnösand ca 1730–ca 1820. Den äldsta samlade
liturgiska orgelrepertoaren från Sverige 429

Mattias Lundberg

Fyra musiksamlingar i ett museiarkiv 449

Inger Stenman

Författarna 489

Inledning

Anne Reese Willén, Karin Hallgren och Owe Ronström

Musikaliska vägar, nätverk och aktörer i 1800-talets Sverige

I den här boken undersöker vi svenska musikliv under det långa 1800-talet. I tolv kapitel granskar vi förutsättningar för musikutövande runt om i landet och hur dessa musikliv förändrades över tid. Hur spreds musik? Vilka var aktörerna? Vad spelades? Vilka resurser, arenor, scener och institutioner fanns att tillgå? Vilken betydelse hade enskilda aktörer för utvecklingen av lokalt, regionalt och nationellt musikliv? Kort sagt, det handlar om allt vad som gör musikliv möjligt.

Alla kapitel undersöker svenska förhållanden. Men musikliv begränsas förstås inte av nationella gränser. För att så långt möjligt undvika den metodologiska nationalism som ligger inbäddad i den geografiska avgränsningen har vi velat betona hur de musikliv vi studerar inkluderar och kommunicerar med platser också på andra håll. Även om kärnan i de olika kapitlen är detaljerade beskrivningar av lokala och regionala musikliv med varierande särdrag, förutsättningar och resurser, så är vår strävan att samtidigt visa hur och längs vilka vägar dessa musikliv är sammanlänkade i omfattande nätverk, inom större svensk, europeisk och till dels också amerikansk social och kulturell kontext.

Inte heller begränsas musikliv av tidsmässiga gränser. Antologins fokus är 1800-talet, men med ”det långa 1800-talet” som ledstjärna har vi försökt undvika de skarpa epokindelningarnas och de jämna hundratalens färdiga boxar och uppmärksamma också det som leder in i och ut ur seklet. In i seklet leder en rad initiativ under det sena 1700-talet som fick stor betydelse för musiklivets utveckling under

1800-talet, som Musikaliska akademien 1771, Kungliga Operan 1773, det första svenska nottryckeriet, utgivningen av tidskriften *Musikaliskt tidsfördriv* från 1789 och inte minst, de första musikaliska sällskapen, Åbo 1790 och i Norrköping 1795. Ut ur seklet leder på motsvarande sätt de agenter, konsertarrangörer och andra entreprenörer som inrättar sig på den växande musikmarknaden och de många körer och blåsorkestrar som uppstår från mitten av 1800-talet inom arbetarrörelsen, nykterhetslogerna och frikyrkorna. Tillsammans kom de att spela en avgörande roll för musiklivet i Sverige under större delen av 1900-talet. I praktiken har uttrycket ”det långa 1800-talet” fungerat som en slags ”sökmotor”, en påminnelse om att söka specifika 1800-tals-företeelsers rottrådar bakåt och utbredning framåt i tiden. Hur långt beror på vilka företeelser det är som uppmärksammas.

Rörlighet och cirkulation

Genom bokens tolv kapitel löper ett antal gemensamma teman, som rörlighet och cirkulation. Rörlighet är den allmänna processen, hur människor, idéer, saker och ting förflyttar sig i samhället. Med förflyttningar följer interaktion där de inblandade parterna påverkar och påverkas av varandra. Cirkulation står mer specifikt för en viss typ av rörelser, runt och fram och tillbaka, som feedbackprocesser och loopar. Genom att beskriva och analysera olika former av förflyttningar och rörelser kan vi få ökad förståelse för hur skilda lokala musikliv länkas samman över stora ytor.

Under det långa 1800-talet är Sverige präglad av förändring och rörelse. Efter de omvälvande händelserna 1808–09, när Sveriges geografiska och politiska karta helt ritades om, är hela samhället i rörelse. Människor är i rörelse, som förr till fots och med häst och vagn, men nu allt oftare och allt längre med båt och tåg. Tankar, idéer och kunskap är i rörelse. Stor betydelse för framväxten av offentligt musikliv fick de liberala idéer som började cirkulera i början av 1800-talet, om bildning, individuell frihet, utveckling och entreprenörskap. De förbättrade levnadsförhållandena rent materiellt för stora grupper innebar också större möjligheter till utbildning och kulturliv. Omvälvande för musiklivets utveckling blev särskilt tanken att meriter som utbildning, skicklighet och erfarenhet kan värderas lika högt eller till och med högre än stånd, klass, kön, vän- och släktskap. När

de anammats av tillräckligt många under 1800-talet uppstår organisationer, som i Sverige träffande nog kallas just rörelser: nykterhetsrörelsen, frikyrkorörelsen, arbetarrörelsen och kvinnorörelsen.

Förstås är också musik, instrument och musiker i ständig rörelse. Med dem får lokala musikliv tillgång till nya arenor, resurser och inflöden. Till bakgrunden hör ett ökande intresset för musik i de högre stånden under andra halvan av 1700-talet. Från att ha tjänat representativa syften, som uppvisning av makt och status, kom musik och musicerande alltmer att uppfattas som bildning, estetiskt njutningsmedel och umgängeskunst, en nödvändighet för den bildade och upplysta individen. Villkoren för musikliv förändras därmed i grunden. Runt om i Europa växer en marknad för musik och musiker fram. Musikalier och instrument blir handelsvaror. Akademier, ordnar och föreningar för musik bildas.

Men också musiksmaken förändras och blir i sig själv en drivande kraft. Ett av skälen bakom bildandet av alla musiksällskapen i svenska städer i början av 1800-talet är att den musik som nu blivit populär ställde krav på större ensembler, med fler musiker och sångare. Det krävde större lokaler, mer förberedelser och bättre organisation och – inte minst – fler musiker och sångare. I boken ser vi hur nya former av musikutbildning blir tillgänglig för allt fler i städer som Örebro, Härnösand, Sollefteå och Visby, först småskalig och informell, senare alltmer organiserad. Musikens och musikernas rörelse från privata salonger och hem till teatrar, konserthus, Folkets hus, bönehus och andra offentliga arenor är en genomgripande social förflyttning som leder till nya förutsättningar för musiker och publik ur bredare samhällsskikt. Ur den här utvecklingen, som musiken både är uttryck för och aktiv motor i, uppstår under 1800-talet ett offentligt konsertväsende.

I antologin möter vi en rad enskilda musiker som färdas vida kring under allt längre turnéer, som harpisten Edouard Praté, violinisterna Johan Gottfrid Zaar, Maria Serato och Alexander Rancheraye, sångerskorna Jenny Lind, Matilda Eneqvist och Fredrika Stenhammar. Vi möter också större ensembler på omfattande turnéer runt mitten av 1800-talet, som Italienska operasällskapet och en grupp internationellt kända artister med sångerskan Carlotta Patti i spetsen. Också enskilda låtar, visor och verk sätts i rörelse, genom en alltmer omfattande cirkulation av musikalier. Återkommande vid mitten av 1800-talet var ett antal större verk, bland dem Haydns oratorier, Händels Messias,

och Mozarts Requiem.¹ Särskilt populär vid mitten av 1800-talet tycks Haydns Skapelsen ha blivit, ett verk som ser ut att ha fungerat som något av ett examens- eller mognadsprov för de många musikaliska sällskap med körer och orkestrar som bildats över hela landet under 1800-talets första decennier.

Handlingsutrymme och infrastruktur, kontinuitet och förändring

I regionala och lokala sammanhang kunde individer få ett stort handlingsutrymme. I boken uppmärksammas en rad av dem, däribland Johan Gottfrid Zaar, Valborg Aulin och Salomon Eklin. I många fall blev enskilda individer som Otilia Runsten i Sollefteå, Anders Sidner i Härnösand och Johan Enequist i Visby avgörande för grundandet och upprätthållandet av ett fungerande musikliv. Vilka dessa musikaliska entreprenörer var, vad deras verksamhet bestod i, vilken betydelse de fick för musiklivet är frågor som intresserat oss. Hur var det överhuvudtaget möjligt för ett fåtal enskilda aktörer att åstadkomma ett levande musikliv på orter med begränsade resurser? Svaren handlar om handlingsutrymmen, om positioner, nätverk och kontakter, om betydelsen av börd och meriter, klass och genus, samt hur allt detta relaterar till övergripande strukturella teman som professionalisering, institutionalisering och demokratisering. I flera av bokens kapitel framgår vilken betydelse kulturinstitutioner och organisationer fick för samhällslivet i stort. Musiksällskap, musikskolor, teatrar och bokhandlare skapade stadga och kontinuitet och bidrog samtidigt till grundläggande förändring, inte minst genom spridningen av nya liberala idéer om bildning, entreprenörskap och kvinnors ställning.

Infrastruktur är ett centralt tema i flertalet kapitel. Musikalisk infrastruktur omfattar allt det som gör offentlig musikalisk verksamhet möjlig. Det handlar om varierande lokala och regionala resurser, som tillgång till arenor och scener, musiker, instrument och noter, musiksällskap och liknande, organisationer och entreprenörer som kan stå för produktion, annonsering och biljettförsäljning. Därtill kommer en växande och alltmer likformig nationell infrastruktur,

¹ Fabian Dahlström, "Staden som musikmiljö", i red. Greger Andersson, *Musik i Norden* (Stockholm: Musikaliska Akademiens skriftserie, 1997), 122.

från vägar, båtlinjer, och järnvägar, institutioner som Musikaliska akademien och militärmusikorganisationen, rikstidningar och agenter, till alla de lagar, förordningar och regelverk som lokala musikliv har att förhålla sig till. De nya kommunikationssystemens betydelse för utvecklingen av lokala musikliv och för rörelse och cirkulation uppmärksammas i flera av bidragen: järnvägarna och den reguljära båttrafiken, men också tidningarna, tidskrifterna och nottrycken. All denna växande infrastruktur skapar nya förutsättningar, som ökande kommunikation, snabbare rörlighet och cirkulation. Men, som flera av bokens kapitel uppmärksammar, den skapar samtidigt stabilitet, kontinuitet och förutsägbarhet. Visst är allt det nya som sprids längs de nya transportvägarna av betydelse för framväxten av ett vitalt musikliv, men lika betydelsefulla är syllarna och rälsen, rutterna, tidtabellerna, själva transportsystemet, ja allt det som ligger fast över tid och skapar förutsägbarhet och kontinuitet i en föränderlig värld.

Spridning

I svensk och internationell historieskrivning har det länge funnits en tendens att fokusera på händelser i det som utnämns till centrum, huvudstaden och andra större städer, medan det som sker i periferierna, ”ute i landet”, i stort sett lämnas därhän. Samma tendens präglar också mycket musikhistorisk forskning. Vissst har tidigare studier också berört olika regionala och lokala sammanhang, men då vanligtvis som isolerade enheter och i synnerhet när det rör folkmusik.

Bakom ligger en gammal, vitt spridd och väl etablerad tankefigur, att nyheter, trender, moden, utveckling och framsteg uppstår i centrum, för att sedan spridas ut i periferin. Det är i Paris, London, Venedig, Rom och andra ”världsstäder” konst och musik uppstår, för att sedan spridas till mer avlägsna städer, som Köpenhamn och Stockholm, och först därefter till mindre städer och landsbygd. Centrum är den aktiva och normerande parten, periferin den passiva, mottagande parten, bedömd efter hur den passar in i normen. Resultatet är en enkel karta som samtidigt visar rum och tid: i centrum är man ”mitt i händelsernas centrum”, man är ”modern”, ”i tiden” eller rent av ”före”. I periferin är man ”ute i landsorten”, avlägsen och ”efter”.

I vår antologi har vi velat lyfta fram andra synsätt och därigenom utmana det slags centrum-periferi tänkande som får det att framstå

som om ett musikliv av betydelse under 1800-talet enbart fanns i rikets centrum. Som teoretiska begrepp är ju centrum och periferi först som sist relativa och relationella storheter, bestämda utifrån position, utsikt och inte minst avsikt. Det som är centrum i ett sammanhang är perifert i ett annat. Sådana relationella storheter bildar ofta långa hierarkiska kedjor eller serier, så att centrum blir periferi i relation till nästa länk i kedjan.

Med fokus på rörelse och cirkulation har vi försökt komma ifrån den vanliga typ av kulturell spridningsteori som utgår från en i förväg uppställd karta över centrum och periferier och istället fånga in mer komplicerade processer: hur musik och musiker kan förflyttas utan att passera ett tänkt centrum; att kulturspridning inte sker med automatik, utan är beroende av materiella förutsättningar och människor som tar egna beslut och följer egna vägar; hur förflyttningar kan gå åt många håll och inte bara i en riktning; samt och sist att musiklivet i en ort kan vara intressant att studera ur andra perspektiv än hur det relaterar till ett på förhand uppställt centrum.

I antologin visar vi således att det under 1800-talet fanns en betydande musikalisk aktivitet i musiklivet på många håll runt om i landet. Genom att undersöka ett brett spektrum av lokala och regionala musikmiljöer visar vi vilka musiker som var verksamma; vilka faktiska konserter och musikevenemang som genomfördes; hur musikens rörlighet, cirkulation, nätverk och infrastruktur fungerade; och hur enskilda aktörer, institutioner och nätverk bidrog till framväxten av rika och varierade musikliv.

Relationer och positioner

Vad som är centrum och vad som är periferi är alltså rörligt och föränderligt – i princip. Samtidigt är en generell insikt ur ett stort antal studier av modernitet, nationalism, industrialisering och teknisk utveckling att också relativa storheter, som centrum-periferi, över tid tenderar att cementeras i en allt fastare fysisk infrastruktur. När människor och varor börja röra sig längs vissa fastlagda spår och i bestämda riktningar får centrum och periferi en konkret innebörd som får människor att vända sina ansikten och sina horisonter, drömmar och mål i bestämda riktningar. I allt fler sammanhang kommer då centrum satt framstå om givet, självklart. Och när alla vägar bär till Rom kan det lätt komma att se ut som om allt också

kommer därifrån, varigenom alla andra platser kan fixeras som alltmer perifera längs en fallande skala.

En sådan utveckling kan skönjas i flera av antologins kapitel. Med nya reguljära förbindelser, järnvägar och båtlinjer, tidningar och telegraf, och med nya nationella institutioner etableras den nya nationalstat som uppstått efter 1809. Med ökad rörlighet kunde människor, idéer, normer, lagar och regler spridas snabbare och mer likformigt över landet. Som framgår av kapitlen om musiklivet i städer som Växjö, Härnösand, Örebro och Visby, ledde det på kort tid till en kraftfull vitalisering och en rad nya institutioner av betydelse inte bara för staden dess omgivning, utan också för täta och nära relationer till en rad andra musikliv runt om i landet och utomlands, t.ex. i Finland, Danmark och Tyskland

Man kunde kanske föreställa sig att den här utvecklingen skulle leda till att makt och inflytande kunde spridas till ett antal konkurrerande centrum spridda över landet. Men det som uppstår under 1800-talet är istället ett nytt nationellt rum, en "föreställd gemenskap" med en ny fysisk och mental geografi och en ny typ av nationell enhetlighet med allt starkare fixerade centrum och periferier. Det får i sin tur Stockholm som huvudstad allt tydligare framträda som startpunkt och mål för kultur och samhälle, medan övriga delar framställs som alltmer avskilda, avlägsna och isolerade "ute i landet", trots tätare reguljära förbindelser. I kapitlen om musiklivet i Härnösand och Visby framträder sådana processer med tydlig skärpa, när man i musiksällskapen i sådana "landsortsstäder" kämpar med synen på sig själva som avlägsna, perifera och "efter", även när man kan presentera musik ur nyskrivna operor, symfonier eller pianokonserter av internationellt etablerade tonsättare.

Till den här utvecklingen hör också att samtidigt med att kulturformer i huvudstaden får allt starkare ställning som nationella "rikslikare", skiljs utvalda delar av den existerande mångfalden av kulturformer runt om i landet ut och exotiseras som "folkliv". Det gäller inte minst all den musik som från 1800-talets början kom att betecknas "folkmusik". Ett talande exempel är kapitlet om spelmannen Johan Edlund och nyckelharpans väg från norra Uppland till Skansen i Stockholm under 1800-talets sista decennium. Vad sådana positioneringar och relationer i termer av centrum och periferi bidrog till är en typ av centralism som det finns skäl att anta etablerats ovanligt starkt just i Sverige, vilket ledde till att alltmer av makt

och inflytande, kultur och bildning kom att lokaliseras till Stockholm. Att det inte skedde utan motstånd framgår av flera av bokens kapitel. Ett exempel är den strid som uppstod mellan företrädare för Musikaliska Akademien i Stockholm och kyrkans befattningshavare i Lund när en ny nationell examinationsordning för organister skulle införas. Sammantagna ger antologins tolv kapitel en mångfacetterad bild av omfattande musikliv som ägde rum runtom i Sverige under det långa 1800-talet, och av de relationer och rörelser som dessa musikliv gav upphov till.

Lokala och regionala perspektiv

Bokens fyra första kapitel behandlar specifika lokala och regionala musikliv. Karin Hallgren fokuserar på Kronobergs regementes musikkår 1860–1905, en av de många musikkårer vid indelta regementen som var aktiva under denna tid. Militärmusiken var organiserad på nationell nivå i avsikt att förhållandena skulle vara likvärdiga i hela landet. Från 1830-talet fanns i Sverige drygt 20 indelta regementen i landet, med 24 musiker i musikkåren. Medan värvade regementen hade fast anställda musiker hela året, engagerade ett indelt regemente soldater och musiker för en begränsad tid under året, vanligen 6–8 veckor. Trots att Kronobergs regementes musikkår således endast var aktiv en kortare del av året, innebar den militära organisationen en kontinuitet för musikerna och därmed för musiklivet i hela regionen. Genom framträdanden i civila sammanhang i Växjö och vid turnéer till andra städer bidrog musikkåren till spridningen av en gemensam repertoar. All musik som framfördes var speciellt arrangerad för musikkåren och bestod av kända folkmelodier, populära operaavsnitt och samtida dansmusik. Kapitlet visar vilken betydelse de militära musikkårerna hade för det civila musiklivet i flera svenska städer under 1800-talet och hur Kronobergs regementes musikkår i Växjö utgjorde en del i en nationell såväl som en internationell musikkultur.

Mathias Boström lyfter i sitt kapitel fram Salomon Eklins liv och verksamhet (1756–1803) och bidrar därigenom till en inblick i musiklivet i Växjö under denna tid. Med utgångspunkt i kulturgeografen Torsten Hägerstrands räckhållsbegrepp undersöks den räckhållsrymd som Eklins verksamhet och Växjös musikliv avspeglar: vilka musikaliska resurser av olika slag som redan fanns tillhanda inom nära

räckhåll, vad som verkar ha varit möjligt att få tag på inom ett längre räckhåll, och hur fick man tag på dem. Kapitlet fokuserar på förut-sättningarna för Eklins verksamhet inom musiklivet i Växjö under slutet av 1700-talet och en bit in på 1800-talet. Gymnasieorkestern som han ledde 1780–1801 var i mångt och mycket navet i stadens musikliv. Den förstärkte musiken i domkyrkan och hade monopol på dansmusiken i staden. Under sin tid i Uppsala hade Eklin kopierat en hel del aktuell musik som han tog med sig tillbaka till Växjö. Han förnyade orkestern och dess repertoar också genom att från Stockholm skicka efter strängar, nya instrument och modern musik av utländska komponister. Kapitlet visar hur en enskild individ som Eklin kunde bli särskilt betydelsefull för det lokala musiklivet och hur han genom sina kontakter skapade en ny räckhållsrymd för musiklivet i Växjö.

I ett tudelat kapitel diskuterar Owe Ronström musikliv på Gotland under 1800-talet. Det musikaliska sällskap som 1815 uppstod i Visby, öns politiska, ekonomiska och administrativa centrum, undersöks i kapitlets första del. I den andra undersöks musiklivet i en av öns utkanter med utgångspunkt från den musikintresserade lantmätaren Lars Engbom (1810–1880) i Gothem, en strandsocken på östra Gotland. Kapitlets fokus är musikens aktörer, utövare, deras nätverk, och musiklivets infrastruktur, organisationer och arenor. Det handlar således om vem och vilka som spelade, var och i vilka sammanhang. Därtill handlar kapitlet om ett antal kulturella villkor, teman och mönster som musicerandet utgår från och själv etablerar, som betydelsen av nätverk, organisationer och institutioner och hur relationer mellan land och stad, hög och låg, kvinnor och män, centrum och periferi, artikuleras och aktiveras. Inte minst handlar det om den samtida mentala geografin, om utsikter och horisonter, hur man uppfattade sig och placerades i tiden och rummet. Tvärs igenom löper ytterligare ett tema, öighet, en speciell typ av centrum-periferirelationer som aktiverar föreställningar om isole-ring och förbindelse, särart och likhet. Kapitlet visar hur det såväl i staden som i en liten strandsocken i öns utkant utvecklades ett mångfacetterat musikliv, väl förankrat i sin samtid och i en större nordeuropeisk kontext och med ständiga flöden till och från ön av musik, musiker och sångare.

Härnösands Musiksällskap uppmärksammas i Anders Olssons bidrag, med fokus på förhållandet mellan struktur och individ. I regionen hade Härnösand en särställning, genom att staden, förutom

residens- och stiftsstad, också var centrum för militär, skola och handel. I kapitlet visas hur enskilda aktörer i staden kunde etablera och utveckla ett aktivt musikliv med musiksällskapet som centrum och motor, utifrån den förvaltning och det nationsbygge som kännetecknade 1840-talet, hela den samhällsstruktur i vilken Härnösand var en förvaltande del. Genom att introducera tidens mest populära och internationellt gångbara repertoar, som Haydns Årstiderna, Händels körer ur Messias och Mozarts Trollflöjten, bidrog Härnösands Musiksällskap till att bredda det musikaliska utbudet i Härnösand och erbjuda både musiker och publik möjligheten att ta del av musik i större format. Det som var verksamt, menar Anders Olsson, var att samspelet mellan individ och struktur var både grovt och finmaskigt, liknande svamparnas mycel och trädets rhizomer.

Enskilda aktörer

Tre kapitel fokuserar på enskilda individer med betydelse för lokala och regionala musikliv. Lia Lonnert lyfter fram harpisten Otilia Runsten (1816–1890). Runsten föddes i Norrköping, i en familj med starkt engagemang för musikalisk bildning och flickors rätt till utbildning. Hon fick gedigen musikutbildning i Stockholm av välrenommerade musiker, däribland pianisten Jan van Boom och harpisten Edouard Pratté. 1845 gifte hon sig med prostens och riksdagsmannen Bernhard Runsten och flyttade till Sollefteå prästgård. Hon lade därmed sin professionella karriär åt sidan för att istället göra hemmet till ett centrum för bygdens musicerande. I prästgården musicerades flitigt inom familjen, men även tillsammans med anställda och grannar och med traktens folk som publik. Prosthemmet blev snart också en del av det nationella salongs- och kulturlivet, genom återkommande besök av tidens kulturella personligheter. Därtill organiserade Otilia Runsten kyrkans körsång, gav musikundervisning för traktens ungdomar och inspirerade begåvade elever till högre studier i musik.² I kapitlet framgår vilket handlingsutrymme som kunde skapas av och kring en enskild individ på en plats med få tillgängliga rum för musik. Positionen som prostfru gav henne möjlighet att

² En av eleverna var Sollefteåsonen Adolf Sjöden, som efter studier för Edouard Pratté kom att göra internationell karriär som harpist. Hans omfattande notsamling, nu i Härnösands museum, diskuteras av Inger Stenman i antologins sista kapitel.

med hemmet som utgångspunkt framgångsrikt odla sina musik- och bildningsintressen och därigenom också bli viktig aktör inom såväl musikutbildning som konsertliv.

Med avstamp i Karl Peter Lefflers skrift från 1899 om nyckelharpospelet på Skansen studerar Susanna Leijonhufvud spelmannen Johan Edlund (1829–1903), i Hargs socken, Uppland. I kapitlet kartläggs Edlunds liv och verksamhet för att undersöka hur han kom att fungera som en representant för den ”genuina folkkulturen”. Undersökningen belyser genom denna spelman den musikmiljö som fanns i en bruksmiljö i norra Uppland, vilka influenser han förde med sig från sin hemtrakt och vilka influenser han senare tog med sig till Stockholm. Ett centrum i den lokala musikmiljön var Hargs bruk. Under vinterhalvåret vistades brukspatronen med familj i huvudstaden, där de tog del av musikaliska salonger och stadens offentliga musikliv. Under vår- och sommarmånaderna återvände de till bruket och ställde till fester och middagar med sällskapsdans, dit traktens spelmän bjöds in för att spela. Vid dessa begivenheter fick spelmännen möjlighet att utvidga sin repertoar med brukspatronens nyheter hämtade från stadens societetsliv. Fram växer en bild av ett givande och tagande, inte bara mellan stad och land, utan även mellan olika musikgenrer.

Utifrån tonsättaren, pianisten och lärarinnan Valborg Aulin undersöker Per-Henning Olsson musikaliskt entreprenörskap i Sverige under tidigt 1900-tal. Kapitlet analyserar hur Aulin, genom sin kombination av undervisning, komposition och konsertverksamhet, hanterade de professionella utmaningar och möjligheter som hon mötte i Stockholm och senare i Örebro. Aulins liv och verksamhet illustrerar hur enskilda aktörer trots begränsade resurser kunde bidra till, skapa och upprätthålla ett levande musikliv också utanför huvudstaden. Aulins flytt till Örebro hade med största sannolikhet yrkesmässiga skäl. I Stockholm blev förutsättningarna för hennes yrkesverksamhet allt svårare. Hennes tonsättarkarriär, som börjat lovande, stötte på motgångar och hennes pianokonsserter blev färre. Konkurrensen hårdnade även för privat pianoundervisning i Stockholm, när fler musikskolor etablerades och efterfrågan på privatlärare minskade. I Örebro fann Aulin möjligheter att bygga upp sin verksamhet både med undervisning och framträdanden. Aulins entreprenörskap visar på vikten av rörlighet, cirkulation och lokal förankring inom musiklivet. Hennes årliga konserter i Örebro mel-

lan 1912 och 1927 blev snabbt en institution i stadens musikliv. Dessutom spelade hennes framträdanden tillsammans med lokala musiksällskap en viktig roll i att sprida både klassisk och modern repertoar i staden. Hennes verksamhet exemplifierar hur individuella initiativ och nätverk bidrog till musikens spridning och institutionalisering på regional nivå.

Förflyttningar och rörelse

Tre kapitel är inriktade på förflyttningar och relationer mellan olika landsdelar. Boel Lindbergs bidrag utgår från den kringresande musikern Johan Gottfried Zaar (1754–1818). I kapitlet tecknas Zaars musikerkarriär, som främst kom att utvecklas utanför Stockholm. Här beskrivs och analyseras några framträdande drag i de lokala musikmiljöer som han kom i kontakt med under sin vindlande livsbana, vilket också bidrar till förståelse för de villkor som gällde för musikutövningen på dessa platser. Särskild fokus läggs på Zaars vistelse i Karlskrona 1797–1799 och hans försök att vitalisera och förnya stadens musikliv. En av kapitlets slutsatser är att det regionala musiklivet i Sverige fortfarande vid sekelskiftet 1800 i långa stycken präglades av kvarhängande ”sega strukturer” som utvecklats i äldre tiders korporativa samhällssystem. För musiklivets del innebar det att skråliknande begränsningar hämmade när och hur musik kunde utföras i offentliga rum och vilken musik som kunde framföras. En uppluckring av dessa strukturer kan emellertid också skönjas bland annat genom framväxten av offentliga konserter som bjöds ut av kringresande musiker som Zaar, i samarbete med lokala mer eller mindre informella sammanslutningar av ortens amatörmusiker. I kapitlet framgår hur Zaar genom sin konsertverksamhet blev en del av en framväxande marknad för musik och musiker, en utveckling som ledde både till etablerandet av ett offentligt konsertväsende och till en ökande spridning av musik som handelsvara. Genom sina resor bidrog Zaar till att knyta samman musikliv på flera olika platser i Sverige och närliggande länder som Danmark, Norge och norra Tyskland.

Jonas Lundblads kapitel handlar om Musikaliska Akademiens examinationsväsende av kyrkomusiker och lärare under 1800-talet

och hur det utmanas av stiftsstädernas agerande. Examinationer ses här som en skärningspunkt mellan nationella strategier och regional identitet. Genom den praxis med examina i stiftsstäderna organiserade av domkapitlen som införs 1834, och genom skapandet av folkskoleseminarier under 1840-talet, blev stiftsstäderna centrum för utbildning och examination av musiker på lägre nivå. På sikt skulle den regionala sammanhållning som därigenom skapades bli till ett problem för Musikaliska Akademien. Examinationernas skiftande krav, personliga relationer och lokala önskemål motverkade den meritokrati som systemet var tänkt att skapa. I kapitlet lyfts lokala förhållanden i Lund fram som ett intressant, men kanske inte helt representativt exempel. Spänningen mot Stockholm var påtagligt stor i Lund, p.g.a. geografiska och kulturella avstånd, men också genom inflödet av musiker vars utbildning genomförts på kontinenten och därmed inte följde den nationella normering som examensväsendet innebar.

Men utgångspunkt i fem konkreta fall diskuterar Anne Reese Willén turnerande musikers betydelse för musiklivet i Sverige under 1800-talet. Kapitlet undersöker hur resande musiker, däribland Italienska operasällskapet, Alexander Rancheraye och Maria Serato, bidrog till att utveckla det offentliga musiklivet, särskilt i mindre städer. Dessa musiker fungerade inte bara som konstnärliga aktörer, utan också som entreprenörer på en expanderande musikmarknad driven av förbättrade kommunikationer och urbanisering. När förutsättningar för turnerande musiker, inhemska och internationella, enskilda virtuoser och hela operasällskap, förändrades under seklets andra hälft, blev de inte bara fler. Deras rörelsemönster förändrades när förbättrade kommunikationer som ångbåtar och järnvägar gjorde det möjligt för dem att sprida musik över allt större geografiska områden. Kapitlet visar hur musikerna var beroende av lokala nätverk och social infrastruktur för att arrangera sina konserter, samtidigt som de själva bidrog till musikalisk institutionalisering och professionalisering. Precis som de kringresande musiker som diskuteras i tidigare kapitel, kom dessa turnerande artister att spela en betydelsefull roll genom att sprida och sammanföra nationella och internationella influenser. Det bidrog i sin tur till att forma såväl lokala musikliv som en gemensam svensk musikkultur med starka kopplingar till en vidare europeisk musikscen.

Källor, bibliotek, museer och kulturarvsinstitutioner

I bokens sista del är temat hur vi kan erövra mer kunskap om lokala och regionala musikliv. Mattias Lundberg tar avstamp i en regional kontext i Västernorrland. Utifrån närstudier av en specifik källa, organisten Olof Westmans koralbok, diskuteras musikaliska förhållanden i Härnösand, varifrån upphovsmannen härstammade och var yrkesverksam 1731–1779 och där koralboken sedan användes en bit in på 1800-talet. Här framgår de nära kontakterna mellan Härnösand och Uppsala, där såväl Westman som hans vän och informator, Lars Daniel Wallanger tidigare studerat. En djupdykning i det musikaliska innehållet berättar om koralbokens utsträckta användning över generationer och om olika typer av influenser som kan ha påverkat de musikaliska bearbetningarna. Kapitlet analyserar bland annat hur Westman, liksom andra 1700-talsorganister, själv skrev och bearbetade koralerna snarare än att enbart förlita sig på den tryckta koralboken. En särskilt intressant del av koralboken är de femton friare orgelkoralerna som skrevs in av Lars Daniel Wallanger. Dessa satser är unika i svensk 1700-talsrepertoar, eftersom de kombinerar noterad melodi med besiffrad bas. Denna typ av mellanspel och improvisation är inte känd från andra svenska koralböcker. Kapitlet ger därför en ovanlig inblick i en lokal tradition av liturgisk musik.

I antologins sista kapitel argumenterar Inger Stenman för att synliggöra musikhistoriskt betydelsefullt källmaterial som bevaras i regionala och lokala kulturarvsinstitutioner, som museer, arkiv och hembygdsgårdar. Kapitlet fokuserar på fyra specifika musiksamlingar i Västernorrlands museums arkiv: Högre allmänna läroverkets musikmaterial, Adolf Sjödéns harpnoter, Karl Peter Lefflers folkmusikarkiv och en musikinstrumentsamling från mellersta Norrland. Alla har rötter i ett levande musik- och sällskapsliv från 1700-talets mitt och till 1900-talets början. De har bevarats trots att de periodvis förlorat betydelse och glömts bort. Genom senare inventeringar och digitaliseringar har de åter aktualiserats och blivit synliga. Kapitlet belyser hur dessa källor ger inblickar i både folkmusik och konstmusik samt hur de speglar de nätverk och den cirkulation av musikaliska influenser som präglade regionens musikliv. Samlingarna visar också hur lokala och regionala aktörer bidrog till att sprida musik från både svenska och europeiska traditioner.

Lokala och regionala musikliv

Som nämnts har det i svensk musikhistorisk forskning funnits en tendens betona musikutvecklingen i huvudstaden och några andra större städer och bortse från musikliv i övriga delar av Sverige. Ett exempel bland många är beskrivningen av det svenska musiklivet i inledningen till den fjärde delen av *Musiken i Sverige*. Här förmedlas bilden av att det var först under 1900-talet som ett musikliv att tala om kunde uppstå utanför de större städerna:

Det svenska musiklivet är idag decentraliserat med musikcentra väl fördelade över hela landet. Detta skall jämföras med situationen vid början av seklet [1900-talet], då den mer betydande musikaliska aktiviteten ännu var koncentrerad till huvudstaden. De första städer som kunde fungera som musikaliska centralorter utanför Stockholm var Göteborg, Malmö, Helsingborg, Norrköping och Gävle, vilka alla redan i seklets början hade egna symfoniorkestrar. Senare har bl.a. Västerås och Örebro tillkommit.³

Med den här antologin har det varit vår avsikt att problematisera och nyansera denna tämligen ensidiga fokusering på huvudstäder och stora städer som musikaliska centra. Vi har velat vända oss bort från den vanliga bilden av musikens centrum och periferier för att istället ge utrymme åt lokala och regionala sammanhang och bidra till nya perspektiv på framväxten av musikliv runt om i Sverige. Genom att uppmärksamma musikaliska miljöer utanför huvudstaden har vi velat bredda perspektivet för att fånga de många parallella och samverkande musiklivet i Sverige under 1800-talet. När de lokala och regionala enskildheterna så läggs samman, framträder en bild som på flera sätt utmanar etablerade föreställningar om musikens centrum och periferier.

Som citatet från *Musiken i Sverige* påpekar, uppfattas ofta decentraliseringen av musiklivet som ett fenomen i vår egen tid. Våra fallstudier och analyser har visat att denna utveckling hade sina rötter

³ Rolf Davidson, Leif Jonsson och Hans Åstrand, "Musiken i Sverige – en översikt", i Leif Jonsson och Hans Åstrand [red.], *Musiken i Sverige IV: Konstmusik, folkmusik och populärmusik 1920–1990* (Stockholm: Fischer, 1994), s. 15. Ett annat tydligt exempel är antologin *Musik i Norden* (Kungliga Musikaliska Akademiens skriftserie nr 85, 1998). Här berörs musikliv utanför de större nordiska städerna synnerligen sparsamt, med undantag för kapitlen om folkmusik och äldre kyrkomusik.

långt tidigare. Under 1800-talet växte musiklivet fram i en dynamisk dialog mellan centrum och periferier. Lokala aktörer spelade en avgörande roll för att bygga och upprätthålla musikaliska institutioner och traditioner. Den övergripande slutsatsen är att Sveriges musikliv under 1800-talet var mångfacetterat, decentraliserat och djupt influerat av internationella idéer och trender, men också starkt präglad av lokala förutsättningar och engagemang. Detta rika nätverk av både regionalt och globalt influerade musikliv utmanar den gängse uppfattningen om att musiklivet var koncentrerat till Stockholm och de större städerna.

LOKALA OCH REGIONALA PERSPEKTIV

Militärmusikerna i civilsamhället

Kronobergs regementes musikkår 1860–1905

Karin Hallgren

I det svenska samhället under 1800-talet samverkade en mångfald av musiker, institutioner, musikförlag, instrumenttillverkare och musiklärare för att upprätthålla ett fungerande musikliv. Vissa institutioner och artister, som Kungliga Hovkapellet, Jenny Lind och Christina Nilsson, har vi god kännedom om idag. Men det finns fortfarande mycket att utforska kring det svenska musiklivet under 1800-talet. Det gäller inte minst militärmusikens roll för det civila musiklivet i många svenska städer. Även om militärmusikerna ursprungligen hade som sin viktigaste uppgift att spela musik i militära sammanhang hade de också en betydelse för musikutövningen i det civila samhället.

I det här kapitlet ska militärmusikernas roll i det civila musiklivet under andra hälften av 1800-talet diskuteras, med Kronobergs regementes musikkår som exempel. Den var en av de många militärmusikkårer som utöver sitt militära musicerande också deltog vid evenemang både i hemstaden Växjö och vid gästspel och turnéer till andra städer. Kännedom om militärmusikernas betydelse för det civila musiklivet ger ytterligare kunskap om det svenska musiklivet i hela landet under 1800-talet, alltså inte bara koncentrerat till de större städerna. Kronobergs regementes musikkår ska därför här ses som ett exempel på något som förekom i hela landet.

Samhällsutvecklingen under 1800-talet i Sverige, liksom i stora delar av Europa, innebar stora förändringar genom den begynnande industrialiseringen och urbaniseringen. Inom kulturens område

utvecklades ett flertal institutioner i Sverige och det offentliga musiklivet växte.¹ Just institutioner påverkar musiklivet i stor utsträckning, genom den kontinuitet som byggs upp inom dem vad gäller kunskap kring repertoar, utföranden och uppförandesituationer. Militär-musikkåren var en del i detta institutionaliserade musikliv och även av det skälet är det intressant att titta närmare på Kronobergs regementes musikkår i det civila musiklivet.

Institutionernas betydelse för kulturlivet har en tydlig relation till de materiella förutsättningar som påverkat möjligheterna för musikalisk verksamhet genom tiderna. Det gäller både i fråga om tillgång till nödvändiga instrument, musikalier och spelplatser och när det gäller ekonomiska förhållanden, framför allt avlöning av musikerna. Detta blir inte minst tydligt vid studiet av militärmusikens organisation i Sverige, där frågan om musikens finansiering debatterats många gånger under århundradenas lopp. Inom det relativt nya forskningsområdet ekonomisk kulturhistoria ligger fokus på studier av ”kulturutövandets sociala och ekonomiska sammanhang”.² Denna inriktning visar betydelsen av materiella och ekonomiska förutsättningar för kulturövning och är en inspirationskälla för det här kapitlet.

Ett ytterligare övergripande perspektiv i artikeln rör teorier om ”cirkulation”. Historikern Johan Östling har diskuterat ”kunskaps-cirkulation” i samhället.³ I stället för att utgå från diffusionsteorier om linjär spridning betonas det dynamiska i spridningssituationen. Därigenom kan många olika aktörer bli intressanta att studera och kunskapens förflyttning står i fokus för intresset. Dessa tankar om spridning och förflyttning är, enligt min uppfattning, också rele-

¹ Se Anne Reese Willén, *I huvudstaden, musiklivets hård: den strukturella omvandlingen av Stockholms offentliga konstmusikliv ca 1840–1890* (Diss., Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 2014); Karin Hallgren, *Borgerlighetens teater: om verksamhet, musiker och repertoar vid Mindre teatern i Stockholm 1842–63* (Diss., Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 2000); Leif Jonsson, huvudred., *Musiken i Sverige, band 1–4* (Stockholm: Fischer, 1992–1994); Pia Bygdéus, Torbjörn Eriksson & Erik Wallrup, 250: *Kungl. Musikaliska Akademien 1771–2021* (Möklinta: Gidlunds förlag, 2020). Angående institutionsbegreppet se Sten Dahlstedt, *Form och funktion: idéer i Musikhögskolans lärarutbildning 1947–76* (Hedemora: Gidlund, 2007).

² Klas Nyberg, red., *Ekonomisk kulturhistoria: Bildkonst, konsthantverk och scenkonst 1720–1850* (Stockholm: Kulturhistoriska Bokförlaget, 2017), 11.

³ Johan Östling, m.fl., *Humanister i offentligheten* (Stockholm/Göteborg: Makadam förlag, 2022), 20.

vanta för musiklivet, med dess cirkulation av musiker och repertoar. I artikeln diskuteras framför allt musikers rörelser, medan cirkulationen av repertoar endast tas upp i mindre omfattning.

Även om kunskapen om militärmusikens historia är begränsad finns det betydelsefull tidigare forskning inom området. Bland de första övergripande studierna av svensk militärmusik är två lic.-avhandlingar. Mac Wassberg ger en översiktlig beskrivning av militärmusiken i Sverige under 400 år medan Sigfrid Strand fokuserar på militärmusikernas uppgifter i det svenska musiklivet.⁴

Därefter har omfattande arkivforskning kring svensk militärmusik utförts av Åke Edenstrand. Det är dock endast en del av denna forskning som är publicerad, och då ofta i samlingsverk inriktade på olika regementens historia. För detta kapitel har dessa något svåråtkomliga texter varit av stor vikt. Edenstrand har också publicerat en översikt kring svensk militärmusik i *Musiken i Sverige*, band III. Det är ett verk av handbokskaraktär, där Edenstrands använda arkivmaterial omnämns översiktligt utan att redovisas i detalj, vilket gör uppgifterna svåra att använda. De är dessutom generella och går inte att knyta till något specifikt regemente och någon specifik musikkår.⁵

Ann-Marie Nilsson har i ett antal studier forskat kring oktetters instrumentation och repertoar, både i ett nationellt och ett internationellt perspektiv. Såväl repertoar som musikers arbetsförhållanden berörs, både i militära och civila sammanhang. Inte minst repertoar, instrumentutveckling och besättningsfrågor har behandlats av Nilsson.⁶ Beskrivningar av 1800-talets populärmusikaliska repertoar har

⁴ Mac Wassberg, *Bidrag till den svenska militärmusikens historia: studier över fyra seklers militärmusikaliska skeende i Sverige 1600–1900* (opublicerad lic.uppsats, 1942); Sigfrid Strand, *Militärmusikern i svenskt musikliv* (Stockholm: Sohlmans, 1974).

⁵ Åke Edenstrand, "Civila och militära musiker", i Leif Jonsson & Martin Tegen, red., *Musiken i Sverige III: Den nationella identiteten 1820–1920* (Stockholm: Fischer & Co., 1992), 155–174. Åke Edenstrands arkiv finns på Krigsarkivet, se källförteckningen.

⁶ Som exempel kan nämnas Ann-Marie Nilsson, "Blåsoktett till och från Axevallahed under indelningsverkets slutfas", i Alf Björnberg, red., *Frispel: festskrift till Olle Edström* (Göteborg: Inst. för musikvetenskap, 2005), 112–133; Ann-Marie Nilsson, *Musik till vatten och punsch. Kring svenska blåsoktetter vid brunnar, bad och beväringmöten* (Möklinta: Gidlunds förlag, 2017); Ann-Marie Nilsson, "Bleckblåsinstrument i svensk kavallerimusik under 1800-talets början", *Svensk tidskrift för musikkforskning*, vol. 104, 2022.

också tagit upp exempel ur militärmusikkårernas repertoar, bland annat i arbeten av Martin Tegen.⁷

Forskning kring regementens historia, däribland Kronobergs regemente, har främst genomförts i samband med stora organisatoriska förändringar, som indelningsverkets uppförande under 1900-talets första decennium och vid regementens nedläggning på 1990-talet. I dessa översikter finns musiken ofta omnämnd, men utan några mer ingående uppgifter om musiker och musikverksamhet. Regements-historikerna har varit användbara som en översiktlig, grundläggande beskrivning av musikförhållandena vid regementena. De har också gett en möjlighet att i viss mån få ett jämförande perspektiv på förhållandena för musikerna vid Kronobergs regemente.⁸

Även i ett internationellt perspektiv är kunskap om militärmusiken i det civila musiklivet jämförelsevis begränsad, men ett ökat forskningsintresse kan märkas under senare tid. Helen Barlow har undersökt den roll militärmusiken spelade under det långa 1800-talet för utvecklingen och uppfattningen om professionella musikers status.⁹ Barlow hävdar att militärmusikerna spelade en stor roll i förändringen av musikeryrket under denna tid.¹⁰ Betydelsen av 1800-talets militärmusik för spridning av repertoar i ett globalt perspektiv har studerats av Martin Rempe.¹¹ Både Rempe och Barlow anser att man idag underskattar militärmusikens betydelse för musikspridning och professionsutveckling.

⁷ Martin Tegen, *Populär musik under 1800-talet* (Stockholm: Ed. Reimers, 1986).

⁸ Se till exempel Inge Sandahl, "Regementets musik" i *Kronobergs regemente under 1900-talet Växjö* (Kronobergs regementes historiekom. 1996), 41–292; Inge Sandahl, "Kronobergarna. Militärmusiken i Växjöregionen", i Boel Lindberg & Magnus Gustafsson, red., *Från Sigfridsmässan till The Ark* (Växjö kommun & Smålands Musikarkiv/Musik i Syd, 2010), 249–267; Anton Pihlström, *Kungl. Dalregementets historia. VI. Avdelningen 1815–1908* (Uppsala, 1938); Karl K:son Leijonhufvud, *Kungl. Södermanlands regementes historia 1771–1915, Andra delen 1816–1915* (Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1915); Sven Hellström, red., *Livgrenadjärregementet i slutet av en epok* (Linköping: Kommittén för Livgrenadjärregementets historia, 2000).

⁹ Helen Barlow, "The British Army and the music profession", i Rosemary Golding, red., *The music profession in Britain, 1780–1920: New Perspectives on Status and Identity* (London: Routledge, 2018), 72–89.

¹⁰ Barlow, "The British Army", s. 72. Enligt Barlow var antalet militärmusiker antagligen väsentligt högre än man tidigare trott. Musikorganisationen inom de engelska regementena varierade mycket och var beroende av lokala initiativ och förhållanden, 73.

¹¹ Martin Rempe, "Cultural Brokers in Uniform: The Global Rise of Military Musicians and Their Music", *Itinerario*, 2017, vol. 41/2, 327–352.

I det här kapitlet riktas alltså intresset mot Kronobergs regementes musikkår och musikernas insatser i det civila musiklivet under tidsperioden 1860–1905. Deras civila musikverksamhet diskuteras i relation till frågor om musikers cirkulation och om militärmusikernas anställningsförhållanden och roll i det civila musiklivet.

Eftersom tidigare studier har en mer översiktlig karaktär och behandlar långa tidsperspektiv, får detta kapitel ses som en inledande studie av en konkret musikkårs medlemmars medverkan i det civila musiklivet under en period av några decennier. Den valda tidsperiodens start motiveras av den expansion som sker i samhället i samband med järnvägens utbredning, som för Växjös del äger rum från 1865, med stambanan till Alvesta och en privat järnvägslinje mellan Alvesta och Växjö. Periodens slut sammanfaller med indelningsverkets upphörande, då omfattande förändringar för militärmusiken genomfördes, vilket också påverkade militärmusikernas anställningar.

En annan viktig faktor under denna tid är pressens utveckling. *Smålandsposten*, med start 1866, blev en viktig förmedlare av information om konserter och andra evenemang. Från 1866 kom tidningen ut två gånger i veckan och från 1875 tre gånger i veckan.¹² *Smålandsposten* var inte den första tidningen i Växjö, men den fick stort genomslag och förmedlade många annonser och kommentarer om konserter och evenemang inom Kronobergs regementes närområde, och har därför valts som en huvudkälla för material om framträdanden av Kronobergs regementes musikkår. Detta material är tillgängligt i KB:s databas "Svenska dagstidningar".¹³ Genom att söka på begrepp som "Kronobergs regementes musikkår", "Kronobergarna" och "Kronobergsoktetten" har omkring ett 50-tal annonser och artiklar tagits fram från den relevanta tidsperioden 1860–1905. Tidningsmaterialet har kompletterats med ett mindre antal artiklar relaterade till enskilda personer, framför allt till de tre musikanförarna.

Ett digitaliserat material från Krigsarkivet har använts för uppgifter om enskilda musikers anställning i musikkåren under tidsperioden 1862–1886 och redovisas i tabell 1. I Krigsarkivet finns "Generalmonsterrullor" för tiden 1660–1887.¹⁴

¹² Stig Tornehed, red., *Smålandsposten: en tidnings 125-åriga historia* (Växjö: Smålandsposten, 1991), 251.

¹³ Kungliga biblioteket, Svenska dagstidningar, <https://tidningar.kb.se/>.

¹⁴ Krigsarkivet, Generalmonsterrullor, SE/KrA 0023.

Bakgrund – militärmusikens organisation med fokus på 1800-talet

Militärmusik i Sverige har en lång historia ända sedan Gustav Vasas tid.¹⁵ Från 1680-talet till 1901 organiserades det svenska militärväsendet inom det så kallade indelningsverket.¹⁶ Där stadgades bland annat att regementen och kompanier skulle ha musiker, som benämndes ”pipare” och ”trumslagare”, samt efterhand också ytterligare musiker, vanligen benämnda ”hautboister” som ett samlingsbegrepp.¹⁷ Musikerna utgjorde tidigt en egen yrkeskategori i det militära systemet. Antalet musiker varierade beroende på regementets storlek och inriktning. Utöver den musik som var relaterad till militära övningar, så kallad ”signalmusik”, spelades också musik vid andra, sociala sammanhang inom regementet, så kallad ”harmonimusik”.¹⁸ Under den långa tidsperiod som indelningsverket varade förändrades villkoren för musikerna ett flertal gånger. I det här kapitlet är fokus på andra hälften av 1800-talet och utgångspunkten blir därför förhållanden från omkring 1810, medan tiden dessförinnan inte tas upp.

Efter Napoleonkrigen i början av 1800-talet förändrades förhållandena för den svenska militären. Inte minst förlusten av Finland 1809 fick stor betydelse för organisationen av militärväsendet. Indelningsverket fanns fortfarande kvar, men på initiativ av den nye kronprinsen Karl Johan (från 1818 Karl XIV Johan) genomfördes flera förändringar. Varje län skulle nu ha ett regemente med indelta soldater, det skulle sammanlagt finnas 20 indelta regementen i landet. Ett indelt regemente hade soldater som tjänstgjorde vid beväringssmöten, sammanlagt omkring 6–8 veckor varje år.¹⁹ Vid de indelta regementena fanns dessutom både signalmusik och harmonimusik, med musiker som också hade tjänstgöring 6–8 veckor om året. De indelta regementena var i majoritet i landet, men utöver dessa fanns

¹⁵ Se Strand, *Militärmusikern*, 15–24 för en översiktlig historik för tiden 1520–1901.

¹⁶ För beskrivning och diskussion av indelningsverket se Lars Ericson Wolke, *Svenska knektar: indelta soldater, ryttare och båtsmän i krig och fred* (Lund: Historiska media, 2002).

¹⁷ *Underdånigt betänkande och förslag angående harmonimusikens vid armén sammansättning* (Stockholm 1903), 1–5.

¹⁸ Se Strand, *Militärmusikern*, 644, angående uppgifter för musikkåren, både signaler och harmonimusik.

¹⁹ Lars Wolke Ericson, *Nationens avskum, militärens elit: myt och sanning om de värvade soldaterna i Sverige* (Stockholm: Natur och Kultur, 2023), 8–10.

också värvade regementen, som hade anställda soldater och verksamhet året runt, samt fast anställda musikkårer. Edenstrand framhåller att skillnaderna i anställnings- och arbetsförhållanden var så stora mellan de indelta musikkårerna och de värvade att det är rimligt att tala om två olika typer av militärmusiker och musikkårer.²⁰ Omkring 1850 fanns nio värvade musikkårer, fem i Stockholm, och en vardera i Göteborg, Kristianstad, Karlskrona och Skåne.²¹

Av de fem musikkårerna i Stockholm var i början av 1800-talet två tjänstgörande infanterimusikkårer, Svea livgardes musikkår och Andra livgardets musikkår. Enligt Edenstrand var musikkårerna vid dessa båda garden en förebild för många militärmusikkårer, samtidigt som de var viktiga utbildningsinstitutioner.²² Musikkårerna vid värvade regementen var vanligen större än de vid indelta regementen. De värvade musikkårerna i Stockholm hade exempelvis 37 stämmor, i stället för de 26 som kom att bli normen vid de indelta regementena.²³

Kronobergs regemente var ett indelt regemente och kapitlet tar därför i fortsättningen enbart upp förhållanden för musiken inom de indelta regementena. Indelningsverket utgick från ett rotesystem, där socknarna i landet bildade en rote, med ansvar att underhålla en soldat. Både signalmusik och harmonimusik bekostades från början inom rotesystemet. Signalmusiken hade som huvudsaklig uppgift att spela vid militära övningar och tas inte vidare upp i detta kapitel utan i det följande är fokus helt på harmonimusiken. Utöver rotesystemets bidrag fanns för harmonimusiken ända från 1770-talet också speciella musikkassor, som från början fick stora bidrag från officerskåren. Kronobergs regementes musikkassa från 1774 räknas som en av de äldsta i landet.²⁴ Flera andra musikkassor vid andra

²⁰ Edenstrand, *Civila och militära musiker*, 159.

²¹ Edenstrand, *Civila och militära musiker*, 159, anger följande: Stockholm: Svea livgarde, Andra livgardet, Livgardet till häst, Svea artilleriregemente, Kanonjärskåren; Göteborg: Göta artilleriregemente; Kristianstad: Wendes artilleriregemente; Karlskrona: Marinregementet; Skåne: Kronprinsens husarregemente.

²² Åke Edenstrand, "Frans Sjöberg och militärmusiken i Stockholm" i Bengt Sjöberg, *I tonernas värld. Frans Sjöberg 1824–1885* (Lidingö: Eget förlag, 2006), 83–90.

²³ *Underdånigt betänkande* 1903, 37, samt bilaga 15.

²⁴ *Underdånigt betänkande*, 1903. Strand, *Militärmusikern*, 646. Se Leijonhufvud, *Kungl. Södermanlands regementes historia*, 110–116, 232–234, för uppgifter om inkomster och utgifter för musikkassan vid Södermanlands regemente under 1800-talet. Här framgår att musikkassans inkomster kom från anslag och andra typer av bidrag. Se också Barlow, "The British Army", 78–79, som beskriver liknande förhål-

regementen bildades därefter. Musikkassorna var aktiva ända fram till indelningsverkets upphörande. Under 1800-talet kom intäkterna till musikkassorna alltmer från rotelöner och andra statliga medel, medan officerarnas andel minskade.²⁵ Som exempel kan nämnas att för Kungl. Södermanlands regemente gällde att musikkassan 1816 fick bidrag från officerskåren och från arrenden från olika boställen, samt från anslagna rotelöner.²⁶

Villkor och organisation för musikverksamheten varierade mycket mellan regementena under tidigt 1800-tal. Utöver den nämnda omorganisationen i början av 1800-talet genomfördes därför också en lönereglering 1833. Den medförde en gemensam organisation av de indelta militärmusikkårerna över hela landet. Grundorganisationen blev enhetlig och harmonimusiken fick en tydlig struktur med uppdelning mellan två tjänstetyper för musikerna. De indelta musikkårerna skulle ha sammanlagt 26 musiker, fördelade mellan "fältmusikanter" och vad som kallades "spel i nummer". De tio "fältmusikanterna" var anställda som musiker och avlönades kontant av musikkassan. De sexton män som var anställda som "spel i nummer" avlönades inom rotesystemet. Deras lön kunde bestå av ersättning in natura eller kontant och med olika belopp och villkor.²⁷ De som var anställda som "spel i nummer" skulle vid behov kunna tjänstgöra som soldater, även om det i praktiken knappast kom att ske under andra hälften av 1800-talet.²⁸ Därutöver avlönades även en "regementstrumslagare" av musikkassan, men övriga trumslagare hörde till signalmusiken och avlönades inom rotesystemet.²⁹

Kronobergs regementes musikkår skulle alltså enligt bestämmelserna från 1833 ha 26 stämmor, det vill säga samma antal som vid andra indelta regementen runt om i landet. Uppdelningen mel-

landen för finansiering av militärmusik i England under 1800-talet. Finansiering av musikerna var en uppgift för "the commanding officer" och för musikkassan, även om det fanns många varianter på detta.

²⁵ Edenstrand, *Frans Sjöberg*, 355. Se också Lars Ericson, "Det indelta regementets ekonomi. Exemplet Södermanlands regementes finanser 1790 och 1840", i Lars Ericson, & Björn Gäfvert, ed., *Med spade och gevär: Rapport från symposium om det militära indelningsverket, Axevalle 1988* (Borås, 1989), 100–101, som framhåller att Södermanlands regemente fick starkt ökade behov av statsanslag under perioden 1790–1840.

²⁶ Leijonhufvud, *Kungl. Södermanlands regementes historia*, III.

²⁷ Leijonhufvud, *Kungl. Södermanlands regementes historia*, II.4.

²⁸ Edenstrand, *Musikregemente av rang*, 348.

²⁹ Krigsarkivet, SE/KrA 0023, Generalmönsterrullor.

lan tio fältmusikanter och 16 ”spel i nummer” var också lika som i övriga landet.³⁰ Denna struktur gällde under återstoden av 1800-talet. Genom att kombinera tjänster som betalades med kontanta medel direkt ämnade för musikändamål, med tjänster som ingick i rotesystemet, var det möjligt att upprätthålla musikkårer vid landets indelta regementen.

Systemet gav en struktur med tydlig uppdelning mellan signalgivning och harmonimusik, och inom harmonimusiken en tydlig uppdelning mellan ”fältmusikanter” och ”spel i nummer” när det gällde tjänstetyper. Hur denna uppdelning såg ut i praktiken vid landets olika regementen är svårare att säga något om. Att skillnaderna inom landet kunde vara stora är redan omtalat. Likaså får man förmoda att praktiska förhållanden inom olika regementen påverkade om musiker fick gå mellan de olika ”tjänstetyperna”. Alltså kan det inom landet ha funnits avvikelser inom strukturen, utan att strukturen bröts. Edenstrand framhåller att variationerna var stora mellan de indelta regementena när det gällde rekryteringen av musiker och utbildning av nya musiker, liksom när det gällde övriga anställningsformer och anställningsvillkor. I regel var musikerna anställda genom kontrakt och lönesättningen var fri och varierade mycket mellan musikerna.³¹

Musikerna vid Kronobergs regemente i Växjö

Växjö (som fick stadsrättigheter 1342) var omkring 1860 en stad med drygt 3 000 invånare, som ökade till drygt det dubbla (6 600) 1890.³² Inom ett par mils radie från Växjö fanns flera samhällen med relativt stor befolkning och nära kontakter med staden. Växjö har genom århundradena varit betydelsefull som militärstad, residensstad och skolstad och kan definieras som en stad där administration och utbildning varit viktiga uppgifter.³³ Expansionen under andra

³⁰ *Underdånigt betänkande*, 37; Pihlström, *Kungl. Dalregementets historia*, 80–82 anger samma antal musiker, 16+10 för spel i nummer och fältmusikanter från 1833; även Leijonhufvud, *Kungl. Södermanlands*, 233–234 anger samma uppgifter, jfr Barlow, ”The British Army”, 86 som anger 28 musiker för engelska musikkårer omkring 1850.

³¹ Edenstrand, *Civila och militära musiker*, 158–160.

³² *Historisk statistik för Sverige. D. 1 Befolkning 1720–1967* (Örebro: Statistiska centralbyrån 1969), 62.

³³ Christer Ahlberger, *Den svenska staden – vinnare & förlorare* (Riksantikvarieämbetet, 2003), 12. Jämför också Mathias Boströms kapitel i denna antologi.

hälften av 1800-talet var för Växjös del beroende av utbyggnaden av järnvägen, ett förhållande som man delade med många andra städer vid den här tiden.³⁴

Kronobergs regemente grundades i Växjö 1623 och var verksamt till 1997. Det var alltså ett indelt regemente, med soldater som under 1800-talet deltog i möten ett par veckor under året. Förbandsledningen fanns ständigt på garnisonen i Växjö. Regementet var förlagt till Kronobergs hed norr om Växjö från 1778.³⁵ Även om regementet var förlagt utanför staden fanns det alltid en kontakt mellan staden och regementet. Regementets administration sköttes från en expedition i staden och flera officerare och underofficerare hade civila uppdrag av olika slag i staden.³⁶ Under senare delen av 1800-talet utökades lokalerna för musik på heden med en speciell musikpaviljong, byggd 1886 och speciella övningslokaler för musikkåren.³⁷ Dessutom tillkom omkring 1840 en kasern för musiken inne i Växjö, vid det centrala Teatertorget mitt i staden. Där fanns bostäder för musikerna, liksom övningslokaler.³⁸ Kasernen drabbades inte av den stora stadsbranden 1843, utan kunde fortsätta att användas.³⁹ Det är oklart hur långt fram i tiden musikkasernen i staden var i bruk. Att ha speciella lokaler för de anställda inom musiken förekom också vid andra regementen. Vid Kungl. Södermanlands regemente ordnades inackordering för musikelever från 1810-talet och en kasern inrättades 1825 i Nyköping. Den fungerade sedan som bostäder och

³⁴ Ahlberger, *Den svenska staden*, 72 framhåller betydelsen av järnvägen under andra hälften av 1800-talet, för utvecklingen av många städer, förändringen av stadsbilden och liknande.

³⁵ Gunnar Franzén, "Från roteknektar till värnpliktsoldater" i *Kungl. Kronobergs Regemente under fyra sekel, 1623–1694*. (Utg. Kungl. Kronobergs regementes historiekommitté, Växjö, 1967), 107–160, uppgifterna hämtade från 138–139.

³⁶ Franzén, "Från roteknektar", 145. Se också Björn Gäfvert, "Det indelta regementets kontinuerliga verksamhet" i *Med spade och gevär. Rapport från symposium om det militära indelningsverket*, Axevalla 1988, (Meddelanden från Krigsarkivet XII) (Borås, 1989), 81–89 angående den kontinuerliga administrativa verksamhet som bedrevs vid de indelta regementena.

³⁷ Franzén, "Från roteknektar", 110, samt illustration 113. I samband med indelningsverkets upphörande lämnade militären Kronobergs hed i början av 1900-talet och flyttade till det nybyggda kasernområdet inne i Växjö.

³⁸ Sandahl, "Kronobergarna", 259.

³⁹ P. G. Vejde, *Växjö stads historia 1863–1942* (Växjö 1942), 10.



Kronobergshuset 1905. Officers- och musikpaviljongerna. Till höger syns musikpaviljongen, byggd 1886, från baksidan. Foto: Johan Johansson. Smålands Museums samlingar i digitaltmuseum.se.

övningslokaler ända fram till slutet av 1800-talet.⁴⁰ Även vid Kungl. Dalregementet i Falun inrättades kaserner för musikerna redan från 1810-talet, både för att möjliggöra längre vistelser för övning inför mötena samt för att inkvartera musikelever.⁴¹

Vilka musiker var då anställda vid Kronobergs regementes musikår 1860–1905? I det följande presenteras uppgifter om anställda fältmusikanter. De avlönades av musikkassan och gick därmed utanför den rotestillhörighet som gällde för ”spel i nummer”. I redogörelsen nedan är det inte de enskilda musikerna som är det mest intressanta, utan vad uppgifterna om dem kan säga om anställningens längd, eventuella rörelser mellan anställningstyper och antal fältmusiker anställda vid varje regementsmöte.⁴²

Följande tabell redovisar samtliga personer som enligt Generalmönsterrullorna varit anställda vid Kronobergs regemente som ”fältmusikanter” under perioden 1862–1886.

⁴⁰ Karl K:son Leijonhufvud, *Kungl. Södermanlands regementes historia. Andra delen 1816–1915* (Uppsala 1915), 124–126.

⁴¹ Pihlström, *Kungl. Dalregementets historia*, 398.

⁴² För berättelser om indelta och värvade soldater och deras liv inom den svenska militären, se Mats Rehnberg, *Vad skall vi göra med de blanka gevär?* (Stockholm: Nordiska museet, 1967) samt Ericson Wolke, *Nationens avskum, militärens elit*.

Anställda musiker enligt Generalmönsterrullorna under perioden 1862–1886.

Namn	1862	1865	1869	1873	1876	1879	1882	1886
Nils Johan Svensson	X	X	X					
Johan Andersson	X	avsked						
Sven Melander	X	X	X	avsked				
Aron Lindgren	X	X	X	X	X			
Carl Johan Jonzon	X	avliden 1864						
Jean Linderholm	X	X	X	X	X	X	avsked	
Gustaf Adolph Lindgren	X	avsked						
Heinrich Friedrich Mauritz Wichtenthal	X	avsked						
Johan Rosén	X	X	X	X	X	avsked		
Carl Peter Sewerin	avsked							
Julius Witthöft	X	X	X	X	X bef.			
Johan Linderholm			X	X	X bef.			
Carl Henrik Wilhelm Åhrström		Från 1864	X	X	X			
Nils Ekman			X	X	avsked			
Johan Christian Didrik Nützmann			X	X	X	X	X	avsked
Gustaf Rehn [avliden]			X					
Gustaf Edmund Rosell			X	X	X, bef.			
Gustaf Ljunggren					X	X	X	X
Carl Ferdinand Höggen					X	avsked		

Namn	1862	1865	1869	1873	1876	1879	1882	1886
Peter Melander					X	X	X	avsked
Nils Henriks-son Becker					X	X	X	X
Magnus Wilhelm Lundbom					X	avsked		
Johan August Lilja					X	X	X	X
Carl Hammargren					X	X	X	avliden
Nils Ekman		X						
Johan Linderholm		X						
Johan Melander						X	X	X
Oscar Bunth						X	X	X
Johan Henrik Liljegren						X	X	X
Alfred Lundgren							X	avsked
Carl Johan Erik Frumeri								X
Carl Oscar Rosén								X
Carl Gustaf Carlsson								X
Carl Gustaf Svahn								X
Musikdirektör Johan Fogelberg	X	X	X	X	X	X	avsked dec 1881	
Carl Henrik Wilhelm Åström							X från dec 1881	X
Regements-trumslagare Johan Peter Lindblom	X	X	X	X	avsked			
Regements-trumslagare Gustaf Edmund Rosell					X	X	X	X

Uppgifterna i generalmönsterrullorna ger upplysningar om namn, närvaro vid regementsmötet, eventuellt avsked eller förflyttning, samt att lönen betalas kontant av musikkassan. Det framgår att musikerna går utanför den rotesorganisation som gällde för soldaterna. Däremot finns inte några uppgifter om vilket instrument musikern spelar, eller om bostadsort. De stora generalmötena genomfördes vart tredje år.⁴³ Det stämmer väl överens med uppgifterna i rullorna, där möten från vart tredje eller vart fjärde år finns angivna. Däremellan kunde mindre möten förekomma, men det framgår inte av det här materialet.

Musikernas anställning i musikkåren varade ofta en längre tidsperiod, vanligt i Kronobergs musikkår var mellan 12 och 18 år. Många av musikerna började som unga pojkar på 10–12 år och möjligheten fanns att avancera från ”spel i nummer” till kontant avlönad fältmusikant. Det avancemanget tyder på att det funnits utbildningsmöjligheter inom kåren, men på vilket sätt och i vilken omfattning är ännu ett område att utforska. Levnadsår framgår inte för alla musiker, men i några fall anges det och de musikerna är mellan 25 och 30 år gamla.

Vid ett flertal fall har en musiker övergått från att höra till ”spel i nummer” till att bli fältmusikant, i samband med att de ersatt en fältmusikant som begärt avsked. Det rör sig om mellan 1 och 4 musikanter per treårsperiod. Det fanns alltså en viss rörelse mellan de olika tjänstetyperna och möjligheten att gå från ”spel i nummer” till fältmusikant.

Tjänstgöringstiden var alltså bara omkring 6–8 veckor varje år. Det är svårt att finna uppgifter om vad tjänstgöringen bestod av.⁴⁴ Ett exempel från ett beväringmöte 1890 ges dock av Nilsson: musikerna i blåsoktetten skulle under en dag spela revelj, korum, repetera 10–12, taffel 2.30–4, blåsning på gården 5.30–6, korum 8 samt tapto 9.⁴⁵

En ögonblicksbild från ett regementsmöte på Kronobergs hed år 1900 berättas av en officersvolontär många år senare. Även om

⁴³ Pihlström, *Kungl. Dalregementets historia*, 429.

⁴⁴ Svårigheten att få fram uppgifter om arbetet framhålls av Nilsson, *Musik till vatten och punsch*, 225.

⁴⁵ Nilsson, *Musik till vatten och punsch*, 217. Likartade uppgifter ges i Edenstrand, *Civila och militära musiker*, 160–161.

minnet kanske något förändrats över tiden kan det i alla fall ge en antydan om musikens del i mötet:

”När tankarna går tillbaka till morgon- och aftonkorum, dröjer det ännu kvar en vacker stämning i sinnet. [...] Verkligt ståtligt blev ju sedan korum under regementsmötet, då hela regementet stod uppställt på linje med musikkåren framför fronten. Bönerna lästes bataljonsvis, men sången skedde gemensamt. [...] Musikens toner smög stilla och smekande över slätten och svepte alla i sitt melodiska välljud.”⁴⁶

Utöver de enskilda musikerna var också ledaren för musikkåren av central betydelse. Som framgått ovan (av tabell 1) hade ledaren för musikkåren titeln ”musikdirektör” och avlönades kontant av musik-kassan. Under 1800-talet hade Kronobergs regementes musikkår tre musikdirektörer som ledare: Johan Fogelberg 1832 (1833?)–1881, Wilhelm Åström 1881–1898 samt Erik Högberg 1898–1908. Orkesterledarna var väl kända i sin samtid och hade en lång verksamhetstid vid regementet.

Johan Fogelberg

En av de orkesterledare som är starkt förknippad med Kronobergs regementes musikkår är Johan Fogelberg.⁴⁷ Han var född 30 maj 1806 och avled 13 maj 1895. Han började spela i regementets musik-kår femton år gammal 1821, och blev musikanförare 1832, en tjänst som han kom att uppehålla ända till 1881. Han var tillförordnad sånglärare vid Växjö läroverk 1836 ända till 1873 samt vid folkskol-lärarseminariet i Växjö 1843. Den senare tjänsten lämnade han först några år innan sin bortgång. Han genomgick också utbildning till musikdirektör på 1830- eller 1840-talet. Hans pappa hade varit haut-boist vid Kronobergs regemente. Fogelberg uppmärksammades

⁴⁶ Franzén, *Från roteknektar*, 118.

⁴⁷ Uppgifterna i följande stycke är hämtade från dödsrunan i *Smålandsposten* (13 maj 1895). Se också biografiska uppgifter om Fogelberg i Magnus Gustafsson, ”Växjö stads musikhistoria från senmedeltid till andra hälften av 1800-talet” i Jonas Barck, red., *Landsbibliotekets gamla samlingar* (Kronobergsboken 1994) (Växjö: Krono-bergs läns hembygdsförbund, 1994), 79–111, och Magnus Gustafsson, *Polskans his-toria: en studie i melodityper och motivformer med utgångspunkt i Petter Dufvas notbok* (Lund 2016), 176–180.

också nationellt. Han blev riddare av Wasaorden 1866 och fick 1881 medalj för ”nit och redlighet i rikets tjänst”.⁴⁸

Att han var populär bland sina musiker framgår av en notis i *Smålandsposten* 1875. Där omnämns att ”Kronobergs regementes musikkorps” hade en ”enkel fest för sin åldrige värderade anförare” J. F. Fogelberg och överlämnade en särskilt utformad taktpinne.⁴⁹

När Fogelberg fyllde 80 år firades han med stora festligheter, vilka refererades i pressen:

Musikkåren tågade till Järnvägsrestaurangen, där en stor festlighet med 70-talet gäster (mest lärare), biskop och landshövding tog vid. I flera tal framhölls och prisades Fogelbergs långa verksamhetstid inom militären, skolan och lärarseminarium. Utöver att hylla Fogelberg för hans gärning var festen också ett sätt att tacka för hans donation till Växjö läroverk av hans omfattande samling av musiklitteratur.⁵⁰

Wilhelm Åström

Fogelberg efterträddes av Wilhelm Åström, som var född 1840 och som själv varit musiker i musikkåren sedan 1860.⁵¹ Han tog musikkörsexamen 1866 och redan året därpå började han vikariera som musik- och sånglärare vid läroverket i Växjö. Fast anställning som musiklehrare vid läroverket fick han 1873. Påföljande år tog han avsked från regementet och antogs 1875 som fältnusikant vid Uplands regemente. 1877 blev han vice musikkörör vid Kalmar regemente, 1878 musikkörör vid Vermlands fältjägarekår och musikkörör vid Kronobergs regemente 1881. Han var också regementstrumslagare vid Kronobergs regemente under flera år. I den omfattande redogörelsen för hans liv i dödsrunan framhålls att han arbetade sig upp ”genom regementsmusikkårens alla grader” tills han nått den högsta posten. Möjligen avser skribenten här att det var en karriärväg att gå från ett indelt regemente, som Kalmar var, via ett värvat regemente som Vermlands fältjägarekår. Båda uppgifterna tycks ha gått att förena med arbetet som musiklehrare vid läroverket. Åströms intresse för ny repertoar betonas också och hans konserter

⁴⁸ *Nya Wexjöbladet* (14 maj 1895).

⁴⁹ *Smålandsposten* (4 maj 1875).

⁵⁰ *Smålandsposten* (1 juni 1886).

⁵¹ Uppgifterna i detta stycke hämtade från dödsruna i *Smålandsposten* (9 april 1898).

med musikkåren i Stockholm omkring 1888 framhålls som mycket uppskattade. Den icke namngivna skribenten menar att Åström bröt ”isen för landsortsregementenas musikkårer i Stockholm”. På programmet stod nummer ur operor, folkvisor och kvartettsånger, allt instrumenterat av Åström. Vilken betydelse just Åström hade för landsortens musikkårer att genomföra längre spelperioder, framför allt under sommaren, i Stockholm och Göteborg, är svårt att avgöra idag. Men klart är att många musikkårer uppträdde i dessa städer, precis som Kronobergs musikkår gjorde med flera resor till Stockholm och Göteborg under Åströms tid. Dessutom genomfördes utlandsresor till Hamburg och Berlin. Planer för en resa till S:t Petersburg hade också påbörjats, men fick läggas ned på grund av Åströms bortgång. Åström hade också en lång och uppskattad lärargärning i läroverket. Artikeln i tidningen avslutas med en berättelse om hur flera sångare samt musiker ur musikkåren musicerade för Åström under hans sista dygn i livet. De framförde sången ”Hjärtats saga”, vars melodi Åström komponerat (och som är väl känd än i dag), och Kronobergs regementes paradmarsch, som också hade en speciell position som markör för tillhörigheten till regementet och musikkåren.

Erik Högberg

Erik Högberg, verksam i musikkåren 1898–1908, har själv publicerat minnen från sin tid som militärmusiker och i dessa ges flera exempel på den rörlighet som var kännetecknande för musiker vid den här tiden. Högberg var vid denna tid också medlem av Hovkapellet, där han spelade flöjt.⁵² Högbergs engagemang i Hovkapellet var viktigt eftersom han därigenom kom i kontakt med mycket god repertoar. Möjligheten för Högberg att kombinera arbetet i Kronobergs Musikkår med det i Hovkapellet upphörde dock 1908 när bestämmelser med krav på bosättning på regementsorten för musiker och dirigent infördes. Innan dessa krav infördes hade Högberg, enligt egen utsago, utan svårighet kunnat kombinera båda tjänsterna under tio års tid.⁵³ Men nu fick han alltså lämna musikkåren och fortsätta sin karriär i hovkapellet i Stockholm. Det var dock möjligt att kom-

⁵² Erik Högberg, *En kronans musikanter: Minnen från en 51-årig tjänst hos Fru Musica* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1932).

⁵³ Högberg, *En kronans musikanter*, 64–65.

binera den tjänsten med att vara musikdirektör vid Västmanlands regemente, som var förlagt till Västerås och Högberg kom att vara i Västerås omkring ett och ett halvt år.⁵⁴ Det var alltså inte kravet på att bara ha en heltidstjänst som innebar att Högberg fick sluta sin tjänst i Växjö, utan avståndet mellan orterna. Att åka mellan Växjö och Stockholm så ofta som behövdes för att upprätthålla båda tjänsterna var inte möjligt, däremot gick det bra att åka mellan Stockholm och Västerås. Under den tid som Högberg vistades i Växjö var han dock väldigt aktiv också när det gällde musikernas deltagande i det civila musiklivet och han bör också haft stor betydelse för de turnéer till Stockholm och Göteborg som genomfördes av musikkåren.

Även ytterligare ledare för musikkåren nämns, en av de ofta förekommande var fanjunkare Bladh. Förutom att leda Musikkåren eller oktetter ur den, var han också ledare för Kosta musikkår.⁵⁵ Att det behövdes flera ledare för orkestern än enbart de musikdirektörer som nämnts är rimligt, med tanke på de många spelningar som musikkåren genomförde. Vid spelningar med hela musikkåren leddes den av musikdirektören, men spelningar med mindre ensembler leddes ofta av Bladh.

Den korta redogörelsen för orkesterledarnas insatser visar att de kombinerade många uppdrag, både inom Växjö och på olika orter. Fogelberg och Åström hade uppdrag både som orkesterledare och musiklejare i läroverket. Fogelberg var dessutom musiklejare vid lärarseminariet och en period också vikarierande domkyrkoorganist. (Jfr Mathias Boströms kapitel i denna antologi.) Om man till detta lägger hans långa verksamhetstid blir det tydligt att hans insatser för musiklivet i Växjö var väldigt omfattande. Åströms betydelse var också stor och i hans fall tillkommer konsertresorna till andra städer, Stockholm och Göteborg inom landet, men också resor till Tyskland. Högberg fortsatte turnéerna inom och utom landet, och han var också den som under en tioårsperiod kombinerade arbetet i Växjö med att vara flöjtist i Hovkapellet. Ur ett cirkulationsperspektiv kan man se Högberg som förmedlande länk mellan olika städer och musikmiljöer i landet.

⁵⁴ Högberg, *En kronans musikanter*, 92.

⁵⁵ *Smålandsposten* (7 februari 1900). Kopplingen mellan militärmusikkår och bruksmusikkår i Småland är välkänd, men ej särskilt utforskad.

Att som Högberg förena en tjänst i Hovkapellet med andra musikaliska uppdrag var inte ovanligt. Det är känt att det fanns en koppling under hela 1800-talet mellan militärmusiker och Hovkapellet. Till exempel anger Martin Tegen att 42 musiker från Svea livgardes musikkår anställdes i Hovkapellet under perioden 1866–1926.⁵⁶ Bland kända musiker från Hovkapellet, som också var ledare av militärmusikkårer kan nämnas Bernhard Crusell, som var klarinettist i Hovkapellet och ledare för Kungl. Livgrenadjärregementena i Linköping (1818–1836).⁵⁷ Under sin tid i Linköping medverkade Crusell också i det civila musiklivet, bland annat som konsertarrangör.⁵⁸ I en studie av Södermanlands regemente ges uppgifter om flera musiker som kombinerat tjänster vid regementen med arbete i Hovkapellet.⁵⁹ Förmodligen finns det ett flertal musiker som också medverkade i militära och civila ensembler, även om knappast några sådana uppgifter gått att finna i det material som använts här. Att musiker ofta kombinerade flera uppdrag för sin försörjning är inte nytt. Inte heller är det någonting speciellt för svenska förhållanden, utan det gällde även i andra länder.⁶⁰

⁵⁶ Martin Tegen, *Musiklivet i Stockholm 1890–1910* (Stockholm: Monografier utgivna av Stockholms kommunalförvaltning, 1955), 102.

⁵⁷ Åke Vretblad, "Bernhard Crusell i Linköping" i Sten Wilson, red., *Bernhard Crusell: Tonsättare, klarinettvirtuos*. (Kungl. Musikaliska Akademiens skriftserie nr 21, Stockholm 1977), 169. Där anges också att samma förhållande gällde för Conrad Preumayr och Franz Preumayr, som kombinerade arbete vid musikkårerna i Linköping med tjänstgöring i Hovkapellet från 1810-talet.

⁵⁸ Vretblad, *Bernhard Crusell*, 172–182.

⁵⁹ Sigfrid Strand, "Musikorganisation och musikliv", i Gunnar Henricson & Nils Ohlsson, red., *Kungl. Södermanlands regemente under 350 år* (Strängnäs, 1977), nämner flera musikdirektörer vid regementet som också hade en koppling till hovkapellet, som Carl Gottfried Grahl och Carl Friedrich Bock, 650. Se Nilsson, *Blåsoktett till och från Axevalle Hed, om Carl Gustaf Fredriksson, militärmusiker i Svea Livgardes musikkår och Hovkapellet*, 123, samt om Fredrik Wilhelm Ringvall, som var hautboist vid 2:a livgardet och samtidigt i Hovkapellet, 127.

⁶⁰ Inom det tyskspråkiga området finns studier om militärmusikkårernas plats i det civila musiklivet under 1800-talet av exempelvis Eva Slavícková, "Militärkapelle und ihre stellung in dem musikleben des 19. Jahrhunderts: Einfluss der Militärkapelle auf die Olomoucer Musikkultur bis zum Jahre 1918" i *Musicologica olomucensia* 5 (2000), 143–154, med exempel från staden Olomouc.

Musikkåren och oktetten: Framträdanden i civila sammanhang

Inom militärmusikorganisationen fanns alltså vid de indelta regementena en grupp musiker som var anställda för att spela musik i militära sammanhang 6–8 veckor om året. Men dessa musiker blev också en resurs för det civila musiklivet, genom att de kunde uppträda i många olika sammanhang utanför det militära under den del av året då de inte var upptagna av beväringssmöten och andra militära händelser. Även om arbetsförhållandena varierade mellan olika regementen hade samtliga musiker en anställning som innebar att de också kunde spela som professionella, avlönade musiker i olika civila sammanhang under en stor del av året. I vilka sammanhang kunde man då träffa på militärmusiker i det civila musiklivet?

De enskilda musikerna spelade vid ett antal olika tillfällen under året, medan hela musikkåren i stort sett bara gav konserter för det civila musiklivet i samband med beväringssmöten och vid de tidigare omtalade engagemangen i Stockholm och Göteborg på somrarna. Nedanstående genomgång av speltillfällen börjar med konserter spelade av hela musikkåren och fortsätter med speltillfällen för sextett eller oktett.

Hela musikkåren spelar: Konserter i Växjö

Under perioden 1860–1905 gav musikkåren regelbundet konserter med hela musikkåren (exemplen är från 1872–1897). För dessa konserter angavs i regel programmet i pressen. De framfördes ofta på Växjö teater och så gott som alltid angavs att konserten gavs till förmån för musikernas pensionskassa.⁶¹

Konserterna omnämndes som ”stor instrumental-konsert” eller ”stor militär-konsert”, vilket antyder att det rörde sig om speciella tillfällen att ge konsert med en hel musikkår.⁶² Ibland anges också antalet musiker (vanligen 28 stycken), vid ett tillfälle är musikkåren ovanligt stor, 32 man. Musikkårens ledare nämns alltid, medan övriga musiker aldrig nämns vid namn.⁶³ Vid några tillfällen publiceras också konsertens repertoar i annonsen.

⁶¹ Angående Växjö teater se Barbro Stribolt, *Stockholms 1800-talsteatrar: en studie i den borgerliga teaterbyggnadens utveckling* (Stockholm: Liber, 1982), 28–30.

⁶² *Smålandsposten* (4 maj 1875), *Smålandsposten* (5 maj 1877).

⁶³ *Smålandsposten* (21 april 1891).



Kronobergarnas musikkår och Erik Högberg vid vägen till Kronobergs hed 1903. Smålands Museums samlingar i digitaltmuseum.se.

I ett par fall uppmanas också tidningsläsarna att bevista den förestående konserten, eftersom man också under ett par dagars tid haft möjlighet att lyssna till musikkåren utan någon kostnad alls.⁶⁴ I något fall framhålls också att musikkåren har ett gott renommé och dessutom till detta år fått flera nya "förmågor".⁶⁵ Vad som avses med att man haft tillfälle att lyssna på musikkåren under de tidigare dagarna framgår inte. Kanske har man spelat i olika sammanhang i staden, för att göra reklam för den kommande konserten och locka publiken att komma. Ett par konserter med hela musikkåren gavs också i Grennaforssa, en ort i närheten av Alvesta. Grennaforssa omnämndes av Erik Högberg som ett fint ställe att spela på. Vid ett tillfälle anordnades extratåg mellan Alvesta och Växjö för att alla

⁶⁴ *Smålandsposten* (5 maj 1877); *Smålandsposten* (6 maj 1882).

⁶⁵ *Smålandsposten* (5 maj 1877).

som ville skulle ha möjlighet att komma till konserten.⁶⁶ Samtliga konserter gavs under vårmånaderna och förmodligen var det för att musikkåren då var samlad för att delta i de olika regementsmöten som de var anställda för att spela vid.⁶⁷

Konserten i maj 1893 fick stor uppmärksamhet i pressen, eftersom den gavs inför en förestående utlandsturné till Hamburg.⁶⁸ Konserten gavs först på Växjö teater och därefter i Stadshussalongen i Växjö, båda gångerna under ledning av Wilhelm Åström. Den annonserades som "Stor Afskedskonsert" och för ovanlighetens skull recenserades konserten ingående. Eftersom recensionen ger information både om repertoar, publikreaktioner och spelsätt citeras den här i sin helhet:

Konserten i lördags å Wexiö teater af Kronobergs regementes musik-kår torde ha beredt samtliga åhörarne, som dock endast på amfi-teatern och raderna mera talrikt infunnit sig, ett mycket stort nöje hela programmet igenom. Också spelade kåren denna gång vackrare än någonsin. Särskildt tänka vi här på den karakteristiska chansonen ur 'Carmen', den präktiga Ouvertyren till 'Wilhelm Tell', den både i harmoniskt och melodiskt afseende så sällsynt fagra fantasien ur 'Romeo och Julia' samt det intressanta intermezzot ur 'Cavalleria rusticana'. Nyanseringen var i allmänhet mycket god, så vacker åtminstone som man med ett jemförelsevis så obändigt material som en blåskår rimligtvis kan begära. Alla numren helsades af publiken med ett dediceradt lifligt bifall. Programmet afslutades med en hurtig och kraftig marsch af direktör W. Åström. Om onsdag gifver kåren på genomresa konsert i Kungsparken i Malmö, hvarefter färden ställes till Hamburg, der ett längre engagement, såsom förut nämnts, är aftaladt. Att våra Kronobergare under sin segervane anförare äfven där skola bli sitt regemente till heder och häfda sitt eget gamla goda rykte, är ju all anledning att hoppas. Vi önska dem dertill af allt hjerta den bästa lycka!⁶⁹

Recensionen ger också kommentarer om spelkvaliteten. Att en blåskår kan vara begränsad i sitt uttryck antyds och kan ge oss idag en viss uppfattning om hur framförandet kan ha låtit. Intressant

⁶⁶ *Smålandspostens veckoblad* (24 augusti 1900); *Smålandsposten* (23 juni 1897).

⁶⁷ *Smålandsposten* (8 maj 1872; 4 maj 1875; 5 maj 1877; 6 maj 1882; 21 april 1891; 8 maj 1893; 23 juni 1897).

⁶⁸ *Smålandsposten* (8 maj 1893).

⁶⁹ *Smålandsposten* (8 maj 1893), 2. Det finns inga uppgifter om recensenten.



Teatertorget i Växjö på 1910-talet. Huset till vänster (med skylten "Fru Hanssons pensionat") är den tidigare musikkasernen, uppförd på 1840-talet och ombyggd 1889 (oklart vad ombyggnaden innebär). Foto: Betty Larssons Eftr. Smålands Museums samlingar i digitaltmuseum.se.

är också att publiken omnämns. Musikkåren omtalas som "våra Kronobergare" och det är ett av flera exempel på hur det finns en stark koppling mellan musikkåren och publiken. Uppenbarligen var det många som såg musikkåren som en representant för det egna regementet och kanske den egna staden. Konserten gavs strax innan musikkåren gjorde sin första utlandsturné till Tyskland 1893. Det var alltså ett väldigt speciellt tillfälle, vilket kanske också förklarar att tidningen publicerade en recension efter konserten.

Annonserna i tidningen ger uppgifter om vilken repertoar som framfördes vid konserterna. Som exempel redovisas här programmen vid tre sådana konserter:

"Stor instrumental-konsert" den 4 maj 1875 på Växjö Teater, till förmån för regementsmusikernas pensionskassa:⁷⁰

⁷⁰ *Smålandsposten* (4 maj 1875).

1. Festmarsch ... af Nihoul
2. Ouverture till op. 'Wilh. Tell' af Rossini
3. Fantasie aus der op. 'Il Trovatore' af Verdi
4. Am Meer (Basun solo) af F. Schubert
5. Potpourri öfver Norska folkvisor arrang. af F. Sjöberg
6. Potpourri ur op. Hvita frun af Boieldieu
7. 'Auf der Alp' Fantasie för Cornett af Kosleck, arrang. af J. Fogelberg
8. Idylle af F. G. Bauer
9. Fantasie sur 'La Fille de M:e Anget' af Lecocq
10. Potpourri öfver Svenska folkmelodier arrang. af A. Svensson

6 maj 1877 konsert för regementsmusikernas pensionskassa, på Växjö teater:⁷¹

1. Ouverture Romantique – Béla Kéler
2. Scene dramatique de l'Op. "Les Huguenots" – Meyerbeer
3. Cavatina aus der Oper "Maria Stuart" – M. von Alberti
4. Grand Air Varié – par J. Christophe
5. Ouverture Zu "Wallensteins Lager" – S. Kerling
6. Caprice sur Trois Melodies – De Mercadante
7. Auf der Alp – J. Kosleck
8. Äldre folkvisor och folkdansar från Småland, arrang. – J. Fogelberg

"Stor militär-konsert" med "K. Kronobergs Regementes hela musik-kår, 32 man", till förmån för pensionskassan, på Växjö teater:⁷²

1. Le Père de Victoire, Marche af Ganne
2. Ouverture till op. Fidelio af Beethoven
3. Fantasie sur l'op. Les Pecheurs de Perles af Bizet
4. Ouverture till op. Don Juan af Mozart
5. Potpourri ur op Oberon af v. Weber
6. Donau-Wellen, Vals af Ivanovici
7. Fantasi ur op. Mireille af Gounod
8. Potpourri ur op. Carmen (p. b.) af Bizet
9. Le Desir, Romans af Bach
10. K. Kronobergs Reg:tes Parad-Marsch.

⁷¹ *Smålandsposten* (5 maj 1877).

⁷² *Smålandsposten* (21 april 1891).

Repertoaren kan delas upp i tre tydliga grupper: 1) Nummer ur operor, ofta uvertyrer eller potpurrier; 2) Arrangemang av svenska och norska folkvisor; 3) kortare stycken (fantasier, romanser och liknande) av europeiska tonsättare i huvudsak från Mozart och framåt. Alla stycken var arrangerade för blåskår, vanligtvis av orkesterledaren. Endast ett stycke i ovanstående tre program var direkt skrivet för musikkåren, nämligen den avslutande marschen från konserten 1891. I programmet till konserten anges att Kronobergs regementes paradmarsch ska framföras sist, men stycket har inte numrerats på samma sätt som övriga musiknummer. Det antyder att det kan ha funnits en praxis att avsluta konserterna med denna marsch, utan att den räknades till det egentliga programmet. Från 1870-talet blev det vanligt med nykomponerade marscher som knöts till ett visst regemente och Kronobergs paradmarsch går väl in i ett sådant sammanhang. Södermanlands regementes marsch är känd från 1880, möjligen spelades den redan 1874.⁷³ Några särskilda studier kring regementsmarscher finns inte, men däremot kommentarer om hur en speciell marsch knöts till ett regemente och därmed kunde sägas representera detta regemente.⁷⁴ För musiker och andra med koppling till regementet och orten blev den speciella marschen en form av igenkänning, en särskild identitet som man förknippade med marschen. Att det fanns en identifikation med regementet och musikkåren bland allmänheten är troligt. Denna stärkes i så fall också av pressen, som bevakade musikkårens spelningar på andra orter och regelbundet rapporterade om dem i tidningen.

Den framförda repertoaren överensstämmer i sin helhet väl med vad som framfördes av andra regementens musikkårer. I en genomgång av Kungl. 1. Livgrenadjärregementets notbibliotek visar Mac Wassberg att den består av omkring 700 instrumentalnummer, varav nästan hälften är hämtade från operor.⁷⁵ Även exempel från andra musikkårens program visar en dominans av nummer från populära

⁷³ Lars C Stolt, *Förbimarsch i parad, Marschmusik som livgivare, traditionsbärare och njutningsmedel* (Visby: Books-on-demand, 2010). Om regementsmarscher i Sverige generellt s. 144–148. Om Södermanlands regementes marsch 220–223.

⁷⁴ Stolt, *Förbimarsch i parad*, 289–290 om Kronobergs regementes marsch.

⁷⁵ Genomgången är gjord av Mac Wassberg 1985. För oktettrapertor se också Nilsson, "Blåsoktett till och från Axevalle hed", 119–122 och Nilsson, *Musik till vatten och punsch*, 241–326.

operor.⁷⁶ Repertoaren i sin helhet uppvisar stora likheter med den repertoar som Olle Edström omtalar som "mellanmusik". I sin studie av restaurangmusik på 1910-talet visar Edström hur repertoaren som framfördes omfattade en mängd olika stycken inom genrer som valser, marscher, operettmusik, potpurrier, fantasier, uvertyrer med mera. Bland tonsättningarna återfinns både svenska och internationella namn, liksom kompositörer av såväl populärmusik som konstmusik.⁷⁷ Potpurrierna, fantasierna och uvertyrerna hade ofta koppling till samtida populära operor och operetter. Edström framhåller att den framförda musiken måste ses som en bred repertoar. Han hämtar begreppet "mellanmusik" från den tyske musikforskaren Carl Dahlhaus. Begreppet står för en repertoar som kan uppfattas både som självständiga musikstycken i vissa sammanhang och som bakgrundsmusik i andra.⁷⁸

Mellanmusiken förekom i många olika sammanhang, på folkkonserter och i föreningar, på kaféer och restauranger och vid militärmusikkårens parkkonserter. Den var omtyckt av publiken och Edström drar slutsatsen att publiken på restaurangerna på 1910-talet hörde mycket mer "mellanmusik" än så kallad "autonom" instrumentalmusik i konsertsalar.⁷⁹

Hela musikkåren: Göteborgs Trädgårdsförening, Blanch's café i Stockholm

Hela musikkåren var också på turné ett flertal gånger till Göteborg och Stockholm. Från 1880-talet och framåt spelade många regementsmusikkårer i Stockholm och Göteborg under somrarna. Av uppgifter i tidningen *Affischen* framgår att Kongl. Svea gardets musikkår spelade regelbundet på utomhusscenerna i Stockholm under 1880- och 90-talen. Även musikkårer från andra städer förekommer i Stockholm under denna tid. Cirkulationen av musikkårer gick alltså i flera riktningar, till och från de större städerna.⁸⁰ Utveck-

⁷⁶ Wassberg, *Bidrag till den svenska militärmusikens historia*, paginering saknas; Pihlström, *Kungl. Dalregementets historia*, 403.

⁷⁷ Olle Edström, "Vi skall gå på restaurang och höra på musik." Om reception av restaurangmusik och annan 'mellanmusik'." *Svensk tidskrift för musikforskning* (1989), 80.

⁷⁸ Edström, "Vi skall gå på restaurang", 103.

⁷⁹ Edström, "Vi skall gå på restaurang", 107–108.

⁸⁰ Tegen, *Musiklivet i Stockholm*, 142, ger exempel på svenska och utländska militär- orkestrar som gav utomhuskonserter i Stockholm på 1890-talet.

lingen av nöjeslivet i storstäderna hade därmed en direkt relation till musiklivet i många av de mindre städerna. Det var en höjdpunkt för militärmusikkårens musik vid slutet av 1800-talet och något decennium in på 1900-talet. Under Högbergs ledning gjorde musik-kåren också en Amerikaturne 1908, men den faller utanför den här studien.⁸¹

Konsertevenemang hos Göteborgs Trädgårdsförening förekom vid flera tillfällen. 1888 spelade musikkåren en period "Kaffekonsert ½ 3 – ½ 5, aftonkonsert 7 – 11".⁸² Det framgår inte av annonsen hur många dagar i veckan de framträder. Uppmärksammade besök på Trädgårdsföreningen i Göteborg gjordes 1899 och 1900 av hela musikkåren (26 man) under ledning av musikdirektör Erik Högberg. *Smålandsposten* meddelade vid några tillfällen från konserterna. Musikkåren uppgavs "sköta sig förträffligt under sin säkre och påpasslige anförare, musikdirektör Högbergs ledning."⁸³ Repertoaren omnämndes som ganska stor, omfattande dansmusik, marscher och potpurrier ur operor. Utförandet betecknades som "god friluftsmusik". Några stycken nämndes konkret vid namn, det gäller "Dansa Habana", "som gafs med den rätta nyckfulla spanska rytmen", fantasien ur "Pajazzon" och intågsmarschen ur "Tannhäuser". Repertoaren i stort diskuterades i en speciell artikel i *Smålandspostens veckoblad*. Artikelförfattaren tog upp frågor kring vilken repertoar som var passande för en friluftskonsert och framhöll att man ibland fick välja sådan musik som var populär för stunden, som i det här fallet ett potpurri ur "Geishan".⁸⁴ "Geishan" var en engelsk operett från 1896 av Sidney Jones och Owen Hall, som snabbt fick stora internationella framgångar.⁸⁵ I Stockholm framfördes den 1898.⁸⁶

"Dansa Habana" är svårare att identifiera. En möjlighet är att det är den kända "Habaneran" ur operan *Carmen* av George Bizet. Den hade spelats varje år på Stockholmsoperan sedan premiären där

⁸¹ Högberg, *En kronans musikanter*, 66–76, 87–89.

⁸² *Smålandsposten* (27 mars 1888).

⁸³ *Smålandsposten* (17 juli 1899).

⁸⁴ *Smålandspostens veckoblad* (27 juni 1899).

⁸⁵ Andrew Lamb, "Jones, (James) Sidney" i *Grove Music Online* (2001), <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.14466>.

⁸⁶ Regelbunden annonsering i *Svenska Dagbladet* från och med 19 november 1898 och framåt.

1878.⁸⁷ Att både ”Geishan” och ”Dansa Habana” var arrangemang av populära verk är i alla fall tydligt. Diskussion om passande repertoar förekommer inte ofta i pressen, men intressant är här att notera att det i artikeln finns en önskan att spela musik som inte bara skulle underhålla utan också bredda åhörarnas musiksmak. Dessa tankar om utveckling av lyssnarnas förmågor och om allas rätt till vad man uppfattade som god kultur blev allt vanligare under de kommande decennierna. Den sista konserten för detta gästspel i Göteborg ägde rum i början av augusti och blev en framgång, enligt pressen.⁸⁸ Konserten lockade en stor åhörarskara och anföraren, direktör Högberg, fick stor uppmärksamhet och förärades en vacker krans.

Redan påföljande sommar uppträdde hela musikkåren igen på Trädgårdsföreningen i Göteborg.⁸⁹ Tidningen rapporterar att ett potpurri ur ”Cavalleria Rusticana” framfördes för första gången i Göteborg vid detta tillfälle och man uppmärksammade ledaren Högbergs betydelse för detta.⁹⁰ Här finns en direkt koppling till Högbergs arbete i Hovkapellet. Pajazzo av Leoncavallo hade premiär i Stockholm 1893 (urpremiär i Milano 1892) och Cavalleria Rusticana av Mascagni framfördes första gången i Stockholm 1890 (under namnet ”På Sicilien”, urpremiär samma år i Rom), båda alltså under den tid då Högberg var musiker i Hovkapellet. Att stycken ur dessa operor kort tid efter den svenska premiären kunde höras i Göteborg var alltså Högbergs förtjänst. Det blir ett tydligt exempel på enskilda orkesterledares betydelse för spridning av repertoar. Likaså bör Högbergs kontakter varit betydelsefulla för att Kronobergs regementes musikkår fick möjlighet att framträda på det då välkända Blanchs utomhuskafé vid Kungsträdgården i Stockholm.⁹¹

Det genomgångna materialet visar att hela musikkåren spelade i Växjö i civila sammanhang endast i samband med regementsmöten under våren. Under somrarna hade de vid många tillfällen, särskilt vid slutet av 1800-talet, längre engagemang vid utomhuscaféer och liknande i Göteborg och Stockholm. Utlandsturnén till norra Tysk-

⁸⁷ K. G. Strömbeck & Sune Hofsten, *Kungliga Teatern i Stockholm: Repertoar 1773–1973* (Stockholm: Operan, 1974), 33.

⁸⁸ *Smålandsposten* (3 augusti 1899).

⁸⁹ *Smålandspostens Veckoblad* (22 juni 1900).

⁹⁰ Tonsättare Mascagni, okänt vem som sammanställt potpurrit, men ett arrangemang av tonsättaren Köhler nämns i flera utgåvor.

⁹¹ *Vårt land* (25 maj 1905).

land måste ses som en speciell händelse, som säkerligen krävde långa förberedelser.

Även om gränsen mellan det civila och det militära musiklivet i de flesta fall är tydlig och lätt att upprätthålla, finns det också tillfällen då det är mer oklart. En militär spelning som också kan sägas vara civil är deltagandet vid översten L. G. Tegnér's gravsättning i Växjö 1874.⁹² Tegnér var son till poeten och den tidigare biskopen i Växjö, Esaias Tegnér, och var en mycket välkänd ledare i militära sammanhang. Vid speciellt viktiga tillfällen, som denna gravsättning, var det uppenbarligen möjligt att samla hela musikkåren också vid andra tider på året än vid beväringssmötena. Musikkåren kan också ha framträtt i sin militära funktion i samhället, exempelvis vid militära parader. Sådana händelser har dock inte meddelats i pressen och det är svårt att få fram uppgifter om dem. Men att det bör ha funnits en gräzon för musikkårens uppträdanden, mellan militära och civila funktioner, är rimligt.

Sextett och oktett spelar

Av det genomgångna tidningsmaterialet framgår att en sextett eller oktett ur musikkåren regelbundet framträdde i Växjö med omnejd. Framträdandena ägde vanligtvis rum i sammanhang där musiken inte var den enda attraktionen, utan var del i ett större evenemang. De annonserades i pressen, men ingenting sägs där om vilken repertoar som framfördes och det finns inte heller några uppgifter om vilka musiker som spelade.⁹³ Det är inte alltid som plats framgår, vilket kan bero på att annonseringen kompletterades av uppsatta affischer med uppgift om plats eller att det ansågs vara känd kunskap i läsekretsen. Utöver annonser om kommande händelser förekommer ibland också korta redovisningar av genomförda evenemang och ofta får då musikerna ur Kronobergsmusiken positiva omdömen, utan att skribenten går in på några detaljer. Uppgifter om musikerna saknas alltså, men oktettens besättning bör ha varit den för tiden brukliga, nämligen flöjt, tre klarinetter fördelade på 1:a och 2:a stämman, esskornett, althorn, två tenorbasuner, bastuba och slag-

⁹² *Smålandsposten* (31 december 1874).

⁹³ Ett omfattande material från Kronobergs regementes musikkårs musikalier finns på Smålands musikarkiv. Genomgång av detta material skulle sannolikt också ge upplysningar om vilken repertoar som spelades i civila sammanhang, men har inte varit möjligt att genomföra i denna studie.

verk (trummor) bestående av stor och liten trumma.⁹⁴ Med denna besättning bedömer Nilsson att man kunde framföra jämförelsevis avancerad musik, som operautdrag och liknande, utan alltför omfattande reducering av originalmusiken.⁹⁵

Musiken var vid många tillfällen vad som ibland kallas för ”bruksmusik”, det vill säga musik som har någon funktion utöver den konstnärliga, utöver att åhörarna ska lyssna på musiken. Hit hör musik vid basarer, möten av olika slag, invigningar och fester. Men gränsen mellan konsertmusik och bruksmusik är inte lätt att dra. Även om det var underhållningsmusik att lyssna på i samband med ett kafébesök på sommaren kunde musiken vara ett inslag som man tog aktivt del av. Vid en invigning kunde musiken bidra till en högtidlig karaktär, vid en fest kunde musiken bidra till feststämningen och så vidare. Att reservera estetiska upplevelser enbart för de tillfällen då musik framförts vid regelrätta konserter är knappast rimligt för denna tid, utan här passar teorierna om ”mellanmusik” bättre.

Följande exempel ska ses som representativa för spelningar i det civila musiklivet i regionen runt Växjö under perioden 1860–1905. Exempelen beskrivs här relativt ingående för att ge en uppfattning om hur offentliga tillställningar kombinerades med levande musik på ett sätt som tycks ha varit självklart för samtiden, men som inte förekommer på samma sätt idag.

I Halmstad 1866 deltog en sextett med musik i mellanakterna vid en teaterföreställning.⁹⁶ Annonsen anger att L. E. Elfforss kommer att ge en föreställning med sitt resande teatersällskap, med tre pjäser: *Benvenuto Cellini* (skådespel i 5 akter), *Sullivan* (komedi i 3 akter) och *Stackars mammor* (komedi i 1 akt), uppgift om pjäsförfattare saknas i annonsen. Mellan pjäserna (i mellanakterna) kommer en sextett ur musikkåren att ”utföra musik”. L. E. Elfforss var ledare för ett av samtiden känt resande teatersällskap. Det var vanligt att man underhöll publiken med musik i mellanakten och här var alltså ett samarbete med en sextett ur musikkåren. Det är möjligt att sextetten också medverkade som musiker i pjäserna. Det framgår dock inte

⁹⁴ Nilsson, *Blåsoktett till och från Axevalla hed*, 114–115.

⁹⁵ Nilsson, *Blåsoktett till och från Axevalla hed*, 116, se också Nilsson, *Bleckblåsinstrument i svensk kavallerimusik*, om instrument och besättning, med särskilt fokus på bleckblåsinstrument i kavalleriets musikkårer under början av 1800-talet.

⁹⁶ *Halmstadsbladet* (29 maj 1866).

av annonsen, men det var en vanlig praxis för resande sällskap att engagera lokala musiker till föreställningarna.

En annan typ av tillfällen var vid föreningsmöten. Vid Landtbruksmötet i Värnamo 1875 deltog en sextett som spelade fanfarer vid en prisutdelning.⁹⁷ Av artikeln framgår att sextetten också framfört musik vid andra tillfällen under mötet, till publikens förnöjelse. Däremot sägs inte någonting om vilken repertoar som framfördes.

Många föreningar anordnade tillställningar av olika slag, för att samla in pengar till välgörenhet. Det finns ett flertal exempel i materialet på sådana evenemang. I *Smålandsposten* 1890 annonseras för musik vid en soirée anordnad av "Ordensförbundet M-ns Jultomtar" 11 oktober i Stadshusets festivitetsvåning, Växjö.⁹⁸ Musik av en oktett ur musikkåren är en av punkterna på programmet. Behållningen tillfaller "M-ns Jultomtar", som alltså sedan bedrev välgörenhet med de insamlade medlen. Ett liknande tillfälle annonseras av Godtemplarorden, som ger en basar 1895 i "Goodtemplars ordenshus" i Växjö.⁹⁹ Även här är det en oktett som uppträder.

Basarer av ovan angivet slag var förmodligen årligen återkommande händelser. Detsamma gäller för firandet av helger under året. 1894 ges en kort notis med referat om musik på Evedal under pingst-helgen.¹⁰⁰

På eftermiddagen har ett gladt och rörligt, af gemytlig stämning och goda anordningar prägladt folklikt rådt ute å vårt vackra utvårdshus, brunnsorten Evedel, der 'Kronobergsoktetten' musicerat och dit samfärdseln underlättats medels ångbåtssturer från Råppe, hvilka flitigt anlits.

Evedal är en plats i utkanten av Växjö, med badsjö och friluftsliv och ett vårdshus. Där spelade Kronobergs musikkår ofta, med oktett som citatet visar, men även vid vissa tillfällen med hela musikkåren.

Till regelbundet återkommande årsmöten engagerades också oktetten, som 1901 vid Svenska jägarföreningens årsmöte på Evedal.¹⁰¹ Framträdandet fick ett positivt omnämnande i pressen:

⁹⁷ *Smålandsposten* (21 september 1875).

⁹⁸ *Smålandsposten* (4 oktober 1890).

⁹⁹ *Nya Wexjö-bladet* (8 januari 1895).

¹⁰⁰ *Smålandsposten* (14 maj 1894).

¹⁰¹ *Smålandsposten* (15 augusti 1901).

Det behöfver icke sägas att oktettens prestationer dervid, liksom under föregående uppträdanden, rönt det lifligaste erkännande och bifall. Oktettens anförare, fanjunkare Bladh, har ock på allt sätt beflitat sig om att denna afdelning af Kronobergs regementes musikkår genom en god, modern och omvexlande repertoire samt flitiga öfningar skulle kunna i sin mån häfda kårens stora anseende.

Här omnämns oktetten som en "avdelning" ur musikkåren, men ingenting sägs om vare sig besättning eller deltagande musiker. Endast ledaren, fanjunkare Bladh nämns. För dessa spelningar med mindre ensemble än hela musikkåren var det vanligt att den leddes av fanjunkare Bladh, som i praktiken måste ses som musikkårens andredirigent. Att det var önskvärt med nya stycken på repertoaren framgår också av notisen. Det stämmer väl överens med den aktuella repertoar som förekom på konserterna med hela musikkåren.

Utöver medverkan vid de många typer av händelser som återkom år från år var musikkåren en viktig deltagare vid stora, enskilda händelser av samhällelig vikt. Hit hör exempelvis invigning av järnvägssträckor. Utbyggnaden av järnvägen var av central betydelse för många orter i regionen och etableringen av nya sträckor firades och refererades i pressen. I november 1895 invigdes järnvägen Växjö-Klavreström, en sträcka på ca 4,5 mil nord-nordväst från Växjö. Ett omfattande referat av invigningsresan och alla festligheter längs vägen, genom de olika orter man passerade, publicerades i *Smålandsposten*, både i ett extranummer och ett ordinarie nummer.¹⁰² Invigningsresan hade en god uppslutning av åskådare och det anges att "En afdelning ur Kronobergs regementes musikkår medföljde tåget." I artikeln anges att det var 10 musiker ur musikkåren med, och de spelade vid alla uppehållen vid stationer, samt innan avfärden. Väl framme i Klavreström skedde själva invigningsceremonin och därefter "tågade man med musiken i spetsen upp till det vackert och dominerande belägna herresätet". Att det var en mycket stor händelse, som bedömdes ha stor betydelse för bygden, framgår av de många hyllningstelegram som redovisades från kungen och andra höga representanter för landet och redovisningen av de många festligheter som ägde rum i alla berörda orter, liksom vid återvändandet till Växjö.

¹⁰² *Smålandsposten* (28 november 1895); *Extranummer, Smålandsposten* (29 november 1895).

Ett annat vanligt område för oktetten var musikframföranden på kaféer och restauranger. Där hade man ofta engagemang för längre tidsperioder och under sommartid var det vanligaste att det rörde sig om olika utomhusserveringar. Ensembler ur Kronobergs regementes musikkår spelade både på lokaler i Växjö och i den närliggande regionen. Som exempel kan nämnas, ”Konsert å Jernvägsrestauranten”, i februari 1892, med en oktett ur musikkåren.¹⁰³ De spelade ”kl. 7 – ½ 11”.¹⁰⁴ I en notis i samma nummer står ”Sedan nu teatern åter står öde, torde publiken observera det goda, musikaliska nöje som här bjudes.” Av en recension i samma nummer framgår att Smittska teatersällskapet spelat på Växjö teater under en period, med sista föreställningen några dagar tidigare. Uppenbarligen fanns det ibland flera evenemang som konkurrerade om publiken. För samma typ av konsert skrevs i pressen ett halvår senare en notis som meddelar att en oktett ur musikkåren spelat på järnvägsrestauranten med ”stort bifall från rätt talrik publik”.¹⁰⁵ I notisen meddelas också att oktetten planerar att ge konserter på järnvägsrestauranten ett par gånger i veckan under hösten och vintern. En förutsättning är dock att konserterna uppskattas mer än de gjort föregående säsong. Av notiserna framgår inte vilken repertoar som spelades. Värt att notera är den långa speltiden, sammanlagt tre och en halv timme.

Ensemblen reste också till andra orter, som följande exempel från hösten 1870 visar.¹⁰⁶ I annonsen meddelades att ”Å Lorentzberg utföres hvarje dag vid middagsserveringen, äfvensom på aftnarna” konsert av en sextett från Kronobergs regementes musikkår. Det anges att konserten börjar ”på middagen” ½ 3 och ”om aftnarna” kl. 7, samt att musiken inställes vid dåligt väder.

Musikkåren hade också många engagemang inom sitt närområde. Spelningar i Ronneby var vanliga på sommaren.¹⁰⁷ Likaså framträdde ensembler ur musikkåren flera somrar i rad i början av 1900-talet på ”Frimurarekällarens sommarrestaurant” i Karlskrona.¹⁰⁸

¹⁰³ Om Järnvägsrestauranten, se Josefine Ahlqvist, *Gamla Domprostgården i Växjö* (Växjö: Länsstyrelsen i Kronobergs län, 2015).

¹⁰⁴ *Smålandsposten* (26 februari 1892).

¹⁰⁵ *Smålandsposten* (9 september 1892).

¹⁰⁶ *Förposten* (10 september 1870).

¹⁰⁷ *Smålandsposten* (18 maj 1898).

¹⁰⁸ *Blekinge-kuriren* (24 augusti 1901); *Blekinge-kuriren* (4 juni 1902); *Blekinge-kuriren* (13 november 1903).

Genomgången av spelningar under perioden visar att Kronobergs musikkårs relation till civilsamhället tycks ha varit självklar. Deras framträdanden förekommer kontinuerligt under flera decennier. En regelbundenhet över året kan man skönja, med stora konserter för pensionskassan i maj som ett tydligt exempel och deltagande vid basarer och välgörenhetstillställningar i samband med julhelgerna som ett annat. Musikkåren tog alltså kontinuerligt del i det civila samhällets evenemang och bidrog till att forma dem.

Utöver regelbundna framträdanden i Växjö och dess närområde reste sextetter och oktetter också i ett större område. För att dessa spelningar skulle kunna bli av behövde vissa förutsättningar vara uppfyllda. Det behövde finnas upparbetade kontakter mellan musiker och arrangörer. Som framgått ovan var orkesterledarna viktiga för kontaktskapandet och därmed också för cirkulationen av både musiker och repertoar. Dessutom behövde det vara möjligt att resa mellan orterna på en rimlig tid. Detta blev möjligt genom utbyggnaden av järnvägen.

Följande orter besöktes av ensembler ur musikkåren under perioden 1860–1905:

- Halmstad 1866
- Göteborg 1870
- Värnamo 1875
- Järnvägsinvigning Växjö – Klavreström 1895
- Ronneby 1898
- Karlskrona 1901, 1902, 1903

De besökta orterna fick alla tillgång till järnväg under dessa decennier.¹⁰⁹ Västra stambanan mellan Stockholm och Göteborg invigdes 1862. Södra stambanan, från Malmö via Nässjö till Falköping byggdes under samma tid och var klar 1862. Vid Falköping fanns anknytning mellan de båda stambanorna. Mellan Växjö och Alvesta byggde ett privat järnvägsbolag en bana i anslutning till stambanan, den var klar 1865. Halmstad respektive Värnamo tycks inte ha haft järnväg

¹⁰⁹ Uppgifterna om järnvägens utbyggnad hämtad från ”Järnväg”, *Nationalencyklopedin*, (hämtad 2024-01-17). <http://www-ne-se.proxy.lnu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/järnväg>. Om järnvägarna runt Växjö, se P. G. Vejde, *Växjö stads historia 1863–1942* (Växjö 1942), 63–69.



Järnvägsrestaurangen, Växjö, omkring 1915. Trädgårdsserveringen med musikpaviljong. Foto: Carl Oscar Lindquist. Smålands Museums samlingar i digitaltmuseum.se.

förrän 1877 eller senare. Järnväg mellan Växjö – Karlskrona öppnades 1874, förbindelse till Ronneby tycks ha funnits från 1889. Järnvägen mellan Växjö och Evedal öppnade 1895 och sträckan ingick i järnvägen mellan Växjö och Västervik.

Flertalet av orterna fick alltså järnvägsförbindelse redan från 1860-talet och kunde nås med järnväg hela vägen från Växjö från 1865. För resa till orter som fick järnväg senare, som Halmstad respektive Värnamo, fanns ändå möjligheten att göra en större del av resan med järnväg till en närliggande ort.

Den stora betydelsen av järnvägens etablering för musikspridningen runt om i landet är viktig att framhålla. Det var inte bara musiker ur Kronobergsregementets musikkår som reste till andra orter, utan oktetter ur andra musikkårer reste på samma sätt och hade en stor betydelse för musikspridningen i landet.

Sammanfattning – militärmusikkåren i samhället

De tre aspekter som varit i fokus i kapitlet: institutionens betydelse, de materiella förutsättningarna och cirkulationen, har visat sig ha nära kopplingar till varandra. Kronobergs regementes musikkår var sedan 1760-talet en del i landets militära organisation. Genom decennierna förändrades visserligen villkoren för musikkåren, och inte minst under 1800-talet var förändringarna stora, men det fanns hela tiden en kontinuitet i musikutövningen. Även i ekonomiskt besvärliga tider fanns resurser för att anställa musiker och behovet av musiker i båda signal- och harmonimusik fanns kontinuerligt under hela tidsperioden. Utan institutionens styrka hade de materiella förutsättningarna för musikverksamheten inte funnits. De materiella förutsättningarna var i sin tur nödvändiga för att det skulle vara möjligt för regementena att anställa fältmusikanter.

För den enskilde musikern innebar anställningen som fältmusikant en möjlighet att få betalt för sitt arbete som musiker och att få erfarenhet och förkovra sig inom yrket. Den korta tjänstgöringstiden varje år medförde möjligheter för musikerna att ta andra jobb, men förstås också kravet på annan inkomst för att kunna försörja sig.

Cirkulationen för musikerna mellan olika musikkårer vid olika orter och kanske framför allt mellan musikkårer och Hovkapellet i Stockholm är i viss mån känd sedan tidigare, men får ytterligare stöd i denna undersökning. Flera av musikerna i Kronobergs musikkår rörde sig inom allt större områden, något som rimligen också måste gälla för musiker i andra delar av landet. För cirkulationen måste järnvägens utbyggnad ses som central. Denna aspekt är också känd sedan tidigare, men mer översiktligt och inte så konkretiserad som den här studien visar. Just möjligheten att förflytta sig mellan orter i den utsträckning som järnvägen medförde innebar ständiga kontakter mellan orter i olika delar av landet. Det innebär en alltmer omfattande kommunikation mellan olika platser och regioner i landet (och förstås även utanför landets gränser), en kommunikation som inte bara går i en riktning, från storstad till landsort, utan också i motsatt riktning, med införsel från landsorten till storstaden av musiker och repertoar. I detta sammanhang måste också orkes-terledarna framhållas. De hade en stor betydelse för kontinuiteten

genom sina långa verksamhetsperioder och de var viktiga förmedlare av repertoar och av kontakter med andra orter.

De tre orkesterledarna belyser också den intressanta relationen mellan individ och struktur. Medan institutionen står för strukturen, som ger ramarna för verksamheten, blir orkesterledarna starka individer, som agerar inom dessa strukturer och ofta har stor betydelse för utvecklingen av institutionen.¹¹⁰ De hade dessutom flera roller i musiklivet, både som militärmusiker, skolmusiker och kyrkomusiker. Att få till ett musikliv i en stad med omkring 6 000 invånare, som Växjö var runt 1860, måste ha krävt samarbete mellan kyrkans musiker, skollärare och musikerna i militärmusikkåren.

Institutionen, anställningsvillkoren och cirkulationen samverkar hela tiden med varandra, de förutsätter och påverkar varandra. Även om det här enbart är Kronobergs regementes musikkår som uppmärksammas är det rimligt att anta att samma förhållande gäller för andra regementen i landet under 1800-talet. I det avseendet är det alltså inte någonting speciellt regionalt med Kronobergs regemente, utan tvärtom bör det ses som ett typiskt indelt regemente i Sverige under 1800-talet. Militärens organisation från 1820 och framåt omfattade hela nationen och hade en uttalad ambition att skapa ett "enhetligt Sverige". Möjligheten till cirkulation blir allt större under artonhundratalets lopp och vi ser att musiker från Kronoberg rör sig i en ökande omfattning. Med musikerna följer också repertoaren, som till största delen inte är regional, knappast ens nationell, utan del i en omfattande, internationell "mellanmusik".

Fanns det alls något regionalt med Kronobergs regementes musikkår? De materiella förutsättningarerna, som varierar mellan olika musikkårer och sätter ramarna för vad som kan göras måste ses som en regional förutsättning. Förankringen i geografin, det platsbundna, är också en del av det regionala. För musikerna och publiken är konserterna knutna till en viss plats. Likaså finns en viss del av repertoaren, med "regementsmarschen" som den viktigaste, som en tydlig identifikator för den specifika platsen, musikkåren och publiken. Men därutöver finns förmodligen inte någonting som är lokalt eller regionalt.

¹¹⁰ Se Karin Hallgren, "Writing experiences and thoughts on historiography" i Gunnar Ternhag et al., "Writing Composer Biographies in the Project Swedish Musical Heritage." *Danish Musicology Online* (2016), 55–60, för en diskussion om relationen individ-struktur inom 1800-talets svenska musikliv.

I stället för att vara någonting regionalt och speciellt blir Kronobergs regementes musikkår och dess civila musikverksamhet något nationellt och generellt under 1800-talets andra hälft, någonting typiskt för en indelt musikkår och dess musiker. I detta perspektiv kan man se behovet att uttrycka tillhörigheten till en region, genom att betona det man uppfattar som sin ”geografiska identitet” till exempel med en särskild marsch, som ett tydligt tecken på att man verkade inom en nationell och internationell arena.

Källor och litteratur

Källor

Digitala källor

Kungliga biblioteket, Digitaliserade svenska dagstidningar,
<https://tidningar.kb.se/>:

Blekingekuriren

Nya Wexjö-bladet

Smålandsposten

Smålandspostens veckoblad

Vårt land

Krigsarkivet, i Riksarkivet i Täby (depå: Arninge), SE/KrA/0023
Generalmönsterrullor 1660–1887 (digitaliserat <https://sok.riksarkivet.se/nad?Sokord=SE%2FKrA%2F0023&page=1>).

Krigsarkivet, i Riksarkivet i Täby (depå: Arninge), Åke Edenstrands
samling. Med kommentarer om tillkomst och innehåll.

<https://sok.riksarkivet.se/?Sokord=åke+edenstrand&EndastDigitaliserat=false&AvanceradSok=False&page=1&postid=Arkis+8F6A63A6-2D9F-41D7-8386-268EC76ED88D&tab=post>.

Tryckta källor

Historisk statistik för Sverige. D. 1 Befolkning 1720–1967 (1969). Örebro: Statistiska centralbyrån.

Högberg, Erik (1932). *En kronans musikanter: Minnen från en 51-årig tjänst hos fru Musica*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.

Underdånigt betänkande och förslag angående harmonimusikens vid armén sammansättning, musikpersonalens organisation samt därmed i sammanhang stående frågor angående aflöning och underhåll m.m. Stockholm, 1903.

Litteratur

- 250: *Kungl. Musikaliska Akademien 1771–2021* (2020). Red. Pia Bygdéus, Torbjörn Eriksson och Erik Wallrup. [Möklinta]: Gidlunds förlag.
- Ahlberger, Christer (2003). *Den svenska staden – vinnare & förlorare*. Riksantikvarieämbetet.
- Ahlqvist, Josefine (2015). *Gamla Domprostgården i Växjö*. Växjö: Länsstyrelsen i Kronobergs län.
- Barlow, Helen (2018). "The British Army and the music profession". Rosemary Golding, red., *The music profession in Britain, 1780–1920: New Perspectives on Status and Identity*. London: Routledge, s. 72–89.
- Dahlstedt, Sten (2007). *Form och funktion: idéer i Musikhögskolans lärarutbildning 1947–76*. Hedemora: Gidlund.
- Edenstrand, Åke (1992). "Civila och militära musiker". I *Musiken i Sverige III. Den nationella identiteten 1820–1920*. Red. Leif Jons-son och Martin Tegen, Stockholm: Fischer & Co., s. 155–174.
- Edenstrand, Åke. "Musikregemente av rang" i *Livgrenadjärregemen-tet i slutet av en epok*. Red. Sven Hellström. Linköping: Kommit-tén för Livgrenadjärregementets historia, 2000, s. 339–385.
- Edenstrand, Åke (2006). "Frans Sjöberg och militärmusiken i Stock-holm" i Sjöberg, Bengt, *I tonernas värld. Frans Sjöberg 1824–1885*. Lidingö: Eget förlag, s. 83–90.
- Edström, Olle (1989). "Vi skall gå på restaurang och höra på musik." Om reception av restaurangmusik och annan 'mellanmusik'. *STM*, s. 77–112.
- Ericson, Lars (1989). "Det indelta regementets ekonomi. Exemplet Södermanlands regementes finanser 1790 och 1840". Ericson, Lars & Gäfvert, Björn (red.), *Med spade och gevär. Rapport från symposium om det militära indelningsverket, Axevalla 1988* (Med-delanden från Krigsarkivet XII), Borås, s. 90–106.
- Ericson Wolke, Lars (2002). *Svenska knektar: indelta soldater, ryttare och båtsmän i krig och fred*. Lund: Historiska media.
- Ericson Wolke, Lars (2023). *Nationens avskum, militärens elit: myt och sanning om de värvade soldaterna i Sverige*. Stockholm: Natur och Kultur.
- Franzén, Gunnar (1967). "Från roteknektar till värnpliktssoldater" i *Kungl. Kronobergs Regemente under fyra sekel, 1623–1694*. Utg. Kungl. Kronobergs regementes historiekommitté, Växjö, 107–160.

- Gustafsson, Magnus (2016). *Polskans historia. En studie i melodityper och motivformer med utgångspunkt i Petter Dufvas notbok*. Diss. Lund: Lunds universitet, Musikvetenskap.
- Gustafsson, Magnus (1994). "Växjö stads musikhistoria från senmedeltid till andra hälften av 1800-talet" i *Landsbibliotekets gamla samlingar* (Kronobergsboken 1994), red. Jonas Barck, Växjö: Kronobergs läns hembygdsförbund, 79–111.
- Gäfvert, Björn (1989). "Det indelta regementets kontinuerliga verksamhet" i *Med spade och gevär. Rapport från symposium om det militära indelningsverket, Axevalla 1988* (Meddelanden från Krigsarkivet XII), Borås, 81–89.
- Hallgren, Karin (2000). *Borgerlighetens teater: om verksamhet, musiker och repertoar vid Mindre teatern i Stockholm 1842–63*. Diss. Uppsala: Univ.
- Hallgren, Karin (2016). "Writing experiences and thoughts on historiography" i Gunnar Ternhag et al., *Writing Composer Biographies in the Project Swedish Musical Heritage. Danish Musicology Online*, 55–60.
- Hayen, Mats (2017). "Ett hav av omöjligheter. Konkursen för personal vid Kungliga Teatern, 1773–1792" i *Ekonomisk kulturhistoria. Bildkonst, konsthantverk och scenkonst 1720–1850*, red. Klas Nyberg. Stockholm: Kulturhistoriska Bokförlaget, 141–155.
- Kronobergs regemente under 1900-talet* (1996). Red.kommitté Björck m.fl.
- Kungl. Kronobergs Regemente under fyra sekel, 1623–1694* (1967). Utg. Kungl. Kronobergs regementes historiekommitté, Växjö.
- Leijonhufvud, Karl K:son (1915). *Kungl. Södermanlands regementes historia 1771–1915. Andra delen 1816–1915*. Uppsala: Almqvist & Wiksell.
- Nilsson, Ann-Marie (2017). *Musik till vatten och punsch. Kringssvenska blåsoktetter vid brunnar, bad och beväringsmöten*. Möklinta: Gidlunds förlag.
- Nilsson, Ann-Marie (2005). "Blåsoktett till och från Axevalla hed under indelningsverkets slutfas", i *Frispel: Festskrift till Olle Edström*. Red. Alf Björnberg. Göteborg Univ., 112–133.
- Nilsson, Ann-Marie (2022). "Bleckblåsinstrument i svensk kavallerimusik under 1800-talets början", *STM-SJM* vol. 104.

- Nyberg, Klas, red. (2017). *Ekonomisk kulturhistoria: bildkonst, konsthantverk och scenkonst 1720–1850*. Stockholm: Kulturhistoriska bokförlaget.
- Pihlström, Anton (1938). *Kungl. Dalregementets historia. VI. Avdelningen 1815–1908*. Uppsala.
- Reese Willén, Anne (2014). *I huvudstaden, musiklivets hård: den strukturella omvandlingen av Stockholms offentliga konstmusikliv ca 1840–1890*. Diss. Uppsala: Univ.
- Rehnberg, Mats (1967). *Vad skall vi göra med de blanka gevär?* Stockholm: Nordiska museet.
- Rempe, Martin (2017). "Cultural Brokers in Uniform: The Global Rise of Military Musicians and Their Music". *Itinerario*, vol. 41:2, 327–352.
- Sandahl, Inge (2010). "Kronobergarna. Militärmusiken i Växjöregionen". I *Från Sigfridsmässa till The Ark*, red. Boel Lindberg & Magnus Gustafsson. Växjö kommun & Smålands Musikarkiv/ Musik i Syd, 249–267.
- Sandahl, Inge (1996). "Regementets musik" i *Kronobergs regemente under 1900-talet*, 241–292.
- Sjöberg, Bengt (2006). *I tonernas värld. Frans Sjöberg 1824–1885*. Lidingö: Eget förlag.
- Slavicková, Eva (2000). "Militärkapelle und ihre stellung in dem musikleben des 19. Jahrhunderts: Einfluss der Militärkapelle auf die Olomoucer Musikkultur bis zum Jahre 1918" i *Musicologica olomucensia* 5, 143–154.
- Stolt, Lars C. (2010). *Förbimarsch i parad. Marschmusik som livgivare, traditionsbärare och njutningsmedel*. Visby: Books-on-demand.
- Strand, Sigfrid (1974). *Militärmusikern i svenskt musikliv*. Stockholm: Sohlmans.
- Strand, Sigfrid (1977). "Musikorganisation och musikliv". I *Kungl. Södermanlands regemente under 350 år*. Red. Gunnar Henricson & Nils Ohlsson. Strängnäs, 643–664.
- Stribolt, Barbro (1982). *Stockholms 1800-talsteatrar: en studie i den borgerliga teaterbyggnadens utveckling*. Stockholm: Liber.
- Strömbeck, K. G. & Hofsten, Sune (1974). *Kungliga Teatern i Stockholm: Repertoar 1773–1973*. Stockholm: Operan.
- Tegen, Martin (1955). *Musiklivet i Stockholm 1890–1910*. Stockholm: Monografier utgivna av Stockholms kommunalförvaltning.

- Tegen, Martin (1986). *Populär musik under 1800-talet*. Stockholm: Ed. Reimers.
- Tornhed, Stig, red. (1991). *Smålandsposten: en tidnings 125-åriga historia*, Växjö: Smålandsposten.
- Vretblad, Åke (1977). "Bernhard Crusell i Linköping". I *Bernhard Crusell: Tonsättare, klarinettvirtuos*. Kungl. Musikaliska Akademiens skriftserie nr 21. Stockholm, 169–202.
- Wassberg, Mac (1942). *Bidrag till den svenska militärmusikens historia: studier över fyra seklers militärmusikaliska skeende i Sverige 1600–1900*. Lic. Uppsala: Univ.
- Östling, Johan m.fl. (2022). *Humanister i offentligheten*. Stockholm/Göteborg: Makadam förlag.

Salomon Eklin och musiklivet i Växjö i slutet av 1700-talet

Musikaliska räckhåll i en mindre svensk skolstad

Mathias Boström

Musikverksamheten vid svenska skolor och gymnasier under 1700-talet och början av 1800-talet var betydelsefull även utanför undervisningssammanhangen, som en resurs för musiklivet i skolstäderna och deras omland.¹ Detta har emellertid inte inneburit att skolmusiken under denna tid ägnats någon större musikvetenskaplig forskarmöda. Stig Walins utmärkta, men långt ifrån heltäckande, artikel om upplysningstidens skolmusik i *Svensk tidskrift för musikkforskning* 1938 är fortfarande den mest omfattande undersökningen på området.² Jag menar att detta avspeglar en länge dominerande syn – inte nödvändigtvis uttryckligen formulerad – inom musikhistorieskrivningen: det mesta av musikhistoriskt intresse har skett kring hovet och i de större städerna. Skolorna och gymnasierna var dessutom i många fall belägna i mindre stiftsstäder, geografiskt avlägsna från huvudstaden och de större universitetsstäderna. Det skulle inte förvåna mig ifall avståndet till det skolmusikaliska källmaterialet även kan vara en bidragande orsak till dess sparsamma utforskande.

Syftet med det här kapitlet är att fördjupa kunskapen om musiklivets förutsättningar i en svensk stad under slutet av 1700-talet och 1800-talets början, med Växjö som fallstudie. Mitt huvudsakliga

¹ Leif Jonsson & Anna Ivarsdotter, red., *Musiken i Sverige, 2 Frihetstid och gustaviansk tid 1720–1810* (Stockholm: Fischer, 1993), 155–158.

² Stig Walin, ”Musiken vid skolorna i Sverige under upplysningstidevarvet”, *Svensk tidskrift för musikkforskning* 20 (1938), 30–85.

fokus riktas mot musiken som utgick från stadens gymnasium och en av musiklärarna, Salomon Eklín (1756–1803). Genom att följa Eklíns livsbana som musicerande skolelev i Växjö, musikstipendiat vid Uppsala universitet och därefter som musiklärare i hemstaden blir det möjligt att diskutera organisationen av musiken i skolan och staden, såväl som kontakt- och spridningsvägar kring musicerandets materiella förutsättningar i form av musikalier och instrument. Samtidigt uppmärksammar denna undersökning en i sitt regionala sammanhang betydelsefull musiker och komponist som inte är närmare känd inom musikhistorieskrivningen, vilket motiverar en lite närmare biografisk behandling här.

Musikaliska räckhåll

Som en ledstång i undersökningen om tillgången till olika slags musikaliska resurser har jag valt begreppet *räckhåll*. Det formulerades av sociologen Alfred Schütz på 1930-talet och har därefter överförts till kulturgeografiska studier av bland annat Torsten Hägerstrand. Schütz resonerar utifrån ett grundläggande fenomenologiskt perspektiv och beskriver ”världen inom människans räckhåll” som ”det skikt av verklighetsvärlden som den enskilda människan uppfattar som kärnan i sin verklighet”. Han skiljer vidare mellan världarna inom en individs *aktuella, återupprättbara* respektive *uppnåeliga räckhåll*; det vill säga vad som finns omedelbart inom räckhåll, vad som tidigare har funnits inom räckhåll men kan återfås, samt vad som genom olika handlingar kan fås inom räckhåll.³

Torsten Hägerstrand inkorporerade räckhållsbegreppet i sitt tidsgeografiska modellbygge i form av en *räckhållsrymd*. Denna inbäddar en person på varierande sätt i tid och rum, utifrån fysiska, ekonomiska, kunskapsmässiga samt emotionella förutsättningar och förhoppningar. Vad räckhållsrymden innehåller beror därmed på ”personens egen kapacitet och biografi, men också på vad omgivningen erbjuder i form av tillgångar att ta av och mottagare att ge till”.⁴ Inte minst det sistnämnda – tillgång till ”mottagare att

³ Alfred Schütz, *Den sociala världens fenomenologi* (Göteborg: Daidalos, 1999), 96–98.

⁴ Torsten Hägerstrand, *Om tingens vidd och tidens ordning* (Stockholm: Byggeforskningsrådet, 1991), 188. Hägerstrand var för övrigt själv gymnasist i Växjö, låt vara 130-talet år efter denna undersöknings tidsram.

ge till” – torde spela en stor roll för genomslaget av en aktörs verksamhet.

I den här undersökningen använder jag mig av räckhåll i en ganska handfast mening inriktat mot aktörer inom musiklivet och – vad jag här vill kalla – *musikaliskt räckhåll*. Det handlar helt enkelt om vilka personella och materiella resurser, kopplade till musiklivet, som fanns inom räckhåll för Eklin och det övriga musiklivet i Växjö, eller som kunde hamna inom räckhåll genom i första hand distribution eller cirkulation av personer eller produkter, inom staden och med omvärlden.

Forskning om Salomon Eklin och Växjösmusikhistoria under 1700-talet

Salomon Eklin är ett av de mindre kända namnen i svensk musikhistoria. Denna tonsättare och musiklärare vid Växjö gymnasium 1780–1801 finns exempelvis inte med i något av 1900-talets större svenska musiklexika.⁵ Däremot nämns Eklin i förbigående i *Musiken i Sverige*, i samband med ett resonemang kring spridningen av de melodier som Bellman använde till sina epistlar och sånger.⁶ Genomgången av Eklins bevarade spelmansböcker i Växjö stadsbibliotek gav James Massengale, melodiredaktören för jubileumsutgåvan av *Fredmans Epistlar*, så mycket intressant och tidigare okänt material att hela utgivningens tidsschema måste spräckas. I linje med mitt inledande resonemang kring var intressant källmaterial kan finnas hade melodiredaktören inga förväntningar på att några för Bellmanforskningen intressanta källor kunde finnas så långt från huvudsta-

⁵ Tobias Norlind, *Allmänt musiklexikon* (Stockholm: Wahlström och Widstrand, 1912–1916); Tobias Norlind, *Allmänt musiklexikon* (2 omarb. uppl. Stockholm: Wahlström & Widstrand, Stockholm, 1927–1928); Carl-Allan Moberg, Einar Sundström & Gösta Morin, red., *Sohlman's musiklexikon: nordiskt och allmänt uppslagsverk för tonkonst, musikliv och dans* (Stockholm: Sohlman, 1948–1952); Hans Åstrand, red., *Sohlman's musiklexikon* (2 rev. och utvidgade uppl. Stockholm: Sohlman, 1975–1979). I skrivande stund (februari 2025) finns endast rudimentära uppgifter om Eklin på *Levande musikarv*. ”Salomon Eklin (1756–1803), *Levande musikarv*, <https://levande-musikarv.se/tonsattare/eklin-salomon/>, hämtad 4 februari, 2025. Denna artikel är en del i arbetet med en biografi över Salomon Eklin och en förteckning över hans kompositioner.

⁶ Jonsson & Ivarsdotter, red., *Musiken i Sverige*. 2, 280.

den. Undersökningen av Eklins notböcker genomfördes följaktligen som en avstickare på väg någon annanstans.⁷ När Stig Walin tar upp musiklärarna i Växjö, i hans inledningsvis anförda artikel om skolmusik, behandlas inte Salomon Eklin närmare. Däremot citerar Walin, delvis in extenso, ur viktiga källor beträffande gymnasie-musikalierna i Växjö, som sedan hans artikel skrevs inte har gått att återfinna.⁸

Inom den historiskt inriktade folkmusikforskningen har situationen i stället varit den motsatta: det mesta av intresse har skett på landsbygden, eller i varje fall utanför storstadsregionerna. Utifrån detta perspektiv är det därför inte förvånande att samma Eklins samlingar, som förändrade Bellman-forskningen, under lång tid varit kända inom den utforskning av småländsk folkmusik som i första hand Magnus Gustafsson har bedrivit, exempelvis i avhandlingen *Polskans historia*.⁹ Gustafsson har även uppmärksammat Eklins bredare musikaliska verksamhet, likväl som hans föregångare och efterträdare bland musiklärarna, i ett par artiklar om Växjös äldre musikhistoria med utgångspunkt i musikaliesamlingarna i stadens stifts- och landsbibliotek.¹⁰ Föreliggande undersökning bygger på mer omfattande arkivundersökningar än vad Gustafsson genomfört.

Växjö under 1700-talet

Växjö var under 1700-talet en stad i stagnation. Utgångspunkten var en stad med liten befolkning, 824 invånare i stadsförsamlingen

⁷ James Massengale, "Bellmaniana in the Contradance book of Salomon Eklin" i Bertil H. van Boer, Jr., red., *Gustav III and the Swedish stage* (Lewiston [N.Y.]: E. Mellen Press, 1993), 147–165.

⁸ Walin, "Musiken vid skolorna i Sverige under upplysningstidevarvet". Den volym (G I 1 b) med inventeringar över bland annat gymnasieorkestrernas musikalier som Walin undersökte i Växjö på 1930-talet fanns inte med när alla Högre allmänna läroverkets i Växjö äldre arkivalier på 1950-talet överfördes till dåvarande Landsarkivet i Vadstena. Vad som hänt med volymen är inte känt.

⁹ Magnus Gustafsson, *Polskans historia. En studie i melodyper och motivformer med utgångspunkt i Petter Dufvas notbok* (diss., Lund: Lunds universitet, 2016).

¹⁰ Magnus Gustafsson, "Växjö stads musikhistoria från senmedeltid till andra hälften av 1800-talet", *Landsbibliotekets gamla samlingar. I Varend och Sunnerbo* nr 5 (1994), 79–111; Magnus Gustafsson, "Vare underviste i 'rudimentus musicae'. Musiken vid skola och gymnasium i 1700-talets Växjö" i Lars-Olof Larsson red., *Linné. En småländsk resa* (Stockholm: Prisma, 2006), 72–93.

år 1717.¹¹ Befolkningstillväxten under 1700-talet var låg, lägre än genomsnittet i riket. Som jämförelse återfinns Växjö under 1770-talet på plats 38 bland svenska städer utifrån befolkningsstorlek (1 366 invånare i stad- och landsförsamling). Bland stiftsstäderna var Växjö den tredje minsta. Endast Strängnäs (1 107) och Skara (821) hade mindre befolkning.¹² År 1800 hade Växjö växt till 1 130 personer, med den omgivande landsförsamlingen inräknad totalt 2 145. En anledning till den långsamma befolkningsutvecklingen står sannolikt att finna att staden under 1700-talet inte fick några mer omfattande eller framgångsrika industriella etableringar. Handelsmännen och hantverkarna var dessutom få och inte anmärkningsvärt välbärgade. Det var i stället den civila och kyrkliga förvaltningen som satte sin prägel på 1700-talets Växjö, som residensstad för Kronobergs län och stiftsstad för Växjö stift. Till den kyrkliga verksamheten hörde också skola och gymnasium, vars omkring ett par hundra elever – huvudsakligen inflyttade från landsbygden – utgjorde ett betydande inslag i stadens liv. När Carl von Linné besökte sin gamla skolstad i samband med sin öländska och gotländska resa 1741 konstaterade han i sitt manuskript att Växjö saknade industrier, ”förutom djäkne-manufacturen”.¹³

Denna lite efterseglade, sömniga bild av Växjö under 1700-talet är samtidigt inte den enda giltiga. Från gymnasiet reste studenterna vidare till universiteten och kom i flera fall tillbaka till Växjö med nya intryck och lärdomar i bagaget. Även landshövdingar och biskopar hämtades utifrån och kom på olika sätt att sätta sin prägel på stifts- och residensstaden genom sina ledarroller. En sådan betydande förändring skedde exempelvis 1787 då Olof Wallqvist (1755–1800) utsågs till ny biskop i Växjö stift. Han efterträdde Olof Osander (1700–1787), vilken under lång tid dessförinnan hade varit oförmögen att kraftfullt leda stiftets verksamhet. Wallqvist intog dessutom en framträdande roll på den nationella arenan, där han var en av prästeståndets ledande riksdagsledamöter och Gustav III:s personlige bikt-fader. I vissa avseenden var således avståndet mellan

¹¹ Detta avsnitt bygger på Lars-Olof Larsson, *Växjö genom 1000 år* (Stockholm: Norstedt, 1992), där inte annat anges.

¹² De jämförande uppgifterna är hämtade från Ortshistoria. ”Alla svenska städer: befolkning 1770-tal”, *Ortshistoria*. <http://ortshistoria.se/befolkning/1770t>, hämtad 4 februari 2025.

¹³ Citat i Larsson, *Växjö genom 1000 år*, 166.



Växjö 1802. Akvarell av Lars Gustaf Boring. Stadsbilden i småstaden Växjö dominerades av domkyrkan. Det andra tornbeklädda taket vänster om domkyrkan tillhör skol- och gymnasiebyggnaden. Den fungerade från 1715 till 1800-talets första år som skola på bottenvåningen och gymnasium på övervåningen. Gymnasiet bedrev undervisning i huset i någon form fram till 1889. I den stora salen på övervåningen undervisade cantor figurativus Salomon Eklin dagligen sina discantister i musik. Tornet intill domkyrkan tillhör rådhuset vid torget ett kvarter bort. I rådhusets samlingssal hölls återkommande baler, där discantisterna sannolikt ofta stod för dansmusiken. Den vita byggnaden längst till vänster i bilden, ett landeri (ståndsmässig uppförd jordbruksfastighet på stadens mark), är sedan 1842 helt införlivad i stadsbebyggelsen och rymmer i dag bland annat Smålands Musikarkiv, artikelförfattarens arbetsplats. Digitalt museum. Foto: Kulturparken Småland.

Växjö och rikets högsta ledning i praktiken ganska kort. Kungen med entourage besökte Växjö vid flera tillfällen under denna period och en del av länets adliga personer vistades periodvis vid hovet. Berömt är exempelvis morgonandakten i Växjö domkyrka i slutet av september 1776, då den 17-åriga adelsfröken Ulrica Catharina Koskull skulle inspekteras av kungen för att se om hon föll honom i smaken som framtida hovdam. Carl August Ehrensvärd beskrev mötet i sin dagbok: "Aldrig har man sett dem [prästerskapet] så ifrige i sitt ämbete, de sjöngo psalmer och uphöjde sin sträva röst, emellertid voro allas ögon vända til den vackra fröken, som med skäl

kan kallas vacker. Det är den första hoffröken, som blifvit promoverad i en domkyrka.”¹⁴

Salomon Eklins levnadsbana

Det var i detta Växjö som Salomon Eklins föddes i mars 1756 som son till en av stadens handelsmän. Han skrevs in i Växjö skola som åtta-åring men tycks – i likhet med mer välbärgade barn – ha haft informator i hemmet snarare än deltagit i undervisningen i skolsalen, i vilken alla de sex klasser samsades och fick undervisning samtidigt.¹⁵ Som 14-åring, 1770, överfördes Eklins till gymnasiet i Växjö, som var beläget i skolhusets övervåning.¹⁶ Fyra år senare, 1774, lämnade han Växjö för att fortsätta sin utbildning vid Uppsala universitet.

I den uppländska universitetsstaden vistades Salomon Eklins 1774–1779. Han blev filosofie kandidat 1778 och promoverades till filosofie magister 10 juni 1779; avhandlingen behandlade antika jordbruksredskap.¹⁷ Eklins utsågs till förste kurator vid Smålands nation i Uppsala i juni 1779, men blev inte långvarig på denna post.¹⁸ Från och med februari 1780, med officiell utnämning 24 maj, ersatte Eklins den bortgångne Johan Christian Zschotzcher d.y. (1741–1780) som lärare i instrumentalmusik, cantor figurativus, vid Växjö gymnasium.¹⁹ Eklins hade egna erfarenheter av vad tjänsten innebar. Han hade själv ingått i gymnasieorkestern 1771–1774 och var under alla dessa år den antagligen skickligaste violinisten, eftersom han fick den högsta gratifikation.²⁰ Även under studietiden i Uppsala hade Eklins fortsatt att underhålla och utveckla sitt musicerande. Han spelade violin

¹⁴ G. A. Ehrensverd, *Dagboksanteckningar förda vid Gustaf III:s hof* (Stockholm: Norstedts, 1877), 192.

¹⁵ Riksarkivet Vadstena, Högre allmänna läroverket i Växjö CIIa:3.

¹⁶ Riksarkivet Vadstena, Högre allmänna läroverket i Växjö CIIa:2.

¹⁷ Johan Floderus och Salomon Eklins, *Instrumenta graecorum rustica ex hesiodo illustrata... praeside mag. Johanne Flodero... pro gradu publico examini tradit Salomon Eklins* (diss. Uppsala: Joh. Edman, 1779). Avhandlingen finns tillgänglig digitalt via <https://www.alvin-portal.org/>.

¹⁸ Gösta Molin & Paul Wilstadius, *Smolandi Upsalienses. Smålandsstudenter i Uppsala. 6 1745–1800* (Uppsala: Smålands nation, 1986), 166.

¹⁹ Notis i *Wexjö Stifts-Tidningar* nr 3 (1780).

²⁰ Riksarkivet Vadstena, Högre allmänna läroverket i Växjö FIVb:1.

i Akademiska kapellet och innehade 1775–1779 ett av universitetets åtta musikstipendier.²¹

Under de första seklen av gymnasiemusik i Sverige (1600- till 1800-talen) var det vanligt att de dåligt betalda tjänsterna som musiklektare kombinerades med att vara sånglärare vid skolan och/eller domkyrkoorganist eller någon annan lärarbefattning (jfr Jonas Lundblads bidrag i denna antologi).²² Eklins föregångare som cantor figurativus, Zschotzscher d.y., hade en liknande bakgrund med grundläggande utbildning i Växjö, följd av universitetsstudier i Uppsala. Efter återkomsten till Växjö kombinerade Zschotzscher d.y. emellertid instrumentalmusiken med att vara sånglärare i skolan och domkyrkoorganist och kom dessutom att prästvigas och ta pastoralexamen, dock utan att ges möjlighet att närmare fullfölja denna bana.²³ Eklin tycks inte ha varit närmare intresserad av att bredda sin försörjningsbas med flera musikanknutna tjänster, eftersom han inte gjorde ansträngningar för att bli domkyrkoorganist eller sånglärare vid skolan när dessa tjänster utlystes.²⁴ Som disputerad magister hade Eklin i stället möjlighet att söka de något mer välbetalda lärartjänsterna vid skolan och gymnasiet och det skulle inte förvåna mig ifall det var den utsikten som lockade tillbaka honom till Växjö. Jag har dock inte stött på källor som kan kasta ljus över Eklins bevekelsegrunder bakom återkomsten eller om han på något sätt var involverad i, eller kunde dra ekonomisk fördel av, familjens handelsverksamhet (se dock nedan). Eklin vikarierade som gymnasielektor under tre år på 1780-talet och i augusti 1799 utnämndes han till kollega (lärare) vid andra klassen i Växjö skola. Ett år senare avancerade han till skolans konrektor, vilken tillsammans med rektorn undervisade i skolans högsta klass.²⁵ I samband med att Eklin blev konrektor vid skolan lämnade han efter 20 år tjänsten som cantor figurativus vid gymnasiet. Han efterträddes i april 1801 av dom-

²¹ Uppsala universitets arkiv, serie G III aa för åren 1775–1779.

²² Walin, "Musiken vid skolorna i Sverige under upplysningstidevarvet", 43.

²³ Se Magnus Gustafsson. "Johan Christian Zschotzscher (1741–1780)", *Levande musikarv*, <https://levandemusikarv.se/tonsattare/zschotzscher-johan-christian/>, hämtad 4 februari 2025.

²⁴ Se *Wexiö Stifts-Tidningar* nr 4 (1780), Jöns Munck förordnas som organist vid Växjö domkyrka, resp. nr 1 (1781), Zacharias Åbergs utnämns till Cantor Choralis vid Växjö skola.

²⁵ Molin och Wilstadius, *Smolandis Upsalienses*, 166.

kyrkoorganisten Johan Svensson, som Eklin för övrigt delade adress med vid denna tidpunkt.²⁶

Salomon Eklin blev dock inte långvarig i sin tjänst som konrektor. Han avled i juli 1803 i lungsot, 47 år gammal och ogift.²⁷ Bouppteckningen visade på att hans tillgångar överskred skulderna med mer än 1 000 riksdaler. Han hade dessutom en stor boksamling som efter hans bortgång auktionerades ut.²⁸ Eklins musikalien skänktes till gymnasiet och han testamenterade en stor summa pengar till grundandet av en fattigskola i staden.²⁹

Cantor figurativus och discantisterna

I det här sammanhanget är det emellertid Salomon Eklins arbetsuppgifter som *cantor figurativus* – eller *director musices* som tjänsten också benämndes ibland – som är de mest centrala. Jag har inte hittat någon direkt tjänstebeskrivning för cantor figurativus vid Växjö gymnasium, men uppdraget utfördes under 1600-talet och långt in på 1700-talet av en av kollegorna vid gymnasiet utöver deras ordinarie tjänster.³⁰ Eklin presenterar dessbättre sina arbetsuppgifter 1785 i ett brev till Justitierevisionen (föregångaren till Högsta domstolen). Anledningen till Eklins besvärsskrift var att han ansåg sig felaktigt förbigången vid tillsättningen av en tjänst som adjunkt vid gymnasiet. Eklin meddelar att han undervisade i musik en timme per dag, sex dagar i veckan: måndag till fredag instrumentalmusik, på lördagen de aktuella psalmerna till följande dags gudstjänst. Gymnasieorkestern kallades vid den här tiden *Discanten* – eller ”Kungl. Gymnasiums Discant”, som Eklin skriver – och eleverna som spelade i orkestern benämndes *discantister*. Förutom det regelbundna övandet i skolhusets övervåning skulle Eklin och hans discantister presentera

²⁶ *Wexiö Stifts-Tidningar*, nr 1 (1801). Se även Riksarkivet Vadstena, Växjö stadsförsamling A1:5, 35.

²⁷ Riksarkivet Vadstena, Växjö stadsförsamling C:2, 1073.

²⁸ Eklins bouppteckning i Riksarkivet Vadstena, Växjö rådhusrätt och magistrats arkiv, FIIIa:4, 287–296; förteckning över Eklins utauktionerade böcker i *Wexiö stiftstidningar* nr 4 och 5 (1803).

²⁹ Se K. A. Henning, red., *Donationsurkunder rörande kyrka och skola i Wexiö stads- och landsförsamlingar* (Växjö: Nya Wexiö-Bladets Tryckeri, 1903).

³⁰ Josef Rosengren, *Ny Smålands beskrifning. I* (Växjö: Nya Växjöbladets tryckeri, 1920), 337, 472 f.

”Musik och solosång i Kyrkan vid Adventssöndagen, Påsk, Kristi himmelfärds och pingstdagarna, att på Gymnasium wid alla Rectors ombyten, lectors introductioner och vid årliga examina uppvakta”. Dessutom, beklagade sig Eklin, hade man som tradition i Växjö en sångvecka i slutet av höstterminen. Då sjöng och musicerade gymnasisterna fyra timmar om dagen – för Eklin ett oavlönat extraarbete som låg utanför vad den då gällande skolstadgan från 1724 påbjöd.³¹

Samma skolstadga, som gällde under hela Eklins verksamhetsperiod, angavs dessutom att vad ”musica figurata angår, måste Rector Cantus derföre sörja ock icke allenast öfwa Gymnasisterna, utan ock af trivial Scholan utwällja them som ther til böijelige äro”.³² Discanten bestod därmed av en blandning av gymnasister och de mest lämpade och intresserade av skoleleverna. Discantisterna fick varje termin ekonomisk ersättning för sitt deltagande i musicerandet baserad på skicklighet. Genom de bevarade verifikationerna (i avskrift) går det att följa enskilda discantisters progression i orkestern i Växjö, liksom variationen av hela Discantens storlek över tid. Anpassning till olika musikaliska förutsättningar avspeglas också att det i många fall finns förenklade stämmor bevarade i musikmanuskripten – i Växjö gymnasiums samling benämnda ”repieno”-stämmor. Tidigare hade medlen för discantister och cantor figurativus insamlats genom så kallad sockengång, men från och med 1780, Eklins första år i tjänst, hade sockengången avskaffats och ersatts med fasta ersättningar. Cantor figurativus fick från och med nu en ersättning på 40 riksdaler per år.³³ Socknarnas gemensamma bidrag till undervisningen i Växjö insamlades nu genom kronans försorg, till skillnad mot tidigare då djäknarna själva vandrade till sina anslagna socknar, fortfarande på 1700-talet sjungandes visor ur den ett par hundra år äldre *Piæ Cantiones*.³⁴

Under Eklins tid som cantor figurativus arvoderades ett drygt 90-tal elever för sitt deltagande i Discanten. Antalet per år varierade mellan 8–18 discantister, med ett medeltal på 13 per år. För

³¹ Riksarkivet Stockholm, Högsta domstolens arkiv, Utslagshandlingar i besvär- och ansökningsmål för år oktober 1785, nr 8.

³² Citerat efter Walin, ”Musiken vid skolorna i Sverige under upplysningstidevarvet”, 35.

³³ Riksarkivet Vadstena, Högre allmänna läroverket i Växjö, FIVb:2.

³⁴ Se beskrivning i Samuel Ödmann, *Hågkomster från hembygden och skolan* (Lund: Gleerup, 1830), 66–68.

en nybörjare i orkestern var den inledande ersättningen 16 skilling, medan de främsta och viktigaste kunde få en ersättning på upp mot 2 riksdaler (motsvarande 96 skilling) per termin.

Antalet gymnasister i Växjö varierade ganska mycket. Exempelvis hade gymnasiet totalt 37 elever 1799, i åldrarna 14–24 år, vilket dock var ganska få i jämförelse med exempelvis 1741 då 80 gymnasister var inskrivna.³⁵ Av dessa 37 ingick 1799 tio i Discanten, vilket alltså motsvarar mer än var fjärde inskriven gymnasist, även om någon eller några discantister möjligtvis var hämtade från skolan. I några fall tycks från skolan utomstående musikkunniga personer ha ingått i Discanten, såsom exempelvis organistelever. Under 15 års tid, 1786–1801, var Johannes Ljungberg (1764–1802) basist i Discanten och länge den som fick den högsta ersättningen. I hans fall framstår det som att han var stadsmusikant med spel i orkestern som ett av sina uppdrag.³⁶

Ett säkert välkommet ekonomiskt tillskott fick cantor figurativus och hans elever genom att de tycks ha haft privilegiet att ensamma stå för dansmusiken i staden, även om privilegiebrev eller andra källor som explicit uttrycker detta inte har återfunnits. Skola och gymnasium tillhörde kyrkans sfär och eftersom det inte var ovanligt att musikläraren dessutom var domkyrkoorganist så är det inte förvånande att privilegiet i praktiken kom att tillhöra musikläraren och dennes lär-

Förteckning på dem, som siste vår Termin [1798] woro närwarande vid Kongl. Gymnasii Discant, och g[j]orde därstädes behörig tjenst.	
Samuel Ljungberg	96
And. Ljungberg	88
A. O. Ljungberg	24
Ad. Ljungberg	20
Ad. Ljungberg	20
Joh. Ljungberg	20
Joh. Ljungberg	20
Joh. Ljungberg	16
Lars Ljungberg	16
N. Ljungberg	16
N. Ljungberg	16
Sam. Ljungberg	16
And. Ljungberg	16
Joh. Ljungberg	9
And. Ljungberg	16
Summa 8-72	

Salomon Eklin
24. Nov. 1798

”Förteckning på dem, som siste vår Termin [1798] woro närwarande vid Kongl. Gymnasii Discant, och g[j]orde därstädes behörig tjenst.” Observera spridningen mellan de mer juniöra discantisterna, som tilldelades 16 skilling, och de skickligaste, som fick det dubbla. Undantaget är basisten Johannes Ljungberg (1764–1802), som var 34 år 1798 och fick den betydligt högre ersättningen på 2 riksdaler, motsvarande 96 skilling. Foto: författaren. Riksarkivet Vadstena, Högre allmänna läroverkets i Växjö arkiv.

³⁵ Larsson, *Växjö genom 1000 år*, 209.

³⁶ Riksarkivet Vadstena, Högre allmänna läroverket i Växjö, FIVb:1–2. Uppgifterna bygger på en genomgång av musikstipendielistorna 1780–1800.

jungar. I sina minnen från studietiden i Växjö på 1750- och 1760-talen berättar teologen Samuel Ödmann (1750–1829) om hur han själv och andra discantister fungerade som dansmusiker i staden.³⁷ När det 1794 anordnades ett dussintal baler i stadens rådhus i samband med den stora vintermarknaden (Sigfridsmässomarknaden) stod sex musiker för dansmusiken, och de båda som kvitterade betalningen var discantister.³⁸ Biskop Christopher Isak Heurlin (1786–1860) har i sina minnen från ungdomstiden i Växjö beskrivit följande episod från 1802, vilket tyder på att ett privilegium tycks ha upprätthållits även under Eklins efterträdares tid:

I V:ö bodde då nästan inga adelsmän eller militärer. Baler hölls sällan. Vid dem fanns ingen annan musik än den dir.[ector musices Johan] Svensson gaf med biträde af sina elever och några af ungdomen. Nu hade ett rykte spridt sig, att till den bal adel och militärer skulle på konungens födelsedag hålla i borgmästare Casparsons hus lemnades icke tillträde för ungdomen. ”Vi skola själva anställa bal”. Sagt och gjort. Borgmästare Nettelblad lemnade oss gratis rådhusalen och stadens kanoner. Colliander var rector. Jag och Björkman, sedermera v. president [i Göta hovrätt], gingo till honom och begärde tillåtelse. [...] Vi fingo löfte. Björkman och jag gingo omkring och bjudde presterskap och borgerskap. Alla voro förbittrade öfver adelns högmöd och gingo gerna på vår bal. Den förnäma sociéteten inströmmade från landet. Men den adeliga balen kunde ej på den dagen hållas, utan måste uppskjutas till den följande, ty dir. Svensson var engagerad af oss. Adeln hade således ingen musik; icke heller nog tillgång på dansande damer. Vår bal gick för sig – var munter och lifvad.³⁹

Det är följaktligen inte förvånande att det notmaterial som kan knytas till enskilda Växjö-gymnasister från den undersökta perioden är dansmusik – det var i dessa sammanhang discantisterna var mest efterfrågade och hade störst behov av egna noter.⁴⁰ Sannolikt var de

³⁷ Ödmann, *Hågkomster från hembygden och skolan*, 84.

³⁸ Ersättningen bestod av kontanter, smörgåsar, punsch samt renade och icke-renade supar, se Stefan Åhman, ”Balletterne å Växjö Stads Rådhus år 1794”, *Folkdansforskning i Norden. Brev 39* (2016), 26–29.

³⁹ Citat i Gotthard Virdestam, ”Gamla skolminnen från Växjö”, *Hylltén-Cavallius-föreningens årsbok* (1925): 21 f.

⁴⁰ Förutom Salomon Eklins egna spelmansböcker som behandlas nedan, finns från samma tidsperiod notböcker med dansmusik efter hans discantistkamrat Adam

unga musikerna även betydelsefulla musikaliska resurser vid bröllop och begravningar.⁴¹ Inom sitt aktuella räckhåll hade således kyrkans män och Växjös borgerskap – i varje fall de som var villiga att betala – genom discantisterna tillgång till musiker som i större och mindre konstellationer kunde fylla många behov av sakral och profan musik.

Andra musikaliska resurser i Växjö under 1700-talets slut

Förutom cantor figurativus Eklin och hans discantister fanns det även andra musikaliska resurser inom aktuellt räckhåll i Växjö vid denna tid. I stadsförsamlingens husförhörlängd för 1784–1789 finner vi en trumpetare, en ”Hoboist”, en ”Musicant”, en kantor, en klockare och tre organister.⁴² Som tidigare nämnts hade dessa musiker sannolikt inget privilegium att stå för dansmusiken i staden motsvarande stadsmusikanterna i andra sydsvenska städer. Blåsarna och musikanten var troligtvis kopplade till stadens behov och försvar och var i andra musikaliska sammanhang underställda cantor figurativus. När freden efter Gustav III:s ryska krig firades i Växjö 1790 ordnade stadens magistrat och äldste ett firande i Rådhusalen, där ”under Puke- och Trompete-klang med underdånigste wördnad och renaste glädjebetydelser Kongl. Maj:ts och de öfrige höga Kongl. skålarne blefwo druckne”.⁴³

Ett annat sätt som de musikaliska räckhållen i Växjö förändrades var genom att utifrån kommande aktörer passerade staden och därmed hamnade inom det lokala musiklivets aktuella räckhåll. Detta kunde ske på såväl frivillig som ofrivillig basis. Ett exempel på det sistnämnda är att Gustav III:s ryska krig kom att avsätta direkta musikaliska uttryck i Växjös musikliv. Efter slaget i Parkumäki 21 juli 1789 togs ryska krigsfångar, varav 16 officerare så småningom hamnade i Växjö. Såsom varande adliga officerare kunde de inte sättas i tvångsarbete, utan de blev under en tid ett exotiskt inslag i umgängeslivet

Stålhammar (i Kalmar länsmuseum och Riksarkivet Vadstena), och medlemmen i Discanten under Eklin Gabriel Sandsten (kopia i KB) samt Magnus Theorin, som studerade vid gymnasiet kring 1790 (i Smålands museum).

⁴¹ Gustafsson, ”Vare underviste i rudimentus musicae.” Musiken vid skola och gymnasium i 1700-talets Växjö”, 80.

⁴² Riksarkivet Vadstena, Växjö stadsförsamling AI:2.

⁴³ *Inrikes Tidningar* (20 december 1790).

i staden och dess omgivningar. En av officerarna, den polske Martin Wysotzky, var musikaliskt skicklig och det finns uppgifter om att han gav konserter under sina månader i Växjö 1790.⁴⁴ Kompositioner av Wysotzky, huvudsakligen dansmelodier, finns bevarade i flera notböcker från denna tid. Eklin har skrivit andrastämmor till några av melodierna, vilket tyder att det fanns personliga kontakter mellan den musikaliske krigsfången och cantor figurativus.⁴⁵ Genom ofrivillig personlig cirkulation kom alltså denna musiker och hans musik inom aktuellt räckhåll för Eklin och discantisterna. Det är emellertid obekant ifall det musikaliska utbytet var ömsesidigt.

Till skillnad mot de större svenska städerna saknade Växjö en nyhetstidning under slutet av 1700-talet, *Wexjöbladet* startade sin utgivning först 1810. Det finns därför ingen möjlighet att hitta noter kring ett offentligt konsertliv i lokala tryckta källor från slutet av 1700-talet. Med hjälp av annat källmaterial kan man dock finna spår av att turnerande virtuoser även besökte Växjö. Fröken Sofia Lovisa Mörner (1762–1821) på Oby, utanför dagens Alvesta, skriver att hon 1788 åkte till Växjö för att bevista en bal som inleddes med en konsert av den holländske violinisten Henrik La Hay (d. 1794), tidigare konsertmästare i änkedrottning Lovisa Ulrikas kapell.⁴⁶ Jag skulle heller inte bli förvånad ifall den turnerande hovkapellisten och sångaren Johan Gottfried Zaar (1754–1818) gav en konsert i Växjö 1798 (jfr Boel Lindbergs bidrag i denna antologi). Det är känt att Zaar konserterade i Jönköping i slutet av 1798 och snart därefter i Karlskrona. Den enda vägen mellan dessa två orter gick via Växjö, och ett ”Rondo polacca” av Zaar finns bevarat i manuskript i Eklins musikalesamling – möjligtvis ytterligare ett exempel på hur musik som tillfälligtvis hamnade inom musikers räckhåll införlivades i lokala samlingar.⁴⁷

Den mest anmärkningsvärda musikaliska händelsen i Växjö under den studerade perioden, låt vara innan Eklin tillträtt sin tjänst, är nog

⁴⁴ Denne officer och musiker omnämns med varierande stavningar i 1700-talskällorna, där ”Witzofsky” har blivit den vanligaste i senare litteratur. Han undertecknade dock övergången i krigsfångenskap efter slaget i Parkunmäki som ”Martin Wysotzky”, se Riksarkivet Stockholm, Stedingska arkivet II:ICb5, E 6680.

⁴⁵ Se Gustafsson, *Polskans historia*, 168 f.

⁴⁶ Riksarkivet Stockholm, Sprengportenska samlingen E 5563. Om La Hay, se vidare Jan Ling, ”Apollo Gothenburgensis: Patrik Alströmer och Göteborgs musikliv vid 1700-talets slut”, *Svensk tidskrift för musikforskning* 81 (1999), 53–94.

⁴⁷ J. G. Zaars ”Rondo polacca” finns i Växjö stadsbibliotek Mus. Ms 23a:21.

den nyskrivna operan *Olympens beslut* som uppfördes 24 januari 1778 i gymnasiet lokaler i samband med att Gustav III fyllde 44 år – två dagar innan Naumanns opera *Amphion* hade premiär på Bollhuset i Stockholm. *Olympens beslut* är den enda gustavianska opera jag känner till som hade sin premiär utanför huvudstaden under denna period.⁴⁸ Bakom operauppsättningen stod en samling unga adelsmän. Librettot var skrivet av underofficeren Lorentz (Lars) von Nackreij (1757–1798), tillika brorson till Kronobergs läns dåvarande landshövding. Nackreij hade några år tidigare varit kammarherre hos prinsessan Sofia Albertina och hade sannolikt därigenom bekantat sig med huvudstadens musikteater.⁴⁹ Dessa erfarenheter tog han med sig och omvandlade till en egen opera, en konstform som därmed hamnade inom aktuellt räckhåll för vissa utvalda delar av Växjö och omlandets befolkning. Musiken till *Olympens beslut*, som dessvärre inte har återfunnits, har beskrivits som en del originalmusik (dock utan angiven tonsättare) blandat med arior hämtade ur svenska och franska operor. Jag har inte heller funnit några direkta uppgifter om Discantens inblandning i operauppsättningen. Men med tanke på att föreställningen sattes upp i gymnasiet lokaler förefaller det emellertid sannolikt att även dess orkester medverkade. Varken Lorentz Nackreij eller hans farbror Olof Nackreij blev långvariga i Växjö – möjligtvis hade den kungahyllande operauppsättningen en positiv påverkan på karriären – och deras bidrag till stadens musikliv får snarast betraktas som en del av en personlig cirkulation.

Förutsättningarna för musiklivet i Växjö förändrades en bit in på 1800-talet, vilket ligger utanför denna undersöknings avgränsning. Vuxna amatörer i staden (ännu inte organiserade i ett formellt musiksällskap) började på 1810-talet hålla välgörenhetskonsserter till förmån för stadens fattiga, ibland understödda av musiker från Kronobergs regemente.⁵⁰ Dessa professionella militärmusiker kom från och med 1840-talet att sätta ännu starkare prägel på musiklivet i

⁴⁸ Librettot trycktes i Stockholm 1778, se Lorentz von Nackreij, *Olympens beslut. Opera. Uppförd på hans kongl. maj:t konungens födelse-dag d. 24 januarii 1778 i Wexjö* (Stockholm: Nordström, 1778). Uppgifter om uppsättningen finns i *Dagligt Allehanda* (10 februari 1778).

⁴⁹ Adelsvapen – Wiki. "Von Nackreij, nr 1712", Adelsvapen-Wiki, https://www.adelsvapen.com/genealogi/Von_Nackreij_nr_1712#TAB_4, hämtad 4 februari 2025.

⁵⁰ Se exempelvis annons i *Wexjöbladet* (27 maj 1815). Växjö musiksällskap bildades först långt senare, 1867, se Boel Lindberg, "Stor musik i liten stad. Orkestermusik i Växjö från 1800-talet till idag", i Boel Lindberg & Magnus Gustafsson, red., *Från*

Växjö i och med att de kasernerades i staden, från att tidigare vara bosatta på soldattorp runt om i länet. Från och med då fanns alltså en grupp vuxna professionella blåsmusiker (som även behärskade biinstrument) inom närmast ständigt aktuellt räckhåll i staden, en grupp som dessutom hade privata ekonomiska incitament för att ge konserter och i andra sammanhang stå för musikalisk underhållning (jfr Karin Hallgrens bidrag i denna antologi).

Musikalier i Växjö

De tillgängliga musikaliesamlingarna för den undersökta tidens musiklärare var av två slag: gymnasiets musikalier och musiklärarnas egna privata notsamlingar. Det var inte ovanligt att de förstnämnda samlingarna växte när de tidigare musiklärarna gick bort och deras samlingar inköptes eller donerades till gymnasiet. Så skedde i Växjö efter Zschotzscher d.y. och Eklin.⁵¹

Ganska snart efter Salomon Eklins tillträde 1780 gjorde han en förteckning över de musikalier som fanns till Discantens förfogande: i folioformat fanns Heinrich Alberts Arier från 1638 och häftena 2–5 i Andreas Hammerschmidts Musicalische Andachten (1639–1642), i kvarto ”19 st. skrefne, merendels oduglige” och ”25 st. dito tryckte, obruklige” nothäften.⁵² Av kommentarerna att döma var de historiska musikalierna inom aktuellt räckhåll för Eklin inte intressanta utifrån den verksamhet som han önskade bedriva – men de ingick inte i Eklins räckhållsrymd för att tala med Hägerstrand. Det är därför inte förvånande att det första avtryck som musiklärare Eklin gör i Växjös stifts konsistorieprotokoll är att han ber om medel för att köpa in nya noter till sin orkester. I Växjö fanns en tradition – sedan medeltiden enligt vissa skolhistoriker – att framföra Kristi pinas historia vid påsktiden. Eklin ville avskaffa detta inslag och för de medel som varit anslagna till solisterna i stället inköpa nya musikalier till Discanten.⁵³ Konsistoriet beviljade Eklins önskan och han inköpte samma år J. Chr. Fr. Bachs (1732–1795) Op. 3 – genom distribu-

Sigfridsmässa till The Ark. Musiken i Växjö (Växjö: Växjö kommun & Smålands Musikarkiv, 2010), 227–247.

⁵¹ Walin, ”Musiken vid skolorna i Sverige under upplysningstidevarvet”, 71.

⁵² Eklins förteckning 9 september 1780, idag förkommen. Citerad efter Walin, ”Musiken vid skolorna i Sverige under upplysningstidevarvet”, 71.

⁵³ Rosengren, *Ny Smålands beskrifning*, 485.

tion fanns musikalierna inom uppnåeligt räckhåll. Under 1780-talet byggde Eklin ut notsamlingarna med tryckta symfonier av Joseph Haydn (1732–1809), Pieter van Maldere (1729–1768), Václav Pichl (1741–1805), Ignaz Pleyel (1757–1831) och Johann Baptist Vanhal (1739–1813). Förutom van Maldere var samtliga tonsättare i livet vid tidpunkterna för inköpen av deras musik till Växjö – det var samtida musik. De noter som Eklin köpte in för Discantens räkning fick han i samtliga ortsbestämda fall från Stockholm. Som försäljare anges i något fall ”Wikmanson”, vilket gör det troligt att det var organisten och tonsättaren Johan Wikmanson (1753–1800) som försåg Discanten med orkester noter. Inbindningen av musikalierna gjordes däremot av en lokal bokbindare.⁵⁴

Musikaliesamlingarna kompletteras även 1784 då en låda noter ur föregångaren Zschotzscher d.y:s kvarlåtenskap inköptes. Den innehöll en mängd handskrivna noter av Zschotzscher själv och andra komponister, varav de ”brukbara” förtecknades av Eklin. Efter Eklins bortgång tillfördes även dennes privata musikalien till gymnasiet samlingar.⁵⁵ Som ovan framgått var det emellertid inte alltid som föregångarnas musikalien samlingar, fastän de fanns inom aktuellt räckhåll, ansågs vara lämpliga för undervisningsbruk av eftervärlden. Detta blev även resultatet när Eklins efterträdare Johan Svensson 1809 gick igenom musikalien samlingen. Svensson konstaterade att Zschotzscher d.y:s efterlämnade sinfonior och sångstycken var ”i det mästa förmultnade, oduglige, urmodige och obrukbare”. Eklins inköpta noter behövde däremot i många fall nya omslag ”emedan de genom nyttjandet börjar blifwa förslitne”. Eklins donerade samling av huvudsakligen kammar- och dansmusik var dock i samma skick ”som då den gafs, emedan den icke är nyttjad, af orsak, at de icke äro tjenlige wid publike underwisningarne” – för undervisningen behövdes orkestermusik och därmed var Eklins samling av kamarmusik för en, två eller fyra stämmor mindre användbar.⁵⁶ Den

⁵⁴ Riksarkivet Vadstena, Högre allmänna läroverket i Växjö, FIVb:2, exempelvis inköp av sex symfonier av Pichl, två av Pleyel och en av Haydn som Wikmanson skrev kvitto på 1786.

⁵⁵ Listan återges i Walin, ”Musiken vid skolorna i Sverige under upplysningstidevarvet”, 71 f. Förutom Zschotzschers egna kompositioner finns här verk av Pergolesi, Cassali, Scarlatti, Cochi, Oglio, Gallimbetti, Camerlacher, Hoffman, Toeschi – således tonsättare ur en lite äldre generation med tonvikt på dem av italienskt ursprung.

⁵⁶ Walin, ”Musiken vid skolorna i Sverige under upplysningstidevarvet”, 74.

begränsade användningen av föregångarnas donationer till gymnasiets musikaliesamling är säkerligen en viktig anledning till att materialet fortfarande finns bevarat, i dag i stifts- och landsbibliotekets samlingar i Växjö stadsbibliotek.

Den kammarmusik i mindre sättning som Eklins hade i sina privata samlingar bestod till en del av tryckta noter, i något fall skänkta av baron Koskull på Engaholm utanför dagens Alvesta, vilket ytterligare avspeglar ett adligt musikintresse i Växjös närområde.⁵⁷ En stor del av den ursprungligen privata samlingen består av Eklins egenhändigt gjorda avskrifter. Flera av dessa är avskrivna under studietiden i Uppsala, och blev därigenom en repertoar som han sedan fick med sig tillbaka till Växjö 1780. Här kan nämnas verk av samtida svenska tonsättare som violinvirtuosen Anders Wesström (1720–1781) och Johan Zander (1752–1796) samt internationella komponister såsom Maddalena Laura Sirmen (1745–1818), avskrifter daterade i Uppsala 1775 och 1779, Johann Christian Fischer (1733–1800) och Haydn.⁵⁸ Genom Eklins personliga cirkulation och avskriftsverksamhet kom därmed musikalier som han hade inom räckhåll i Uppsala även musiklivet i Växjö till del, även om de – som anmärktes ovan – var mindre lämpade för musikundervisningen i Discanten.

Att samtidens moderna dansmelodier kom ganska snabbt till Växjö avspeglas inte minst av att några av de bästa källorna till menuetterna till Gustav III:s och Sofia Magdalenas kröningsbaler 1772 återfinns i dåvarande discantisterna Eklins och Adam Stålhammars bevarade notböcker.⁵⁹

⁵⁷ Se anteckning på musiktryck med trios av Antonín Kammel (1730–1784) och Antonio Lolli (1725–1802), Växjö stadsbibliotek, Musik 1700-tal 26a–c resp. 27.

⁵⁸ Växjö stadsbibliotek, Mus. Ms vol 23a–b.

⁵⁹ Se Mårten Sundén, red., "Krönings Menuetti. Sex menuetter komponerade till kröningen av Gustav III och drottning Sofia Magdalena den 29 maj 1772". *Levande musikarv*, https://levandemusikarv.se/tonsattare/callenberg-georg-alexander-herman/SMH-W7006-Menuetto_D-dur_Nr_1_ur_Kronings_Menuetti/, hämtad 4 februari 2025. Dessa menuetter finns även inspelade på film med kommentarer av Mathias Boström: Musik i Syd Channel. "Kröningsmenuetter till Gustav III". *Musik i Syd Channel*. <https://www.musikisydchannel.se/konserter/kroningsbalens-hits-fran-hovet-29-maj-1772/>, hämtad 4 februari 2025.

Salomon Eklins kompositioner

Av Salomon Eklins bevarade notsamlingar är det äldsta daterade materialet från 1772, då den 16-årige Eklins var discantist i gymnasieorkestern i Växjö. Det är en liten pappkassett som rymmer tre stämböcker (violino primo, violino secundo och basso) och där inskriften ”La musique charme les oreilles & ravit les esprits” (musiken behagar öronen och förtjusar andarna) finns på insida av primobokens främre pärm.⁶⁰ Dessa stämböcker innehåller 168 menuetter och polonäser, säkerligen musik ämnad för baler i stadens borgarhem och rådhus. Eklins är namngiven som upphovsperson till 34 av dansmelodierna. Dateringen av Eklins kompositioner i stämböckerna sträcker sig över nästan 20 år, från 1770 till 1788 – komponerandet startade således före dateringen av själva notboken, fortsätter över studietiden i Uppsala och de första åren som cantor figurativus i Växjö. Fram till 1777 är dock själva dateringarna skrivna med ett annat bläck än titeln och noterna, vilket torde tyda på att de tidiga tidsbestämningarna skrivits dit vid senare tillfällen.

Eklins har även efterlämnat sig en notbok med kontradanser, daterad 1773, även den således påbörjad under gymnasietiden i Växjö.⁶¹ I slutet av denna notbok har Eklins skrivit ner tolv egenkomponerade kontradanser, polonäser och menuetter för violin. De av dessa dansmelodier som är daterade uppges ha skrivits 1790–1791. Dansmelodier av Eklins för en eller ett par stråkinstrument finns även bevarade på lösa notpapper i Eklins samling i Växjö stadsbibliotek och i bevarade notböcker som tillhört skolkamrater i gymnasiet, gymnasister som han undervisade samt även efter en indelt soldat bosatt ett par mil utanför Växjö, Sven Donat.⁶²

Förutom att tillföra nya bidrag till den samtida dansrepertoaren ingick det i cantors figurativus uppdrag att presentera specialskriven musik vid andra högtidliga tillfällen, såsom exempelvis i samband med viktiga händelser i kungahuset, fredsfördrag och jubileer. Detta gällde även för andra gymnasieundervisare i landet vid samma tid och de utgör därmed ett slags regionala kyrkliga motsvarigheter till

⁶⁰ Växjö stadsbibliotek Mus Ms 7a–c.

⁶¹ Växjö stadsbibliotek Mus Ms 9.

⁶² Se fotnot 39 ovan. För Donat, se Mathias Boström & Magnus Gustafsson, red., *Sven Donats notbok*. (Växjö: Smålands musikarkiv, 2017).

hovkapellmästaren.⁶³ I Eklins fall finns exempelvis bevarat verket ”Till Fredens firande 1790” (efter avslutningen av Gustav III:s ryska krig), en musik som dessutom kunde återanvändas med ny text i samband med att 200-årsjubileet av Uppsala möte uppmärksammades i Växjö 1793. I *Inrikes Tidningar* 20 december 1790 finns ett referat av den förstnämnda fredens firande i Växjö domkyrka. Efter predikan och tal av domprosten framfördes ”en af Director Musicæ, Salomon Eklin uppförd wacker vocal- och instrumental-Musik. Och då lofsången under instrumentens klang afs[j]öngs, lossades ifrån de på Kyrkogården planterade Canoner 24 skott, äfven som



Första sidan av Salomon Eklins odaterade autograf av hans tre sonater för violin och bas. Foto: författaren. Växjö stadsbibliotek Mus Ms 24:17.

wid utgången, den sista versen af Ps. 305, under Canonade och fullständig instrumental-Musik, blef afs[j]ungen”.⁶⁴ Av Eklin finns även bevarad musik när ”Klagodagen i åminnelse av Gustaf III” uppmärksammades 1792 i Växjö domkyrka – han spelade själv förstafiol i Zschotzschers d.y. tillfälleskomposition till samme konungs kröning 20 år tidigare i Växjö. Förmälningen mellan prins Gustaf Adolf och Fredrika Wilhelmina 1797 samt kröningen av Gustav IV Adolf 1800 var också tillfällen som har efterlämnat tillfällesmusik av Eklin.⁶⁵

Vid sidan av dansmusik och tillfällesmusik till Discanten har Eklin även efterlämnat egna kammarmusikaliska kompositioner. Sannolikt inspirerad av samtida svenska violinvirtuoser, såsom de ovan nämnda Wesström och Zaar, har Eklin skrivit variationer över ”Gustafs skål” (20 st., varav 2 överstrukna). De mest omfattande av Eklins verk

⁶³ Walin, ”Musiken vid skolorna i Sverige under upplysningstidevarvet”, 79.

⁶⁴ *Inrikes Tidningar* (20 december 1790).

⁶⁵ Växjö stadsbibliotek Mus Ms 24a.

är tre tresatsiga sonater för violin och basso, komponerade i klassiskt inspirerad stil.⁶⁶

Av Eklins bevarade kompositioner att döma torde han ha varit en skicklig violinist, som stilmässigt försökte följa med sin tid. Ungdomsårens lättspelade menuetter och polonäser blir mer utbyggda och tekniskt krävande i den senare produktionen. Orkesterverken är genomgående ensatsiga och har en tydlig koppling till Discantens förutsättningar och de behov som fanns vid gymnasiet och domkyrkan.

Gymnasiets instrument

I likhet med musikalierna fanns det även få musikinstrument i Växjö gymnasiums ägo vid tiden för Eklins tillträde. Vid samma inventering som nämndes ovan fann den nye cantor figurativus 1780 en kontrabas (Bas-Viol), en gammal basflöjt, tre basuner och en dulcian – medan en regal som fanns i en tidigare inventering 1761 nu var förkommen. Senare samma år inköptes en ny bas med stråke av Zschotzscher d.y:s dödsbo, en fiol skänktes av domkyrkoorganisten Jöns Munck 1784, ytterligare en bas inköptes 1785 för 25 riksdaler och 1793 en altviolin för 16 riksdaler 32 skilling.⁶⁷ Den sistnämnda var tillverkad av Mattias Petter Kraft i Stockholm, den gustavianiska tidens främsta instrumentbyggare, och instrumentet fick transporteras sjövägen till Karlskrona och sedan vidare norrut till Växjö. Även strängar inköptes regelbundet från Stockholm, medan instrumentfodral kunde tillverkas lokalt. I likhet med tryckta noter fanns instrument och strängar inom uppnåeligt räckhåll för Discantens behov.

Utformningen av förteckningarna över discantisterna varierar mellan terminerna, men i vissa fall kan vi bilda oss en närmare uppfattning om Discantens sammansättning. Vårterminen 1785 placerades de tolv discantisterna under följande rubriker: "Premiär Violist" – en person; "Secund Violister" – två personer; "Alt Violister" – två personer; "Basso" – en person; "Violister vid första oboë stämman" – två personer; "Violister vid andra oboë stämman" – tre personer;

⁶⁶ Växjö stadsbibliotek Mus Ms 24a:17.

⁶⁷ Riksarkivet Vadstena, Högre allmänna läroverket i Växjö FIVb:1–2, se även Walin, "Musiken vid skolorna i Sverige under upplysningstidevarvet".

”Solo Sångare” – en person.⁶⁸ Med tanke på att ganska många bevarade musikalier från Discanten innehåller oboestämmor utläser jag förteckningen som att några av violinisterna ibland även dubblade med oboespel. Möjligtvis var det stadens ”hautboist” (jfr ovan) som undervisade eleverna, i varje fall fanns den musikaliska kompetensen inom räckhåll i Växjö. Att döma utifrån instrumenten i gymnasiets ägo var åtminstone fioler något som de flesta discantisterna fick hålla sig med själva, medan i varje fall basinstrument fanns att låna.

Salomon Eklins musikaliska räckhållsrymd

Som tidigare anfördes framhåller Hägerstrand även möjliga ”mottagare att ge till” som en del av räckhållsrymden.⁶⁹ Utifrån de bevarade musikalerna framgick ovan att några av Salomon Eklins dansmelodier skrevs av i notböcker som tillhörde klasskamrater under studietiden i Växjö såväl som elever under hans tid som cantor figurativus. Däremot är det inte känt att Eklins melodier traderats vidare till nästa generation. Av Eklins totalt 90-tal musikstudenter kom åtminstone ett par att fortsätta på denna bana, men efter vad som är känt spred de inte sin lärares kompositioner vidare. Andreas Ingerman (1768–1825) ingick i Discanten åren 1777–1783. Mot slutet var han den violinist som hade högst ersättning. Han kom efter vidare studier i Uppsala och Greifswald att bli musikdirektör vid gymnasiet i Kalmar. Den ”Solo Sångare” som ovan nämndes i förteckningen över discantister 1785 var den då tolvårige Carl Crælius (1773–1842). Mellan 1784–1787 innehade Crælius denna roll i Discanten i Växjö. Crælius kom senare framför allt att vinna framgång som sånglärare vid Kungl. Teatern och Kungl. Musikaliska akademiens sångskola – bland annat var han Jenny Linds första lärare i sång.⁷⁰

Även om Salomon Eklins eget genomslag som tonsättare framstår som ytterst begränsat bör han ändå betraktas som den mest betydelse-

⁶⁸ Riksarkivet Vadstena, Högre allmänna läroverket i Växjö FIVb:2.

⁶⁹ Hägerstrand, *Om tingens vidd och tidens ordning*, 188.

⁷⁰ Riksarkivet Vadstena, Högre allmänna läroverket i Växjö FIVb:1. Om Ingerman, se Nils Löfgren, *Tjenstemän wid församlingarne och läroverken uti Kalmar stift, från äldre till närvarande tider: biografiska anteckningar I. Häftet. Stiftsstyrelsen. Gymnasii- och skole-lärare i Kalmar* (Kalmar: Wählin, 1836). Om Crælius, se Tobias Norlund, ”Carl Magnus Crælius”, *Svenskt biografiskt lexikon*, <https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/15641>, hämtad 4 februari 2025.

fulla musikpersonen i det lokala musiklivet i Växjö under 1700-talets sista decennier. Avgörande för Eklins betydelse är hans användning av sina musikaliska räckhåll, vilket jag försökt visa i detta kapitel. Eklins musikaliska räckhållsrymd var geografiskt ganska vidsträckt. Genom sitt musicerande i Akademiska kapellet under studietiden i Uppsala kom intressanta musikalier inom Eklins aktuella räckhåll. För att behålla noterna inom sitt musikaliska räckhåll kunde Eklin skriva av och ta med dem tillbaka till Växjö. Via kontakter i Stockholm, och tack vare ekonomiska resurser från gymnasiet i Växjö, hamnade importerade nottryck som fanns till försäljning inom Eklins uppnåeliga räckhåll och kunde införlivas i musikverksamheten vid gymnasiet. Eklin tycks även ha knutit kontakter med musiker som frivilligt eller ofrivilligt (som krigsfånge) vistades i Växjö, liksom med musikintresserade adelspersoner. Sammantaget kunde Eklin dels bidra med att ge nya impulser till musiklivet i Växjö med omnejd, dels förnya gymnasieorkestrernas repertoar. Eftersom Eklin hade en egen orkester inom aktuellt räckhåll, och själv framstår som en skicklig violinist, fanns det goda förutsättningar för publiken i Växjö att få höra samtida instrumentalmusik av svenska och utländska tonsättare. Därutöver kunde publiken få ta del av Eklins egna kompositioner, eftersom hans musikaliska räckhållsrymd även rymde kompetensen att själv skapa musik för olika sammanhang.

Den temporala aspekten av Eklins musikaliska räckhållsrymd framstår däremot som smalare än den geografiska. Eklin lyckades avskaffa gamla musikaliska traditioner vid gymnasiet och domkyrkan för att i stället köpa in nyskriven musik till orkestern. Dessutom avfärdade han det mesta av den repertoar som fanns i gymnasiets musikalier när han tillträdde som cantor figurativus samt delar av de musikalier efter Eklins föregångare som tillfördes samlingarna. För Eklin var det viktigt att samtida musik hade en framträdande position i undervisningen av Discanten, något som många musiklärare i vår samtid säkert också kan känna igen sig i.

I och med Eklins centrala position inom stadens musikliv framstår det som att Växjös musikliv i slutet av 1700-talet, till stor del tack vare Eklins musikaliska räckhållsrymd, sannolikt inte låg särskilt långt efter huvudstaden beträffande musikaliska impulser. Detta var för övrigt inte unikt för Växjö – motsvarigheter fanns även på andra håll. Walin konstaterar i sin undersökning att det vid flera svenska gymnasier sker en övergång under 1770- och 1780-talet till

musik av ”större och mindre mästare inom den nya musikstil som med Wien-klassikerna nådde sin fulländning och efter dem fick sitt namn”.⁷¹ Walin menar vidare att en viktig orsak bakom denna repertoarförändring berodde på att musikalieförsäljare började annonsera i pressen om tryckta utgåvor från kontinenten – i sig ett sätt att placera kompositioner inom uppnåeligt räckhåll för hugade spekulanter såsom Eklin. Sammantaget visar denna fallstudie av Salomon Eklins musikaliska verksamhet i Växjö att hans musikaliska räckhåll var större än man i förstone kanske kunde förvänta sig. Vidare framstår räckhåll och räckhållsrymd vara fruktbare begrepp vid undersökningar av aktiviteter och handlingsutrymmen hos olika aktörer i musiklivet.

Eklins musik idag

I många fall sammanfaller inte höjdpunkterna i musikens verkningshistoria med upphovspersonens livstid. För noterad musik, fysiskt separerad från dess skapare, finns möjligheten att den kan realiseras i klingande gestaltningar på andra platser och i senare tider. Till skillnad mot Eklins personliga inställning finns det idag ett stort intresse för att spela äldre musik och detta gäller inte minst inom folkmusikområdet. Även om Salomon Eklin – i likhet med många musiker ur tidigare generationer – passar dåligt in i den nationalromantiskt präglade bilden av allmogespelmannen, så är det hittills musiker som i första hand är rotade i folkmusikmiljön som närmast sig dansmelodierna i Eklins samling och på konserter, fonogram och filmer tolkat musiken utifrån en huvudsakligen folkmusikaliskt inspirerad framförandep Praxis.⁷²

I och med dagens digitala distributionsformer för musik har de uppnåeliga musikaliska räckhållen vidgats i oerhörd omfattning. De kompositioner som för ett par sekler sedan endast fanns fysiskt och som klingade i en liten stiftsstad i Sverige, ganska långt från rikets större metropoler, finns nu lättillgängligt på digitala strömnings-

⁷¹ Walin, ”Musiken vid skolorna i Sverige under upplysningstidevarvet”, 75–76.

⁷² Inspelningar av material ur Salomon Eklins notböcker finns på flera cd-utgåvor, som även är digitalt tillgängliga: *Kantorns kapell*, Smålands Musikarkiv SMA CD 025. CD. 2020; *Daahl! Musik bland klockare, krigsfångar och brännvinsbrännare*. Smålands Musikarkiv SMA CD 026–027. CD. 2021; Johan Hedin & Ida Meidell. *Prowinciale*. Smålands Musikarkiv SMA CD 030. CD. 2024.

tjänster med global räckvidd. För den uppkopplade publiken i dag är Salomon Eklins musik endast ett par klick bort – musikens och komponisternas ursprungliga geografiska hemvist har därmed förlorat en del av sin betydelse i vår samtida musikkonsumtion. Men parallellt med denna process av växande musikaliska räckhåll i vår samtid odlas även intresset för det lokala, där de snävare geografiska och historiska sammanhangen kring musiken kan upplevas ge den en särskild laddning. Även om musiken på en särskild plats vid en viss tid i historien ingick i internationellt spridda stilar och genrer blir konturerna av en förståelseram kring musiken tydligare när den kan kopplas till specifika platser och tider. Finns det dessutom enskilda musikbegåvningar som inom sina respektive räckhållsrymder skapat och samlat musik så kan bilden av ett historiskt lokalt musikliv framstå med än större tydlighet. Salomon Eklins verksamhet i Växjö i slutet av 1700-talet är ett sådant exempel. Jag skulle inte bli förvånad om intresset för denna slags musikhistoria ökar framöver och mer av Eklins musik, liksom hans motsvarigheter på andra håll i landet, kommer att utforskas och uppföras.

Källor och litteratur

Källor

Arkivmaterial

Riksarkivet Stockholm

Högsta domstolens arkiv. Utslagshandlingar i besvär- och ansökningsmål för år 1785

Sprengportenska samlingen E 5563 (brev från Sofia Lovisa Mörner af Morlanda)

Stedingkska arkivet II:ICb5, E 668o

Riksarkivet Vadstena

Högre allmänna läroverket i Växjö, CIIa:2–3 (Matriklar), FIVb:1–2 (Verifikationer)

Växjö rådhusrätt och magistrats arkiv, FIIIa:4 (Bouppteckningar)

Växjö stadsförsamling, A1:2, 5 (Husförhörslängd), C:2 (Dödbok)

Uppsala universitets arkiv

Räkenskaper med stipendielistor, G III aa, 1775–1779

Växjö stadsbibliotek, Stifts- och landsbibliotekets samlingar
Mus. Ms 22–24 (Salomon Eklins samling)
Musikalier i serie ”Musik 1700-tal”

Digitalt material

Kungliga biblioteket, Digitaliserade svenska dagstidningar,
<https://tidningar.kb.se/>:

Dagligt Allehanda 1778-02-10

Inrikes Tidningar 1790-12-20

Wexiöbladet 1815-05-27

Tryckta källor

Boström, Mathias och Gustafsson, Magnus, red. *Sven Donats notbok*. Växjö: Smålands musikarkiv, 2017.

Henning, K. A., red. *Donationsurkunder rörande kyrka och skola i Wexiö stads- och landsförsamlingar*. Växjö: Nya Wexiö-Bladet, 1903.

Larsson, Lars-Olof. *Växjö genom 1000 år*. Stockholm: Norstedt, 1992.

Molin, Gösta & Wilstadius, Paul. *Smolandi Upsalienses: Smålandsstudenter i Uppsala. 6. 1745–1800*. Uppsala: Smålands nation, 1986.

Nackreij, Lorentz von. *Olympens beslut. Opera. Upförd på hans kongl. maj:t konungens födelse-dag d. 24 januarii 1778 i Wexiö*. Stockholm: Nordström, 1778.

Virdestam, Gotthard. ”Gamla skolminnen från Växjö”, *Hyltén-Cavallius-föreningens årsbok* (1925): 1–31.

Walín, Stig. ”Musiken vid skolorna i Sverige under upplysningstidevarvet”. *Svensk tidskrift för musikforskning* 20 (1938): 30–85.

Wexiö Stifts-Tidningar 1780–1803.

Åhman, Stefan, ”Balletterne å Växjö Stads Rådhus år 1794”, *Folkdansforskning i Norden. Brev 39* (2016): 26–29.

Ödmann, Samuel. *Hågkomster från hembygden och skolan*. Lund: Gleerup, 1830.

Litteratur

Ehrensverd, G. A. (1877). *Dagboksanteckningar förda vid Gustaf III:s hof*. Stockholm: Norstedts.

Floderus, Johan och Eklín, Salomon (1779). *Instrumenta graecorum rustica ex hesiodo illustrata:... praeside mag. Johanne Flodero... pro gradu publico examini tradit Salomon Eklín*. Uppsala: Joh. Edman.

- Gustafsson, Magnus (1994). "Växjö stads musikhistoria från sen-medeltid till andra hälften av 1800-talet." *Landsbibliotekets gamla samlingar. I Varend och Sunnerbo* nr 5, 79–111.
- Gustafsson, Magnus (2006). "'Vare underviste i rudimentus musicae.' Musiken vid skola och gymnasium i 1700-talets Växjö". I *Linné. En småländsk resa*, red. Lars-Olof Larsson, Stockholm: Prisma, 72–93.
- Gustafsson, Magnus (2016). *Polskans historia. En studie i melodityper och motivformer med utgångspunkt i Petter Dufvas notbok*. Diss. Lund: Lunds universitet.
- Hägerstrand, Torsten (1991). *Om tingens vidd och tidens ordning*. Stockholm: Bygghörsningsrådet.
- Jonsson, Leif och Ivarsdotter, Anna, red. (1993). *Musiken i Sverige. 2 Frihetstid och gustaviansk tid 1720–1810*. Stockholm: Fischer.
- Lindberg, Boel (2010). "Stor musik i liten stad. Orkestermusik i Växjö från 1800-talet till idag". I *Från Sigfridsmässa till The Ark. Musiken i Växjö*, red. Boel Lindberg och Magnus Gustafsson. Växjö: Växjö kommun & Smålands Musikarkiv, 227–247.
- Ling, Jan (1999). "Apollo Gothenburgensis: Patrik Alströmer och Göteborgs musikliv vid 1700-talets slut." *Svensk tidskrift för musikforskning* 81, 53–94.
- Löfgren, Nils (1836). *Tjenstemän wid församlingarne och läroverken uti Kalmar stift, från äldre till närvarande tider: biografiska anteckningar I. Häftet. Stiftsstyrelsen. Gymnasii- och skole-lärare i Kalmar*. Kalmar: Wählin.
- Massengale, James (1993). "Bellmaniana in the Contradance book of Salomon Eklin." I *Gustav III and the Swedish stage*, red. Bertil H. van Boer, Jr., Lewiston [N.Y.]: E. Mellen Press, 147–165.
- Moberg, Carl-Allan, Sundström, Einar och Gösta Morin, red. (1948–1952). *Sohlmans musiklexikon: nordiskt och allmänt uppslagsverk för tonkonst, musikliv och dans*. Stockholm: Sohlman.
- Nisser, Carl (1943). *Svensk instrumentalkomposition 1770–1830*. Stockholm: Gothia.
- Norlind, Tobias (1912–1916). *Allmänt musiklexikon*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Norlind, Tobias (1927–1928). *Allmänt musiklexikon*, 2 omarb. uppl. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Schütz, Alfred (1999). *Den sociala världens fenomenologi*. Göteborg: Daidalos.

Åstrand, Hans, red. (1975–1979) *Sohlmans musiklexikon*, 2 rev. och utvidgade uppl. Stockholm: Sohlman.

Digitala resurser

Adelsvapen – Wiki. ”Von Nackreij, nr 1712”. Adelsvapen-Wiki. Hämtad 4 februari, 2025. https://www.adelsvapen.com/genealogi/Von_Nackreij_nr_1712#TAB_4.

Gustafsson, Magnus. ”Johan Christian Zschotzcher (1741–1780)”. *Levande musikarv*. Hämtad 4 februari, 2025. <https://levandemusikarv.se/tonsattare/zschotzscher-johan-christian/>.

Levande Musikarv. ”Salomon Eklin (1756–1803)”. *Levande musikarv*. Hämtad 4 februari, 2025. <https://levandemusikarv.se/tonsattare/eklin-salomon/>.

Musik i Syd Channel. ”Kröningsmenuetter till Gustav III”. *Musik i Syd Channel*. Hämtad 4 februari, 2025. <https://www.musikisydchannel.se/konserter/kroningsbalens-hits-fran-hovet-29-maj-1772/>.

Norlind, Tobias. ”Carl Magnus Crælius”. *Svenskt biografiskt lexikon*. Hämtad 4 februari, 2025. <https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/15641>.

Ortshistoria. ”Alla svenska städer: befolkning 1770-tal”. *Ortshistoria*. Hämtad 4 februari, 2025. <http://ortshistoria.se/befolkning/1770t>.

Sundén, Mårten, red. ”Krönings Menuetti. Sex menuetter komponerade till kröningen av Gustav III och drottning Sofia Magdalena den 29 maj 1772”. *Levande musikarv*. Hämtad 4 februari, 2025. https://levandemusikarv.se/tonsattare/callenberg-georg-alexander-herman/SMH-W7006-Menuetto_D-dur_Nr_1_ur_Kronings_Menuetti/.

Fonogram

Kantorns kapell. Smålands Musikarkiv SMA CD 025. CD. 2020.

Daahl! Musik bland klockare, krigsfångar och brännvinsbrännare. Smålands Musikarkiv SMA CD 026–027. CD. 2021.

Hedin & Meidell, *Prowinciale*. Smålands Musikarkiv SMA CD 030. CD. 2024.

Musikliv på Gotland 1810–1880

Owe Ronström

Inledning

Det här kapitlet behandlar musikliv på Gotland 1810 till 1880. Startpunkten är vald av tre skäl. Det första är storpolitiskt: för Gotlands del innebar 1808–9 års krig och den ryska ockupationen en brytpunkt, inledningen till en ny tid på ön. Det andra är tillkomsten av Musikaliska Sällskapet i Visby under 1810-talets första år, ett uttryck så gott som något för denna nya tid. I kapitlets första del är det musiklivet i Visby och Musikaliska Sällskapet som står i fokus. Det tredje skälet är att huvudpersonen i kapitlets nästa del, den musikintresserade lantmätaren Lars Engbom, föddes just 1810. Här är det istället musiklivet i en strandsocken på östra Gotland som undersöks, genom Engboms efterlämnade musikalier, brev och anteckningar. Slutpunkten, 1880, är vald för att det är då Lars Engbom dör, men också för att villkoren för ett musikliv på ön så radikalt förändrats, genom växande befolkning, migration till Amerika, reguljär ångbåtstrafik, järnvägar och begynnande turism.

I kapitlet fokuserar jag på musiklivets *aktörer och infrastruktur*, vilka som spelade, på vilka arenor och i vilka sammanhang. Därtill handlar det om *kulturella villkor, teman och mönster* som musicerandet utgår från och själv etablerar, som betydelsen av *nätverk, organisationer och institutioner* och hur *relationer* mellan land och stad, hög och låg, kvinnor och män, centrum och periferi artikuleras och aktiveras. Inte minst handlar det om den samtida *mentala geografin*, hur man uppfattade sig och placerades i tiden och rummet. Tvärs igenom löper temat *öighet*, en speciell typ av centrum–periferi rela-

tioner som aktiverar föreställningar om isolering och förbindelse, särart och likhet.¹

Gotland – ett eget land

1808 hade Gotland varit svenskt i 163 år. På våren samma år intogs ön av den ryska amiralen Bodisco. Fem veckor senare blev Gotland svenskt igen. Inte mycket hände under ockupationen.² Ändå blev det aldrig sig likt. En ny tid tog sin början.

Länge var Gotland ett eget "land", närmast en självständig bonde-republik, eller i alla fall en "bonderepubliks-liknande provins" formellt underställd den danska och senare svenska kronan.³ I praktiken var kungamakten svag på ön, liksom också kyrkomakten. I Visby styrde rådsherrarna och handelsmännen, på resten av ön prästerna och sockenborna.

Den grundläggande förklaringen till de starka socknarna på Gotland är den decentraliserade Gotlandskyrkan. Biskopen av Linköping utövade över Gotlandskyrkan ingen egentlig ledning. Den utövades av det lokala prästerskapet, vilket såvitt vi vet nästan uteslutande bestod av infödda gotlänningar (...).⁴

Från tidig medeltid hade Gotlands ansikte varit vänt österut och söderut, mot Baltiska kusten, Ryssland och mot de stora handelsstäderna i Nordtyskland och i Danmark.⁵ Då skapades förbindelser

¹ Owe Ronström, *Öar och öighet, Introduktion till ö-studier* (Stockholm: Carlssons, 2016).

² Åke Sandström & Lena Wikström, red., *Ryss'n kummar!: symposium om ryssar och rysskräck på Gotland från Bodisco till Nordstream: 200 år sedan den ryska ockupationen 22 april 1808* (Visby: Högskolan på Gotland, 2008); Tryggve Siltberg, *Ryska invasionen på Gotland 1808: episoden och dokumenten* (Klintehamn: Gotlandica, 2014).

³ "I hela Skandinavien hade man för vana att kalla [dagens] provinser och landskap för 'land'. Efterhand inordnades dessa 'land' i kungarikena som 'landskap', men man fortsatte att tala om 'land' som en pendang till 'stad'." Tryggve Siltberg, *Landet Gotland, dess nedgång och fall. I Dokument från och om landstinget fram till 1399; Dokument om landet Gotland. Band 1, DG 1-268* (Visby: Gotlandica förlag, 2019), 12.

⁴ Siltberg, *Landet Gotland, dess nedgång och fall*, 16.

⁵ Nils Blomkvist, "Culture clash or compromise?: the medieval Europeanisation process of the Baltic Rim region (1100–1400 AD): problems for an international study", in Nils Blomkvist, ed., *Culture clash or compromise?: The Europeanisation of the Baltic Sea area 1100–1400 AD: papers of the XIth Visby Symposium, held at Gotland*

som förblev starka även sedan ön vänt sig i huvudsak västerut, mot svenska fastlandet. Ännu under 1800-talets början gick de kulturella impulserna liksom handelsvägarna lika ofta till Baltikum, Tyskland, Danmark, Holland och Medelhavet som till svenska fastlandet.

På Gotland föddes under 1700-talet och en bra bit in på 1800-talet färre barn än i övriga Sverige. Men fler av dem överlevde. Tillgången på mat ökade med potatisodling och laga skifte. Från 1815, i den nya tidens inledning, började befolkningen öka. De fattiga jordlösa blev fler, men också nya professionella yrkesutövare som bosatte sig i socknarna runt om på Gotland och i Visbys växande utkanter: läkare, veterinärer, lantmätare, lärare, och från 1810-talet också militärer, en nymodighet på ön efter den ryska ockupationen. De förde med sig nya kompetenser, impulser och synsätt, som fick konsekvenser på livets alla områden. Alla dessa förändringar bidrog till en snabb befolkningsökning, snabbare än i riket i övrigt. Vid sekelskiftet 1800 bodde runt 32 000 på ön. 1880 hade invånarantalet blivit nästan 55 000.⁶

Också stadsbefolkningen ökade. 1800 var Visby med sina 4 000 invånare en av landets större städer, jämförbar med Uppsala och Linköping och en viktig handelsplats som under seglationssäsongen var lätt åtkomlig sjövägen. På 1830-talet hade Visby blivit rikets fjärde sjöfartsstad efter Stockholm, Gävle och Göteborg.⁷ Till mitten av seklet växte staden sakta, men mellan 1850 och 1880 närapå fördubblades folkmängden, när unga från landsbygden sökte sig till stan för ett liv bortom jordbruket.⁸

Från 1850-talet inrättas folkskolor över hela ön. 1866 startar den första reguljära ångbåtstrafiken från Visby till fastlandet. Jordbruket moderniseras och mekaniska verkstäder startas. 1878 öppnas den första järnvägen på ön. Med snabbt växande befolkning blev försörjningsbördan på landsbygden allt större. Trots en omfattande utdikning av myrar fanns inte tillräckligt ny mark att odla. Många tog

Centre for Baltic Studies, Gotland University College, Visby, October 4th–9th, 1996 (Visby: Gotland Centre for Baltic Studies, Gotland University College, 1998), 9–36.

⁶ Regionfakta, ”Gotlands län: Befolkningsutveckling 1805–2020”. <https://www.regionfakta.com/gotlands-lan/befolkning-och-hushall/befolkning/befolkningsutveckling-1805-2005/>, hämtad 15 september 2024.

⁷ Roger Öhrman, *Gotlands historia* (2 rev. uppl. Klintehamn: Gotlandica förlag, 2017), 94.

⁸ Uppgifter om Visbys befolkning från <http://ortshistoria.se>, hämtat 10 mars 2024.

därför båten till fastlandet och vidare till Amerika. Från runt 1880 och ett decennium framåt minskade Gotlands befolkning.

Centralt i Östersjön, lagom långt från den svenska kungamakten och i en tid av tillväxt och nyvunnen fred, kunde nya tänkesätt och idéer födas och frodas, för att sedan spridas över landet. I kretsen runt Musikaliska sällskapet, sällskapet De Badande Wännerna (DBW, bildat 1814), Fruntimmerssamfundet (bildat 1823) och Visby Allmänna sångförening (bildad 1844), frodades idéer om framsteg, bildning och kultur, om en botanisk trädgård, ett esplanadsystem à la Paris, badhus och annat, som till dels blev verklighet. Inte minst drev det ledande frisinnade skiktet i Visby under 1800-talet på i frågor om kvinnans ställning i samhället. Det var från gotländska riksdagsmän idéerna kom om en allmän folkskola i Sverige öppen också för flickor, och att det också skulle inrättas särskilda flickskolor. Vad fortsättningen ska demonstrera är hur musicerande blev ett av de sociala kitt människor emellan som gjorde detta möjligt.

Del 1. Musikliv i Visby

1811 återvände den då 24-årige Johan Eneqvist från studierna i Uppsala, för en anställning vid läroverket i Visby. Han samlade några jämnåriga vänner för gemensamt musicerande, till en början mest lättare trios och duetter. Snart slöt fler till och man försökte med violinkvartetter. Men som det var ont om violinister i staden beslöt Eneqvist att starta en musikskola och ge kostnadsfri undervisning till musikintresserade bekanta och läroverksungdomar. För att också avhjälpa bristen på blåsare skrev vännerna till en *musicus ex professo* i Kalmar som kom till ön under några månader. Resultatet blev magert – en enda elev anmälde sig. Kostnaderna fick vännerna själva stå för.

Trots de inledande svårigheterna gav man inte upp. 18 november 1815 bildades Musikaliska sällskapet i Visby. Vilja och ungdomlig entusiasm fanns bland de tio stiftarna, men resurserna var små. En idé var att starta en fond för att kunna uppmuntra ”någon med utmärkta anlag för musiken vid akademierna studerande av Landets barn”. Men hur skulle man få in pengar? Med en konsert? 1849 reflekterar Anton Lyth, sällskapets ordförande, kring villkoren dryga två decennier tidigare:

En Concert utförd av amatörer för betalning var någonting alldeles oerhört. Mången ansåg till och med en sådan tillställning för opassande. Men när några inflytelserika och driftiga medlemmar av samhället satte sig i spetsen för företaget – och till och med en och annan av stadens dåvarande pianospelerskor lovade sitt biträde – då var spelet vunnet.⁹

Första konserten hölls 27 mars 1816. Resultatet blev gott. 144 biljetter såldes. Vid högtidsdagen i november 1818 kunde man dela ut det första stipendiet till Carl Enequist, som ägnat en god del av sin studietid i Uppsala åt att odla sin musikbegäring.¹⁰

100 år efter den trevande starten tecknar musikhistorikern, organisten och tonsättaren Birger Anrep-Nordin sällskapets historia i en utförlig och väldokumenterad minnesskrift, byggd på sällskapets egna minnesnotiser och protokoll, och på samtida notiser och recensioner i gotländsk press.¹¹ Där inte annat anges har jag hämtat informationen om Visbys musikliv därifrån, och från två andra mindre omfattande minnesskrifter, till sällskapets 150-års och 200-års jubileer.¹²

Musikaliska Sällskapet i Visby är såvitt känt öns första organisation på musikens område utanför kyrkans domäner. Men först i Sverige var den inte. Under decennierna runt sekelskiftet 1800 gick en våg av musicerande sällskap genom riket: Åbo 1790, Norrköping 1795, Gävle 1805, Skara 1807, Göteborg 1808, Gävle 1810, Kristianstad 1811, Visby och Karlskrona 1815. Under åren som följde skulle ännu lika många till bildas.¹³ Musiksällskap grundades på flera håll

⁹ Citerat i Birger Anrep-Nordin, *Musikaliska sällskapet i Visby 1815–1915: minnesskrift* (Visby: Musikaliska sällskapet, 1916), 27.

¹⁰ Carl Eneqvist var avlägset släkt på fädernet med Johan Eneqvist.

¹¹ Den första gotländska tidningen, *Visby tidning*, utkom 1811–1825. Därefter följde *Visby veckoblad*, *Visby Argus* (1825–1830), *Gotlands Läns tidning* och *Gotlands tidning* (1858–1888). Almedalsbiblioteket, "Gotländsk tidningshistoria". <https://almedalsbiblioteket.se/sok/gt/327-bibl.html>, hämtat 30 januari 2025.

¹² Anrep-Nordin, *Musikaliska sällskapet i Visby 1815–1915*; Violet Bergdahl, red., *Musikaliska sällskapet i Visby 150 år: minnesskrift på sällskapets föranstaltande* (Visby 1965), samt *Musikaliska sällskapet i Visby 200 år* (Visby 2016).

¹³ Leif Jonsson, & Anna Ivarsdotter, red., *Musiken i Sverige 2: Frihetstid och gustaviansk tid 1720–1810* (Stockholm: Fischer 1993), 413; Boel Lindberg, "Att bidra till 'hjer-tats och böjelseernas förädling': Musicerande sällskap i svenska städer 1790–1860", i *Musikaliska sällskapet i Visby 200 år: 1815–2015* (Visby: Musikaliska sällskapet, 2016), 91; Greger Andersson, "Elit och allmoge sida vid sida. Musicerandet på de skånska godsen ca 1700–1900", i Mats Olsson, Sten Skansjö, & Kerstin Sundberg, red.,

i Europa, som Gesellschaft der Musikfreunde i Wien 1812, med sitt berömda konserthus, Musikverein, byggt 1860.

Musikaliska sällskapets verksamhet i Visby under 1800-talet kan delas in i tre någorlunda tydliga perioder. Den första, 1815 till ca 1830, var en tid av entusiasm, prövande och formering. Målen var det egna nöjet och samvaron kring musik, men också bildning, musikalisk och andlig fostran, och inte minst välgörenhet. Den andra perioden, från 1830 till 1850-tal, var en tid av organisering och institutionalisering, och av rutiner med protokoll, kassa och bokföring. Verksamhetens fokus var ännu det egna nöjet, bildning och samvaron kring musik, men nu började också arrangörsverksamhet med publika konserter att ta större plats. Den tredje, från 1850-talet och decennierna framöver, var en tid av förvaltning och professionalisering, av förankring, reflexion och fördjupning, och med återkommande periodiska upp- och nedgångar i verksamheten.

Vilka? Aktörer och nätverk

Vi har sett att initiativtagarna var en grupp unga, välutbildade män, stödda av ”driftiga medlemmar av samhället”, tillsammans med ”en och annan av stadens dåvarande pianospelerskor”. Sällskapets förste stipendiat, den 25-åriga Carl Eneqvist, fick efter att ha återvänt till Visby 1817, snart en huvudroll som klaverspelare, dirigent och sångare.¹⁴ Stor betydelse fick hans gratisundervisning i musik av ett antal unga musikbegåvningar, bland dem Jacob Niclas Ahlström, Daniel Söderberg, Nils Reinecke, Bernt Sundahl, Maria Laurin, Fredrik Wilhelm Klint, Carl Laurin och Eduard Brendler. Alla skulle komma att bli betydelsefulla för musiklivets utveckling på ön. Flera av dem fortsatte sina musikstudier i Stockholm och framträdde där som framstående musiker och kompositörer.

Gods och bönder från högmedeltid till nutid (Lund: Nordic Academic Press, 2006a), 247 ff.

¹⁴ August Kinberg, *Gotländska släkter: genealogiska och biografiska anteckningar*, Del 1, senare avdelningen (Visby: Nybergiska bokhandeln 1893); Anrep-Nordin, *Musikaliska sällskapet i Visby 1815–1915*, 9–12; Bengt Hildebrand & Birgitta Lager, ”Eneqvist, släkt”, *Svenskt biografiskt lexikon*, band 13 (Stockholm: Samfundet för Svenskt biografiskt lexikons utgivande: 1950), 512. Carl Eneqvist (1792–1878), kyrkoherde i Källunge, ”var kompositör, spelade en stor roll i musiklivet i Visby på 1820- och 1830-talen – bl.a. förbättrade han koralsången i kyrkorna – och har efterlämnat anteckningar om musikförhållandena i Visby” (*SBL*).

På andra håll i Sverige spelade adeln en viktig roll för framväxten av de musikaliska sällskapen och ett offentligt musikliv.¹⁵ På Gotland fanns ingen adel. Istället rekryterades de ledande aktörerna från Visbys högre borgerskap. I den första matrikel som Musikaliska Sällskapet upprättade 1830 listas ”alla de personer, nu lefvande, som intill närvarande tid uti Sällskapets Musik-öfningar deltagit”. Det är 37 män, officerare, lärare, köpmän, präster, en konsul, borgmästare, läkare och apotekare och därtill en postkontorist.¹⁶ Ett antal på Gotland välkända släktnamn är väl företrädade, som Enequist, Fåhraeus, Ihre, Kinberg, Laurin och Lyth. I sin krönika över den stora prästsläkten Lyth räknar Fredric Bolling upp 30 släkter, ”bland en mångfald andra”, som haft betydelse för kulturlivet på ön. Alla var ”mer eller mindre befryndade sinsemellan och med Lytharna, samt med gedigna egenskaper, dit jag då vill särskilt framhäva musikaliska talanger, som befordra det angenäma sällskapslivet och är en kulturfaktor av rang.”¹⁷

En kulturfaktor av rang är det verkligen, detta omfattande, informella och löst organiserade nätverk av sinsemellan befryndade gotländska släkter. Som avslutning på sin krönika räknar Bolling dessutom upp ytterligare 63 släkter som på olika sätt är ingifta med döttrar till släkten Lyth. Banden mellan alla dessa släkter må växla i styrka, men även om det är många svaga band, så blir de ändå sammantagna starka band med stor verkanskraft. Det är genom att aktivera länkar i detta nätverk som de unga initiativtagarna till Musikaliska Sällskapet når framgång i sina strävanden att fastare organisera musiklivet på Gotland.

Land och stad

Visby är nätverkets centralnod, men det är samtidigt slående hur det sträcker sig över hela ön och vidare till andra delar av Sverige. Sedan medeltiden står ringmuren runt Visby som en markör av en välbefäst gräns mellan land och stad. Men på musikens område är den gränsen under 1800-talet påfallande svagt markerad. Ur samtida

¹⁵ Lindberg, ”Att bidra till ”hjärtats och böjelseernas förädling”; Andersson, ”Elit och allmoge sida vid sida”.

¹⁶ Anrep-Nordin, *Musikaliska sällskapet i Visby 1815–1915*, 30 f.

¹⁷ Fredric Bolling, *Gotländska släkten Lyth* (Uppsala, 1947), 86 f. Bolling var släkt med Lytharna på mödernet.

notiser, krönikor och minnen framträder istället en bild av ett kontinuerligt flöde mellan land och stad.

I sitt högtidstal 1837 framhöll Musikaliska sällskapets mångårige ordförande, lands-räntmästaren Mathias Ihre, särskilt att det nu bland medlemmarna fanns ”en talrikare del af Stadens och Landets bildade personer.”¹⁸ Ett skäl till att det fanns ett relativt stort antal bildade personer på den gotländska landsbygden är att till de nära hundra medeltida kyrkorna spridda över hela ön hörde ännu fler präster med utbildning från prästseminarier i Linköping eller Uppsala. Många av dem var uppvuxna i musikutövande prästfamiljer runt om i socknarna, inte så få gifte sig med prästdöttrar eller prästänkor ur sådana familjer och fick i sin tur barn som valde prästbanan eller som gifte sig med präster.

En rad av Musikaliska Sällskapets mest aktiva var uppvuxna i prästhem och blev senare präster i någon av de många socknarna. Därifrån fortsatte många av dem att delta i sällskapets aktiviteter. Om Bernt Sundahl, en av sällskapets tidigaste medlemmar, skriver Anrep-Nordin:



Musikaliska sällskapets mångårige ordförande, kyrkoherden och riksdagsmannen Anton Lyth (1816–1886). Svenskt porträttarkiv.

Då han flyttade ut till landsförsamlingar som kyrkoherde, först i Hejnum 1843 och Gothem 1851 var ju vägen för honom till de musikaliska vännerna i Visby kort, och han befor den ofta i sällskap med sin kära violoncello för att spela hos Söderbergs eller i M.S.¹⁹

Om vägen verkligen var så kort de 22 kilometerna med häst och vagn från Hejnum, eller de 37 kilometrarna från Gothem, är svårt att bedöma i efterhand. Men om vägen till Visby nu ändå blev alltför lång, så kunde den istället befaras åt andra hållet. Anton Julius Lyth (1816–1886), prästson från Fole, hade efter filosofie kandidatexamen i Uppsala 1842 återvänt och fått tjänst vid läroverket i Visby.

¹⁸ Anrep-Nordin, *Musikaliska sällskapet i Visby 1815–1915*, 38.

¹⁹ Anrep-Nordin, *Musikaliska sällskapet i Visby 1815–1915*, 121.

I Musikaliska sällskapet blev han snart en av de ledande. Han var god sångare med extraordinärt omfång och spelade violin och viola i orkestern. Under hans ordförandeskap i slutet av 1840-talet fick sällskapet en glansperiod och uppförde en rad stora verk, däribland Haydns Skapelsen och Årstiderna, Mozarts Rekviem och Mendelsohns Valborgsmässonatten. När han 1850 blev präst i Rute och 1856 i Burs, kunde han inte längre delta lika flitigt i musicerandet. Men då for istället några av sällskapets medlemmar de fem milen till Lyth. Fem mil är det också till Östergarn, dit sällskapets medlemmar ofta reste för att besöka prästen Adolf Ludvig Hauffman, som under sin tid i Visby spelat violoncell i orkestern och sjungit andra bas i kören.²⁰

Alla dessa präster, prästfruar, söner och döttrar utgör ett fundament i en bildningens och musikkulturens infrastruktur som var relativt jämnt fördelad över den gotländska landsbygden. Lägg sen till klockare och kantorer verksamma i och runt kyrkorna, och därtill en under 1800-talet växande skara nya yrkesutövare verksamma över hela ön, läkare, lärare, veterinärer, lantmätare och nu också officerare. Liksom prästerna var de flesta av dessa den nya tidens män rekryterade från bildade hem i Visby eller på den gotländska landsbygden. Efter utbildning i Uppsala, Stockholm eller Linköping förväntades de återvända för att på hemorten göra bruk av sina nyvunna insikter, perspektiv och horisonter, inte minst på musikens område. Med en fot i hemöns kultur och sociala liv och en annan i utbildningsortens blev de det lokala livets upprätthållare *och* den kulturella förändringens agenter.

Hög och låg

1800-talet är det århundrade då borgerligheten stiger fram på den samhälleliga scenen, genom att med utbildning, stil och smak markera skillnad och dra gränser, både uppåt och neråt. Men när det kommer till musiklivet på Gotland är det påfallande hur de sociala och kulturella barriärerna mellan borgerskap och enklare folk kunde överskridas. Musikaliska Sällskapets stiftare och bärande stomme var alla högborgerliga. Men redan från början gavs tillträde också för människor med lägre status i kraft av deras musikalska färdigheter –

²⁰ Anrep-Nordin, *Musikaliska sällskapet i Visby 1815–1915*, 58.

postkontorist, bagare, bokhållare, läroverksungdom. Med tiden blev de allt fler – kanske av nödvändighet?

När verken man framförde efter hand blev större krävdes ständigt fler musikanter. 1840 blev bristen på blåsare så påtaglig att man utfäste en belöning på 50 R. B:co åt den ”som åtager sig att inöfva några unga sujetter i tracterandet af blåsinstrumenter.” Därav blev inte mycket, istället fick man engagera sällskapets vaktmästare Romin som musikaliskt biträde. För att kunna spela Beethovens sjunde symfoni fick man samla instrumentalister, unga och gamla, från hela Gotland, och öva ”skarpt i dagarne två”.²¹

En näraliggande förklaring till ett sådant samspel över geografiska, sociala och kulturella gränser är brist på resurser, att man helt enkelt behövde alla man kunde få tag i för att nå de mål man satt upp. Som vi ska återkomma till uppfattade man sig på ön i många avseenden som avgränsade och begränsade, varför man strävade efter att odla de förutsättningar man hade. Men det finns också andra möjliga förklaringar. Två händelser får tjäna som exempel. En av Musikalska Sällskapets mest framträdande medlemmar under en stor del av 1800-talet var Jacob Niclas Kinberg (1801–1892). Som ung hade han rest i Italien och Frankrike, där han också utbildats i violinspel. Väl hemma igen tog han över pappans handelshus, blev preussisk konsul och porträttmålare. Han gifte sig med Maria Laurin, en av Carl Enequists begåvade pianoelever, syster till Carl och Olof Laurin.²² ”Det var ett hem, där musiken hade kärleksfulla dyrkare och trägna utöfvare i de flesta af familjens medlemmar”, skriver Anrep-Nordin. Konsul Kinberg spelade troget som förste violinist i sällskapets orkester upp i 80-åren.

Han hade icke alltid så lätt att underordna sig den takt, som utmättes lika för alla af dirigenten, utan ville gärna spela efter sin egen smak, hvilket kom den försynte Söhrling att slå af en stråke mot pulten med förklaring att här vore ingen konsul längre, här gällde blott att spela och spela i takt!²³

²¹ Anrep-Nordin, *Musikaliska sällskapet i Visby 1815–1915*, 46, 56.

²² Tillsammans fick de dottern Thérèse, också hon begåvad pianist, och fem söner, varav Carl och August blev framträdande ämbetsmän och medlemmar i huvudstadens musikliv under det sena 1800-talet.

²³ Anrep-Nordin, *Musikaliska sällskapet i Visby 1815–1915*, 60.

”Här var ingen konsul längre...!” Incidenten kan läsas som ett utslag av en meritokratisk tendens, att under musicerande väga kompetens och meriter högre än börd, stånd, släkt och nätverk. Just en sådan förflyttning, från betoning av stånd, börd och släkt till betoning av meriter och kompetens, präglar viktiga delar av samhällslivet under 1800-talet. Det är en tendens som det finns fler spår av i materialet om Musikaliska sällskapet i Visby.²⁴

1846 sökte man ny musikanförrare i sällskapet och musiklärare vid läroverket. Flera kompetenta sökande anmälde sig. En av dem var konsul Kinbergs svåger, Carl Laurin, uppvuxen i prästgården i Burs, med föräldrar och syskon som musicerade på hög nivå. Han var musikutbildad i Uppsala och Stockholm, ledande medlem i Musikaliska sällskapet, grundare av Visby Allmänna sångförening 1844 och dessförinnan den som skrev statuterna för Allmänna sångföreningen i Uppsala 1842. Då han hade beprövad erfarenhet, goda meriter och dessutom var väl förankrad både i Visbys borgerlighet och i de stora gotländska släktnätverken kunde man tro att han skulle vara självskriven för tjänsten. Så blev det inte. Tjänsten gick istället till en nyss inrest fastlänning, Wilhelm Söhrling (1822–1901). Efter sin examen från Musikaliska Akademien 1841 hade han arbetat som musiker vid Lindebergsska teatern och som sånglärare vid Katolska kyrkan i Stockholm. Genom Andreas Randel, konsertmästare vid Operan med goda Gotlands-kontakter, blev han sommaren 1846 uppmanad att söka den utlysta tjänsten i Visby.

I augusti ankom Söhrling, ”efter en ohygglig sjöresa”. Under tre veckor sonderade han terrängen, blev bekant med ledande personer i Musikaliska sällskapet, deltog i dess orkester och gav en konsert. Till pingsten året därpå återkom han med fru och dotter, nu som director musices och cantus vid Visby högre allmänna läroverk samt domkyrkoorganist i Visby stadsförsamling. I september invaldes han i sällskapet och blev senare samma år dess musikchef, en position han innehade till sin pensionering 1893. För Carl Laurin tog livet en annan vändning. Av misräkningen och av obesvarad kärlek greps han av svärmod. För att han skulle få vila upp sig sjöng hans sångarbröder ihop pengar till en resa till Bahia i Brasilien, där han fick gula febern och dog 1854.

²⁴ Jfr Jonas Lundblads kapitel i denna antologi, där spänningen mellan börd och kompetens diskuteras i relation till examination av organister.

Att en okänd fastlänning får ett eftertraktat jobb före en infödd öbo med omfattande och inflytelserikt nätverk kan förstås ha flera förklaringar. Men en närliggande är att Söhrlings musikaliska meriter (och kanske också personliga egenskaper) vägde tyngre. I så fall är det inte långsökt att se också det som ett utslag av den meritokratiska tendens som gjorde sig alltmer gällande i den frisinade urbana borgerligheten vid mitten av 1800-talet.

Män och kvinnor

Under 1800-talet stod kvinnor för en betydande del av hemmamusi- cerandet. Efterhand blir de fler och med mer betydande roller också i de musikaliska sällskapen och i det offentliga musiklivet.²⁵ Den utvecklingen kan ses som en konsekvens av diskussionen om och kampen för kvinnors plats i samhället som blev särskilt accentuerad under 1860-talet, då en rad nya lagar om kvinnors rätt till utbildning och lönearbete stiftades.

Men också den kan ses som utslag av att den meritokratiska tendensen får starkare fäste just på musikens område, vilket öppnar nya utrymmen för en lång rad musikaliskt begåvade kvinnor. Vi har redan sett hur "stadens pianospelerskor" aktivt bidrog till att Musikaliska sällskapet i Visby kunde bildas och att det i kretsen kring stiftarna fanns ett antal andra framträdande kvinnor.²⁶ Medan andra sällskap som stiftades på Gotland under 1800-talets första halva var strikt könsdelade, slog 1836 års stadgar fast att "Sällskapets Ledamöter äro af båda könen".²⁷ Samma år invaldes den första kvinnan, Catharina Enequist, maka till initiativtagaren Johan Enequist. Redan året efter väljs ytterligare tre kvinnor in, däribland Maria Laurin, nu gift Kinberg. Under åren som följer blev de snabbt fler och framemot 1850-talet var antalet kvinnor och män ungefär lika stort. I förteckningen över sällskapets musikelever 1837–1886 är flickorna redan från början överlägset flest.

Några av dessa unga kvinnor som fick sin musikaliska fostran i och kring Musikaliska Sällskapet under 1800-talet skulle komma att nå världsrykte. *Mathilda Enequist* (1833–1898) var dotter till Johan och hans maka Katrina Kristina (född Kinberg). Mathilda skolades

²⁵ Andersson, "Elit och allmoge sida vid sida", 247 f.; Lindberg, "Att bidra till "hjärtats och böjelsernas förädling", 102, 108 f.

²⁶ Anrep-Nordin, *Musikaliska sällskapet i Visby 1815–1915*, 13.

²⁷ Anrep-Nordin, *Musikaliska sällskapet i Visby 1815–1915*, 35.



Fredrika Andrée Stenhammar. Musik- och teaterbiblioteket, Helledays samling.



Elfrida Andrée ca 1900. Wikimedia Commons.



Wilhelmina Söhrling 1872. Musik- och teaterbiblioteket, Helledays samling.

som sopran i Leipzig och fortsatte därefter sin utbildning vid konservatoriet i Paris. Där sjöng hon under konstnärsnamnet Signora Biondini, jämfördes med sin väninna Jenny Lind och fick som andra svenska sångerska Pariskonservatoriets medalj. Hon flyttade senare till London, där hon verkade som sång- och pianolärarinna tillsammans med sin yngre syster Sophia. *Fredrika Andrée* (1836–1880) utbildade sig till sångerska i Leipzig och var sedan verksam vid operorna i Dessau, Wien och Stockholm. Hon gifte sig Stenhammar, blev sångpedagog och från 1864 ledamot i Musikaliska Akademien.

Lillasyster *Elfrida Andrée* (1841–1929) komponerade och spelade piano, harpa och orgel. När Fredrika återvänt från Frankrike 1855, flyttade familjen Andrée till Stockholm. Där tog Elfrida organistexamen som privatist 1857 och fick som första svenska kvinna en organisttjänst, i Finska kyrkan i Stockholm. Fem år senare flyttade hon till Göteborg för att som första kvinna i Europa tillträda en tjänst som domkyrkoorganist.²⁸ *Wilhelmina Söhrling* (1845–1914), dotter till Wilhelm Söhrling, antogs som elev vid konservatoriet i Stockholm 1862, där hon studerade för bland andra Fredrika Stenhammar. Hon debuterade på Kungliga Operan 1867, blev fast anställd 1868 och gifte sig Strandberg.²⁹

²⁸ wikipedia.org/wiki/Elfrida_Andrée.

²⁹ "Aurora Wilhelmina Söhrling", Th. Westrin, red., *Nordisk familjebok: konversationslexikon och realencyklopedi*, 27 (Uggleupplagan, Stockholm: Nordisk familjeboks förlag, 1918), <http://runeberg.org/nfcg/0169.html>.

Bofasta och tillresande, amatörer och professionella

Notiser och annonser i dagspress och Musikaliska sällskapets protokoll visar att Visby gästades av en lång rad professionella musiker. Fram till mitten av 1800-talet anlände så gott som alla enbart under seglationssäsongen, från Valborgsmäss till sena oktober. Men med förbättrade förbindelser över Östersjön och den reguljära ångbåtstrafiken från 1866 kunde besöken bli fler och konsertsäsongen förlängas. Särskilt under de första åren var det gästerna som själva stod för musiken. Men snart inleddes ett samarbete mellan gästande professionella musiker och lokala amatörer som skulle komma att bli både långvarigt och omfattande.

Den första notisen om ett sådant samarbete infördes i *Visby Lördagsblad* 2 juli 1825: "Med benäget biträde af Musikaliska Sällskapets Herrar Ledamöter uppförer Kongl. Förste Kammar Musicus Appelberg uti f.d. Dubbeska salongen Onsdagen d. 6 Juli en Vocal och Instrumental Concert."³⁰ Året därpå anländer Kungl. Kammarmusikern J.G. Meyer och konserterar "med benäget biträde" på oboe och glasharmonika. Därefter följde en mängd av besökande professionella musiker, sångare, dansare och teaterensembler som alla samspelade med sällskapets medlemmar på ett eller annat sätt. Anrep-Nordin kommenterar ett drygt halvsekel senare: "Visby har redan då, såsom äfven i senare tid, utöfvat stark dragningskraft på resande tonkonstnärer, som gärna kommo till staden, ofta flera gånger å rad. Detta vittnar värtaligt om bl.a. den sympati, som från musikälskares sida kom dem till del." Många av de tillresta hörde till 1800-talets mest kända turnerande artister, som teateraktrisen Angélique Magito, harpisten Edouard Praté, violinisten Andreas Randel, orgelvirtuoserna Georg Günther och Ferdinand Vogel, cellisten Andreas Gehrman, violinisten Alexandre Rancheraye och sångerskorna Louise Michaëli och Zelia Trebelli.

Kunde de tillresta musikerna få benäget biträde av Musikaliska Sällskapets medlemmar, så kunde vid särskilda tillfällen inresta gäster också biträda sällskapet. Hösten 1842 anlände en grupp tyska blåsare vars tjänster genast togs i anspråk. Under 1843 kunde man ge en rad stora konserter, med bland annat ouvertyrerna till Don Juan och Friskyttan och en concerto grosso av Händel. Alla dessa turnerande artister, svenska och utländska, fick tveklöst stor betydelse för

³⁰ Anrep-Nordin, *Musikaliska sällskapet i Visby 1815–1915*, 19.

kulturlivet på ön, men också för kulturlivet i Sverige som helhet. Före järnvägar och rikstäckande tidningar och långt före grammofoon, riksradio, teve och dagens sociala medier, bidrog de aktivt till att knyta ihop den nya nation som uppstått efter kriget mot Ryssland 1808–1809. Som få andra kunde de genom sitt musicerande ge det nya Sverige ett delat kulturellt innehåll.

Hemvändare

En särskilt glansfull status i berättelserna om Musikaliska Sällskapet får de som lämnat Gotland och som efter studier nått framgång på fastlandet, men sedan ändå valt att vända hem för att bosätta sig på ön. Till de tidiga hemvändarna som tilldelas en särskilt markerad roll hör Johan och Carl Enequist, till de senare Carl Laurin, Fredrik Wilhelm Klint och en lång rad andra. När Anton Lyth, ännu en av dessa hemvändare, i sitt högtidstal 1840 blickar ett decennium tillbaka noterar han att sällskapet då var fattigt på pengar, men rikt på förhoppningar om framtiden, genom den krets av yngre talanger som slutit till.

Man såg här mången från Universitetet hemkommen yngling med samma lust som före afresan dit, med större förmåga, deltaga i öfningarna. Man såg till och med en och annan – som i utlandet fått utveckla de anlag, som först inom Sällskapet blifwit väckta – till de äldres stolthet och glädje aflägga lysande prov på sin färdighet.³¹

Berättelser om hemvändare ”till de äldres stolthet och glädje” är ständigt återkommande inslag i historieskrivningen på Gotland, så också i de tre jubileumsskrifterna om Musikaliska sällskapet. Det är troligt att man kan hitta dem på alla slags platser där det utbildats en vana att positionera sig som perifer i relation till ett uppfattat centrum. Men det är också märkbart hur hemvändarberättelser kan bli särskilt dramatiserade på Gotland, genom verkanskraften i det omflytande havet, en ständigt närvarande påminnelse om den skillnad som föreställningar om avskildhet, avlägsenhet och isolering utgår ifrån och vilar på.³²

³¹ Anrep-Nordin, *Musikaliska sällskapet i Visby 1815–1915*, 28.

³² Ronström, *Öar och öghet*; Owe Ronström, ”Remoteness, islands and islandness”, *Island Studies Journal*, 16/2 (2021): 270–297; Godfrey Baldacchino, red., *A World of Islands: An Island Studies Reader* (Charlottetown, Canada & Luqa, Malta: Institute

Särskilt glansfull status får också ett antal personer från de egna leden, som efter högre utbildning i Stockholm, i Paris eller Leipzig, inlett en professionell karriär och som då och då återvänder till hemön för att ge konserter med släkt och vänner i och kring Musikaliska sällskapet. Berättelserna om sådana mer tillfälliga hemvändare är många. Såväl de samtida notiserna som de senare historieskrivningarna är tydligt märkta av stolthet och glädje. I sitt tal från 1840 framhåller Anton Lyth särskilt hur Musikaliska sällskapet kan "såsom sina elever med stolthet räkna sådana Musici, som en J. N. Ahlström, C. J. O Laurin, Fr. W. Klint m.fl., bland hwilka den förstnämnda, numera onekligen en af Sveriges största Kompositörer, trenne år å rad hugnades med Sällskapets stipendium."³³ Bredvid Jacob Niclas Ahlström (1805–1857), Carl Laurin och Fredrik Wilhelm Klint finns bland namnkunniga regelbundet återvändande tonsättare Jakob Adolf Hägg (1850–1928) och Eduard Brendler (1800–1831) och från 1850-talet och framåt de lika namnkunniga Fredrika och Elfrida Andrée, Mathilda Enequist och Wilhelmina Söhrling.

Om ett besök i Visby 1853 av den då 20-åriga Mathilda Eneqvist skriver Anrep-Nordin på sin typiska prosa, märkt av det tidiga 1900-talets idéer om kulturell särprägel som konsekvens av geografisk avlägsenhet:

Hon stod vid början af sin lysande konstnärsbana, som ju gick från framgång till framgång på den ena stora valplatsen efter den andra, hela Europa runt. Det är glädjande att se, hur Visbytidningarna under mer än ett decennium troget följa henne med små notiser allt som oftast på hennes konsertturnéer. Hon var en gotländska, som gjort sin fäderneö heder, och därför voro alla hennes stamfränder stolta öfver henne. Det är ett för en fastlänning mer främmande men för insularförhållanden utmärkande drag, denna af ett stort samhälles inbyggare delade beundran för och stolthet öfver en namnkunnig systems framgångar, som i dessa notiser få sitt uttryck. Ett vackert drag i öbons karaktär!³⁴

of Island Studies, University of Prince Edward Island & Agenda Academic 2007); John Gillis, "Places remote and islanded", in Robert E. Greese & John R. Knott, eds., *Reimagining place. Michigan Quarterly Review. Special issue. XL/1* (Winter 2001), 39–58.

³³ Anrep-Nordin, *Musikaliska sällskapet i Visby 1815–1915*, 28.

³⁴ Anrep-Nordin, *Musikaliska sällskapet i Visby 1815–1915*, 94 f.

Var? Arenor och institutioner

Musikliv är beroende av arenor och institutioner, formella och informella, som kan skapa stabilitet och kontinuitet. En betydande del av musiklivet i Visby under 1800-talet utspelades i hemmen. Till Andreas Andrée och hans hustru Lovisa (född Lyth) kom en strid ström av gäster. I deras hem i Bro, en mil norr om Visby och senare i ett medeltidshus vid St Hansgatan ”voro medlemmarne i den talrika vänkretsen alltid varmt mottagna gäster, men äfven många resande artister funno där ett hem, dit värden nära nog á priori önskade dem välkomna, blott i egenskap av tonkonstens tjänare.”³⁵ Andreas Andrée var en mångbegåvad man med djärva idéer. Han var stads-läkare, lärde sig fotografera, ordnade hälsobad och öppnade stans första gym på sin egen vind. Han var en flitig debattör med en vass, satirisk penna, han komponerade, skrev libretton, dikter och verser och spelade oboe, flöjt och piano. I Musikaliska sällskapet var han en av de mest engagerade. I hemmet spelades stråkkvartett med några av sällskapets ledande medlemmar, konsul Kinberg, lektor Söderberg, räntmästare Ihre och musikdirektör Söhrling. Bland tillresta gäster fanns harpvirtuosen Edouard Pratté, sångaren, sångpedagogen och tonsättaren Johan Erik Nordblom, tonsättaren, musikhistorikern och director musices i Uppsala 1833–48, Abraham Mankell och många andra.

Familjen Andrées hem var under 1830-talet otvivelaktigt ett centrum i Visbys musik- och kulturliv. Det var i detta hem som syst-rarna Andrée växte upp hem, ”de tvenne systrar, som just tack vare sitt *hem* och den uppfostran, som där ägnades dem, kommo att nå mycket långt i sitt konstnärsskap”.³⁶ Men också i en rad andra hem musicerades flitigt. Hos Jakob Kinberg, Mathias Ihre, Anton Lyth, Carl Enequist och andra av sällskapets medlemmar samlades familj, släkt och vänner flera gånger i veckan för att spela och sjunga, mestadels trios, kvartetter och kammarmusik med mindre besättningar.³⁷

³⁵ Anrep-Nordin, *Musikaliska sällskapet i Visby 1815–1915*, 51.

³⁶ Anrep-Nordin, *Musikaliska sällskapet i Visby 1815–1915*, 51 (originalets kursivering). Systrarna Andrées uppväxt i Visbys musikliska sällskap skildras utförligt i Eva Öhrström, *Elfrida Andrée: ett levnadsöde* (Stockholm: Prisma, 1999).

³⁷ Karin Strinnholm-Lagergren, ”Musikaliska Sällskapet i Visby notsamling – en översikt”, i *Musikaliska sällskapet i Visby 200 år: 1815–2015* (Visby: Musikaliska sällskapet 2016), 69–89.

Utanför hemmen var kyrkan under hela 1800-talet den viktigaste formella musikinstitutionen på Gotland. I Visby var domkyrkan sedan sekler tillbaka ett etablerat rum för utövande och lärande, av sakral såväl som världslig musik. Den var också under större delen av 1800-talet den enda arenan för större konserter. Från 1810-talet tillkom nya arenor och institutioner mellan kyrka och hem, i takt med att staden växte och fick ökad militär och ekonomisk betydelse. Kring läroverket och den bildade borgerlighetens salonger växte ett offentligt musikliv fram, som i sin tur skapade förutsättningar för fler att bli musikaliskt aktiva.

Under sällskapets första år var de offentliga konserterna få och det fanns också en ständig brist på lämpliga arenor. Många var tillfälliga, som den kortlivade musikskolan vid mitten av 1810-talet, eller den utrymda vindslokal där Visbys första "societetspektakel" 1811 bjöd på "här aldrig förut hörd ypperlig musik".³⁸ Medan musiken i hemmen kunde pågå året runt utspelades det offentliga musiklivet under de första decennierna mestadels under sommartid. Med fler utövare, växande publik och, inte minst, fler och större lokaler, kunde fler konserter arrangeras också under vår, vinter och höst.

Förflyttningen från de privata sammanhangen, med tillträde endast för familj, släkt och vänner, till offentliga tillställningar med tillträde mot betalning för den som vill och kan, är ett stort steg. Från 1820-talet och framåt finns notiser om privata salonger och trädgårdar dit allmänheten vid speciella tillfällen kunde vinna inträde mot avgift: en bal 1823 i Rosenqvistska huset; "tivolikonserter" i Lybeckska trädgården under några somrar på 1840-talet, med ouvertyrer och små symfonier i skenet av kulörta lyktor; en "Instrumental och vocal concert" i bryggaren Unér's salong 1827 och i samma lokal 1835 "en fullstämmig Vocal- och Instrumentalconsert" med musik på violin och gitarr av kammarmusikus Lemming "då också amatörer utförde bl.a. en symfoni af Mozart."³⁹

Framväxten av en borgerlig musikoffentlighet fick följder för arenor och repertoarer. Till kammarmusikens familjära former lades större kör- och orkesterverk: symfonier, operor, oratorier.⁴⁰ Det i sin

³⁸ Carl-Eric Ohlén, Dag W. Scharp, & Mats Rehnberg, red., *Från fars och farfars tid: en bokfilm om gutarnas ö* (Stockholm: Sv. Bokfilm 1959), 49.

³⁹ Anrep-Nordin, *Musikaliska sällskapet i Visby 1815–1915*, 19, 26, 64.

⁴⁰ Repertoaren förtecknas utförligt i Anrep-Nordin, *Musikaliska sällskapet i Visby*

tur krävde tillgång till större lokaler lämpliga för musik. Den ständiga bristen på sådana lokaler krävde tillfälliga lösningar och inte sällan mycken påhittighet. När Musikaliska Sällskapet ville arrangera en konsert till förmån för de nödlidande efter den stora stadsbranden i Norrköping 1822 fick man hålla till i en tidigare oprövad lokal, domkyrkans södra kapell. De krävde en hel del föranstaltningar. ”Det gamla skrank som afstängde den östra, högre delen i S:ta Maria kapell borttogs, och S:t Jörans bild till häst, många gamla krucifix, pinakler och helgonbilder, epitafier, taflor m.m. flyttades upp till kyrkvinden.” I västra delen byggdes en stor ”amfiteatraliskt uppstigande läktare”, som ”med sin stora folkmängd minskade under konserten rummets omåttliga resonans”.⁴¹ Konserten hölls 12 december 1822, med orkestermusik, solo och körsång, med bland andra Jakob Ahlström på klaver och Eduard Brendler på flöjt. Visbypressens första musikrecension följde. En Musikaliska Sällskapet närstående skrev: ”Den vocal- och Instrumental-Concert i flere afdelningar, den fullständigaste härstädes någonsin varit gifwen (...) serdeles sedan man bland oss liksom hittat och upptäckt en ny förträfflig Musiksal i Domkyrkans stora Capell”.⁴²

Utöver Domkyrkan fanns bara en fast lokal för teater och musik, Oscarssalen på Mellangatan.⁴³ När den stängdes för reparation 1858 och 1876–77, blev det offentliga musiklivet hemlöst och verksamheten tvingades på sparlåga. Bristen på lämpliga musiklokaler är ett ledmotiv genom Visbys historia från 1800-talet till idag. Trots det har man inte tvekat att sätta upp stora konserter. Vid en välbesökt soiré 1838 sjöng en kör på 30–40 personer, om vilken en Visby-tidning skrev: ”ej i mannaminne hade någon fullständigare och med mera ensemble gifwen kör varit hörd”. Konsertsäsongen 1848 kulminerade med en konsert i början av december, där en kantat av Friedrich Fesca framfördes av en 120 personers kör och en 20 mans orkester, och där Tobias Haslingers Kyrie Eleison ”utfördes av en

1815–1915. En översikt ges i Strinnholm-Lagergren ”Musikaliska Sällskapet i Visby notsamling – en översikt”.

⁴¹ Kinberg, *Gotländska släfter: genealogiska och biografiska anteckningar*, 165; Anrep-Nordin, *Musikaliska sällskapet i Visby 1815–1915*, 13 f.

⁴² Anrep-Nordin, *Musikaliska sällskapet i Visby 1815–1915*, 15.

⁴³ Oscarssalen finns ännu kvar, idag i Frälsningsarméns ägo.

solokvartett på orgelläktaren, samt 130 personers kör – troligen ett rekord i Visby, som 1840 hade 4 157 invånare.”⁴⁴

Öighet, centrum och periferi

I juni 1850 skördade Musikaliska sällskapet frukten av närmare fyra års repetitioner och framförde Haydns Skapelsen med 30 man i orkestern och 70 personer i kören. Konserten är en av få i Visby som lät höra om sig också i rikspressen. I *Post- och Inrikes tidningar* skrev den från Stockholm tillreste musikkritikern Abraham Mankell en recension som *Gotlands läns tidning* också lät publicera:

Ihågkommande, huru många krafter erfordras för att på ett värdigt sätt uppföra ett så stort arbete, ihågkommande vidare, att detta icke mera tyckes kunna ske af Harmoniska Sällskapets i Stockholm egna ledamöter utan fremmande hjälp, i en stad med 90.000 inwånare, wäntade undertecknad föga af det lilla Wisby, hwars befolkning endast stiger till en numerär af 4,000 menniskor. Men redan vid inträdet i Domkyrkan öfverraskades undertecknad af den musikaliska skarans talrikhet. Kören bestod af omkring 70 personer, orkestern af 4 första och lika många andra Violiner, 3 Violonceller utom Contra-bas m.m. hvarförutom Flöjt-, Klarinett-, Waldhorn- och Basunstämmorna voro besatta. (...) En förträfflig, rent uttalande och fyllig bas-stämman reciterade (...) en bas-stämman, som Stockholms Harmoniska Sällskap och dess Kongliga scen näppeligen äga men som den senare borde tillägna sig. (...)

I allmänhet, och detta gäller äfwen om körerna i ”Skapelsen”, fann undertecknad dock Gottlands manliga röster ännu friskare och kärnfullare än det täcka könets. Wisbys karlkörer utveckla ännu samma lif och värma, som så berömligt utmärkte dem vid studenternas besök i Köpenhamn. (...) –Sannolikt bidrager den omständigheten, att Gottland under en tid af året är afskuret från fasta landet och således äfwen i musikaliskt afseende under dessa månader finner sig inskränkt till egna hjälpmedel, dertill att Visby’s musikkvänner närmare sluta sig tillsammans. Det går här icke lätt an att, t.ex. såsom i Uppsala, då en större musik kommer i fråga, från Stockholm efterskrifwa de solo-sångare och instrumentister, som möjligen felas på sjelfwa orten, der uppförandet skall ske.

Det förtjänar en särskild mention honorable att, på en tid då instrumentalmusiken, och serdeles det högre violinspelet, wid så

⁴⁴ Anrep-Nordin, *Musikaliska sällskapet i Visby 1815–1915*, 48 f.

många andra af rikets lärowerk tyckes wilja utslockna, eller åtminstone högst sällan går framåt, förhållandet på Gottland är helt annorlunda. Både Gymnasii och Trivial-skolans så wäl lärare som lärljungar samwerka ännu med godt mod, och med nerf till en full orkesterstyrka.⁴⁵

I det här långa citatet artikuleras en rad vanliga teman och ledmotiv om speciella villkor för liv och leverne på Gotland. Det inleds med en *jämförelse*: i den lilla staden kunde man – minsann – åstadkomma något som storstaden inte var mäktig, vilket föranleder *överraskning* – det kunde man inte vänta sig! Sedan ännu en *jämförelse* – i Visby kunde man få höra en basstämma som inte ens huvudstaden ägde. Nästa tema är *isolering* och *inåtvändhet*: ”afskuret från fasta landet” är Gotland ”inskränkt till egna hjälpmedel”, vilket tvingar öborna att ”närmare sluta sig tillsammans”. Så följer *brist*: man kan inte, som i Uppsala, hämta förstärkning från Stockholm. Till sist temat *arkaism*, att *ligga efter*, vara kvar i det förgångna: medan violinspelet utslocknar på fastlandet är det ännu högst levande på Gotland.

Det här är teman och ledmotiv som återkommer såväl i de samtida förstahandskällorna som i minnesskrifterna, tillbakablickarna och de historiska översikterna från 1900-talets början till idag.⁴⁶ De är några av de vanligaste beståndsdelarna i *öprat*, en diskursiv genre med kraft att själv producera det den framställer.⁴⁷ I studier av 1800-talets regionala musikliv står öprat helt centralt, därför att det är genom berättelserna av det här slaget som regionalitet skapas och återskapas.

Öprat – isolering och förbindelse

I citatet av Abraham Mankell ovan är det i besökarens kontrastiva spegel som det särskilt gotländska i musiklivet på Gotland framträder. Men det finns gott exempel på öprat också när öbor själva för pennan. På högtidsdagen 1837 skriver Musikaliska Sällskapets ordförande Mathias Ihre:

⁴⁵ Citerat efter Anrep-Nordin, *Musikaliska sällskapet i Visby 1815–1915*, 71 f.

⁴⁶ En översikt av historiografins utformning på öar i Östersjön sedan 1800-talets början är Samuel Edquist & Janne Holmén, *Islands of identity: history-writing and identity formation in five island regions in the Baltic Sea* (Huddinge: Södertörns högskola 2015).

⁴⁷ Owe Ronström, ”Öprat”, *Från Gutabygd: årsskrift för den gotländska hembygdsrörelsen* (Visby: Gotlands Hembygdsförbund 2018), 121–134.

Jag tör icke gå sakkunskapen för nära, om jag angifwer, att i Rikets alla betydligare städer nu mera finnas sådane, genom enskilde föreningar till stånd komne Musicaliska Sällskaper. Med afseende på vår afskurne belägenhet uppfordras wi i detta, liksom i alla andra önskliga mål, mer än andra orter, att rikta våra knappa tillgångar till en werksam och ingripande båtнад; (...) ⁴⁸

1857 blev ett år av nedgång och oreda för Sällskapet, bl.a. för att en av de ledande medlemmarna, prosten Daniel Söderberg, då vistades i Stockholm som riksdagsman.⁴⁹ Vännerna i Musikaliska Sällskapet tvingades att för första gången sedan 1815 låta högtidsdagen ”gå ton- och festlöst förbi”, vilket föranledde en insändare till Gotlands tidning:

Musikaliska sällskapet har under sin 40-åriga tillvaro spridt omkring sig så mycken glädje, uppmuntran och musikalisk väckelse, och behöfwes i vår ensliga, från den öfriga werlden skiljda ort alltför mycket, att icke inom kretsen af dessa talrika medlemmar att nämnda högtidsdags icke-firande skulle väcka uppmärksamhet och oro. (...) Tonernas konst kan på den wåg- och windomsjungna fosterön icke utdö, och de, som en gång blifwit invigde i musikens glada wetenskap, kunna ju aldrig glömma, aldrig swika den!⁵⁰

I de här citaten artikuleras och dramatiseras öns särprägel med *isolerings*, *inåtvändhet* och *brist* som bärande motiv.⁵¹ Det är inte svårt att hitta liknande passager i berättelser av allehanda slag om livet på Gotland, från 1800-talet och till idag. Men samtidigt finns också en mängd andra berättelser om Gotlands täta och långvariga *förbindelser* med omvärlden. Vi har sett hur omfattande sjöfarten till och från Gotland var från 1700-talet och framåt, och hur gotländska rederier och handelshus kom att bli bland de största i Sverige. Vi har också

⁴⁸ Anrep-Nordin, *Musikaliska sällskapet i Visby 1815–1915*, 41.

⁴⁹ Där skulle han komma att motionera om kvinnors rätt att inneha organistbefattningar, vilket banade väg för Elfrida Andréés organisttjänst i Finska Kyrkan i Stockholm.

⁵⁰ Anrep-Nordin, *Musikaliska sällskapet i Visby 1815–1915*, 98.

⁵¹ Gillis, ”Places remote and islanded”; John Gillis, ”Taking history offshore. Atlantic islands in European minds, 1400–1800” in Rod Edmond & Vanessa Smith, ed., *Islands in history and representation* (London: Routledge 2003), 19–31; John Gillis, *Islands of the mind: how the human imagination created the Atlantic world* (New York: Palgrave Macmillan 2004); Ronström, *Öar och öighet*; Ronström, ”Öprat”.

sett hur gotlänningar rest till Stockholm och Uppsala för studier och arbete, liksom hur hemvändare och musiker från svenska fastlandet och längre bort återkommande besökt ön. I materialet finns tydliga belägg för att man har god koll på vad som pågår runt om i Sverige och Europa, liksom för fysiska kontakter och utbyten med andra svenska städer, som Västervik, Kalmar och Vänersborg, och för resor till Danmark, Tyskland, Frankrike, Italien och Brasilien.⁵²

Att jämföra och jämföras

Som svar på ett cirkulär från Musikaliska akademien meddelar Musikaliska Sällskapet 1867 att man nu hade en orkester bestående av två flöjter, en klarinett, två fagotter, en kornett, två horn, två tromboner, två tubor, åtta violiner, fyra violor, fyra violoncelli, två basar och en puka. I kören fanns 24 män och 32 kvinnor och till solisterna räknade man två sopraner, en alt, en tenor, en baryton och en bas. Anrep-Nordin kommenterar: ”Sannerligen skulle mången stad kunna skatta sig lycklig, om den ägde en sådan samling röster och instrument att utföra musik med!”⁵³ Om sommarsäsongen 1868 skriver Anrep-Nordin vidare att den ”bjöd ett rikt stjärnfall”:

fru Wilhelmina Neruda-Norman, Fredrika Stenhammar, Wilhelmina Söhrling på försommaren, Fritz Söderman, Willman och C. Fr. Lundqvist i juli och augusti är ju en rad af artister med sådan glans, att man kunde vara tacksam, om i svenska städer i allmänhet i våra dagar hade så många hedrande besök att glädja sig åt.⁵⁴

I de här citaten är *jämförelse* poängen och med den en värdering, där städer på det svenska fastlandet framträder som ”signifikanta andra” att jämföra sig med. Utfallet är positivt såväl kvantitativt som kvalitativt: andra svenska städer skulle skatta sig lyckliga om de hade samma musikliv som Visby att glädjas åt.

⁵² Notabelt är att det i materialet om 1800-talets musikliv på Gotland saknas spår av den omfattande migrationen till USA från 1870-talet och framåt. Inte heller finns spår av kontakter österut, till den östra rikshalvan Finland, nyss avträd till Ryssland och till baltiska kusten, som bara drygt hundra år tidigare ingått i det svenska imperiet. Det är en anmärkningsvärd brist med tanke på det överflöd av källor som ansamlats just om gotlänningars täta kontakter österut från 500-talet och framåt (jfr Blomkvist, ”Culture clash or compromise?”).

⁵³ Anrep-Nordin, *Musikaliska sällskapet i Visby 1815–1915*, 105.

⁵⁴ Anrep-Nordin, *Musikaliska sällskapet i Visby 1815–1915*, 110.

I sitt tal på Musikaliska Sällskapet högtidsdag 1845 uppehöll sig Anton Lyth vid uppsalastudenternas besök i Visby samma år. Sällskapets körer hade då "klingat så väl, att själfva uppsaliensarne baxnat och en af deras följeslagare, den berömde A. A. Afzelius i sin dagbok antecknat: "Herrligare än dessa hymner woro icke de gamla gråbrödernas och klosterjungrfrurnas sånger, som ljödo i Visby i forna tider. Är då Gotland af ålder ett sångens hem?"⁵⁵. Också här är positiv *jämförelse* det bärande motivet: så väl hade körerna klingat att besökarna baxnat. Men här är jämförelsepunkten tydligt uttalad: som signifikanta andra framträder de besökande uppsalaborna och prästen Arvid August Afzelius, hyllad samlare och utgivare av folkvisor och folksagor. Med orden "själva uppsaliensarna" och "den berömde" etableras talarens position som perifer i relation till besökarna, vilket får undertexten att framträda: "det skulle man inte kunna tro".

Att ligga efter och före

Ännu ett återkommande motiv är *att ligga efter*. Eftersom utvecklingen antas ske någon annanstans, kommer "det senaste" utifrån och når först storstäderna, för att senare sippra ut till Visby och andra typifierade provinsiella landsortsstäder.⁵⁶ I en variant är utfallet negativt, som i en recension i *Wisby Weckoblad* 1845 av en konsert till förmån för en nyligen avliden medlem i Musikaliska Sällskapet. Efter att ha påpekat brister och gett råd om förbättringar avslutade recensenten att med ett i förtroende – och med tydlig ironi – nämna hur han vid konserten hörde "en äkta Stockholmare (!) med guldlorgnnett och glacéhandskar på tro och heder försäkra att en wackrare fruntimmerskör hade han i all sin tid aldrig – sett".⁵⁷

Här framträder en stående figur i berättelser om öbornas relationer till omvärlden, "stockholmare", här närmast parodiskt utrustad med guldlorgnnett, glacéhandskar och tillhörande von-obenattityd. I en variant på berättelser om sådana distingerade stockholmare på besök är det bärande motivet *överraskning*, när den nedlåtande

⁵⁵ Anrep-Nordin, *Musikaliska sällskapet i Visby 1815–1915*, 71.

⁵⁶ I intervjuer jag gjort med musikanter och arrangörer verksamma i Visby under 60-talets popvåg fann jag tydliga spår av sådana föreställningar, i de ständiga kommentarerna kring att "hänga med" och "ligga efter". Owe Ronström, "När popen kom", *Kulturella Perspektiv* nr 3 (2006), 38–48.

⁵⁷ Anrep-Nordin, *Musikaliska sällskapet i Visby 1815–1915*, 54.

blicken uppifrån utmanas och von-oben attityden motvilligt ersätts av positivt erkännande. Ett ovanligt innehållsrikt exempel är en insändare i *Wisby Weckoblad* 27 mars 1846, av en person som "händelsevis fått del av ett bref från en härstädes wistande resande" som gett "ett omdöme som säkert delas af många". I brevet ämnar besökaren berätta om sina nöjen "i den gamla sjö- och stapelstaden" för en bekant "hedersbror", men avbryter sig strax: "Dina nöjen", hör jag dig inwända, "de inskränka sig troligen till hwad den enskilta gästfriheten har att bjuda i en småstad, och äro säkert mera egnade för njutandet än för beskrifningen", men du misstager dig." Besökaren hade i *Weckobladet* sett en annons om ett societetsspektakel, med bland annat första akten av Friskyttan:

Du kan lätt föreställa dig att jag, som är en riktig musikwurm, och därtill piquerar mig af att wara en smula kännare, owillkorligen drog på munnen åt tanken på de uppträdande, af hwilka troligtwis högst få någon längre tid wistats utom sin fädernö, och warit i tillfälle att utbilda måhända goda naturliga anlag. "Ödmjuka tjänare, mitt herrskap! tänkte jag, mina öron skall jag wäl bespara.

Men så gick han ändå, efter att ha sett en strid ström av människor gå mot Oscarssalen. "Uppgången, trång, mörk och obeqväm, war ej inbjudande, men wid inträdandet i salen blef jag angenämt öfweraskad wid åsynen af en ganska nätt theater". Ett teaterstycke med "ledigt spel och hög komisk talent hos herrarna" skulle just till att avslutas.

Ett godt förebud tänkte jag; men – med någon bildning, förstånd och känsla, kan man spela komedi; – till en musikpiece deremot, fordras utom naturliga anlag grundlig musikalisk kännedom, skicklig musik-chef, öfwiad orchester och framförallt, sann kärlek för konsten; så att det blir wäl bara ---- Just wid denna reflection började ouvertyren, och jag insåg wid första stråktaget, det wrängda i mina föreställningar. Det war fulländade artister jag hade med mig. (...) Det ena musikstycket följde efter det andra i stigande förträfflighet, och sista chören (...) har jag ej hört bättre på operan i Stockholm.⁵⁸

⁵⁸ *Wisby Weckoblad* (27 mars 1846). Återgiven i Anrep-Nordin, *Musikaliska sällskapet i Visby 1815–1915*, 54 f.

I en annan variant är poängen att istället framhålla hur småstaden Visby kan *ligga före* den kungliga huvudstaden. Anrep-Nordin skriver:

Året 1868 blef i musikaliskt afseende märkligt i Visby, genom framförandet af "Romeo och Julia", som då hade sin urpremiär på svensk mark och det några månader, innan operan ännu spelats på K. Teatern. Förklaringen ligger däri att konsul Stahre, som året förut besökt pariserutställningen, hemfört klaverutdraget, hvars text översattes af apotekare Gellerstedt.⁵⁹

På Musikaliska Sällskapets högtidsdag 1881 framfördes stora delar av Charles Gounods S:ta Cecilia-mässa för tre solister, blandad kör, orkester och orgel. Anrep-Nordin skriver:

Vi ha tidigare sett exempel på att man i Visby ej var efter sin tid i musikaliskt afseende. Cecilia-messan blef ett eklatant bevis därpå, ty den gafs i Stockholm först på 90-talet. Söhrling och hans gode vän prof. Frid. Book åhörde då tillsammans verket, och Book sporde Söhrling, om han kände till detsamma. "Jo, den gjorde vi för första gången i Visby för femton år sedan och jag har sedan gjort den en gång till". "Åh hut", lär Book ha replikerat.⁶⁰

Citaten utgår från och bygger vidare på värderande *jämförelser*, men lägger så till tankefigurer som uttrycker *avlägsenhet* och *isolering*. Utgångspunkt är föreställningen om att man på mindre orter ligger efter de större, att tiden och utvecklingen inte går lika fort som i centrum. I de sista två citaten kombineras den med en överraskande twist, varigenom sentensen vänds tvärt om: "det kunde man inte vänta sig!" Men just därigenom blir resultatet ändå att föreställningen om att man på platser som Visby normalt ligger efter bekräftas. Den uttalade punkt som gör jämförelsen meningsfull är den mentala geografins centrum, Stockholm och Uppsala. Explicita jämförelser med andra städer finns inte i materialet. Men som redan påpekats sträcker sig Visbybornas fysiska livsvärld samtidigt ut över stora ytor, genom individuella resor och omfattande handel.

⁵⁹ Anrep-Nordin, *Musikaliska sällskapet i Visby 1815–1915*, 110.

⁶⁰ Anrep-Nordin, *Musikaliska sällskapet i Visby 1815–1915*, 117. I en fotnot anges: "Meddelande från rektor Adolf Bolin, Ronneby".

Del 2. Musik i utkanten

I kapitlets andra del ska jag närma mig centrum-periferirelationer under 1800-talet genom att undersöka musiklivet i Gothem, en strandsocken på östra Gotland, som från dagens horisont så lätt kan ses som en utkant. Utgångspunkt är fyra arkivkartonger i Landsarkivet i Visby med brev, anteckningar och noter efter Lars (Lorentz) Paul Engbom. Materialet väcker en rad frågor om musiklivet på Gotlands landsbygd under 1800-talet, om vilken musik som framfördes, vilka som utövade musik, på vilka arenor och i vilka sammanhang. I vilka musikaliska nätverk var Engbom verksam? Varifrån fick han sina musikaliska impulser? Hur långt sträckte sig hans horisonter? Ännu en fråga är förstås hur nära det går att komma en livsvärld efter 200 år utifrån några buntar kvarlämnade papper.

Vem? En personlig musikhistoria

Lars Engbom föddes 1810, på gården Autsarve i Lojsta socken på mellersta Gotland. Han och de två yngre syskonen, Carl (f. 1812) och Margareta (f. 1815) får av allt att döma god och mångsidig utbildning i hemmet av modern Margareta och fadern Paul, som är komminister i Lojsta församling. Lars lär sig tidigt att läsa och skriva och blir snart också duktig tecknare. Tillsammans med lillebror Carl tillverkar han små anteckningsböcker där han skriver ner, eller snarare präntar, dikter, diverse anteckningar och förteckningar i vacker stil: ett register med bilder över det bröderna byggt i snö från det att de var sex och fyra år gamla; en grammatik över det gamla gotländska språk som flera decennier senare skulle komma att kallas gutamål,⁶¹ och inte minst, från



Lars Engbom. Foto i Kinberg, *Gotländska släkter*, 1893.

⁶¹ Det var Carl Säve som i sin avhandling 1859 etablerade termen 'Gutamål', "såsom man för korthetens skull kunde benämna Forngotländskan". Carl Säve, *Gutniska urkunder: Guta lag, Guta saga och Gotlands runinskrifter: språkligt behandlade* (Diss. Uppsala universitet, 1859), IV.

tonåren och livet ut en mängd noggrant förtecknade astronomiska observationer och anteckningar om väder och vind.

Man kan förmoda att det var sådana talanger som ledde till att Lars som sextonåring 1826 blir antagen som lantmäterielev. En anteckningsbok inköpt julafton 1831 i Stockholm vittnar om att han nu rest till huvudstaden för att där slutföra sin utbildning. Året därpå, 1832, återvänder han med examen till hemön och en tjänst som lantmätare. Under tiden har fadern Paul kallats som präst till Gothem på östra Gotland. Från 1827 blir den stora prästgården intill kyrkan familjens nya hem. Där slår sig också Lars ner, innan han som vice kommissionslantmätare 1838 flyttar till eget hemman i grannsocknen Vallstena. När fadern dör 1850 köper han för arvslotten en bit mark i det lilla fiskeläget Tummungs, numera Botvaldevik, i östra Gothem. Där låter han uppföra ett hus och i det bor han som ungkarl och andre lantmätare tillsammans med en hushållerska fram till sin död 1880.⁶²

Som lantmätare stod Engbom i statens tjänst, för att bokstavligen bygga ett nytt land genom vägbyggen, dränering av myrar och våtmarker, men framför allt genom skiftesverksamheten, som under 1800-talet var lantmäteriets dominerande uppgift. Just under Engboms tid ökade antalet lantmätare kraftigt i Sverige, från 309 år 1827 till 500 år 1861. De var spjutspetsar för en ny tid, verksamma i hela riket, även i de mest avlägsna delarna.⁶³

Lars Paul Engbom var av allt att döma en mångkunnig man med många intressen. Men tjänsten som lantmätare tycks han som bäst ha bedrivit med vänsterhanden. ”E. arbetade ej ens i sina kraftigare år med synnerlig framgång, på den bana hvilken han beträdd” noterar August Kinberg i sin översikt över gotländska släkter från 1890-talet. Istället var det två andra brinnande intressen som upptog Engbom genom livet. Det ena var meteorologiska och astronomiska studier, som han enligt Kinberg ”bedref med mycken ihärdighet”. Fram till dagarna före sin död förde han dagliga anteckningar om väderlek och vardagssysslor som han med nära nog mikroskopisk stil skrev in små almanackor. Under signaturen ”L...z” publicerade han under många år ”sannolikhetsberäkningar” om kommande års väderlek i någon av Visby-tidningarna som sen spreds över Sverige:

⁶² Utänmnad till andre lantmätare i Gotlands län 1860. Som lantmätare titulerades han ”ingenjören” av sin hushållerska, såsom officiellt påbjöds under 1800-talet.

⁶³ Ulf Sandgren, ”Lantmätarna satte Sverige på kartan”, *Populär Historia*, nr 5 (2020).

”Dessa förutsägelser aftrycktes ofta i huvudstadens och landsortens tidningar. Märket L....z blef sålunda känt i hela Sverige”.⁶⁴

Och så var det då musiken, Engboms andra stora passion livet ut. Relationen var inte oproblematisk. Under en högstämmd handskreven hyllningsvers, ”Till en Musicus”, reflekterar Engbom i dyster ton över sin livslott och sina vägval. Nu i 30 års-åldern var det lantmätare han blivit. Men det var till musiken hans håg från början stod:

Jag hade för några år sedan mycken lust att lära musik och sång, men som en och annan vän afstyrkte mig därifrån, emedan dess verkningar försämrade kroppsbyggnaden och hälsan måste jag på hälsans vägnar åsidosätta de nöjen jag möjligen därigenom kunnat njuta.

En hel del musik blev det förstås ändå. ”E. hade af föräldrarna ärfvt ett utpräglat sinne för musik” skriver Kinberg och så ser det verkligen ut.⁶⁵ Han spelade piano, orgel och fiol, ett av tidens populäraste instrument. En lärobok i gitarrspel och egenhändigt skrivna och vackert kolorerade grepptabeller för klarinett och flöjt ger anledning att tro att han också spelade dessa instrument. Han skrev valser och polonaiser, komponerade visor och sånger, psalmer och koraler, många av dem i tre- eller fyrstämmig sats. Från 1850-talets andra hälft ledde han en blandad kör i Gothem, i vilken han själv sjöng i basstämman. I Engboms kvarlåtenskap återfinns bl.a. en gitarr, en kabinetsorgel, en speldosa och fyra psalmodikon. I arkivboxarna finns hans häften med visor och sånger, många av dem ”tecknade med siffror enligt Dillnerska sättet”,⁶⁶ en samling danska sånger sedan ”förre kriget med tyskarna” och en visbok ”skrifven hos LP Engbom den 9 December 1823 Autsarfve, Løjstad”, mycket ordentligt upprättad med register och noter. Om Engboms grundliga musikaliska skolning vittnar en noggrant inbunden handskreven lärobok och notsamling ”FÖRSTA GRUNDERNA I MUSIQUE jemte några MUSICALISKA STYCKEN skrifne i Januarii 1830 af L.P. Engbom”.

Här har vi alltså en musikaliskt aktiv och bildad person, född i en utkant av det nya Sverige, under den stora oredans tid under

⁶⁴ Kinberg, *Gotländska slægter: genealogiska och biografiska anteckningar*, 173.

⁶⁵ Kinberg, *Gotländska slægter: genealogiska och biografiska anteckningar*, 174.

⁶⁶ I syfte att föra ut psalmerna i 1819 års psalmbok, publicerade prästen Johan Dillner (1785–1862) psalmmelodierna noterade med siffror för instrumentet psalmodikon.

Napoleonkrigen, när den ryska ockupationen av Gotland 1808 ännu var i färskt minne. Sitt vuxna liv levde han i en tid av snabb samhällsförvandling från kungligt envælde till liberal demokrati, med kraftigt ökande befolkning, förbättrade transporter och många nya samhällsinstitutioner. Han dog när industrialismen, urbaniseringen och de nya stora folkrörelserna just påbörjat de genomgripande förändringar som så småningom skulle ge upphov till det moderna Sverige.

Under hela denna tid ägnar sig Engbom med liv och lust åt musik. Han komponerar och skriver rimmade verser, sjunger visor och spelar flera instrument, leder en kör och blir medlem i Musikaliska Sällskapet i Visby. De första 16 åren tillbringar han i Lojsta mitt på ön, men efter en kort tid i Stockholm är han under resten av livet verksam på östra Gotland. De sista trettio åren bor han i Botvaldevik, ett litet fiskeläge i Gothems utkant. Därifrån är det en halvmil med häst och vagn till socknens centrala del, med kyrka, prästgård och handelsbod. Till öns centrum, Visby, är det fyra långa häst-och-vagn-mil. Till fastlandet, antingen det nu är nordväst mot huvudstaden eller rakt västerut mot Smålandskusten, är det ytterligare många äventyrliga mil med båt över havet. Något lite längre är det till de baltiska länderna österut och ännu mycket längre till Östersjöns södra kuster, i Danmark, Tyskland och Polen.

Vad? Musikaliska sfärer

Musiken i de fyra arkivboxarna låter sig grupperas i en handfull någorlunda väl avgränsade musikaliska sfärer, med sina delvis egna estetiska koder, traditioner och sammanhang. I en första sådan sfär finns *visorna* som Engbom samlade och skrev ner från ungdomsåren på 1820-talet och livet ut. Hans intresse tycks varken ha varit antikvariskt, etnografiskt eller samlandet självt. Istället ser det ut som att hans ärende i första hand var musikaliskt, att han helt enkelt skrev ner, sparade och organiserade de visor han kom i kontakt med och gillade.

Resultatet är omfattande. Visboken han påbörjade som 13-åring 1823 innehåller över 350 visor noggrant förtecknade i ett 14-sidigt register.

Ett stort antal är folkliga visor och populära sånger i tidens anda. Andra är andliga och religiösa sånger med högstämt innehåll och ytterligare andra litterära visor av diktare och tonsättare verksamma i slutet av 1700-talet och under första halvan av 1800-talet, som E.T.A.

Hoffman, Édouard du Puy, Johan Olof Wallin och Olof Åhlström. En annan och mindre visbok innehåller många av Carl-Michael Bellmans Fredmans epistlar. En liten anteckningsbok betitlad "Ordens Wisa för studenter" innehåller sånger med musik av bl.a. F.A. Lithander, Olof Åhlström och C-M Bellman. I ytterligare en finns "Danska sånger sedan förra kriget med tyskarne". Därutöver finns handskrivna och tryckta lössblad med bl.a. sånger ur Fritiofs saga, arian "Ensamheten" ur operan Preciosa, "Isfarten" av Friherrinnan Ridderstolpe och en lång elegi till skalden Johan Henric Kellgren.

I nederkanten på ett brev daterat mars 1854 finns en uppteckning: "Folkvisa, upptecknad både till ord ock melodi, sådan den sjunges i Gothen. Melodien är verkligen vacker och rör sig i Doriska tonarten, men orden till denna visa synes vara nog besynnerliga. Visan kallas Frälsarens vaggvisa." Melodin har Engbom klätt i ett arrangemang för piano, och därtill noterat den med det siffersystem som prästen Johannes Dillner populariserade på 1830-talet. I materialet efter Engbom är den unik, den enda som brukar termen "folkvisa" och en av mycket få som verkar ha upptecknats i antikvariskt bevarandesyfte.

Sammantagna ger alla dessa visor och sånger samlade under dryga 60 år en god bild av Engboms musikaliska preferenser. De ger också ledtrådar till vad som var tillgängligt och gångbart bland en musikaliskt intresserad och bildad allmänhet på Gotland (och kanske också i delar av övriga Sverige) under 1800-talets första hälft.

En andra musikalisk sfär är *tillfällighetsverser*, *hyllningsdikter*, *högtids- och begravningsverser* som Engbom på tidens formella, sirliga och romantiskt högstämmda språk, och till egna eller kända melodier, skrev i stor mängd på familjens, släktens och vännernas bemärkelsedagar från 1830-talet. Några är mycket utarbetade, som de flera sidor långa verser utformade som ett resebrev som Engbom skrev till en vän efter en resa med skonerten Triton från Visby till Dalarö, Stockholm och Waxholm 1832. Nära besläktade i ton och stil är dikterna och sångerna om kärlek. Många är allmänna, generiska hyllningar till kärleken, men där finns också några riktade direkt till en ung kvinna, "Lisen", som Engbom av allt att döma hade blivit kär i vid en dans i grannsocknen Hörsne 1840. I en vers från mars 1843, till tonerna av Å jänta och ja, beskriver Engbom ett möte med Lisen och hur hon avvisar hans uppvaktning. Han förblir ungtkarl och beklagar sitt öde i verser en bra bit in på 1850-talet.

Register öfver Visorna.	
<i>visorna uppställas efter deras nummer.</i>	
A	
Aftrild du som stiftar lagar	87.
Aftrild vilds Doris därm, Och	71.
Att Gud är stor och en förnuft	97.
B.	
Bacchus förtt var menniska	115.
Bland maskar kint ett vingat	72.
Beknad och buren, Af mulnade	129.
Bortt sorg och bekymmer då baken	10.
Brust blomman i Uppgång i mor	92.
Bröder viken sorgen, Trutt må gå	31.
C.	
Cher oncle pardonnez, ma trop	98.
Courier, du rider som en härring	54.
D.	
Den höga kraft som hjertat föp	14.
Den sköna Enma troflov lag, Öfrag	131.
Den som har en trogen vän, Vack	84.
Den tid ej hor oft till som redan	16.
Det gamla Götha Lejon hvilat	44.
Det ges ingen fjällhet på dyrbar	3.
Det gläder mig att dygd dig leder	11.
Det moln förskingrat är det må	45.
Det var en tid jag kallades den	4.
Dig som oft på de helga rum, Nam	61.
Dig som på mycken otäck gyltja	55.
Dig som tänd skilda röster	129.
Du blinda hop som tror och	52.
Du gamla benad torr och ma	53.
Du målar af min vän men för	49.
Du som af gamla fynd på garn	61.
Du som allt jemt med inbillst på	69.
Du som baktom tidens förlott gar	86.
Du som förvilad af kärlekint	121.
Du som för Stockholmso-posten skud	57.
Du som in folis oft förlamat,	56.
Du som in prunt jemt lar dom	66.
Du ropar öfverlyddt mot tidens	74.
Du vara ört som ej den like, I jag	81.
Du kulna vinterdag som solns	93.
Du som på brott från föla mam	68.
Du som åt dina byggder vill skän	106.
Du som på flere språk kan nä	64.
Du som i Jannings helga namn	58.
Då ödet nikat mig ett smille, Och	91.
Doch der himmel jag bruch på en känd	138.
E.	
Ej för din granit lat något tryt	65.
Ej mer vill jag sjunga om drufor	III.
En backe som som sjuk af drufor	89.
En gång då Dämon skiftad blif	88.
En famn i min låga koja, Sitter	21.
En skinnslapp på en landväg	90.
Ers grefelig excellent som med sin	133.
Ett fegtigt lag när dig behaga	177.
En ständlare på djup i politiken jänk	146.

De första sidorna av innehållsförteckningen i Lars Engboms visbok, påbörjad 1823. Landsarkivet i Visby: Läroverkssamlingen.

En tredje musikalisk sfär är *instrumentalmusiken*. Som framgått lämnade Engbom efter sig en rad instrument och noter för klaver, orgel, fiol, psalmodikon, flöjt, klarinett och gitarr. Det går inte att säkert veta om han själv spelade alla dessa instrument. Spelade han gitarr, som syster Margareta gjorde, så var han tidigt ute. Den första avbildningen av en gitarr i Sverige är från 1812, de första gitarrnoterna trycktes i Sverige 1818.⁶⁷ Just under Engboms ungdomsår på 1820-talet blir gitarren trendig i bildade kretsar, för att bara några decennier senare bli sedd mer som ett "piginstrument".⁶⁸ Säkert är i alla fall att Engbom spelade klaver, orgel, psalmodikon och fiol.

⁶⁷ Tomas Blom, *Gitarrkulturer: förändringar i gitarrens sociala och musikaliska status och dess utveckling som kulturell symbol i Sverige 1820–1980* (Diss. Stockholms Universitet 2017), 17.

⁶⁸ Blom, *Gitarrkulturer*.

Bland de musikaliska stycken som avslutar hans egenhändigt skrivna lärobok finns polonaiser (polskor), valser, kadriljer och marscher för fiol av Engbom själv eller upptecknade efter andra musikanter. 12 av dem har senare publicerats i låtsamlingen *Gutalåtar* som exempel på gotländsk folkmusik under 1800-talet.⁶⁹ Några tecken på att Engbom själv skulle ha uppfattat dessa stycken som särskilt ”gotländska”, eller som ”folkmusik” finns inte. Istället verkar det som om den senare så välbefästa gränsen mellan ”folkmusik” och annan musik inte tydligt etablerats, i varje fall inte i Engboms musikaliska värld.

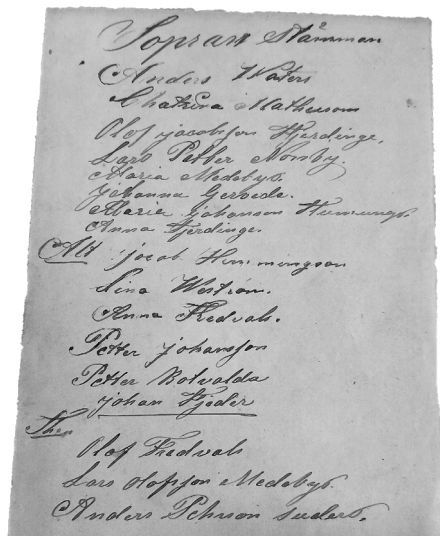
Till instrumentalmusikerna runt Engbom i Gothem vid mitten av 1800-talet hör också pappa Paul som spelade fiol, och hans efterträdare som präst i Gothem, Bernt Sundahl och några andra musikanter, vanligen kallade ”spelmän”. Snickaren Nils Johan Hedström (1803–1871) var duktig fiolspelman, men ”pustede” också klarinett. Fjärdinge Ole, Olof Jakobsson (1838–1918) spelade mycket runt om i bygden, gärna tillsammans med Johan Johansson (1851–1935) som gått i lära hos den skicklige fiolspelaren Detlof Cedergren, som på 1870-talet flyttat från Vänge till Gothem och öppnat affär.⁷⁰

En fjärde sfär är *körmusik*. Engbom var en hängiven körsångare, som arrangerade sånger för kör och som också ledde en egen kör i Gothem. Kanske hade han inspirerats av sitt jämnåriga kusinbarn, Carl Laurin, grundaren av Visby Allmänna sångförening 1844. Allmänna Sängen var en manskör. Men Engboms egen kör var blandad, i dubbel bemärkelse. På ett litet odaterat blad har han antecknat medlemmarna: 8 sopraner, varav tre män och fem kvinnor; sex altar, (fyra män och två kvinnor); tre tenorer och två basar, (alla män, varav en var Engbom själv).⁷¹ Att alla körsångare var bosatta i Gothem framgår av gårdsnamnen, som enligt tidens namnskick angetts som efternamn: Vaters, Gervide, Botvalda, Fredvalds och Medebys. Här återfinner vi spelmannen Fjärdinge Ole, nu som sångare i sopranstämman. Det är oklart när kören bildas, liksom vilken repertoar

⁶⁹ Svante Pettersson & Ragnar Bjersby, red., *Gutalåtar gotländsk folkmusik. D. 2 Låtarna* (Slite: Wessman 1988), låt nr 129–140.

⁷⁰ Ronström, Owe, ”Musik i Gothem. Skärvor av ett musikliv”, *Gothem, en strandsocken. Skrift 5: Fisket och livet vid kusten* (Slite: Gothems sockenförening, 2018b), 29–50.

⁷¹ Möjligen var de manliga medlemmarna i sopranstämman gossopraner. Olof Jacobsson, Fjärdinge var född 1838 och Anders Andersson, Vaters 1839 och Lars Petter Norrby, Medebys 1842. Det skulle i så fall kunna tyda på att kören var verksam redan i början av 1850-talet.



Medlemsförteckning för Engboms kör
i Gothen. Landsarkivet i Visby: Läroverks-
samlingen.

den kan ha haft. En ledtråd är ett litet häfte, "Sånger i fyra stämmor", daterat Gothen 1855. Det troligt att kören var verksam i alla fall från slutet av 1850-talet och om så är fallet är den sällsynt, kanske unik. Som vi sett framträdde tillfälliga stora blandade körer i Visby på 1840-talet, i verk som Haydns Skapelsen och Fescas Kyrie Eleison. Men de fasta blandade körernas genombrott i Sverige är först flera decennier senare, på 1870- och 80-talen.⁷²

Den femte och mest omfattande musikaliska sfären är *kyrkomusiken*, som både omsluter och griper in i de andra på en rad olika sätt. Här syns det längsta och starkaste engagemanget, musikaliskt och inte minst

verbalt. Engbom skriver egna koraler, arrangerar psalmer för tre- och fyrstämmig kör och noterar ett stort antal psalmer och koraler med siffror för psalmodikon enligt den Dillnerska metoden, förmodligen i avsikt att därigenom kunna sprida dem vidare till en större allmänhet på Gotland. I ett häfte har han samlat avskrifter av "Choraler ur en dansk psalmbok tryckt 1617, funnen i Gothems kyrka". 1840 upprättar han ett detaljerat register över i vilka församlingar på Gotland melodierna till psalmerna i 1819 års psalmbok är kända, vilket antyder att han också besökt de olika församlingarna och deltagit i psalmsången. Han deltar i en omfattande kampanj för psalmernas rätta utförande, författar en rad artiklar i de gotländska tidningarna om kyrkomusik och kyrkliga ritualer, studerar förändringar av psalmsången, noterar folkliga varianter och polemiserar i tidningarna mot dem som sjunger "fel".⁷³

⁷² Owe Ronström, *Körer och kulturhistoria: Etnologiska aspekter på ett svenskt massfenomen* (Visby: Wessmans musikförlag, 2016).

⁷³ Engbom ansluter sig här till en rörelse bland upplysningens företrädare som uppstod under 1700-talets andra hälft för att skapa en enhetlig psalmsång, utan snirkliga utsirningar, drillar och ornament. Efter flera decennier av debatt fick rörelsens idéer om den rätta psalmsången nationellt genomslag med Haeffners koralbok (1818).

Vilka? Gotländska nätverk

Lars Engbom tycks inte ha varit någon stor sällskapsmänniska. Sitt vuxenliv levde han ogift och barnlös i Gothem, en bra bit från Gotlands kulturella och ekonomiska centrum. Men genom sitt musikintresse och sin släkt hade han ändå tillgång till omfattande nätverk knutna till de musikaliska rum eller sfärer han var verksam i.

Först, störst och viktigast av dessa nätverk är utan tvivel familj och släkt. I det Engbomska hemmet var musik en viktig ingrediens. Systemen Margareta Christina sjöng och spelade gitarr och blev 1838 invald i Musikaliska Sällskapet i Visby.⁷⁴ Om broder Carls intressen vet vi inte mycket. Av Kinberg beskrivs han kortfattat som ”köpman och naturpoet”. Pappa Paul (f. 1777) beskrivs som ”en angenäm och fryntlig personlighet, musikalisk och begåfvad med god tenorröst. Han skötte ännu som gammal med lif och lust sin fiol. Det hände mången gång att prosten sjelf spelte brudpolskan på bondbröllopen.”⁷⁵

Mamma Margareta (f. 1768) var född Laurin, i en stor och musikaliskt aktiv släkt med särskild betydelse för musiklivet på Gotland under 1800-talet. Johan Philip Laurin (1765–1854), Engboms kusin, lärde sig spela fiol under studietiden i Uppsala. 1801 blev han präst i Burs på sydöstra Gotland och senare också riksdagsman. I prästgården medverkade han ofta med sin fiol på bröllop och fester. Gotlands store insamlare av gotländsk folkmusik, August Fredin skriver att han var ”mycket musikalisk och komponerade åtskilliga polskor” (2004: XLII). Johan Philip blev lärare till ”Gubben Laugren”, Olof Laugren d.ä. (f. 1788), bonde i Burs och ”en av mellersta Gotlands förnämsta spelmän i början av 1800-talet” (Fredin 2004: XLI). Johan Philip gifte sig med Magdalena Fåhreus, duktig klaverspelare ur en annan av Gotlands stora musiksläkter. Tillsammans fick de nio barn, varav framförallt tre gjort ett betydande avtryck i det gotländska musiklivet.

Gustaf Laurin (f. 1805) gjorde sig känd som månginstrumentalist och reste vida kring i Europa. Carl Laurin (1813–54) har redan flera

med dess rytmiskt utjämnade melodier. Greger Andersson, ”Musikens miljöer”, i Jacob Christensson, red., *Signums svenska kulturhistoria Frihetstiden* (Lund: Signum 2006), 363.

⁷⁴ Anrep-Nordin, *Musikaliska sällskapet i Visby 1815–1915*, bilaga 1, s. 1. En enkel vals komponerad av henne i Gothem 1829 finns tryckt i Pettersson & Bjersby, *Gotalåtar gotländsk folkmusik*, 292.

⁷⁵ Kinberg, *Gotländska släkter: genealogiska och biografiska anteckningar*, 173.

gångar nämnts, sångare, dirigent och kompositör, för eftervärlden mest känd för några av sina sånger. Det i det här sammanhanget mest betydelsefulla kusinbarnet är Olof Laurin (1806–1885). Han tjänstgjorde först som vicepastor hos fadern i Burs, men blev senare komminister i Dalhem. Enligt Fredin var han Gotlands skickligaste violinist på sin tid, dessutom fiolbyggare och kompositör. Enligt en annan samtida bedömare, lektorskan Julia Holm, f. Lyth, var han ”en framstående violinist och kunde otaliga folkmelodier, dem han föredrog dels i sin egen kultiverade framställning, dels på det egendommiga sätt, som utmärkte den genuint folkliga spelmannen”.⁷⁶ Olof Laurins inflytande över musiklivet på Gotland blev stort, genom hans många polskor som ännu spelas och inte minst genom lärjungarna Olof Laugren d.y. och Nils Mårtensson Fredin (1823–1907), ”Florsen i Burs”, Gotlands på sin tid mest ryktbara fiolspelmän. Florsen lärde i sin tur ut konsten att spela de gotländska låtarna till sonen August Fredin (1853–1946), som från 1875 och några decennier framåt skulle komma att teckna upp många av dem i ”Gotlandstoner”.

Ett annat nätverk är det kyrkliga, som också är det mest formellt organiserade och kanske just därför i de efterlämnade dokumenten också det mest anonyma och distanserade. Engbom hade redan från tidiga barnaår nära kontakt med kyrkan, genom fadern och sina släktingar på mammas sida. Under hela sitt vuxenliv var han aktiv i kyrkliga sammanhang, med sina koraler, sin kör, sina undersökningar av psalmsången och sina debattartiklar. På ännu lite längre avstånd finns de enda sekulära formellt organiserade musiksammanslutningarna på ön, Musikaliska Sällskapet, som Engbom blev medlem i 1849, och Visby Allmänna sångförening.

I ytterligare ett nätverk finns de musikaliskt aktiva Gothemborna – körmedlemmarna, spelmännen och den nye skolläraren Rudolf Carlsson, som från 1847 fått ansvar för musikundervisningen både i skolan och i kyrkan. Där finns också pappa Pauls efterträdare som präst i Gothem, Bernt Sundahl, skicklig cellist och violinist, medlem i Musikaliska sällskapets orkester i Visby och ivrig utövare folkliga fiollåtar. I Gothems prästgård musicerade han flitigt med sina döttrar och ”gjorde allt för att vidmakthålla och förkofra sin färdighet på instrumentet”.⁷⁷

⁷⁶ Citerat i Anrep-Nordin, *Musikaliska sällskapet i Visby 1815–1915*, 88.

⁷⁷ Anrep-Nordin, *Musikaliska sällskapet i Visby 1815–1915*, 121.

Ett mer anonymt nätverk består av vännerna, en krets av sällan namngivna musikintresserade personer runt om på Gotland och på fastlandet som Engbom brevväxlade med (varav några är just de som avråder honom från att fortsätta med musiken och istället bli lantmätare).

Var? Arenor, institutioner

Gotlands många medeltida kyrkor var sedan sekler tillbaka väl etablerade rum för både musikutövande och lärande. Som prästson fick Engbom tidigt tillgång till kyrkans musikaliska resurser och arenor, genom sin far, sin stora släkt av musicerande präster på mors sida och dessutom genom klockare, kyrkokorister och andra mer eller mindre tillfälliga musicerande gäster. Som vi sett kom Engbom att ägna sig en hel del åt just kyrkans musik, som kompositör, arrangör, körsångare och inte minst som kritisk debattör av psalmsjungandet i de gotländska församlingarna.

Utöver kyrkorna, några fåtaliga krogar, vägsäl, ängar och gården finns under större delen av Engboms tid inga offentliga rum för musik på den gotländska landsbygden. Istället är det i privata hem den mesta av musiken utövas, antingen det nu är i burgnare familjers ”salar” och salonger, eller i enklare folks ”lekstugor” i ett tillfälligt uttröjt kök eller vardagsstuga.

Inte heller finns det på den gotländska landsbygden någon formell musikutbildning att få utanför hemmen och kyrkan. På slutet av 1840-talet tillkommer de nya folkskolorna som vartefter får betydelse för det lokala musiklivet. I Gothem står folkskolan färdig 1847. Då beslutar sockenstämman att ge den första ”skomästern” också klockaruppdraget, med ansvar för kyrkans musikundervisning i socknen.⁷⁸ Men också därefter lärdes musik i huvudsak ut i informella sammanhang, från person till person. Engboms utbildning stod hans far och mor för, troligen därtill hans rikt musikaliskt begåvade släktningar och kanske någon klockare eller körsångare knutna till kyrkan. Blev Engboms musikaliska skolning kanske ovanligt bred och djup, så var den ändå inte unik. Andra källor, som August Fredins *Gotlandstoner*, vittnar om ett rikt musikliv på den

⁷⁸ Jan Carlsson, ”Klockare”, *Gothem – en strandsocken. Skrift 2, Om kyrkan frikyrkan och skolan* (Slite: Gothems sockenförening, 2015), 89.

gotländska landsbygden. I Vänge, en socken på mellersta Gotland med 300–400 invånare, fanns på 1850-talet enligt Fredin:

icke mindre än 18 ynglingar som kunde spela fiol, förutom en del medelålders män och gubbar. Vid gillena behövde man en tid icke anlita någon särskild spelman: man blott turade om med att spela. Ibland kunde det hända, att alla eller åtminstone största delen medtogo sina fioler och spelade samtidigt. Och då stod glädjen högt i tak.⁷⁹



Detlof Cedergren, handlare och spelman i Gothen. ISOF, Uppsala.

De som mest utmärkte sig var bröderna Nils (f. 1826) och Detlof Cedergren (f. 1835), båda skickliga kompositörer av polskor, valser och kadriljer och mästerliga polskespelare med ett spel som var ”lätt, behagligt och rent som guld”.⁸⁰ När bröderna Cedergren på 1870-talet flyttade till Gothen blev de lärare till flera unga spelmän, däribland Johan Johansson, som tillsammans med spelkamraten Olof Lindahl vann första pris i samspel vid den första spelmanstävlingen i Visby 1908.⁸¹ Notiser som dessa tyder på att det på den gotländska landsbygden vid 1800-talets mitt hade etablerats en rätt väl fungerande informell musikundervisning som var tillgänglig också för mindre bemedlade musikbegävningar.⁸²

Utsikter och horisonter

Världen från Engboms utkikspunkt, hur såg den ut? Vilka horisonter hade han och varifrån fick han sin musik och sina musikaliska impulser? Den första och närmaste omgivningen är som vi sett socknarna där han levde och verkade som lantmätare, astronom och musikanter, och så på lite längre avstånd Visby, öns självklara centrum

⁷⁹ Fredin, *Gotlandstoner*, XXXIII.

⁸⁰ Fredin, *Gotlandstoner*, XXXIII.

⁸¹ Ronström, ”Musik i Gothen”, 29–50.

⁸² Jfr Gunnar Ternhag, ”Fredrik Wilhelm Klint som folkmusikupptecknare”, i Camilla Asplund Ingemark, Carina Johansson & Oscar Pripp, red., *Former som formar: Musik, kulturarv, öar: Festskrift till Owe Ronström* (Uppsala: Uppsala universitet. Etnolore, 38, 2019), 51–67.

för utbildning, administration, handel och kultur. Det är här hans nätverk, arenor och institutioner finns, de musikaliska men också andra, som Hushållningssällskapet, Lantbrukarföreningen och Gotlands Skarpskytte- och Jägargille. Av resten av Gotland finns få eller inga spår, vilket får tas som en påminnelse om frågans inbyggda begränsning – hur noggrant en karta än tecknas rymmer den ändå aldrig hela verkligheten.

Engboms svenska fastland har några tydliga hållpunkter. Mest framträdande är Uppsala, den akademiska bildningens och kyrkans centralort, där hans släkt utbildat sig, där hans syster tidvis vistades och där flera av de diktare och tonsättare han ägnade intresse åt var verksamma under slutet av 1700-talet och en bit in på 1800-talet. Därefter Stockholm, där Engbom utbildade sig och där de myndigheter han under lång tid korresponderade med fanns, som Lantmäteriet och inte minst Vetenskapsakademien, som han återkommande debatterar med och polemiserar mot i astronomiska och meteorologiska spörsmål. I Stockholm fanns också de stora tidningarna han ibland medverkade i och så Bonniers förlag, som Engbom under slutet av sitt liv förhandlade med om utgivning av sina astronomiska observationer och väderförutsägelser.

Ett annat och sydligare omland utgörs av Skåne, Småland och södra Östergötland, med hållpunkter i städer som Engbom besökt, Lund, Västervik och Valdemarsvik, och så ännu ett mer på distans med städer som Varberg, Vänersborg, Ronneby och Helsingborg, där det fanns lantmätare att brevväxla med och inte minst bokhandlare som sålde hans "Gutarnas väderprofet", små häften med väderobservationer tryckta i ganska stora upplagor under 1870-talet. Ännu längre bort finner vi en större nordeuropeisk yttervärld som Engbom av brev, noter och den handskrivna läroboken i musik att döma har en rätt god utsikt över. Där finns hållpunkter i Lübeck och Hamburg, där brodern vistades några år på 1830-talet, och i Danmark, genom de danska sångsamlingar Engbom kom över, och mer indirekt med de Köpenhamnska studentkretsar som studenter i Uppsala och Lund under Engboms tid och fram till dansk-tyska kriget 1864 utvecklade täta musikaliska band till.⁸³ Mer i fjärran finns spår av tyska, italienska, franska och engelska tonsättare och diktare,

⁸³ Leif Jonsson, *Ljusets riddarvakt: 1800-talets studentsång utövad som offentlig samhällskonst* (Diss. Uppsala universitet, 1990).

av psalmer, visor och instrumentalmusik. I ett brev citeras på engelska den irländske författaren Oliver Goldsmith (1728–1774).

Nätverk, rörlighet och lokalitet

Vad finns att lära om gotländskt musikliv under 1800-talet utifrån ett begränsat material om en individ bosatt i en strandsocken på östra Gotland? Först kan vi konstatera att en stor del av musiken utövas i en privat sfär. Det finns mycket få spår av ”den tredje platsen”, alla de samlingssalar, bygdegårdar, kaféer och restauranger i utrymmet mellan hem och arbetsplats där en så stor del av vår tids kulturliv utspelar sig.⁸⁴ Något offentligt musikliv som det i Visby finns ännu inte. Kyrkan är den enda offentligt tillgängliga arenan och den är också tydligt framträdande i materialet. Men också en stor del av den kyrkliga musiken utövas i den privata sfären. I så måtto speglas i materialet det generella förhållandet i Sverige, liksom i stora delar av övriga Europa.⁸⁵ Det är först under Engboms senare år som nya offentliga arenor och institutioner börjar framträda på Gotland. Det som bär upp musiklivet under större delen av hans levnad är istället de omfattande familj- och släktnätverken spridda över hela ön. Att musiken utövas i den privata sfären och på landsbygden gör den svår att uppfatta utifrån, efteråt och på håll, betydligt svårare än den musik som utövas i urbana och offentliga rum. Det vore lätt att dra slutsatsen att ett musikliv som inte är offentligt och därför inte syns och hörs heller inte finns, men den slutsatsen är inte desto mindre felaktig. Vad materialet efter Engbom visar är ett omfattande och välutvecklat musicerande förankrat i svensk och europeisk samtid.

Musikalierna i arkivkartongerna låter sig förhållandevis enkelt delas upp i fem sfärer, med olika utbredning, omfång och täthet. Men de är också intimt förbundna, genom ständiga korsningar och överlappningar. De är i en viss mening lokala, men den lokala miljön är en skärningspunkt, inte utgångspunkt eller slutstation. För jag samman de fem sfärerna igen framträder ett vittförgrenat borgerligt och bildat sammanhang, en värld av tonsättare, musiker och diktare verksamma från 1700-talets andra hälft och ett drygt sekel framåt som varken är isolerad, avgränsad eller särpräglad gotländsk. Påtaglig

⁸⁴ Ray Oldenburg, *The great good place: cafés, coffee shops, bookstores, bars, hair salons, and other hangouts at the heart of a community* (New York: Marlowe, 1999).

⁸⁵ Greger Andersson, ”Musikens miljöer”, Jakob Christensson, red., *Signums svenska kulturhistoria: Frihetstiden* (Lund: Signum 2006), 348, 370.

är istället rörligheten, hur såväl musik som musiker snabbt förflyttas över stora avstånd.⁸⁶ Längst bort anas en diffus syd- och central-europeisk yttervärld. På närmare håll och med större detaljskärpa framträder ett samtida Nordeuropa, framför allt Danmark, Tyskland och de brittiska öarna. Än tydligare framträder en svensk samtid genom polemiken med kyrkliga företrädare om den rätta psalmsången, breven till vänner och bekanta på olika håll i landet och inte minst genom tonsättare och diktare som Åhlström, Bellman, Kellgren och Lithander.⁸⁷ Geografiska hållpunkter är Stockholm, där Engbom gick i lantmätarskola och platser i landets södra halva han besökt, men mest och tydligast framträder Uppsala, där pappa, kusin och kusinbarn utbildats och där systemen vistades en tid. Stark närvaro har också Engboms närmaste omland på mellersta och östra Gotland där han växte upp och verkade som vuxen.

Slående är att så mycket av Engboms musikaliska verksamhet kan knytas till just landsbygden, de gotländska socknarna, och att Visby och Stockholm, dagens självklara centra, framträder med ganska svaga konturer, ofta implicit och i bakgrunden. Att så mycket av musiklivet utspelas på landsbygden har att göra med det som redan tidigare nämnts, att så många utbildade präster fanns jämnt utspridda över ön och att de vanligen rekryterats från bildade hem just på landsbygden.

Slående är också ett annat drag som redan tidigare påpekats, att de sociala och kulturella barriärerna mellan musikutövande präster, borgare, bönder och enkelt folk på Gotlands landsbygd under Engboms tid är så svagt markerade. Det har spekulerats om de många virtuosa gotlandspolskorna verkligen är genuina uttryck för

⁸⁶ Under 1700-talet var gotländska rederier de största i Sverige. Man exporterade trä, tjära, kalk, sandsten, ull, skinn, hudar och kött och importerade salt, järnvaror, kryddor, bomull, taktegel, fönsterglas samt inte minst kultur, bildning och vetande. Till de tre största hamnarna, Visby, Klintehamn och Slite, ankom under seglationssäsongen fartyg framför allt från Danmark och Tyskland. Förbindelserna var omfattande. Från Slite avgick 1741 fartyg till Danzig, Köpenhamn, Åbenrå, Kolberg, Køge, Königsberg, Lübeck, Wolgast och Stockholm. Till Visby ankom 1744 115 skepp bara från Åbenrå. Öhrman. *Gotlands historia*, 246.

⁸⁷ Runt sekelskiftet 1800 komponerade Fredrik Lithander "Ordens-wisa för Studenter", av musikvetaren Martin Tegen kallad "vår äldsta studentsång", tryckt första gången i *Musikaliskt Tidsfördrif* 1801. Musikvetaren Gunnar Ternhag påpekar att sångens förekomst i Engboms samling illustrerar "att Engbom som aktiv musikanter befann sig i tidens stora musikflöden". Gunnar Ternhag, i e-post till förf. 14 november 2022.

den gotländska allmogen, eller om de har odlats och förmedlats av musikidkande ståndspersoner. Folklivsforskaren Nils Lithberg skriver 1924 i ett högtidstal till De Badande Vännerna i Visby, om folkliv och musik på sin hemö under 1800-talet, att den gotländska folkmusiken intar en särställning genom sin ”melodiösa rikedom och sin sjudande livfullhet”. Men, menar han, den vittnar också om något ”annat än enbart den ofta framhållna musikaliska begåvningen hos Gotlands folk”:

I själva melodifrasens byggnad röjer sig många gånger ett ej ringa inflytande från den rent konstnärliga musiken sådan den utövades inom de högre samhällsklasserna. Och bland de personnamn som förbindas med polskorna, namn sådana som Romins, Romdahls, Åkermans, Laurins, m.fl. ligger en antydning om att denna musik icke är uteslutande en allmogens tillhörighet, utan att den ej blott har utövare utan också kompositörer inom de mer borgerliga samhällslagren på ön – dess köpmansklass och prästerstånd, och att dessas från kammarmusiken många gånger inspirerade tonskapelser sedermera blivit efterbildade av de egentliga bondspelmännen.⁸⁸

Faktiskt påminner inte så få polskor i samlingen *Gotlandstoner* en hel del om konstmusik i ”enklare” form, framför allt om den ”galanta” barockmusikaliska stil som odlades i Europas salonger från mitten av 1700-talet. Så är också nära hälften av polskorna komponerade av eller upptecknade efter ”balspelmän” vid 1800-talets mitt, som rådman Herlitz, konsul Kinberg, prästerna Gustaf och Olof Laurin, fanjunkare Lindbom som spelade cello och fiol efter noter, Karl Odin som var ”förmögen hemmansägare som älskade musik och vanligen spelade första fiol på baler, då Lindbom skötte violoncellen”, klockarna Veström och Laugren d.y och många fler. Som vi sett fungerade flera av dem som lärare och förebilder för gehörs-spelmännen.⁸⁹

Att gränserna mellan folk-, populär- och klassisk musik är svagt eller inte alls markerade är därför inte att förvånas över. Först förstås för att sättet att dela in musik i konstnärlig musik och folkmusik i det här sammanhanget är anakronistiskt, det hör till senare tider och

⁸⁸ Nils Lithberg, *Gotländsk kvinnlig husflit i äldre tider: föredrag på sällskapet D. B. V:s högtidsdag 1924* (Visby: Ridelius, 1924), 7–8.

⁸⁹ Owe Ronström & Märta Ramsten, ”August Fredin och Gotlandstoner. Förord”, i August Fredin, *Gotlandstoner* (Visby: Kulturföreningen Roxy, 2004), 11 f.

etableras först i burgna, urbana miljöer långt från Engboms på östra Gotland.⁹⁰ Men också för att det inte ens efteråt går att applicera sådana kategorier på materialet efter Engbom. Som nämnts är (med något undantag) inte "folkvisa" och "folkmusik" gångbara begrepp i Engboms musikaliska värld. När orden används är de mestadels beskrivande, till synes utan de vidhängande symboliska, ideologiska och politiska betydelser de senare skulle få.⁹¹

I vilka termer kan då Engboms musikaliska värld beskrivas? Vad är "centrum" och "periferi" och vilka innebörder har "stad" och "landsbygd"? Fram till 1800-talet är det tveksamt om landsbygd ska betraktas som periferi, menar kulturgeografen Jan Amcoff. Centralmakten fanns visserligen i Stockholm, men staden var knappast norm och inte heller dominerande. Stadsbegreppet var närmast juridiskt, många städer försörjde sig på jordbruk, precis som den omgivande landsbygden. "Först under 1800-talets andra hälft inleds den urbanisering som skulle kunna sägas göra staden till centrum och landsbygden till periferi. I och med urbaniseringen blir staden dominerande och norm i samhället".⁹²

Är Engboms värld "lokal", "regional" eller rent av "provinsiell"? Orden för lätt tanken åt något begränsat, avgränsat, med underton av en "naturlig" gemenskap, ett *Gemeinschaft*. Men det som framträder är något annat, en ganska vid omvärld, med täta nätverk som sträcker sig ut åt olika håll. Sammanhangen är rörliga, samtidigt inneslutna i och överlappande varandra. Varje musikalisk sfär har sitt eget omland, men tvärs igenom dem går "det kyrkliga", en meningshorisont som kan aktiveras i alla de andra sfärerna och skära dem på nya sätt.

Visst kan Engboms värld beskrivas som lokal, eller regional. Men bara under förutsättning att man då håller i minnet att det lokala eller regionala alls inte behöver vara den viktigaste arenan för lokalt utövad musik. De horisonter som musikens innehåll, utformning och mening hålls upp och värderas mot kan mycket väl befinna

⁹⁰ Owe Ronström, "Folkmusikens manus: en läsanvisning", i Mathias Boström, Dan Lundberg & Märta Ramsten red., *Det stora uppdraget: perspektiv på Folkmusikkommisionen i Sverige 1908–2008* (Stockholm: Nordiska Museets förlag, 2010), 207–224.

⁹¹ Jfr Ternhag, "Fredrik Wilhelm Klint som folkmusikupptecknare", 64.

⁹² Jan Amcoff, "Periferins befolkningsutveckling i början av 2000-talet", i Susanna Heldt Cassel & Susanne Stenbacka, red., *Periferi som process* (Stockholm: Svenska Sällskapet för Antropologi och Geografi, 2020), 150.

sig långt bort och vara osynliga för andra än utövarna. Det som ser ut att vara en lokal angelägenhet kan då mycket väl samtidigt vara regionalt, nationellt eller transnationellt meningsfullt. I sådana situationer blir det lokala blott en horisont av många som samtidigt är tillgängliga, och för de inblandade kanske inte alls den viktigaste.

Öar och andra öade platser

I kapitlets första del såg vi hur beskrivningarna av musiklivet i Visby genomsyras av öprat, en global genre som byggs på ett antal retoriska figurer och tekniker som estetisering, homogenisering, idealisering och distansering. Med öprat upprättas en grundläggande skillnad mellan ett betraktande aktivt subjekt och ett betraktat passivt objekt, som får en viss typ av platser att framstå som självklart centrala och andra som lika självklart marginella och perifera.⁹³ Öar – och andra öade platser – är genrens favoritobjekt, därför att deras synbarliga avgränsbarhet och avlägsenhet så lätt banar väg för föreställningar om arkaism – konservatism, ålderdomlighet, efterblivenhet – och endemism – isolering, inavel och inskränkthet. Sådana föreställningar bildar ett paket av två olika men tätt förbundna stämningsslägen. Ett positivt, med betoning på närhet, värme och sammanhang och ett negativt, med betoning på isolering, ankdamn och stagnation. Tillsammans skapar de en starkt affektiv bild som samtidigt är en effektiv kontrastbild som får precis det ön *inte* antas vara att framträda med tydlig skärpa: kontinental, utvecklad och modern.

Öar är alltså speciella genom att aktivera föreställningar om en naturlig avgränsbarhet, vilket i sin tur aktiverar ett sökande efter gränser. Ju tydligare och mer ”naturlig” gräns, desto starkare markerar det som innesluts och skillnaden till allt därutanför. Och ju större skillnad, desto starkare homogenisering, både av det som innesluts och av det som utesluts. I princip kan alla slags avgränsbara och avlägsna platser öas. Det som minimalt krävs är ett sammanhang som betonar gränser. Vatten är bra på just det, att avgränsa, omsluta och skapa meningsfull skillnad med framträdande ”naturlighet”. Men vatten är alls inte nödvändigt. Även om öar, per definition, är platser helt omflutna av vatten, så finns det gott om öade platser som

⁹³ Ronström, *Öar och öighet*; Ronström, *Öprat*.

inte är det. Det sådana platser har gemensamt är att tillskrivas en särskild *öighet*, resultat av en generell process som framställer dem som avgränsade, isolerade, perifera, ålderdomliga och särpräglade, vare sig de har vatten omkring sig eller inte.⁹⁴ Sverige är fullt av dem, som resultat av den centralistiska statskonst som präglat Sverige sedan Vasakungarnas och Axel Oxenstiernas dagar.

Centralt i genren öprat står en rad termer och uttryck, avlägsen, isolerad, särpräglad och ålderdomlig, men också region/al, provins/iell, landsbygd, landsort, landsortsstad. De kan ge sken av att vara neutralt beskrivande. Det är de inte. Tillsammans med positionella metaforer som ”ute på ön, ute på (i) landet/ ut till ön, landet” och ”inne i /in till fastlandet, staden, centrum” bidrar de till att upprätta ett system av centrum-periferirelationer som framstår som givna och självklara.⁹⁵ Svensk kulturhistoria har länge framställts utifrån ett sådant självklart och på förhand givet centralistiskt perspektiv. Som påpekats i antologins inledning gäller det också svensk musikhistoria. Kultur, inklusive musik, antas uppstå och formas i centrum för att sedan sippra nedåt och utåt till regionala centra och därifrån vidare till landsbygden. Idén om ett sådant ”Gesunkenes Kulturgut” är verkligen en djupt nersjunken tankefigur i Sverige. Därur uppstår en särskild slags temporalitet: i centrum är man före, med i tiden, modern, i periferin är man efter, sen, omodern.

Men också i de perifera regioner som upprättas genom detta slags centralistiska perspektiv skapas kedjor av likadana centrum-periferirelationer. Därför föreställer vi oss gärna att det är i ”regionala centra” som Visby vi bör söka efter spår av livskraftiga musikmiljöer utanför huvudstaden under 1700- och 1800-tal. Men som vi sett i kapitlets andra del kan ett livskraftigt musikliv uppstå också i sådana regionala centras utkanter, som i Gothem på Gotlands östra kust.

Språkliga, sociala och kulturella faktorer formar hur vi talar och tänker om sådana platser och vilka betydelser vi tillskriver dem. Ju mindre, fattigare och ju mera obefolkad platsen är, desto troligare att bilden av den dikterats ”utifrån”. Ju mer bilden dikterats utifrån, desto troligare att bilden iscensätter platsen som en ”värld i sig och en värld för sig”. Sådana bilder bygger på och sprider vidare föreställningar och påståenden om platserna och deras invånare som sällan

⁹⁴ Owe Ronström, *Kulturarvsolitik: Visby: från sliten småstad till medeltidsikon* (Stockholm: Carlssons, 2008), 166 f.

⁹⁵ Ronström, *Öar och öighet*; Heldt Cassel & Stenbacka, red., *Periferi som process*.

varken kan bevisas eller motbevisas. Men det viktiga är att de kan tänkas, därför att allt som kan tänkas också kan bli verkligt, eller som sociologerna William och Dorothy Thomas en gång formulerade det: allt som uppfattas som verkligt får verkliga konsekvenser.⁹⁶ Konsekvenserna av det slags bilder och föreställningar om öade platser det handlat om här är nog så verkliga: marginalisering, periferialitet och underordning. Resultatet? En välkänd rundgång som får etablerade centra och periferier att framstå som naturliga, givna och självklara.

Källor och litteratur

Digitala källor

<http://ortshistoria.se>

<http://almedalsbiblioteket.se/sok/g1/327-bibl.html>

<http://runeberg.org/nfcg/0169.html>

Litteratur

Amcoff, Jan (2020). "Periferins befolkningsutveckling i början av 2000-talet". I *Periferi som process*. Red. Susanna Heldt Cassel & Susanne Stenbacka. Stockholm: Svenska Sällskapet för Antropologi och Geografi.

Andersson, Greger (2006). "Elit och allmoge sida vid sida. Musicerandet på de skånska godsens ca 1700–1900." I *Guds och bönder från högmädelid till nutid*. Red. Mats Olsson, Sten Skansjö & Kerstin Sundberg. Lund: Nordic Academic Press, 227–262.

Andersson, Greger (2006). "Musikens miljöer". I *Signums svenska kulturhistoria Frihetstiden*. Red. Jakob Christensson. Lund: Signum, 345–373.

Anrep-Nordin, Birger (1916). *Musikaliska sällskapet i Visby 1815–1915: minnesskrift*. Visby: Musikaliska sällskapet.

Baldacchino, Godfrey red. (2007). *A World of Islands: An Island Studies Reader*. Charlottetown, Canada & Luqa, Malta, Institute of Island Studies, University of Prince Edward Island & Agenda Academic.

⁹⁶ W. I Thomas & D. S. Thomas, *The child in America: Behavior problems and programs* (New York: Knopf, 1928), 571–572.

- Bergdahl, Violet red. (1965). *Musikaliska sällskapet i Visby 150 år: minnesskrift på sällskapets föranstaltande*. Visby: Musikaliska sällskapet.
- Blom, Tomas (2017). *Gitarrkulturer: förändringar i gitarrens sociala och musikaliska status och dess utveckling som kulturell symbol i Sverige 1820–1980*. Diss. Stockholm: Stockholms Universitet. <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:su:diva-145531>.
- Blomkvist, Nils (1998). "Culture clash or compromise?: the medieval Europeanisation process of the Baltic Rim region (1100–1400 AD): problems for an international study". I red. Nils Blomkvist, *Culture clash or compromise?* Visby: Gotland Centre for Baltic Studies, Gotland University College, 9–36.
- Bolling, Fredric (1947). *Gotländska släkten Lyth: krönika med genealogiska och biografiska anteckningar*. Uppsala: Elanders boktryckeri aktiebolag.
- Carlsson, Jan (2015). Klockare. *Gothem en strandsocken, Skrift 2 Om kyrkan, frikyrkan och skolan*. Slite: Gothems sockenförening, 88–94.
- Edmond, Rod & Vanessa Smith, red. (2003). *Islands in history and representation*. London: Routledge.
- Edquist, Samuel & Janne Holmén (2015). *Islands of identity: history-writing and identity formation in five island regions in the Baltic Sea*. Huddinge: Södertörns högskola.
- Fredin, August, *Gotlandstoner*. Visby: Kulturföreningen Roxy 1933–2004.
- Gillis, John (2001). "Places remote and islanded". Red. Robert E. Greese & John R. Knott "Reimagining place". *Michigan Quarterly Review. Special issue*. Vol. XL, nr 1. Winter, 39–58.
- Gillis, John (2003). "Taking history offshore. Atlantic islands in European minds, 1400–1800". I *Islands in history and representation*. Red. Rod Edmond & Vanessa Smith. London: Routledge, 19–31.
- Gillis, John (2004). *Islands of the mind: how the human imagination created the Atlantic world*. New York: Palgrave Macmillan.
- Heldt Cassel, Susanna & Susanne Stenbacka, red. (2020). *Periferi som process*. Stockholm: Svenska Sällskapet för Antropologi och Geografi.
- Jonsson, Leif & Anna Ivarsdotter, red. (1993). *Musiken i Sverige 2: Frihetstid och gustaviansk tid 1720–1810*. Stockholm: Fischer.

- Jonsson, Leif (1990). *Ljusets riddarvakt: 1800-talets studentsång utövad som offentlig samhällskonst*. Diss. Uppsala: Univ.
- Kinberg, August (1893). *Gotländska släkter: genealogiska och biografiska anteckningar*. Del 1, senare avdelningen. Visby: Nybergiska bokhandeln.
- Lindberg, Boel (2016). "Att bidra till "hjärtats och böjelsernas förädling": Musicerande sällskap i svenska städer 1790–1860." I *Musikaliska sällskapet i Visby 200 år: 1815–2015*. Visby: Musikaliska sällskapet, 90–120.
- Lithberg, Nils (1924). *Gotländsk kvinnlig husflit i äldre tider: föredrag på sällskapet D. B. V:s högtidsdag 1924*. Visby: Ridelius.
- Musikaliska sällskapet i Visby 200 år: 1815–2015* (2016). Visby: Musikaliska sällskapet.
- Ohlén, Carl-Eric, Dag W. Scharp & Mats Rehnberg, red. (1959). *Från fars och farfars tid: en bokfilm om gutarnas ö*. Stockholm: Sv. Bokfilm.
- Oldenburg, Ray (1999). *The great good place: cafés, coffee shops, bookstores, bars, hair salons, and other hangouts at the heart of a community*. New York.
- Pettersson, Svante & Ragnar Bjersby, red. (1988). *Gutalåtar gotländsk folkmusik. D. 2 Låtarna*. Slite: Wessman.
- Rehnberg, Mats (1977). *Folk. Kalejdoskopiska anteckningar om ett ord och dess betydelser*. Stockholm.
- Ronström, Owe & Märta Ramsten (2004). "August Fredin och Gotlandstoner. Förord." I August Fredin, *Gotlandstoner*. Visby: Kulturföreningen Roxy.
- Ronström, Owe (2006). "När popen kom". *Kulturella Perspektiv* nr 3, 38–48.
- Ronström, Owe (2008). *Kulturarvspolitik: Visby: från sliten småstad till medeltidsikon*. Stockholm: Carlssons.
- Ronström, Owe (2010). "Folkmusikens manus: en läsanvisning", i *Det stora uppdraget: perspektiv på Folkmusikkommissionen i Sverige 1908–2008*. Red. Mathias Boström, Dan Lundberg, & Märta Ramsten. Stockholm: Nordiska Museets förlag, 207–224.
- Ronström, Owe (2016). *Öar och öighet. Introduktion till ö-studier*. Stockholm: Carlssons.
- Ronström, Owe (2016). *Körer och kulturhistoria: Etnologiska aspekter på ett svenskt massfenomen*. Visby: Wessmans musikförlag.

- Ronström, Owe (2018). "Öprat." *Från Gutabygd*. Gotlands Hembygdsförbund, 121–134.
- Ronström, Owe (2018). "Musik i Gothem. Skärvor av ett musikliv". *Gothem, en strandsocken. Skrift 5: Fisket och livet vid kusten*. Gothems sockenförening, 29–50.
- Ronström, Owe (2021). "Remoteness, islands and islandness". *Island Studies Journal*, Vol. 16, No. 2, 270–297. <https://doi.org/10.24043/isj.162>.
- Sandgren, Ulf (2020). "Lantmätarna satte Sverige på kartan". *Populär Historia*, nr 5.
- Sandström, Åke & Lena Wikström, red. (2008). *Ryss'n kummar!: symposium om ryssar och rysskräck på Gotland från Bodisco till Nordstream: 200 år sedan den ryska ockupationen 22 april 1808*. Högskolan på Gotland.
- Siltberg, Tryggve (2014). *Ryska invasionen på Gotland 1808: episoden och dokumenten*. Klintehamn: Gotlandica.
- Siltberg, Tryggve (2019). *Landet Gotland, dess nedgång och fall. I Dokument från och om landstinget fram till 1399; Dokument om landet Gotland. Band 1, DG 1-268*. Visby: Gotlandica förlag.
- Strinnholm-Lagergren, Karin (2016). "Musikaliska Sällskapets i Visby notsamling – en översikt". I *Musikaliska sällskapet i Visby 200 år: 1815–2015*. Visby: Musikaliska sällskapet, 69–89.
- Säve, Carl (1859). *Gutniska urkunder: Guta lag, Guta saga och Gotlands runinskrifter: språkligt behandlade*. Diss. Uppsala: Univ.
- Ternhag, Gunnar (2019). "Fredrik Wilhelm Klint som folkmusikupptecknare". I *Former som formar. Musik, kulturarv, öar. Festskrift till Owe Ronström*. Red. Camilla Asplund Ingemark, Carina Johansson & Oscar Pripp. Uppsala universitet. *Etnolore* 38, 51–67.
- Thomas, W. I. & D.S. Thomas (1928). *The child in America: Behavior problems and programs*. New York: Knopf.
- Öhrman, Roger (2017). *Gotlands historia*. Andra reviderade upplagan, Klintehamn: Gotlandica förlag.
- Öhrström, Eva (1999). *Elfrida Andrée: ett levnadsöde*. Stockholm: Prisma.

Hur var det möjligt?

Ambition och kontinuitet i Härnösands Musiksällskaps verksamhet

Anders Olsson

Cirkulation och samspel, kommunikation och kontakt, är övergripande begrepp som kännetecknar det regionala musiklivet i Sverige under 1800-talet i en borgerlig kultur. De är också begrepp som är relevanta för Härnösands Musiksällskaps uppbyggnad och verksamhet under 1840-talet.

Det första protokollet för Sällskapet för Musiköfningar, det sällskap som senare kom att kallas Härnösands Musiksällskap, är daterat den 12 oktober 1842.¹ Till detta sällskap fanns föregångare, såsom Musikaliska Sällskapet i Härnösand under 1820- och 1830-talen, och även tidigare sällskap. Källor för att beskriva och analysera den verksamheten är mycket knapphändiga. Liknande musiksällskap fanns även i många andra svenska städer vid denna tid. Det bedrevs en parallell verksamhet över hela landet.²

En förteckning över konserter under Härnösands Musiksällskaps första år innehåller bland annat:

- 14 maj 1843: Joseph Haydn, Årstiderna; Giovanni Battista Viotti, Konsert för violin; Ludvig van Beethoven, Pianoduo; Wolfgang Amadeus Mozart, Ouvertyr till Trollflöjten; Friedrich Kuhlau, Pianokvartett

¹ Härnösands Musiksällskap, Protokoll, 12 oktober 1842 (Landsarkivet, Härnösand).

² Se till exempel Owe Ronströms kapitel i denna antologi. Utforskandet av denna verksamhet är dock i sin linda, och framför allt saknas en övergripande, nationell diskussion om musiklivets villkor under 1800-talet, särskilt sedda ur jämförande europeiska perspektiv. Mycket utforskat material vilar i arkiven.

- 12 november 1843: Ludvig Spohr, ouvertyr och fem större sångnummer för kör och soloröster ur operan *Issonda*
- Carldagen den 28 januari 1844: Carl Maria von Weber, *Jubelouvertyr*; musiken till nationaldivertissementet till firande av H. Maj. Konungens regeringsjubileum
- Långfredagen 1845, Joseph Haydn, *Jesu sju ord på korset*
- 10 april 1846: Georg Friedrich Händel, *Fyra körer ur Messias*; Felix Mendelssohn, *David's 95 Psalm*, kantat för solostämmor, kör och orkester
- Augusti 1847, Biskop Franz Michael Franzéns begravning: *Lacrimosa* ur Mozarts *Requiem*

År 1850 bodde 2 738 personer i Härnösand, en vid den tiden medelstor residens- och stiftsstad i Sverige. Hur var det möjligt för Sällskapet för Musiköfningar att med detta befolkningsunderlag framföra och upprätthålla den repertoar som konserterna representerar? Just befolkningens storlek var nog inte av avgörande betydelse, utan snarare de personer och resurser som samlades i denna stad för att initiera och utveckla musiklivet – musiker, ledning, musikalier, musikinstrument, lokaler, ekonomi, publik. Hur detta musikliv blev möjligt är den fråga som detta kapitel empiriskt vill belysa. Praktiska omständigheter är av avgörande betydelse för musiklivets utveckling, inte bara i Härnösand, utan också i liknande residens- och stiftsstäder. Denna studie inriktar sig på Härnösands Musiksällskskaps första verksamhetsår, 1842 till ca 1850.

Myndighetsutövning och förvaltning utifrån lagar och förordningar utgör den samhälleliga basen för det regionala musiklivets framväxt i Härnösand – myndighetsutövning i form av länsadministration, kyrkans organisation, utbildning, försvarets uppbyggnad, kompletterad med industriell expansion och transportsystemets etablering och utvidgning.³ Men det är den nationella regleringen av myndighetsutövningen som bestämmer riktlinjerna för verksamheten. En sådan administrativ förvaltning anger den ordning i vilken 1800-talets samhällsstruktur växte fram. Ett borgerligt samhällsliv kom att utvecklas. Detta kännetecknade det sociala och kultu-

³ För sambandet mellan kyrka och utbildning för musiklivet, se Mattias Lundbergs bidrag till denna antologi.

rella livet i tidens regionala centra, vilket Bengt Ahlbeck visat med anknytning till just Härnösand.⁴

Det var ett komplicerat samspel mellan många nivåer av samhällsliga institutioner som utgjorde strukturen för 1800-talets samhällsbyggnad. I den svenska samhällsbyggnaden vid mitten av 1800-talet fanns individer som tog initiativ för förvaltning, för myndighetsutövning, för utbildning, och också för musiklivet. Strukturen för samhällsuppbyggnaden och därigenom det regionala musiklivets framväxt anger ramarna för möjligheterna till enskilda individers initiativ och möjligheter att i samspel påverka och utveckla musiklivet i den offentliga borgerligheten.⁵ Dessa individers symboliska kapital gav auktoritet och myndighet åt sådana initiativ.⁶

En bild för detta samspel mellan individer och strukturer är kommunikationen mellan svamparnas mycel och trädens rhizomer, så som Peter Wohlleben beskriver det i *Trädens hemliga liv*.⁷ Mycelet består av ett mångförgrenat nätverk som växer under jorden, en livsviktig komponent i många ekosystem. Rhizomer är växternas underjordiska stammar, från vilka deras rötter bildas.⁸ I ett allt finmaskigare nätverk kommunicerar svamparnas mycel och trädens rhizomer med varandra för gemensamt stöd, utveckling, cirkulation och rörlighet. Denna bild kan illustrera att individerna i 1800-talets samhällsbygge är som mycel och rhizomer i trädets hemliga liv, men vad blir då trädet? Strukturen för den myndighets- och maktutövning som blir förutsättningen för 1800-talets nationsbygge, det regionala musiklivet som en symbolisk del av en borgerlig kultur för detta nationsbygge, eller rent av musiken själv? Bilden av samspelet mellan mycel och rhizomer får i min framställning belysa den intrikata kommunikationen och nätverken mellan individer och institutio-

⁴ Bengt Ahlbeck, *Musikdirektör Anders Sidner: Musikundervisning och musikliv i skolan i Härnösand 1840–1870* (Diss. Stockholm: Kungliga Musikhögskolan, 1998).

⁵ För begreppet ”den offentliga borgerligheten”, se Jürgen Habermas, *Borgerlig offentlighet: kategorierna ”privat” och ”offentligt” i det moderna samhället* (Stockholm: Arkiv, 2003).

⁶ För begreppet ”symboliskt kapital”, se Pierre Bourdieu, *Konstens regler* (Stehag: Symposion, 2000).

⁷ Peter Wohlleben, *Trädens hemliga liv* (Stockholm: Norstedts, 2016).

⁸ Begreppet rhizom använder Gilles Deleuze och Félix Guattari i överförd betydelse som ett organiseringsmönster av människor, idéer och böcker. Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Kapitalism och schizofreni: Tusen platåer* (Hägersten: Tankekraft, 2015).

ner i den regionala musikens framväxt, och det är detta samspel jag behandlar i denna text.

Om tillkomsten av Härnösands Musiksällskap placeras i en historisk och geografisk kontext, kan den yttersta tidsgränsen vara det långa 1800-tal, som Eric Hobsbawm beskriver det i sin tetralogi om Europas historia.⁹ Härnösands Musiksällskaps första år infaller i Hobsbawms periodindelning mot slutet av "the age of revolution", 1789–1848, och i början av "the age of capital, 1848–1875". Revolutionernas tidsålder karakteriserar Hobsbawm som hoppets tid, vilken sedan i kapitalets tidsålder utvecklades i många riktningar: industrialiseringens genombrott, utvecklingen av ett transportsystem som förenade hela världen, konflikter och krig, nationsbyggen, demokratins framgångar.

Kan ett sådant europeiskt perspektiv för de omvälvningar som 1800-talet innebar vara relevant även för en stad i det geografiska Mellansverige, södra Norrlands kustland? Att döma av kapitelrubrikerna i Harald Wiks *Härnösands historia*, del III, 1820–1920, återspeglar utvecklingen i Härnösand en europeisk 1800-talshistoria.¹⁰ Staden försågs med gatljus och inomhusbelysning, med vatten- och avloppssystem. Kommunikationerna förbättrades vilket framför allt märktes i utbyggnaden av ångbåtstrafik – kusttrafik med regelbundna förbindelser med Stockholm, lokaltrafik upp efter Ångermanälven. Sjöfartsnäring, handel, hantverk och industri kom att karakterisera staden.

Härnösand var ett norrländskt centrum för förvaltning, kyrklig organisation, utbildning och försvar. Här fanns i residensstaden länsstyrelse och landshövding; i stiftsstaden biskop, domkyrka och domkapitel för Härnösands Stift, som omfattade hela Norrland;¹¹ Sveriges enda gymnasium norr om Gävle, och i och med folkskole-reformen 1842 också ett seminarium för folkskollärare och småskollärare, liksom en navigationsskola relaterad till den blomstrande sjöfarten och varvsindustrin; en militär närvaro, utifrån 1808–1809 års svensk-ryska krig med en utbyggnad av infanteriregemente, volontärskola och arméstab.

⁹ Eric Hobsbawm, *The age of the Revolution* och *The age of Capital 1848–1875* (London: Weidenfeld and Nicolson, cop. 1962 resp. 1987).

¹⁰ Harald Wik, *Härnösands historia. III, 1810–1920* (Härnösand: Centraltryckeriet, 1981) ger underlag för beskrivningen av Härnösand i följande stycken.

¹¹ Luleå Stift inrättades först 1904.

Tack vare expansionen under det långa 1800-talet kom Härnösand allmänt att beskrivas som ”Norrlands Aten”, en beteckning som inte bara hade en arkitektonisk anknytning – residenset, domkyrkan och gymnasiebyggnadens pelarrotunda – utan också knöt an till stadens utbud av utbildningar och den kulturella verksamheten i den borgerliga offentligheten som odlades utifrån tjänstemannastadens och industristadens förutsättningar. 1800-talet var en period kännetecknad av utveckling på många nivåer. Ur ett norrländskt perspektiv kan Härnösand beskrivas som en knutpunkt i denna stora landsdel, trots att staden geografiskt ligger mitt i Sverige.

Material

Den dynamiska och expanderande position som Härnösand kom att få under 1800-talet, får utgöra en strukturell kontext till hur det var möjligt att etablera ett musikliv i denna stad, bildandet av ”Sällskapet för Musiköfningar” 1842, och de första decenniernas offentliga konsertverksamhet i detta sällskap. Innan jag återgår till att besvara den inledande frågan, vill jag kort redogöra för de källor och referenser jag använder mig av i denna förklaring.

Det finns en riklig tillgång på arkiv- och källmaterial i Härnösands Musiksällskaps arkiv vid Riksarkivet i Härnösand. På Västernorrlands Länsmuseum finns dessutom bland annat den så kallade Läroverksamlingen, i vilken musikalier också ingår. Arkivalier med anknytning till Härnösands Musiksällskap – tidningsnotiser, anmälningar, recensioner och brev – finns också på Sambiblioteket i Härnösand och i privata arkiv. Företrädare för Härnösands Musiksällskap har genom tiderna varit noggranna med arkivhållningen. En svårighet för forskningen är att arkivalier är spridda på flera arkiv. Arkiven för musiklivet i Härnösand skulle kunna samlas och göras mer tillgängliga.

Arkiven omfattar inte bara musikalier – fulla orkesterpartiturer, transkriptioner för piano à quatre mains och mindre ensembler, noter för sång och piano eller piano och soloinstrument – utan även direktionens protokollsböcker, räkenskapsböcker, repertoarböcker, klippböcker för annonsering och konsertrecensioner, annonser och annan marknadsföring. I denna studie använder jag mig i första hand av protokoll, kontinuerligt förda i detalj för perioden 1842–1852.

Några av de ledande personerna bakom expansionen och organisationen av musiklivet i Härnösand är Anders Sidner, grundaren av Säll-



Härnösands Musiksällskaps arkiv, i Riksarkivet, Härnösand. Foto: Bengt Wittgren.

skapet för Musiköfningar, och i senare tid hans ättlingar. Den Sidnerska familjens personarkiv, som också finns i Riksarkivet i Härnösand, visar denna familjs symboliska kapital för musiklivet i Härnösand och illustrerar utvecklingen av de nätverk och den kommunikation som likt mycel och rhizom utvecklade och upprätthöll den musikaliska verksamheten

Ett urval av arkivmaterial, relevant för Musiksällskapets första decennier, utgör grunden för min framställning.¹² Detta material kompletteras med ett antal sekundärkällor. Här finns historiska framställningar framtagna inför Musiksällskapets olika jubileer och översikter i

lokalpressen. Jag använder mig framför allt av Torsten Buchts jubileumsskrift, *Härnösands Musiksällskap, 1842–1942* (1942), för att belysa protokollens beslut. Torsten Bucht var dotterson till Anders Sidner, nordist, forskare och under en tid också dirigent för Härnösands Musiksällskap. Hans skrift illustrerar Härnösands Musiksällskaps historia under de första 100 åren. Perioden för min studie, 1842–1852, tydliggör Bucht med noggranna referenser, t. ex. till Anders Sidners livfulla brevväxling med Jakob Axel Josephsson i Uppsala. Bengt Ahlbecks doktorsavhandling *Musikdirektör Anders Sidner: Musikundervisning och musikliv i skolestaden Härnösand 1840–1870* (1998), är en annan sekundärkälla som analyserar Sidners pedagogiska gärning. För en musikhistorisk och personhistorisk belysning av Musiksällskapets första verksamhetsår har källmaterial från det Sidnerska personarkivet varit mig till stor hjälp, liksom samtal med den Sidnerska Släktförningens nuvarande företrädare.

¹² Protokoll förda i direktionen för Sällskapet för Musiköfningar: 12 oktober 1842, 25 april 1843, 2 oktober 1843, 21 maj 1844, 26 november 1849, 22 juni 1850, 22 februari 1851 (Riksarkivet, Härnösand).

Direktion och arbetande ledamöter

Hur var det alltså möjligt för "Sällskapet för Musiköfningar", sedermera Härnösands Musiksällskap, att genomföra de konserter som den inledande sammanställningen illustrerar? Den europeiska och den svenska sociala omvälvningen under 1800-talet som inledningsvis skisserats ger en bakgrund till att besvara denna fråga, och det gör också Härnösands position, som sjöfartsstad, industristad, residensstad, stiftsstad, utbildningsstad.

Vilka omständigheter var det som möjliggjorde denna musikaliska utveckling? Hur var det möjligt att ekonomiskt hålla i gång en sådan bred och ambitiös konsertverksamhet? Vilka var de eldsjälar som fick hjulen att rulla?

Sällskapet för Musiköfningar annonserades i den nya tidningen *Härnösands-Posten* den 22 maj 1842, och Anders Sidner berättar i ett brev till sin vän i Uppsala, kompositören Jakob Axel Josephsson, om både tidningen och musiksällskapet:

Jag är nu alldeles ockuperad, vår nya tidnings profnummer skall ut till Thorsdags morgonen och först idag sättas de första raderna. Därtill kommer att vårt nya Musiköfningssällskap i afton skal stiftas under Åkermans ordförandeskap och der måste jag vara hufvud-driffjedern.¹³

Den Fredrik Åkerman som Sidner refererar till var hovrättsråd och blev 1842 utnämnd till landshövding i Västernorrlands län. Sidner beskriver, i ett annat brev, landshövdingens musikaliska kvaliteter: "Åkerman är en trefflig sällskapskarl och god värd; spelar Pf. [Pianoforte] och sjunger en rätt vacker Tenor".¹⁴ Åkerman blev kvar i Härnösand till 1848, tillsammans med sin maka, Henriette Josephine Åkerman. Hon var en utmärkt pianist, skriver Bucht.¹⁵ I sin ungdom hade hon studerat för Franz Liszt, i Berlin. De två satte sin prägel på musiklivet i Härnösand och nivån på musicerandet i residenset.

Dock hade Sidner sina tvivel på den musikaliska kvaliteten hos de potentiella deltagarna i Musiksällskapet. Han skriver till Josephson

¹³ Bucht, *Härnösands Musiksällskap 1842–1942*, 12.

¹⁴ Bucht, *Härnösands Musiksällskap 1842–1942*, 9.

¹⁵ Bucht, *Härnösands Musiksällskap 1842–1942*, 9.

i oktober 1841 om sin inventering av möjliga instrumentalister och sångare:

Nu om Musiken; han hör till de döda tingen; vare detta nog sagdt därom; Få se hvad man kan göra däraf; fullt lif torde väl ändå ej vara att vänta så snart. Resurserna äro klena. Fiolspelare finnas till ungefär en dubbelkvartett; inga andra orkester-instrument. Sångare finnas få; goda basar, men inga tenorer. Sångerskor är det godt om och deribland rätt passabla röster, åtminstone till chör.¹⁶

Det första bevarade protokollet för "Sällskapet för Musiköfningar" är daterat den 12 oktober 1842. Det avser ett sammanträde för Sällskapets "direction" eller styrelse. Protokollet ger information om deltagarna i styrelsen, de arbetande ledamöterna, som det hette. Det hänsyftar inledningsvis till ett tidigare protokoll, nu förkommet, från våren detta år, då bröderna Westman, borgmästare och "con-rector" – snarast studierektor i nutida språkbruk, hade anmodats att bli "directeurer".¹⁷

Den andra paragrafen i detta protokoll anger hur nya medlemmar samlades: "... att 'Kallelsebref' skulle tryckas till anskaffande af Arbetande Ledamöter, vilka voro de enda, som till en början borde i Sällskapet inkallas".¹⁸ Direktionen valde alltså ut ett antal lämpliga personer med visad musikalisk färdighet eller potential till vilka kallelser skickades, och en nutida läsare får anta att den person som kallelsen skickades till inte gärna tackade nej. Den materiella konnotation som ordet "anskaffande" har, stödjer detta antagande. Det låg makt bakom kallelsebrevet – dock inte med någon kallelsetanke bakom – med tanke på avsändarnas sociala position i borgerlighetens Härnösand. Att bli kallad bekräftade den borgerliga tillhörigheten och gav de kallade ett symboliskt kapital, en bekräftelse på deras anseende. De kallade kom att tillhöra, som protokollet anger, gruppen "Arbetande Ledamöter". De kallades till ett arbete, i musikens tjänst, en vacker tanke, eftersom musicerandet mestadels utfördes av amatörer. Detta arbete innebar en musikalisk fostran, en musikalisk bildning och tillskapandet av en borgerlig musikalisk kultur.

¹⁶ Bucht, *Härnösands Musiksällskap 1842–1942*, 13.

¹⁷ Erik Johan och Adolf Westman. Erik Johan Westman var domkyrkoorganist och borgmästare. Som Mattias Lundberg visar i sitt kapitel i denna antologi, blev Erik Johan en tidig medlem i Sällskapet för Musiköfningar.

¹⁸ Sällskapet för Musiköfningar, Protokoll, 12 oktober 1842.

Vilka var då de kallade? Namnlistan i detta protokoll upptar sammanlagt 22 personer. Namn och titlar ger en inblick i den tidens borgerlighet och ståndssamhälle. Kvinnorna var i majoritet, 14 personer. Bland dem finns "landshövdingenskan" Åkerman, två fruar och några mademoiseller. De övriga kallades alla mamseller. Mademoiseller och mamseller var alla ogifta kvinnor ur borgarståndet och prästeståndet i det ståndssamhälle som ännu rådde.¹⁹ Männen hade alla "herr" som titel: någon enstaka benämndes utan särskild yrkestitel, men de flesta hade dubbla titlar, alltså både herr och yrke. Representerade yrken var till exempel handlare, kandidat, lektor, apotekare, studerande.

Här är alltså kärnan av de första arbetande ledamöterna i Sällskapet för Musiköfningar. Protokollen för 1840- och 1850-talen anger kontinuerligt namn på nya personer till vilka kallelsebrev skickades. Hur kunde direktionen veta till vilka personer det var lämpligt att skicka kallelser? Härnösand var, som nämnts, en residensstad med 2738 invånare år 1850. De kallade utgjorde en borgerlighet, de flesta inflyttade, och de representerade förvaltningar, kyrka, skola, försvar, näringsidkare; knappast fiskare, bönder, industriarbetare. De var inte fler än att de som hade intresse och fallenhet för klassisk musik kände varandra. Följaktligen var de en del av den borgerliga offentligheten. Kallelsebrev och deltagande i Sällskapet för Musiköfningar blev ett sätt att forma denna offentlighet, och de gav mottagarna ett symboliskt kapital i borgerligheten.

Nu föddes emellertid inte "Sällskapet för Musiköfningar" ur intet. Det hade funnits föregångare. Bucht inleder sin jubileumsskrift med att beskriva tidigare sällskap, framför allt under 1820- och 1830-talen. Från dessa föregångare är få arkivalier bevarade, men Bucht refererar till en medlemsförteckning inför uppförandet av Hæffners passionsoratorium, Försonaren på Golgatha, långfredagen 1831. Denna förteckning kategoriserar medlemmarna i spelande och sjungande. De flesta sjungande är kvinnor, och alla spelande är män. Bland de spelande finns redan bröderna Westman, borgmästaren och conrectorn. Bucht meddelar att borgmästare Erik Johan Westman var organist i

¹⁹ "Fröken" var fortfarande vid denna tid en titel för ogifta adelsdamer. Den första "fröken" som kallades var enligt protokollet av den 2 oktober 1843 fröken S. Kumerhielm. Mamsellerna hade en lägre rang än mademoisellerna, även om båda grupperna tillhörde borgarståndet ("Mamsell", "mademoiselle", *Svenska Akademiens Ordbok*).

Domkyrkan under 50 år, deltog i stråkkvartetter och var Härnösands musikaliska orakel. Hans bror, Johan Adolf, magister och conrector, var director musices et cantus vid läroverket och deltog flitigt i "den lilla residensstadens musiklif".²⁰ I sina maktpåliggande och musicerande funktioner blir de båda bröderna Westman alltså exempel på länkar mellan det tidigare och det nybildade musiksällskapet.

I det tidigare musiksällskapets verksamhet deltog också Anders Sidner under sin gymnasietid. Han var prästson från norra Ångermanland som efter gymnasiestudier i Härnösand fick sin magisterexamen i Uppsala 1841 och blev vid samma tid utnämnd till musikdirektör av Kungliga Musikaliska Akademien. Han återvände till hemstaden full av iver att initiera lokal musikutövning och musikfostran utifrån sin position som nyutnämnd musiklärare vid den skola där han tidigare gått och till det musicerande och det musikliv han tidigare själv deltagit i.²¹

När "directeurerna" i det nybildade musiksällskapet skickade kallelsebrev till arbetande ledamöter hade de, får vi förmoda, full kontroll över adressaterna. Det nybildade sällskapet öppnade en möjlighet att återupprätta ett redan existerande organiserat musikliv i staden. Den dubbelt utbildade Anders Sidner, magister i Uppsala och musikdirektör vid Kungliga Musikaliska Akademien i Stockholm, återvände till staden och initierade återupprättandet tillsammans med den nyligen inflyttade landshövdingen Fredrik Åkerman.²² Här fanns initiativkraft, makt och myndighet. Sidner återvände till ett musicerande, genom kyrka, skola och musiksällskap, som han kände till sedan tidigare. Här fanns cirkulation och rörlighet. I detta musikliv var några redan kända nyckelpersoner fortfarande verksamma. Denna organisation och detta återuppväckande av musiklivet, med makt och myndighet, skapade en musikkultur och sammansvetsade en offentlig borgerlighet. Detta blev bakgrunden till hur det var möjligt att genomföra den musikaliska verksamhet som detta kapitel inledande exempel ger prov på.

²⁰ Bucht, *Härnösands Musiksällskap 1842–1942*, 4.

²¹ Åter i Härnösand blev Anders Sidner först musik- och sånglärare vid läroverket och folkskoleseminariet, och så småningom vikarierande konrektor. Han blev konsistorienotarie vid domkapitlet 1846 och var verksam i Härnösand till sin död 1869. 1857 utnämndes han till ledamot av Kungliga Musikaliska Akademien. Bucht, *Härnösands Musiksällskap 1842–1942*, 9.

²² Anders Sidner var alltså en hemvändare, likt Johan Enequist, den centrala figuren i Visby Musiksällskap. Se Owe Ronströms kapitel i denna antologi.

Musiklivet i Härnösand var en del av den sociala omvälvning och det nationsbyggande som förändrade Sverige under 1800-talet. Härnösand utgjorde ett regionalt centrum för förvaltning och myndighetsutövning. En struktur för förvaltning gjorde denna förändring möjlig, men själva omvälvningen genomförde individerna verksamma i denna struktur, här framför allt representerade av Anders Sidner som "hufvuddriffsjeder", i samverkan med "directeurerna" i det återupprättade Musiksällskapet, i sin tur representanter för kyrka, offentlig förvaltning och utbildning. I den allmänna samhällsomvälvningen var initiativet till "Sällskapet för Musiköfningar" en aktiv del. Det blev ett återuppväckande, ett upprätthållande och en utveckling av en musikkultur. Följande avsnitt i detta kapitel illustrerar det borgerliga musiklivets utveckling som en samverkan och ett samspel mellan individer i Härnösands Musiksällskaps ledning och de samhällsinstitutioner de representerade.



Anders Sidner. Foto: Bengt Wittgren, Riksarkivet, Härnösand.

Musikliv och musikkultur – framförandet av Trollflöjten

Vid denna tid, 1842 och framåt, blev verksamheten i skolan en mer märkbar del av samhällslivet. Folkskolestadgan kom 1842, och som en konsekvens av denna förordning var det stiftsstädernas uppdrag att inrätta lärarseminarier. Skolan sorterade under kyrkan, och i stiftsstadens Härnösand fanns således inte bara Sveriges enda gymnasium norr om Gävle utan också ett lärarseminarium med ett ansvar att genomföra folkskolestadgans anvisningar om allmän skolundervisning, i vilken också musikundervisning ingick. Gymnasiet och lärarseminariet innebar en inflyttning av akademiskt utbildade



Det gamla gymnasiet i Härnösand, med kyrkan i bakgrunden. Trägravyr av T. Dardell, 1868. Härnösands kommun/ Härnösands historia.

lärare, ett tillskott i den borgerliga kulturen, och också tillresta och inackorderade gymnasister och seminarister från hela Norrland. I Härnösands utbildningssystem fanns lärare och rektorer som nåddes av direktionens kallelsebrev. Det allra första protokollets förteckning över mottagare upptar lektor Nystedt, kandidaterna Tirén och Ruuth, och studerande Berlin.²³

En allmän musikalisk fostran utgick från kyrka och skola. I den kyrkliga hierarkin fanns i stiftsstadens biskop Franz Michael Franzén, ledamot i Kungl. Musikaliska Akademien, och Anders Sidner, musiklärare och så småningom konsistorienotarie. I den statliga förvaltningen fanns landshövding Åkerman, och i stadens ledning borgmästare Westman – alla med ledande funktioner i stadens musikliv. Här fanns alltså tjänstemän i ledande positioner för att initiera och genomdriva musikaliska projekt såsom Sällskapet för Musiköfningar. Hur löste Anders Sidner, huvuddrivfjädern i sällskapet som han själv kallade sig, denna uppgift med tanke på de spelande och sjungande deltagare som fanns att tillgå?

Ett exempel på praktiska lösningar blir programmet för den soaré som man arrangerade den 13 november 1842. Till denna soaré förbereddes ett konsertant framförande av Mozarts Trollflöjten, undan-

²³ Se vidare Ahlbeck, *Musikdirektör Anders Sidner: Musikundervisning och musikliv i skolstaden Härnösand 1840–1870* (Stockholm: Kungliga Musikhögskolan, 1998).

tagandes Nattens Drottningens stora aria, med solister ur kören.²⁴ Sidner är tveksam inför sitt projekt i ett brev till Josephson: ”Här kallas det af många ett vågstycke, och är det äfven; ty för icke längesen skulle det äfven i Upsala ha ansetts så”.²⁵ Jämförelsen med Uppsala blir ett mått på företagets omöjlighet, eller kanske det tvärtom visar framåtandan och djärvheten i att genomdriva denna operauppsättning.²⁶ I avsaknad av resurser litar Sidner på den goda viljan: ”... men här finnes något, som ofta saknas i större musikföreningar, och det är god vilja och på den bygger jag”.²⁷ Han inventerar sin kör och solisterna ur kören: sex sopraner och fem altar, fem tenorer och sex basar, sammanlagt 22 personer. Rollerna är delade, förmodligen utifrån körens möjligheter. Så här var det:

Paminas parti är deladt mellan Th. Hedlund och Mams. Bergegren; Tamino mellan Tirén och Nystedt; Eckhäll är Monostatos och till en del Papageno; Tirén det övriga av Papageno; Berlin är Sarastro.²⁸

Rollfördelningen ändrades sedan så att lektor Nystedt tog hela Taminorollen och, lägger Sidner till i ett senare brev, ”piggade derigenom upp de öfriga till stor vinst för det hela”.²⁹

Hur arrangerades orkesterpartierna? Sidner berättar för Josephson att orkestern bestod av fyrhändigt piano och dubbelkvartett. Uppenbarligen fanns inga blåsare vid detta tillfälle. Han recenserar också några enskilda insatser:

Du skall knapt tro detta, då jag säger, att en bland Ista Violerna (Almqvist var den andre)³⁰ var Borgmästare Westman, hvilken jag förut beskrivit för dig, såsom en den odrägligaste vidhållare af långsamt Tempo; men jag har häraf med glädje fått röna, att äfven 60-åringen kan piggas upp blott man får tid på sig. Sjelfva pjesen i öfrigt geck ganska bra; och derfor har jag till en stor del att tacka

²⁴ Bucht, *Härnösands Musiksällskap 1842–1942*, 19.

²⁵ Bucht, *Härnösands Musiksällskap 1842–1942*, 19.

²⁶ Jämför Abraham Mankells överväldigande recension av Visby Musiksällskaps framförande av Haydns Skapelsen år 1850. Se Owe Ronströms kapitel i denna antologi.

²⁷ Bucht, *Härnösands Musiksällskap 1842–1942*, 19.

²⁸ Bucht, *Härnösands Musiksällskap 1842–1942*, 20.

²⁹ Bucht, *Härnösands Musiksällskap 1842–1942*, 20.

³⁰ Alltså matematiklektor Erik Almqvist, son till biskop Eric Abraham Almqvist, Frans Michael Franzéns företrädare på biskopsstolen i Härnösand, farbror till Carl Jonas Love Almqvist. Erik Almqvist och Carl Jonas Love Almqvist var alltså kusiner.

Nystedt, som var en dråplig Tamino, och sjöng: 'Das Bildnis' på ett sätt som jag utom Gynther, hört ingen, icke ens Hvasser, sjunga bättre.³¹

Sidner var alltså full av entusiasm. Rådhusalen var pinfull, skriver han, och publiken var så omåttligt belåten att sällskapets ordförande, landshövding Åkerman, föreslog "att vi skulle begagna denna sinnesstämning och smida medan jernet var varmt och framföra Trollflöjten en gång till".³²

Genomförandet av denna extraföreställning ger en inblick i stadens möjligheter och visar ledningens samverkan och engagemang. Åkerman skulle följande onsdag ha en "stor middag för alla stadens och länets notabiliteter", omkring 70 till antalet, för att göra sin officiella debut som ny landshövding och hälsa sina gäster välkomna till sin "nu färdiga och högst eleganta bostad", alltså residenset i Härnösand, och sedan ta med gästerna till föreställningen av Trollflöjten i Rådshussalen. Sidner berättar: "Från middagen gick man således directe upp på Soiréen der Trollflöjten åter gavs med lika stort bifall".³³

Detta blev ett tillfälle för "Sällskapet för Musiköfningar" att visa upp sig i ett operaframförande, en historisk premiär i Härnösand både för de medverkande och för publiken. Det blev dessutom, tack var Åkermans initiativ, ett tillfälle att bekräfta Härnösand som en residensstad med ett eget musik- och kulturliv för hans inbjudna och tillresande gäster från hela länet. Med detta visade Sidner att Trollflöjten kunde genomföras i Härnösand, och han banade på det sättet vägen för framtida offentligt musicerande. Vi får genom Sidners brev en inblick i hur detta projekt var praktiskt möjligt.

Individerna i Musiksällskapets ledning, deras funktioner och sociala ställning samt relationerna mellan dem möjliggjorde initiativ i samverkan. För Musiksällskapets del kan ett antal ledande personer urskiljas: landshövdingen, biskopen, borgmästaren, conrektor, lek-

³¹ Julius Günther (1818–1904), svensk operasångare (baryton), sångpedagog och kördirigent; sjöng tillsammans med Jenny Lind; gjorde konsertresor i landsorten. Daniel Hwasser (1817–1871), svensk operasångare (basbaryton), operachef och hovsångare. Bucht, *Härnösands Musiksällskap 1842–1942*, 20.

³² Bucht, *Härnösands Musiksällskap 1842–1942*, 20.

³³ Bucht, *Härnösands Musiksällskap, 1842–1942*, 20. Byggnaderna finns fortfarande i Härnösand. Det är en sträcka på ca 300 meter från Residenset över Stora Torget upp till Rådhuset.

torerna vid gymnasiet, m.fl. Dessa personer förenades i ett nätverk både för Musiksällskapets direktion och ledamöternas verksamhet i sång och spel. Anders Sidner ledde den samlade verksamheten i undervisning och repetition, planering och genomförande, för att initiera, utveckla och upprätthålla den musikaliska verksamheten. Exemplet med framförandet av Trollflöjten visar hur ett nätverk av funktioner och individer, likt en samverkan mellan mycel och rhizomer, gjorde det möjligt både att genomföra musikaliska projekt och att samla en publik för dessa i Härnösand, att etablera ett musikliv och en musikkultur.

Noter och instrument – praktisk planering

Sällskapet för Musiköfningar deltog i Härnösands officiella liv, både i kyrkoårets högtidligheter och i officiella sammanhang. Som jag visat inledningsvis, kunde sådana framträdanden vara de kyrkliga högtiderna, biskopens begravning, eller konungens regeringsjubileum. Exempelen visar att Musiksällskapets verksamhet var en integrerad del av offentligheten i Härnösand, och i fullgörandet av sina uppdrag bidrog de medverkande både till att skapa en gemensam musikkultur och att bekräfta musikens betydelse i stadens borgerliga liv.

Musicerandet kan identifieras ur två aspekter: dels de ovan kyrkliga och officiella uppdragen, dels de konserter och soaréer som blev resultaten av direktionens egen självständiga planering, till exempel framförandet av Trollflöjten. En sådan samverkan av externa uppdrag och intern planering tydliggör musikens funktion i stadens liv. Det är en musiktradition som inte är självklar men som sedan dess kontinuerligt karakteriserat musikkulturen i Härnösand fram till idag.

Denna tudelade funktion för Musiksällskapets verksamhet, med uppdrag i stadens officiella liv och med ett självständigt musicerande efter eget val, ställer fyra praktiska frågor i förhållande till repertoarval: om noter och instrument; om ekonomi och musicerande. Besvarandet av dessa frågor blir ämnena för de två avsnitt som följer som led i att ytterligare belysa frågan hur det var möjligt att uppfylla en så hög nivå i musicerande och musikliv.

I protokollet av den 21 maj 1844 anmälde konrektor Westman att det Gamla Musiksällskapets notsamlingar genom honom skänktes till "Mus. Öfn. Sällskapet". Spår av denna donation finns fortfarande i Härnösands Musiksällskaps rikhaltiga notarkiv, nu bevarat

på Riksarkivet i Härnösand.³⁴ Här fanns alltså redan under 1840-talet en början till den notsamling som sedermera över tid utökades och så småningom organiserades i kategorier som ger inblickar i repertoarval: symfonier, ouvertyrer och förspel; konserter, kammarmusik; körverk med orkester, körverk med piano; piano à quatre mains, piano och orgel, klaverutdrag, etc., i nuvarande bokstavsordning från Paul Abraham, Viktorias husar, till Erik Åkerberg, Kvintett, sammanlagt verk av 189 kompositörer.^{35, 36}

Genom donationen från det äldre musiksällskapet till det yngre fanns för Musiksällskapet vid 1840-talets början ett redan tillgängligt notmaterial. Planering av ny repertoar och notinköp var en fråga för direktionen. Protokollen ger besked, både om noter till enskilda verk och större notsamlingar. Här är två exempel från denna tid:

- Die Glocke, Christi 7 ord på korset (1845)
- Sex symfonier av Mozart, tre symfonier av Beethoven, en samling innehållande potpourris för mindre orkester under titeln "Casino" (1852)

Varifrån köptes noterna? Protokollen ger några svar: Den 6 juni 1849 fattade direktionen beslutet att köpa noter för 66 Riksdaler Banco årligen hos musikhandlare Hirsch, Stockholm, genom Anders Sidner. Sidner utnyttjade sina kontakter från sin tid i Uppsala och Stockholm.³⁷ Här fanns uppenbarligen ett avtal med musikhandlare Hirsch, men närmare besked om detta avtal ger inte bevarade protokoll eller räkenskaper. Dock erbjöd Hirsch, anger protokollet av den 26 november 1849, 15 % rabatt på sina noter.³⁸ Följande år, den 22 juni 1850, beslutade direktionen att upprätta ett kontrakt om noter med musikhandlare Hedbom, Stockholm, för ett lånebibi-

³⁴ I kartotekets bokstavskategorisering, gjord i senare tid, återfinns dessa noter under bokstaven U: "Gammalt orkesterbibliotek för mindre orkester, defekta verk".

³⁵ De kompositörer som är representerade med flest verk är Beethoven 27, Mozart 26, Mendelssohn 21, August Söderman 19, Haydn 14, Ludvig Norman 12.

³⁶ Utifrån dateringar, inköpsår och konsertrepertoar skulle det vara möjligt att upprätta en föränderlig repertoar av verk framförda av Härnösands Musiksällskaps kör och orkester som en spegel av konstmusikens 1800-tal. Denna repertoar skulle spegla det intrikata nätverk av kommunikation och cirkulation som ligger bakom repertoarval och framföranden.

³⁷ Härnösands Musiksällskap, Protokoll, 6 juni 1849.

³⁸ Härnösands Musiksällskap, Protokoll, 26 november 1849.

liotek av musikalien.³⁹ Med detta företag blev det dock inget av, för redan den 2 september 1850 beskriver protokollet att musikhandlare Hedbom inte skickat någon katalog.⁴⁰ Därför skrinlades planerna på en lånerörelse på grund av Hedboms uraktlåtenhet. Dock hade det kommit ett nytt anbud: 17 symfonier, 15 ouvertyrer, sex Bachmotetter alla stämmor, från ett sterbhus i Stockholm genom musikdirektören C. Edv. Lövgrens förmedling. Den utförliga dokumentationen av detta beslut ger en tidsbild: Direktionen beslutade anta ”detta synnerligen billiga anbud” och ”med första post till Stockholm remittera den betingade köpesumman 50 Riksdaler Banco, mot det att musikalien bli med första ångbåtslägenhet hit översända.”⁴¹

Den musik som enligt direktionens beslut skulle framföras kunde alltså utgå från åtminstone fyra källor: de noter som Musikövnings-sällskapet övertagit från det tidigare musiksällskapet; önskemål om inköp av enskilda verk; avtal med musikhandlare om kontinuerlig leverans av noter; tillfälliga erbjudanden om större inköp. Betingelserna för notinköp och repertoarval belyser både aspekten centrum-periferi, det vill säga nothandeln mellan Stockholm och Härnösand, och betydelsen av enskilda aktörers nätverk och kommunikation i en etablerad struktur. Noter fanns tillgängliga internt i Härnösand eller inköptes externt. De musikhandlare som Sällskapet för Musiköfningar var i kontakt med genom Anders Sidner fanns alla i Stockholm. Avtal och betalningar sköttes brevledes, och noter sändes från Stockholm till Härnösand med den regelbundna ångbåstrafiken. Förhållandet centrum och periferi, storstaden Stockholm och Härnösand, eller kanske snarare begreppet cirkulation, anger alltså betingelserna för nothandeln. Här fanns enskilda aktörer: direktionsmedlemmarna som i sammanträden planerade inköp och transaktioner; enskilda musikhandlare i Stockholm, som med olika erbjudanden inte bara svarade mot direktionens önskemål utan också kom med större erbjudanden om årliga avtal eller till och med om en början till en lånerörelse; Anders Sidner som var kontaktperson mellan punkterna i dessa transaktioner och rörligheten mellan dem. I denna cirkulation och i dessa nätverk fanns alltså ett antal enskilda aktörer i musikens tjänst, för att utveckla verksamheten och hålla hjulen i gång.

³⁹ Härnösands Musiksällskap, Protokoll, 22 juni 1850.

⁴⁰ Härnösands Musiksällskap, Protokoll, 2 september 1850.

⁴¹ Härnösands Musiksällskap, Protokoll, 2 september 1850.

Inköp av en "Flygel Piano-Forte"

För att ge en praktisk inblick i hur det var möjligt för Musiksällskapet att ansvara för den musikaliska verksamheten både i offentliga uppdrag och i egna konserter med soiréer vill jag belysa tre ytterligare aspekter i relation till repertoarval och noter. Ett av de första stora besluten för den nya direktionen var att planera för inköp av en "Flygel Piano-Forte".⁴² Beslutet, den 12 oktober 1842, blev att för detta ändamål göra en aktieteckning, som lån, 80 aktier à 10 Riksdaler.⁴³ Sidner fick den 25 april 1843 i uppdrag att köpa en Flygel Forte-Piano hos pianofabrikör Pehr Rosenwall i Stockholm med de medel som aktieteckningen givit.⁴⁴ Detta inköp gjordes inom kort, för redan protokollet av den 2 oktober 1843 beskriver planen för återbetalning till aktietecknarna: denna avbetalning skulle ske med de medel "som Sällskapets Cassa under årets lopp kunde förvärfua". Beslutet blev mer detaljerat:

Beslöts att soiréer skulle under det kommande året, likasom under sistförflutna vintern hållas, samt skulle Herr Räntmästaren Tjernberg anmodas att dervid biträda vid de ekonomiska Arrangemangerna.⁴⁵

Detta inköp var en stor investering att döma av direktionens noggranna hantering och dokumentation. Musiksällskapet behövde en flygel, vilket i sin tur betyder att ett sådant instrument inte fanns någon annanstans, varken i kyrkans, gymnasiets eller lärarseminariets ägo. Tillvägagångssättet med aktieteckningen anger dels att det fanns en borgerlighet med god kassa till vilken myndighetspersonerna i sällskapets direktion kunde vända sig med önskemål om aktieteckning, dels att dessa borgare var positivt inställda till att betrygga musiksällskapets verksamhet med denna investering.

Att flygeln kunde avbetalas inom ett par år genom sällskapets egna intäkter blev möjligt främst tack vare anordnandet av soiréer, och jag återkommer till dem längre fram. Musiksällskapet ägde inte bara flygeln utan även ett antal andra musikinstrument, framför allt stråkinstrument – violiner, två altfioler och en cello – som även

⁴² Härnösands Musiksällskap, Protokoll, 12 oktober 1842.

⁴³ Bucht, *Härnösands Musiksällskap 1842–1942*, 16.

⁴⁴ Härnösands Musiksällskap, Protokoll, 25 april 1843.

⁴⁵ Härnösands Musiksällskap, Protokoll, 2 oktober 1843.

utnyttjades i skolans undervisning.⁴⁶ Dessutom blev med tiden notsamlingen allt större. Ett notskåp skulle tillverkas, meddelar protokollet av den 25 april 1843;⁴⁷ en "quintette notställare" skulle köpas in, en katalog över sällskapets musikalier skulle upprättas och en portfölj skulle inköpas till sekreteraren för att förvara protokoll och andra handlingar.⁴⁸

Uppenbarligen ansåg direktionen ganska snart att det ekonomiska ansvar som ägandet innebar blev alltför tungt för ett enskilt sällskap, och man vände sig därför den 18 maj 1844 med ett erbjudande till "Maxime Venerandum Consistorium i Hernösand", det vill säga den kyrkliga myndighet som idag skulle motsvaras av stiftets Domkapitel, under vilken vid denna tid både kyrka och skola sorterade.⁴⁹ Bland Musikövningssällskapets "directeurer" fanns, som redan nämnts, de ledande företrädarna för kyrka och skola. Efter en noggrann ekonomisk redovisning av Musikövningssällskapets tillgångar i form av instrument, inventarier och noter framför direktionen sitt förslag, att "till härvarande läroverk förära Sällskapets Instrument samt samling af Musikalier enligt bifogade katalog". Till erbjudandet hör tre villkor: 1. om sällskapet upplöses innan flygeln helt återbetalats, övertar konsistoriet denna skuld; 2. sällskapet skall för sina övningar och konserter fortsätta att begagna instrument, musikalier och lokaler kostnadsfritt; 3. musikläraren har tillsyn av instrument och musikalier med tillägget att flygeln inte får användas av nybörjare.⁵⁰

Denna skrivelse, författad av sekreteraren Carl Erhard Berlin, undertecknades av samtliga direktörer, vid detta tillfälle "E. J. Westman, F. Åkerman, Jon. Ad. Westman, Erik Almquist, Paul Aug. Ecksell, Ing. Ritzén, And. Sidner, H. Schmidt". Konsistoriets beslut kom den 26 juni 1844. Det har två delar. Man anslog 100 Riksdaler banco ur inventariefonden för att avsluta betalningen av den återstående skulden för flygeln, och det noterades att sällskapet med egna medel redan avbetalat så mycket av den ursprungliga köpesumman, 825 Rdr Banco, att det endast återstod mellan 80 och 90 Rdr. Om själva förslaget beslutade konsistoriet:

⁴⁶ Bucht, *Härnösands Musiksällskap 1842–1942*, 8.

⁴⁷ Härnösands Musiksällskap, Protokoll, 25 april 1843.

⁴⁸ Härnösands Musiksällskap, Protokoll, 22 februari 1851.

⁴⁹ Sällskapet för Musiköfningar, Brev till Consistorium, 18 maj 1844.

⁵⁰ Sällskapet för Musiköfningar, Brev till Consistorium, 18 maj 1844.

Till Høiørre Vennerandem Consistorium i Hørnösand

Det Sällskap som härständer under 3^{de} års tid varit i verksamhet, med syfte att lifas och höja smak för Musiken, såsom varande ett af bildningens medel, anställer genom dess Director för påkallad H. U. Consistorium uppmärksamhet på det ämne, som utgör föremål för denna framställning.

Nedan vid Sällskapets förste stiftande insågs behöfvet af att Sällskapet anskaffa ett fullgott Fortepiano för att vid Sällskapets öfningar begagnas. Medel till inköp därav samlades dels genom Concertus gifvande och dels genom en Skildrestekning på ett Sällskaps för 1 år sedan sag sig i tillfälle att inköpa den oer-
ogande goda Instrumentet med en Summa af 826 Rde Banco. Under tiden har Sällskapet däremot beredt sig utväg att inköpa Musikalien, dels erhållit gifvor af enstökade medlemmar så att härigenom och förnämligast genom en rydigen skedd föräring af ett härvarande äldre Musikallskaps musikaliske förvård, Sällskapets nu ägande samling af Musikalien kan anses i värdt uppgå till 100 Riksdaler Banco.

Med dessa tillgångar och utgiften att snart kunna döda den skuld af 468 Riksd. 3^{de}, hvori Sällskapet ännu hafva till dem som för Fortepianot inköp tekniskt utstöd, skulle således Sällskapet väl kunna anse sin framtidige existens i ekonomiskt hänseende bekräftad, men vid åtanke af att dess fortgående verksamhet hufvudsakligen beror af personligheten och att tillfälliga förändringar härtill kunna måjligen kunna på längre eller kortare tid förorsaka att stillstånd har Sällskapet ansett sig icke säkert kunna fullgöra primitiva afsigten med dess stiftning, som att söka göra tillfällen till musikalliska öfningar och prestationer i så måtto obecandade af nyssnämnda måjligen förändringar, att de materiella tillgångarne besidas en fortgående säker och sammanhållande värd.

Detta ändamål åter anser Sällskapet sig tillförlitligt kunna vinna, derom H. U. Consistorium skulle behaga antaga det anbud Directorien härmed tillämnat är en framställning, eller att

Det i förestående memorial gjorda anbud fann Consistorium antagligt och för läroverkets båtnad, hvarom direktionen genom dess närvarande ledamot vicarierande Dir. mus. magister Sidner underrättas, och uppdragit åt honom tillika, att emottaga och noggrant vårda ifrågasvarande instrument samt musikalier.⁵¹

Protokollen visar hur den formella hanteringen gick till mellan Musiksällskapets direktion och konsistoriet, och i dem formuleras de noggrant genomtänkta villkoren för att säkerställa sällskapets framtida verksamhet. Konsekvenserna av detta beslut belyser det nära samarbete som rådde mellan sällskapets verksamhet och konsistoriets, det vill säga läroverkets och kyrkans. Detta samarbete konsoliderades nu. Sällskapets verksamhet, kyrkans myndighet och gymnasiets musikundervisning närmade sig varandra. Att Anders Sidner fick uppdraget att verkställa detta beslut visar också att det begränsade antalet personer verksamma i musiksällskapet också hade befattningar i skola och konsistorium – de satt alltså på flera stolar i residensstaden och utgjorde den borgerliga offentlighetens framkant. Som konsistorienotarie var Anders Sidner, med nutida språkbruk, konsistoriets administrative chef. Beslutet tryggade Musikövningssällskapets fortbestånd och reglerade relationen mellan detta sällskap och kyrkan.

Myndighetsutövningen och den formella hierarkin i dessa transaktioner upprätthölls i skrivelsens kurialstil. Här är inledningen:

Det sällskap som härstädes under 3ne års tid varit i verksamhet, med syfte att lifva och höja smak för Musiken, såsom varande ett af bildningens medel, anhåller genom dess Direktion få påkalla M. V. Consistorie uppmärksamhet åt det ämne som utgör föremål för denna framställning.

I en och samma mening lyfts här musikens betydelse för social gemenskap och musikkultur, ja, musiken som ett medel för bildning, och musiksällskapets idealistiska mission att skapa och utveckla en musikkultur i samverkan mellan musiksällskapets orkester och kör och skolans musikundervisning. Skola och borgerlig allmänhet sammanfogades i ett gemensamt musikaliskt projekt. Den sirligt språkliga form

⁵¹ Consistorium i Härnösand, Beslut antecknat som tillägg till brevet ovan, 26 juni 1844.

i vilken detta ändamål uttrycks understryker både den makt och den myndighet som ligger bakom ambitionerna och den hierarki i vilken residensstadens musikliv inordnades. Den musikaliska verksamheten gav bildningsbegreppet ett innehåll och blev ett medel för att uppnå bildning och därigenom erhålla symboliskt kapital.⁵²

Ekonomi och medverkande

Tre praktiska frågor återstår för förståelsen av hur det var möjligt att genomföra det ambitiösa konsertprogram som Musikövningssällskapet började sin verksamhet med under 1840-talet. Frågorna handlar om ekonomi, hur pengarna räckte till, samt om medverkande. Den musikaliska verksamheten under 1840-talet byggde på samverkan i musikens tjänst. I musiksällskapets ledning fanns länets, stadens, kyrkans och skolans överhuvuden. Musikverksamheten blev på det sättet en naturlig samlingsplats för den offentliga borgerligheten, över eller bortom fögderigränserna. Musiklivet blev ett sätt att identifiera, konsolidera och sammansvetsa borgerskapet.

Musiksällskapet hade relativt god ekonomi för sin verksamhet. Detta märktes till exempel vid inköpet av flygeln. Aktieteckningen, 80 aktier à 10 Riksdaler Banco blev snart fulltecknad av ledande personer i det lokala nätverket. Bucht berättar att landshövdingen tecknade tio aktier, grosshandlare Kempe fem, rådmän A. M. Edin tre och ett trettiotal andra personer, bland dem biskop Franzén, två eller en.⁵³ Dessutom kunde den största delen av denna aktieteckning återbetalas inom ett par år.

I vilken form musicerade man? Direktionsprotokollet från den 28 november 1842 refererar till "Soiréerne", i bestämd form plural, som ett redan känt fenomen: "Thée-servering skulle anställas vid Soiréerne. Hela behållningen af samtliga Soiréerne aflämnades till Herr Casseur Schmidt."⁵⁴ Soaréerna var en konsert- och umgängesform som hade tillämpats även i det gamla musiksällskapets verksamhet. En "Soiré" var en konsert med musiksällskapets orkester, solister och kör, och efter den blev det servering och dans. Dansmusiken skötte gymnasisterna. Soaréerna var omtyckta, och man kunde till och med

⁵² Sedd i en större teoretisk kontext anknyter denna musikaliska verksamhet till Norbert Elias civilisationsteori. Se Norbert Elias, *Sedernas historia* och *Från svärdet till plikten* (Stockholm: Atlantis, 1989, 1991).

⁵³ Bucht, *Härnösands Musiksällskap 1842–1942*, 15.

⁵⁴ Sällskapet för Musiköfningar, Protokoll, 28 november 1842.

ha abonnemang på ett antal soaréer. Under året 1842 anordnades åtminstone fyra soaréer. Sidner berättar i brev till sin fästmo Charlotte Norinder, 30 mars 1842:

Utom mina vanliga göromål håller jag nu som bäst på att repetera och bråka till vår första musik- och dans-soirée, som blir den 10:de april. Hade jag trott att så mycket bråk och besvär skulle erfordras för denna tillställning så tror jag att jag hade låtit hela saken vara för i år.⁵⁵

Sett till sällskapets ekonomi var det värt mödan. Aktieteckningen för flygelinköpet avbetalades i huvudsak genom sålda entrébiljetter för soaréerna, skriver Bucht.⁵⁶ Biljetter till en soaré kostade 24 skilling, eller 48 skilling, det vill säga 1 Riksdaler, för två. Soaréerna drog en stor publik. Till den första, den 10 april 1842, kom över 150 personer, meddelar Sidner i sitt brev, och till den andra, den 1 maj, kom 174 personer, ”något ovanligt här i Hsd”.⁵⁷ Det var en stor publik, 6 % av stadens dåvarande befolkning, vilket skulle motsvara 9 000 personer i Stockholm vid denna tid. Konserter och soaréer vände sig till dem som hade råd, alltså personer i det borgerliga befolknings-skiktet. Om entréintäkterna adderas och ställs i relation till flygelpriset, 800 Riksdaler, blir inkomsterna från framför allt soaréerna en betydande del av sällskapets ekonomi.

Intäkterna från konserterna och soaréerna gav till och med ett överskott. Detta överskott användes till välgörande ändamål. Protokollen ger besked att en del av behållningen skulle gå till Arbetsskola för fattiga flickor.⁵⁸ Summan specificeras i nästa protokoll: Av 120 Riksdalers behållning från tidigare soaré skulle 50 Riksdaler genom Doctor Norrman lämnas till Arbetsskolan för fattiga flickor.⁵⁹ Soaréplanerna fortsatte, och pengar skulle även nu lämnas till ”bemälda flickskola”. Inte hela behållningen dock: ”[Å]terstoden reserveras för Sällskapets eget behof och användes till liquiderande af åtskillige skulder.”⁶⁰ Planerna var ambitiösa: för vintern 1850–1851 beslutade direktionen att arrangera en abonnemangsteckning för sex soaréer.

⁵⁵ Bucht, *Härnösands Musiksällskap 1842–1942*, 22.

⁵⁶ Bucht, *Härnösands Musiksällskap 1842–1942*, 18.

⁵⁷ Bucht, *Härnösands Musiksällskap 1842–1942*, 22.

⁵⁸ Härnösands Musiksällskap, Protokoll, 26 november 1849.

⁵⁹ Härnösands Musiksällskap, Protokoll, 22 december 1849.

⁶⁰ Härnösands Musiksällskap, Protokoll, 20 november 1850.

Musiksällskapets ekonomi var alltså god. En slutsats är att borgerligheten stärkte sin ställning genom filantropi i den tidens klass-samhälle. En musikkultur och en musikbildning skapades här för dem som hade tillgång till den.

En annan slutsats är att samverkan med skola och utbildning medförde att man kunde nå och få medverkande i kör och orkester. Samtidigt var det ett sätt att bredda deltagandet och ge en musikalisk fostran. Gymnasisterna biträdde med dansmusiken vid soaréerna, anger ett protokoll.⁶¹ En soaré bestod ju av en mer formell konsert-del med kör och orkester samt med kammarmusikaliska ensembler, följd av en friare del med tespervering och dans.

Vilka instrument spelade gymnasisterna på och vilken musik spelade de? Hur hade de lärt sig att spela i gymnasiet? Här öppnar sig ett område där Härnösands Musiksällskaps rika arkiv inte ger tydliga svar, eftersom dansmusiken inte i samma utsträckning finns bevarad i noter. Instrumentundervisningen i gymnasiet ledde ändå fram till att gymnasister kunde spela dansmusik i ensembler. En fråga inställer sig om sällskapet drog en ekonomisk fördel av att gymnasisterna spelade dansmusik utan ersättning som en del av skolarbetet. Här ger dock protokollen lugnande besked. Redan den 25 april 1843 beslutade direktionen att behållningen av "en Soirée skulle gifvas åt de med Dansmusiken biträdande Gymnasisterne."⁶²

Anders Sidner beskriver i ett brev till Josephson sin egen planering och sin egen omsorg inför en vårsoaré år 1842:

Tänk dig nu att jag skulle först spela violoncell i violinquartetten, dernäst sjelf accompanjera alla sångnummer, sjelf spela solo på violin, och det med en ovan och stundom osäker accompagnatör, dessutom vara med vid inöfningen af alla numrorna från det första till det sista. Tänk dig dessutom att de flesta af de biträdande (i synnerhet flickorna) är alldeles ovana vid att offentligt uppträda och i följe deraf mycket rädda, så ser du lätt att jag nog haft att bry mitt hufvud med och att jag nu har allt skäl till glädje öfver att det väl och lyckligt är öfverståndet. När vi nu hade bestämdt 6 numror till hvarje soirée, så finner du lätt att tiden af 3 veckor dem emellan var fullt uptagen af samma bråk ånyo.⁶³

⁶¹ Härnösands Musiksällskap, Protokoll, 25 april 1843.

⁶² Härnösands Musiksällskap, Protokoll, 25 april 1843.

⁶³ Bucht, *Härnösands Musiksällskap 1842–1942*, 23.

Soaréerna blev uppenbarligen det möjligas konst. Tack vare Sidner och hans oavslåliga verksamhet, tack vare god planering från Musiksällskapets direktion, och med den auktoritet som direktörerna besatt, som ledande representanter från länets, kyrkans och skolans ledning, blev konserterna och soaréerna pedagogiska tillfällen att etablera och utveckla ett musikliv som engagerade elever, amatörer och professionella, och som också lockade en stor publik. Dessutom blev musicerandet under 1840-talet ekonomiskt framgångsrikt.

På detta sätt formades en musikkultur och en musiktradition i Härnösand. Det blev helt enkelt ett lyckat företag. Individens personliga engagemang och samverkan mellan strukturer och funktioner under 1840- och 1850-talets Härnösand förklarar hur det var möjligt att forma och upprätthålla det musikliv som Härnösands Musiksällskaps verksamhet ger exempel på.

Hur var det möjligt? Sammanfattning och reflektioner

Utifrån repertoar från Härnösands Musiksällskaps första decennium undersöks i kapitlet hur det var möjligt att hålla en så hög nivå och så stor omfattning av repertoar som styrelsens bevarade protokoll demonstrerar. Denna empiriska undersökning utgår från Härnösands position i 1840-talets borgerliga samhälle. Jag diskuterar modeller för denna analys och finner att de finmaskiga nätverk mellan individer och samhällsfunktioner som möjliggjorde denna ambitiösa målsättning kan beskrivas utifrån en bild från växtriket, nämligen samspelet mellan svamparnas mycel och trädens rhizomer, för att understryka rörligheten och cirkulationen, lokalt, regionalt och nationellt, som möjliggjorde musiklivet i Härnösand.

Den lokala förankringen utgår ifrån en beskrivning av Härnösand som residens-, stifts- och skolstad, en knutpunkt och ett regionalt centrum för förvaltning och myndighetsutövning i hela Norrland, för det svenska samhällsbygget i mitten av 1800-talet.

Analysen har fyra avdelningar: I den första diskuteras den auktoritet och den myndighet med vilken verksamheten kunde bedrivas i samverkan mellan företrädare för länets, stiftets och skolans förvaltning. I denna avdelning understryker jag de enskilda personernas betydelse i ledningen och utvecklingen av verksamheten, framför

allt Anders Sidner. Den andra avdelningen diskuterar musiklivets organisation och framväxt utifrån ett väl dokumenterat exempel, framförandet av Trollflöjten i november 1842, och det samspel av samhälleliga funktioner som möjliggjorde detta framförande.

De tredje och fjärde avdelningarna dyker ner i den musikaliska praktiken för att förklara hur det var möjligt att utveckla och upprätthålla ambitionen i musiklivet. Den tredje avdelningens materiella analys utgår ifrån direktionens ambitioner med aktieteckning för att inköpa en flygel för verksamheten, ett unikt instrument i den tidens Härnösand, och också utifrån inköp och tillhandahållande av andra instrument, partitur och noter, liksom överlåtandet av detta omfångsrika inventarium till konsistoriets ansvar. Den fjärde avdelningen ger en överblick över Sällskapets relativt goda ekonomi och hur det var möjligt att bedriva en verksamhet som faktiskt gav ett visst överskott att användas till välgörande ändamål. Konserter i form av soaréer blev den huvudsakliga formen för den egna verksamheten.

Förutsättningen för Härnösands Musiksällskaps verksamhet var de finmaskiga nätverk som enskilda personer initierade och som organiserades i Musiksällskapets direktion. Nätverken relaterade till de samhälleliga förvaltningsstrukturerna i Härnösand. Detta blir en relevant beskrivning av den musikkultur och det musikliv som växte fram i borgerlighetens Härnösand. Sådana nätverk gjorde det möjligt, ekonomiskt och organisatoriskt, att utveckla och upprätthålla en ambitiös musikalisk verksamhet.

En undersökning av de olika musikaliska sällskapens verksamhet i Sverige under 1800-talet skulle ytterligare belysa denna finfördelade modell för den regionala musikutövningen i landet. Här finns enskilda forskningsinitiativ, som denna antologi visar, men ingen övergripande diskussion eller analys. För framtida forskning finns mycket outforskat material att tillgå i regionala arkiv. Framväxten av musiklivet i Sverige är en del av en europeisk kontext. Att utsträcka undersökningen av det regionala musiklivet till en komparation i internationella nätverk skulle göra forskningen än intressantare. Även om den skulle bli mer svårfångad, skulle den för musiklivets utveckling kunna bli i linje med till exempel Eric Hobsbawms europeiska historieskrivning.

I min analys prövar jag en metafor från växtriket, samspelet mellan svamparnas mycel och trädens rhizomer för att illustrera ömse-

sidig hjälp och ömsesidigt stöd. Om kommunikation och rörlighet mellan individer utgör själva mycelet, vad är då trädet? Musiklivets utveckling som sammansvetsande element i den borgerliga offentligheten eller rent av själva musiken? Jag vill gärna tänka att verksamheten utvecklades i musikens tjänst.

Källor och litteratur

Källor

Riksarkivet i Härnösand

Härnösands Musiksällskaps arkiv

Protokoll (A1):

Inkomna handlingar (E):

– Sällskapet för Musiköfningar. Brev till Consistoriet.

18 maj 1844

Sidnerska Släktarkivet

Litteratur

Ahlbeck, Bengt (1998). *Musikdirektör Anders Sidner: Musikundervisning och musikliv i skolestaden Härnösand 1840–1870*. Stockholm: Kungliga Musikhögskolan.

Bourdieu, Pierre (2000). *Konstens regler*. (Översättning: Johan Stierna.) Stehag: Symposion.

Bucht, Torsten (1942). *Härnösands Musiksällskap, 1842–1942*. Härnösand: Centraltryckeriet.

Elias, Norbert (1989, 1991). *Civilisationsteori, del 1: Sedernas historia; Civilisationsteori, del 2: Från svärdet till plikten*. (Översättning: Berit Skogsberg och Dag Malm.) Stockholm: Atlantis.

Habermas, Jürgen (2003). *Borgerlig offentlighet; kategorierna "privat" och "offentligt" i det moderna samhället*. (Översättning: Joachim Retslaff.) Stockholm: Arkiv.

Hobsbawm, Eric (1996). *The Age of Revolution 1789–1848; The Age of Capital, 1848–1875*. London: Vintage.

Wik, Harald (1981). *Härnösands historia, del III, 1820–1920*. Härnösand: Centraltryckeriet.

Wohlleben, Peter (2016). *Trädens hemliga liv*. (Översättning: Jim Jacobsson.) Stockholm: Norstedts.

PERSONER

Ottilia Runsten – det musikaliska navet i Sollefteå prästgård under mitten av 1800-talet

Lia Lonnert

Kvinnor var till stor del utestängda från det offentliga musiklivet under 1800-talet, även om det fanns kvinnor som gjorde karriärer både som musiker och som lärare. Men bristen på offentlighet måste inte tolkas som att kvinnor inte musicerade, eller att deras musicerande eller musikrelaterade verksamhet var betydelselösa i sitt sammanhang. Som ett exempel på 1800-talets kvinnors möjliga musikrelaterade roller och handlingsutrymme utanför de professionella rollerna och utanför större regionala centrum lyfts i detta kapitel Ottilia Runstens (1816–1890) musikaliska gärning i Sollefteå prästgård fram.

Det dolda musiklivet

En parallell kan dras mellan 1800-talets icke-offentliga musikliv och Ruth Finnegan's studie *The hidden musicians* från 1989, där hon undersöker det samtida musiklivet i en småstad. Vartefter studien genomförs upptäcker hon allt mer musicerande som inte är offentligt samt beröringspunkter mellan offentliga och olika typer av icke-offentliga arenor.¹ Där visas tydligt hur betydligt mer musicerande

¹ Ruth Finnegan, *The hidden musicians: Music-making in an English town* (Middletown: Wesleyan University Press, 2007).



Fem systrar Runsten, 1897 eller 1904. Från vänster Otilia (Tilli), Anna, Laura, Malvina (Vina) och Elin. Foto: okänd. Bilddatabas Sollefteå.

existerar än vad som först ges intryck av. Finnegan's studie genomfördes i en mindre ort, vilket sätter fokus på att mycket musikliv äger rum även utanför musikaliska centra som större städer ofta är. De källor som finns tillgängliga från 1800-talet ger information om samma möjliga bild, det vill säga att det finns mycket musicerande som kan vara dolt vid en första anblick.

Finnegan's studie visar även komplexiteten mellan olika arenor för musikutövande och de olika positioner som olika musicerande människor kan inneha mellan amatörrollen och den professionella rollen.² Offentligt musikliv kan vara till exempel konsertverksamhet, icke-offentligt musikliv kan vara till exempel hemmusicerande. Dock finns även de arenor som kan betraktas som halvvoffentliga, till exempel musicerande i 1800-talets borgerliga salong eller visst musicerande kopplat till kyrkans verksamhet. Det halvvoffentliga musicerandet har kopplingar både till amatörmusicerande och till professionellt musicerande. Finnegan visar att det inte finns någon entydig definition av vad som kan betraktas som en amatörmusiker

² Finnegan, *The hidden musicians*, passim.

eller en professionell musiker.³ Definitionen kan baseras på utbildningsmässiga faktorer, som att ha genomgått en musikerutbildning, ekonomiska faktorer, som att huvudsakligen försörja sig på musicerande, eller en värdering av kompetensnivå. Det kan även baseras på identifikation eller hur någon betraktas av andra. Som synes gör dessa flytande definitioner av arenor för musikutövande och de olika positionerna för musikerroller att bilden av musicerande blir komplex. Till exempel kan en musiker med hög musikalisk nivå, men som inte huvudsakligen försörjer sig på musicerande, betraktas eller behandlas som professionell i vissa sammanhang, vilket kan ge en status av halvprofessionell. En musiker med huvudsaklig försörjning genom musicerande kan betraktas som professionell. Det finns dock flytande gränser för vilka arenor för musikutövande olika personer får tillgång till. En professionell musiker bör ha tillgång till alla men har troligtvis den offentliga miljön som den viktigaste arenan. En amatör, eller halvprofessionell musiker, kan ha tillgång till alla arenor, även de offentliga under vissa förhållanden. Vid diskussioner om kvinnors musicerande under 1800-talet framhävs ofta salongen som en viktig arena för musikutövande, i denna möts musiker med olika positioner.

Detta kapitel fokuserar just på musikliv som till viss del var dolt i sin samtid, då det inte tillhörde det offentliga musiklivet, även om det finns beröringspunkter mellan det offentliga och det icke-offentliga musiklivet. Det icke-offentliga musiklivet under 1800-talet kan också ses som dolt i nutiden eftersom det kan vara problematiskt att finna källor. I vissa fall kan det finnas samlat material som gör det möjligt att till viss del konstruera en bild av musiklivet. Ett exempel är de fyra arkivboxar med material som varit utgångspunkten för Ronströms kapitel om Lars Engbom i denna antologi. Men när det inte existerar ett tydligt samlat material, eller när personer och händelser endast återfinns perifert i källor, så uppkommer många frågor. Frågan är vad dessa få och begränsade källor kan ge för slags information, samt hur ska de kontextualiseras.

Förutom att undersöka samtida källor går det att nå kunskap genom att granska hur senare källor bedömer och tar fram tidigare källor. Det sker en omvärdering till exempel av kvinnors roll inom musikverksamhet under 1800-talet. Ett exempel är uppfattningen

³ Finnegan, *The hidden musicians*, 12–18.

om Fanny Mendelsohns möjligheter som kompositör och hur hon betraktades i sin samtid, vilken utgår från en omläsning av samtida källor.⁴ I denna nytolkning framstår inte Mendelsohn entydigt som underordnad utan hennes agens som kompositör framhävs. Andra exempel tas fram i en antologi där kvinnors olika musikrelaterade roller diskuteras, som den socialt accepterade rollen för kvinnor som mecenater.⁵ I dessa studier visas kvinnors agens inom musikområdet. Viktigt i dessa studier är att även om det inte alltid fanns samma möjligheter för kvinnor och män så fanns det möjligheter för kvinnor att ägna sig åt musikrelaterad verksamhet, vilket naturligtvis var beroende av sociala, kulturella och ekonomiska ramar. Många av dessa kvinnor hade begränsande ramar, men för att inte endast se begränsningar utan vilka möjligheter som gavs, kan en studie av det icke-offentliga musiklivet ge en inblick i tidens musicerande.

I detta kapitel tas en av de dolda musikerna fram, Ottilia Runsten, som valde att inte satsa på en professionell karriär. Genom detta exempel finns en möjlighet att se hur musiken används och framträder inom det icke-offentliga och det halvvoffentliga musiklivet. Hennes verksamhet i Sollefteå kan ge en kompletterande bild av kvinnors musicerande under 1800-talet. Källorna till Ottilias liv är främst texter av hennes döttrar Malvina Bråkenhjelm och Laura Fitinghoff samt Lauras dotter Rosa, kompletterat med andra källor som diskuteras senare i kapitlet.

Kvinnors musicerande under 1800-talet

Under sent 1700-tal och 1800-tal var utbildning i musik en del i kvinnors uppfostran inom europeisk överklass och övre medelklass. Salongen, en kulturell mötesplats inom den privata sfären, utvecklades och blev ett forum för olika typer av kulturellt utövande, en förändring som hade samband med den framväxande nya borgerliga

⁴ Marian Wilson Kimber, "The "suppression" of Fanny Mendelssohn: Rethinking Feminist Biography", *19th century music*, 26/2 (2002).

⁵ Rhiannon Mathias, red., *Routledge handbook of women in music* (London och New York: Routledge, 2022); Lia Lonnert & Helen Davies Mikkelsen, "Lady Llanover and the Swedish Connection: A Welsh Musical Legacy" in Rhiannon Mathias, red., *Routledge handbook of women in music* (London och New York: Routledge, 2022), 407–418.

offentligheten.⁶ Salongen blev en arena för många kvinnors musikutövande och kan ses som en halvvoffentlig arena för konstnärligt utövande. Den musikaliska nivån var i många fall hög.⁷ Salongens musicerande kunde ta plats i flera olika miljöer, från privata hem till halvvoffentliga miljöer. Musicerandet kunde ha olika framträdande roll i salongen. Andra former för musicerande kunde även vara privatkonsert eller hemmusicerande.⁸

Kvinnor fick i många fall sin musikutbildning privat. Under 1800-talet öppnades dock konservatorier för kvinnor, men de fick inte lika mycket utbildning som män, eller tillgång till alla utbildningar. Kvinnor förväntades bli sångare, pianister eller harpister men inte kompositörer eller dirigenter.⁹ Den privata utbildningen blev under 1800-talet allt mer specialiserad och musiklärare blev ett vanligare yrke, framförallt ökade andelen kvinnliga pedagoger.¹⁰ 1854 började utbildningar vid Musikaliska akademien i Stockholm successivt öppnas för kvinnor. Inledningsvis var det ungefär lika många manliga som kvinnliga studenter, och vissa år var kvinnorna i majoritet. Många kvinnor studerade på de inledande klasserna *Elementar- och Chörsångsklassen* samt solosångsklassen. Dessa utbildningar passade det ideal som ansågs lämpligt för unga kvinnor.¹¹ De skulle ägna sig åt musikaktiviteter som var nära familj och hemliv, och på en inte alltför hög nivå. Vägar som stod öppna för de kvinnor som gick utbildningarna var i många fall det halvprofessionella musikutövandet, till exempel inom salongsmusicerandet, samt den professionella rollen som pedagog. Dessa karriärval var nära familj och hemliv. Det sågs även som att musicerandet var en väg till äktenskap. Men det

⁶ Karin Hallgren, "Stockholms rum för musik under 1800-talets första hälft: mot ett offentligt musikliv", *Bebyggelsehistorisk tidskrift: Musikens rum och miljöer*, nr 54 (2007).

⁷ J. Tick, M. Ericson, och E. Koskoff, "Women in music", *Grove Music Online*, 2001. Hämtad 15 februari 2021. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>. Juvas Marianne Liljas, "Den musikaliska salongen i Falun: en studie av den borgerliga salongen som pedagogisk miljö", *Nordisk musikkpedagogisk forskning*, Årsbok 14 (2012), 47–71.

⁸ Eva Öhrström, *Borgerliga kvinnors musicerande i 1800-talets Sverige* (diss. Göteborg: Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen, 1987), 23. Eva Öhrström, "Ett eget rum. Ett kvinnoperspektiv på musikaliska salonger", *Bebyggelsehistorisk tidskrift: Musikens rum och miljöer*, nr 54 (2007).

⁹ Tick, Ericson och Koskoff, "Women in music".

¹⁰ Tick, Ericson och Koskoff, "Women in music".

¹¹ Öhrström, "Borgerliga kvinnors musicerande i 1800-talets Sverige", 41–46.

fanns även många kvinnor som gjorde professionell karriär, framför allt sångerskor.¹²

I detta kapitel beskrivs två möjliga vägar för musicerande för kvinnor, den som var knuten till hemmet samt det professionella offentliga musicerandet. Dessa två olika vägar hade dock många beröringspunkter.¹³ En av beröringspunkterna är de kvinnor som arbetade som lärare, vilka knöt samman hemmet och yrkesverksamhet. En annan är det halvoffentliga musicerandet som kunde knyta samman hemmet med den offentliga musikverksamheten. Det var även möjligt för professionella musiker att arbeta tillsammans med amatörer eller halvprofessionella musiker, eftersom det inte alltid var den musikaliska nivån som definierade positionen. Det kan noteras att musikundervisning eller musicerande inte enbart fanns i de större städerna eller regionala centra, även om den högre musikutbildningen var placerad i Stockholm.

Kvinnliga harpister under 1800-talet

Under sent 1700-tal fick harpan en roll som ett passande instrument för kvinnor, i synnerhet för adel och överklasskvinnor.¹⁴ Efter franska revolutionen behöll harpan sin roll som ett instrument för kvinnor tillhörande överklassen och blev under 1800-talet även ett instrument för den ökande medelklassen.¹⁵ Det har förts fram flera orsaker till att just harpa ansågs passa kvinnor, i många fall samma orsaker som gjorde att piano ansågs som ett lämpligt instrument för kvinnor.¹⁶ Några av orsakerna var att harpspelaren satt ned och spelade, ansiktet förvreds inte som vid till exempel blåsinstrumentspel samt att harpspelaren inte behövde ackompanjemang, vilket gjorde att det inte fanns behov av någon annan musiker som kunde anses som opassande. Harpans klang ansågs även som lämplig för kvinnor.

¹² Öhrström, "Borgerliga kvinnors musicerande i 1800-talets Sverige", 33–37.

¹³ Öhrström, "Borgerliga kvinnors musicerande i 1800-talets Sverige", passim.

¹⁴ Roslyn Rensch, *Harps and harpists* (Bloomington och Indianapolis: Indiana University Press, 2007), 132, 14; Mike Parker, *Child of pure harmony: A source book for the single-action harp* (Lulu: Morrisville, 2005), 10.

¹⁵ Lia Lonnert, "On professional female harpists: 'the delicate fingers of the ladies'", *Journal of the International Alliance for Women in Music*, 20/1 (2014), 5–6.

¹⁶ Lonnert, "On professional female harpists: 'the delicate fingers of the ladies'", 5–6. Öhrström, "Ett eget rum", 40.

Synen på instrumentet som passande för kvinnor kan ha varit en bidragande orsak till att kvinnliga harpister ofta hade andra möjligheter att ha en professionell eller halvprofessionell karriär än andra musiker. Det fanns relativt många professionella kvinnliga harpister under sent 1700-tal och tidigt 1800-tal, några av dem var även kompositörer. De flesta av dem tillhörde etablerade musikerfamiljer.¹⁷ Från 1820-talet och framåt fanns det ofta harpor inkluderade i orkestersättning och relativt ofta var det kvinnor som innehade dessa positioner. I orkestrar arbetade annars företrädesvis män.¹⁸

Det fanns flera kvinnor som undervisade i harpa under sent 1700-tal och 1800-tal även om de flesta som undervisade i harpa var män. Dock var målgruppen för harpspel ofta unga kvinnor. Detta kan ses på de läroböcker som gavs ut, eftersom illustrationen på framsidan ofta föreställde en kvinna, och på genremålningar med unga kvinnor med harpor.¹⁹ Som beskrivits ovan hade kvinnor under 1800-talet begränsad tillgång till musikutbildning inom konservatorier, men till exempel undervisade två kvinnor i de förberedande klasserna i harpa på musikkonservatoriet i Paris under mitten av 1800-talet.²⁰

En särställning som svensk kvinnlig musiker under 1800-talet hade harpisten Pauline Åhman (1812–1904). Åhman blev anställd vid Kungliga teatern (Operan) 1851, även om hon hade spelat i orkestern flera år dessförinnan och innehade positionen till 1881.²¹ 1871 blev hon lärare vid den nystartade harpklassen vid Musikkonservatoriet och innehade positionen 1871–1875 och 1887–1891.²²

Även om det fanns möjligheter för en professionell karriär så fanns det parallellt den halvprofessionella, det vill säga de som var

¹⁷ Lonnert, "On professional female harpists: 'the delicate fingers of the ladies'", 7.

¹⁸ J. Spitzer och N. Zaslav, "Orchestra", *Grove Music Online* (2001), <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>, hämtad 15 februari 2021; Lonnert, "On professional female harpists: 'the delicate fingers of the ladies'", 7.

¹⁹ Rensch, *Harps and harpists*, 135.

²⁰ Marcel Tournier, *The Harp: A History of the Harp throughout the world* (Paris: Henry Lemoine & Cie, 1959), u. s.

²¹ Johan Nordling, "Marie Pauline Åhman" *Idun: Praktisk Veckotidning för Kvinnan och Hemmet*, nr 17(227) (22 april 1892), 129–130, <http://runeberg.org/idun/>.

²² Adolf Lindgren & Nils Personne, "Maria Pauline Åhman, född Landby", *Svenskt porträttgalleri XXI. Tonkonstnärer och sceniska artister med biografiska uppgifter af Adolf Lindgren & Nils Personne* (Stockholm: Hasse W. Tullbergs förlag, 1897), 128, <http://runeberg.org/spg>. Artikeln "80 år" i tidningen *Hvad Nytt Från Stockholm?* (21 april 1892) anger att hon fortfarande undervisade harpklassen på konservatoriet.

utbildade men inte i första hand försörjde sig på musicerande. Frågan är vad de gjorde med sina musikkunskaper och vilka andra val de gjorde. I detta kapitel beskrivs och analyseras Ottilia Runstens musikaliska gärning. Hon kan se som ett exempel på den verksamhet som var möjlig inom den halvoffentliga sfären. Ottilia valde att ha en stor familj framför en professionell karriär och fortsatte sin musikaliska gärning som motor i sällskapslivet och som lärare.

Ottilia Löfvander, barndom och ungdomsår

Ottilia Löfvander föds i Norrköping 1816. Hon växer upp i ett hem där föräldrarna är intresserade av kultur och välgörenhet.²³ Hennes far är magistratssekreterare, hennes mor ägnar sig åt välgörenhet och de två barnen. Norrköping var under denna tid ett regionalt centrum som den största staden i Östergötland. Mellan 1840 och 1870 var Norrköping landets tredje största stad, och framförallt textilindustrin växte under denna tid.²⁴ År 1850 bodde 16 916 personer i Norrköping.²⁵ Under 1800-talet hade Norrköping ett rikt musikliv, bland annat genom det Musikaliska sällskapet som stiftades 1828.²⁶

Malvina Bråkenhjelm, Ottilias dotter, berättar en utsmyckad historia om moderns musikalitet i sin litterära beskrivning av föräldrarnas liv.²⁷ Hon skriver om en tidig musikalisk händelse då Ottilia har tagit ned mammans luta från väggen och improviserar sånger till sitt eget lutspele medan föräldrarna lyssnar i smyg.

²³ Matilda Roos, "Ottilia Runsten", *Idun: Praktisk veckotidning för kvinnan och hemmet*, 4/7 (13 februari 1891), 49–50, <http://hdl.handle.net/2077/49222>.

²⁴ "Norrköping", *Nationalencyklopedin* (u.å.), <http://www.ne.se>, hämtad 25 februari 2023.

²⁵ Statistiska centralbyrån (SCB), BI.Ao.51.02 – Bidrag till Sveriges officiella statistik. A. Befolkningsstatistik. Ny följd. I. 2. Statistiska centralbyråns underdåniga berättelse för åren 1851 med 1855. Andra afdelningen innehållande folkmängden den 31 december 1855 i rikets särskilda administrativa fördelningar (Stockholm: P. A. Norstedt & Söner 1859) XII, <https://www.scb.se/hitta-statistik/aldre-statistik/>.

²⁶ Gisela Luttu, "Norrköping", *Sohlmanns musiklexikon*, Band 4 (Stockholm: Sohlman, 1977), 754.

²⁷ Malvina Bråkenhjelm, *Skildringar ur Bernhard Runsten och Ottilia Löfvanders liv upptecknade av Malvina Bråkenhjelm*, Opublicerat bokmanuskript (u.å.), Kungliga biblioteket, Handskriftssamlingen, SE S-HS L114:35:1 <https://arken.kb.se/SE-S-HS-L114-35%3A1>.

– Stör henne inte! viskade Katarina och kramade hårt hans hand, under det att hon böjde sitt huvud mot hans axel och andaktsfullt lyssnade.

– Hon är ett underligt barn, lilla Ottilia! Hörde man väl någonsin ett barn vid hennes år forma sådana härliga melodier!

– Naturligtvis är hon ett underbarn, avgjorde modern.²⁸

Ottilia är vid denna tid yngre än 8 år. Vid ett besök i Stockholm får Ottilia följa med på Operan och höra Trollflöjten dirigerad av Johan Fredrik Berwald.²⁹ Hon är 10 år gammal och upplevelsen gör att hon bestämmer sig för att sjunga.³⁰ Senare i Norrköping ordnar Ottilias mamma, som är engagerad i välgörenhet, en konsert. Det visar sig att en av sångarna blivit sjuk och modern övertalas att låta Ottilia sjunga.³¹ Efter denna konsert köps ett klaver till Ottilia och det beslutas att hon ska få studera musik.³² Enligt nekrologen i *Idun* uppträdde Ottilia offentligt med harpspel som 10-åring.³³ I ett brev från 1 januari 1826 till Ottilia från V. E. Berg, undertecknat ”Morbror Manne”, skriver han om hennes musicerande ”och gläder mig redan att då få höra din Harpa och ditt Klavér”³⁴ vilket visar att hon kan ha spelat harpa när hon var 10 år.

Enligt uppgift från Rosa Fitinghoff, Ottilias barnbarn, köper Ottilias far en harpa när hon är 16 år. Harpan hade tillhört Charlotte Seijerling (Seuerling) (1782–1828) och var nu i Pär (Per) Aron Borgs ägo.³⁵

²⁸ Bråkenhjelm, *Skildringar ur Bernhard Runsten och Ottilia Löfvanders liv*, 33–34.

²⁹ Se Karin Hallgren, ”Johan Fredrik Berwald (1787–1861)”, *Levande Musikarv*, (2014), <https://levandemusikarv.se>, hämtad 23 juni 2023.

³⁰ Bråkenhjelm, *Skildringar ur Bernhard Runsten och Ottilia Löfvanders liv*, 99, 107–109.

³¹ Bråkenhjelm, *Skildringar ur Bernhard Runsten och Ottilia Löfvanders liv*, 123, 126–127, 133–134.

³² Bråkenhjelm, *Skildringar ur Bernhard Runsten och Ottilia Löfvanders liv*, 135–136.

³³ Roos, ”Ottilia Runsten”, 49. Harpisten Pratté var bosatt i Norrköping först 1835–36, vilket gör att hon troligtvis inte tog lektioner för honom under denna tid. Martin Edin, ”Antoine Edouard Pratté”, *Levande Musikarv* (2016), <https://levandemusikarv.se/tonsattare/pratte-edvard/>, hämtad 8 september 2022.

³⁴ Kungliga biblioteket, Malvina Bråkenhielms papper, SE S-HS L114:32–34: Brev mellan övriga, 1822–1927 (Skapelse). L114:32 Från Berg, V. E. till Runsten, Ottilia Mathilda Catharina, f. Löfvander, 3 st. 1823–1826.

³⁵ Nordiska museet, Digitalt museum, ”Harpa” NM.0234546, <https://digitaltmuseum.se/011023739340/harpa>, hämtat 28 juni 2022. Avskrift av ett nu förkommet papper som medföljde harpan när den skänktes till Nordiska Museet.

Mormors far var rådman i Norrköping och ville ha en harpa till sin dotter, som var mycket musikalisk och hade en vacker sångröst. Då berättade man för honom om Pär Aron Borg, som hade en sådan fin harpa, som han bevarade som ett minne av flickan Seijerling och inte ville sälja. Hur det nu var så fick visst Borg höra mormor sjunga och tyckte så mycket om hennes röst att han gick med på att sälja harpan till hennes far.³⁶

Genom införskaffandet av just detta instrument kan Otilia knytas samman med en av det tidiga 1800-talets svenska harpister. Charlotte Seuerling tillhörde en teatersläkt. Hon blev blind i unga år och lärde sig spela harpa. Borg undervisade Seuerling i bland annat språk, skrivning, sång och musik, naturkunskap, geografi och matematik, vilket visade sig så framgångsrikt att han erhöll bidrag för att 1809 starta ett institut för undervisning av döva och blinda.³⁷ Seuerling bodde ett tag i Helsingfors med sin familj, men arbetade därefter i St. Petersburg med att bygga upp ett blindinstitut innan hon återvände till Sverige.³⁸ Harpan ska ha varit en gåva av Katarina II. Den harpa som Otilia spelade som 10-åring kan dock inte ha varit Seuerlings instrument eftersom Seuerling dog först 1828.

Kanske stämmer det som beskrivs i *Idun* att Otilia var både söt och begåvad musikaliskt, men fick alltför mycket uppmärksamhet och smicker för sitt spel.³⁹ Föräldrarna insåg att hon behövde byta miljö för att kunna utvecklas musikaliskt. Hon skickades till Stockholm för att lära sig spela piano för Jan van Boom och harpa för Edouard Pratté. Jan van Boom (1807–1872) var en av tidens mest ansedda pianolärare förutom hans verksamhet som pianist och kompositör. Han var lärare, och från 1859 professor, vid Kungliga Musi-

³⁶ Nordiska museet, Digitalt museum, "Harpa". Information bifogat gåvan av Rosa Fitinghoff, Otilias barnbarn som skänkte harpan till Nordiska Museet.

³⁷ Hofberg, Herman, "Borg, Per Aron", *Svenskt biografiskt handlexikon*, del 1, (Stockholm: Albert Bonniers tryckeri, 1906), 121, hämtad 8 september 2022, <http://runeberg.org/sbh/a0121.html>. Om Borg och Seuerling går att läsa i Claes G. Olsson, *Omsorg & Kontroll. En handikapphistorisk studie 1750–1930. Föreställningar och levnadsförhållanden* (diss. Umeå universitet, 2010), <http://umu.diva-portal.org/smash/get/diva2:306672/FULLTEXT01.pdf>.

³⁸ Birger Schöldström, "Charlotte Seuerling", *Idun; Praktisk Veckotidning för Kvinnan och Hemmet* nr 3(51) (19 december 1890), 683–684. <http://runeberg.org/idun/>.

³⁹ Roos, "Otilia Runsten", 49.

kaliska Akademien.⁴⁰ Edouard Pratté (1799–1875) var mycket aktiv som kompositör och som turnerande harpist. Han var ledamot av Kungliga Musikaliska Akademien från 1850.⁴¹ Han var även verksam som lärare. De mest namnkunniga eleverna var Adolf Sjöden (1843–1896), som gjorde internationell solokarriär, samt den ovan nämnda Pauline Åhman, som främst blev verksam som lärare och orkestermusiker.⁴² Med andra ord studerade Ottilia för de mest framträdande av tidens svenska pedagoger på piano och harpa.

1834 flyttar Ottilia till Stockholm för att studera vidare. Hon bor hos vänner till familjen, major Kollander och tant Ebba. Hon tar lektioner i franska för Louis Paban, och spelar klaver.⁴³ Vid ett tillfälle får hon biljetter till en konsert då Jenny Lind ska uppträda med sin lärare herr Berg, en konsert som påverkar henne starkt.⁴⁴ Ottilia blir indragen i konsertlivet i salongerna där många av tidens musiker, kompositörer och kulturpersonligheter deltar, som till exempel hovsångare Isak Albert Berg, Edouard Pratté, kompositören Josephson, vilket troligtvis syftar på Jacob Axel, och kompositören och författaren Erik Gustav Geijer.⁴⁵ Liljas beskriver att den nordiska salongs-kulturen påverkas mycket av idealen i de judiska Berlinsalongerna.⁴⁶ Det finns kopplingar mellan de musikaliska salongerna i de större städerna och de mindre städerna i Sverige, men även kopplingar till salongs-kulturen på kontinenten.⁴⁷ Inom salongs-kulturen finns även grunden för den musikutbildning som kvinnor får tillgång till under 1800-talet, med idén om bildning och utbildning genom salongs-deltagandet. Här skapas även de kontaktnät som ligger till grund

⁴⁰ B. Wikman, "van Boom, Jan", *Sohlmans musiklexikon*, Band 1 (Stockholm: Sohlman, cop., 1975), 550–551.

⁴¹ Sign. Fr. J. H, "A.E. Pratté", *Svensk musiktidning*, nr 18 (4 december 1905), 138.

⁴² Lindgren & Personne, *Svenskt porträttgalleri XXI: Tonkonstnärer och sceniska artister*, 128; Nordling, "Marie Pauline Åhman", 129–130; Lia Lonnert & Helen Davies, "A newly discovered autographed Franz Liszt transcription for the harp", *Svensk tidskrift för musikkforskning*, Vol. 98 (2016), 1–21.

⁴³ Bråkenhjelm, *Skildringar ur Bernhard Runsten och Ottilia Löfvanders liv*, 142, 151–152. Vännerna kallas här för Major Kollander och tant Ebba, men i texten är det osäkert vilka namn som är riktiga och vilka som är förändrade. Det finns många överstrykningar och förändringar av namn. Till exempel står namnet Viking överstruket och ersatt av Bernhard.

⁴⁴ Bråkenhjelm, *Skildringar ur Bernhard Runsten och Ottilia Löfvanders liv*, 168.

⁴⁵ Bråkenhjelm, *Skildringar ur Bernhard Runsten och Ottilia Löfvanders liv*, 177–179.

⁴⁶ Liljas, "Den musikaliska salongen i Falun", 49–50.

⁴⁷ Liljas, "Den musikaliska salongen i Falun", 63–65.

för det nationella salongslivet. Genom deltagande i salongslivet lär Ottilia känna Jenny Lind, som senare kommer på besök till Ottilia för att höra henne sjunga.⁴⁸ Hon väljer att sjunga *Söderländskan i Norden* vilken hon fått av Geijer.⁴⁹ Jenny Lind föreslår att de ska byta sånglektioner mot harplektioner, vilket hon gör eftersom hon hört att Ottilia inte har råd med sånglektioner. Under denna tid tar Ottilia harplektioner för Pratté och övar hemma hos honom.⁵⁰ Major Kollander köper då en harpa av Madame Brise som ska återvända till Frankrike och inte kan ta harpan med sig. Ottilia får denna harpa som lån och kan öva hemma.

Ottilia återvänder till Norrköping och förlovar sig med musikedirektören Ludvig Andersson vilken betraktades som en lovande kompositör.⁵¹ Enligt Malvina Bråkenhjelm var han anställd vid Östgöta regemente i Norrköping.⁵² Ottilia stannar i Norrköping för att lära sig sköta ett hushåll inför sitt giftermål.⁵³ Dock avlider Ludvig Andersson hastigt under deras lysningsperiod.⁵⁴ Vänner och familj övertalar Ottilia att återvända till Stockholm, planen är att hon ska vidareutbilda sig så att hon kan undervisa i musik.⁵⁵ Enligt artikeln i *Idun* så hämtade hon sig aldrig från Ludvig Anderssons död. Möjligtvis kan det stämma att hon på grund av detta hängav sig åt musiken.⁵⁶

Ottilia funderade även på, och uppmuntrades till av hovsångare Berg, att göra en karriär som professionell sångerska, men blev avrädd av Jenny Lind.⁵⁷ Avrådan var inte på grund av brist på begåvning: "En morgon, under en lektion för Jenny Lind, framkastade hon sitt möjliga förslag att gå in vid operan, men då grep Jenny henne i armen och utropade häftigt: 'Bed Gud bevara dig, barn! Det

⁴⁸ Bråkenhjelm, *Skildringar ur Bernhard Runsten och Ottilia Löfvanders liv*, 182–185.

⁴⁹ Geijer kallade Mathilda Orozco Montgomery-Cederhielm för Söderländskan i Norden. Montgomery-Cederhielm bedrev tongivande salongsverksamhet i Örebro och Stockholm. Öhrström, "Ett eget rum", 30–34.

⁵⁰ Bråkenhjelm, *Skildringar ur Bernhard Runsten och Ottilia Löfvanders liv*, 164–166.

⁵¹ Roos, "Ottilia Runsten", 50.

⁵² Bråkenhjelm, *Skildringar ur Bernhard Runsten och Ottilia Löfvanders liv*, 211.

⁵³ Bråkenhjelm, *Skildringar ur Bernhard Runsten och Ottilia Löfvanders liv*, 236.

⁵⁴ Han avled av en ridolycka enligt Malvina Bråkenhjelm, och av hjärtförflamning enligt *Idun*. Bråkenhjelm, *Skildringar ur Bernhard Runsten och Ottilia Löfvanders liv*, 259; Roos "Ottilia Runsten", 50.

⁵⁵ Bråkenhjelm, *Skildringar ur Bernhard Runsten och Ottilia Löfvanders liv*, 261–262.

⁵⁶ Roos, "Ottilia Runsten", 50.

⁵⁷ Roos, "Ottilia Runsten", 50; Bråkenhjelm, *Skildringar ur Bernhard Runsten och Ottilia Löfvanders liv*, 262.

finnes ingenting mörkare än lifvet bakom kulisserna.”⁵⁸ Ottilia ger upp tanken på en professionell sångkarriär. Enligt Malvina Bråkenhjelm försöker Jenny Lind istället att få Ottilia att gifta sig och skaffa familj.⁵⁹ Ottilia studerar i Stockholm i tre år, innan hon återvänder till Norrköping, där hon fortsätter med musikalisk verksamhet.⁶⁰ Ottilias korrespondens från 1844 med sin blivande make visar både hennes musicerande och konsertlivet i Norrköping under denna tid.⁶¹ Bland annat uppträder hon tillsammans med pianisten Ebba Bergström på samma konsert som Pratté: ”emellan dessa stora saker, sjöng jag även några små Romancer, dels till Harpa, dels till Piano – och de voro nöjda äfven med dem, tror jag”.⁶² Ett annat exempel är att J. A. Josephson i ett brev skriver att han skickar sånger som de ska studera in när han kommer till staden.⁶³ Hennes val att återvända visar hur utbildningsorten Stockholm kopplas till regionala musikaliska centra. Ottilia utbildade sig inom musik i Stockholm under två perioder och återvände till sin födelseort för att vara musikaliskt verksam.

Prostfru Runsten i Sollefteå

Ottilia träffar den 15 år äldre prosten och teologie doktorn Bernhard Runsten (1801–1871) och de gifter sig 1845.⁶⁴ Ottilia flyttar då till Sollefteå, en mindre ort i Västernorrlands län utan stadsrättigheter. 1850 hade Sollefteå 1368 invånare.⁶⁵ Orten anknöts till järnvägsnätet först

⁵⁸ Roos, ”Ottilia Runsten”, 50. Malvina Bråkenhjelm återger samma historia och hävdar att hennes citat är ordagrant. ”Bed Gud bevara dig min kära Ottilia från att komma in i den kampen! Det finns väl ingenting så svart och mörkt som bakom kulisserna!”, Bråkenhjelm, *Skildringar ur Bernhard Runsten och Ottilia Löfvanders liv*, 262.

⁵⁹ Bråkenhjelm, *Skildringar ur Bernhard Runsten och Ottilia Löfvanders liv*, 262.

⁶⁰ Bråkenhjelm, *Skildringar ur Bernhard Runsten och Ottilia Löfvanders liv*, 267, 269–270.

⁶¹ Kungliga biblioteket, Malvina Bråkenhielms papper, SE S-HS L114:32–34: Brev mellan övriga, 1822–1927 (Skapelse), L114:33.

⁶² Kungliga biblioteket, Malvina Bråkenhielms papper, L114:33: Brev från Ottilia till Bernhard Runsten, Norrköping 15 september 1844.

⁶³ Kungliga biblioteket, Malvina Bråkenhielms papper, L114:32: Brev från J.A Josephson till Ottilia, 1844.

⁶⁴ *Norrköpings tidningar*, Vigselsmeddelande (8 februari 1845).

⁶⁵ Statistiska centralbyrån, Befolkningsstatistik, LXIX–LXX.

1886.⁶⁶ Dessförinnan gjordes transporter främst med båt. Fredrik Cöster beskriver i en reseberättelse att ångbåten *Elfkungen* gick mellan Härnösand och Sollefteå två gånger i veckan under 1850-talet.⁶⁷ I Sollefteå och omgivande socknar livnärde de flesta sig på jordbruk och bostadsskötsel, med binärningar från skog, järn, jakt och fiske. Det var även en betydande handelsplats, främst på grund av tillgänglighet genom transportmöjligheter på vattendrag.⁶⁸

Bernhard Runsten tjänstgör i Sollefteå från 1841 och fram till sin död 1871.⁶⁹ Bernard och Ottilia får åtta barn. De tre sönerna dör unga men fem döttrar överlever barndomen. Prästgårdarna i Sverige var dels en samlingspunkt för utbildning, till exempel som förberedelse för vidare gymnasiestudier, dels för kulturellt utövande och kulturell bildning.⁷⁰ Prästgården i Sollefteå ingår i detta mönster och blir både ett centrum för utbildning och för kulturell verksamhet. En annan orsak till att prästgården blir en central samlingspunkt kan vara ortens storlek. I Sollefteå fanns inte samma mångfald av möjligheter som i större städer eller regionala centra. Det var även möjligt för enskilda aktörer att få större betydelse lokalt, vilket troligtvis var fallet här. Ottilia fortsätter sin musikaliska verksamhet i hemmet som blir ett musikaliskt centrum, inte bara för familjen utan även för församlingen. En nekrolog i *Svenska Dagbladet* beskriver: "Här fick hennes begåfning ett nytt verksamhetsfält, och många deruppe minnas säkert ännu den fläkt af verkligt musiklif, som under doktorinnan Runstens inverkan spred sig icke blott i prestgården och till gudstjänsterna utan äfven bland sjelfva folket".⁷¹

En del av nyordningen som Ottilia genomför som prostfru inbegriper utbildning för pigor och drängar i bland annat historia och geografi en gång i veckan. De utbildas även i sång:

⁶⁶ "Sollefteå", *Nationalencyklopedin* (u.å.), www.ne.se, hämtad 25 februari 2023.

⁶⁷ Fredrik Cöster, *Myosotis: bilder, intryck och minnen ur naturen, lifvet och dikten* (Stockholm: N Marcus (tryck), 1853), 277.

⁶⁸ Georg Bergfors, *Människor och händelser: Minnesskrift om Sollefteå Bryggeri under 100 år* (Uppsala: Almqvist & Wiksells boktryckeri aktiebolag, 1957), 36–37.

⁶⁹ Rosa Fitinghoff, "Några ord om det runstenska prästhemmet i Sollefteå", *Från ådalar och fjäll*, (Svenska kyrkan. Härnösands stift, 1939), 60.

⁷⁰ Gerd Reimers, *Lärdom och idyll: Prästgården som bildningsmiljö* (Stockholm: Natur och Kultur, 1993), 41.

⁷¹ *Svenska Dagbladet*, "Dödsfall" (19 november 1890). Samma nekrolog publicerades i ett flertal tidningar. Flera tidningar noterar endast dödsfallet i listor, *Nya Dagligt Allehanda* ger henne dock epitetet "virtuos på harpa". *Nya Dagligt Allehanda*, "Svensk dödslista 1890. Fruntimmer, åldringar m. fl." (5 januari 1891).



Sollefteå prästgård. Foto: okänd. Bilddatabas Sollefteå.

På söndagsaftnarna klockan 4 äro ni dessutom välkomna att dricka kaffe inne i salen och sedan ska jag öfva era röster, så att vi gemensamt få sjunga i kyrkan vid den allmänna gudstjänsten. Och om ni ha några unga vänner som vilja deltaga i våra sångövningar, så få ni säga till dem att komma med.⁷²

Som beskrivs här uppmuntrar hon alla ungdomar i bygden att delta i musicerandet, vilket kan ses som en del i den utbildning som hon eftersträvar i och med sitt sociala engagemang. I hemmet är musicerandet en del av vardagen. Barnbarnet Rosa Fitinghoff beskriver att familjen samlades i salongen dagligen, både för att dricka eftermiddagskaffe och för att musicera.⁷³ Rosa beskriver instrumentariet i salongen:

Där stodo taffel, orgel, glasharmonika, där stodo spelstocken, den gamla harpan, prydd med sina utskurna och förgyllda blomster, samt violoncellen, och på väggen hängde fioler och flöjt. Hemmets fem döttrar sjöngo oftast fyrstämmigt medan modern ackompanjerade till harpa och fadern spelade fiol eller flöjt.⁷⁴

⁷² Bråkenhjelm, *Skildringar ur Bernhard Runsten och Ottilia Löfvanders liv*, 514–515.

⁷³ Fitinghoff, ”Några ord om det runstenska prästhemmet i Sollefteå”, 61–62.

⁷⁴ Rosa Fitinghoff, *Minnenas kavalkad*, (Stockholm: P. A. Norstedt & Söners förlag,

Det framhävs ofta att döttrarna sjunger fyrstämmigt. Även tjänstepersonalen deltar vid musicerandet vid de dagliga morgon- och aftonbetraktelserna och det sjungs ofta under arbetet. Ottilia har en egen morgonritual som Rosa beskriver:

Mormor, med sitt stora hushåll, alla de många allmänna förpliktelser, som tillhörde dåtidens prästfruar, började sin dag klockan fyra på morgonen, då hon i ensamhet och tystnad läste en kort betraktelse, varpå hon spelade en psalm på harpan. De där tidiga svaga harptonerna, som ljödo ut i tystnaden uppe från prostgården, gävo en egen andakt för hela dagen, tyckte folket, som gick till sitt arbete, en andakt, vilken sedan ytterligare fördjupades vid morgonens och aftonens allmänna bönestunder.⁷⁵

Förutom att psalmer är en del av repertoaren i Ottilias kyrkliga verksamhet var psalmer en vanlig del av repertoaren i unga kvinnors uppfostran, vilket kan ha påverkat hennes repertoarval.⁷⁶ En viktig kunskap för prästfruar och prästdöttrar var att kunna ackompanjera psalmsång.⁷⁷ Ottilias döttrar får utbildning som består av dels praktiska kunskaper som att sy kläder, skura golv och laga mat, dels skolkunskaper som tyska, franska och latin men även till exempel astronomi.⁷⁸ De praktiska kunskaperna var en del av prästfruarnas kunskapsområden. De skulle kunna bistå maken med arbetet med församlingen men även kunna ha kunskaper om de olika delarna i ett hushållsarbete.⁷⁹ Familjen talar franska i hemmet, och barnen har en fransk lärarinna.⁸⁰ Bernhard Runsten som även själv undervisar sina barn anser att döttrarna ska ha samma kunskaper som manliga studenter, dock anser han inte att döttrarna ska ha någon formell utbildning.⁸¹ En orsak till att fadern ville att döttrarna fick utbild-

1948), 12. Spelstock är ett annat namn på psalmodikon, se Reimers. *Lärdom och idyll*, 168. Även Fitinghoff beskriver detta instrumentarium. Fitinghoff, *I Fjällluft*, 11.

⁷⁵ Fitinghoff, "Några ord om det runstenska prästhemmet i Sollefteå", 62.

⁷⁶ Öhrström, "Borgerliga kvinnors musicerande i 1800-talets Sverige", 27.

⁷⁷ Reimers, *Lärdom och idyll*, 167.

⁷⁸ Fitinghoff, "Några ord om det runstenska prästhemmet i Sollefteå", 63; Fitinghoff, *Minnenas kavalkad*, 12.

⁷⁹ Reimers, *Lärdom och idyll*, 189.

⁸⁰ Fitinghoff, "Några ord om det runstenska prästhemmet i Sollefteå", 66. Lärarinnan Mademoiselle Paban kan möjligtvis vara släkt med den Monsieur Paban som Ottilia studerade franska för i Stockholm.

⁸¹ Fitinghoff, *Minnenas kavalkad*, 12.

ning kan ha varit att alla söner dog unga.⁸² Enligt barnbarnet Rosa ansåg Laura att kvinnors kunskaper skulle begränsas.⁸³ Detta visar hur kvinnors utbildning kunde begränsas både genom reglerande och självreglerande under 1800-talet, inte minst inom musik.⁸⁴

Laura Fitinghoff beskriver att föräldrarna har olika syn på kvinnors utbildning och att Ottilia visar större självständighet gentemot maken än i övriga källor. Maken vill att döttrarna ska få utbildning främst så de kan sköta ett hem, framför allt praktiska kunskaper om djurhållning, matlagning, barnavård och så vidare. Av de mera estetiska och intellektuella kunskaperna framhäver han utbildning inom musik, astronomi, geologi, botanik och litteraturhistoria. Fitinghoff låter modern svara:

Du talar precis som om mannens uppgift vore att uppfostra och dressera hustrun, som om hon vore en riktig hundvalp. Jag tackar ödmjukast vad våra flickor beträffar. Bättre öde unnar jag dem än att tufsas om efter olika mäns dressyr. Tusen gånger bättre att de aldrig bli gifta, och att de få kunskaper, så att de kunna reda sig på egen hand. Jag tackar Gud, att det finns en kvinna som Fredrika Bremer, som med kraft och framgång tagit till orda i denna fråga.⁸⁵

Fitinghoff låter föräldrarna vara oense i frågan om kvinnors utbildning och mål i livet. Hon visar i boken att modern står för en mer modern medveten syn på kvinnans roll och låter fadern stå för en äldre auktoritär roll.

Laura Fitinghoff debuterar 1885 som författare med *En liten värld bland fjällen*, en berättelse för barn där hon litterärt beskriver sin barndom.⁸⁶ I denna återfinns scener med musikinnehåll, som att systrarna övar piano och övar in fyrstämmiga psalmer som julklapp till fadern och de sjunger även fyrstämmigt tillsammans hela familjen samt tjänarna. I ett av kapitlen står att systrarna gör sin lärarinna arg

⁸² Reimers, *Lärdom och idyll*, 118.

⁸³ Fitinghoff, "Några ord om det runstenska prästhemmet i Sollefteå", 63. Ett exempel är då Rosa före sjuårsåldern visade sig så bra på att spela schack att hon blev förbjuden att spela vilket berättas i Fitinghoff, *Minnenas kavalkad*, 26.

⁸⁴ Öhrström, "Borgerliga kvinnors musicerande i 1800-talets Sverige", 28 f.

⁸⁵ Laura Fitinghoff, *I Fjällluft* (5 uppl., Stockholm: Svenska andelsförlaget, 1923), 55.

⁸⁶ Laura Fitinghoff, *En liten värld bland fjällen* (Stockholm: Lars Hökerbergs förlag, 1885/1901). Om tillkomsten av boken berättar Rosa Fitinghoff i *Minnenas kavalkad*, 65.

genom att tonsätta och sjunga grammatiska termer fyrstämmigt för att lättare lära in dem. I det sista kapitlet, *Mammas melodier*, improviserar mamman de olika barnens karaktärer på piano.⁸⁷ Troligtvis beskriver dessa scener platsen som musiken hade i familjens liv.

I boken *I Fjällluft*, först utgiven 1899, skriver Laura Fitinghoff om systrarnas ungdom. I denna beskrivs mer av repertoaren. Till exempel spelar systemen Ottilia (Angela i boken) Beethovensonater, Moscheles etyder samt egna improvisationer på piano, systemen Malvina (Viva i boken) spelar Napoleonmarschen (troligtvis av Johan Strauss den yngre).⁸⁸

Sångrepertoaren består till stor del av andliga sånger av exempelvis Oscar Ahnfelt och psalmer, men även folkvisor som Djupt i havet och Näckens sång, samt sånger av kompositörer som Geijer och Lindblad. Systrarna sjunger duetter av Mendelsohn och ur Carl Maria von Webers Friskytten.⁸⁹ Vid ett tillfälle beskrivs att Gounods Ave Maria framförs i arrangemang för harpa, piano, orgel och sång.⁹⁰ Relativt lite står om Ottilias harprepertoar. Det står att Ottilia spelar och "fantiserar" på harpa på kvällarna, vanligtvis innan kvällslampan tänds.⁹¹

Hon spelade koraler, milda, allvarliga melodier, eller rann henne i minnet någon folkvisa, någon längesedan förgäten melodi från barnoms och ungdomsdagar, melodier, som hon så återförde till livet, inflätande dem i givna fantasier, fulla av harmoni.⁹²

Hon skriver även i brev om att hon spelar egna fantasier på harpa, improvisation verkar vara något som är en viktig del av hennes musikutövande.⁹³ Systrarna Runsten sjunger ofta tillsammans i stämmor och spelar även instrument både för eget nöjes skull och för att ge konserter.⁹⁴ Ottilia samlar församlingsbor och övar in fyrstämmiga

⁸⁷ Fitinghoff, *En liten värld bland fjällen*, 51, 92, 112, 133–135.

⁸⁸ Fitinghoff, *I Fjällluft*, 12–13, 159, 247.

⁸⁹ Fitinghoff, *I Fjällluft*, 23, 25, 26, 160, 200.

⁹⁰ Fitinghoff, *I Fjällluft*, 26.

⁹¹ Fitinghoff, *I Fjällluft*, 157–158.

⁹² Fitinghoff, *I Fjällluft*, 243.

⁹³ Kungliga biblioteket, Malvina Bråkenhielms papper, L114:33: Brev från Ottilia till Bernhard Runsten, Sollefteå, troligtvis 20 november 1851.

⁹⁴ Roos, "Ottilia Runsten", 50.

koraler som framfördes a cappella på gudstjänster.⁹⁵ En reseberättelse av Fredrik Cöster från 1850-talet beskriver sången i kyrkan:

Något som ådrager sig främlingens uppmärksamhet i Sollefteå kyrka är den vackra fyrstämmiga sången, utmärkt af välljudande qvinnoröster. Den lärer tillkommit genom föranstaltande af nuvarande kyrkoherden, hvars fru är utmärkt sångerska och understundom personligen leder sången.⁹⁶

Ottilia undervisar även i harpa och sång, de mest namnkunniga är grannbarnet Adolf Sjödén som gör internationell karriär som harpist och Lydia Wigert som gör en internationell karriär som sångerska.⁹⁷ Familjen Sjödén, andra Sollefteåfamiljer och familjen Runsten lär ofta ha musicerat tillsammans. Ottilia beskriver i ett brev att hon och Amalia Sjödén diskuterat att genomföra musikaliska salonger.⁹⁸ Hemmet var öppet för många tillresande, bland annat kungligheter, men även tidens ledande kulturpersonligheter som till exempel Fredrika Bremer, Elias Sehlstedt, August Sohlman, Ludvig Josephson och Arthur Hazeilus.⁹⁹ Per Aron Borg, som sålde Seuerlings harpa till Ottilia, lär ha besökt prästgården. Jenny Lind och Ottilia behöll kontakten sedan tiden i Stockholm och även Jenny Lind besökte Sollefteå¹⁰⁰. Det musicerades mycket under dessa besök.¹⁰¹ Rosa Fitinghoff berättar:

Sollefteå var en riktigt ödemark på den tiden utan järnväg och långa tider utan båtförbindelser. Mormor hade åtta olika musikinstrument i sin stora salong och när hon spelade och sjöng satt det ofta lappar på hela salongsgolvet och hörde på. Adolf Sjödén spelade första

⁹⁵ Fitinghoff, *I Fjälluft*, 154–156.

⁹⁶ Cöster, *Myosotis: bilder, intryck och minnen ur naturen, lifvet och dikten*, 310.

⁹⁷ Fitinghoff, "Några ord om det runstenska prästhemmet i Sollefteå", 67. Laura Fitinghoff beskriver att modern undervisar bland annat genom något hon kallar för "Jennys" metod. Fitinghoff, *i Fjälluft*, 25.

⁹⁸ Kungliga biblioteket, Malvina Bräkenhielms papper, L114:33: Brev från Ottilia till Bernhard Runsten, Sollefteå, troligtvis 20 november 1851.

⁹⁹ Fitinghoff, "Några ord om det runstenska prästhemmet i Sollefteå", 67; Bräkenhjelms, *Skildringar ur Bernhard Runsten och Ottilia Löfvanders liv*, 541, 546.

¹⁰⁰ *Svenska Dagbladet*, "Dödsfall" (19 november 1890).

¹⁰¹ Fitinghoff, "Några ord om det runstenska prästhemmet i Sollefteå", 64; Fitinghoff, *Minnenas kavalkad*, 33.

gången för mormor sedan spelade han ju över hela Europa. Morfar och mormor hade ett mycket gästfritt hem, och både Karl XV och Oscar II brukade komma dit, när de besökte Sollefteå.¹⁰²

Prästgården var även öppen för tillresande. Det beskrivs att ”utsoknes lappar” fick bo på prästgården vid bröllop, och att de sjöng med i psalmerna med sina ”starka fjällrösters hela kraft”.¹⁰³ Prästgården tillhandahöll mat och husrum under nödår.¹⁰⁴ Här visas prästgården som en kulturell och social mötesplats, vilket gjorde den till ett lokalt kulturellt centrum.

Ottilia ser till att hennes döttrar fick möjlighet att utbilda sig inom musik på Musikaliska Akademien i Stockholm och minst två av döttrarna utbildades även i sångsolistklassen.¹⁰⁵ Under perioden 1853–1854 samt 1856–1857 är Bernhard Runsten riksdagsman och bor med sin familj i Stockholm.¹⁰⁶ Det förefaller troligt att familjen under dessa perioder deltog i stadens musikliv. Korrespondens från 1857 mellan Ottilia och Bernhard visar dock att familjen vissa perioder stannar i Sollefteå.¹⁰⁷

Enligt vad Rosa Fitinghoff berättar sågs inte en musikalisk karriär väl av fadern Bernhard Runsten:

¹⁰² Nordiska museet, Digitalt museum, ”Harpa”. Meddelare: Författarinnan fröken Rosa Fitinghoff, f. 1872.

¹⁰³ Fitinghoff, ”Några ord om det runstenska prästhemmet i Sollefteå”, 64–65; Fitinghoff, *Minnenas kavalkad*, 9.

¹⁰⁴ Fitinghoff, *Minnenas kavalkad*, 10.

¹⁰⁵ Fitinghoff, *Minnenas kavalkad*, 13; Fitinghoff, ”Några ord om det runstenska prästhemmet i Sollefteå”, 61; Maria Andersson, ”Laura Matilda Bernhardina Fitinghoff”, *Svenskt kvinnobiografiskt lexikon* (2018), www.skbl.se/sv/artikel/LauraFitinghoff, hämtad 28 juni 2022; Gunnel Furuland, ”Hilda Ingeborg Malvina Gabriella Bråkenhielm”, *Svenskt kvinnobiografiskt lexikon* (2018), www.skbl.se/sv/artikel/MalvinaBrakenhielm, hämtad 28 juni 2022. Malvina studerade mellan 1870–1872 vid Musikaliska akademien. Walborg Hedberg och Louise Arosenius, ”Bråkenhielm, Malvina”, i *Svenska kvinnor från skilda verksamhetsområden: Biografisk uppslagsbok* (Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1914), 18, <http://runeberg.org/hwsvkvin/0023.html>.

¹⁰⁶ Fitinghoff, *Minnenas kavalkad*, 101; Fitinghoff, ”Några ord om det runstenska prästhemmet i Sollefteå”, 67.

¹⁰⁷ Kungliga biblioteket, Malvina Bråkenhielms papper, L114:33: Brev från Bernhard till Ottilia, 1857.

När Jenny Lind sedan gifte sig bjöd hon en av mina mostrar, som var mycket vacker och hade en vacker röst, att komma ut till London och bli som hennes barn, men det ville inte morfar, 'inga konstberidare i familjen!'.¹⁰⁸

Troligtvis är det Malvina som åsyftas eftersom hon gav sånglektioner och konserter under en period.¹⁰⁹ Det fanns med andra ord inga hinder för döttrarna att skaffa sig musikaliska kunskaper, men det var en längre väg att få utöva musik professionellt. Denna skillnad mellan det socialt acceptabla och oacceptabla för kvinnor var tydlig under 1800-talet. Dock fanns en möjlighet till socialt accepterad försörjning genom den typ av konserter och undervisning som Malvina arbetade med. Verksamheten kan ses som ett mellanting mellan den icke-offentliga och offentliga sfären. Att vara musiklärarinna bröt inte mot de sociala normerna.¹¹⁰

Efter makens död 1871 flyttar Ottilia till Södertälje och när hon inte längre klarar att bo ensam flyttar hon runt till döttrarna.¹¹¹ Under slutet av 1870-talet bor familjen Fitinghoff på Ekensholms slott i Södermanland. Även på denna plats tillhör musicerande umgängesformerna. Rosa Fitinghoff beskriver besök av professionella musiker men även att mormor Ottilia spelar harpa, vilken hon då måste ha haft med sig då hon reste för att besöka dottern.¹¹² Familjen Fitinghoff bor senare en period i Stockholm, där de har en fyrrummare nära Liljeholmsbron. Ottilia har en tvårummare bredvid. Hon har behållit sin ritual från livet i Sollefteå: "Hon steg alltid upp klockan fyra, och då hon var färdigklädd spelade hon en psalm på harpan".¹¹³ Ottilia avlider 1890. Harpan blir kvar i först Lauras och sedan Rosas ägo. Rosa skänker den senare till Nordiska museet.¹¹⁴

¹⁰⁸ Nordiska museet, Digitalt museum, "Harpa", Meddelare: Författarinnan fröken Rosa Fitinghoff, f. 1872.

¹⁰⁹ Furuland, "Hilda Ingeborg Malvina Gabriella Bräkenhielm".

¹¹⁰ Se Öhrström, "Borgerliga kvinnors musicerande i 1800-talets Sverige", 33–37, 45–46.

¹¹¹ Fitinghoff, *Minnenas kavalkad*, 81; Roos, "Ottilia Runsten", 50.

¹¹² Fitinghoff, *Minnenas kavalkad*, 28.

¹¹³ Fitinghoff, *Minnenas kavalkad*, 90.

¹¹⁴ Fitinghoff, *Minnenas kavalkad*, 233; Nordiska museet, Digitalt museum, "Harpa".

Källor

Eftersom Ottilia valde att inte göra en professionell karriär finns få källor från dagstidningar. Ottilia och Bernhard satte in tre annonser i dagstidningar under 1860, två som berättar om en sons födelse och en som berättar om hans död.¹¹⁵ Därefter finns det lite information.¹¹⁶ Folkräkningen visar att hon bor i Södertälje 1880. En lista på badgäster i tidningen *Gripen* visar att hon vistas i Södertälje 1883.¹¹⁷ 1890 står en annons om att hon avlidit. I annonsen står att hennes önskan var att de som ville hedra henne med blommor eller kransar istället skulle skänka dessa medel till ett barnhem som höll på att skapas på Östermalm.¹¹⁸ I dagstidningar publicerades en nekrolog som är stort sett identisk i alla tidningar, och därefter samma referat av Matilda Roos nekrolog.

En av källorna till detta kapitel är den nekrolog i tidskriften *Idun* som skrevs av Matilda Roos. Roos var nära vän till Ottilias dotter Laura Fitinghoff och verksam som skribent i *Idun*.¹¹⁹ Utan denna personliga kontakt är det inte troligt att en nekrolog skrivits, och det är främst efter Ottilias död som hon framställs som musiker. I Ottilias fall finns en del litterära källor vilket kan ses som unikt. Två av döttrarna och en dotterdotter blev författare och alla skrev om sin familj. Laura skriver om sin barndom i *En liten värld bland fjällen* och om sin ungdom i *I fjälluft*.¹²⁰ Lauras dotter Rosa skriver om sin barndom i *Minnenas kavalkad* samt om sina morföräldrar i artikeln *Några ord om det runstenska prästhemmet i Sollefteå*.

¹¹⁵ *Härnösandsposten*, Födelseannons (23 augusti 1860); *Norrländska korrespondenten*, Födelseannons (25 augusti 1860); *Härnösandsposten*, Dödsannons (1 november 1860).

¹¹⁶ Två noteringar om civilmål. *Svensk handels- och industri-tidning* (5 december 1873); *Jönköpings tidning* (2 maj 1881).

¹¹⁷ Riksarkivet, Folkräkning 1880, Södertälje stadsförsamling, Stockholms län, https://sok.riksarkivet.se/bildvisning/Folk_802113-019, hämtad 9 september 2022; *Gripen*, "Badgäster i Södertälje" (13 juli 1883).

¹¹⁸ *Stockholms Dagblad*, dödsannons (18 november 1890). Om barnhemmet skriver även Rosa Fitinghoff i *Minnenas kavalkad*, 223.

¹¹⁹ Fitinghoff, *Minnenas kavalkad*, 25, 125.

¹²⁰ Enligt Hervor Sjödin kallar Laura sig Ingegerd, Elin kallas Gertrud, Anna kallas Elsa, systern Ottilia/Tilli kallas Angela, Malvina kallas Viva och modern Ottilia kallas Cecilia. Hervor Sjödin, "Om julfirandet i Sollefteå prästgård på 1850-talet", *Angerman*, 22/4 (2009), 4.

Dottern Malvina lämnar efter sig ett opublicerat manuskript på 561 sidor om sina föräldrars liv. Handskriften är benämnd *Skildringar ur Bernhard Runsten och Ottilia Löfvanders liv upptecknade av Malvina Bråkenhjelm*. Som källor står *Minnesteckningar ur brev och dagböcker. Stamfadern: Per Löfvander född 1749-1798*. Det är en litterär dramatiserad berättelse, till exempel skriver hon många dialoger. Men det finns även tydliga citat, som utdrag ur Jenny Linds brev.¹²¹ Berättelsen handlar om Bernhard och Ottilias uppväxter samt om deras första år tillsammans. Det visas hur Ottilia under denna period först kuvas av sin äldre make som anser henne ung och bortskämd. Bland annat hindrar han henne från att musicera i sällskapslivet, för att hon ska kunna byggas upp som lämplig prostfru.¹²² Hon lär sig sina arbetsuppgifter som prostfru, vilket innebär att förutom att kunna utföra olika typer av arbete även kunna ta ansvar. Det beskrivs hur hon vinner respekt bland tjänstefolket, bland annat genom en maktkamp med husfrun och trotjänarinnan, en strid som Ottilia vinner. Berättelsen slutar med hur Bernhard och Ottilia till slut visar varandra respekt och kärlek. Det är en närmast klassisk berättelse om kvinnan som tuktas till att bli en lämplig maka, och där musicerandet blir en symbol för kuvandet.

Det finns naturligtvis en osäkerhet gällande källornas sanningshalt avseende detaljer, flera av dessa källor är dramatiserade i tidens litterära stil. Malvina Bråkenhjelm skriver att hon utgår från brev och dagböcker som källor, men det går inte att frånga att hon skriver en dramatiserad berättelse. Ett exempel är att Roos skriver att Ludvig Andersson dog av en hjärtåkomma, medan Malvina Bråkenhjelm anger att han dog av ett fall från en häst där han slog i en sten. I en överstruken passage står att han föll på sin klinga. I dessa olika beskrivningar går att se hur tidens litterära stil påverkar innehållet. I synnerhet är den litterära formen i Malvina Bråkenhielms berättelse, med den uppbyggliga historien hur den unga hustrun kuvas för att bli en lämplig maka, tydligt formad av ett litterärt ideal. Ett annat exempel är de positioner gällande kvinnors ställning som Laura Fitinghoff tillskriver makarna Runsten. I denna passage är det

¹²¹ Bråkenhjelm, *Skildringar ur Bernhard Runsten och Ottilia Löfvanders liv*, 521–522. Jenny Linds brev finns inte registrerade i Arkiv L114 – Malvina Bråkenhielms papper eller Arkiv L53 – Rosa och Laura Fitinghoffs papper på Kungliga biblioteket.

¹²² Bråkenhjelm, *Skildringar ur Bernhard Runsten och Ottilia Löfvanders liv*, 401–402, 492.

möjligt att se samtida diskussioner som inte nödvändigtvis fördes inom familjen.¹²³ Här fokuseras främst på musicerandet. Källorna ger en bild av tidens musicerande, även om det i många fall finns en osäkerhet om hur exakta de är.

Ottilia Runstens musikaliska gärning

Under 1800-talet fanns möjligheter för kvinnor både att utbilda sig inom musik och att göra professionella karriärer. Av olika orsaker fanns det på kontinenten en tradition av kvinnliga professionella harpister och även i Sverige återfanns detta mönster. Pauline Åhman och Ottilia Runsten kan ses som typiska representanter för två olika roller för kvinnliga musiker. De båda utbildades privat då möjligheterna var få för kvinnor inom konservatorierna. De hade dock även tillgång till musikverksamhet inom salongens ramar, vilket kan ses som en utbildningsarena.¹²⁴ Åhman valde en offentlig musikerkarriär i Stockholm. Ottilia Runsten valde familj och den icke-offentliga och halvoffentliga sfären för musicerande. Hon var en motor i musikverksamheten på orten där hon bodde genom att hon organiserade konserter och musikframträdanden, undervisade och spelade själv. Här kan även den sociala position som hon hade som prostfru, och prästgården som kulturell miljö och utbildningsarena, vara central för hennes möjligheter. Positionen som prostfru medförde att hon tog ansvar för social verksamhet och utbildning – för Ottilia innefattades även musikkunskaper i utbildningen. Otilias erfarenheter från olika musikmiljöer i Norrköping och Stockholm påverkade sannolikt hennes idéer om hur musiken kunde få en plats i såväl de privata som offentliga rummen i Sollefteå.

Mycket av det som är beskrivet i källorna kretsar runt döttrarnas musicerande, som att de uppträder för gäster eller sjunger fyrstämmigt. Det kan ses om en spegling av tidens ideal där en del av salongsmusicerandet ska visa döttrarnas kunskaper och deras lämplighet för äktenskap.¹²⁵ Ottilia undervisade och inspirerade till fortsatta studier. Hennes döttrar studerade på Musikaliska akademien och en av döttrarna, Malvina Bråkenhjelm, försörjde sig periodvis på

¹²³ Fitinghoff, *I Fjällluft*, 55.

¹²⁴ Liljas, "Den musikaliska salongen i Falun", passim.

¹²⁵ Öhrström, "Ett eget rum", 27, 34–37.

musicerande och undervisning i musik inom den sfär som sågs som socialt accepterad. Möjligt är att Ottilia kunde tänkt sig en professionell karriär, både för sig själv och för döttrarna. Hennes make däremot såg det som otänkbart.

Ottilia Runsten kan representera tre lager av periferi utifrån sin position, med tanke på genus, bostadsort och val av musikalisk scen. Hon var en kvinna som valde att bedriva sin verksamhet i den icke-offentliga och halvoffentliga sfären utanför de större städerna. Det kan ses som att hon arbetade i gråzonen mellan offentligt och privat.¹²⁶ Ottilia var enligt de källor som finns



Ottilia Runsten. Stick i tidningen *Idun* 13 feb. 1891. Göteborgs universitetsbibliotek.

en kompetent musiker, även om mycket litet är känt om hennes repertoar. Dock kan de val hon gjorde ändå vara betydelsefulla i sitt sammanhang. Ottilia var skolad in i salongens musikaliska miljö och i musikens koppling till social verksamhet. Hon bedrev en musikverksamhet kopplad till kyrkan, vilket innebar offentligt musicerande och privat musikpedagogisk verksamhet. Källorna visar att Ottilia, liksom föräldrarna, maken och döttrarna, var intresserade av sociala frågor. Musiken tycks ha varit en del av detta engagemang, dels att sprida musik i den halvoffentliga sfären, dels att få människor att musicera. De källor som finns, även om de är få, visar båda dessa delar. För människorna i Sollefteå med omnejd var prästgården ett musikaliskt centrum. Den musikaliska verksamheten inom kyrkan hade även en funktion som kunde knyta samman människor med olika social position. Men miljön anknuter även till en större nationell kulturell miljö genom de människor som besökte prästgården, som musiker, kompositörer och kulturpersonligheter. Banden till musicerandet i Stockholm var tidvis starka. Prästgården i Sollefteå som musikaliskt

¹²⁶ Hallgren, "Stockholms rum för musik", 22.

centrum skapades genom de tre positioner som Ottilia Runsten hade, som gift kvinna bosatt på en liten ort, och som halvprofessionell. Det är inte möjligt att bedöma hur mycket av hennes val som var reglerade av hennes sociala position, familjeförhållanden eller i förhållande till kvinnors samtida möjligheter. Däremot är det möjligt att bedöma den plats hon gav musiken i sitt liv. Hon hade möjligheter genom sitt nationella kontaktnät och sin utbildning som hon kunde utnyttja. Hon hade möjligheter genom sin sociala position som prostfru att både musicera och undervisa i musik. Det går inte heller att bortse från att hennes bostadsort gjorde att hennes verksamhet blev synligare än vad som är möjligt i ett regionalt centrum eller större stad.

Musiken kan vara viktig i människors liv, men ger inte alltid genklang i tidningar eller andra källor för eftervärlden. En liten skärva av genklang i Ottilias fall ges genom döttrarnas och dotterdotterns litterära banor. För de människor som hon mötte – samer, bönder, pigor och drängar, kungligheter, stadsbor, kulturpersonligheter – kanske hennes musikaliska gärning var minst lika viktig som Jenny Linds eller någon annan av tidens uppburna musiker.

Källor och litteratur

Källor

Arkivmaterial

Stockholm, Kungliga biblioteket

Bråkenhjelm, Malvina, *Skildringar ur Bernhard Runsten och Ottilia Löfvanders liv upptecknade av Malvina Bråkenhjelm*. Opublicerat bokmanuskript u.å. Handskriftssamlingen SE S-HS LII4:35:1 <https://arken.kb.se/SE-S-HS-LII4-35%3A1>.

Kungliga biblioteket. Arkiv LII4 – Malvina Bråkenhielms papper. <https://arken.kb.se/SE-S-HS-LII4>.

Kungliga biblioteket. Arkiv L53 – Rosa och Laura Fitinghoffs papper. <https://arken.kb.se/SE-S-HS-L53>.

Digitala resurser

Kungliga biblioteket, Digitaliserade svenska dagstidningar, <https://tidningar.kb.se/>:

Gripen

Hvad Nytt Från Stockholm?

Härnösandsposten

Jönköpings tidning

Nya Dagligt Allehanda

Norrköpings tidningar

Norrländska korrespondenten

Stockholms Dagblad

Svenska Dagbladet

Svensk handels- och industri-tidning

Andersson, Maria (8 mars 2018). Laura Matilda Bernhardina Fitinghoff. *Svenskt kvinnobiografiskt lexikon*. Hämtad 28 juni 2022. www.skbl.se/sv/artikel/LauraFitinghoff.

Cöster, Fredrik (1853). *Myosotis: bilder, intryck och minnen ur naturen, lifvet och dikten*. Stockholm: N Marcus (tryck). <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:alvin:portal:record-353501>.

Hedberg, Walborg och Louise Arosenius (1914). Bråkenhielm, Malvina. *Svenska kvinnor från skilda verksamhetsområden: Biografisk uppslagsbok*. Vol. 18. Stockholm: Albert Bonniers förlag. <http://runeberg.org/hwsvkvinn/0023.html>.

Lindgren, Adolf och Nils Personne (1897). *Svenskt porträttgalleri XXI. Tonkonstnärer och sceniska artister med biografiska uppgifter af Adolf Lindgren & Nils Personne*. Stockholm; Hasse W. Tullbergs förlag. Hämtad 8 september 2022. <http://runeberg.org/spg/>.

Nordiska museet. Digitalt museum. Harpa, NM.0234546. Hämtad 28 juni 2022. <https://digitaltmuseum.se/011023739340/harpa>.

Nordling, Johan (22 april 1892). Marie Pauline Åhman. *Idun. Praktisk Veckotidning för Kvinnan och Hemmet*, Nr 17(227). S. 129–130. <http://runeberg.org/idun/>.

Riksarkivet. *Folkräkning 1880*. Hämtad 9 september 2022, <https://sok.riksarkivet.se>.

Roos, Matilda (13 februari 1891). Ottilia Runsten. *Idun. Praktisk veckotidning för kvinnan och hemmet*, Vol. 7(165). S. 49–50. http://www.ub.gu.se/fastalaban/erez/kvinnohistoriska/tidskrifter/idun/1891/pdf/1891_7.pdf.

Schöldström, Birger (19 december 1890). Charlotte Seuerling. *Idun. Praktisk Veckotidning för Kvinnan och Hemmet*, Nr 3(51) 683–684. <http://runeberg.org/idun/>.

Statistiska centralbyrån. BI.Ao.51.02 – Bidrag till Sveriges officiella statistik. A. Befolkningsstatistik. Ny följd. I. 2. Statistiska centralbyråns underdåniga berättelse för åren 1851 med 1855. Andra afdelningen innehållande folkmängden den 31 december 1855

i rikets särskilda administrativa fördelningar. Stockholm: P. A. Norstedt & Söner, 1859 <https://www.scb.se/hitta-statistik/aldre-statistik/>.

Svenskt biografiskt handlexikon (1906). Borg, Per Aron. 1:121. Stockholm: Albert Bonniers tryckeri. Hämtad 8 september 2022. <http://runeberg.org/sbh/a0121.html>.

Tryckta källor

Fitinghoff, Laura (1885/1901). *En liten värld bland fjällen*. Stockholm: Lars Hökerbergs förlag.

Fitinghoff, Laura (1923). *I Fjällluft* (Femte upplagan). Stockholm: Svenska andelsförlaget.

Fitinghoff, Rosa (1939). Några ord om det runstenska prästhemmet i Sollefteå. *Från ådalar och fjäll*. Svenska kyrkan. Härnösands stift, 60–68.

Fitinghoff, Rosa (1948). *Minnenas kavalkad*. Stockholm: P. A. Norstedt & Söners förlag.

Svensk musiktidning (4 december 1905), A.E. Pratté (av Fr. J. H.). S. 138.

Litteratur

Bergfors, Georg (1957). *Människor och händelser. Minnesskrift om Sollefteå Bryggeri under 100 år*. Uppsala: Almqvist & Wiksells boktryckeri aktiebolag.

Edin, Martin (2016). Antoine Edouard Pratté. *Levande Musikarv*. Hämtad 8 september 2022. <https://levandemusikarv.se>.

Finnegan, Ruth (2007). *The hidden musicians. Music-making in an English town*. Middletown: Wesleyan University Press.

Furuland, Gunnel (8 mars 2018). Hilda Ingeborg Malvina Gabriella Bråkenhielm. *Svenskt kvinnobiografiskt lexikon*. Hämtad 28 juni 2022. www.skbl.se/sv/artikel/MalvinaBrakenhielm

Hallgren, Karin (2014). Johan Fredrik Berwald (1787–1861). Hämtad 23 juni 2023. *Levande Musikarv*, <https://levandemusikarv.se>.

Hallgren, Karin (2007). ”Stockholms rum för musik under 1800-talets första hälft: mot ett offentligt musikliv.” *Bebyggelsehistorisk tidskrift. Musikens rum och miljöer*. Vol. 54, 8–25.

Kungliga Hovkapellet. Musiker och dirigenter. (n. d.) Pauline Marie Åhman. Hämtad 9 april 2021. <http://www.hovkapellet.com/musiker-och-dirigenter/954/pauline-marie-ahman/>.

- Liljas, Juvas Marianne (2012). "Den musikaliska salongen i Falun: en studie av den borgerliga salongen som pedagogisk miljö." *Nordisk musikkpedagogisk forskning*. Årsbok 14, 47–71.
- Lonnert, Lia (2014). On professional female harpists: "the delicate fingers of the ladies". *Journal of the International Alliance for Women in Music*. Vol. 20, nr 1, 5–9.
- Lonnert, Lia och Helen Davies (2016). "A newly discovered autographed Franz Liszt transcription for the harp." *Svensk tidskrift för musikforskning STM-SJM*. Vol. 98, 1–21.
- Lonnert, Lia och Helen Davies Mikkelsen (2022). "Lady Llanover and the Swedish Connection: A Welsh Musical Legacy." *Routledge handbook of women in music*. Red. Rhiannon Mathias. London och New York: Routledge, 407–418.
- Luttu, Gisela (1977). Norrköping. *Sohlmans musiklexikon*. Band 4. Sohlmans förlag: Stockholm, 754.
- Mathias, Rhiannon, red. (2022). *Routledge handbook of women in music*. London och New York: Routledge.
- Nationalencyklopedin* (u.å). Norrköping. Hämtad 25 februari 2023. www.ne.se.
- Nationalencyklopedin* (u.å). Sollefteå. Hämtad 25 februari 2023. www.ne.se.
- Olsson, Claes. G. (2010). *Omsorg & Kontroll. En handikapphistorisk studie 1750–1930. Föreställningar och levnadsförhållanden*. Diss. Umeå: Umeå universitet. <http://umu.diva-portal.org/smash/get/diva2:306672/FULLTEXT01.pdf>.
- Parker, Mike (2005). *Child of pure harmony. A source book for the single-action harp*. Lulu: Morrisville.
- Reimers, Gerd (1993). *Lärdom och idyll. Prästgården som bildningsmiljö*. Stockholm: Natur och Kultur.
- Rensch, Roslyn (2007). *Harps and harpists*. Bloomington och Indianapolis: Indiana University Press.
- Sjödin, Hervor (2009). "Om julfirandet i Sollefteå prästgård på 1850-talet." *Angerman*. Vol. 22(4).
- Spitzer, J. och N. Zaslav (2001). Orchestra. *Grove Music Online*. Hämtad 15 februari 2021. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>.
- Tick, J., M. Ericson och E. Koskoff (2001). Women in music. *Grove Music Online*, 2001. Hämtad 15 februari 2021. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>.

- Tournier, Marcel (1959). *The Harp. A History of the Harp throughout the world*. Paris: Henry Lemoine & Cie.
- Wikman, B. (1975). van Boom, Jan. *Sohlmans musiklexikon*, Band 1, 550–551.
- Wilson Kimber, Marian (2002). The “Suppression” of Fanny Mendelssohn: Rethinking Feminist Biography. *19th century music*. 2002:2.
- Öhrström, Eva (1987). *Borgerliga kvinnors musicerande i 1800-talests Sverige*. Diss. Göteborg: Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen.
- Öhrström, Eva (2007). ”Ett eget rum. Ett kvinnoperspektiv på musikaliska salonger.” *Bebyggelsehistorisk tidskrift. Musikens rum och miljöer*. Vol. 54, 26–45.

Folkmusik till Skansen och mazurkor till Harg

Susanna Leijonhufvud

Intro

Klockan sju på morgonen, torsdagen den fjärde juni 1896, kastar ångfartyget Furusund loss från kajen i Östhammar på väg söderut genom Roslagens skärgård till huvudstaden Stockholm. Dagen efter står det att läsa i stadens tidning:

Gamle Edlund, som redan föregående dags afton infann sig vid båten, blef där föremål för allmän nyfikenhet, musik- och danslystnad. Han var icke svårbedd och ännu mindre trög i fingrarne. Hans medlare i Stockholm, hvilka känna honom sedan gammalt, påstå också, att han går utanpå de kolleger, som hittills låtit höra sig på Skansen. Hans repertoar var också ganska stor eller betydligt rundligare än den tid vi hade att följa den på. Icke minsta nöjet är att *se* den fryntlige och glade gubben spela. Han är nämligen typen för en äkta gammal bondspelman. Han stampade så jorden skalf och gned så svetten rann – på dem, hvars ben icke tålde de glada tonerna, utan började en liflig dans nere i det rymliga ångbåtsmagasinet.¹

Johan Edlund, som spelmannen heter, är inbjuden av Artur Hazelius att över sommaren komma till huvudstaden för att spela nyckelharpa och därmed bidra med folkmusik till nationalprojektet Skansen. Denna händelse är en stor sak – händelsen kommer med i Östhammars tidning som stoltserar med att vara den enda svenska ort som förmår att leverera nyckelharpa till storstaden. Så snart Edlund

¹ ”Ännu en nyckelharpist till Skansen”, *Östhammars tidning* (5 juni 1896).

ankommit till Skansen blir han föremål för den unge folkmusikinsamlaren Karl Peter Lefflers intresse.² Sextiosjuåriga Edlund från Hargs socken i Roslagen blir på så sätt, tillsammans med ytterligare en nyckelharpspelare – Jonas Skoglund från Tolfta socken i Uppland, portalfigurer i Lefflers skrift *Om Nyckelharpospelet på Skansen*.³ Denna skrift har kommit att ligga till grund för ett antal arbeten som därefter har avhandlat och på andra sätt beskrivit nyckelharpan, folkmusik eller musik på Skansen.⁴ Detta är föga förvånande då Leffler inte bara nedtecknat ett antal av Edlunds och Skoglunds låtar. Här finns också bilder från fotografier, träsnitt som avbildar instrument, musikteoretiska genomgångar av nyckelharpspel och instrumentets historiska och geografiska utbredning. Sist men inte minst fångar Leffler spelmännens karaktärsdrag och stil samt en hel del berättelser som på olika sätt berikar och kontextualiserar denna del av folkets musik och dans.

Detta kapitel fokuserar på den första av Lefflers två spelmän i *Om Nyckelharpospelet på Skansen* – Johan Edlund från Hargs socken i Roslagen.⁵ Genom att fokusera på en enskild spelman är syftet med denna text att få en ingång till att beskriva huvudstadens ”import” av lokal folkmusik från landet till nationalprojektet Skansen och på så sätt få en förståelse för spridningen och etablerandet av folkmusik vid åren strax innan förra sekelskiftet. I kölvattnet av detta syfte

² Karl Peter Leffler (1863–1922) är, enligt Margareta Jersild, den första i Sverige att ”vetenskapligt uppmärksamma och beskriva [nyckelharpan som] instrument”. Margareta Jersild, *K. P. Leffler – i folkmusikbevarandets tjänst* (Härnösand: Länsmuseum i Västernorrland och Svenskt visarkiv, 1994), 16.

³ Karl Peter Leffler, *Om nyckelharpospelet på Skansen* (Stockholm: Nordiska museet, 1899).

⁴ Jan Ling, *Nyckelharpan: studier i ett folkligt musikinstrument* (diss., Uppsala universitet, 1979); Gunnar Ternhag, red., *Fataburen: Specialnummer: Folkmusik* (1979); Jersild, *K. P. Leffler – i folkmusikbevarandets tjänst*; Per-Ulf Allmo, *Den gamla nyckelharpan* (Tullinge: Per-Ulf Förlag, 2019).

⁵ Inspiration till att fokusera på en enskild spelman är hämtad från Dan Lundberg & Gunnar Ternhag, red., *The musician in focus: individual perspectives in Nordic ethnomusicology* (Stockholm: Royal Swedish Academy of Music, 2000). Det speciella intresset för just Johan Edlund kommer sig av att han är min mormors mors morfar och han har funnits med i familjen som ”han som spelade på Skansen”. Förutom spelet på Skansen har vi inte känt till mycket om morfar Johan vilket ledde mig till att börja släktforska för att få svar på hur han kom att spela på Skansen. Denna initiala, högst personliga fråga, ledde vidare till frågor av mer allmänintresse kring vem denne rospigg var, var han kom ifrån, hur han förvärvade en sådan spelskicklighet och repertoar för att bli spelman på Skansen såväl som portalfigur för Leffler.

finns även en ambition att beskriva det lokala musikliv som Johan Edlund var en del av under 1800-talet i sin hemsocken Harg. Det visar sig att denna *lokala* socken ter sig vara en smältdegel av möten mellan internationellt och nationellt, landsbygd och stad, allmog och bruksfolk såväl som herrskap. Denna blandade musikaliska hemvist kommer att ligga till grund för det som Edlund presenterar för Leffler.

Undersökningen utgår från Lefflers skrift *Om Nyckelharpospelet på Skansen*, i texten nedan återkommande refererad till som Lefflers skrift.⁶ Detta kompletteras av studier av kyrkböcker, dagstidningar, foton och kartor från tiden, samt material som tidigare samlats in på Nordiska museet i form av frågelistor – där Edlunds barnbarn Signe Forsgren varit en av uppgiftslämnarna, vilket ger en än rikare och komplementär bild av spelmannen. Genom en hermeneutisk analys av källmaterialet syftar studien till att få kunskap om musiklivet i norra Roslagen med fokus på Hargs socken under 1800-talet och hur musiken som spelas där förmedlas till Skansen, via Edlund, för att bli en del av det som kom att konstituera *svensk folkmusik*. Denna text erbjuder, givet sitt källmaterial, ett komplement till de skildringar som hittills är gjorda på nyckelharpospel, folkmusik i Uppland och musik på Skansen.⁷

Musik på det tidiga Skansen

Den 21 april 1891 meddelas i pressen att Artur Hazelius har köpt det område på Djurgården som skulle utvecklas till nationalprojektet Skansen – en förlängning av Nordiska museet. Projektet beskrevs som:

⁶ Texten innehåller även referenser från en annan av Lefflers skrifter från tiden om ett bondbröllop i Hargs socken i Uppland på 1840-talet, vars innehåll är baserat på information från Johan Edlund. Karl Peter Leffler, "Ett bondbröllop i Hargs socken i Uppland på 1840-talet" i *Samfundet för Nordiska museets främjande* (Stockholm: Nordiska museet, 1896).

⁷ Se Per-Ulf Allmo, *Den gamla nyckelharpan* (Tullinge: Per-Ulf Förlag, 2019); Stefan Bohman, "Folkmusiken på Skansen" i Gunnar Ternhag, red., *Fataburen 1979*, 35–68; Jersild, K. P. *Leffler – i folkmusikbevarandets tjänst*, Lars Erik Larsson, red., *Uppländske spelmän under 4 århundraden* (Uppsala: Upplands grafiska, 1980); Ling, "Nyckelharpan: studier i ett folkligt musikinstrument"; Madeleine Modin, *Museala och musikaliska föreställningar om historiska musikinstrument: en studie av Musikhistoriska museets verksamhet 1899–1918* (diss., Stockholms universitet, 2018).

återupptagande af forna sedvänjor och bruk vid större årliga högtider samt genom återupplifvande af gamla folkdansar, lekar och melodier verka väckande i fosterländsk riktning.⁸

I och med detta inköp ordnas nu flera musikaliska tillställningar och fester för att generera pengar till utomhusmuseet. Bildandet av folkmuseet Skansen meddelas även i lokalpress runt om i landet vilket genererar, efter uppmaning, att föremål såväl som byggnader skänks av privatpersoner till nationalprojektet. Hazelius lyckas etablera Skansen som en gemensam samhällsangelägenhet där var och en hade ett ansvar så väl som en möjlighet att bidra.⁹ Folket hörsammade detta upprop och medborgare från vitt skilda samhällsklasser från rikets alla hörn kom att bidra med det de förmådde. I *Meddelande från Nordiska museet* tillkännages en brokig skara donatorer till Hazelius projekt: fröknar och gossar, fruar och herrar, målarmästare, ingenjörer, fabriksägare, grevar, fiskaler presenteras sida vid sida i bokstavsordning med självaste konungen.¹⁰ Inkomna gåvor tillkännages även i dagstidningarna såsom en stenstuga från Blekinge och en ”fullständig vinterlappkåta” av överstelöjtnant C. O. Bergman i Gällivare.¹¹ På det viset blev ”museet ett uttryck för inkorporeringen av allmogen i historieskrivningen. Det tog hand om det material som kunde belysa folkets odlingshistoria men som ignorerades av staten och de offentliga institutionerna”.¹² Skansen blev omskrivet i huvudstadstidningarna flera gånger i veckan, vilket bidrog till att stärka en allmän medvetenhet om Skansen hos potentiella besökare. Man ville locka stockholmarna att fly staden och komma ut till den vackra uppbyggda miljön på Djurgården ovan Hasselbacken. På Skansen var det möjligt att ta del av landsbygden utan att behöva åka ut till landet.

Skansen skulle komma att bli en sammanfogning av det Mattias Bäckström i sin avhandling om Skansens idéhistoria benämner

⁸ Leffler, *Om Nyckelharpospelet på Skansen*, 156–157.

⁹ Magdalena Hillström, *Ansvar för kulturarvet: studier i det kulturhistoriska museiväsendets formering med särskild inriktning på Nordiska museets etablering 1872–1919* (diss., Linköpings universitet, 2006).

¹⁰ Artur Hazelius, *Meddelanden: 1895 och 1896* (Stockholm: Samfundet för Nordiska museets främjande, 1897), 161. <https://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:nordiskamuseet:diva-173>.

¹¹ ”Skansen”, *Dagens nyheter* (25 september 1891).

¹² Hillström, *Ansvar för kulturarvet*, 182.

spekulativ idealrealism med *empirisk naturalism*.¹³ Det *idealrealistiska* står för forntidens andliga närvaro i världen. Konst anses vara en bärare av sådan idealrealism. Den *empiriska naturalismen* står för samtida element som ”stod i kontakt med idealen”.¹⁴ Som spelman uppfyller Edlund dessa kriterier med sin ankomst – en gammal spelman med ett ålderdomligt instrument spelande ålderdomlig musik. Han utgör på så sätt en idealisk gestaltning – en förening av det idealistiska och empiriskt naturalistiska. Ytterligare ett syfte med folk museet Skansen var, enligt Bäckströms analys, att verka som uppfostrande och bildande för den samtida människan, som inte bara skulle upptäcka utan att även lära sig det gamla. På så sätt skulle idealen och folksjälens bevaras och fortleva.

Skansen blir Artur Hazelius bidrag till ”folklig dikt”, som han själv skall ha uttryckt det, genom ett förverkligande av en ”insamling samt systematisering av människor, föremål och stugor”.¹⁵ I Bäckströms analys av Hazelius Skansen kommer *vetenskapligheten* – *det riktiga*, att väga lika tungt som *estetiken* – *det vackra och medryckande*. Skansen blir så ett nav, en manifestation, såväl som en bildningsregel för en brokig men förenande folklighet – ett

almqvistskt Idyllion men realiserad i staden, således en levande folklivsbild – ett slags folkdikt i nuet – som innebär att ett lantligt och nationellt hjärta hade inkorporerats jämte rikets huvud.¹⁶

Idealrealismen uttrycks genom manifestationer av det säregna och udda. Dialekter och sjungna visor på bygdemål framhävs som intressant och viktigt att bevara såväl som att visa upp. Någon enhetlighet och generellt förekommande sång, dans, dräkt eller typ beskrivs inte i de tidiga Skansenskildringarna. Tvärtom! Krumbukterna och särlingarna får här ett särskilt värde i det att de kan förmedla det gamla, ålderdomliga och näst intill förgångna. Detta – det empiriska naturalistiska, lever dock sida vid sida kring nationsstärkande och gemensamma manifestationer. Skansen visar upp en dubbelnatur i det att

¹³ Mattias Bäckström, *Hjärtats härdar: folkliv, folk museer och minnesmärken i Skandinavien, 1808–1907* (diss., Göteborgs universitet: Institutionen för litteratur, idéhistoria och religion, 2012), 109–III.

¹⁴ Bäckström, *Hjärtats härdar*, 1808–1907, III.

¹⁵ Bäckström, *Hjärtats härdar*, 1808–1907, 108.

¹⁶ Bäckström, *Hjärtats härdar*, 1808–1907, 114.

projektet både lyfter fram det divergerande, det säregna och lokala från rikets alla hörn, parallellt med det samlande och gemensamma. Tydligast återfinns det senare, när det gäller musik ”af fosterländsk art”, hos musiksällskapen Stockholms allmänna sångförening, Bellmanskören, Skansens dubbelkvartett och Bellmanskapellet.¹⁷

Från och med Skansens andra år, 1892, annonseras *folkdans*, som en del av nationalprojektet, vilket beskrivs med orden ”folkdansar af allmoge i folkdräkter”.¹⁸ Den allmoge som här avses är egentligen medlemmar från det uppsaliensiska danssällskapet Philochoros och består således av studenter vid universitetet.¹⁹ Folkdansen iscensätts därefter av Skansens kullor under ledning av Philochoros anförare Clas Fredrik Sundling och från 1893 av medlemmar ur Svenska Folkdansens Vänner, en förening som bildades på Skansen för ändamålet att visa upp svensk folkdans. Dansen kopplas också från början samman med folkdräkter. Denna klädsel blir ett viktigt element i Skansens folkmusikaliska verksamhet. Besökare fick ta del av de gamla danserna och den gamla folkmusiken genom att titta på folkdräktklädda dansare som lärt sig danserna av C. F. Sundling, vilken även ackompanjerade på fiol som anlitad ”bondspelman” av Hazelius.²⁰ Det var även möjligt för besökarna att själva delta i dansen under förutsättning att de var iförda folkdräkt. Folkdräkten gavs en sådan dignitet att besökare bjöds att få gå in gratis om de var klädda i en sådan nationaldräkt.²¹

I och med folkdansens uppvisande och dansen på dansbanan blev folkmusiken på Skansen alltså starkt förknippad med särskild

¹⁷ Hazelius, *Meddelanden: 1895 och 1896*, 161.

¹⁸ Se t.ex. *Aftonbladet* (18 augusti 1892) eller *Vårt land* (18 augusti 1892).

¹⁹ Bohman, ”Folkmusiken på Skansen”. Se även danssällskapets Philochoros, ”Gamla Philochoros”, <https://philochoros.se/historia/> (hämtat 30 januari 2025).

²⁰ *Dagens Nyheter* (27 augusti 1892). Noteras kan att Sundling förestår det vid Uppsala universitet etablerade studentdanssällskapet Philochoros. Folkdansarna på Skansen består av manliga studenter vid Uppsala universitet tillhörande Philochoros samt de kullor som arbetade vid Skansen, enligt Sigrid Millrath, *Tror fröken att det klarnar?: Sigrid Millraths minnen från Oscar II:s tid och Artur Hazelius Skansen* (Stockholm: Nordiska museet, 1993). Leffler är även associerad till Philochoros genom att verka som ackompanjatör på piano och violincello enligt Jersild, *K. P. Leffler – i folkmusikbevarandets tjänst*, 118. Se även verifikationer i Skansens bokföring för Sundling som ”bondspelman”.

²¹ Se exempelvis: *Stockholms Dagblad* (21 juni 1895) eller *Dagens Nyheter* (23 juni 1896).

klädsel, nationaldräkt eller sockendräkt.²² Intressant nog är föremål för dessa danser inte primärt allmogen utan snarare huvudstadens borgerskap.

Lekstugans ändamål är att gifva kända och aktade familjer och deras ungdomar tillfälle till en enkel och oskyldig förströelse af så nationellt skaplynne som möjligt. Därföre bör den i lekstugan deltagande ungdomen helst vara iklädd nationaldräkt, hvarjämte om möjligt uteslutande folkdanser och folklekar böra förekomma efter musik av någon eller några bland Skansens spelmän, hvilka likaledes alltid skola vara iklädda sina sockendräkter.²³

För att återkoppla till spelmännen Edlund och Skoglund så skulle följaktligen även dessa vara iklädda sockendräkter. Leffler beskriver deras klädsel som ”den gamla upplandsdräkten knäbyxor, röd väst och hvit långrock”.²⁴ Intressant är att samma klädsel beskrivs något annorlunda i spelmännens lokala tidning från Östhammar, nämligen som: ”*en slags bondspelmansuniform* – lång hvit rock och röd väst samt slokhatt” (min kursivering).²⁵ Vad som är sockenaktigt och genuint verkar skilja sig åt mellan huvudstadens syn på saken och den lokala regionala erfarenheten av detsamma. För att använda Bäckströms beteckningar ter sig här det *idealt realistiska* stå i kontrast mot det *empiriskt naturalistiska* vad gäller spelmännens dräkter. Edlunds och Skoglunds klädsel kommer snarare från Skansen än från Harg, Tolfta eller Östhammar.

Flera av de tidiga spelmännen på Skansen spelade fiol, exempelvis Skölds Anders Hedblom från Leksand. Nyckelharpan lyfts dock fram som ett säreget och mycket intressant instrument.²⁶ Nyckelharpan beskrivs exempelvis i *Östhammars tidning* vid slutet av 1800-talet som ett underligt och utdöende instrument som dock inte skulle betraktas som musealt. Tvärtom, väl trakterad kunde den, som

²² Om klädsel och dräkter som en viktig del av det tidiga Skansen se Hillström, *Ansvar för kulturarvet*, 2006.

²³ Utdrag ur Hazelius föreskrift för lekstugan 1896 återgiven hos Bohman, ”Folkmusiken på Skansen”, 41.

²⁴ Leffler, *Om nyckelharpospelet på Skansen*, 1.

²⁵ ”Ännu en nyckelharpist till Skansen”, *Östhammars tidning* (5 juni 1896).

²⁶ Även kantele lyfts fram som synnerligen intressant instrument och då med Aatto Virta från Kajana i Finland.



Spelmän på Skansen 1898 framför Kyrkhultsstugan från Blekinge. Foto: H. Edlund 1898. Från vänster: Anders Hedblom (1867–1922) från Leksand i Dalarna, Jonas Skoglund (1846–1931) från Tolfta i Uppland, Aristarkus Bergdahl samt Johan Edlund (1829–1903) från Harg i Uppland. Nordiska museets arkiv.

de samtidiga tidningarna skrev, gott och väl ha ”en elektrifierande verkan”²⁷ och dess toner kan få ”benen [att] påbörja en liflig dans då de icke tål de glada tonerna”²⁸.

Instrumentets stora förtjänst består i att dess tonfärg är mera mjuk och ”poetisk” än det prosaiska dragspelets, och det är tillräckligt svårt att stämma och traktera för att icke fresta hvilken klåpare som helst till att stycka och förvränga våra folkmelodier.²⁹

²⁷ Om organistens Wesslens nyckelharpospel som enligt sägen kunder spela upp hölasen för den branta Älvkarlebybacken. *Östhammars tidning* (20 september 1895).

²⁸ ”Ännu en nyckelharpist till Skansen”, *Östhammars tidning* (5 juni 1896).

²⁹ ”Ännu en nyckelharpist till skansen”, *Läns-Tidningen: Nyhets- och Annonsblad för Stockholms län* (10 juni 1896).

Nyckelharpospelare från Uppland till Skansen

De nyckelharpospelare som spelade på det tidiga Skansen kom alla från Uppland. I *Östhammars tidning* står att läsa den 10 september 1895 om "en gammal spelman" från Gimo i Roslagen, Karl Kjellberg, född 1828, som hade anlänt till Skansen för att spela.³⁰ Bara tio dagar efter Kjellbergs anlitande som spelman står det tyvärr att läsa i samma tidning att: "Gubben Kjellberg från Gimo imponerade tyvärr föga i sitt spel på Skansen"³¹. Skribenten, undertecknad *A. P.*, i *Östhammars tidning* beskriver att han tågat upp till Skansen för att få höra nyckelharpan och efter mycket letande hittat Kjellberg "kvintilerandes en skomakare" som bjudit honom på öl. Kjellberg var enligt *A. P.* känd i sina hemtrakter och hade lärt sig till stor del av spelmannen och tillika organisten i Öster-Löfsta, Matts Wesslén, som i sin tur hade lärt sig av Byss-Calle från Älvkarleby. I denna nya stockholmska "milieu" ville dock polskorna "ej riktigt ta fart" för Kjellberg.³² Efter Kjellberg kommer ytterligare en harpspelare från Uppland, Olof Lundgren från Öster-Löfsta. Roslagssocknarna förser huvudstaden med nyckelharpospelare när "den ene harpisten aflöser den andre".³³ Olof Lundgren spelar sista gången på Kristi himmelsfärd 1896.³⁴ Därefter anländer Jonas Skoglund från Tolfta och Johan Edlund från Harg. Den första sommaren som Edlund spelar på Skansen

Skansen.
Söndagen den 7 Juni:
Två
KONSERTER
af H. Flottans musikkar
under ledande af dr. O. Blomqvist
kl. 1,30—3,30 och 7—9 e. m.
Folkdansar
kl. 4.

Delsbostintor i Bollnässtugan
junga och barn kl. 7 och senare.
Jödde i Göljaryd
med visor och berättelser kl. 3,30—10.
Sång af en Dubbelkvartett.
Nyckelharpospelarne
af Bloms Jonas från Tolfta socken och Matts
Kutsons Jansson från Harg socken i Uppland
kl. 1—10.
Laxbröstugan
från 1878 med samling från 1800-talet.
Svedenborgs lusthus
med omgivande nya anläggningar.
Skansen mittens fria skötselns förkannare af
sina denna dag:
Stor värdehushållning
i Bäckströms, Svedenborgs och af marknads-
staden äro öppna. Likaså:
Den orientaliska karavanen
i Gröna Läng.
Tomhola. — Pötkontor m. m.
Inträdelsavgift 50 öre. Barn half så.
Innehavare af åskott och tröskott haiva från
tillstånd.
Seriesbiljetter till vörfesten
af vil som ålöpas tröskott 15 galla ålöp denna
dag.
Fläggling från Bredåkers tinnar sages,
och konserterna skola äga rum.

Skansen.
Söndagen den 14 Juni:
Folk-Söndag
med half inträdesavgift.
Två
KONSERTER
af H. Flottans musikkar
under ledande af dr. O. Blomqvist
kl. 1,30—3,30 och 7—9 e. m.
Folkdansar
kl. 4.

Jödde i Göljaryd.
Sång af en Dubbelkvartett
kl. 4—6 och 7,30—9,30.
Nyckelharpospelarne
af Bloms Jonas och Johan Edlund från
Uppland kl. 1—10.
Laxbröstugan
från 1878 med samling från 1800-talet.
Svedenborgs lusthus.
Zoologisk trädgård,
Äkvarium och Terrarium.
Inträdelsavgift 25 öre. 3 barn under åttio
år betala 25 öre, de öfriga gratis. In-
nehavare af åskott och tröskott haiva från till-
stånd.
Fläggling från Bredåkers tinnar sages,
och konserterna skola äga rum.
Åttio! Dagens Aftonkoncert af
stora del af Flottans musikkar under led-
ande af dr. O. Blomqvist. Likaså dagens
nyckelharpspel af 2 spelare.

Annons för Skansens musikunderhållning
i Stockholms Dagblad 6 och 13 juni 1896.

³⁰ "Roslags-spelman på Skansen", *Östhammars tidning* (10 september 1895).

³¹ Sign. A. P. "Nyckelharpa på Skansen", *Östhammars tidning* (20 september 1895).

³² Sign. A. P. "Nyckelharpa på Skansen", *Östhammars tidning* (20 september 1895).

³³ "Nyckelharpa", *Tierps-posten* (4 juni 1896) samt "Nyckelharpa", *Östhammars tidning* (5 juni 1896).

³⁴ *Stockholms Dagblad* (13 maj 1896).

sträckte sig spelsäsongen från 7 juni till 11 oktober. Det var långa spelpass – var dag nio timmar mellan kl. 13–22 vilket i september månad reducerades till kl. 13–21 och i oktober kl. 13–20. Dessa långa spelpass på mellan sju och nio timmar krävde säkerligen en mycket rik repertoar som med största sannolikhet överstiger de låtar som Leffler nedtecknade i *Om Nyckelharpospelet på Skansen*.

Så vem är då denne nyckelharpospelande Matts Mattssons Janne som Skansen annonserar i *Svenska Dagbladet* den 6 juni 1896 eller Johan Edlund som han namnges följande söndag och tillika en av de två spelmän som blir porträtterade av Karl Peter Leffler i *Om Nyckelharpospelet på Skansen*? Vem är han, var kommer han ifrån, och hur har han förvärvat sin spelkonst och repertoar?

Johan Edlund från Hargs socken i Roslagen

Johan Edlund föddes 15 juni 1829 i Stockby, Hargs socken, som yngsta barnet av sex syskon. Han döptes till Jan och fick efternamnet Mattson efter sin far Matts.³⁵ Det saknas källmaterial som kan visa om musiken eller nyckelharpospelet sedan tidigare fanns i familjen. I Lefflers uppteckningar nämner Johan inget om sin far, istället berättar han om andra spelmän som han lärt sig spela av och då i synnerhet Anders ”Marsätrarn” Ekström.³⁶ Johan tog efternamnet Edlund som 25-åring, då det dyker upp i kyrkböckerna 1854 när Jan står skriven som dräng hos rådman Didricksson i Östhammar på Rådhusroteln.³⁷

³⁵ För att följa en person som Johan Edlund i kyrkans husförhörlängder är det endast födelsedatum som med säkerhet går att följa samt födelseort. Namn byts ut och kan ha alternativa stavningar.

³⁶ Denna deklaration ligger i linje med vad andra spelmän berättar om sitt lärande. En enkätundersökning utförd av Uplands nations Folkmusikkommitté i samband med Spelmanstävlingarna i Uppsala 1909 visar att spelmännen har lärt sig spela av sig själva, av sina fäder, genom morfar eller farfar eller lärt sig av någon annan spelman. Institutet för språk och folkminnen Uplands nations Folkmusikkommitté, Enkäter om spelmän i Uppland, ULMA 475:60.

³⁷ Östhammars församling, *Husförhörlängd Östhammar* AI:10 (1851–1855), uppslag 77. Varifrån efternamnet Edlund kommer har jag inte hittat något källmaterial som kan visa. Efternamnets förstavelse Ed- kan komma från Johans far Matts Mattsson född i Edebo och som går ur tiden några år innan Johan flyttar till Östhammar och byter efternamn. Kanske är efternamnet i så fall ett sätt att hedra fadern och starta ett eget liv som vuxen man. Det finns även en plats i Östhammar som heter Ed. Kanske

Johan växte upp som torparson i det område som kallas Gruvan, inte långt från Stockby. Området vid Stockby med gruvor och masugn ägdes av Hargs bruk och således var de flesta som bodde i området inte fria bönder utan egendomslösa och arbetade för bruket i en eller annan form. Huvuddelen av sitt liv skulle han komma att leva med hustru, barn och barnbarn på närbelägna platsen Sundhagen. Under sina ungdomsår var Edlund skriven som dräng i Östhammar och i byn Marka. Enligt Lefflers uppteckningar bodde och arbetade Edlund en tid i Vaxholm med "fartyg och byggerasch" i några år vilket stämmer överens med kyrkoböckerna som anger att han "wistats som arbetare i Stklm och trakterna deromkring 1858, 1859, 1860, 1861".³⁸ Efter det återvände han till Hargs socken 1861 och gifte sig 1865, 36 år gammal, med Christina "Stina" Gustava Ekström.³⁹ Tillsammans blev de nybyggare på marken Sundhagen beläget mellan Björsta och Masugnen år 1865. Där levde de ett liv tillsammans med många barn och barnbarn. Från livet på Sundhagen finns en hel del historier återberättade av Johan och Stinas barnbarn Signe Forsgren, som har varit uppgiftslämnare till Nordiska museets frågelistor under 1940–1960. Bland annat skriver Signe att hennes mor Christina (1870–1931) berättat hur hon och hennes äldre bror Jan August (1867–1953) när de helst ville, fick ta ned instrumenten [nyckelharporna] från väggen och spela.⁴⁰ Både Jan August och Christina skulle senare i livet komma att spela dragspel medan Johan och Stinas tre yngre döttrar Ida Julia (1877–1942), Anna Lydia (1881–1971) och Hulda Josefina (1884–1972) kom att spela gitarr.⁴¹

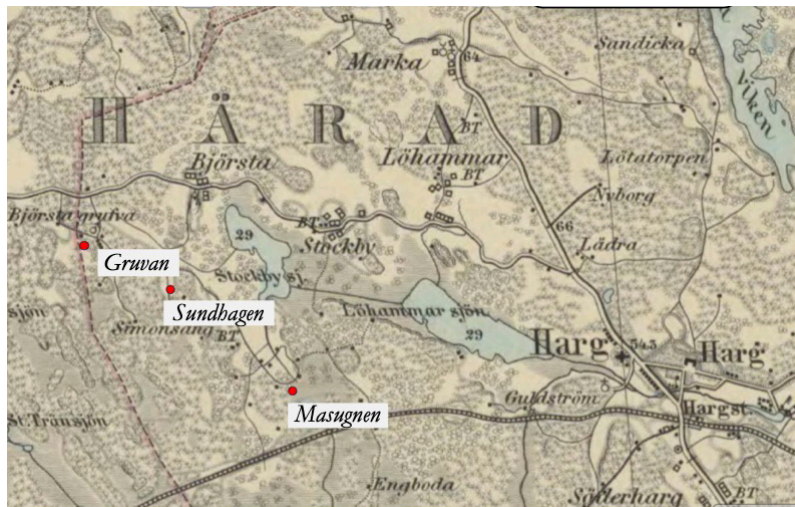
kommer Edlund därifrån. I kyrkobokföringen står han dock konsekvent angiven som Johan Edlund emedan båda namnen används i Skansens annonsering såväl som i Lefflers uppteckningar i *Om Nyckelharpospelet på Skansen*.

³⁸ Hos Leffler står att Johan har arbetat i Vaxholm i nio år vilket jag inte hittar stöd för i kyrkoböckerna, Hargs församling, *Husförhörlängd Harg AL:19* (1861–1865), uppslag 289. Min slutsats är därför att siffran 4 i Lefflers anteckningar av misstag blivit till siffran 9 i den tryckta boken. Leffler, *Om Nyckelharpospelet på Skansen*, 3.

³⁹ I och med att Johan inte har någon mark är torpare, backstugusittare eller nybyggare de alternativ som står till buds för att bilda familj som är möjlig att försörja. Jag vill uppmärksamma att Christina Ekström inte är släkt med Marsättran Anders Ekström även om efternamnet är detsamma.

⁴⁰ Nordiska museets frågelista *Nm 113 Spelmän*. E.U. 32707.

⁴¹ Nordiska museets frågelista *Nm 113 Spelmän*. E.U. 32707.



Sundhagen, där Johan Edlunds familj bodde 1867–1903. Generalstabskartan Östhammar, 92–1, 1876. Lantmäteriets historiska kartor.

Livet som nybyggare innebar rättighet att bruka mark och anlägga byggnader på exempelvis en allmänning ”utan att nybyggaren hade att erlægga någon köpeskilling till Staten”.⁴² Nybyggaren hade även skattefrihet under den period som motsvarade anläggandet och brukandet upp till en nivå där avkastning var möjlig, exempelvis först efter 30 år, vilket i Edlunds fall skulle vara år 1897.⁴³ Sundhagen har hyst ett bostadshus med kök och kammare med plats för en snickarbänk. Det har även funnits ett par mindre byggnader intill bostadshuset, eventuellt med plats för att hysa djur. Livet på Sundhagen innebar att Stina skötte gården och barnen medan Johan tog tillfälliga snickeri- och byggnadsarbeten såväl som spelmansjobb, exempelvis vid dans på bondbröllop eller vid bal på Söcitetssalongen i Östhammar.⁴⁴

Sundhagen gick inte i arv efter Johan Edlunds bortgång. Dryga halvåret efter hans död den 2 mars 1903, auktionerades Edlunds

⁴² Ebbe Kock, ”Nybyggare”, G. Carlqvist, red., *Svensk uppslagsbok*, Band 20 (Malmö: Baltiska förlaget, 1939), 362–363.

⁴³ Kock, *Svensk uppslagsbok*, 362–363.

⁴⁴ Karl Petter Leffler, ”Ett bondbröllop i Hargs socken på 1840-talet” *Fataburen: Nordiska museets och Skansens årsbok*, 1896 (Stockholm: Samfundet för Nordiska Museets främjande, 1897), 28–35. *Östhammars tidning* (7 april 1898).

nyckelharpa ut som brukats på Skansen i tre år. Vid auktionen fanns även koppar-, bleck- och järnsaker, glas, porslin, trä och laggkär, silversnusbosa, manskångskläder, snickarverktyg, svarstolar, en ny kamin, och en ung ko.⁴⁵ Stina bodde dock kvar på Sundhagen i ytterligare några år tillsammans med dottern Lydia med hennes familj innan de alla slutligen flyttade. Samtliga byggnader på Sundhagen är idag helt försvunna – endast överbevuxna stengrunder återstår på platsen.

Av Johan Edlunds spelskatt finns låtar bevarade, dels i Lefflers uppteckningar i *Om Nyckelharpospelet på Skansen* från 1896, dels kom melodier att förmedlas av hans dotterdotter Signe Forsgren vars visor finns bevarade genom inspelningar gjorda av Carl-Gunnar Åhlén och Jan Ling 1964.⁴⁶ Vissa låtar skall även ha delgivits den danska violinisten och kapellmästaren Frederik Schnedler-Petersen från professor Angul Hammerich som hört Edlund spela på Skansen 1898.⁴⁷ Vad gäller instrumenten så bör i alla fall tre av Johan Edlunds egenhändigt gjorda nyckelharpor finnas bevarade. En såldes i samband med auktionen 1903 efter Edlunds död till handlare Emil Sjulander i Östhammar. Denna nyckelharpa har sedan skänkts av Sjulanders släkt till Frösåkers hembygdsförening och finns att beskåda i föreningens hembygdsgård i Östhammar. I museets ägo finns även en låda som skulle kunna höra till nyckelharpan. En nyckelharpa finns i privat ägo hos Edlunds släkt i Valbo genom Johans dotter Ida som flyttade norrut för arbete vid Mackmyra sulfit precis som sin äldre bror Jan August.⁴⁸ Ytterligare en nyckelharpa finns bevarad på Germanisches Nationalmuseum i Nürnberg.⁴⁹ Den sistnämnda

⁴⁵ *Östhammars tidning* (24 november 1903).

⁴⁶ Institutionen för musikvetenskap, *Uppsala universitet, band 909*, SVA BC 0353 (1964-05-30) samt Institutionen för musikvetenskap, *Uppsala universitet, band 910*, SVA BC 0354 (1964-05-30).

⁴⁷ Modin, *Museala och musikaliska föreställningar om historiska musikinstrument*, 212.

⁴⁸ Idas barnbarn Oskar Reiner Hedblom fick nyckelharpan i gåva från sin kusin i Hökshuvud, Johan Efraim Sundin.

⁴⁹ Nordiska museets frågelista *Nm113. Spelmän*. E.U. 32707; Två av Johans barn Jan August och Ida (min mormors mormor) flyttade till Valbo för arbete på Mackmyra Sulfit. Kopplingen mellan Harg och Valbo, utanför Gävle, går dels via ångbåtstrafiken, dels via järnvägen. Det finns också en koppling mellan orterna då Hargs bruk hade en del av sina hemman i Hille socken, Gefleborgs län, där bruket nyttjade masugnar för järnhanteringen. Se Herman A. Ring, *Sveriges industri – dess stormän och befrämjare. Del III* (Stockholm: Eklund, 1894–1907). En av Edlunds nyckelharpor

nyckelharpan skall ha förvärvats av den tyska instrumentsamlaren Wilhelm Rück i samband med ett besök vid Stockholmsutställningen 1897 – samtidigt som Edlund spelade på Skansen.⁵⁰

Roslagen

”Johans personlighet bar prägeln af kustlandskapet med dess lifliga färgspel av barrskog och klippsprång och solglans över glittrande vatten.”⁵¹ Lefflers beskrivning av Edlund skulle likväl kunna vara en beskrivning av roslagskusten. Roslagen, vilken är Edlunds hemmiljö, sträcker sig från Frösåkers skeppslag med Dalälvens mynning i norr ned till Värmdö skeppslag i söder. Genom historien är området känt för sin sjöfart, sitt skepps- och båtbyggeri, frakt av virke och järn. Sedan den svenska stormaktstiden på 1600-talet har roslagskustens skogar bestått kronan med både virke till flottans skepp såväl som järn till kronans krigsmaskineri, där det senare även skulle gå på export till bland annat engelska Hull. Givet dessa naturfyndigheter blev området tidigt föremål för långväga resenärer, främst från Tyskland och Belgien, vilka införde vallon- och lancashiresmidet i området. De internationella kontakterna var således rika vid roslagskusten. Redan år 1555 avseglade 306 laster med järn från Öregrund till främst de tyska städerna Danzig och Lübeck.⁵² Runt hundra år senare är det ”Iron of Orgrund” som ger engelska Sheffield dess rykte som världsledande stålproducent.⁵³

Från historiska källor visar sig Roslagen vara en internationellt välbesökt trakt. Kronans praktfartyg byggs under Vasatiden i Hargbovik, närbeläget till nuvarande Hargs hamn.⁵⁴ Roslagens sjöfart var både föremål för kronans intressen och som handel för bruk och

finns på *Musical Instrument Museum Online* (MIMO) MIR758 https://mimo-international.com/MIMO/doc/IFD/OAI_GNM_540490 (hämtat 30 januari 2025).

⁵⁰ Allmo, *Den gamla nyckelharpan*, 244–245.

⁵¹ Leffler, *Om nyckelharpospelet på Skansen*, 8.

⁵² Upplandsmuseet. *Jord och järn. Kulturbistoriska miljöer i Östhammars kommun* (1999), 30, https://www.osthammar.se/globalassets/dokument/oversiktsplan/jord_och_jarn_opr6.pdf.

⁵³ Upplandsmuseet, *Jord och järn*, 35.

⁵⁴ Dan Johansson, ”Från kronovarv till hamn. Älvkarleby och Harbroviks varv under Vasatid” i *Hamnmiljöer*. Workshop 18–19 maj 2011 (Stockholms universitet, Historiska institutionen, Centrum för Maritima studier), 18.

bönder.⁵⁵ 1800-talet präglades av förändringar i ansvar och skyldigheter för sjöfarten. Resor med frakt gick främst till norrlandskusten och till Stockholm där gods såldes eller lastades om för vidare sjöfart. Frakter kunde även gå utomlands och då främst till den europeiska marknaden utan att passera huvudstaden. Vid tiden fanns även *långtradare* – de stora fullriggade fartygen som hade hela världen som arbetsfält.⁵⁶ Sjömän från Roslagen kunde på så sätt röra sig på långväga trader till Sydamerika och Australien. Denna sjöfart ger vid handen att Roslagen har en stark internationell prägel, vilket rimligtvis borde ha inneburit ett relativt stort kulturellt utbyte. Ett exempel på den lokala medvetenheten om den stora vida världen gestaltas i textraderna till sången Svarte Rudolf. Här porträtteras en berest sjöman, vars förlaga levde i Grisslehamn, som drar sig till minnes sina exotiska upptäckter från världens alla hörn – väl hemma igen – valsandes ackompanjerad av ”Ålands jäsande hav”.⁵⁷

Hargs bruk under 1800-talet

I norra Roslagen, i en vik av Ålands hav, är Hargs socken beläget med Hargs bruk som *primus motor*. Bruket är ett av Upplands många valonbruk som etablerades under 1600-talet. Bruken i Uppland blev lokaliserade utefter vad geografin erbjöd i form av gruvfyndigheter och vattenvägar. Arbetstillfällen och boenden var till stor del knutna till bruken; genom arbete vid bruket eller genom arbete i gruva, masugn eller skog. Unga kvinnor var pigor till dess att de gifte sig, blev någons hustru och ansvarade för barn och hem. Unga män gick från att vara drängar till arbetskarlar, gruvkarlar och dagsverkare

⁵⁵ En intressant inblick i sjöfartslivet finns bland annat i Skeppsdagboken från Kapten Carl Anton Norberg på skonaren Leontius, byggd i Axmar by vid norra Gästrikuskusten och därefter såld och hemmahörande i norra Roslagskusten. Skeppet med dess besättning på sex man exklusive kapten, gör under sommaren 1875 två resor tur och retur med virkeslast mellan sågverk i Skellefteå och Nakskov på Lollands västkust i Danmark. Tvärnö hembygdsförening, *Tvärnö förr och nu* (1989), <https://shfstor.blob.core.windows.net/tvarno/files/2012/02/T-%C3%B6-FoN-1989.pdf>.

⁵⁶ Se bl.a. Nordiska museets frågelista *Nm 142 Lekplatser och lekvanor* (EU 37514) Uppgiftslämnare Agnes Westerberg, Björkö, Arholma.

⁵⁷ Svarte Rudolf publicerades i tidningen *Srix* första gången 1909 och är tillägnad roslagsbon Albert Engström på hans 40-årsdag av vännen Erik Axel Karlfeldt. Texten blev tonsatt av Robert Norrby.

eller till att bli torpare, nybyggare och backstugesittare. I husförhållningarna för Hargs socken finns antecknat hantverksyrken såsom mjölnare, skräddare och skomakare, men också yrken kopplade till kronan såsom soldat eller kronobåtsman.

Hargs bruk har flera gruvor där den närmaste är Björsta gruvor (där Johan Edlund växte upp) som, sedan upptäckten 1664, levererade malm fram till dess nedläggning 1891.⁵⁸ Malmen forslades att bearbetas i masugnar för att därefter smidas i bruken och slutligen skeppas iväg. Den huvudsakliga inkomsten för människor som bodde i skogsmarkerna i Hargs socken vid denna tid var relaterade till gruvan och bruket.

1800-talet startade i glädjens tecken vid Hargs bruk. Bruksherren, överhovjägmästaren Axel Oxenstierna af Eka och Lindö (1743–1816) och hans hustru Vendels Gustava Gabrielsdotter Sparre af Rossvik (1772–1855) fick sin förstfödde och vad som skulle visa sig bli deras ende arvinge, sonen Carl Gabriel Oxenstierna af Eka och Lindö 1807.⁵⁹ Carl Gabriel skickades vid 11 års ålder till Uppsala för studier, vilket kom att leda honom till kontinenten för vidare studier. Väl utbildad och berest, återvände Carl Gabriel till fideikommissen med sin trolovade Lovisa Mörner af Morlanda, 1828. Herrgården, som i princip hade stått tom sedan faderns död, renoverades och inreddes för den nya familjen. Paret fick två döttrar, Ebba Gustafva Eva Carolina, som föddes 1833, och därefter dottern Charlotta Adolfinia Vendela Lovisa 1835. Familjen bodde på Harg under sommarmånaderna och i Stockholm under vintern. Dessa dubbla boenden innebar att familjen tog del av kultur- och musikliv både hemma på Harg och i huvudstaden. Carl Gabriel skall ha trakterat spinett och varit mycket kulturintresserad och deltog i huvudstadens kulturliv vid både Operan och Dramaten.⁶⁰ Bruksherren beskrivs som en

⁵⁸ Nils-Gunnar Wik, Arne Sundberg & Michael B Stephens, *Malmer, industriella mineral och bergarter i Uppsala län*, rapporter och meddelanden 124 (Sveriges geologiska undersökningar, 2006), 92.

⁵⁹ Axel Oxenstiernas far, friherre Eric Oxenstierna (1684–1760), förvärvade Hargs bruk 1730 efter rysshärjningarna 1719.

⁶⁰ Benämningen Operan och Dramaten kommer från Dietrichson. Under perioden 1825–1863 delade Kungliga dramatiska teatern och Kungliga operans lokal under namnet Kungliga Teatern.

...populär danskavaljer. Under de gnistrande kristallkronorna förde han med säker hand damerna över salsgolvet i sprittande polkor och mazurkor.⁶¹

Det blomstrande familjelivet på Hargs bruk sammanföll helt med Johan Edlunds ungdomstid. Edlund kommenterar även bruksfolkets musik- och danspreferenser för Leffler vilket tyder på att bruket och bruksfamiljen har tillhört Edlund musikaliska arenor.⁶² Efter Carl Gabriels död 1873, flyttade hans hustru Lovisa Mörner permanent till Stockholm och äldste dottern Ebba Oxenstierna (1833–1916) tog över fideikommissbruket genom giftemålet med Joachim Tawast Beck-Friis (1827–1881). Efter Ebba Oxenstiernas död, 1916, övergick fideikommissen till parets förstfödde son Carl Joakim Beck-Friis (1856–1927).⁶³ När Beck-Friis tog över bruket ska den äldre spelmannsmusiken vid brukets fester ha bytts ut mot den mer samtida och moderna blåsmusiken.⁶⁴

Musikliv och spelplatser

Speltillfällen för spelmän som Edlund verkar det ha funnits gott om under 1800-talet i Hargs socken såväl som i norra Roslagens tätorter Östhammar och Öregrund. Uppgiftslämnarna i Nordiska museets frågelistor vittnar om lördags- och/eller söndagsdans i loge eller på äng om sommaren och i bagar- eller bryggstuga om vintern. Dans och musik var självklara under allehanda festligheter; skördefest och höstgille, potatisveckan i september, friareveckan i oktober, till jul och tjugondag knut.⁶⁵ På helgdanserna trakterade spelmännen sina instrument näst intill halva dygn i sträck från eftermiddag och fram till ”mjölningsdags vid 5-tiden”.⁶⁶

⁶¹ Rose-Marie Dietrichson, *Hargs bruk: berättelsen om Hargs bruk och dess ägare. Del II 1800-talet* (Malmö: Bokförlaget Arena, 2013), 110.

⁶² Leffler, *Om Nyckelharpospelet på Skansen*, 37.

⁶³ Nils Segerstråle, *Svenska fideikommiss* (Stockholm: AWE/Geber, 1981), 100–101.

⁶⁴ Dietrichson, *Hargs bruk: berättelsen om Hargs bruk och dess ägare. D II 1800-talet*.

⁶⁵ Nordiska museets frågelista Nm 110 *Dansplatser*, Nm 113 *Spelmän* och Nm 142 *Lekplatser och lekvanor*.

⁶⁶ Nordiska museets frågelista Nm 142 *Lekplatser och lekvanor*, (EU 37514) Uppgiftslämnare Agnes Westerberg, Björkö, Arholma.

Deras gamla bondspelmän tycktes hart när outtröttliga; de kunde sitta och spela på sin nyckelharpa eller fiol en hel natt, och hade man att göra med en som var af gamla stammen, behöfde han det oaktadt ej spela om samma stycke; så rikhaltig var deras repertoar.⁶⁷

Musik spelades till allehanda arbeten, det är musik till bröllop, fest och dans, på auktion och vid särskilda tillställningar. Vid bruken konserterade lokala musikkårer och medlemmar ur ordnar vilket annonseras i *Östhammars tidning*. Tidningen vittnar även om kontinentala gästande musiker såsom den talangfulle pianisten fröken Tora Hwass som spelade Beethoven, Schumann, Liszt och Chopin i Östhammars societetssalong; violinisten och kapellmästaren Paul Dahlen från Berlin konserterade på stadshotellet i Öregrund; och den turnerande operasångerskan från Stockholm Alma Hulting.⁶⁸ När den österrikiska damorkestern besöker Östhammar på sin turné, spelande sydtysk musik på blås- och stränginstrument, uppmanar tidningen sina läsare att gå ”man ur huse” för att bevittna evenemanget.⁶⁹ Detta musikliv går hand i hand med en ny näring som startar upp i Roslagen då gruvdriften börjat avta – *turismen*. Öregrund och Östhammar är båda badorter dit människor kommer för att semestra och skriva in sig på badinrättningar. Här etableras ”musikalisk aftonunderhållning [...] hvarje afton [...] å stadshotellet.”⁷⁰ I början av sommaren 1888 är det, förutom ett ”större antal sommargäster”, 71 respektive 150 badgäster inskrivna i de två städerna, vilket är en anseelig ökning då de bofasta är ca 600 till antalet för respektive ort.⁷¹ Öregrund blir den populäraste av de två tätorterna och ökar sin befolkning med 25 % under sommarhalvåret.

Spelmännens musik var tätt sammanflätat med dans.⁷² Musik, så som det förekommer i svaren till Nordiska museets frågelistor, ter sig primärt som något man rör sig till och inte något som stilla lyssnas

⁶⁷ *Östhammars tidning* (13 september 1901).

⁶⁸ Pianisten Tora Hwass, se *Östhammars tidning* 1887–1902. Fröken Hwass utflyttade till England 1902 där hon blev professor i piano vid Hampsteads Conservatorium. Paul Dahlen, se *Östhammars tidning* 1888. Alma Hulting, se *Östhammars tidning* (1888–1897).

⁶⁹ Den ”österrikiska damorkestern” se *Östhammars tidning* (3 mars 1896).

⁷⁰ Annonns ”Konsert Stads-Hotellet i Öregrund”, *Östhammars tidning* (5 juli 1888).

⁷¹ ”Badgäster”, *Östhammars tidning* (5 juli 1888).

⁷² Detta står delvis i kontrast till mer organiserade musiksammanhang som de i Östhammar och Öregrund där det blir vanligt att sitta ned och lyssna till musik.

till. Slätterfester och höstgillen kunde bjuda till dans på en nyslagen äng eller där skogen öppnade sig i en glänta. Under ljusa somrarnätter kunde ungdomen dansa var kväll. Även om dans och lek främst ter sig vara tillställningar för ungdomen och de giftaslystna, så får barn följa med på de äldres danstillställningar. Ibland anordnades också särskild dans för barn så kallad *pytteldans*.⁷³

Musiklivet för människor i norra Roslagen vid 1800-talets slut erbjöd en mångfald av musikaliska genrer av lokala såväl som internationella musiker. Detta visar sig i källmaterialet som ett rikt kalendarium, frekventa tillställningar med dans och musik, organiserade som i Öregrund eller Östhammar eller mer spontant uppkomna i en skogsglänta, på en loge eller framför en förstubro.

Bondbröllop

En omskriven musikalisk företeelse är bondbröllop. Förutom Lefflers skrift *Om Nyckelharpospelet på Skansen* så tjänar Johan Edlund som nyckelperson när det kommer till att återge hur ett bondbröllop kunde gå till. Detta presenteras i Lefflers andra skrift på Nordiska museets vägnar utgiven 1896 – *Ett bondbröllop i Hargs socken i Uppland på 1840-talet*.⁷⁴ För gemene man är nog allmogens bondbröllop under 1800-talet mest känd genom August Södermans komposition *Ett Bondbröllop* 1868 eller förlagan till Hugo Alfvéns *Midsommarvaka*, vilken skall ha komponerats efter att tjugotvååriga Alfvén bevistade ett tre dagar långt bondbröllop 1894.⁷⁵ Båda dessa verk har starka kopplingar till liv i Roslagens sommartid, Söderman genom sin vistelse på Eknö och Alfvéns sommarvistelse på Svartsö.⁷⁶

⁷³ Nordiska museets frågelista *Nm 142 Lekplatser och lekvanor*, EU 37718 Signe Forsgren.

⁷⁴ Leffler, "Ett bondbröllop i Hargs socken i Uppland på 1840-talet".

⁷⁵ August Söderman bodde under somrarna i Roslagen, Furusund, under 1860-talet. Gunnar Jeanson, *August Söderman: en svensk tondiktarens liv och verk* (diss., Stockholms högskola, 1926). Gunnar Ternhag "Midsommarvaka – melodierna" i Gunnar Ternhag & Jan Olov Rudén, red., *Hugo Alfvén: en vägvisare* (Hedemora: Gidlund, 2003), 110–112.

⁷⁶ Gunnar Jeanson, *August Söderman: en svensk tondiktarens liv och verk*, Gunnar Ternhag & Jan Olov Rudén, red., *Hugo Alfvén: en vägvisare* samt Ternhag, "Midsommarvaka – melodierna", 110–112.

Ett bondbröllop varade i tre dagar och innehöll timvis med musik. Enligt Leffler berättar Edlund att det sista stora bondbröllopet hölls i Harg 1851.⁷⁷ Spelmännen var på plats med brudmarsch redan den första dagen då bröllopsparet med följe gick till kyrkan för sin vigsel på söndagen.⁷⁸ Musiken bestod av melodi på klarinett, ackompanjerad – sekunderad – på [nyckel]harpa. Efter vigsel ackompanjerades brudparet och dess sällskap hem igen. Där serverades nu en festmåltid med rader av rätter; färsk fisk, pepparrotsbröda med kokta ärter, skinka, sötgröt, stek med bönor eller potatis, två slags ostar, och sist men inte minst bakelse och kräm. Var och en av rätterna spelades in av spelmännen. Middagen inleddes med en sup men gick över i ett ölbrickande som avslutades med vin till ”krämet”. Under det sistnämnda skickades tallrikar runt för att samla ihop ”brudskatten” till brudparet. Därefter löstes middagen upp med kaffedrickande och dansen påbörjades. Efter två inledande valser, en med prästen och bruden, och därefter brudgummen med sin brud, ”blef dansen allmän” med hambopolska, gammal vals och polka. ”Brudgummen skulle nu under aftonens lopp dansa med alla fruntimren och bruden med alla karlarne”.⁷⁹ Det innebar ”en stor chinans” om någon skulle glömmas bort. Efter detta dansade alla i ring och brudparet drog in en karl och ett fruntimmer att dansa med. Efter varje dans fick ”karlarne” gå till dryckesbordet i hörnet där spelmännen stod och lämna spelpengar. Ett riktigt stort kalas kunde inbringa 40 riksdaler. På andra dagen väntades middag med dans och på tredje dagen *långdans* vilket innebar att sällskapet sprang ”från gård till gård utöfver hela byn och hem igen. I hvarje gård stannades och intogs på förhand framsatt traktering af smörgåsar med brännvin och dricka”.⁸⁰ Detta måste ha varit en aktivitet som verkligen utmanade spelmännen att hänga med i svängarna, då de var tvungna att traktera sina instrument i snabba krumbuktiga melodier. Väl hemma igen serverades middag med efterföljande dans.⁸¹ Nordiska museets frågelistor

⁷⁷ Leffler, ”Ett bondbröllop i Hargs socken i Uppland på 1840-talet”, 30.

⁷⁸ Vid längre sträckor användas häst och vagn och bröllopståget gick då från stallarna till kyrkan. Leffler, ”Ett bondbröllop i Hargs socken i Uppland på 1840-talet”, s. 31.

⁷⁹ Leffler, ”Ett bondbröllop i Hargs socken i Uppland på 1840-talet”, 32.

⁸⁰ Leffler, ”Ett bondbröllop i Hargs socken i Uppland på 1840-talet”, 33.

⁸¹ Se även skildringen ”Ett gammaldags bondbröllop. Kulturbild från Uppland” af Saile. *Dagens Nyheter* (8 september 1901).

innehåller samstämmiga uppgifter om likande bröllopfester även på andra håll än i Hargs socken. Det var också vanligt att bara de bästa spelmännen anlätades till en sådan sammankomst, det var till och med så att spelmän kunde anlitas från andra socknar än den egna.

Midsommarfest

En annan stor begivenhet, likt ett tredagarsbröllop, var midsommarfesterna. Även dessa pågick i dagarna tre och var fyllda med dans. Midsommar, likt skördefest och julfest, var den tid på året då upp-landsbruken bjöd in folket till fest. Skildringar av detta ter sig lite olika beroende på bruk. Vid Hargs bruk bjöds upp mot 700 personer in till midsommarfest – ätandes, drickandes och dansades natten lång i den lövklädda vagnsladan bredvid herrgården.⁸² Vagnsladan var uppdelad i två, bondändan och herrskapsändan. I den senare ”höll hammarsmederna till, och dit kom även de fina Beck-Friis ungdomarna och dansade med sina vänner. De hade långa spetsprydda kjolar som de höll upp för dammets skull, och trippade så fint med handen på kavaljerens arm.”⁸³ Musiken vid midsommarfesterna vid Hargs bruk tog dock en annan vändning under senare delen av 1800-talet och Joachim Tawast Beck-Friis ledning. Spelmansmusiken med klarinett, fiol och nyckelharpa ersattes med den mer samtida mässingsorkestern.⁸⁴

Trefaldighetskällan vid Masugnen

En annan högtid på 1800-talet var tiden mellan pingst och midsommar – trefaldighet. Vid Björsta masugn fanns vid tiden en källa kallad Trefaldighetskällan eller Masugnskällan. Den ska ha legat på en blomsterfylld och häggrik plats inne i skogen vid masugnen och lockat till sig besökare från när och fjärran för att dricka sig starka av det hälsofrämjande vattnet sedan urminnes tider.

⁸² Dietrichson, *Hargs bruk: berättelsen om Hargs bruk och dess ägare. D II 1800-talet*, 112.

⁸³ Nordiska museets frågelista *Nm 142 Lekplatser och lekvanor* (EU 37718). Uppgiftslämnare: Signe Forsgren.

⁸⁴ Rose-Marie Dietrichson, *Hargs bruk: berättelsen om Hargs bruk och dess ägare. Del III 1900-talet* (Lund: Bokförlaget Arena, 2015), 23.

...här har nog sedan urgrå hednatider folket offrat och dansat i ljusa och löftesrika midsommarnätter. Släktled efter släktled har druckit och dansat här – alla de gamla som nu sova den långa sömnen i högar och på kyrkogårdar.⁸⁵

Platsen var också samlingspunkt att träffa folk, lyssna och dansa till musik.⁸⁶ Man gick på smala stigar genom den täta Björsta-skogen från samhällena vid Harg, Börstil, Skäfthammar, Alunda, Hökhuvud, Gimo, Valö och ännu längre ifrån.⁸⁷

På dagen före Trefaldighetssöndagen samlades allmogen och ungdomen i stora skaror. Då det på den tiden inte fanns cyklar kom man gående på de smala skogsstigarna från de olika byarna. Under färden dit har man plockat med sig stora buketter av gullvivor och andra vårblommor som placerades kring källan.⁸⁸

Vid försommartid står att läsa hur källan är grant lövad.

Kring brädsconingen hade flickorna virat en krans av alla sorters blommor. Mitt över källan voro två lövade bågar nedstuckna i kors på var sin sida om rännen, som flöt åt norr, stod en rad björkkvistar ända ned till vägen. Och på den släta gräsplanen alldeles invid källan dansade man. Men ofta var det så mycket folk, så att alla inte fick rum där. Och då dansades också på en plan litet längre upp i backen. Och det hända inte så sällan att dansen gick samtidigt på fyra ställen på de bägge gräsvallarna och på två logar i närheten.

Och spelmän fanns det på den tiden. Och spelmän som kunde sin sak. Sådana överdängare på nyckelharpa som Edlund i Skansen och Per Masso i Husäng. Och Per Ersson spelade fiol och Ekström från Malsäter blåste klarinett. Och förresten var det en hel mängd med dragspelmän från byalagen som tjänstgjorde extra. Så nog fanns det spelmän alltid. Och dansen gick hela natten.⁸⁹

⁸⁵ Olof Thunman, "Trefaldighetskällan vid Björsta i Harg" *Upplands formnnesförenings tidskrift* (Stockholm, 1929).

⁸⁶ "När man "drack brunn" vid Heliga Trefaldighetskällan i Harg", *Östhammars tidning* (19 juni 1932).

⁸⁷ Thunman, "Trefaldighetskällan vid Björsta i Harg".

⁸⁸ *Östhammars tidning* (19 juni 1932).

⁸⁹ Thunman, "Trefaldighetskällan vid Björsta i Harg", 133–134.

Trefaldighetskällan må ha varit en av Johan Edlunds viktigaste musiska hemvister genom hela sitt liv där både folk och musiker har haft roligt, ätit, druckit, dansat och lekt. Området har huserat mängder av människor. Källan ska dock ha sinat strax efter sekel-skiftet då vattnet reglerades.⁹⁰ Men området ska ha härbärgerat en ”omfattande bebyggelse” från 1600-talets slut till 1900-talets början. Masugnen finns idag endast kvar som en övervuxen och raserad kulle av stenblock invid ett vattendrag som ursprungligen gav kraft åt masugnen.⁹¹ Av den heliga källan finns inte ett spår.

Spelmansmusik över klassgränser

I de beskrivningar som presenteras ovan rörande musiklivet i Hargs socken tecknas en bild av ett rikt förekommande musik- och dansliv under 1800-talets andra hälft. Folket, ofta benämnt som allmogen, verkar ha levt ett liv till stor del i musikens tecken där spelmän och spelmännens låtar bär upp musiklivet. Vad som vidare är intressant är hur vissa av dessa spel- och danstillfällen inkluderar ytterligare samhällsklasser – herrskapen.

Det finns flera berättelser om hur herrskap och allmoge dansar vid samma tillfälle. Det verkar dock ha skilt sig åt mellan olika lokalsamhällen huruvida dessa samhällsklasser verkligen träffas och dansar tillsammans. Vid Karlholms bruk i norra Uppland deltog herrskap och allmoge i lekar tillsammans: ”I dessa lekar deltog också brukets patron eller förvaltare, hans barn och släktingar. Det var inte fråga om någon rangskillnad, utan alla deltog så gott de kunde”.⁹² Även på Arholma utanför Roslagskusten ”var alla unga samman. Alla voro liksom en familj.”⁹³ Vid Hargs bruk dansade herrskap och allmoge i samma vagnshus vid brukets midsommarfest men i olika ändar av lokalen.

Även om människorna inte alltid blandades över klassgränser vid danstillställningar så verkar musiken inte känna sådana begränsningar. Spelmännen spelade för allmoge likväl som för herrskap:

⁹⁰ Thunman, ”Trefaldighetskällan vid Björsta i Harg”.

⁹¹ Upplandsmuseet, *Jord och järn*.

⁹² Nordiska museets frågelista *Nm 142 Lekplatser och lekvanor*, Vol. 1. (EU 37457) Uppgiftslämnare Bror Fernlund, Karlholms bruk.

⁹³ Nordiska museets frågelista *Nm 142 Lekplatser och lekvanor* (EU 37514) Uppgiftslämnare Agnes Westerberg, Björkö Arholma.

På herrgården i Harg hölls det också kalas för släkt och vänner vid olika tillfällen [...] Under många timmar dansade då värdfolket och bruksherrskapet tillsammans med hammarsmederna och deras hustrur till tonerna av fiol och nyckelharpa.⁹⁴

I intervjun med Leffler, till *Om Nyckelharpospelet på Skansen*, säger Edlund att "Herrskaperna dansa den [schottis] ej mycket, de dansa mest vals och bondpolska samt hambopolkett".⁹⁵

Vid Lövsta bruk finns skildringar av organisten och tillika spelmannen Matts Wesslén, vilken ofta bjöds in till traktens herrgårdar att med sin dansmusik höja glädjen vid de stora julbjudningarna. "Blev det bekant att gubben Wesslén och hans gossar skulle svara för dansmusiken, så uteblev för visso ingen gäst".⁹⁶ Spelmanslåtarna kunde även bokstavligen inkorporera överklassen:

Stallmästaren Olof Hellstedt vid Tobo bruk hade skrivit en egen ryttaremarsch. Han skall enligt berättelse ofta ha blivit kallad till baron Carl de Geer på Lövsta. Baron de Geer hade sin egen polska "Excellensen Carl de Geers polska".⁹⁷

Spelmansmusiken verkar således inte vara begränsad till att finnas till för endast allmogens bröllop, fester och danser – tvärtom – spelmansmusiken verkar sakna klassgränser och förekomma i alla samhällsgrupper i och omkring bruksmiljöerna men alltid till dans. Spelmännen och deras låtar passade likväl till brukets privata societetsbjudningar såväl som till allmogens dans på en nyslagen äng.

Varifrån kom Johan Edlunds musik?

Bara veckor efter Edlunds ankomst till Skansen meddelas i *Stockholms Dagblad*, den 22 juni 1896, att filosofie kandidat Karl Peter Leffler har räddat musik från glömska genom att ha nedtecknat 106

⁹⁴ Dietrichson, *Hargs bruk: berättelsen om Hargs bruk och dess ägare. Del II 1800-talet*, 112.

⁹⁵ Leffler, *Om Nyckelharpospelet på Skansen*, 37.

⁹⁶ Olof Andersson "Berömda uppländska spelmän" i *Upplands Fornminnesförenings årsbok*, 1940, 117.

⁹⁷ Andersson, "Berömda uppländska spelmän", 120.

melodier spelade av Johan Edlund och Jonas Skoglund. Leffler har valt att skriva ned sådana som inte är nedtecknade sedan innan vilket lämnar ett tolkningsutrymme för att Edlunds och Skoglunds repertoar mycket väl kan ha innehållit även andra låtar men som alltså inte visat sig intressanta nog för Lefflers transkriptioner. Leffler påpekar även att han inte har nedtecknat låtar som är ”förvanskningar af moderna danskompositioner”.⁹⁸ Beskrivningen av transkriptionsprojektet understryker att de gamla låtarna bär ”prägel af verkligt folkligt ursprung”.⁹⁹ Så varifrån kommer då dessa melodier med ”folkligt ursprung” och vilka är dessa gamla spelmän som anses vara musikens upphovspersoner?

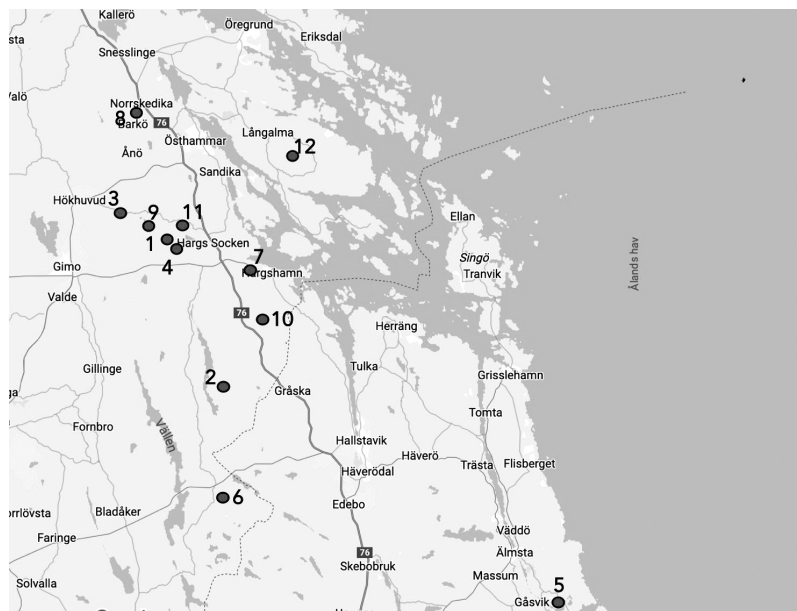
Edlund namnger dryga tio spelmän vars musik han återger för Leffler. Den spelman som förekommer flitigast är Anders ”Marsätrarna” Ekström (1807–1879) vilken tillika är den som Edlund säger sig ha lärt sig spela av. Näst efter denna högtaktade spelman nämns tröskverksbyggare Mårten Blank (1739–1792) från Vaddika, samt hans son Erik Blank (1771–1810).¹⁰⁰ I persongalleriet finns även Anders ”Gåsvikarn” Andersson i Gåsvik (1816–1887), Jan Erik Klar i Pettsbohl (1822–1911), Matts Ersson i Träske (1795–1852), Olof Karlstedt (1790–1852) i Grådal, Jan Nilsson i Börstil (1821–1878), Gustaf Wahlund i Harg (1818–1897), skräddare Jan Erik Sjölund i Stockby (1835–1926) och båtsman Lars Erik Würst på Tvärnö (1810–1894). Samtliga namngivna spelmän var födda och levde sina liv samtidigt som Edlund i norra Roslagen.¹⁰¹ Musiken har alltså traderats genom en gehörstraditon. Av alla dessa spelmän är det endast Anders Gås-

⁹⁸ ”Uppteckning af folkmelodier på Skansen”, *Stockholms Dagblad* (22 juni 1896).

⁹⁹ ”Uppteckning af folkmelodier på Skansen”, *Stockholms Dagblad* (22 juni 1896).

¹⁰⁰ Far och son, Mårten och Erik Blank behöver en genealogisk utredning då det finns flera Mårten och Erik Blank från slutet av 1700-talet och framåt i Hargs socken. Den Mårten Blank (1739–1792) som brukar refereras till i spelmansböcker är skriven som mjölnare i Vaddika (se Lars Erik Larsson, *Uppländske spelmän under 4 århundraden* (Uppsala: Upplands grafiska, 1980), och Jersild, K. P. *Leffler – i folkmusikbevarandets tjänst*, 129. I denna mjölnarsläkt vid Vaddika kvarn namnges pojkar Mårten eller Erik i fyra generationer räknat från den tidigaste Mårten Blank (1739–1792). Dock går inte mjölnaryrket i arv längre än två generationer. Den Erik Blank (1829–1854) som verkar vara den som rimligen avses är arbetare vid gruvan i Björsta, är jämgammal med Johan Edlund (1826–1903) och är sonsons son till denna Mårten Blank (1739–1792).

¹⁰¹ Med reservation för namnen Mårten och Erik Blank, se tidigare fotnot.



Karta över platser där de spelmän som Edlund namner till Leffler bor. 1. Johan Edlund, Sundhagen, 2. Anders Ekström, Malsätra, 3. Mårten Blank, Vaddika, 4. Erik Blank, Masugnen, 5. Anders Andersson, Gäsvik, 6. Jan Erik Klar, Pettsbohl, 7. Mats Ersson, Träsket, 8. Jan Nilsson, Norrskedika, 9. Olof Karlstedt, Grådal, 10. Gustaf Wahlund, Buskendal, 11. Jan Erik Sjölund, Stockby och 12. Lars Wurst, Mälby. Beskuren del av *Topografisk webbkarta* från Lantmäteriet CCO <https://minkarta.lantmateriet.se/>.

vikarn Andersson som har epitetet *spelman* i kyrkböckerna.¹⁰² Övriga namngivna spelmännen är egendomslösa och anges i kyrkböckerna som nybyggare, backstugusittare eller torpare. Soldat Nr 81 Jan Erik Klar och kronobåtsman Nr 83 Lars Erik Wurst är dock avlönade av kronan, men i likhet med de andra egendomslösa. Samtliga av Edlunds låtar tillskrivs andra personer och han uppger inte sig själv som upphovsman till någon låt (till skillnad från Jonas Skoglund). Alla refererade namn är män med ett undantag – sångleken ”Udden står och sover” vilken Edlund uppger att han lärt sig av ett ”stadsfruntimmer i Vaxholm”.¹⁰³

¹⁰² Om Gäsvikarn finns en tämligen utförlig berättelse av Birger Björnerstedt, *Ölåtar och spelmän: Traditioner från "Gäsvikarn" till "Mosse-Fridolf"* (Stockholm: Författares bokmaskin, 1981).

¹⁰³ Leffler, *Om Nyckelharpospelet på Skansen*, 38.

Edlunds repertoar ter sig alltså lokalt förankrad till hemmahörande spelmän primärt i Hargs socken vid norra roslagskusten. Folkmusiken odlades i socknen och spelmän lärde av varandra, även över generations- och sockengränser, genom de många tillfällen och platser som fanns för musik och dans. Hargs socken visar sig vara en rik och levande musikbyggd under 1800-talet. Vad gäller låtarnas stil så påpekar Leffler i sin skrift att de olika danstyperna kommer från främmande länder. Leffler identifierar även att flera melodier som Edlund spelar påminner eller är identiska med några av Carl Mikael Bellmans låtar. Vilket skulle kunna innebära att dessa låtar, som var mycket populära under 1800-talet, har kommit från Stockholm till Roslagen för att införlivas i Edlunds repertoar.¹⁰⁴ Det är också fullt möjligt att melodierna, som Leffler identifierar som lika hos Edlund och Bellman, härrör från ett gemensamt folkligt ursprung.¹⁰⁵

Jonas Skoglunds låtar i *Om Nyckelharpospelet på Skansen* tillskrivs lokala referenser från de angränsande uppländska socknarna Tolfta, Tierp, Söderfors och Björklinge. Skoglunds låtar har även några referenser till Hälsingland och socknarna Delsbo, Arbrå och Järvsö, vilket förmodligen har att göra med Skoglunds koppling till landskapet, då han föddes i Järvsö 1846 men flyttade som barn till Tolfta socken i Uppland. Skoglunds material har även referenser till Dalarna, Västmanland, Stockholm och Flen. Skoglunds låtar har alltså fler kopplingar till det svenska inlandet än vad Edlunds låtar har.¹⁰⁶ Intressant är att Leffler jämför ett antal av Skoglunds låtar med Edlunds (men inte tvärtom). Två av Skoglunds låtar anges komma från Roslagen. Detta ger ett intryck av att musik kan ha rört sig från kustbandet och in i landet men inte åt andra hållet. Det finns alltså några beröringspunkter mellan de två spelmännens repertoarer men respektive spelmans låtar är dock i huvudsak lokal.

¹⁰⁴ Se resonemang hos Jan Ling, *Nyckelharpan: studier i ett folkligt musikinstrument* (diss., Uppsala universitet, 1979), 164.

¹⁰⁵ Detta gäller Marsch Nr 6 efter Marsåtrarn som liknar Epistel Nr 67 Fader Movitz, bror!. Leffler kommenterar även att Johan Edlund använder flera Bellmanmelodier som marscher, dock ej nedtecknade i Lefflers skrift. Leffler, *Om Nyckelharpospelet på Skansen*, 48–49.

¹⁰⁶ De referenser som tillskrivs samtliga låtar i Lefflers skrift är män med undantag från två referenser till kvinnor: Gammelvals Nr 19 (s. 113) har Jonas Skoglund lärt sig av sin svärmor som i sin tur har lärt sig låten från en hattmakare i Stockholm.

Edlunds låtar i Lefflers skrift är uppdelade efter *marscher*, *polskor* och *valser*. Därefter kommer en fjärde avdelning med en blandning av genrer; mazurkainspirerad polska som går under benämningen *hoffsa*, *hambopolkett*, *tysk polska* samt en *danslek*. I *Om Nyckelharpospelet på Skansen* skriver Leffler att samtliga av dessa musikstilar ursprungligen kommer från andra länder. Några av Johan Edlunds *marscher* identifierar Leffler som Bellman-låtar vilket innebär att dessa melodier kan ha spridit sig från Stockholm från 1700-talets senare hälft och upp till Roslagen, alternativt att melodierna har ett gemensamt folkligt ursprung. *Polskan* anser Leffler komma från August den starkes hov i Polen, importerad till Sverige vid 1700-talets början genom Karl XII. *Valsen* beskriver Leffler härstamma från den sydtyska societeten vid 1700-talets slut. Leffler skriver att valsen därefter rör sig från den svenska societeten till att tränga in hos allmogen. Enligt både Edlund och Skoglund, hade dansen funnits i deras hemtrakter i minst 50 år.¹⁰⁷ Denna datering ger i så fall året 1846, när Edlund är 17 år och tillika Skoglunds födelseår. Enligt Leffler härstammar sedan den tyska *polkan* från Böhmen och kommer till Sverige cirka 1830. Enligt Edlund har polkan kommit till Harg via båtsman Wurst 1850, då Edlund är 21 år och kronobåtsman Wurst 40 år. Vid samma tid som polkan kommer till roslagskusten introduceras även *polkettan* genom sjömän. När Leffler frågar spelmännen om dansen mazurka så verkar varken Edlund eller Skoglund ha erfarenhet av själva dansen, dock har mazurka-musik använts till annan dans, såsom hambopolka. Leffler påpekar också att mazurkan är en modern dans och att den, enligt Skoglund, kom med sjöfararna.¹⁰⁸ Andra danser som *schottis* har enligt Leffler en historia som startar i England 1848. Enligt Edlund hade schottisen funnits i 6–7 år i Hargs socken när han intervjuas av Leffler 1896. Denna deklaration av musikstilarnas ursprung och ålder ger vid handen att musiken inte nödvändigtvis återspeglar ett ”verkligt folkligt ursprung” som Leffler initialt utger sig för att visa i sin skrift. Tvärtom. Musikstilarna kommer utifrån, främst sjövägen, och flera är inte uråldriga utan snarare moderna och samtida så som mazurkan och schottisen.

¹⁰⁷ Leffler, *Om Nyckelharpospelet på Skansen*, 36.

¹⁰⁸ Leffler, *Om Nyckelharpospelet på Skansen*, 37.

Sammanfattning

Hazeliuss mål var att Skansen skulle visa upp en nationell bredd av svensk musik – allt från stjärngossetågets Staffansvisor, medeltida koraler, ”urgamla och halft förgätna melodier” till nyckelharpa och vallhorn såväl som sirliga rokokodanser ute i det fria.¹⁰⁹ Dagstidningarna från tiden visar att det tidiga Skansen lyckades förmedla just detta; kvartetter och körsång, Flottans musikkår, folkdans, spelmän (fiol), kantele, finska runosånger, jojk och folkvisor samt spel på nyckelharpa. Här fanns en bredd av särlingar från rikets alla hörn såväl som en nationell samling. Vad gäller den folkmusik på nyckelharpa som Leffler nedtecknat från Edlund och Skoglunds repertoar så ter det sig som om musiken ”af verkligt folkligt ursprung” kanske inte var så urgammal som Hazeliuss hade tänkt sig eller sprungen ur en djup svensk nationell själ.¹¹⁰ Å ena sidan verkar spelmanslåtarna odlas inom ett relativt begränsat regionalt fält vilket skulle kunna bekräfta ett folkligt ursprung som något lokalt. Men å andra sidan verkar musiken vara fylld av referenser och stilar som kommer till det regionala sammanhanget från platser utanför det lokala. Några av Edlunds låtar identifierar Leffler som liknande Bellmans marscher. Det är alltså fullt möjligt att Bellmans musik har spridits till Roslagen. Sjövägen mellan Roslagen och Stockholm nyttjades flitigt vilket gör en sådan förflyttning mycket rimlig. Flera av nyckelharpospelarnas musikstilar har kommit till roslagskusten från kontinenten sjövägen såsom polkan, polkettan, schottisen och mazurkan. Inte heller är musiken så urgammal vad gäller datering, tvärtom är många av låtarna nästintill samtida eller endast några decennier gamla, exempelvis schottisen som dansades i England vid 1800-talets mitt.¹¹¹ Detta med att musiken är modern och samtida, sammanfaller med Gunnar Ternhags beskrivningar av Hugo Alfvéns skildringar av sin vistelse på roslagsön Svartsö sommaren 1894, där Alfvén beskriver delar av den spelmansmusiken han tar del av som *modern*.¹¹²

¹⁰⁹ Bohman, ”Folkmusiken på Skansen”, 37.

¹¹⁰ ”Uppteckning af folkmelodier på Skansen”, *Stockholms Dagblad* (22 juni 1896).

¹¹¹ Leffler, *Om Nyckelharpospelet på Skansen*, 37.

¹¹² Folkmusiken som något modernt och samtida snarare än historiskt och dåtida beskrivs även av Ternhag, ”Midsommarvaka – melodierna”.

Folkmusiken som kom till Skansen är alltså inte enkom ett resultat av musik *från* landet *till* huvudstaden. Jag föreslår att musikens förflyttning och rörelse snarare kan förstås som ett resultat av (i) en slags cirkularitet där musik kan ha kommit från huvudstaden till Hargs socken för att, via olika spelmän, återvända till huvudstaden samt (ii) genom en slags spridning eller diffusion från andra länder till lokala platser, såsom roslagskusten, för att därefter komma till Skansen.¹¹³

Blev då Skansen en slags traditionsförmedlare av den urgamla svenska folksjälens, en folklig dikt såsom Hazelius uttryckte det? Jag vill mena att Skansens folkmusik, med referens till Lefflers nedtecknade av Edlunds låtar, är *folkmusik* i ordets vidaste bemärkelse – det vill säga inte begränsad till allmogens musik från landsbygden utan inkluderande *folk* från samhällets högsta nivåer. Folkmusiken är ett folkets musik i bred bemärkelse. Herrskapet vid Hargs bruk dansar, precis som allmogen, till nyckelharpomusiken. Detsamma gäller för Skansens dansbana, där stadens societet klär sig i folkdräkt och får lära sig dansa till folkmusiken, som lärs ut av anföraren från Uppsala universitet genom danssällskapet Philochoros. Kanske ska den svenska nationella själen förstås som en folklig dikt om ett folk i vid bemärkelse vilket inkluderar bredare samhällsskikt. Det ter sig också som att den folkliga dikten även bygger på inkorporerad av nya influenser utifrån snarare än ett förvaltande av en urgammal allmogekultur.

Coda

Hur kom det sig då att Matts Mattssons Janne, alias Johan Edlund, tog ångfartyget Furusund från Östhammar för att komma till Skansen den 6 juni 1896? Var Edlund så omtalad att kunskapen om honom letade sig ned till huvudstaden? Blev Edlund upptäckt av Hazelius när denne eventuellt sommargästade Östhammar eller Öregrund? Gick förmedlingen via bruksfolket i Harg under någon av deras Stockholmsvistelser? Var det någon av de lärde män som drack brunn vid Heliga Trefaldighetskällan som förmedlade Edlund till storstaden? Nej, detta arrangemang verkar vara en tillfällighet.

¹¹³ Johan Östling & David Larsson Heidenblad, "Cirkulation – ett kunskapshistoriskt nyckelbegrepp", *Historisk tidskrift* 137:2, 2017, 269–284.

ternas historia av eget slag som verkar gå via spelmannen Per Sundin (1849–1928). Den tjugo år yngre arbetsskarlen Sundin bodde vid Masugnen och var därmed nära granne med Edlund. Enligt en anteckning från spelmanstävlingarna i Uppsala 1912 där denne Per Sundin var en av deltagare, står att läsa: ”Det var jag som skaffade dit honom [till Skansen].”¹¹⁴

Anledningen till Sundins flytt från Hargs socken var att gods-herren Joachim Beck-Friis motade bort honom vid en midsommardans vid bruket, då Sundin förmodligen olovades och mot alla regler delade ut flygblad om arbetarnas rättigheter.¹¹⁵ Detta regelbrott skall ha lett till att hans tjänster inte längre kunde bli aktuella vid upplandsbruken, varpå Sundin lämnade bygden. Sundin befann sig i Stockholm på våren 1896, då han fångats på ett foto av Stockholms byggnadstimmermäns första majtåg.¹¹⁶ Förmodligen var det samtidigt med denna stockholmsvistelse som Sundin fick nys om behovet av skickliga spelmän till Skansen. Hazelius hade lyckats skapa en slags allmän förpliktelse att vilja bistå nationalprojektet.¹¹⁷ Och säkerligen låg det inte i vägen för allt-i-allo-arbetaren Sundin att det också gick att tjäna en hacka på rekommendationen. En stor anledning kan ha varit att den tjugo år yngre Sundin hade Edlund att tacka för mycket under sitt liv i Hargs socken. Sundin kan mycket väl ha lärt sig spela av Edlund, då de bodde mycket nära varandra. Det kan också ha funnits familjesociala skäl där den äldre spelmannen kan ha stöttat den yngre kollegan som verkade följd av olycka. Som barn dog hans far 27 år gammal i en gruvolycka och hans yngre syskon dog bara månader gammal när Per var blott fem år genom att falla ned i eld.¹¹⁸ En oerhört tragisk olycka som måste ha märkt den unge pojken för livet. Fyra av hans egna åtta barn dog i vid mycket tidig ålder, bland annat hans två förstfödda söner.¹¹⁹ Även

¹¹⁴ Uplands nations Folkmusikkommitté, *Enkäter om spelmän i Uppland.*, ULMA 475:60, 1912, s. 120.

¹¹⁵ Per-Ulf Allmo, ”Per Sundin. Nyckelharpan 4/79”, *Föreningen nyckelharpans medlemstidning*, s. 9–12. Dietrichson, *Hargs bruk: berättelsen om Hargs bruk och dess ägare. Del II 1800-talet*.

¹¹⁶ Allmo, ”Per Sundin”.

¹¹⁷ Hillström, *Ansvar för kulturarvet: studier i det kulturhistoriska museiväsendets formering med särskild inriktning på Nordiska museets etablering 1872–1919*.

¹¹⁸ *Död och begravningsböcker Hargs socken EI:2 (1791–1861)* Bild: 2730 samt Bild 2720.

¹¹⁹ Född i och uppvuxen vid Masugnen, Harg 9 sep. 1849. Sundin gifter sig med Greta Stina Moberg (född 12 juni 1855). Tillsammans får de flera barn; en son som dör

hans hustru dog 1894, varpå Sundin gav sig av till Stockholm för gott för ett nytt liv med ny familj. Kanske var det denna tragiska familjehistoria som låg till grund för att han benämnde sig själv "Gamla helvetet".¹²⁰ Utan alla dessa händelser och tillfälligheter är det inte säkert att eftervärlden hade fått ta del av Lefflers målande porträtt och stora visskatt som den gamle Edlund förgyllde Skansen med under några somrar i slutet av förra sekelskiftet. En kulturskatt som har kommit att ligga till grund för en stor del av vår kunskap om nyckelharpspel och musik från tiden.

Källor och litteratur

Källor

Arkivmaterial

Hargs församling

Husförhörlängd Harg AI:19 (1861–1865).

Död och begravningsböcker EI:2 (1791–1861).

Institutionen för musikvetenskap, Uppsala universitet

Band 909, SVA BC 0353 (1964-05-30).

Band 910, SVA BC 0354 (1964-05-30).

Institutet för språk och folkminnen, Uppsala

Uplands nations Folkmusikkommitté, *Enkäter om spelmän i Uppland.*, ULMA 475:60, 1912.

Nordiska museet, Stockholm

Nordiska museets arkiv. H. Edlund. *Spelmän på Skansen 1898*. Fotografi.

Nordiska museets frågelista *Nm 110 Dansplatser*.

Nordiska museets frågelista *Nm 113 Spelmän*.

Nordiska museets frågelista *Nm 142 Lekplatser och lekvanor*.

strax efter födseln 1874, sonen Axel Reinhold (1876–1877), sonen Emil (*1879), Selma Kristina (*1881), Elin (*1884), sonen Karl (1887–1889), sonen Karl Emanuel (*1889), sonen Andreas Gideon (1892–1893). De fyra barnen flyttar till bruket i Forsmark när Pers första hustru Stina och tillika barnens mor dör 1894. I samband med detta lämnar Per Hargs socken.

¹²⁰ Allmo, "Per Sundin".

Östhammar församling

Husförhörlängd Östhammar AI:10 (1851–1855).

Tryckta källor

Leffler, Karl Peter, ”Ett bondbrylllop i Hargs socken i Uppland på 1840-talet”, i Artur Hazelius red., *Meddelanden: 1881–1896: Samfundet för Nordiska museets främjande* (Stockholm: Nordiska museets förlag, 1896), 28–35. <https://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:nordiskamuseet:diva-173>.

Leffler, Karl Peter, *Om nyckelharpospelet på Skansen* (Stockholm: Nordiska museet, 1899).

Thunman, Olof, ”Trefaldighetskällan vid Björsta i Harg”, *Upplands formminnesförenings tidskrift* (Stockholm, 1929).

Digitala källor

Kungliga biblioteket, Digitaliserade svenska dagstidningar, <https://tidningar.kb.se/>:

Aftonbladet

Dagens Nyheter

Läns Tidningen

Stockholms Dagblad

Vårt land

Östhammars tidning

Lantmäteriverket

Generalstabskartan Östhammar, 92–I, 1876. Lantmäteriets historiska kartor.

Topografisk webbkarta från Lantmäteriet CCO <https://minkarta.lantmateriet.se/>.

Övriga

Musical Instrument Museum Online (MIMO) MIR758 https://mimo-international.com/MIMO/doc/IFD/OAI_GNM_540490.

Tvärnö hembygdsförening, *Tvärnö förr och nu*, 1989. <https://www.hembygd.se/tvarno/page/21839>.

Philochoros, ”Gamla Philochoros”, <https://philochoros.se/historia/>.

Litteratur

- Allmo, Per-Ulf (2019). *Den gamla nyckelharpan*. Tullinge: Per-Ulf Förlag.
- Allmo, Per-Ulf (1997). Per Sundin. *Nyckelharpan*, nr 4/79. Föreningen nyckelharpan's medlemstidning, 9–12.
- Andersson, Olof (1940). Berömda uppländska spelmän. *Upplands Fornminnesförenings årsbok 1940*, 113–121.
- Bohman, Stefan (1979). "Folkmusiken på Skansen." *Fataburen. Nordiska museet och Skansens årsbok 1979*. Stockholm: Nordiska museet, 35–68.
- Björnerstedt, Birger (1981). *Ölåtar och spelmän. Traditioner från "Gåsvikarn" till "Mosse-Fridolf"*. Stockholm.
- Bäckström, Mattias (2012). *Hjärtats härdar: folkliv, folkmuseer och minnesmärken i Skandinavien, 1808–1907*. Diss. Göteborgs universitet.
- Dietrichson, Rose-Marie (2013). *Hargs bruk: berättelsen om Hargs bruk och dess ägare. Del II 1800-talet*. Malmö: Bokförlaget Arena.
- Dietrichson, Rose-Marie (2015). *Hargs bruk: berättelsen om Hargs bruk och dess ägare. Del III 1900-talet*. Lund: Bokförlaget Arena.
- Hillström, Magdalena (2006). *Ansvar för kulturarvet: studier i det kulturhistoriska museiväsendets formering med särskild inriktning på Nordiska museets etablering 1872–1919*. Diss. Linköpings universitet.
- Jeanson, Gunnar (1926). *August Söderman: en svensk tondiktarens liv och verk*. Diss. Stockholms högskola.
- Jersild, Margareta (1994). *K. P. Leffler – i folkmusikbevarandets tjänst*. Stockholm: Svenskt visarkiv.
- Johansson, Dan (2011). "Från kronovarv till hamn. Älvkarleby och Harboviks varv under Vasatid." *Hamnmiljöer* (Proceedings) Vasamuseet 18–19 maj 2011, Stockholms universitet: Centrum för maritima studier, 18–20.
- Kock, Ebbe (1939). Nybyggare. *Svensk uppslagsbok, Band 20*, 362–363.
- Larsson, Lars Erik (1980). *Uppländske spelmän under 4 århundraden*. Uppsala: Upplands grafiska.
- Ling, Jan (1979). *Nyckelharpan: studier i ett folkligt musikinstrument*. Diss. Uppsala universitet.

- Lundberg, Dan & Ternhag, Gunnar (red.) (2000). *The musician in focus: individual perspectives in Nordic ethnomusicology*. Stockholm: Royal Swedish Academy of Music.
- Millrath, Sigrid (1993). *Tror fröken att det klarnar?: Sigrid Millraths minnen från Oscar II:s tid och Artur Hazelius Skansen*. Stockholm: Nordiska museet.
- Modin, Madeleine (2018). *Museala och musikaliska föreställningar om historiska musikinstrument: en studie av Musikhistoriska museets verksamhet 1899–1918*. Diss. Stockholms universitet.
- Myrdal, Janken & Gadd, Carl-Johan (red.) (2000). *Det svenska jordbrukets historia Bd 3 Den agrara revolutionen: 1700–1870*. Stockholm: Natur och Kultur/LT i samarbete med Nordiska museet och Stift. Lagersberg.
- Ring, Herman A. (1894–1907). *Sveriges industri – dess stormän och befrämjare. Del III*. Stockholm: P.B. Eklunds förlag.
- Segerstråle, Nils (1981). *Svenska fideikommiss*. Stockholm: AWE/Geber.
- Ternhag, Gunnar (red.) (1979). *Fataburen: Specialnummer: Folkmusik*. Stockholm: Nordiska museet.
- Ternhag, Gunnar (2003). "Midsommarvaka – melodierna." I *Hugo Alfvén: en vägvisare*. Red. Gunnar Ternhag & Jan Olof Rudén. Hedemora: Gidlund, 110–112.
- Ternhag, Gunnar & Rudén, Jan Olof (red.) (2003). *Hugo Alfvén: en vägvisare*. Hedemora: Gidlund.
- Upplandsmuseet (1999). *Jord och järn. Kulturhistoriska miljöer i Östhammars kommun*.
- Wik, Nils-Gunnar, Sundberg, Arne & Stephens, Michael B (2006). *Malmer, industriella mineral och bergarter i Uppsala län*. SGU.
- Östling, Johan & Larsson Heidenblad, David (2017). "Cirkulation – ett kunskapshistoriskt nyckelbegrepp." *Historisk tidskrift* 137:2, 269–284.

Att välja ett regionalt musikliv. Musikaliska entreprenören Valborg Aulins flytt till Örebro

Per-Henning Olsson

Inledning

Valborg Aulin (1860–1928) var tonsättare, pianist och pianolärare. Hon fick sin utbildning i Stockholm, först privat, sedan vid konservatoriet och därefter vidareutbildade hon sig utomlands. När hon återvände till Sverige 1887 efter utlandsstudier bodde och arbetade hon i Stockholm. Hon innehade aldrig någon fast tjänst utan var tvungen att som entreprenör själv planera, organisera och driva sitt arbete. År 1903 lämnade hon Stockholm. Det går att hitta personliga skäl till flytten, men troligen var skälen framför allt yrkesmässiga, att förutsättningarna i Stockholm blivit sämre. Hon valde att flytta till den mindre staden Örebro. Hon fortsatte sin yrkesverksamhet där och etablerade sig i Örebros musikliv. I den nya hemstaden var hon verksam som pianist och pianolärare, men hon komponerade inte några nya verk under åren i Örebro. Trots det är det relevant att säga att hon hade betydelse som tonsättare dessa år. Örebro blev hennes hem och nya arena och hon stannade där fram till sin död 1928.

Detta kapitel syftar till att förklara vad flytten från Stockholm till Örebro innebar för Valborg Aulin och för Örebros musikliv. Jag visar hur hon som entreprenör byggde upp sin yrkesverksamhet i Stockholm respektive Örebro, hur balansen mellan hennes olika yrkesroller ändrades och hur handlingsutrymmet förändrades. Jag visar också hur de olika yrkesverksamheterna samverkade och betydelsen av kontakter, i synnerhet inom föreningar. Aulin fick en central roll

i Örebro musikliv, som välkänd lärare och konsertgivare. Hennes årliga konserter 1912–1927 blev ”en institution” i stadens musikliv.¹

För att bättre förstå och förklara Aulins musikaliska aktivitet använder jag entreprenörsbegreppet efter William Webers modell där musikern ses som entreprenör, en aktiv agent inom musiklivet. Enligt Weber har många ”stora musiker” förändrat musiklivet när de har sökt nya möjligheter i syfte att stärka sina karriärer.² Med hjälp av entreprenörsbegreppet går det att få djupare förståelse av samspelet mellan Aulins verksamheter som tonsättare, pianist och pianolärare. Detta gäller både hennes verksamhet i Stockholm kring sekelskiftet, i Örebro efter flytten 1903 och vid jämförelse mellan dessa verksamheter. Dessutom kan det ge förklaring till hur Örebro musikliv påverkades av hur Aulin sökte nya möjligheter i sin karriär.

Det material som finns bevarat om Valborg Aulin är relativt litet. Dagboksanteckningar eller motsvarande saknas helt och det finns bara enstaka brev bevarade. Ett viktigt material för att få kunskap om Aulins aktivitet som musiker är dagstidningar, där inte minst annonser finns som ger information om konserter. Där går det att se när, var och med vilka Aulin framträdde samt ibland även vilken musik som framfördes. Det finns även annonser för Aulins undervisning. Vidare hittar man recensioner och i vissa fall notiser eller någon enstaka artikel.³ Många av dessa går att nå genom Kungliga bibliotekets digitala söktjänst, men gällande Aulins år i Örebro är läget sämre. Endast årgångarna 1903–1906 av *Nerikes Allehanda*, *Örebrokuriren* och *Örebro Dagblad* finns digitaliserade.⁴ I dem går det att med sökfunktionen hitta Valborg Aulin omnämnd vid ett relativt stort antal tillfällen. För perioden 1907–1928 måste man istället använda mikrofilm, vilket innebär att man inte kan fritextsöka utan måste gå igenom sida för sida för de dagar och perioder man vet eller tror är intressanta. Jag har gått igenom Örebrotidningar från januari

¹ Sign. T. G–r [Tyko Gellner], *Nerikes Allehanda* (14 mars 1928).

² William Weber, ”The Musician as Entrepreneur and Opportunist, 1700–1914” in William Weber, red., *The musician as entrepreneur, 1700–1914: managers, charlatans, and idealists* (Bloomington: Indiana University Press, 2004), 3.

³ Vid sidan av sökord/sökfraser som ”Valborg Aulin” med några stavningsvarianter har jag sökt på ”fröken Aulin” och ”Aulin” där det sistnämnda ger mångfaldigt fler sökträffar.

⁴ Sista datumet är 31 december 1906. Kungliga biblioteket, ”Svenska dagstidningar”, *Kungliga biblioteket*, <https://tidningar.kb.se>, hämtad 2 november 2023.

till april 1907–1928 eftersom jag hade kännedom om konserter som Aulin gav under dessa månader.⁵ Detaljer kring sökarbetet återkommer jag till.

Uppväxt, utbildning och yrkesliv i Stockholm

Valborg Aulin föddes 1860 i Gävle, som dotter till Lars Axel Alfred Aulin, lektor i grekiska, och Edla (född Holmberg), skicklig pianist som framträdde offentligt i Gävle.⁶ Familjen flyttade till Stockholm 1863 när fadern började arbeta som lektor vid Stockholms högre elementarläroverk. I Stockholm var Lars Axel mycket aktiv inom Mazerska kvartettsällskapet och i samtiden beskrevs att han spelade violin ”med mycken skicklighet och var såsom amatör en bland Stockholms mest ansedda kvartettspelare”.⁷ Familjen hade 1862 utökats med Valborgs bror Axel och 1866 föddes Tor, sedermera känd violinist, tonsättare och dirigent. 1869 avled fadern Lars Axel till följd av lungsjukdom endast 43 år gammal, vilket gjorde att familjen gick från att vara välbärgad till att få ekonomiska utmaningar. Valborg levde även senare i livet, enligt Tors hustru Anna Aulins beskrivning, under ”mycket anspråkslösa förhållanden”.⁸ Valborg fick sin första musikaliska utbildning i hemmet av moster Clara som var pianist och pianolärare. Vidare undervisades hon privat av Jakob Adolf Hägg och Albert Rubenson innan hon 1877–82 studerade vid Musikkonservatoriet. Hennes lärare där var bland andra Hilda Thegerström i piano och Albert Rubenson och Ludvig Norman i instrumentation. Norman blev viktig för Aulin. Enligt *Svenskt*

⁵ Cecilia George, ”Valborg Aulin: en tonsättarbiografi” (CD-uppsats, Stockholms universitet, 1997), 32–37. Georges CD-uppsats är ett välgjort arbete som har varit värdefullt att använda, särskilt tack vare vissa uppgifter som författaren tagit fram genom arkivstudier. I uppsatsen pekar George ut ett antal av Aulins Örebro-konserter som underlättade mitt sökarbete.

⁶ I det följande har jag utgått från dessa två källor, där inte annat anges: Olallo Morales, ”L Valborg Aulin”, *Svenskt biografiskt lexikon*, Bd 2 Ankarcrona-Becker (Stockholm: Bonnier, 1920), 445–446 och Olallo Morales, ”Tor B V Aulin”, *Svenskt biografiskt lexikon*, Bd 2 Ankarcrona-Becker (Stockholm: Bonnier, 1920), 446–450. Uppgiften gällande Edlas framträdande är hämtad från *Gefleborgs Läns Tidning* (9 maj 1854).

⁷ *Aftonbladet* (25 september 1869).

⁸ Anna Aulin, ”Tor Aulin”, *Röster i radio*, 9 (1934).

biografiskt lexikon rönt Aulin ”under sin studietid särskild uppmuntran av tonsättaren Ludvig Norman, som med intresse följde hennes kompositoriska utveckling”.⁹ Två av Aulins verk tillägnades Norman: 5 tondikter för piano (1882) och *Pie Jesu Domine* (1885). Det senare komponerades ”Till Ludvig Normans minne” efter att Norman gått ur tiden samma år.

Redan under studieåren började Valborg Aulin att ge konserter, bland annat 1881 på turné i Norrland tillsammans med brodern Tor.¹⁰ Efter konservatoriestudierna arbetade Valborg Aulin som tonsättare, pianist samt lärare i piano, harmonilära och kontrapunkt. Tack vare Jenny Lind-stipendiet kunde Valborg Aulin 1885–1887 resa utomlands för att vidareutbilda sig. Hon studerade instrumentation för Niels W. Gade i Köpenhamn och Benjamin Godard i Paris. Under kortare perioder av utlandsåren studerade hon även för andra lärare, bland annat piano för en fru E. Bourgain, elev till den mer kända pianovirtuosen Théodore Ritter.

Efter hemkomsten från Paris till Sverige var Aulin mycket aktiv i Stockholms musikliv, återigen som såväl tonsättare som pianist och lärare. Den största delen av Aulins produktion upptas av pianomusik och verk för sång och piano. Aulin komponerade en stor pianosonat, *Grande sonate sérieuse*, ett verk som hon visade upp vid utlandsstudierna, men de flesta pianostycken är mindre, ensatsiga verk, vissa dock löst sammanfogade i svit (som i ovan nämnda 5 tondikter för piano). Bland andra större verk finns hennes enda renodlade orkesterverk, *Tableaux Parisiens*, komponerat i Paris, som dock inte uppfördes under hennes liv. Vidare bör Stråkkvartett nr 1 F-dur nämnas, ett av hennes mest omfångsrika verk. Stråkkvartetten vann Musikaliska konstföreningens Pristävlan vilket innebar att den gavs ut 1888.¹¹ Samma år uruppfördes också verket av den kvartett som Tor Aulin var primarie i, som sedermera kom att kallas Aulinska kvartetten.¹² Verket fick sammantaget ett gott mottagande, men mötte också viss kritik, särskilt från en skribent som också tog upp Valborg Aulins kön i kritiken och kallade verket ”ett ganska

⁹ Morales, ”L Valborg Aulin”, 445.

¹⁰ Se exv. *Norrlandsposten* (3 juni 1881).

¹¹ Curt Carlsson, *Musikaliska konstföreningen 150 år: några kapitel ur dess historia* (Stockholm: Musikaliska konstföreningen, 2009), 74.

¹² *Aftonbladet* (5 mars 1888); *Svensk Musiktidsning*, 16 (1905), 121.

nätt fruntimmersarbete”.¹³ Under 1890-talet komponerade Valborg Aulin flera körverk, bland annat Tre körer för fruntimmersröster med piano-ackompanjemang.¹⁴ Verket vann pris vid en kompositionstävling i samband med kvinnoutställningen i Köpenhamn 1895, där det också uruppfördes.¹⁵ Aulin gav två konserter med enbart sin egen musik, 1896 och 1901, vilka jag kommer in på senare. När hon 1903 flyttade till Örebro annonserades flytten i *Svensk musiktidning* och man kunde läsa att Aulin ”gjort sig känd som rätt betydande tonsättarinna”.¹⁶

Valborg Aulin förblev ogift hela livet. Myndig blev hon 1884, när myndighetsåldern för ogifta kvinnor sänktes från 25 till 21 år och Aulin var 24.¹⁷ Under alla åren i Stockholm bodde Aulin tillsammans med sin mamma Edla och under de flesta åren även tillsammans med minst en moster. Alla delar av Aulins yrkesverksamhet, tonsättare, pianist och lärare, krävde egen drivkraft, planering och organisation, krävde att hon var entreprenör.

Musikern som entreprenör

I ”The Musician as Entrepreneur and Opportunist, 1700–1914” diskuterar William Weber hur entreprenörsbegreppet kan förstås och användas i samband med tonsättare och musiker under den nämnda perioden.¹⁸ Weber pekar på vikten av att fråga ”hur musiker arbetade som aktiva agenter inom musiklivet och därmed inom samhället som helhet”, istället för att hamna i klichébilder av musiker, exempelvis som underordnade vid ett hov eller som genier som lever i sina egna bubblor.¹⁹ I sin beskrivning av musikers entreprenörskap tas olika egenskaper och tillvägagångssätt upp som var viktiga för

¹³ *Aftonbladet* (7 mars 1888); *Svenska Dagbladet* (7 mars 1888); *Dagens Nyheter* (8 mars 1888); kritiken om ”fruntimmersarbete” i signaturen ”En köpenhamnare”, *Nya Dagligt Allehanda* (16 mars 1888).

¹⁴ Gunnar Ternhag, ”Valborg Aulin (1860–1928)”, *Levande musikarv*, <https://levande-musikarv.se/composers/aulin-valborg>, hämtad 2 maj 2023.

¹⁵ *Post- Och Inrikes Tidningar* (7 juni 1895); *Nationaltidene* (6 september 1895).

¹⁶ *Svensk musiktidning*, 15 (1903), 118.

¹⁷ ”Myndighetsålder”, *Nationalencyklopedin* (u.å.), <https://www.ne.se>, hämtat 26 april 2023.

¹⁸ Weber, ”The Musician as Entrepreneur and Opportunist”, 3–14.

¹⁹ Weber, ”The Musician as Entrepreneur and Opportunist”, 3.

att lyckas som professionell musiker på hög nivå, som att "musikalisk opportunist" var nödvändig för musikaliskt entreprenörskap och en essentiell förutsättning för en professionell musiker.²⁰ Denna opportunist handlar om förmågan hos musiker att uppfatta en möjlighet och dra nytta av den på ett effektivt sätt. Musiker som entreprenörer behövde "en bred uppsättning sociala färdigheter för att identifiera och utnyttja lovande möjligheter", var tvungna att attrahera en publik, organisera konserter och hitta människor som ville gynna deras konst.²¹ Deras framgång gynnades av "manipulering av sociala och politiska tendenser" och att identifiera marknader för deras varor eller tjänster.²²

Jag ska visa hur Valborg Aulin utnyttjade möjligheter på olika sätt, hur hon identifierade marknader, attraherade publik och organiserade konserter, och hur detta är relevant i samband med flytten till Örebro. Å ena sidan framstår Aulin som långt ifrån den perfekta entreprenören, vilket jag ska gå in på orsakerna till nedan. Men å andra sidan var hon en frilansande musiker och en sådan var per definition en entreprenör.²³ Även hennes verksamhet som lärare och tonsättare kan förstås bättre i ett entreprenörssammanhang, inte minst flytten till Örebro. I studiet av en kvinnlig musikalisk entreprenör måste nämnas att det fanns hinder, som inte fanns för män i motsvarande situation. Exempelvis fanns förväntningar på vilka genrer kvinnor skulle komponera inom,²⁴ vilka instrument som var lämpliga för kvinnor,²⁵ vilken typ av musik som var lämplig för

²⁰ Weber, "The Musician as Entrepreneur and Opportunist", 6.

²¹ Weber, "The Musician as Entrepreneur and Opportunist", 5.

²² Weber, "The Musician as Entrepreneur and Opportunist", 7.

²³ William Weber, "From the Self-Managing Musician to the Independent Concert Agent", i William Weber, red., *The musician as entrepreneur, 1700–1914: managers, charlatans, and idealists* (Bloomington: Indiana University Press, 2004), 106.

²⁴ Symfoni och stråkkvartett sågs som typiskt manliga genrer. Gällande symfoni, se Eva Öhrström, *Elfrida Andrée: ett levnadsöde* (Stockholm: Prisma, 1999), 117–119; gällande stråkkvartetter, se Paula Gillet, "Entrepreneurial Women Musicians in Britain. From the 1790s to the Early 1900s", i William Weber, red., *The musician as entrepreneur, 1700–1914: managers, charlatans, and idealists* (Bloomington: Indiana University Press, 2004), 200. Relaterat till detta är bedömningen av Aulins första stråkkvartett som "ett ganska nätt fruntimmersarbete" i den ovan nämnda recensionen ur *Nya Dagligt Allehanda* (16 mars 1888).

²⁵ Sarah McNeely, "Beyond the Drawing Room: The Musical Lives of Victorian Women", *Nineteenth-Century Gender Studies* Issue 5.2 (Summer 2009), 15, <https://www.ncgsjournal.com/issue52/mcneely.html>.

kvinnor,²⁶ samt hur kvinnor skulle spela och hur de fick se ut när de spelade.²⁷

Paula Gillet har i en artikel studerat entreprenörskap hos kvinnliga musiker i 1800-talets Storbritannien.²⁸ Hon undersöker hur kvinnliga musiker gick tillväga för att få tillgång till och fördel av beskyddare, publik och marknader. Clara Schumann tas upp som ett exempel på hur en kvinnlig pianist i mitten av 1800-talet bedömdes av kritikerna. Gillet tar upp hur utommusikaliska kriterier spelade en viktig roll i receptionen av kvinnliga musiker, särskilt den motsägelse mellan kraft och femininitet som kritikerna uppfattade.²⁹ Dessa begränsningar gjorde att utmaningarna var betydligt större för en kvinnlig musikalisk entreprenör, än för en manlig.

Weber hävdar att den musikaliska opportunistens mest grundläggande handling var att visa upp sig och göra reklam för sig själv, vilket måste ha varit utmanande för Aulin med tanke på de rådande kvinnoidealen.³⁰ Beskrivningarna är få, men hon verkar inte ha varit en utåtriktad person som gillade att stå centrum. I dödsrunan berättas om en "personlighet, som för yttervärlden kom att te sig icke så litet originell".³¹ Det beskrivs att hennes värld helt upptogs av musiken och att hon befattade sig "föga mer än nödvändigt var" med allt annat. Vidare står: "För henne gick saken före personen när det gällde den konstnärliga uppfattningen." En sådan mening indikerar att Aulin inte anpassade sig utifrån andras uppfattning, inte ens om den andra var en person med makt eller av social betydelse, något som kan ha varit ett hinder för Valborgs karriär. Förutom dessa personlighetsdrag vet man att hon var mycket närsynt vilket kan ha försvårat vissa typer av sällskapsliv, exempelvis kontaktskapande. Svägerskan Anna Aulin har beskrivit Valborg Aulins "totala brist på

²⁶ Katharine Ellis, "Female Pianists and Their Male Critics in Nineteenth-Century Paris", *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 50/2-3 (1997), 363. Ellis tar upp ett exempel från Paris-konservatoriet och visar hur repertoaren i en tävling såg ut 1863–1900 samt hur skillnaderna varit mellan männens och kvinnornas pianoklasser. För männen återkom Beethovens musik alla gånger medan Beethovens musik aldrig förekom för kvinnorna. De återkommande tonsättarna för de kvinnliga pianisterna var Haydn och Bach.

²⁷ Gillet, "Entrepreneurial Women Musicians in Britain", 199.

²⁸ Gillet, "Entrepreneurial Women Musicians in Britain", 198–220.

²⁹ Gillet, "Entrepreneurial Women Musicians in Britain", 199.

³⁰ Weber, "The Musician as Entrepreneur and Opportunist", 5.

³¹ Signaturen T. G-r [Tyko Gellner], *Nerikes Allehanda* (14 mars 1928).

yttre charme”.³² Detta, att en annan person beskrivit henne så, kan säga något om att det var svårt för Valborg Aulin att visa upp sig och göra reklam för sig själv, eller att hon inte brydde sig särskilt om vad andra tyckte om henne. En annan omständighet som kan ha haft betydelse var att Aulin bodde med sin mor och levde under mycket enkla förhållanden. Allt detta sammantaget måste ha försvårat hennes sociala liv.

Vid sidan av beskrivningen ovan finns även tecken som tyder på att hon under åren i Stockholm inte trivdes i större sociala sammanhang. Även om hon var med i föreningar och sällskap verkar hon inte hört till de mest aktiva.³³ Exempelvis valdes hon in i sällskapet Nya Idun 1890,³⁴ men står i en skrift från 1895 med under rubriken ”Invalda medlemmar, som antingen aldrig gjort sitt inträde i eller senare utgått ur sällskapet.”³⁵ I Örebro verkar hon dock ha hittat sociala sammanhang som hon trivdes i. Det finns inga belägg för att Aulin hade den hos Weber nämnda förmågan att manipulera sociala och politiska tendenser och det framstår inte heller som troligt. Däremot går det att se hur hon på andra sätt försökte utnyttja sina möjligheter på bästa sätt.

Aulins entreprenörskap

Eftersom Valborg Aulin inte hade någon tjänst eller något fast engagemang att luta sig mot krävdes ett entreprenörskap. Hon behövde själv ordna konserter eller tillfällen då hon kunde framträda. Hon var tvungen att själv rekrytera elever och fick arbeta för att få sina kompositioner utgivna och framförda på konserter.

Aulin började undervisa redan 1882, i slutet av studierna vid Musikkonservatoriet och undervisade i Stockholm åtminstone till

³² Anna Aulin, *En fyrväppling av svenska tonsättare: Minnen om Aulin, Sjögren, Stenhammar och Peterson-Berger* (Uppsala: J. A. Lindblads förlag, 1944), 20.

³³ Då hon nämns är det för bidrag till den musikaliska underhållningen. Det är dokumenterat att Aulin framträdde vid Fredrika Bremen-förbundets vårsamkväm, och det nämns att hon framträtt inom Kvinnoklubbens verksamhet, bland annat vid tioårsfesten 1897. *Nya Dagligt Allehanda* (4 april 1894); *Idun*, 47 (1897).

³⁴ *Sällskapet Nya Idun 1885–1935: femtioårshistorik: medlemsförteckning* (Stockholm: Sällskapet Nya Idun, 1935 [Omtr. 1984]), 48.

³⁵ *Nya Idun 7/2 1885–1895* (Stockholm: Sällskapet Nya Idun 1895), 16.

och med 1901.³⁶ Hennes moster Clara Holmberg gav under många år pianolektioner i Stockholm och satte ut annonser i dagstidningar för att rekrytera elever. Aulin hade sett på nära håll att det var ett upplägg som kunde fungera och kan ha blivit inspirerad. I annonserna går det att se hur Aulin ändrade formuleringar över åren, sannolikt för att locka fler elever. Dels lyfte hon fram sina meriter i olika skeden, att hon var "elev vid konservatorium" (januari 1882), "utexaminerad Elev af Konservatorium" (november 1882) och "hemkommen från Paris" (november 1887, då det var känt att hon haft Jenny Lind-stipendium under två år).³⁷ Dels erbjöd hon olika tjänster, olika typer av undervisning. Det var "Pianospel, Harmoni och Kontrapunkt", senare även "Ackompagnement och à-quatre-mains-spel" och efter Paris-studierna att det var pianoundervisning "efter Ritters metod".³⁸ Just det sistnämnda, att undervisa efter en särskild metod lyfter Weber fram som en vanlig taktik för lärare som också var entreprenörer.³⁹ I denna annons meddelade Aulin att hon även undervisade i instrumentation. Dessutom öppnade hon för en vidare kundkrets, vilket var ovanligt i samtiden, och angav detta på franska: "OBS.! On recoit aussi des étrangers."⁴⁰

Under en lång period blev hennes annonser mycket kortfattade, där det enbart meddelades att hon fortsatte med sina lektioner (utan specificering). Troligen ansåg hon att hennes undervisning inte behövde mer beskrivning än så och valde därför korta, billigare annonser. När annonserna kring sekelskiftet återigen blir mer detaljerade och får det nya tillägget "biträder med ackompanjemang vid instudering af operapartier" kan det tyda på en svagare elevtillströmning och ett behov att anpassa sig till marknaden.⁴¹ Det kan nämnas att även moster Clara hade arbetat med olika formuleringar, vilket hon kan ha diskuterat med systerdottern.⁴² Jag har inte funnit något

³⁶ Den första annonsen för lektioner med Valborg Aulin som jag har hittat är i *Stockholms Dagblad* (10 januari 1882) och den sista i Stockholmspressen är i *Dagens Nyheter* (15 oktober 1901). Uppgift om studieåren: Morales, "L Valborg Aulin".

³⁷ *Stockholms Dagblad* (10 januari 1882; 3 november 1882; 25 oktober 1887).

³⁸ *Stockholms Dagblad* (10 januari 1882; 3 november 1882; 25 oktober 1887).

³⁹ Weber, "The Musician as Entrepreneur and Opportunist", 14.

⁴⁰ *Stockholms Dagblad* (25 oktober 1887).

⁴¹ *Stockholms Dagblad* (12 september 1899).

⁴² Jämför Claras annonser i *Nya Dagligt Allehanda* (29 september 1869) respektive *Stockholms Dagblad* (12 september 1877).

källmaterial som visar hur Aulins undervisning i Stockholm gick till, hur många elever hon hade, eller hur mycket hon tjänade på detta.

När Valborg Aulin framträdde som pianist lyckades hon till en början bra.⁴³ Dock gav hon inte egna pianoaftnar med virtuos repertoar. Oftast framträdde hon istället vid konserter som gavs av andra där hon "biträdde" som pianist som det ofta stod i annonser. Det innebar att en sång- eller instrumentalsolist arrangerade konserten och att Aulin var med främst som ackompanjatör, men också ofta som pianist i ett par stycken för piano solo.⁴⁴ I sin artikel om receptionen av och retoriken kring kvinnliga pianister i 1800-talets Paris tar Katharine Ellis upp en hierarki över pianister, en rangordning över pianisters professionella kompetens som tonsättaren och kritikern Oscar Comettant publicerade 1861.⁴⁵ Beskrivningen är förvisso från Frankrike ca 20 år tidigare, men har relevans även i Aulins samtid. Aulin, en ackompanjatör som spelade enstaka enklare solo-stycken stod utifrån Comettants hierarki lågt i kurs.

Ibland var Aulin en av många deltagande vid större konserter, som vid Filharmoniska sällskapets konsert 10 mars 1885 då hon spelade fyrhändigt med Richard Andersson.⁴⁶ Vissa gånger gavs konsert gemensamt av Aulin och en sång- eller instrumentalsolist.⁴⁷ Hennes parhäst 1881–1892 var brodern Tor Aulin. De gav konserter och hela turnéer tillsammans, både själva och tillsammans med sångerskor och andra musiker.⁴⁸ Relativt ofta på de konserter Aulin framträdde på framfördes musik som hon komponerat. Det handlade då oftast om pianostycken som hon spelade själv, men var ibland sånger där

⁴³ Se ex. på berömmande recensioner: *Sundsvallstidningen Norrland* (28 oktober 1881), *Nya Dagligt Allehanda* (20 januari 1884) och *Dagens Nyheter* (30 januari 1884).

⁴⁴ Se *Norrköpings Tidningar* (27 april 1888) gällande konsert 30 april 1888 som arrangerades av sångerskan Berna Schück med biträde av Edvin Sjöberg och Valborg Aulin.

⁴⁵ Katharine Ellis, "Female Pianists and Their Male Critics", 381. Där är "virtuosen som komponerar" överst, "virtuosen som inte komponerar" på andra plats, "den fingerlösa pianisten", en begåvad pianist som bara framför enkel musik, på tredje plats, och ackompanjatören längst ner.

⁴⁶ *Dagens Nyheter* (6 mars 1885).

⁴⁷ *Norrteje Tidning* (30 juni 1883). Aulin gav denna konsert tillsammans med Elisabeth Leijonström.

⁴⁸ Sångerskor som de konserterade med var exempelvis Anna Klemming och Dina Edling. *Upsala* (4 oktober 1887); *Härnösandsposten* (12 oktober 1892). Här finns både exempel på där de stod som konsertgivare tillsammans och där Tor och andra stod som ansvariga och biträdde av Valborg. *Norrlandsposten* (18 februari 1884); *Vestmanlands Läns Tidning* (27 september 1892).

hon var ackompanjator. Vid enstaka tillfällen handlade det om en större komposition.⁴⁹ Enligt Comettant hade den komponerande virtuosén högst kompetens. Aulin framförde inte virtuos musik, men det faktum att hon spelade egen musik visade att hon var en framstående musiker.

Valborg Aulin hade aldrig någon stor solokarriär som pianist, utan framträdde oftast som ackompanjator. Vid konserterna som gavs av någon annan fick Valborg draghjälp. Hon fick möjlighet att framträda och sannolikt tjäna ett arvode eller del av biljettintäkter mot en arbetsinsats som var enklare än att själv bära upp en solo-afton som pianist. De kommentarer som finns om hennes pianospel är huvudsakligen positiva, i synnerhet när hon ackompanjerade och spelade egna mindre pianostycken. Dock förekom en hel del kritiska röster i de sammanhang där hon spelade större, mer virtuos repertoar, som 1887 vid uppförandet av Camille Saint-Saëns Piano-kvartett och vid uruppförandet av hennes egna omfångsrika Grande sonate sérieuse.⁵⁰ Utifrån antalet annonser och recensioner kan man konstatera att Valborg Aulin 1892–1903, under hennes senare år i Stockholm, framträdde mer sällan som pianist. Hon spelade piano vid de egna kompositionsaftnarna 1896 och 1901, men vid sidan av dessa verkar hon endast ha framträtt vid enstaka konserter och vid sammankomster som hölls av Sällskapet Litteraturvänner och andra föreningar.⁵¹ Om det minskade antalet framträdanden berodde på att hon ville prioritera andra verksamheter, på motgångar vid konserter och i kritiken, eller om konkurrensen blev för hård är svårt att veta. Oavsett gav konsertverksamheten sannolikt inte tillräcklig framgång, vare sig i termer av positiva recensioner eller ekonomisk utdelning. Något som sammanföll med att hon framträdde mer sällan var att hon inte längre ackompanjerade sin bror. Efter turnén tillsammans med brodern och operasångerskan Dina Edling under hösten 1892 verkar Valborg inte ha gjort framträdanden tillsammans

⁴⁹ Se *Norrlandsposten* (18 februari 1884), *Norrköpings Tidningar* (25 april 1888) respektive *Aftonbladet* (9 april 1884). Den sistnämnda visar annons för konsert 13 april 1884 som gavs av sångaren Carl Fr. Lundqvist, där Valborg Aulins Herr Olof, ballad för solist, kör och orkester framfördes (då dock för solist, kör och piano).

⁵⁰ *Dagens Nyheter* (31 oktober 1887); *Stockholms Dagblad* (22 november 1887).

⁵¹ Jag har hittat tre konserter, i Vintrosa, Ulricehamn och Falköping. *Örebro Tidning* (24 juli 1894); *Ulricehamns Tidning* (11 juli 1902); *Falköpingsposten* (18 juli 1902). Om framträdande vid Sällskapet Litteraturvänners sammankomster se *Stockholms Dagblad* (8 december 1898).

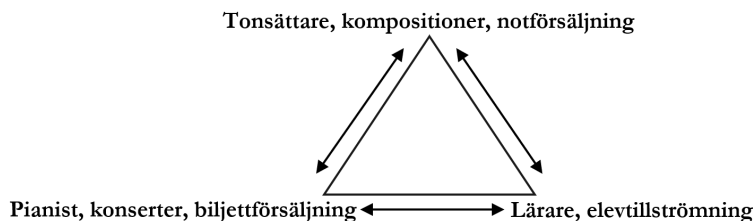
med brodern. Bland pianister som istället ackompanjerade Tor Aulin under 1892 och 1893 kan nämnas Ida Åqvist, Wilhelm Stenhammar och Emil Sjögren.

Förutom den ekonomiska vinning som konserterna gav direkt genom biljettintäkter eller arvode, var de tillfällen att spela egen musik och på sätt göra reklam. Aulin behövde synas och höras som tonsättare för att hennes musik skulle tas upp av andra musiker, både amatörer och professionella. Aulin spelade ofta egna kompositioner på konsert som också såldes i tryck.⁵² Ett lyckat framförande kunde både leda till att andra pianister ville köpa och spela hennes musik, och till att recensenter skrev positivt om musiken, vilket i sin tur också kunde leda till mer försäljning av musiken. Lyckade konsertframträdanden kunde också gynna elevtillströmningen; en pianist som imponerade på konsert, dessutom med egen vacker musik, var rimligen extra attraktiv som lärare. Förutom den positiva verkan som konserter kunde ha på tonsättarverksamheten och undervisningen, kunde det finnas positiv verkan även i annan riktning: I undervisningen kunde eleverna få spela Aulins musik vilket kunde bidra till ökad notförsäljning. Dessutom kunde nöjda elever och deras kontaktnät göra att fler kände till henne och att fler därmed kunde tänkas besöka hennes konserter. Även en ökad notförsäljning kunde bidra till att fler kände till henne och besökte hennes konserter. Förenklat kan man säga att alla tre verksamheter (pianist, tonsättare och lärare) kunde gynna varandra. I denna beskrivning finns många antaganden, men det framstår som rimligt att Aulin förstod hur de olika delarna av hennes yrkesverksamheterna samspelade. Något som talar för det är något hon skrev till Kungliga Musikaliska Akademien 1895 i samband med att hon planerade en konsert. Konsertens ändamål, skrev Aulin, var ”reklam för de kompositioner jag de sista åren fullbordat”.⁵³ När Aulin här direkt talar om konser-

⁵² Kompositioner som ofta spelades var stycken ur hennes 5 tondikter, op. 7 och 7 pianostycken, op. 8. Om publicering av dessa stycken: *Stockholms Dagblad* (16 december 1882); *Nya Dagligt Allehanda* (8 oktober 1884). Om konserter då de spelades: *Aftonbladet* (18 november 1882); *Östgöta Correspondenten* (25 januari 1883); *Norrlandsposten* (18 februari 1884); *Jemtlands Tidning* (11 oktober 1887).

⁵³ Valborg Aulin, *Brev 29 december 1895 till Kongl. Musikaliska Akademiens förvaltningsutskott*, bilagt till Kungl. Musikaliska akademins förvaltningsutskotts protokoll 8 januari 1896, Kungliga Musikaliska Akademiens arkiv, Musik- och teaterbiblioteket.

ten som ett skyltfönster för kompositionerna, för tonsättaren Aulin, pekar det på en medvetenhet kring verksamheternas samspel.



Samspelet mellan Aulins olika yrkesverksamheter.

Det är värt att nämna att även andra tonsättare i samtiden sysslade med flera olika verksamheter. Owe Ander har beskrivit olika kompositörsideal, olika tonsättarroller kring mitten av 1800-talet: 1) Beethoven-idealet, en tonsättare som helt fokuserar att komponera. 2) Rossini-idealet, en populär operatonsättare ”som levererar operor till olika scener över hela Europa”. 3) Mendelssohn-idealet, en mångsidigt verksam musiker ”som dominerar sin stads eller sitt lands musikscen – virtuoson, kompositören, dirigenten, musikadministratören etc som på ett avgörande sätt ingriper på olika områden i det offentliga borgerliga musiklivet”.⁵⁴ Med utgångspunkt i Anders kategorisering konstaterar Ulrik Volgsten att rollen som den mångsysslande musikern var den enda som var möjlig i Sverige vid den här tiden, medan de två första rollerna mest tycktes ”förbli ouppnåeliga ideal”. Han hävdar att det gällde ”för Berwald lika mycket som för Andrée eller Norman”.⁵⁵ Valborg Aulin går utan tvekan att kategorisera som en sådan mångsidigt verksam musiker och detta verkar ha fungerat bättre för Aulin i Örebro än i Stockholm.

⁵⁴ Owe Ander, *”Svenska sinfoni-författares karaktäristiska orkester-egendomligheter”: aspekter på instrumentations-, orkestrerings- och satstekniken i Berwalds, Lindblads och Normans symfonier* (diss. Stockholms universitet, 2000), 196.

⁵⁵ Ulrik Volgsten, *Från snille till geni: den svenska kompositörsrollens omvandlingar från Kraus till Måndagsgruppen: och dess betydelse för synen på musik* (Möklinta: Gidlund, 2013), 95. Ander talar om 1800-talets mitt medan Volgstens exempel Andrée är något senare.

Kompositionsaftnar i Stockholm 1896 och 1901

Två konserter i Stockholm som är av särskilt stor betydelse för Valborg Aulins år i Örebro är de kompositionsaftnar som hon anordnade 1896 och 1901. De är betydelsefulla eftersom mottagandet i tidningarna kan ha varit avgörande för valet att lämna huvudstaden och eftersom de framstår som modeller för de konserter som Aulin arrangerade i Örebro.

I början av 1896 satsade Valborg Aulin på att ge en hel konsert med bara egen musik, något som var ovanligt att tonsättare gjorde i Stockholm vid den här tiden. Anders Edling skriver i sin bok om tonsättaren Emil Sjögren att detta var en konserttyp ”som knapast fanns i Sverige före Sjögren”.⁵⁶ Sjögrens första konsert av detta slag ägde rum i Göteborg i april 1891 och Edling tror att Sjögren kan ha haft Grieg som direkt förebild för konserttypen. När Aulin gjorde detsamma, dessutom som kvinna, måste det betraktats som ett djärvt initiativ. I ett brev till Kungl. Musikaliska Akademiens förvaltningsutskott anhöll hon om att få använda Akademiens lilla orgelsal till konserten på så lindriga villkor som möjligt.⁵⁷ I förvaltningsutskottets protokoll från 8 januari 1896 bifölls Aulins ansökan ”att få begagna orgelsalen till matiné mot ersättning för omkostnaderna”.⁵⁸ Konsertens ändamål nämndes ovan, att Aulin ville göra reklam för sina nyare kompositioner. Konserten var ett risktagande. Kunde hon locka publik till konserten? Om det inte skulle dyka upp några åhörare skulle reklamsyftet misslyckas och det skulle bli en ekonomisk förlust. Men Aulins satsning var riktig. Konserten blev fullsatt och publiken bestod enligt Aftonbladets skribent till 90 % av kvinnor.⁵⁹ Det faktum att skribenten omtalade publikens sammansättning säger oss att det var något ovanligt. Möjligen säger publiksammansättningen helt enkelt att det främst var kvinnor som uppskattade Aulins musik, men det kan också visa att kvinnliga nätverk var viktiga för henne. Medlemskap och deltagande i föreningar som Nya Idun, Fredrika Bremer-Förbundet och Kvinnoklubben måste gjort att hon hade kontakt med ett stort antal kvinnor, även

⁵⁶ Anders Edling, *Emil Sjögren* (Stockholm: Atlantis, 2009), 161.

⁵⁷ Valborg Aulin, *Brev 1895-12-29 till Kongl. Musikaliska Akademiens förvaltningsutskott*.

⁵⁸ Kungl. Musikaliska akademins förvaltningsutskotts protokoll 8 januari 1896, Kungliga Musikaliska Akademiens arkiv, Musik- och teaterbiblioteket.

⁵⁹ *Aftonbladet* (7 februari 1896).

om hon inte var social som person. Och det är rimligt att dessa kvinnor både var genuint intresserade av Aulins musik och gärna stöttade när hon ordnade egen kompositionsafton. Deltagandet i de sociala sammanhangen kan ha varit en investering, något som hon visste att hon kunde ha nytta av, exempelvis när det gällde att locka publik. Konserten ägde rum i Kungl. Musikaliska Akademiens orgelsal 6 februari 1896. Aulin valde att bland annat presentera Tre köror för fruntimmersröster som vunnit pris i Köpenhamn året innan. Bland de medverkade fanns Dina Edling och Aulinska kvartetten.⁶⁰

I två dagstidningar såg skribenterna konserten som halvt privat. Orsaken till denna uppfattning var enligt ena skribenten valet av lokal, men troligen berodde det även på att konserten gavs av en kvinna, med enbart musik av en kvinnlig tonsättare och att det var 90 % kvinnor i publiken. Skribenternas uppfattning om konsertens privata karaktär gavs som orsak till att inte vilja ge kritik och att fatta sig kort, men de gav ändå kritiska kommentarer.⁶¹ Kommentarererna om det privata kan därför rimligen förstås som ett slags avfärdande, att inte behöva ta konserten på allvar. Wilhelm Peterson-Berger var kritisk till upplägget med musik av bara *en* tonsättare: "Program med endast ett komponistnamn kunna sällan, äfven när detta namn är stort och betydande, fränkännas en viss enformighet". Här förstärktes det, menade Peterson-Berger, av att Aulin inte var mångsidig som tonsättare. Recensionen var klart kritisk, men han förklarade att flera av verken som hade "svag verkan" skulle ha "gjort sig rätt bra" på ett program blandat med verk av andra tonsättare.⁶² Aulin fick också motta en närmast elak recension. Den var skriven av Tor Andrée och innehöll kommentarer om hur Aulin saknade begåvning, hur hon inte klarade av att skriva melodier, hur hon var rädd för att inte vara tillräckligt originell, och hur musiken var tråkig och hade tillkrånglad harmonik. Vidare hävdade han att musiken var kopierad från förebilder samtidigt som det var "himmelsvid" skillnad mellan Aulins musik och musiken som kopierades.⁶³ I detta sammanhang är det värt att säga något om vem denne skribent var. Tor Andrée var bror till tonsättaren Elfrida Andrée och Eva Öhrström har redogjort för att han under sin tid som recensent "enligt egen utsago [var]

⁶⁰ *Aftonbladet* (5 februari 1896).

⁶¹ *Stockholmstidningen* (7 februari 1896); *Aftonbladet* (7 februari 1896).

⁶² *Dagens Nyheter* (7 februari 1896).

⁶³ *Svenska Dagbladet* (7 februari 1896).

mest kritisk mot de kvinnliga musikerna”.⁶⁴ I ett brev från 1895 skrev han om detta till sin syster, tonsättaren Elfrida Andrée: ”Så t.ex. går jag nog icke säker för mordattentat af Lago, Valborg Aulin, Esther Sidner och Alfhild Larsson, hela den förbaskade kjolligan som du ser.”⁶⁵ I *Stockholms Dagblad* återfinner man en anonym recension där skribenten på ett fult sätt berömde Aulins musik samtidigt som kvinnliga tonsättare i allmänhet, och Aulin som sådan, trycktes ner: ”Förmågan att säga något nytt är ej allom gifvet, men om man frånser detta och ej glömmet, att den logiska tankegången och motivutvecklingen i högre grad tillhör mannen än qvinnan, måste man gifva sitt erkännande åt fröken Aulins arbeten.”⁶⁶

Sett till publiktillströmningen var konserten 1896 en framgång, men recensionerna måste ha varit tunga att läsa. Utifrån annonser i dagstidningar går det inte att se någon särskild positiv effekt för Aulins musik, förutom att ”Procul este!”, en komposition för kör och orkester framfördes av hovkapellet 1898.⁶⁷ Det är dock möjligt att de amatörmusiker som bevistade konserten tog upp hennes musik på repertoaren och att försäljningen av hennes tryckta musik ökade. Fem år senare valde hon hur som helst att ge en ny ”kompositions-afton”, denna gång 28 mars 1901 i Kungl. Vetenskaps-Akademiens hörsal. På programmet stod bland annat pianostycken framförda av Wilhelm Stenhammar och violinstycken framförda av Tor Aulin. Salen var fullsatt och även denna gång var det en ”i alldeles öfvervägande grad” kvinnlig publik. Mottagandet var i stort mycket positivt. Publiken ”applåderade lifligt och framkallade tonsättarinnan upprepade gånger”⁶⁸ och recensionerna hade få negativa kommentarer. Karl Valentin hävdade att programmet var enformigt, samma synpunkt som Peterson-Berger tagit upp 1896. Valentin var förvisso positiv i stort, men menade att kompositionerna, trots variation mellan olika typer av stycken och sättning, var ”ganska likartade, i det att en vemodigt-melankolisk stämning är förhärskande”.⁶⁹ Peterson-Berger, som recenserade även denna konsert, gav huvudsakligen beröm och tog

⁶⁴ Öhrström, *Elfrida Andrée*, 206.

⁶⁵ Tor Andrée, Brev 18 februari 1895 till Elfrida Andrée. Citerat i Öhrström, *Elfrida Andrée*, s. 206.

⁶⁶ *Stockholms Dagblad* (7 februari 1896).

⁶⁷ *Stockholmstidningen* (22 april 1898).

⁶⁸ *Svenska Dagbladet* (29 mars 1901).

⁶⁹ *Svenska Dagbladet* (29 mars 1901).

inte upp aspekten enformighet.⁷⁰ En recensent skrev att de pianostycken som framfördes ”lämpa sig för undervisningen, och kanske det finns någon förläggare, som af detta skäl intresserar sig för dem”.⁷¹ Detta, och hennes egen tidigare nämnda kommentar om konsert som reklam för kompositioner tyder på att det gynnsamma samspelet mellan Aulins olika verksamheter inte bara är teoretisk konstruktion i efterhand, utan något som Aulin och andra i musiklivet var medvetna om och förstod att använda.



Valborg Aulin. Fotograf: Fred Riise.
Musik- och teaterbiblioteket, A294
– Stora skandinaviska klippserien.

Flytten till Örebro

Valborg Aulin flyttade till Örebro i början av hösten 1903.⁷² En notis i det andra oktobernumret av *Svensk Musiktidning* berättar att: ”Fröken V. Aulin, som i flera år här i hufvudstaden verkat såsom lärarinna i pianospel och musikteori samt gjort sig känd som rätt betydande tonsättarinna, har nu slagit sig ned i Örebro för att där meddela musikundervisning.”⁷³ Det är inte känt varför Aulin flyttade från Stockholm till Örebro, men det finns flera skäl som är rimliga. Till att börja med kan det ha varit utmanande för Aulin att i 40-årsåldern leva med sin mor, som ska ha varit en tungsint karaktär

⁷⁰ *Dagens Nyheter* (29 mars 1901).

⁷¹ *Stockholms Dagblad* (29 mars 1901).

⁷² Flytten skedde i slutet av augusti eller de första dagarna i september 1903, vilket går att veta eftersom Aulin i ett brev bad redaktören till *Svensk Musiktidning* att eftersända båda septembernumren och det första oktobernumret till en adress i Örebro. Valborg Aulin, *Brevkort 9 oktober 1903 till F J Huss*, Brevsamlingen, Hs:45, Musik- och teaterbiblioteket.

⁷³ *Svensk Musiktidning*, 15 (1903), 118.

och som dessutom inte behandlade dottern på ett bra sätt.⁷⁴ Vidare framstår det som att förutsättningarna blivit tuffare inom alla delar av Aulins verksamhet. Som tonsättare hade hon ofta fått beröm, men också hård kritik. Kritikerna var mer välvilliga när hon var ung och lovande än när hon under 1890-talet skulle etablera sin position som tonsättare. Exempel på hård kritik finns i samband med kompositionsaftonen 1896 och Filharmoniska sällskapets framförande av Aulins *Procul este* 1898.⁷⁵ Tonsättarkarriären hade börjat bra, men hade sedan svårt att riktigt ta fart. Med kompositionsafnarna prövade hon ett nytt upplägg och efter det kanske hon uppfattade att möjligheterna som kvinnlig tonsättare i Stockholm var uttömda. Som beskrivits ovan gick även pianistkarriären trögt. Om hon ens försökte, kunde hon inte konkurrera om platser som pianist vid stora och prestigefyllda sammanhang som fanns i huvudstaden. De allra flesta framföranden hon gjorde under de sista åren i Stockholm var vid sammankomster som föreningar och sällskap hade, ofta tillsammans med amatörer.⁷⁶

En person som hade mycket stor betydelse för Valborg Aulin var brodern Tor. Förutom konserterna som hon hade tillsammans med honom, framförde han och hans kvartett hennes musik. Vidare fick Valborg tillgång till Tors nätverk.⁷⁷ Förutom att Valborg Aulin under större delen av 1890-talet inte längre ackompanjerade Tor på konserter avslutades 1890-talet på ett sätt för Tor som säkerligen påverkade även Valborg. Tor Aulin gifte sig 1895, men hamnade i ett olyckligt äktenskap och träffade en annan kvinna som även hon var gift och som dessutom hade barn i sitt äktenskap. Tor och den nya kvinnan, Anna Bendixon, bestämde sig för att ta ut skilsmässor i sina respek-

⁷⁴ Morales, "Tor B V Aulin", 448 samt *Vi ser tillbaka* (1977). Sveriges Radio, P2. 5 juli 1977. Radiointervju av Bo Teddy Ladberg med Iwa Voghera Aulin. Även Bo Wallner har beskrivit att Edla "inte [var] snäll mot sina barn". Bo Wallner, *Stenhammar och hans tid, band 1* (Stockholm: Norstedt, 1991), 406.

⁷⁵ Se Wilhelm Peterson-Bergers och Tor Andréas kritik ovan gällande kompositionsaftonen och *Aftonbladet* (27 april 1898) gällande *Procul Este*.

⁷⁶ T.ex. English Society och Sällskapet Litteraturvänner. *Svenska Dagbladet* (28 mars 1903); *Dagens Nyheter* (15 november 1900).

⁷⁷ Ett exempel på en person ur detta nätverk är Wilhelm Stenhammar som ofta musicerade med Tor och med hans kvartett och som blev en mycket nära vän till Tor. Bo Wallner, "Tor Aulin och det svenska musiklivet", *Dansk årbog for musikforskning* (1980), 35–36. T.ex. var Stenhammar den som dirigerade vid det ovan nämnda framförandet av Aulins *Procul este* 1898 och vid kompositionsaftonen 1901 deltog han som pianist.

tive äktenskap för att leva tillsammans, vilket ledde till skandal och fördömande från omgivningen. Tor Aulin blev djupt deprimerad, genomgick en stor kris och orkade inte vara kvar i Stockholm.⁷⁸ För Valborg Aulin måste det ha varit mycket påfrestande att se brodern genomgå något sådant. Eftersom hon under många år var mycket nära sin bror och hade arbetat mycket ihop, är det troligt att fördömandet från omgivningen också påverkade hennes sociala liv negativt.

Gällande pianoundervisningen är det svårt att veta om hon hade gott om elever eller inte. Det går att konstatera att konkurrensen hårdnade för en pianolärare i Stockholm under det sena 1800-talet på grund av att flera musikskolor bildades, vilket Martin Tegen redogjort för.⁷⁹ Skolornas grundande beskrivs som en följd av växande behov av pianoundervisning. Tegen gör bedömningen att bara något mer än 100 elever undervisades i musikskolor kring 1890 medan mer än 600 elever undervisades 1910 bara i de tre större skolorna, vilket han konstaterar måste ha gjort att det fanns plats för färre privatlärare.⁸⁰ Entreprenören Valborg Aulin såg troligtvis att det fanns bättre möjligheter på annat håll. Arbetsmarknaden för en pianolärare måste ha framstått som bättre i Örebro, en stad utan stora musikskolor, än i Stockholm. Aulins möjligheter till framträdanden som pianist kunde knappast bli sämre i Örebro, som inte var lika konkurrensutsatt, eftersom hon under de sista åren i Stockholm knappt hade spelat vid konserter över huvud taget vid sidan av de två kompositionsafnarna. Örebro måste ha haft en tillräcklig stor potential att ge en inkomst. Förutom dessa skäl att lämna Stockholm kan det ha lockat med en mindre stad, där det var lättare att få stor betydelse i musiklivet, att *vara* någon.

Varför det blev just Örebro är inte heller känt. Aulin hade haft konserter i Örebro med omnejd flera gånger, bland annat under turnén med Dina Edling och Tor Aulin 1892 och vid en sång- och musikafton sommaren 1894 i Vintrosa kyrka ca 15 km från Öre-

⁷⁸ Wallner, "Tor Aulin och det svenska musiklivet", 35–36. Anna Bendixon är samma person som ovan nämnda Anna Aulin.

⁷⁹ Martin Tegen, *Musiklivet i Stockholm 1890–1910* (diss. Uppsala univ. 1955), 96–101. Jfr även Cecilia George, "Valborg Aulin: en tonsättarbiografi", 29, i detta stycke. George är inne på konkurrensen bland musiklärare som ett möjligt skäl till Valborgs flytt.

⁸⁰ Tegen, *Musiklivet i Stockholm 1890–1910*, 100.

bro.⁸¹ Denna sång- och musikafton var ett något udda konserttillfälle för en professionell musiker. I annonsen stod Valborg Aulin inte ens med som musiker, bara att hennes Miniatur ska spelas,⁸² men i en notis nämns det att bland ”medverkande krafter påräknas den kända pianisten fröken Valborg Aulin”.⁸³ Konserten arrangerades av ”Sång- och musikvänner i Vintrosa” och inga andra medverkande står omnämnda. Inträdesavgiften användes till ”välgörande ändamål inom församlingen”. En förklaring kan vara att Aulin var på sommarbesök hos släkt eller vänner i närheten och ställde upp, vilket alltså skulle innebära att hon redan 1894 hade någon koppling till Örebro-trakten. Troligen hade Aulin fina erfarenheter från konserterna i Örebro med omnejd som gjorde det till ett bra alternativ när hon skulle flytta.

Släkt eller vänner i Örebro-trakten är också en trolig anledning i sig till att Aulin flyttade just dit. En kusin på pappans sida, Vendla Catharina ”Karin” Aulin, född 1876, gifte sig med Julius Broberg och bodde i Örebro.⁸⁴ Vidare är det troligt att Aulin kände till och hade hört gott om Emil Hjort, musikdirektör, som bland annat var organist i S:t Nikolai kyrka i Örebro från 1890.⁸⁵ Hjort skulle uppföra Elfrida Andréas Snöfrid 1894 och hade kontakt med Andrée i samband med det.⁸⁶ Det är troligt att Andrée pratade med sina kvinnliga tonsättarkolleger gällande var det fanns musiker som var vänligt inställda gentemot ”tonsättarinnor”, som de ofta benämndes vid den här tiden. Det har förvisso inte gått att finna korrespondens mellan Aulin och Andrée, som bekräftar att de hade kontakt. Men det går att visa på tillfällena då de måste ha träffats, bland annat i samband med kvinnoutställningen i Köpenhamn 1895, då musik av båda tonsättarna uppfördes.⁸⁷ För att återknyta till hur hon såg sina

⁸¹ *Nerikes Allehanda* (21 september 1892); *Örebro Tidning* (19 juli 1894).

⁸² *Örebro Tidning* (24 juli 1894).

⁸³ *Nerikes Allehanda* (20 juli 1894).

⁸⁴ Kai Christian Aulin, *Släkten Aulin från Åhus: personhistoriska anteckningar* (Svedala: [Förf.], 1980); *Örebro Dagblad* (25 februari 1903).

⁸⁵ Åke Davidsson, ”Från Musikaliska sällskapet till Philomele: ett bidrag till Örebro stads musikhistoria”, i Henning Wieslander, red., *Meddelande N:o XV* (Örebro: Samfundet Örebro Stads- och Länsbibliotekets Vänner, 1947), 108.

⁸⁶ Emil Hjort, *Brev 11 oktober 1894 till Elfrida Andrée*, Andrée-Stenhammar-arkivet, A255, Musik- och teaterbiblioteket.

⁸⁷ I tidningar framgår att båda var bevistade kvinnoutställningen där båda tonsättarnas musik uppfördes. *Dannebrog* 1895-09-05; *Stockholms-tidningen* (7 september 1895).

möjligheter som tonsättare i Örebro, kan den troliga kännedomen om Emil Hjort ha varit ett skäl för entreprenören Aulin.

Örebro och dess musikliv

Örebro ligger 200 km från Stockholm och 280 km från Göteborg, och blev garnisonsstad 1836. Staden fick järnväg tidigt, redan 1856 i och med Köping–Hults järnväg, och var en del av Sveriges första järnväg med lokomotivdrift.⁸⁸ År 1862 blev Västra stambanan mellan Stockholm och Göteborg klar och samma år anslöts Örebro genom statsbanan Hallsberg–Örebro. Örebro kanal med tillhörande sluss invigdes 1888. I samband med industrialiseringen i Sverige under andra halvan av 1800-talet skedde en urbanisering och många svenska städer växte i snabb takt. Örebro var en av dessa städer och gick mellan 1850 och 1920 från att vara Sveriges trettonde till att bli Sveriges sjunde största stad.⁸⁹ Bara mellan 1880 och 1900 nästintill fördubblades Örebros befolkning, från 11 785 till 22 013 invånare.⁹⁰ Av dessa 22 013 fanns fler kvinnor än män.⁹¹ Under åren runt sekelskiftet byggdes det enligt Gunnela Björk ”som aldrig förr” i Örebro.⁹² En av de saker som hade möjliggjort byggande var att Hjäl-maren sänktes 1878–1887, vilket hade gjort att stora ytor torrlades.⁹³

Åsa Jernudd har beskrivit att industrialiseringen i Örebro under 1800-talets sista år kom igång ”så pass att staden började ändra karaktär”, från en handelsstad till en industristad där skotillverkning blev särskilt viktigt.⁹⁴ Bedömt från en turistguide från 1901, var detta dock inte hur staden såg sig själv, eller åtminstone inte vad man ville signalera: ”Örebro är en handelsstad i första rummet och har

⁸⁸ Christer Engström, Lars Olov Karlsson och Lennart Améen (u.å.), ”Järnväg”, *Nationalencyklopedin*. <https://www.ne.se>, hämtad 29 april 2023.

⁸⁹ Anders Jönsson (u.å.), ”Örebro”, *Nationalencyklopedin*. <https://www.ne.se>, hämtad 24 april 2023.

⁹⁰ *Historisk statistik för Sverige. Del 1 Befolkning 1720–1967*, 2. uppl., Statistiska centralbyrån (Örebro: SCB, 1969), 65. Läst på <https://www.scb.se/hitta-statistik/aldre-statistik/innehall/serien-historisk-statistik-for-sverige>, hämtad 24 april 2023.

⁹¹ Åsa Jernudd, *Filmkultur och nöjesliv i Örebro 1897–1908* (diss. Stockholms universitet, 2007), 58.

⁹² Gunnela Björk, *Att förhandla sitt medborgarskap: kvinnor som kollektiva politiska aktörer i Örebro 1900–1950* (diss. Stockholms universitet, 1999), 35.

⁹³ Björk, *Att förhandla sitt medborgarskap*, 35.

⁹⁴ Jernudd, *Filmkultur och nöjesliv i Örebro 1897–1908*, 58.

Nikolai kyrka, 1903. Foto: Axel Barr. Örebro läns museum/Digitalt museum. →

de bästa förutsättningar för att vara det.”⁹⁵ Vid sekelskiftet sysselsattes dubbelt så många människor av industrin som av hantverket. Befolkningen i Örebro ökade kraftigt även under de första år Aulin bodde där: 1910 hade folkmängden nått 30 082. De följande decennierna var ökningen dock mindre. 1920 var folkmängden 36 033 och 1930, ett par år efter Aulins död, var den 37 522.⁹⁶

Musiklivet i Örebro under 1800-talet beskrivs av Åke Davidson som ”ovanligt rikt och mångsidigt”, med konserter där man kunde höra stadens organister och militärmusiker, med uppträdanden av solistensembler och virtuoser som var på besök och med operor och operetter som framfördes av sällskap i staden.⁹⁷ Davidson nämner också flitigt hemmusicerande och en livaktig musikverksamhet i flera sällskap, ”mer eller mindre hemliga”, men att musiklivet nådde sin höjdpunkt med de renodlade musikaliska sällskapen som rönt stort intresse hos befolkningen och som ”satte en bestämd prägel på det borgerliga sällskapslivet”.⁹⁸ Örebros befolkning var väl tillgodosedd med musikframträdanden kring 1870. Örebro Musikförening grundades 1869 och i staden fanns även mindre ensembler som Örebro Sångförening och Örebro Skarpskytteförenings musikkår. Sedan några år fanns då även Philomele, det musiksällskap som Aulin blev aktiv i när hon kom till Örebro.⁹⁹

Under sent 1800-tal kunde människor i Örebro förutom konserter och soaréer som dessa föreningar och sällskap gav, lyssna till

⁹⁵ Citerat från Jernudd, *Filmkultur och nöjesliv i Örebro 1897–1908*, 58.

⁹⁶ *Historisk statistik för Sverige. Del 1 Befolkning 1720–1967*, 65.

⁹⁷ Davidsson, ”Från Musikaliska sällskapet till Philomele”, 56. Detta stycke bygger på Davidsons artikel om inte annat anges. Davidsons artikel är publicerad 1947, men fortfarande ett viktigt bidrag i historieskrivningen om Örebros musikliv under 1800-tal och tidigt 1900-tal. Detta gäller inte minst beskrivningarna av musiksällskapet Philomeles verksamhet eftersom Davidson diskuterade med dirigenten Emil Hjort om detta och genom Hjort också fick tillgång till sällskapets arkivmaterial, ett material som det är okänt var det finns idag.

⁹⁸ De ”mer eller mindre hemliga sällskap” som nämns är Konkordia, W:6 och S. P. Davidsson, ”Från Musikaliska sällskapet till Philomele”, 56.

⁹⁹ Det tidigaste bevarade dokumentet är ett protokoll från 1868, som enligt Davidson dock visar att sällskapet hade sammankomster tidigare än så. Davidsson, ”Från Musikaliska sällskapet till Philomele”, 83.



framträdanden av Kongl. Lif-Reg:ts Husarers musikkår, Kongl. Nerikes Regementes musikkår, Husarsextetten och den s.k. Tengvallska kvintetten och musik i kyrkan. S:t Nikolai kyrka var stadens enda kyrka fram till 1912 då Olaus Petri kyrka stod klar.¹⁰⁰ Philomele gav ett 10-tal soaréer 1868–1872 innan verksamheten avbröts, kanske p.g.a. konkurrensen. Först 1888 upptogs verksamheten igen och sällskapet gav snart konserter i Örebro. Enligt Philomeles äldsta bevarade stadgar (från 1899) var sällskapets huvudsyfte ”att underhålla och höja musiklifvet inom samhället”.¹⁰¹ Musikdirektör Emil Hjort utsågs till sällskapets dirigent 1891. Denna tid, från 1891 och fram till 1909, beskriver Davidsson som Philomeles storhetstid. Efter detta fick sällskapet utmaningar, inte minst på grund av konkurrens från den nybildade Örebro orkesterförening, och några år senare (1917) upphörde sällskapets verksamhet helt. Philomele framförde vid flera tillfällen klassiska symfonier, oratorier och sångspel.¹⁰²

Etablering i Örebro: Philomele och andra nätverk

Det går att få en bild av hur Aulin skapade sig arbetstillfällen och byggde sociala nätverk när hon flyttat till Örebro, trots att privata anteckningar och brev saknas. De digitaliserade Örebrotidningarna utgör ett utmärkt redskap. Den andra september 1903 stod det i *Örebro Dagblad* att ”Valborg Aulin, f. d. elev vid Kungl. Musikkonservervatorium, samt af professorerna Gade, Godard, Massenet m. fl., kommer att gifva Pianolektioner härstädes under stundande säsong. Anteckningslistor tillgängliga i Rohloffs Bokhandel, Hildur Thaléns och Hilda Widegrens Pappershandel.”¹⁰³ Dessutom finns i samma tidning en kort artikel om att Aulin skulle undervisa i Örebro:

¹⁰⁰ S:t Nikolai kyrka eller Nikolai kyrka benämndes Örebro kyrka fram till 1912. Nedan benämner jag kyrkan Nikolai kyrka. Det fanns dock frikyrkor, som baptistförsamlingens Betelkyrkan, byggd 1876, och Vasakyrkan, invigd 1890, som byggdes för Örebro Brödräfsamling.

¹⁰¹ Davidsson, ”Från Musikaliska sällskapet till Philomele”, 87.

¹⁰² A[lbert] Palmblad, *Örebro orkesterförening 1909–1934: minnesskrift* (Örebro: Littorin Rydén, 1934), 12.

¹⁰³ *Örebro Dagblad* (2 september 1903).

Fröken Valborg Aulin ämnar under stundande säsong gifva piano-lektioner i Örebro. Vi hänvisa till den annons härom, som finnes införd i dagens nummer. Fröken Aulin tillhör en familj med musikaliska traditioner – hennes far var den som violinvirtuos bekante läroboksförfattaren och klassiske språkforskaren lektor Axel Aulin – och har jämte sin broder, konsertmästaren Tor Aulin, på ett glänsande sätt häfdat dessa traditioner både såsom tonsättarinna och exekutör. Hon har studerat både för in- och utländske mästare – Godard, Massenet, Gade, Alb. Rubenson (hvilken sistnämde [sic] först handledde henne i komposition) m. fl. – och innehar från dessa de vackraste vitsord. Sin undervisning i pianospel meddelar hon närmast efter Th. Ritters skola, men har kontrollerat sin metod, som är enkel och lättfattlig, med Rich. Anderson och flera erkänt framstående kapaciteter inom musklärarefacket. Som vittnesbörd om fröken Aulins förtjänster må nämnas, att hon i två år innehaft Jenny Linds stipendium och att hennes ”kompositionsaftnar” i Stockholm, hvarvid blott hennes egna tonskapelser framförts, blifvit mycket välvilligt bedömda af kritiken, jämväl af mycket fordrande granskare, såsom hr. W. Peterson-Berger m. fl.¹⁰⁴

Några saker kan sägas om denna text. För det första är det intressant att den publicerades, att Aulin fick detta utrymme i tidningen vid sidan av annonsen. För det andra är det tydligt hur artikeln lyfte fram hennes börd; faderns och broderns meriter togs upp i syfte att visa hur kulturellt och musikaliskt bildad hon var, vid sidan av genomgången av vilka hon studerat för. För det tredje använde Aulin den enligt William Weber vanliga strategin för lärare som var entreprenörer, att hänvisa till en specifik metod.¹⁰⁵ Här tog Aulin upp ”Ritters skola”, som hon studerade hos Ritter-eleven Bourgain i Paris, men hon lade även till att hon hade kontrollerat metoden med Richard Anderson, Stockholms kanske mest betydelsefulla pedagog vid den här tiden,¹⁰⁶ och ”flera erkänt framstående kapaciteter inom musklärarefacket”. Läsare fick veta att Aulins undervisning höll högsta nivå och använde beprövade metoder. Slutligen, kompositionsaftnarna togs upp som en merit, vilket är fullt rimligt, men att dessa blev ”mycket välvilligt bedömda” av kritiken är en beskrivning som inte riktigt håller för granskning. Bland recensionerna av

¹⁰⁴ *Örebro Dagblad* (2 september 1903).

¹⁰⁵ Weber, ”The Musician as Entrepreneur and Opportunist”, 14.

¹⁰⁶ Tegen, *Musiklivet i Stockholm 1890–1910*, 48–49 och 97–98.

konserter 1901 fanns många positiva omdömen, men även negativa. Och omdömena om konserten 1896 var inte så välvilliga.

En av de platser som tog emot anmälningar avseende Aulins undervisning var Hilda Widegrens Pappershandel. När Aulin redan 13 september 1903 framträdde som pianist i sin nya hemstad var det vid Örebro kvinnliga fredsförenings möte i K. F. U. K:s lokal. Ordföranden som höll föredrag vid mötet var just fröken Hilda Widegren och Aulin spelade pianomusik.¹⁰⁷ Det framstår inte som rimligt att detta var en slump, snarare hade redan ett utbyte av tjänster börjat. Aulin såg det troligen också som en bra sak att synas vid kulturevenemang så snart som möjligt. Detta kunde ju vara ett sätt att visa att en skicklig musiker fanns i staden, vilket i sin tur kunde leda till fler spelengagemang och dessutom locka nya elever. Det kan också nämnas att Hildur Thalén, som ägde en annan av de butiker som höll anteckningslistor för Aulins lektioner, kände Aulins kusin Karin Broberg. Åtminstone var båda delaktiga i organisationen av K. F. U. M:s ”Basar och höstmarknad” senare samma höst.¹⁰⁸ Det framstår som att Aulin hade nytta av de kontakter hon redan hade i Örebro.

I oktober var det dags för nästa framträdande och denna gång var det i sällskapet *Philomeles regi*. Sällskapet var ett musikaliskt och socialt sammanhang som Aulin verkar ha hamnat i så gott som omedelbart efter flytten till Örebro. Möjligen hade hon kontakt med någon medlem redan tidigare. Från Aulins perspektiv måste *Philomele* ha varit ett utmärkt forum, både med tanke på sällskapets fokus på musik och med tanke på de idealiska kontaktnät som sällskapet utgjorde. Här samlades många av de bästa inom stadens musikliv, stadens kulturelit och många personer med inflytande och pengar. Bland sällskapets olika ordförande hittar man en friherre, en lektor, en kapten, en kammarherre och två landshövdingar.¹⁰⁹ Enligt Davidsson rekryterades sällskapets medlemmar ”från de högre samhällsklasserna i Örebro”. Han nämner personer som är läroverksadjunkt, banktjänsteman, ingenjör, kapten, doktor och rektor.¹¹⁰ De kvinnor som Davidsson nämner står som ”fru” eller

¹⁰⁷ *Nerikes Allehanda* (11 september 1903). Allmänheten var välkommen och inträdet var 25 öre.

¹⁰⁸ *Nerikes Allehanda* (4 november 1903).

¹⁰⁹ Davidsson, ”Från Musikaliska sällskapet till *Philomele*”, 88.

¹¹⁰ Davidsson, ”Från Musikaliska sällskapet till *Philomele*”, 92.

”fröken” och i några enstaka fall ”doktorinna” eller ”friherrinna”. Aulin står i Davidssons uppräknings som ”musiklärarinnan Valborg Aulin”. Vid den här tiden var kammarherre Robert Montgomery-Cederhielm ordförande och som sådan beskrivs han som ”idealisk och särskilt omtyckt”.¹¹¹ Enligt en minnesbeskrivning av Nils Aschan från 1940-talet kunde Montgomery-Cederhielm ”samla och förena olika samhällslager och få alla att känna sig solidariska i fullföljandet av sällskapets strävanden”.¹¹² Detta låter som en utmärkt förutsättning för att alla skulle trivas, även en person som Aulin, som var helt ny i staden, levde under mycket enkla förhållanden och inte kom från någon fin familj. Det är tänkbart att Montgomery-Cederhielm var särskilt positivt inställd till Aulin eftersom hans mor var tonsättaren Mathilda d’Orozco.¹¹³ Vice ordförande var Klas Melander, rektor för högre allmänna läroverket, och dirigent för sällskapet var Emil Hjort, ovan nämnd musikdirektör.

Evenemanget som Aulin framförde vid var Philomeles ”Soaré med dans” 28 oktober 1903 på Stora hotellsalongen. Enligt en recension var det ”tunnsådt med åhörare”, men dessa applåderade livligt.¹¹⁴ Aulin fick beröm: ”Fröken Valborg Aulin spelade ledigt och med elegans några egna kompositioner.” De egna kompositionerna var Berceuse och Humoresk. Å ena sidan var detta inte den mest fantastiska konserten att spela på eftersom hon knappast fick något högt arvode och eftersom det inte heller var det mest prestigefyllda sammanhanget. Å andra sidan var konserten säkerligen viktig för det samspel mellan olika yrkesverksamheter som hon utarbetat i Stockholm. Konserten kan ses som ett skyltfönster för Aulin som pianist, pedagog och tonsättare. Även om det var få i publiken fanns de kanske viktigaste åhörarna bland de andra medlemmarna i Philomele. Hon stärkte kontakterna med inflytelserika personer i Örebros musikliv och samhället i stort och kanske rentav imponerade på dem. Webers beskrivning av hur frilansande musikers liv ”kretsade kring processer av socialt utbyte som definierades av professionella behov, sociala hierarkier och personligt inflytande” fram-

¹¹¹ Davidsson, ”Från Musikaliska sällskapet till Philomele”, 91.

¹¹² Citerat i Davidsson, ”Från Musikaliska sällskapet till Philomele”, 91.

¹¹³ Tore Johansson, ”Robert N G Montgomery-Cederhielm”, *Svenskt biografiskt lexikon*, <https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/9484>, hämtad 19 januari 2024.

¹¹⁴ *Nerikes Allehanda* (29 oktober 1903).

står som mycket relevant här.¹¹⁵ Genom sin kompetens och status som tonsättare, musiker och lärare hade Aulin tillgång till sällskap och kontakter från högre samhällsskikt.

Det finns nästan ingen information om vilka elever Aulin hade, men vi vet att ordföranden Robert Montgomery-Cederhielms barn, två söner och en dotter, undervisades av Aulin på godset Segersjö i början av 1900-talet.¹¹⁶ Det är troligt att det förutom dessa ofta var barn eller kvinnor i välbeställda familjer. Även om det inte finns uppgift om hur många elever Aulin hade, vet vi att hon under våren 1905 hade så pass många att hon 27 maj 1905 kunde ha "musikuppvisning" med sina elever. Den ägde rum på Risbergsska skolan och enligt notisen skulle programmet vara "synnerligen rikhaltigt".¹¹⁷ I maj 1906 stod i *Nerikes Allehanda* att Aulin inte kunde hålla någon offentlig uppvisning med sina musikelever i Örebro eftersom hennes komposition *Procul Este* skulle framföras vid musikfesten i Stockholm.¹¹⁸ Det tyder på att hon tänkte sig en uppvisning likt den året innan, men att det nu inte kunde bli av. I ett av de få brev som finns bevarade med Aulin som avsändare, skrivet 8 november 1909 till den tidigare läraren Jacob Adolf Hägg, får man uppfattningen att undervisningen var det som tog upp hennes tid: "Arbetar strängt med lektionsgifvande."¹¹⁹

Aulins ansträngningar i Örebro hade lyckats, hon knöt kontakter och skaffade sig arbete som lärare. Sett till statistik från 1910 var hon en av många kvinnor som var tvungna att arbeta för sitt uppehälle. Enligt Gunnela Björk var uppemot 60 procent av stadens vuxna kvinnor (över 15 år) ogifta, änkor eller fränskilda. Dessa kvinnor var "i stor utsträckning hänvisade till att försörja sig själva eller åtminstone bidra till sin försörjning".¹²⁰ I en tidningsnotis med anledning av en konsert 1912 beskrevs Aulins lärargärning i mycket positiva ordalag: Hon beskrevs som "uppburen för sin gedigna musikundervisning".¹²¹ Det finns också andra tecken på att Aulin

¹¹⁵ Weber, "From the Self-Managing Musician to the Independent Concert Agent", 106.

¹¹⁶ George, "Valborg Aulin: en tonsättarbiografi", 30.

¹¹⁷ *Nerikes Allehanda* (26 maj 1905).

¹¹⁸ *Nerikes Allehanda* (14 maj 1906).

¹¹⁹ Valborg Aulin, *Brevkort 8 november 1909 till Jacob Adolf Hägg*, Brevsamlingen, A9:37, Musik- och teaterbiblioteket.

¹²⁰ Björk, "Att förhandla sitt medborgarskap", 45.

¹²¹ *Nerikes Allehanda* (2 mars 1912).

snabbt blev en viktig gestalt i Örebros musikliv. I *Nerikes Allehanda* 7 april 1904 finns en annons för sånglektioner för fru Maria Elgström där Aulin står som referens vilket visar att hon redan hade en viktig position, som en garant för en sånglärares undervisning.¹²² Aulin hjälpte även till att rekommendera yngre talanger som när hon hösten 1904 skrev ett brev till direktören för konservatoriet i Stockholm, Karl Valentin, där hon rekommenderade sångerskan Helfrid Lindh från Örebro och önskade att Lindh kunde få möjlighet till vidare studier eller konserter.¹²³

Vid sidan av undervisningen visar annonser och recensioner att Aulin fortsatte med att relativt ofta framträda för allmänheten. Ett exempel på en särskilt intensiv period var november–december 1905 då hon framträdde 5, 12, 26 november och 10 december.¹²⁴ Hennes offentliga framträdanden snarast ökade efter flytten. Det handlade delvis om Philomeles konserter, där Aulin framträdde själv och tillsammans med andra på en nivå som borde ha varit relativt hög. De tidigare nämnda sällskapen i Stockholm, som hon var medlem i eller där hon åtminstone spelade vid sammankomster, hade andra fokus än musik: Fredrika Bremer-förbundet, Kvinnoklubben, Sällskapet Litteraturvänner och English Society.¹²⁵ Philomele var ett musiksällskap där hon var riktigt intresserad av det som sällskapet gjorde och det var troligen en orsak till att hon verkar ha hittat rätt när hon kom dit. Hennes flitiga medverkan på konserter när hon kom till Örebro skulle kunna ses som en ansträngning för att stärka positionen i stadens musikliv. Hon fortsatte med konsertmedverkan och var "Övrig styrelsemedlem" i Philomele 1906–1912 vilket tyder på att hon också trivdes.¹²⁶ Aulin deltog i Philomeles musikverksamhet

¹²² *Nerikes Allehanda* (7 april 1904). I annonsen står "Fröken Thorborg Aulin" som referens, men naturligtvis åsyftades Valborg Aulin. Den adress som anges var hennes adress och det felaktiga namnet måste av Elgström eller en tidningsman blivit en sammanblandning av broderns namn (Tor) och hennes eget (Valborg).

¹²³ Valborg Aulin, *Brev 6 november 1904 till Karl Valentin*, Karl Valentins familjearkiv, L112:1, Kungliga biblioteket.

¹²⁴ *Nerikes Allehanda* (6 november 1905); *Örebro Dagblad* (13 november 1905); *Örebro Dagblad* (27 november 1905); *Nerikes Allehanda* (6 december 1905).

¹²⁵ Vid sidan av ovan nämnda sammankomster med Fredrika Bremer-förbundet och Kvinnoklubben står om sammankomster med English Society och Sällskapet Litteraturvänner då Aulin framträtt i *Svenska Dagbladet* (28 mars 1903) och *Dagens Nyheter* (15 november 1900).

¹²⁶ Davidsson, "Från Musikaliska sällskapet till Philomele", 89. Ett exempel på med-

även som körsångare. När den första musikfesten i Örebro ägde rum 1917 var kören sammansatt av medlemmar ur Philomele, Örebro Oratoriekör och Örebro Allmänna Sångförening och i en förteckning står Aulin med som alt.¹²⁷

Aulin framträdde även offentligt i andra sammanhang. Hon hade konserter med flera olika sångerskor och sångare. En av dessa var Helfrid Lindh, sångerskan som Aulin rekommenderade i ett brev. Lindh och Aulin gav konserter 1904. Den första ägde rum 14 augusti 1904 på Adolfsbergs brunnssalong, en hälsobrunn strax utanför Örebro och en mycket populär sommarort för borgerskapet, dit man på fem minuter kunde ta sig med tåg från Örebro.¹²⁸ I recensionen dagen efter kunde man läsa kritiskt om Lindhs röst, men att "Fröken Valborg Aulin ackompanjerade förtjänstfullt", en uppfattning som återkom när de två hade konsert i Västerås i oktober.¹²⁹ Även de följande åren möttes Lindh av negativ kritik i pressen, vilket George redogjort för.¹³⁰ Bedömt utifrån recensioner verkar Lindh inte ha varit någon stor sångerska. Det är möjligt att Aulin överskattade Lindhs talang när hon skrev rekommendationsbrevet. Det är också tänkbart att Aulin ville hjälpa Lindh, även om hon inte riktigt trodde på hennes talang. Oavsett vilket, kan det ha varit viktigt för Aulin att stötta unga sångerskor och musiker från hennes nya hemstad Örebro. Entreprenören Aulin kan också ha tyckt att det var viktigt att visa att hon hade kontakter i musiklivet i storstaden, något som bör ha gjort henne mer attraktiv som lärare. Aulin kan även ha sett

verkan vid Philomele-konsert 1912 är en soaré 24 februari 1912, *Örebro Dagblad* (23 februari 1912).

¹²⁷ Palmblad, *Örebro orkesterförening 1909–1934*, 32. Musikfesten ägde rum då Philomeles ordinarie verksamhet hade upphört.

¹²⁸ Sven Johansson (red.), *Örebro som det var förr: en krönika i 170 bilder jämte kortfattad text* (Örebro: Sällskapet Gamla Örebro, 1963), 145; *Nerikes Allehanda* (6 augusti 1904). Värt att notera är att det fanns sånger av Benjamin Godard på programmet. Det är mycket troligt att Aulin låg bakom detta repertoarval eftersom Godard hade varit hennes lärare i Paris. *Örebro Dagblad* (11 augusti 1904).

¹²⁹ *Nerikes Allehanda* (15 augusti 1904). Efter oktoberkonserten stod att konserten "fick sitt egentliga värde" genom Aulins pianospel. *Vestmanlands Läns Tidning* (20 oktober 1904). Vid sidan av de sånger som Lindh sjöng till Aulins ackompanjemang, spelade Aulin flera solostycken vid denna konsert: de egna kompositionerna Berceuse och Humoresk, Christian Sindings Frühlingsrauschen samt musik av Grieg och Rachmaninov. *Vestmanlands Läns Tidning* (15 oktober 1904).

¹³⁰ George, "Valborg Aulin: en tonsättarbiografi", 31.

fördelar med att göra reklam för Lindh, eftersom sångerskan hade musik av Aulin på repertoaren.¹³¹

Det är värt att nämna ytterligare några framträdanden från de första åren som Aulin bodde i Örebro, både för att visa vilken typ av sammanhang Aulin framträdde i och för att ge en bild av Aulins kontaktnät. Det är tydligt att föreningar och sällskap hade mycket stor betydelse för Aulin i Örebro och att de var viktiga i stadens kulturliv. I tidningar hittar man information om flera tillfällen då Aulin musicerade vid fredsföreningars sammankomster. Förutom deltagandet vid Örebro kvinnliga fredsförenings möte som nämndes ovan spelade Aulin på Fredsföreningens Nobelfest 10 december 1904 i Vasakyrkan, vid ett fredsmöte 5 november 1905 och även vid 1905 och 1906 års Nobelfester som gavs av Fredsföreningen.¹³² Vid Nobelfesten 1906 framförde Aulin återigen musik av Godard, denna gång Hymne.¹³³

Vidare är Philomeles konserter värda att tas upp ytterligare. Aulin framträdde vid soaréer som Philomele gav – det var tillställningar som avslutades med dans – och vid folkkonserter som sällskapet började med år 1905.¹³⁴ Emil Hjort, Philomeles dirigent, var en viktig kontakt för Aulin och deras samarbete syns även utanför Philomeles verksamhet. Det kunde handla om mindre konserter, exempelvis kyrkokonserter som Hjort gav för välgörande ändamål, då Aulin deltog.¹³⁵ Men kontakten med Hjort blev framför allt viktig när Aulin själv började arrangera konserter i Örebro, vilket jag återkommer till. En annan person i Philomele som också var viktig för Aulin var banktjänstemannen och sångaren Gustaf Helleday. De lärde troligen känna varandra genom sällskapet. Båda deltog vid Fredsföreningens Nobelfest 1905 och i början av 1906 hade de tätt samarbete. I januari biträdde de två sångerskan Ragnhild Björklund vid konserter i Örebro och Motala och i mars ackompanjerade Aulin Helleday vid ”Grundloggen Olaus Petri fäst i Betelkapellet”.¹³⁶ Båda var aktiva vid

¹³¹ *Dagens Nyheter* (11 februari 1905).

¹³² *Nerikes Allehanda* (12 december 1904); *Nerikes Allehanda* (6 november 1905); *Nerikes Allehanda* (6 december 1905).

¹³³ *Nerikes Allehanda* (7 december 1906).

¹³⁴ *Örebro Dagblad* (13 november 1905); *Örebro Dagblad* (27 november 1905).

¹³⁵ *Örebrokuriren* (11 maj 1905).

¹³⁶ *Nerikes Allehanda* (26 januari 1906); *Motalaposten* (22 januari 1906); *Nerikes Allehanda* (23 mars 1906).

Philomeles soaré¹³⁷ och även Helleday blev viktig för Aulin också i ett senare skede, som en av artisterna vid en konsert 1912, den första av Aulins ”februarikonserter”.

Ett sista exempel på Aulins konsertverksamhet under den tidigare perioden i Örebro och hur den relaterade till hennes nätverk är de konserter som Aulin hade med sångerskan Hilda Mankell 1905. De hade en konsert på Brunnssalongen i Adolfsberg och en i Nora, ett upplägg som liknar Aulins konserter med Helfrid Lindh 1904.¹³⁸ Hilda Mankell, kusin till tonsättaren Henning Mankell (1868–1930), hade givit konsert i närheten tre år tidigare och en av medmusikerna var då ”fröken Helleday”.¹³⁹ Detta var säkerligen pianisten Maria Helleday. Maria Helleday var aktiv i Philomele, liksom ovan nämnda brodern Gustaf, modern Ebba och systemen Signe. Det är rimligt att anta att Aulin fick kontakt med Mankell genom familjen Helleday.¹⁴⁰ Konserten i Adolfsberg ägde rum 27 juli 1905 och fick en fin recension. Vid denna konsert framförde Aulin de egna kompositionerna Berceuse och Humoresk, liksom vid Västerås-konserten med Lindh året innan. Dessa två verkar vara de egna verk som hon spelade mest på konserter under Örebro-åren.¹⁴¹ Hon spelade också musik av Rachmaninov och Eduard Schütt och ”inhöstade rikt bifall”.¹⁴²

Davidsson beskriver Philomeles ställning från 1909 som ”alltmera prekär” med anledning av att Örebro orkesterförening bildades detta år. Orkestern ”lade beslag på åtskilliga av Philomeles musiker och sångare för sin orkester resp. oratoriekör” och konkurrerade om publikens intresse.¹⁴³ I en minnesskrift från 1934 beskrivs hur Örebro orkesterförening bildades eftersom man, enligt författaren Palmblad, ville ”få till stånd en förening, som kunde samla goda musikaliskt betonade krafter, amatörer och yrkesmusiker, vilka till glädje

¹³⁷ T.ex. deltog båda vid en soaré 14 mars 1909, *Nerikes Allehanda* (12 mars 1909).

¹³⁸ *Nerikes Allehanda* (28 juli 1905); *Nerikes Allehanda* (26 augusti 1905).

¹³⁹ I Nora 15 juni 1902. *Nora Stads Och Bergslags Tidning* (11 juni 1902).

¹⁴⁰ Davidsson, ”Från Musikaliska sällskapet till Philomele”, 88–97.

¹⁴¹ Förutom vid de ovan nämnda tillfällena spelades de exempelvis vid Philomeles soaré 14 mars 1909. *Nerikes Allehanda* (12 mars 1909).

¹⁴² *Nerikes Allehanda* (28 juli 1905). Recensenten trodde att Valborg Aulin hette ”Torborg” – samma misstag kring hennes namn som i den tidigare nämnda annonsen i *Nerikes Allehanda* (7 april 1904).

¹⁴³ Davidsson, ”Från Musikaliska sällskapet till Philomele”, 104.

för såväl sig själva som allmänheten kunde samarbeta för musiklivets höjande i *vidare kretsar*".¹⁴⁴ Emil Hjort slutade som dirigent för Philomele 1912, sällskapet sista soaré gavs 1916 och deras verksamhet upphörde helt 1917.¹⁴⁵

Flitig konsertgivare: Aulins "februarikonserter"

Valborg Aulin står som övrig styrelsemedlem i Philomele 1906–1912.¹⁴⁶ Hon slutade alltså i styrelsen samma år som Emil Hjort slutade som dirigent för sällskapet. 1912 är även sista året då jag har hittat en Philomele-konsert där Aulin medverkat.¹⁴⁷ Året kan betraktas som en slutpunkt för den första perioden av Aulins Örebro-år och samtidigt som en startpunkt på den andra perioden. Aulin var nu väletablerad inom Örebros musikliv. Detta år verkar vara det första år då Aulin själv arrangerade en konsert i Örebro, något hon sedan fortsatte med. I den nekrolog som *Nerikes Allehanda* publicerade i samband med Valborg Aulins bortgång 1928 skrev Tyko Gellner att "särskilt hennes februarikonserter varje år voro en institution i vårt musikliv".¹⁴⁸ Konserterna ägde rum varje år 1912–1927, för det mesta i februari månad.¹⁴⁹ Lokalen var alltid Nikolaikyrkan vilket troligen berodde både på att Hjort var organist i kyrkan och det faktum att akustiken i kyrkan ska ha varit "ypperlig".¹⁵⁰

¹⁴⁴ Palmblad, *Örebro orkesterförening 1909–1934*, 12.

¹⁴⁵ Davidsson, "Från Musikaliska sällskapet till Philomele", 105.

¹⁴⁶ Davidsson, "Från Musikaliska sällskapet till Philomele", 89.

¹⁴⁷ *Örebro Dagblad* (23 februari 1912).

¹⁴⁸ *Nerikes Allehanda* (14 mars 1928).

¹⁴⁹ Jag har gått igenom mikrofilm av *Nerikes Allehanda* och *Örebro Dagblad* månaderna januari till april 1910–1928 och även *Nerikes Allehanda* januari till april 1907–1909. Jag har hittat konserter arrangerade av Aulin samtliga år 1912–1927. Fokus på dessa månader beror på att George visat att konserter ägde rum under denna period 1912, 1914, 1916, 1920, 1922 och 1924 (George, "Valborg Aulin: en tonsättarbiografi", s. 32–37), vidare att konserterna i tidningar beskrevs som "februarikonserter" och "sedvanliga vårkonsert", *Nerikes Allehanda* (14 mars 1928 och 14 april 1914). Beskrivningarna av konserterna indikerar att Aulin inte arrangerade konserter på andra delar av året. Dessutom finns kommentarer i recensioner där man refererar till förra årets konsert på ett sätt som visar att det handlade om en konsert per år. *Nerikes Allehanda* (3 februari 1923).

¹⁵⁰ Palmblad, *Örebro orkesterförening 1909–1934*, 20.



Nikolai kyrka, år 1916. Bilden tagen då elever från Karlskoga besökte kyrkan.
Fotograf: Okänd. Örebro Stadsarkiv. Göran Bergmans släktarkiv.

Den första av dessa konserter ägde rum 3 mars 1912 och redan vid denna konsert kan man se flera saker som ska återkomma under Aulins "februarikonserter":

1. Aulin medverkade själv som musiker.
2. Musik av Aulin framfördes.
3. Hon använde sitt nätverk när hon engagerade musiker.
4. Repertoaren präglades av klassisk-romantisk musik.

Tonsättare som framstår som förebilder för hennes kompositioner, som Schubert, Mendelssohn, Chopin och Grieg, var särskilt vanliga. Aulins lärare Benjamin Godard fanns också ofta på programmen.¹⁵¹ Vid konserten 1912 medverkade Aulin själv samt tre vänner från Philomele: Emil Hjort, Gustaf Helleday och Oscar Sandin. Sandin var banktjänsteman och sångare, precis som Helleday. Bland verken

¹⁵¹ Musik av Godard framfördes vid sex av sexton konserter. Det ska nämnas att man hittar Godard även på andra konsertprogram från Örebro vid den här tiden. T.ex. står i *Nerikes Allehanda* (2 april 1908) om en konsert som Frivilliga Fattigvården skulle ge där Godards Berceuse skulle spelas.

som framfördes kan Godards Hymne och Aulins egen komposition Valse elegiaque nämnas.¹⁵² Konserten hade ”ett par hundratal åhörare”, något som recensenten beskrev som ”ett allt för ringa antal i betraktande af konsertgifvarinnans kända och erkända talang”.¹⁵³ Recensionen i *Örebro Dagblad* var oerhört positiv: ”Fröken Aulins förmåga att på sitt instrument återgifva de store mästarnes tonbilder är frappant i sin på samma gång kraftiga och mjuka teknik, och den hypermusikaliska känsla hon i hvarje anslagen ton låter vibrera fångslar åhöraren genom sin omedelbara innerlighet.”¹⁵⁴

Aulins satsning på att själv arrangera konsert i Örebro just när Philomeles verksamhet började upphöra framstår som mycket medveten. Entreprenören Aulin såg kanske en möjlighet och skapade något av den. Hon hade erfarenhet av att ge kompositionsafsnar i Stockholm, att stå som konsertgivare vilket innebar att ordna lokal, musiker, program, annonsering och biljetter, detta vid sidan av att hon själv uppträdde och hade egna kompositioner på programmet. Nu gjorde hon något liknande, men inte samma sak. I Stockholm hade hon fått kritik för enformighet när repertoaren enbart bestod av hennes egen musik. Nu var programmet betydligt mer blandat med bara en enstaka komposition av Aulin själv. Detta berodde kanske på att hon tag till sig av kritiken och nu strävade efter att göra ett mer varierat program. Men det kan också förklaras av att hon inte längre hade samma behov av att göra reklam för sin egen musik när hon inte längre komponerade. Formatet vid denna konsert var också relativt litet, Aulin och tre andra musiker och sångare. Vidare framstår det som en klok satsning att använda musiker och sångare ur det egna nätverket, Philomele, där Hjort dessutom var organist i kyrkan som konserten ägde rum i.

Aulin måste ha uppfattat konserten 1912 som en lyckad satsning. Hon fortsatte att arrangera konserter utifrån samma koncept och längre fram fick de dessutom större format, med fler medverkande. Från och med 1913 deltog en kör från Nikolaikyrkan varje år utom

¹⁵² Inför konserten stod att Aulin-stycket som skulle framföras hette Souvenir de dou-leur, *Nerikes Allehanda* (2 mars 1912), ett verk som det inte finns några andra upp-gifter om att det existerar. I recensionen stod att Valse elegiaque framförts, *Nerikes Allehanda* (4 mars 1912). Det var sannolikt ett och samma stycke som gavs två olika titlar.

¹⁵³ *Örebro Dagblad* (4 mars 1912).

¹⁵⁴ *Örebro Dagblad* (4 mars 1912).

1914 och 1922. Från och med 1915 deltog en blås- eller symfoniorkester med undantag för 1924 och 1927. Både kören och orkestern engagerades genom kontakter hon redan hade. Kören leddes av Emil Hjort. Kärnan i orkestern som spelade på hennes konserter var Kungliga Livregementets Grenadjärers Musikkår, vars musikaliska ledare under hela denna period var Gustaf Björkquist.¹⁵⁵ Björkquist var Hjorts efterträdare som dirigent i Philomele (1912–1916) och även om sällskapetets verksamhet avtog betydligt under denna period måste Aulin och Björkquist kommit i kontakt i det sammanhanget.¹⁵⁶ Vidare går det att se att Aulin hade etablerat kontakt med Björkquist och musikkåren innan hon engagerade dem till sin egen konsert; Aulin medverkade vid en konsert 1914 som musikkåren anordnade.¹⁵⁷ Vid flera tillfällen var musikkåren förstärkta av amatörer, 1920 förstärktes de även av Södermanlands regementes musikkår och 1923 är det angivet att medlemmar ur Örebro orkesterförening deltog.¹⁵⁸

Andra exempel på betydelsen av Aulins kontakter inom Philomele för dessa konserter kan ses vid valet av solister. Vid konserten 1914 medverkade två sångare, fröken Belfrage och ingenjör Frendelius.¹⁵⁹ Båda dessa ingick tack vare Philomele i Aulins nätverk. Belfrage hette Karin i förnamn och hade tillsammans med Aulin medverkat vid den ovan nämnda konserten med Kungliga Livregementets Grenadjärers Musikkår.¹⁶⁰ Frendelius återkom som sångare vid Aulins konserter 1921 och 1922.¹⁶¹ En annan sångerska som var med i Philomele och som medverkade vid en Aulin-konsert var Julia Tideström.¹⁶²

¹⁵⁵ Andreas Jeppsson, "Gustaf Björkquist Den olympiske dirigenten", *Aktstycket: medlemstidning för Folkkrörelsernas arkiv i Örebro län*, Folkkrörelsernas arkiv i Örebro län, Örebro, september 2015, 10. <https://arkivcentrum.se/aktstycket/akt82.pdf>, hämtad 2024-01-19. Björkquist var musikdirektör för grenadjärernas musikkår 1912–1930.

¹⁵⁶ Davidsson, "Från Musikaliska sällskapet till Philomele", 89.

¹⁵⁷ *Örebro Dagblad* (24 mars 1914).

¹⁵⁸ *Nerikes Allehanda* (9 februari 1920); *Örebro Dagblad* (30 januari 1923). Anledningen till att Södermanlands regementes musikkår deltog torde ha varit att detta regemente under en period före 1921 vintertid bodde på andra orter, bland annat hos Grenadjärerna i Örebro. Palmblad, *Örebro orkesterförening 1909–1934*, 38.

¹⁵⁹ *Örebro Dagblad* (14 april 1914).

¹⁶⁰ *Örebro Dagblad* (24 mars 1914).

¹⁶¹ *Örebro Dagblad* (30 januari 1921); *Örebro Dagblad* (18 februari 1922).

¹⁶² Hon medverkade vid konserten 1925. *Örebro Dagblad* (14 februari 1925). Tideström

När Aulin började satsa på ett större format vid konserterna framstår det som att hon hade en strategi. Aulin gick relativt försiktigt fram när hon utformade dessa konserter. På den första konserten medverkade bara enstaka musiker medan hon som nämnts senare anlidade kör och orkester. Relaterat till antalet medverkande var den musik som framfördes; när det var få musiker de första åren bestod programmet av mindre verk, bland annat något mindre pianostycke som hon själv komponerat. Längre fram fanns större verk på programmet, som hela pianokonsalter av Beethoven, Schumann och Grieg. Men i denna övergång valde hon ett försiktigt upplägg. Vid konserten 1916 framfördes första satsen ur Beethovens femte pianokonsert, 1917 framfördes hela pianokonserten.¹⁶³ 1919 framfördes första satsen ur Schumanns pianokonsert, 1920 framfördes hela verket.¹⁶⁴ 1921 framfördes första satsen ur Griegs pianokonsert, 1923 framfördes hela verket.¹⁶⁵ Orsaken till att framförandet av pianokonserterna kan ha varit att Aulin ville locka en större publik. Utifrån de uppgifter som finns i tidningar går det emellertid inte att utläsa något tydligt sådant mönster, att det skulle ha blivit fler och fler i publiken längre fram i tiden. Men orsaken kan också ha varit att det var stimulerande och meningsfullt för Aulin som musiker att framföra dessa stora virtuosa verk, något som hon aldrig hade någon möjlighet att göra i Stockholm.

Det går att se en förändring i Aulins framföranden av sin egen musik under de 16 åren som hon arrangerade konserter i Örebro. 1912–1917 framförde hon mindre pianostycken.¹⁶⁶ Vid de få tillfällen som kompositionerna kommenterades i recensionerna fick de positiv kritik.¹⁶⁷ På konserten 1918 framförde hon den ca tio minuter långa första satsen ur Pianosonat f-moll. Detta var det första tillfälle

var en aktad sångerska i Örebro, ofta solist vid Örebro orkesterförenings konserter under 1910- och 1920-talet. Palmblad, *Örebro orkesterförening 1909–1934*, 93–114.

¹⁶³ *Nerikes Allehanda* (28 februari 1916); *Örebro Dagblad* (10 februari 1917).

¹⁶⁴ *Örebro Dagblad* (22 februari 1919); *Nerikes Allehanda* (9 februari 1920).

¹⁶⁵ *Örebro Dagblad* (30 januari 1921); *Örebro Dagblad* (3 februari 1923). Den skulle ha framförts vid 1922 års konsert men enligt notisen i *Örebro Dagblad* (3 februari 1923) ska den då ha ställts in. Märkligt i sammanhanget är att det i recensionen 1922 i *Nerikes Allehanda* (20 februari 1922) beskrivs som om den framfördes. Troligt är att recensenten i *Nerikes Allehanda* inte stannade till konsertens slut.

¹⁶⁶ I tur och ordning: *Valse élégiaque*, *Berceuse* och *Humoresk*, *Miniatur*, *Vågornas vagg-sång* och *Improptu*, *Scherzo* och *Elegie*, samt *Improvisation*.

¹⁶⁷ Exempelvis 1915 då recensenten skrev om Vågornas vagg-sång att ”den drömmande melodien hade också en fin harmoniering”, kallade *Improptu* ”[d]et briljanta

som en något längre komposition av Aulin framfördes i Örebro. Det blev en ny sorts uppvisning av Aulin som tonsättare, något som bekräftas av att en text som Aulin själv skrivit om verket publicerades i tidningen inför konserten.¹⁶⁸ Efter detta år var hennes musik mer sällan på programmen och när den väl framfördes var det annan musik än hennes mindre pianostycken. Hennes musik var inte med på konserterna 1919, 1921–1923 eller 1926–1927. Den musik som spelades 1920 var Klagar rosen, klagar kaprifol? och Barcarolle ur hennes prisbelönta Tre körer för fruntimmersröster. Detta var ett relativt stort steg, eftersom det innebar att många människor, både Emil Hjort och damkören, var tvungna att engagera sig i hennes musik, istället för att det bara var hon själv som spelade. Omdömet i tidningen var svalt. Recensenten menade att körerna ”intresserade närmast som prov på konsertgivarinnans komponistiska skaplynn”.¹⁶⁹ Efter 1920 dröjde det till 1924 innan hon tog med egen musik på en konsert igen; möjligen sved recensionen vilket i så fall kan ha gjort att hon var mer obenägen att presentera egen musik. År 1924 var det återigen förstasatsen ur Pianosonat f-moll som framfördes. Och redan tidigare samma år hade Aulin uppmärksammats och hyllats som tonsättare.

I januari 1924 gästades Örebro av den framstående Kjellström-kvartetten. På programmet fanns bland annat Aulins Stråkkvartett nr 1, ett av de verk som Aulin nått störst framgång med. Inför konserten publicerade *Nerikes Allehanda* en verkkommentar om kvartetten som tonsättaren själv skrivit.¹⁷⁰ Verkkommentarer av detta slag var mycket ovanliga i Örebro-tidningarna. Publiceringarna säger oss därför vilken stark ställning Aulin hade i Örebro. Verket fick ett mycket varmt mottagande i salen där musikerna och den närvarande tonsättaren hyllades. Det fick också mycket beröm i tidningarna där *Nerikes Allehanda* var positiv och recensenten i *Örebro Dagblad* rentav var lyrisk:

Det var roligt att få lära känna denna vår stadsbo från hennes otvivelaktigt förmånligaste sida – såsom producerande konstnär. Det

stycket” och vidare att båda var ”synnerligen tilltalande och fingo af fröken Aulin själf en utmärkt tolkning”. *Örebro Dagblad* (13 februari 1915).

¹⁶⁸ *Örebro Dagblad* (23 januari 1918).

¹⁶⁹ *Nerikes Allehanda* (9 februari 1920).

¹⁷⁰ *Nerikes Allehanda* (12 januari 1924).

är inte allom givet att kunna skriva en stråkkvartett – allra minst en, som är värd att spelas och höras. Fröken Aulin har kunnat göra det, och göra det så, att man blir både förbluffad, imponerad och förtjust. Den som har skrivit en sak sådan som den kvartett, som i går framfördes, den har verkligen uträttat någonting här i livet.¹⁷¹

Detta var sannerligen en framgång för *tonsättaren* Aulin. Under Örebro-åren hade recensionerna varit positiva, men det handlade om Aulin som pianist. Det var ovanligt att Aulins kompositioner fick omdömen överhuvudtaget. Framförandet av stråkkvartetten glädde Aulin mycket. Ett av det få bevarade brev med Aulin som avsändare har primarien Sven Kjellström som mottagare. Det är skrivet 24 februari 1924 och Aulin tackar där i översvallande ordalag Kjellström för framförandet.¹⁷²

Vid hennes egen konsert 1924 framfördes som sagt första satsen ur Aulins Pianosonat f-moll. Inför denna konsert kunde man i Örebro återigen läsa den verkkommentar som publicerades inför framförandet 1918.¹⁷³ Tidningen måste ha bedömt att det fanns ett intresse för Aulins musik och en ny verkkommentar. Något som ytterligare visar på Aulin ställning i Örebro vid denna tid är vilka som medverkade på hennes konsert 1924. Förutom Emil Hjort och kyrkokören framträdde Eric E:son Ribbe som sångare, ackompanjerad av Josef Lind. Ribbe förekom återkommande som solist vid Örebro orkesterförenings konserter under 1920-talet.¹⁷⁴ Lind var vid den här tiden en centralgestalt i Örebro, inte minst i kulturlivet. Han var rektor vid Karolinska Läroverket och dirigent och ordförande för Örebro orkesterförening 1920–1930.¹⁷⁵ Den recensent som hyllat Aulins kvartett var även efter denna konsert klart positiv, inte minst till Aulin som tonsättare, även om han framhöll att sonatsatsen inte kunde jämföras med kvartetten.¹⁷⁶ Den sista gång ett Aulin-verk framfördes på hennes ”februarikonserter” var 1925, då Frey Lindblad, även han ofta engagerad som solist vid orkesterföreningens

¹⁷¹ Sign. ”Bx.” *Örebro Dagblad* (14 januari 1924). *Nerikes Allehanda*-recensionen publicerades samma dag (14 januari 1924).

¹⁷² Valborg Aulin, *Brev 24 februari 1924 till Sven Kjellström*, A549, Brevsamling från Musikmuseet, Musik- och teaterbiblioteket.

¹⁷³ *Nerikes Allehanda* (16 februari 1924).

¹⁷⁴ Palmblad, *Örebro orkesterförening 1909–1934*, 103–105.

¹⁷⁵ Palmblad, *Örebro orkesterförening 1909–1934*, 55–57.

¹⁷⁶ Sign. ”Bx.”, *Örebro Dagblad* (18 februari 1924).

konserter,¹⁷⁷ framförde två romanser av Aulin till texter av Heinrich Heine.¹⁷⁸

Eftersom materialet som säger oss något om Aulins Örebrokonserter är magert vet vi väldigt lite om vilka utmaningar Aulin stötte på när hon arrangerade konserterna. Dock finns information om just februarikonserten 1924. I *Örebro Dagblad* stod dagen innan konserten att ett framförande av Ludvig Normans Concertstykke för Piano och Orchester var planerat, men att det fick ställas in på grund av sjukdomsfall.¹⁷⁹ Vi har även tillgång till Aulins bild av detta genom det ovan nämnda brevet från Aulin till Kjellström. I brevet tackar hon inte bara för framförandet, utan även för ekonomiskt stöd som Kjellström ligger bakom att Aulin har fått ta emot.¹⁸⁰ Hon förklarar att årets konsert ”nog ej lämnar så storartadt resultat som de föregående åren” och berättar vidare: ”Ett missöde med flera sjukdomsfall föranledde stor omläggning af programmet, hvarigenom biljettryckningen [sic] fördröjdes. På detta sätt blef det mindre såldt, än det nog eljest blifvit.” Hon meddelar Kjellström att det ekonomiska stödet ”gör det möjligt att med lugn tänka på sommaren”.

Aulin planerade att ge en konsert 1928, en ”jubileumskonsert med anledning av hennes 25-åriga vistelse och verksamhet i Örebro”, men sjukdom satte stopp.¹⁸¹ Den 13 mars 1928 avled Aulin.

”En institution” i Örebros musikliv

Valborg Aulin lämnade Stockholm 1903 för att flytta till Örebro. Det finns flera personliga skäl till flytten som framstår som rimliga, men det troligt att hon åtminstone delvis flyttade av yrkesmässiga skäl. Det gick trögt för Aulin som musiker och som tonsättare hade hon provat på ett nytt upplägg med kompositionsaftnar, men upplevde förmodligen att hennes framtid som kvinnlig tonsättare i Stockholm såg mörk ut. Klimatet i pressen och kulturlivet var hårt. I Stock-

¹⁷⁷ Palmblad, *Örebro orkesterförening 1909–1934*, 104–108.

¹⁷⁸ *Örebro Dagblad* (14 februari 1925). Sångerna var *Deine weissen Lilienfinger* och *Ich stand in dunkeln Träumen*.

¹⁷⁹ *Örebro Dagblad* (16 februari 1924). I artikeln står ”ett konsertnummer för piano och orkester av Ludvig Norman”.

¹⁸⁰ Valborg Aulin, *Brev 24 februari 1924 till Sven Kjellström*, A549, Brevsamling från Musikmuseet, Musik- och teaterbiblioteket.

¹⁸¹ Sign. T. G–r [Tyko Gellner], *Nerikes Allehanda* (14 mars 1928).

holm hade entreprenören Aulin identifierat möjligheter till arbete och hittat sätt där de olika delarna av hennes verksamhet hjälpte varandra. När förutsättningarna i Stockholm blev sämre såg hon troligen större möjligheter i en mindre stad och valet föll på Örebro.

Aulin etablerade sig i Örebros musikliv på kort tid. Anledningen till att hon lyckades med det var främst att hon skaffade ett nätverk, där sällskapet Philomele utgjorde kärnan. Hon ställde upp och spelade på olika tillställningar vilket måste ha varit avgörande när hon knöt kontakter. För att tala i entreprenörstermer i linje med Weber, identifierade Aulin en marknad, såg var det fanns ett behov av hennes tjänster, pianoframträdanden och undervisning.¹⁸² Framträdandena gjorde att hon blev känd som en skicklig pianist och rimligen hade lättare att få elever. Hon måste tidigt också förstått var det fanns potentiella elever. Kanske kände hon till Philomele redan innan flytten och visste att det fanns personer där som var intresserad av en pianolärare av hennes kaliber, antingen för sina barns eller för egen del. Av betydelse var säkerligen även hennes annonser om undervisning och framför allt den artikel om Aulin som publicerades när hon nyss flyttat till Örebro. Det var en smart artikel, antingen skriven av Aulin själv eller av en bra kontakt vid tidningen. Där beskrevs Aulins bakgrund, utbildning och tidigare framgångar på ett sätt som i viss mån balanserade på gränsen av vad som stämde. I reklamhänseende var den idealisk. Vid en beskrivning av hur Aulin etablerade sig i Örebros musikliv ska Emil Hjort nämnas särskilt. Förutom att Hjort var en centralgestalt i Örebros musikliv var han välvilligt inställd till kvinnliga tonsättare och blev mycket viktig för Aulin.

Under perioden 1903–1912 var Aulin mest aktiv som lärare och pianist. Tonsättarrollen hamnade i bakgrunden, främst på grund av att hon inte komponerade under perioden. Det betyder dock inte att hennes roll som tonsättare upphörde helt i och med flytten till Örebro. Det faktum att hon var en framgångsrik tonsättare hjälpte troligtvis framgångarna som pianist och ökade elevtillströmningen. Hon valde ofta att spela sina egna kompositioner, något som uppskattades. Aulins elever, eller föräldrar till Aulins elever, tyckte sannolikt att Aulins kunskaper inom musikteori och komposition gav ett mervärde, att hon blev mer attraktiv som lärare. Framför allt är

¹⁸² Weber, "The Musician as Entrepreneur and Opportunist", 7.

det högst troligt att hennes framgångar som tonsättare starkt bidrog till den position hon fick i Örebros musikliv, där alla visste vem hon var och vad hon kunde. För att tänka i termer av de tre verksamheterna tonsättare, pianist och lärare, kan man säga att tonsättarverksamheten gynnade henne som pianist och lärare, men att de positiva effekterna som piano- och lärarverksamheterna hade på hennes tonsättarverksamhet var svagare under dessa år. Framträdandena och undervisningen kan ha lett till ökad försäljning av noter, men rimligtvis inte i samma utsträckning som när hon bodde i Stockholm och gav konserter i många andra städer. De egna stycken som hon framförde 1903–1912 var ett fåtal och de flesta musikintresserade i Örebro kände förmodligen inte till andra stycken än dessa. Balansen mellan de olika verksamheterna var annorlunda mot tidigare, men det var genom att låta de olika verksamheterna samspela som Aulin fick en central roll i Örebros musikliv.

Från 1912 syns Aulins framskjutna position i Örebros musikliv tydligare. Aulin började arrangera konserter i Örebro 1912 parallellt med att Philomeles verksamhet var på väg att upphöra. Ur ett entreprenörsperspektiv framstår det som en bra idé: publiken kunde komma till hennes konserter när Philomele-konserter inte längre gavs. Men med tanke på att Örebro orkesterförening bildades 1909 och Örebros konsertutbud utökades, är det svårare att förstå hur Aulin resonerade. Troligen såg Aulin inte orkesterföreningens konserter som direkt konkurrerande. Aulins konserter gavs med långa mellanrum (en per år) och bjöd på en annan repertoar, framför allt till en början. Konserterna måste ha varit viktiga till Aulins ekonomi. Som nämnts levde Aulin under mycket enkla förhållanden. George konstaterar i sin genomgång av Aulins ekonomi under Örebro-åren, att Aulin hade en låg eller mycket låg inkomst. Hon beskriver att Aulin 1911 betalade ”drygt hälften av en köpmans skatt och runt fyra gånger mer än vad en dräng betalade”.¹⁸³ Gällande år 1922 skriver George att Aulin betalade en knapp ”fjärdedel av vad en skofabriksarbeterska i samma hus betalade”. Vid Aulins bortgång uppgick hennes tillgångar, när skulder och begravningskostnader betalats, endast till 278 kronor och 68 öre.¹⁸⁴

¹⁸³ George, ”Valborg Aulin: en tonsättarbiografi”, 30.

¹⁸⁴ Detta motsvarar knappt 10 000 kr i dagens penningvärde (november 2023), enligt *Prisomräknaren* (u.å.). <https://www.scb.se/hitta-statistik/sverige-i-siffror/prisomraknaren/>, hämtad 27 november 2023.

En viktig anledning till att ge konserter var säkerligen ekonomin, men det är tänkbart att konserterna även handlade om Aulins vilja att musicera och framträda. När hon inte längre deltog i ett musiksällskap där hon var aktiv som pianist fanns det utrymme för annat. Hon fick musicera för en betalande publik som gav henne uppskattning och tog efter några år tillfället i akt att framföra stora, virtuosa verk med orkester. Tack vare flytten ökade entreprenörskapets möjligheter. I Örebro kunde hon göra något som hon inte skulle kunnat göra i Stockholm. När Aulin började arrangera konserter i Örebro måste hennes erfarenheter från kompositionsaftnarna i Stockholm ha varit ovärderliga. Aulin visste redan inför första konserten hur hon skulle gå tillväga med planering, organisation, ekonomiskt risktagande och utförande. Vid sidan av kompetensen hade hon en tillräckligt stark position och tillräckligt handlingsutrymme för att kunna skapa konserter som så småningom blev återkommande och viktiga i Örebros musikliv. Denna starka position och det nätverk som hon uppenbarligen lyckades bygga upp i Örebro tyder på att hennes sociala färdigheter kom mer till sin rätt i Örebro än i Stockholm.

Under perioden 1912–1928 förändrades återigen balansen mellan Aulins olika verksamheter. De konserter som Aulin gav, hennes verksamhet som musiker och konsertgivare, stärkte återigen rollen som tonsättare, i och med att hon framförde en rad olika egna kompositioner. Aulin hade därmed betydelse som tonsättare i Örebro, även om hon inte komponerade ny musik när hon bodde där. Dock var betydelsen begränsad eftersom det för det allra mesta var hon själv som framförde sina kompositioner. Därför blev det ett stort uppsving för henne som tonsättare 1924 när Kjellström-kvartetten framförde hennes första stråkkvartett, vilket följdes av mycket fina omdömen. Erkännandet stärktes ytterligare av att hennes musikbeskrivningar av både stråkkvartetten och pianosonaten publicerades i tidningen detta år. Kanske skulle Aulin kunna dragit nytta av uppmärksamheten om hon då hade varit några år yngre.

Det är omöjligt att veta om Aulins val att flytta från storstaden till en regional stad var bättre för hennes karriär än att stanna kvar i storstaden. Det går dock att konstatera att hon hade en rik musikalisk verksamhet i Örebro. Verksamheten fortsatte att bestå av flera olika delar, även om fördelningen mellan delarna förändrades; framför allt komponerade inte Aulin under Örebro-åren och tonsättarverksamheten begränsades till uppföranden av hennes musik. Det som

främst utökades var verksamheten som konsertgivare. Det går också att konstatera att Aulin gick från en mer perifer roll i Stockholm, bland många andra mycket skickliga musiker och tonsättare, till att få en central roll i Örebro där hennes utbildningsbakgrund och kompetens var unik. Tack var Aulins flytt och hennes entreprenörskap påverkades Örebros musikliv. Staden fick en ny, uppskattad pianolärare, en skicklig pianist och tonsättare. Och inte minst påverkades konsertutbudet, eftersom hon blev en flitig konsertgivare som under 16 år skapade konserter som blev ”en institution” i Örebros musikliv.

Källor och litteratur

Källor

Arkivmaterial

Stockholm, Kungliga biblioteket

Karl Valentins familjearkiv, LI12:I, Valborg Aulin, *Brev 1904-II-06 till Karl Valentin*.

Stockholm, Musik- och teaterbiblioteket

Andrée-Stenhammar-arkivet, A255, Brev från Emil Hjort.

Brevsamlingen, A9:37, Valborg Aulin.

Brevsamlingen, Hs:45, Valborg Aulin.

Brevsamling från Musikmuseet, A549, Valborg Aulin.

Kungliga Musikaliska Akademiens arkiv, Valborg Aulin, *Brev 1895-12-29 till Kongl. Musikaliska Akademiens förvaltningsutskott*, bilagt till Kungl. Musikaliska akademins förvaltningsutskotts protokoll 1896-01-08.

Kungliga Musikaliska Akademiens arkiv. Kungl. Musikaliska akademins förvaltningsutskotts protokoll 1896-01-08.

Digitalt material

Kungliga biblioteket, Digitaliserade svenska dagstidningar,

<https://tidningar.kb.se/>:

Aftonbladet, Dagens Nyheter, Falköpingsposten, Gefleborgs Läns Tidning, Härnösandsposten, Jemtlands Tidning, Motalaposten, Nerikes Allehanda, Nora Stads Och Bergslags Tidning, Norrköpings Tidningar, Norrlandsposten, Norrtelje Tidning, Nya Dagligt Allehanda, Post- Och Inrikes Tidningar, Stockholms Dagblad, Stockholmstid-

Att välja ett regionalt musikliv. Musikaliska entreprenören Valborg Aulins flytt till Örebro

ningen, Sundsvallstidningen Norrland, Svenska Dagbladet, Ulricehamns Tidning, Upsala, Vestmanlands Läns Tidning, Örebro Dagblad, Örebro Tidning, Örebrokuriren och Östgöta Correspondenten. Mediestream. Danska Kungliga Bibliotekets digitaliserade tidningar. <https://www2.statsbiblioteket.dk/mediestream/avis>.
Dannebrog och Nationaltidene.

Tryckt källmaterial

Aulin, Anna (1944). *En fyrväppling av svenska tonsättare: Minnen om Aulin, Sjögren, Stenhammar och Peterson-Berger*. Uppsala: J. A. Lindblads förlag.
Aulin, Anna (1934). Tor Aulin, *Röster i radio*. 1934:9.
Idun.
Nerikes Allehanda.
Nya Idun.
Svensk musiktidning.
Sällskapet Nya Idun 1885–1935: femtioårshistorik: medlemsförteckning.
Örebro Dagblad.

Radioprogram

Vi ser tillbaka (1977). Sveriges Radio, P2. 1977-07-05. Radiointervju av Bo Teddy Ladberg Iwa Voghera Aulin.

Litteratur

Ander, Owe (2000). *"Svenska sinfoni-författares karaktäristiska orkester-egendomligheter": aspekter på instrumentations-, orkestrerings- och satstekniken i Berwalds, Lindblads och Normans symfonier*. Diss. Stockholm: Univ.
Aulin, Kai Christian (1980). *Släkten Aulin från Åhus: personhistoriska anteckningar*. Svedala: [Förf.].
Björk, Gunnela (1999). *Att förhandla sitt medborgarskap: kvinnor som kollektiva politiska aktörer i Örebro 1900–1950*. Diss. Stockholm: Univ.
Carlsson, Curt (2009). *Musikaliska konstföreningen 150 år: några kapitel ur dess historia*. Stockholm: Musikaliska konstföreningen.
Davidsson, Åke (1947). "Från Musikaliska sällskapet till Philomele: ett bidrag till Örebro stads musikhistoria". Red. Henning Wieslander. *Meddelande N:o XV*. Örebro: Samfundet Örebro Stads- och Länsbibliotekets Vänner, 56–108.

- Edling, Anders (2009). *Emil Sjögren*. Stockholm: Atlantis.
- Ellis, Katharine (1997). "Female Pianists and Their Male Critics in Nineteenth-Century Paris". *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 50 (2/3), 353–385.
- Engström, Christer, Lars Olov Karlsson och Lennart Améen (u.å.). "Järnväg". *Nationalencyklopedin*. Hämtad 2023-04-29. <https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/järnväg>.
- George, Cecilia (1997). *Valborg Aulin: en tonsättarbiografi*. CD-uppsats. Stockholm: Univ.
- Gillet, Paula (2004). "Entrepreneurial Women Musicians in Britain. From the 1790s to the Early 1900s". In *The musician as entrepreneur, 1700–1914: managers, charlatans, and idealists*. Red. William Weber. Bloomington: Indiana University Press, 198–220.
- Jeppsson, Andreas (2015). "Gustaf Björkquist. Den olympiske dirigenten". *Aktstycket: medlemstidning för Folkrörelsernas arkiv i Örebro län*. Nr 82, årg. 20, 10–11. Hämtad 2024-01-19. <https://arkivcentrum.se/aktstycket/akt82.pdf>.
- Jernudd, Åsa (2007). *Filmkultur och nöjesliv i Örebro 1897–1908*. Diss. Stockholm: Univ. Hämtad 2023-04-24. <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:su:diva-6693>.
- Johansson, Sven (red.) (1963). *Örebro som det var förr: en krönika i 170 bilder jämte kortfattad text*. Örebro: Sällskapet Gamla Örebro.
- Johansson, Tore (u.å.). "Robert N G Montgomery-Cederhielm". *Svenskt biografiskt lexikon*. Hämtad 2024-01-19. <https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/9484>.
- Jönsson, Anders (u.å.). "Örebro". *Nationalencyklopedin*. Hämtad 2023-04-24. <https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/orebro>.
- McNeely, Sarah (2009). "Beyond the Drawing Room: The Musical Lives of Victorian Women". *Nineteenth-Century Gender Studies*. Nr 5.2. <https://www.ncgsjournal.com/issue52/mcneely.html>.
- Morales, Olallo (1920). "L Valborg Aulin". *Svenskt biografiskt lexikon, Bd 2 Ankarcrona-Becker*. Stockholm: Bonnier, 445–446.
- Morales, Olallo (1920). "Tor B V Aulin". *Svenskt biografiskt lexikon, Bd 2 Ankarcrona-Becker*. Stockholm: Bonnier, 446–450.
- Nationalencyklopedin*. "Myndighetsålder". U.å. Hämtad 2023-04-26. <https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/myndighetsalder>.

- Palmblad, A[lbert] (1934). *Örebro orkesterförening 1909–1934: minneskrift*. Örebro: Littorin Rydén.
- Statistiska centralbyrån (1969). *Historisk statistik för Sverige. Del 1 Befolkning 1720–1967*, 2 uppl. Örebro: SCB. Hämtad 2023-04-24. <https://www.scb.se/hitta-statistik/aldre-statistik/innehall/serien-historisk-statistik-for-sverige>.
- Statistiska centralbyrån (u.å.). *Prisomräknaren*. Hämtad 2023-11-27. <https://www.scb.se/hitta-statistik/sverige-i-siffror/prisomraknaren/>.
- Tegen, Martin (1955). *Musiklivet i Stockholm 1890–1910: Musical life in Stockholm 1890–1910*. Diss. Uppsala: Univ.
- Ternhag, Gunnar (2013). *Valborg Aulin (1860–1928)*. Levande musikarv. Hämtad 2023-05-02. <https://levandemusikarv.se/composers/aulin-valborg>.
- Volgsten, Ulrik (2013). *Från snille till geni: den svenska kompositörsrollens omvandlingar från Kraus till Måndagsgruppen: och dess betydelse för synen på musik*. Möklinta: Gidlund.
- Wallner, Bo (1991). *Stenhammar och hans tid, band 1*. Stockholm: Norstedt.
- Wallner, Bo (1980). "Tor Aulin och det svenska musiklivet". *Dansk årbog for musikforskning*. Vol. 11, 31–43.
- Weber, William (2004). "From the Self-Managing Musician to the Independent Concert Agent." I *The musician as entrepreneur, 1700–1914: managers, charlatans, and idealists*. Red. William Weber. Bloomington: Indiana University Press, 105–129.
- Weber, William (2004). "The Musician as Entrepreneur and Opportunist, 1700–1914." *The musician as entrepreneur, 1700–1914: managers, charlatans, and idealists*. Red. William Weber. Bloomington: Indiana University Press, 3–24.
- Öhrström, Eva (1999). *Elfrida André: ett levnadsöde*. Stockholm: Prisma.

FÖRFLYTTNINGAR OCH RÖRELSE

Musikliv i Sverige kring år 1800: Johan Gottfrid Zaars karriär

Boel Lindberg

Något år efter invigningen 1773 av Gustav III:s opera i Stora bollhuset i Stockholm utökades ensemblen med den unge sångaren och violinisten Johan Gottfrid Zaar (1754–1818) bördig från Karlshamn.¹ Hans karriär tycktes peka rakt uppåt ända tills han 1780 blev inblandad i en skandal som gjorde det omöjligt för honom att stanna kvar vid Operan eller i övrigt delta i huvudstadens musikliv. Under åren som följde tvangs han i stället söka sin utkomst som kringresande musiker i större svenska städer och i städer i grannländerna.

Flera skriftställare och historiker som intresserat sig för den uppblomstring av kulturlivet som skedde under Gustav III:s regerings-epok kom tidigt att plocka upp Zaars livsöde och det är därför lätt att hitta biografiska uppgifter om honom. De behandlar främst hans tid i Stockholm på 1770-talet.² Mitt bidrag i denna antologi tar fasta på hans liv och karriär åren 1780–1811 då han tvangs dra sig undan huvudstadens offentliga musikliv. Syftet är att med hjälp av

¹ Stavningen av Zaars mellannamn – Gottfrid – är i många källor ”Gottfried”. I denna text används genomgående stavningen Gottfrid.

² Den äldsta tryckta biografien om Zaar finns i Carl Sjöström i *Blekingeska nationen 1697–1900: biografiska och genealogiska anteckningar jemte historik* (Lund, 1901), 204–207, <http://runeberg.org/bln16-1900/>. Den bygger på uppgifter som Sjöström fått direkt från skriftställaren Birger Schöldström (1840–1910). En förhållandevis fyllig biografi om Zaar ges av Rune Hillbom i ”Blekingesonen Johan Gottfrid Zaar: hans konstnärliga gärning och äventyrliga liv”, *Blekingeboken*, 63 (1985), 31–54. Jfr även Gunhild Karle, *Kungl. Hovkapellet i Stockholm och dess musiker 1772–1818* (2 uppl., Uppsala, 2001), 298 ff.

hans omväxlande resande runt om i Sverige och i angränsande länder fånga några framträdande drag i det sena 1700-talets och tidiga 1800-talets musikliv som hans turnerande synliggör. Under den tid han höll sig borta från Stockholm kom han under några längre perioder att bo och verka i Göteborg, Karlskrona och Örebro, men också under kortare perioder besöka bland annat Åbo, Lund, Jönköping och Norrköping. Hans flackande härs och tvärs efter arbetstillfällena ledde även till relativt långa vistelser i Kristiania, St. Petersburg, Köpenhamn, Helsingör och Lybeck. Denna del av hans liv ger en förhållandevis mångsidig och bred bild av svenskt musikliv utanför Stockholm. Därtill ger den en inblick i hur musiklivet gestaltade sig i våra grannländer och hur musikaliska influenser utifrån nådde Sverige under denna tid.

Framställningen har fyra delar. I en första del tecknar jag konturerna av Zaars musikerkarriär från hans uppväxt i Karlshamn till hans död i Stockholm 1818. I den andra delen beskriver och analyserar jag några framträdande drag i de lokala musikmiljöer som han kom i kontakt med och redovisar sakförhållanden som belyser de villkor som gällde för musikutövning i dessa orter. I del tre skärskådar jag Zaars vistelse i Karlskrona 1797–1799 främst utifrån de försök han här gjorde att vitalisera och förnya det lokala musiklivet. I framställningens sista del diskuterar jag några mer långsiktiga perspektiv på svenskt musikliv 1770–1820 som granskningen av Zaars karriär synliggör.

I stället för att se varje lokalt musikliv som något unikt, eller vilket vanligen är underförstått med Stockholm som ”modell” för musiklivet i mindre svenska städer, har jag valt att lyfta fram den betydelse en mer vittomfattande och traditionstyngd musikkultur som var förhärskande i länderna runt Östersjön (inklusive Norge) alltsedan senmedeltiden hade för Sverige långt in på 1800-talet. Utmärkande för denna var att nya impulser nådde Sverige och spreds i landet väl så ofta av musiker och musikälskande amatörer med internationella kontakter som var verksamma i hamnstäder som Karlskrona, Karlshamn, Ystad, Helsingborg, Göteborg och Norrköping, som genom musiker som då och då ”gästspelade” i landsorten men hade centralorten Stockholm som bas. Jag ifrågasätter således relevansen av att anlägga ett ensidigt centrum-periferi perspektiv på musiklivet i Sverige vid denna tid, då känslan för Sverige som nation fortfarande var svag.



Orter i vilka Johan Gottfried Zaar vistades och gav konserter i 1756–1818

Karlshamn 1756–1772,

Lund, 1772–73, korta besök 1796–tillfr

Stockholm, 1763–1780, kort besök 1796,
1811–1818

Åbo, kort besök 1782

Kristiania, 1782–90 (periodvis) samt ev. 1793

Göteborg, 1787–1788

Helsingör, några år i början av 1790-talet

Lybeck 1793–96

Norrköping, korta besök 1796, 1797

Karlskrona, kort besök 1796, bofast 1797–1799

Örebro 1799–1811

En förutsättning för att bilden av Zaars livslopp blir trovärdig är givetvis att den utgår från pålitliga källor. Mycket var känt om Zaars öden sedan tidigare, men jag har hittat nya uppgifter om honom som i några fall är mer tillförlitliga än de som tidigare meddelats i de publicerade biografierna. Dessa nya källor redovisas löpande i texten. Flera nya fakta om Zaar som jag redovisar bygger på tidningsannonser som han själv satte in i lokala pressorgan. Att denna källgrupp är rikt representerad i min undersökning har sin förklaring i att det numera genom Kungliga bibliotekets söktjänst *Svenska Dagstidningar* enkelt går att ta del av digitaliserade utgåvor av svenska dagstidningar från tidigt 1700-tal och fram till början av 1900-talet.³ När covidpandemin slog till 2020 blev detta en av de få utvägar jag hade att fortsätta vara aktiv som forskare i ett projekt om 1800-talets

³ Se <https://tidningar.kb.se/>.

musiksällskap som jag från och till ägnat tid åt i flera år. Det visade sig dessutom vara extra lätt att hitta material om Zaar eftersom hans efternamn var förhållandevis ovanligt.⁴

”...har vandrat mycket omkring och mycket igenom”: Johan Gottfrid Zaar (1754–1818)

1754–1780: Karlshamn, Lund och Stockholm

Johan Gottfrid Zaar föddes och växte upp i Karlshamn. Fadern, Johan Zaar (1712–1786), var fältskär och stadskirurg.⁵ Modern, Anna Zaar, f. Alm, dog 1768 innan Johan Gottfrid och hans två år yngre bror nått mogen ålder. Efter skolgång i Karlshamn antogs han 1771 för studier i juridik vid Lunds universitet. Hans skolgång hade omfattat en grundlig utbildning i sång och violinspel. Det medförde att han även antogs som stipendiat i det akademiska kapellet i Lund.⁶

Zaars tid i Lund som juridikstuderande och musikstipendiat avbröts efter bara ett år. Kanske hängde detta samman med hans stora musikaliska förmåga, omvittnad redan i det introduktionsbrev som rektorn för Karlshamns skola utrustat honom med.⁷ Själv påstår Zaar i sin autofiktiva roman, att han tidigt, möjligen redan 1772, gavs möjlighet att spela och sjunga inför Gustav III.⁸ Detta möte kan förklara

⁴ Det behöver påpekas att sökningar i *Svenska Dagstidningar* inte är helt tillförlitliga i fråga om att fånga in allt som skrivits om ett fenomen. Begränsningar är exempelvis dåligt tryck (bland annat svag tryckfärg eller oskicklig typsättning) i de tidnings-exemplar som skannats in. Sökmotorn verkar dessutom inte vara fullt upplärd på de varianter av frakturstil som förekommer i dagstidningar från 1700-talet och tidigt 1800-tal. ”Manuell sökning”, sida för sida är därför att rekommendera om man vill vara helt säker på att täcka en viss fråga eller ett visst ämne.

⁵ Citatet i rubriken, som avser Zaars kringflackande som musiker, är hämtat ur ett brev av tidningsmannen K.K. Gjörwell till A.D. Hummel daterat 10 oktober 1799 bevarat i Kungliga bibliotekets handskriftssamling och återgivet i Karle, *Hovkapellet i Stockholm*, 307.

⁶ Uppgifterna om Zaars uppväxt, tidiga skolgång och första yrkeserfarenheter bygger på uppgifter i Hillbom, ”Blekingesonen Johan Gottfrid Zaar”. Hillboms framställning stöder sig i långa stycken på en framställning i Sjöström, *Blekingeska nationen 1697–1900*, 204 ff. samt på Johan Gottfrid Zaars autofiktiva roman *En svensk acteurs egen berättelse, om desz ungdoms händelser* (Stockholm, 1780).

⁷ Arkivcentrum Syd, Lunds universitets arkiv, Kansliet, Serie EX nr 7 Studentinskrifningshandlingar 1770–1775, Brev 1772, d 3 febr till Rector Magnificus från Jöns Wettersén, Rector Sch: Carlshamn.

⁸ Zaar, *En svensk acteurs egen berättelse*, 8–9.

att han 1774 finns upptagen som sångare och aktör vid den nya Operan i Stora bollhuset i Stockholm.⁹ Zaar kombinerade detta engagemang med en anställning som extra kanslist på riksbanken och statskontoret. Förutom framträdanden vid Operan som sångare deltog han som violinsolist, sångare och kompositör vid konserter som musiker ur Hovkapellet anordnade 1778 och 1779.¹⁰

Någon gång under 1770-talet gifte sig Zaar med Anna Maria Aronsson, bördig från Värmland. Äktenskapet upphörde tidigt, efter att hustrun förälskat sig i adelsmannen och officeren Magnus Lannerstierna. Skilsmässan i december 1779 väckte skandal sedan

det kom fram att Lannerstierna betalat de stora skulder som paret Zaar dragit på sig och som motprestation krävt att äktenskapet skulle upplösas på grund av otrohet från Zaars sida. Vanära drabbade alla inblandade, sannolikt efter ett direkt ingripande från Gustav III. Lannerstierna, som en gång varit page hos Gustav III, avskedades från sin tjänst som livdrabant och tvingades flytta med sin nya hustru och nyfödde son till Strömstad. Under 1780 miste också Zaar sin anställning vid Kungliga Operan.

Zaar dröjde sig kvar i Stockholm en tid efter skandalen. Utöver medverkan i några av Hovkapellets konserter våren 1780 ägnade han



Gustaf III:s opera (på bilden till vänster om Storkyrkan). Teckning av Martin Rudolf Heland ca 1780. 1774–1780 var Johan Gottfried Zaar verksam som sångare och aktör i Gustav III:s opera, som sedan 1772 var inrymd i Stora Bollhuset vid Slottsbacken i Stockholm. Övriga byggnader från vänster är Tessinska palatset, (Stora Bollhuset), Storkyrkan och Stockholms slott. Wikimedia commons.

⁹ Karle, *Hovkapellet i Stockholm*, 298 ff.

¹⁰ Enligt annonser i *Dagligt Allehanda* och *Stockholmsposten* medverkade Zaar som sångare, violinsolist och kompositör vid sammanlagt 7 konserter i Riddarhusets stora sal anordnade av musiker ur Hovkapellet i november och december 1778 (3 konserter) och i mars, och oktober–december 1779 (4 konserter). Se vidare databasen *Svenska Dagstidningar*, <https://tidningar.kb.se/>, och sökordet "Zaar", för dessa år och månader.

tid åt att i autofiktionens form skriva om de omvälvande händelser han varit med om. Hans skrivalster *En svensk acteurs berättelse, om dess ungdoms händelser*, trycktes anonymt av Carl Stolpe samma år. Det gäller som en av de första romanerna på svenska. Litteraturforskaren Fredrik Böök, som var den som lyckades avslöja att upphovsmannen var Johan Gottfrid Zaar, ser den som en ”bastard mellan memoarer och roman”, där huvudsyftet var att tjäna pengar.¹¹

1781–1788: Kristiania, Åbo, St. Petersburg, Göteborg

Efter 1780 försvinner Zaar ur Operans förteckning över anställda artister. Alla tillgängliga källor om honom berättar om en lång följd av år härefter då han sökte sin försörjning som kringresande musiker. En källa uppger att han lämnade Stockholm redan 1780 och under åren 1781–90 och 1793 uppehöll sig i Kristiania.¹² Andra källor visar att han hösten 1782 gav konserter i Åbo och även var bosatt i Göteborg 1787–1788.¹³

I Kristiania var Zaar verksam som galanterivaruhandlare (bedrev handel med prydnadsvaror) och musiklärare men tog även aktiv del i stadens dramatiska och musikaliska liv och gav själv flera konserter. Dessutom fungerade han en period 1784–1786 som konsertmästare och lärare för medlemmar i ett musikaliskt sällskap som gav konserter i stadens rådstuesal.¹⁴ Någon gång under denna period gifte han sig med Chatarina Maria Frederique/Frederike de Pauly (1762–1834), dotter till franske konsuln i Kristiania, Pierre de Pauly. Hon drev en flickpension men var också verksam som sömmerska.¹⁵

¹¹ Fredrik Böök, *Romanens och prosaberättelsens historia i Sverige intill 1809* (Diss. Stockholm: Bonnier, 1907) 323 f.

¹² Hillbom, ”Blekingesonen Johan Gottfrid Zaar”, 38 ff. Hillboms framställning om Zaars vistelser och resor 1780–1793 är inte helt pålitlig. Bland annat saknas uppgifter om Zaars vistelse i Åbo 1782 samt i Göteborg 1787–88. Vidare är sannolikt uppgiften om att han med hustru och barn återvände till Kristiania 1793 felaktig.

¹³ *Stockholmsposten* (17 december 1782), 3. Notisen återfinns under rubriken ”Nyheter” daterad ”Åbo, den 5 December”.

¹⁴ Hampus Huldt-Nyström, *Fra Munkekor til Symfoniorkester. Musikliv i det gamle Christiania og i Oslo* (Oslo: Filharmonisk selskap, 1969), 25. I denna källa stavas Zaars efternamn ”Zahr” men utifrån vad den förmedlar är det tydligt att det rör sig om Johan Gottfrid Zaar.

¹⁵ Rune Hillbom, ”Blekingesonen Johan Gottfrid Zaar”, 38 ff. Hustruns förnamn stavas på många sätt i de källor jag anlitat. I fortsättningen används formen Frederike.

Parets första barn, dottern Frederica Catharina Elisabeth föddes i Kristiania i december 1787.¹⁶

Tidigare samma år som dottern föddes återfinns familjen i Göteborg där Zaar lyckats få en anställning som kantor i domkyrkan. Utanför tjänsten ordnade han subskriberade konserter. Hustrun Frederike medverkade som sångerska vid några av dessa och annonserade också i dagspressen att hon var beredd att undervisa flickor i hel- eller halvpension i bland annat franska, historia, språk och musik. Familjens ekonomi var knagglig och hösten 1788 gick det inte längre för dem att få ihop medel till en dräglig tillvaro. I början av september kunde göteborgarna ta del av nyheten att Zaar ”till undvikande af sine Borgenärsers kraf, begifwit sig härifrån till Norrige”.¹⁷ Genom offentlig stämning kallades Zaar därefter vid tre tillfällen förgäves till Rådhusrätten i Göteborg.¹⁸ Det sista som är känt om denna för Zaar och hans hustrus sorgliga historia är att det i februari 1789 anordnades en offentlig auktion i stadskirurgen Meinkes hus där ”afwekne Zaars quarlåtenskap, bestående af Tenn, Koppar, Järnsaker, Linkläder, et Claver, Meubler, Husgerådssaker, Porcellaine, Glas och Böcker m.m.” försålles.¹⁹

1788–1796: Kristiania, Köpenhamn, Helsingör, Lybeck

Paret Zaar flydde således Göteborg hals över huvud, lämnande det mesta av sitt bohag efter sig. Första flyktorten blev Kristiania där Frederikes familj var bosatt vid denna tid.²⁰ En källa vet att berätta att Zaar gav en eller flera konserter i rådhuset där och att hustrun sannolikt medverkade i några av dessa som sångare. Zaar tog också upp handeln med galanterier och Frederike sin tillverkning av dampynt. Någon ny karriär i denna stad blev det emellertid inte. Någon gång under 1790 reste de från Kristiania.²¹

Övriga uppgifter om var familjen Zaar-Pauli uppehöll sig under åren 1790 och fram till våren 1796 är osäkra. Det är känt att en son,

¹⁶ Hon föddes 16 [eller möjligen 26] december 1787 vid vad som förefaller ha varit ett tillfälligt besök i Kristiania. Örebro Nikolai Kyrkoarkiv, A1/13 (1806–1810), 242. Familjen var då redan bosatt i Göteborg.

¹⁷ *Göteborgska Nyheter* och *Göteborgs Tidningar* (6 september 1788).

¹⁸ *Posttidningar* (29 september 1788, 13 oktober 1788 och 8 januari 1789).

¹⁹ *Göteborgs Allehanda* (17 februari 1789).

²⁰ Halvard Leira, Iver B. Neumann, ”Fremmede konsuler i Norge ca 1660–1905”, i *Historisk Tidskrift* (DK), 07/01 (2006), 465.

²¹ Hillbom, ”Blekingsonen Johan Gottfrid Zaar”, 39 f.

Ludvig Gustaf Zaar, föddes i Helsingör 1792 och ytterligare en son, Johan Vilhelm Gottfrid Zaar, i Lübeck 1794.²² I stadsarkivet i sistnämnda stad finns ett dokument, upprättat av Zaar själv 1793, där han berättar om sin utbildning, tidigare anställningar och familjens tid i Danmark och Tyskland under 1790-talet. Dokumentet har formen av en anställningsansökan.²³ Med reservation för att Zaar hade all anledning att försköna sitt CV tillför det en del ny information om hans och familjens liv ca 1781–1793 utöver vad som här ovan relaterats. Ny är uppgiften att Zaar en tid i början av 1780-talet hade varit anställd som musiker hos greven Danneskiöld Larwig i Norge. Denne hade skickat honom till St. Petersburg för studier under tre månader vid stadens musikakademi.²⁴ Efter grevens död hade Zaar bland annat varit verksam som konsertmästare i Kristiania.²⁵ Om sin vistelse i Köpenhamn och Helsingör skriver han att han förgäves sökt anställning i det danska kungliga hovkapellet, men att han, när han förstod att infödda danska musiker hade företrädre både till tjänster i hovkapellet och som stadsmusikanter, gett upp tanken på en framtid i detta land.²⁶ Familjen sökte sig i stället till Tyskland. Framgångar vid konsertuppträdanden och andra uppdrag i Lübeck hade lett till beslutet att i denna Hansastad ansöka om en vakant rådmusikeranställning.²⁷

Zaars ansökan beviljades och han anställdes som ”Ratsmusiker” den 6 november 1793. Denna ställning upprätthöll han endast en kort tid och avvek sedan.²⁸ Familjen höll sig ändå kvar i staden fram

²² Hillbom, ”Blekingesonen Johan Gottfrid Zaar”, 39–40.

²³ Heinrich Schwab, ”Der Ostseeraum. Beobachtungen aus seiner Musikgeschichte und Anregungen zu einem musikhistoriographischen Konzept”, in Ole Kongsted (hrg.) *Studia Musicologica Regionis Balticae* (Köpenhamn, Capella Hafniensis Editions, 2011), 50 f.

²⁴ Zaars arbetsgivare i Norge var Christian Conrad Danneskiöld-Laurvig (1723–1783), jfr: ”Danneskiöld-Samsøe”, <https://en.wikipedia.org/wiki/Danneskiöld-Samsøe>, hämtad 22 juli 2023.

²⁵ Jfr ovan fotnot 13.

²⁶ 1776 infördes ”loven om infödsretten” i Danmark. Den slog fast att samtliga statliga och kommunala ämbeten framöver skulle förbehållas de som var födda i den dansk-norska dubbelmonarkin. Lagen gällde fram till 1800. Se: Jens Henrik Koudal, *For borgere och bønder: Stadsmusikantvæsendet i Danmark ca. 1660–1800* (Köpenhamn, Capella Hafniensis Editions, 2011), 50 f.

²⁷ Schwab, *Der Ostseeraum*, 50 f.

²⁸ Johann Hennings und Wilhelm Stahl, *Musikgeschichte Lübecks* (Kassel und Basel: Bärenreiter-Verlag, 1951), 105.

till 1796, sannolikt för att praktiskt hantera den yngste sonens födsel i maj 1794. Knappt två år senare tog de sig tillbaka till Sverige.

1796–1797: Lund, Karlskrona, Stockholm, Jönköping

Det tidigaste spåret som vittnar om att familjen Zaar återvänt till Sverige finns i en notis i *Inrikes Tidningar*.²⁹ Enligt denna landsteg Zaar den 3 april 1796 i Ystad från postjakten Kronprins Gustaf Adolph som lämnat Stralsund en dag tidigare. Den 27 april låter Zaar meddela i Lundatidningen *Nytt & Gammalt* att han på grund av hustruns sjukdom måste uppehålla sig längre än tänkt i Lund, vilket gör det troligt att detta blivit den första uppehållsorten.³⁰

Senare i maj återfinns Zaar i Karlskrona. I samma tidning där detta meddelas finns en notis om att han samma dag tänker ge en stor fullstämmig konsert, (en konsert med musik där alla stämmor var besatta), i Börssalen i Karlskrona.³¹ Efter bara några dagar ger sig familjen i väg till Stockholm.³² Här tycks Zaar ha letat ivrigt efter utkomstmöjligheter. I juli 1796 uppträder han med en violinkonsert av Feliks Janiewics på "Kgl. Mindre Theatren" i pausen mellan två korta skådespel.³³ Drygt en vecka senare lyckades han på samma teater få än större utrymme genom att ge en stor och "fullständig" vokal- och instrumentalkonsert. Hustrun Frederike medverkade med en aria.³⁴

Allt tycktes nu gå väl för Zaar fram till dess att allmänheten i augusti kunde ta del av ett meddelande i *Posttidningen* om att Rådstugurätten i Göteborg den 31 augusti skulle avkunna dom i "Cessions- och Concursumålet" mellan skeppshovmästaren Sandberg och "förrymde Cantorn" Johan Gottfrid Zaar samt deras samtliga

²⁹ *Inrikes Tidningar* (19 april 1796).

³⁰ *Nytt och Gammalt* (27 april 1796).

³¹ *Carlskrona Weckoblad* (28 maj 1796). I annonsen saknas uppgifter om vilka andra musiker som medverkade i konserten. Sannolikt rör det sig om en krets amatörmusiker som ställde upp när kringresande musiker besökte staden.

³² *Carlskrona Weckoblad* (3 juni 1796), notis om "utpasserade" med uppgift om att Zaar ämnar fara till Stockholm.

³³ Annons i *Dagligt Allehanda* (19 juli och 20 juli 1796) samt i *Stockholmsposten* (20 juli 1796). Feliks Janiewicz (1762–1848) var en polsk violinist som från 1780-talet hade stora framgångar på kontinenten.

³⁴ Annons införd i *Stockholmsposten* (28 och 29 juli 1796) och i *Dagligt Allehanda* (28 juli 1796).

borgenärer.³⁵ Zaar är snabb att försvara sin heder. I *Dagligt Allehanda*, Stockholms bäst spridda dagstidning vid denna tid, fick han utrymme att rentvå sig. Han är kränkt över att bli kallad "förrymd Cantor". Dels har han hos överståthållarämbetet i Stockholm visat upp att han blivit lagligen förpassad till utrikes ort av magistraten i Göteborg, dels redan för fyra månader sedan på flera ställen i riket visat upp lika behörig förpassning från Stralsund till Stockholm. Magistraten i Göteborg har dessutom fått reda på hans återkomst till Sverige genom den underrättelse de fått från stadssekreteraren i Karlshamn om att den i Göteborg avlidne löjtnanten Åhman testamenterat tillgångar till förmån för Zaars söner.³⁶

Det är svårt att veta om tidningsskriverierna utgjorde ett hinder för Zaar att åter etablera sig i Stockholm men han ger i vart fall inga fler konserter där under hösten. Först i januari följande år dyker det upp annonser i stockholmspressen om att Hovkapellet till förmån för Herr J.G. Zaar under "Kongl. Musik-Directeuren och Aboten [sic] Herr Voglers ledning" skall ge en konsert i stora börssalen. Det rör sig om en påkostad konsert där flera av Hovkapellens musiker framträdde som solister.³⁷ Att konserten ordnas till förmån för Zaar och med ett så massivt uppbåd av hovkapellister talar för att han fortfarande var högt skattad för sin musikaliska skicklighet. En spekulatation från min sida är att han kan ha försökt att få en tjänst i Hovkapellet, men att en ledig sådan inte fanns. Att konserten ordnades till hans förmån skulle då vara ett sätt visa att han ändå var högt skattad i professionella kretsar.

Drygt en månad efter konserten i Stockholm ger Zaar en konsert i Jönköping. I en förhandsnotis om denna införd av Zaar samma dag som konserten ägde rum kallar han sig "Kongl. Kammar-Musicus från Stockholm".³⁸

³⁵ *Posttidningar* (11 och 15 augusti 1796), 4.

³⁶ *Dagligt Allehanda* (24 augusti 1796), 2. Inget nämns här om vad som testamenterats till söner.

³⁷ Programmet som annonserades 13 och 14 januari 1797 i *Dagligt Allehanda* omfattade 9 nummer: 1) Ouvertyr av Mozart; 2) Violinkonsert av Giornowitchi (Zaar solist); 3) Aria Bravura av Sacchini (fru Olin solist); 4) Cellokonsert [anonym] (Megelin solist); Paus. 5) Klarinettkonsert av Gränser (Krusell solist); 6) Aria [anonym] (fru Olin solist); 7) Dubbelkonsert för valthorn av Hofmeister (Grönros och Taxell solister); 8) Dubbelkonsert för violin av Viotti (Norman och Zaar solister); 9) Finale.

³⁸ *Jönköpings Allehanda* (11 februari 1797).

1797–1799: Karlskrona, utflykter till Göteborg och Jönköping

Senare i februari 1797 fanns familjen Zaar åter i Karlskrona.³⁹ I stadens enda dagstidning, *Carlskrona Weckoblad*, kan invånarna läsa om familjens planer:

Til underrättelse för Stadens Respective Familier och Inwånare, anmäles i ödmjukhet, at Kongl. Kammar-Musicus Zaar från Stockholm är hitkommen, och ärnar at såsom född Blekings Bo, efter flere års utrikes resor och ärfarenhet, såsom nyttig swensk Medborgare tilbringa sin öfrige lifstid i sin fosterbygd, och här i staden etablera sig.⁴⁰

Zaar presenterar också hustrun Frederike som under sin tid som ogift ”informerat de första Familliers barn här i staden.” Hon hoppades nu kunna motta hederliga och bättre mäns barn i hel eller halvpension med undervisning i bland annat språk och musik samt för flickors del alla förekommande husliga sysslor inklusive sömnad.⁴¹

Redan i början av april hade familjens planer gått någorlunda i lås. En permanent bostad hade hittats som också inrymde en ”Informations- och Educationsinrättning”. Verksamheten leddes av Frederike Zaar medan Johan Gottfrid Zaar erbjöd ”Information” 1 à 2 timmar per dag i såväl sång och musik som franska språket. Vidare hade Zaar etablerat kontakt med stadens musicerande amatörer och tillsammans med dem redan genomfört flera subskriberade konserter.

Den önskan om att kunna tillbringa sin återstående livstid i hembygden som Zaar uttalade i *Carlskrona Weckoblad* infriades aldrig. Genom en mängd annonser och notiser som han får införda i tidningen går det att följa hur han under de följande två åren hektiskt försöker hitta bärgring i staden.⁴² Först på agendan stod att slå mynt av sin musikaliska kompetens som sångare, violinist, musikanförare och entreprenör. Våren 1797 genomförde han med hjälp av musikamatörer ett antal subskriptionskonserter och detta upprepades våren 1798 och 1799. Vidare bjöd han ut sina tjänster som privatlärare i musik. Karlskrona hade inget gymnasium vid denna tid,

³⁹ *Carlskrona Weckoblad* (25 februari 1797).

⁴⁰ *Carlskrona Weckoblad* (3 mars 1797).

⁴¹ *Carlskrona Weckoblad* (3 mars 1797).

⁴² Samtliga dessa notiser är tillgängliga i databasen *Svenska dagstidningar*.

vilket innebar att staden saknade en ordnad kvalificerad musikundervisning.⁴³

Zaar gav sig också på att ordna teaterföreställningar. 1798 stod han bakom en ansökan till Kungl. Maj:t om ett privilegium att inrätta en fast och stående teater i Karlskrona. I säker förhoppning om att detta skulle beviljas satte han under sommaren upp teaterstycken med inlagda arior som han själv komponerat.⁴⁴ Föreställningarna avslutades med att han brände av ”kinesiska mekaniska teaterfyrverkerier”. Hans engagemang för teatern fortsatte under 1799 med uppsättning av fler pjäser.

Med modernt ordval skulle Zaar sannolikt kallats festfixare. En sådan roll hade han vid de festligheter som ordnades när Gustaf IV Adolf mötte den blivande drottningen då hon i oktober 1797 ankom med båt till Karlskrona. Zaars uppdrag innefattade dels komponerande, inövande och anförande av ett körverk som uppfördes i stor skala utomhus, dels inblandning i de pyrotekniska anordningar (ljusspel, illuminationer med mera) som efter mörkrets inbrott visades upp i centrum av staden. Under sensomrarna 1798 och 1799 tog han åter upp denna roll när han arrangerade en vauxhall, en nöjespark utomhus på Hästö, en ö på kort roddavstånd från Karlskrona.⁴⁵ En betalande publik bjöds där på musik i samband med intagande av mat och dryck och när de senare promenerade runt i naturen. Zaar skötte det mesta: försäljning av biljetter, inhyrning av krögare och båtar för transport till ön, uppbådande av en musikensemble som spelade under hans ledning samt allt som behövdes för ett avslutande fyrverkeri.

Andra födkrokar för familjen Zaar var hustruns hel- och halvpension för flickor. Hon tillverkade och sålde också grannlåt för fruntimmer. En inkomstkälla var vidare hantering av abonnemang

⁴³ Bristen på högre musikutbildning i Karlskrona var inte minst märkbar några decennier senare då Karlskrona musiksällskap bildades 1815. En av sällskapets tidigaste insatser var att starta en musikskola. Jfr Boel Lindberg, ”Att bidra till ’hjärtats och böjelsernas förädling’. Musicerande sällskap i svenska städer 1790–1860”, i *Musikaliska sällskapet i Visby 200 år 1815–2015* (Visby, 2016), 95.

⁴⁴ *Carlskrona Weckoblad* (12 maj 1798); Hillbom, ”Blekingesonen Johan Gottfrid Zaar”, 46.

⁴⁵ Hillbom, ”Blekingesonen Johan Gottfrid Zaar”, 49 f.



"Utsigt af Carlskrona med Pottholmen". Akvarell av Elias Martin, 1780. Vy över Karlskrona från den bro som länge utgjorde stadens enda förbindelselänk med fastlandet. Bron ledde från Pontarholmen (Pottholmen) till Trossö där de centrala delarna ligger. Trossö saknar helt naturliga vattenkällor, varför allt vatten som invånarna behövde långt in på 1800-talet måste forslas på kärror över denna bro. Ett av de näringsfång Johan Gottfried Zaar försökte sig på som komplement till sin verksamhet som musiker var att erbjuda abonnemang på daglig leverans av vatten. Kulturhotell.se.

för hushållens försörjning av vatten.⁴⁶ 1798 öppnade Zaar slutligen ett kaffehus med tillhörande biljardsalong. Oturligt nog kom det redan i april följande år en kunglig förordning som förbjöd införsel och nyttjande av kaffe. Detta blev dödsstöten för Zaars kaffehus. Biljardsalongen hade han då redan blivit "bestulen" på; en driftig person passade på att ta över driften i samband med att Zaar gjorde en resa till Kristianstad.

⁴⁶ I de centrala delarna av Karlskrona, som var byggda direkt på klippor, saknades helt naturliga vattenkällor. Ända fram till 1863 då en vattenreservoar togs i bruk behövde allt vatten forslas in i staden.

Sistnämnda resa, som endast är dokumenterad genom uppgifter Zaar lämnar i en tidningsnotis i *Carlskrona Weckoblad*, är en i raden av resor till andra städer som han gjorde under åren familjen var bosatt i Karlskrona. En av dessa var till Göteborg där han vistades och gav konserter under oktober 1797 fram till januari 1798. Sistnämnda år gjorde han vidare åter ett kortare besök i Göteborg. På vägen dit gav han en konsert i Lund och på hemvägen en i Jönköping.

I september 1799 lämnade familjen Zaar Karlskrona. Johan Gottfrid Zaar hade äntligen lyckats skaffa sig en fast anställning i Örebro.

1799–1811: Örebro

I mitten av september 1799 annonserade Örebro Stadskyrka i lokalpressen att församlingens nye kantor, Kungl. kammarmusikern Zaar, följande söndag skulle tillträda sin tjänst.⁴⁷ Tjänstebestämmelsen var "Cantor Scholaris" vilket angav att Zaar som kantor även skulle ha hand om sång- och musikundervisningen i stadens trivialskola. På samma sätt som Zaar gjorde när familjen bosatte sig i Karlskrona annonserade han vid ankomsten till Örebro i lokalpressen om de tjänster han och hustrun kunde stå till tjänst med: bistå herrskap såväl i staden som på landet som önskade undervisning i sång och musik för sina barn; hustrun kunde förfärdiga alla sorters fruntimmerssprydnader efter nyaste mode och ämnade även öppna en "fransk" skola, där bland annat undervisning i språk, sömnad och broderi skulle erbjudas.

I många avseenden tycks de 12 år som familjen bodde i Örebro ha inneburit en lugnare och tryggare tillvaro än vad fallet var i Karlskrona. Inkomsterna från kantorstjänsten var knappast lysande, men med hjälp av diverse biinkomster kunde familjen ändå klara sig hyfsat bra. Det är osäkert om hustrun fick i gång någon "fransk skola" i staden, men av annonser i lokalpressen framgår att hon i stället försökte dra in pengar genom sömnadsarbeten av olika slag.

En av Zaars bisysslor var att tjänstgöra som klockare i församlingen. Genom den fick familjen flytta in i stadens klockargård. Ett stort antal smånotiser på sista sidan i *Örebro Weckoblad* och dess efterföljare *Örebro tidning* (från 1806) visar att klockargården med dess klockarfamilj fungerade som en slags central dit stadens invånare vände sig och anmälde en förlust genom slarv eller stöld av

⁴⁷ *Örebro Weckoblad* (14 september 1799).

allt från förkläden och halsdukar till sjöskumspipor och matsilver. Klockargården förmedlade också sysslor i kategorin dräng och piga, hushållerska och trädgårdsmästare. Sannolikt var det denna verksamhet som hindrade Frederike Zaar att bedriva skolverksamhet i klockargården. Zaar sa upp klockare-sysslan 1809 och familjen flyttade då till en annan bostad. Strax därefter annonserade Frederike Zaar att hon var beredd att ta emot elever i hel- eller halvpension.

Zaar gjorde 1801 en ansökan till länsstyrelsen om att få privilegium på all fest- och dansmusik som anordnades i Örebro och dess omnejd och att också få anta musiklärningar. Den beviljades inte men att han gjorde en sådan ansökan ger en vink om att han även sökte dryga ut sina löneförmåner med inkomster från profana musiktillställningar.⁴⁸ Jag återkommer längre fram till Zaars ansökan och vad som ur den kan utläsas om musikförsörjningen och musiklivet i en mindre stad som Örebro.

I likhet med hur Zaar agerade i Karlskrona sökte han tidigt kontakt med musikamatörer i Örebro. Under åren som följde dyker det då och då upp notiser om att han anförde dessa vid offentliga konserter. Antalet notiser härom är färre än de var i Karlskrona, men detta behöver inte innebära att Zaar var inaktiv på detta område. En förklaring kan vara att annonsering av konserter och liknande nöjen främst skedde medelst affischer.

Det finns belägg för att Zaar från 1806 började söka sig bort från Örebro. Han sökte först en tjänst som klockare vid domkyrkan i Uppsala men blev där utslagen av en perukmakare.⁴⁹ 1810 gjorde han ett nytt försök att få en klockartjänst, denna gång i Linköping, men misslyckades åter. Senare samma år kan Zaar, något oväntat och oplanerat, ha sett en annan möjlighet att lämna Örebro. Från slutet av juli till och med oktober fanns delar av Hovkapellet på plats i Örebro, med anledning av den urtima riksdag som med kort framförhållning förlades till Örebro från slutet av juli till oktober. Det finns ingen dokumentation som visar att Zaar mötte sina forna musikerkolleger och inför dem demonstrerade sin musikaliska kompetens liksom sin vilja att hitta en ny position. Det faktum att han några månader senare återanställdes i Hovkapellet ger emellertid en vink om att så kan ha varit fallet.

⁴⁸ Landshövdingens utslag på Zaars ansökan publicerades i *Örebro Weckoblad* (21 november 1801).

⁴⁹ *Uppsala Tidning* (8 augusti 1807).

1811–1818: Stockholm

Tidigt på sommaren 1811 flyttade familjen Zaar till Stockholm. Mönstret från Karlskrona och Örebro upprepades; Zaar annonserar om att familjen nu håller på att etablera sig i huvudstaden och där skall bedriva halvpension för barn som behöver lära sig språk, rita, räkna, läsa, musik, sömnad, broderier med mera.⁵⁰ Senare under hösten uppträdde Zaar tillsammans med Hovkapellet vid en offentlig konsert och presenterades då som ”Hr J. G. Zaar som wid Konungens Spektakler tillförene varit, och nu åter wid Kongl. Kapellet är engagerad”.⁵¹

Zaars anställning hos Hovkapellet upphörde 1815. Något år tidigare hade han tillträtt en tjänst som kantor i Hedvig Eleonora kyrka men klarade att upprätthålla denna längst till hösten 1816.⁵² Han tillbringade sina sista år sängliggande, sjuk och utfattig. Det sistnämnda omvittnas i den konkursdom han fick samma år som han insjuknade.⁵³

Hustrun Frederike öppnade, sannolikt redan 1811, en pension i ett hus vid Malmorgsgatan. Hur länge hon drev denna är inte känt. Hon dog i Göteborg 1834. Äldste sonen, Ludvig Zaar, medicine doktor och regementsläkare avled 1853. Den yngre sonen, Johan Zaar, djurläkare och regementshästläkare avled 1852. Dottern Fredrica Zaar gifte sig med en apotekare Åkam.⁵⁴

Kringresande med Norden som arbetsmarknad

Johan Gottfrid Zaars kringflackande liv som musiker ger goda inblickar i det musikliv som fanns utanför de stora metropolerna i norra Europa under senare delen av 1700-talet och tidigt 1800-tal. Hans karriär belyser också hur arbetsmarknaden gestaltades för en professionell musiker som inte var knuten till institutioner

⁵⁰ *Dagligt Allehanda* (13 juli 1811), 8.

⁵¹ *Dagligt Allehanda* (6 november 1811), 2.

⁵² Dokumenterat genom det brev han skrev till kyrkoherden i Hedvig Eleonora kyrka, A.A. Afzelius, Kungliga biblioteket, Brev (mm) till Arvid August Afzelius (KB1/Ep. A 4a).

⁵³ Tidigmoderna konkurser. Stockholms magistrat och Rådhusrätt 1687–1849, Dnr 2570/1814 (<http://www.tidigmodernakonkurser.se/index.php/post/view/9441>, hämtad 6 november 2022).

⁵⁴ Karle, *Hovkapellet i Stockholm*, 308.

i en huvudstad eller verksam som militärmusiker. Syftet med detta avsnitt är att med hjälp av Zaars biografi lyfta fram hur villkoren för arbete och försörjning gestaltades 1770–1820 för en professionell musiker i norra Europa som valde att frivilligt eller – som i Zaars fall av nödtvång – söka sin utkomst utanför huvudstäderna.

Efterfrågan på musiktjänster i städerna 1770–1820

Då som nu styrdes möjligheten att försörja sig som professionell musiker av behovet av musiktjänster, dvs. av efterfrågan på musik. I städerna vid denna tid går det att utskilja fem eller möjligen sex olika områden där insatser av professionella musiker efterfrågades: kyrkan, den civila förvaltningen, ordenssällskapen, det offentliga nöjeslivet (teater, andra slags ”spektakel”, dansnöjen, vauxhalls med mera) samt de privata hushållen.⁵⁵ Zaars göranden och låtanden visar dessutom på ett nytt område som långsamt uppstod inom det offentliga nöjeslivet: *offentliga konserter* inför en betalande publik. Sammanhängande därmed är de behov av professionell hjälp som de musiksällskap hade som från 1790-talet började bildas i svenska städer.

Mycket översiktligt gäller följande för perioden ca 1770–1820: Kyrkans behov av musik ombesörjdes av en kantor, en organist i de fall kyrkan hade en orgel samt, i viss mån och på vissa orter, av en klockare eller klockarpräst.⁵⁶ Zaar kom att periodvis uppehålla funktionerna som kantor och klockare, däremot aldrig som organist. Eftersom skolväsendet vid denna tid främst var en angelägenhet för kyrkan var också den grundläggande musikutbildningen något som huvudsakligen låg i kyrkans händer. Zaars och hans hustrus agerande på orter där de slog sig ner för längre perioder visar emellertid att de även försökte etablera undervisning i musik som delvis konkurrerade med kyrkans och skolornas utbildning i musik. Bland

⁵⁵ Jfr Greger Andersson, ”Städerna som musikmiljöer”, i Leif Jonsson & Anna Ivarsdotter, red., *Musiken i Sverige. Frihetstid och Gustaviansk tid 1710–1820* (Stockholm: Fischer, 1993), 143 ff.

⁵⁶ Jfr Hilmer Wentz, *Klockaren i helg och söcken. Från medeltid till nutid* (Lund: Ekstrand, 1980). För fler referenser se även Eric Hammarström, *Han slog sönder sin fiol när han träffat en spelman som var bättre: om organister och klockare som folkliga ceremoni- och dansspelmän* (Umeå: Umeå universitet, Institutionen för kultur och medier, Etnologi, Skriftlig uppgift C, VT 2004). Nyare forskning kring klockare och kantorer som var verksamma i städerna under 1700- och 1800-talet tycks helt saknas.

annat riktade de in sig på att tillgodose den efterfrågan på musikutbildning som fanns för flickor, som ju vid denna tid och långt in på 1800-talet inte hade tillgång till den undervisning som kyrkan ytterst ansvarade för.

Den civila förvaltningens behov av musik uppstod främst i förbindelse med utåtriktad verksamhet, exempelvis festligheter anordnade när nya gemensamma byggnader eller anläggningar invigdes, vid firande av viktiga händelser i ortens historia (exempelvis årsdagen av att stadsprivilegier erhållits, att en belägring upphört, ett utbrott av pest kämpats ner etcetera) eller vid mottagningar anordnade för prominenta gäster på besök. I alla sammanhang som dessa efterfrågades som regel både ceremoniell musik och mer lättsam festhöjande musik.⁵⁷ Behov av dessa slag fanns i alla de städer Zaar kom att besöka och han var på flera ställen direkt aktiv i att tillgodose dem. Under sin vistelse i Karlskrona medverkade han exempelvis i de festligheter som staden anordnade i samband med Gustaf IV Adolfs besök den 4–15 oktober 1797, då huvudsyftet var att ta emot den blivande drottningen, Fredrika Dorothea Wilhelmina av Baden.⁵⁸ I de fall det fanns militära förläggningar med egen musikkår i en stad hyrdes inte sällan musiker därifrån in för festligheter i stadens regi. Militärmusikerna konkurrerade således om uppdrag som de ”fria” professionella musikerna gärna ville ha.

Det behov av i första hand ceremoniell musik som fanns inom det under senare delen av 1700-talet framväxande *ordensväsendet* i Sverige har inte studerats i någon större utsträckning, med undantag för användningen av musik inom frimurarordens loger.⁵⁹ Inom de senare sköttes en del av behovet av musik för sammankomsterna

⁵⁷ Om behovet av musik vid officiella evenemang för att hålla ordning på processioner och markera tillfällets festkaraktär se Boel Lindberg, ”Festmusik framförd av akademiska kapellet”, i Greger Andersson, red., *Spelglädje i Lundagård: 250 år med Akademiska kapellet* (Lund: Lund University Press, 1996), 65.

⁵⁸ Festligheterna i samband med Fredrika Dorothea Wilhelminas ankomst till Karlskrona med båt är väl dokumenterade i *Inrikes tidningar* (31 oktober 1797), 1–6. På s. 2 finns en relativt utförlig beskrivning av Zaars insats som anförare av uppförandet av ett verk för kör med orkester som han komponerat för tillfället.

⁵⁹ *Frimureriska tonsättare och frimurerisk musik: ett uppslagsverk* (Uppsala: Forskningslogen Carl Friedrich Eckleff, 2006). 1700-talets och det tidiga 1800-talets ordens- och sällskapsliv har inte studerats i någon större utsträckning, jfr Anders Simonson, *Bland hederligt folk: organiserat sällskapsliv och borgerlig formering i Göteborg 1755–1820* (diss. Göteborg: Göteborgs universitet, Historiska institutionen, 2001), 9 ff.

av de egna medlemmarna. Det stora intaget av ordensbröder med musikalisk kompetens i frimurarloger i bland annat Stockholm under senare delen av 1700-talet vittnar emellertid om att professionell hjälp uppskattades.⁶⁰ Professionella musiker behövdes som regel också för de offentliga välgörenhetskonsserter som frimurarna arrangerade i syfte att samla in medel till de barnhus som ordern drev. Även Zaar blev medlem i frimurarloger i Göteborg 1787 och i Stockholm 1797⁶¹ samt i Karlskrona någon gång under åren 1797–1799.⁶²

Professionella musiker på jakt efter arbete kunde räkna med att kringresande teatersällskap, och i de större städerna de fasta teaternarna, alltid behövde musikaliska insatser.⁶³ En stor del av detta behov ombesörjdes av skådespelarna själva och, i viss utsträckning, av ortens amatörmusiker. Men var man, som Zaar, en förfaren sångare med meriter att ha arbetat med opera och teater, fanns här en möjlig inkomstkälla. Zaar lyckades också utnyttja detta på de flesta ställen där han vistades en längre period. Föreställningarna, eller spektaklen som de ofta benämndes vid denna tid, ägde rum i särskilt anpassade eller i mer tillfälliga lokaler och utgjorde ett viktigt inslag i *det lokala nöjesliv* som från 1700-talets mitt växte fram i många svenska städer. Zaars ambition vart han än kom tycks ha varit att försöka nå ungefär samma publik som sökte sig till teaternarna med de offentliga ”fullständiga instrumental- och vokalkonsserter” som han ledde och organiserade, oftast med hjälp av ortens amatörmusiker.

På 1700-talet introduceras i Sverige några nya nöjen i städerna som krävde insatser av musiker på någorlunda professionell nivå. En sådan var vauxhalls, en ursprungligen engelsk publik nöjesform med rika inslag av musik som under 1700-talet spred sig över den

⁶⁰ Beträffande logebröders eget musicerande se Greger Andersson, ”Elit och allmoge sida vid sida”, i Mats Olsson et al., red., *Gods och bönder från högmedeltid till nutid* (Lund, Nordic Academic Press, 2006), 246 f. Att professionella musiker ofta invaldes i frimurarloger framgår av Jonas Andersson och Andreas Önnersfors, Förteckning över svenska 1700-talsfrimurare, i Anderas Önnersfors et al. (red.) *Mystiskt brödraskap – mäktigt nätverk: studier i det svenska 1700-talsfrimureriet* (Lund: Lunds universitet, 2006), 154–282.

⁶¹ Zaars medlemskap redovisas på s. 280 i Andersson & Önnersfors, *Mystiskt brödraskap*. Enligt en uppgift på s. 150 ströks han sedermera ur frimurarsamhället.

⁶² Leif Karlsson, *Musikliv i Karlskrona under forna dagar* (Karlskrona: distr. Blekinge museum, 2006), 8.

⁶³ Teaterföreställningar utan musik är synnerligen ovanliga. Jfr Frithjof Lund, artikeln ”Scenmusik” i *Sohlmans musiklexikon* (2a uppl., del IV, Stockholm, 1979), 288 ff.

europiska kontinenten.⁶⁴ På 1770-talet öppnades sommartid vauxhalls både i Stockholm och Göteborg under den tid då Zaar vistades i dessa städer.⁶⁵ Hans försök somrarna 1798 och 1799 att ordna vauxhalls på Hästö strax nordost om Karlskrona ledde inte omedelbart till någon efterföljd för detta slags nöjen utanför Stockholm och Göteborg.⁶⁶ Ett annat nytt fenomen i 1700-talets svenska städer var de klubbar för sällskapligt umgänge som oftast går under benämningen assembléer och vid vilka dans var ett stående inslag. Redan från omkring 1750 fanns det sådana assembléer i de mer livaktiga handelsstäderna och successivt blev de också vanligare i mindre samhällen. Det rörde sig om halvvoffentliga tillställningar riktade till de mer bemedlade stadsinnevånarna.⁶⁷ I både Karlskrona och Örebro där Zaar-familjen bodde under längre perioder ordnades under höstar och vårar regelbundet sådana assembléer.⁶⁸

Ordenssällskapen, klubbarna som ordnade danstillställningar (assembléer) liksom musiksällskapen kan på ett samhälleligt plan ses som yttringar av det associationsväsende som från senare delen av 1700-talet började växa fram och successivt ersätta äldre korporativa organisationsformer (som stånd och skrån).⁶⁹ Inte i någon ort i Sverige där Zaar prövade att hitta utkomstmöjligheter fanns det något

⁶⁴ David Coke & Alan Borg, *Vauxhall Gardens: a history* (New Haven: Yale University Press, 2011).

⁶⁵ Se "Nöjesetablissemang", <https://sv.wikipedia.org/wiki/Vauxhall>.

⁶⁶ Min sökning på "vauxhall" (och alternativ stavning "wauhall") i databasen *Svenska Dagstidningar* för perioden 1772–1818 visar att det skrevs om nöjesformen i många landsortstidningar. Det tycks emellertid endast ha varit i Stockholm och Göteborg som vauxhalls anordnades mer regelbundet.

⁶⁷ Eva Helen Ulvros, *Dansen och tidens virvlar. Om dans och lek i Sveriges historia* (Lund: Historiska medier, 2004), 181.

⁶⁸ I *Carlskrona Weckoblad* infördes 29 december 1798 en annons om att "Den Wanliga Assembléen för stadens Höga och Respektive Herrskaper samt de öfrige Inwånare", skulle anordnas på nyårsdagen 1799. I Örebro medverkade Zaar vid en fest ordnad av "Cassan af den 1 Nov" som ägde rum i en lokal kallad Assemblée-salen. *Örebro Weckoblad* (26 oktober 1799).

⁶⁹ Om assembléer som en form av de frivilliga associationer som lade grunden till 1800-talets medborgerlighet och nationella identitet i Sverige, se Lars M. Andersson et al., "Nationen så in i Norden" samt Dag Lindström, "Bland lindansare, oskyldiga nöjen och offentliga bakverk. Assemblé- och spektakelhuset i Linköping", i Henrik Edgren et al., red., *Nationen så in i Norden. Festskrift till Torkel Jansson* (Skellefteå, Artos & Norma bokförlag, 2013), 25 resp. 143 ff. Se även Torkel Jansson, "Associationsmouvementet före föreningsrörelsen", i *Historielärarnas förenings årsskrift* (1987/1988), 32–39.

musiksällskap. Det dröjde emellertid inte många år efter hans lite längre sejourer på en ort, som i Karlskrona och i Örebro, att sådana sällskap uppstod i dessa städer. Däremot fanns det i båda städerna flera ordenssällskap.

Slutligen kunde professionella musiker på 1700-talet räkna med att hitta engagemang vid fester av olika slag som *de privata hushållen* anordnade för att fira bröllop, födelsedagar eller andra viktiga tilldragelser i familjen. Ju högre ställning och rang dessa privata uppdragsgivare hade desto mer pengar kunde de förväntas vilja spendera på musik av hög klass exekverad helst av de professionella musiker som fanns att hyra in. När de bofasta musikerna (organister, kantorer, klockare, stadsmusikanter) inte räckte till i antal eller spelskicklighet, passade kringresande musiker gärna på att störa deras näringsfång.

Ordningar för musikförsörjning i svenska städer efter 1750

I de svenska städerna var det yrkesmässiga utövandet av musik inom alla de områden som kortfattat ringats in ovan under 1600- och 1700-talet nästan undantagslöst reglerat på ett eller annat sätt. Under senare delen av 1700-talet började dessa system för reglering av musikförsörjningen krackelera, men de fortsatte ändå att prägla och påverka musiklivet och musikernas villkor långt in på 1800-talet.

Zaars olika förflyttningar i jakten på engagemang efter att han 1780 lämnade Stockholm vittnar om att Skandinavien, men också länderna kring Östersjön, vid denna tid i stort utgjorde en gemensam arbetsmarknad med likartade villkor för yrkesverksamma musiker. I biografiavsnittet har vi kunnat följa hur Zaars kringflackande liv efter att han gjort sig omöjlig i Stockholm, förde honom till Kristiania, St. Petersburg, Göteborg, Köpenhamn, Helsingör, Lybeck, Karlskrona, Örebro och åter till Stockholm. I mina sökningar i svenska dagstidningar efter uppgifter om konserter som han arrangerade hittade jag notiser om att han gav offentliga konserter en eller flera gånger i Åbo, Lund, Jönköping och Norrköping. Gemensamt för många av dessa orter var att de var kuststäder med ett musikliv som under århundraden hade präglats av att man lätt nådde dem sjövägen.⁷⁰ Många av städerna delade erfarenheter av att en gång ha ingått i Hansans maktsfär med allt vad det innebar i fråga om

⁷⁰ Även för Örebros del var vattenvägen via Svartån, Hjälmarén och Mälaren och vidare genom Stockholm ut i Östersjön länge viktig för kontakterna med omvärlden.

styrelseskick, skolväsen och kulturella institutioner. Ytterst var det ett livligt handelsutbyte mellan städerna som lett fram till Hansans dominerande ställning och detta fortsatte långt efter att denna brutits. Utbytet krävde upprättande av transportleder för varor och människor. Dessa användes självklart också av musiker i deras sökande efter levebröd. Långt in på 1800-talet var detta förhållanden som påverkade musiklivet i flertalet av de städer där Zaar vistades längre eller kortare tid.⁷¹

Det går att urskilja två huvudmönster för hur musikförsörjningen ordnades i de områden som Zaar sökte sig till.⁷² I södra Sverige återfanns i de städer som grundlagts under tider då denna landsdel var dansk ett system med skråliknande privilegier som går under benämningen stadsmusikantväsende. Detta system var fristående från kyrkan, men ofta biträdde stadsmusikanterna kontraktssenligt organisten vid vissa gudstjänster. Stadsmusikanternas ställning garanterades genom ett privilegiebrev utfärdat av landshövdingen. Privilegierna innefattade ofta den omgivande landsbygden och en rätt att hålla gesäller och läringar.⁷³ I städer i övriga delar av landet – mellersta och norra Sverige inklusive Finland fram till 1809 – var det i stället organister (eller kantorer när orgel saknades) som med sedvanerätt upprätthöll en funktion som kan liknas vid den som de privilegierade stadsmusikanterna längre söderut hade.⁷⁴ Organisten, eller kantorn när orgel saknades, var i dessa städer som regel anställd både av staden och kyrkan. De saknade den starka rätt att stänga ute andra musiker

⁷¹ Detta arv och dess konsekvenser för musiklivet i området beskrivs i Carl Allan Moberg, "Drag i östersjöområdets musikliv på Buxtehudes tid", *Svensk tidskrift för musikforskning* (1957), 15–88.

⁷² Fabian Dahlström, "Staden som musikmiljö", i Greger Andersson & Bjørn Aksdal, red., *Musik i Norden* (Stockholm, Musikaliska akademien, 1997), 112. Dahlström återkommer till frågan om de skilda traditionerna i sin inledande text till *Stadsmusikanten, Organisten und Kantoren im Ostseeraum bis ca. 1850 / Stadsmusikanter, organister och kantorer i Östersjöområdet till ca 1850*, en undersökning publicerad elektroniskt 2013 inom ramen för NOS-H-projektet "Östersjöområdet som musiklandskap", <https://www.doria.fi/handle/10024/78703>, hämtad 27 januari 2023. Östersjöområdet uppfattades inom detta projekt i vidsträckt bemärkelse innebärande att städer vid vattendrag förbundna med Östersjön som Kristiania, Göteborg och St. Petersburg även ingick i undersökningsområdet (sida XXIV).

⁷³ Greger Andersson, "Privilegierade musikanter professionsstrategier under 1600- och 1700-talet", *Dansk årbog for musikforskning*, 1992, 20.

⁷⁴ Fabian Dahlström, *Stadsmusikanten, Organisten und Kantoren im Ostseeraum bis ca. 1850*, XXIX ff.

som följde med en ställning som stadsmusikant med privilegiebrev, men garanterades ofta en förstahandsrätt till spelningar inom stadens gränser utifrån den reglering av hantverkstjänster som gällde fram till dess skråväsendet avskaffades, först på landsbygden 1846 och därefter 1864 i städerna.⁷⁵ Inom detta område var det vidare sällsynt att ett system med musiklärlingar och -gesäller byggdes upp.⁷⁶

Musiklivet i slutet av 1700-talet i Zaars födelseort, den blekingska kuststaden Karlshamn, kan inordnas i den tradition som utvecklats i de svenska landskap som hörde till Danmark före freden i Brömsebro 1658, trots att staden fick stadsrättigheter först 1664. Fram till 1710, då en orgel installerades i den nybyggda kyrkan,⁷⁷ ombesörjdes stadens behov av musik av en stadsmusikant som även tidvis hade lärlingar och gesäller. Därefter hade man under en period både en organist och en fristående stadsmusikant.⁷⁸ 1719 fick staden en synnerligen kompetent organist vid namn Gottfried Lindemann (död 1741).⁷⁹ Han kom närmast från Stettin och genom honom fick Karlshamnsborna ta del av den rika musikkultur med en blomstrande stadsmusikantradition som rådde på andra sidan Östersjön. Utifrån de tillfällighetsverk som Lindemann komponerade efter sin ankomst till Karlshamn går det att sluta sig till att kvalificerade uppförandena nu kunde ske med hjälp av gemensamma insatser av Lindemann, skolans kantor och elever samt stadsmusikanten med lärlingar.⁸⁰ Vid Christian Wensters (1701–1779) tillträde som organist 1741 förenades posterna som organist och stadsmusikant dvs. stadsmusikantens privilegier fördes över till honom. Det innebar att Wenster styrde och organiserade musikframföranden inom alla de områden som beskrivits ovan, inom kyrkan och skolan, stadens behov av representativ

⁷⁵ Jfr artikeln "Näringsfrihet" i Wikipedia och där angivna referenser, <https://sv.wikipedia.org/wiki/N%C3%A4ringsfrihet>, hämtad 7 februari 2023.

⁷⁶ Dahlström, *Staden som musikmiljö*, 113.

⁷⁷ Invid 1702.

⁷⁸ Dahlström, *Stadtmusikanten, Organisten und Kantoren im Ostseeraum bis ca. 1850*, 173–174.

⁷⁹ Från Lindemann finns genom hans föregångare i Stettin en direkt länk till Dietrich Buxtehude och dennes verksamhet i Helsingör, Helsingborg och senare Lübeck. Jfr Heinrich W. Schwab *Der Ostseeraum*, 54.

⁸⁰ Greger Andersson, "Stadsmusikanterna i Karlshamn under 1600-och 1700-talet", i *Karlshamniana*, Årsbok, årg. 3, 1988 (Karlshamn: Föreningen Karlshamns museum), s. 16; Eric Waalsteen, *Musikens uppförandepraxis i Karlshamn under perioden 1719–1741, med särskild hänsyn till Gottfried Lindemann och Carl Gustafs kyrka* (Malmö, Not och musik ateljé Sinnebilden, 2003).

musik, inom förenings- och ordenslivet, inom det offentliga nöjeslivet och slutligen också de som privathushållen efterfrågade. Det var denna ordning som gällde under Johan Gottfrid Zaars uppväxt. Stadsmusikantsystemet liksom organistens/kyrkans inflytande över skolans musikutbildning var således något Zaar var väl förtrogen med sedan barnsben. Dessa tidiga erfarenheter var sannolikt bestämmande för de strategier han längre fram tillgrip för att överleva som musiker.

1770, det år då Zaar lämnade sin uppväxtort och reste iväg till Lund för fortsatta studier, hade Karlshamn 2 640 invånare och var alls inte obetydlig.⁸¹ Tvärtom – med den tidens mått mätt var det en medelstor stad som befolkningsmässigt hamnade på 14:e plats bland Sveriges 82 städer.⁸² Här fanns en trivialskola genom vilken Zaar, av allt att döma, fick en gedigen grund som sångare och violinist och blev delaktig i den rika lokala musikkultur som hade växt fram i staden under organisterna Lindemanns och Wensters tid.⁸³ Med detta arv i ryggen vågade sig Zaar ut på en bana som professionell musiker.

Som framgår av Zaars biografi var det till en början en karriär som hovmusiker som främst lockade och som förde honom till Stockholm. Dessa ambitioner tvingades han sannolikt släppa när historien bakom hans skilsmässa 1779 började spridas. Från 1780 och fram till 1811, dvs. i drygt 30 år, var han i stället hänvisad till att söka sin utkomst som professionell musiker i städer där musikförsörjningen oftast var präglad av stadsmusikantsystemet eller reglerat i ett likartat system. Han utnyttjade därvid länge det förtroendekapital han samlat på sig som sångare och musiker i Stockholm under 1770-talet. Som regel presenterar han sig själv som ”Kungl. kammarmusikus” i de annonser om framträdanden som han satte in i lokalpressen i de städer där han försökte etablera sig. Titeln signalerade att han erbjöd bättre och finare musik än vad som normalt förekom på orten i fråga. Med den försökte han trumfa de invändningar som var att vänta mot det intrång han var på väg göra i ortens

⁸¹ Ortshistoria.se, Karlshamns befolkningsutveckling 1690–1995/Tabell 1, <http://ortshistoria.se/stad/karlshamn/befolkning#2>, hämtad 15 januari 2023.

⁸² ”Alla svenska städer: befolkning 1770-tal”, <http://ortshistoria.se/befolkning/1770t>, hämtad 15 januari 2023.

⁸³ Från Lindemann finns genom hans föregångare i Stettin en direkt länk till Dietrich Buxtehude och dennes verksamhet i Helsingör, Helsingborg och senare Lübeck. Jfr Heinrich W. Schwab, *Der Ostseeraum*, 54.

existerande ordning för musikkförsörjning. Tilläggas kan att han i de annonser om framträdanden som han satte in i lokalpressen nästan undantagslöst hade med en formulering om att han sökt och fått tillstånd – underförstått av stadens magistrat – till framträdandet. Han visste således mycket väl att intrånget behövde sanktioneras av stadens myndigheter för att han skulle slippa tråkigheter och trassel.

Resande musiker på randen till den stora omdaningens tid

Zaars idoga sökande efter försörjning i stad efter stad utgör samtidigt en god illustration av hur en gammal ordning, med ett musikliv utformat utifrån regler och förordningar om vilka som hade rätt att försörja sig som musiker, visserligen existerade men var på väg att lösas upp. Det skulle dröja långt in på 1800-talet innan de sista spåren var igensopade. Åtminstone fram till ca 1810 och ibland ända fram mot 1850 upprätthölls stadsmusikantsystem i de av Zaar besökta orterna i områden dominerade eller fordom dominerade av danskt rättstänkande, dvs. Danmark och Norge och Schleswig-Holstein (inkl. Lybeck) samt Skåne och Blekinge. I bilaga 1 redovisas Zaars längre och kortare vistelser i städer i Östersjöområdet 1756–1818 tillsammans med uppgifter om förekomsten av stadsmusikanter i dessa.⁸⁴

I Karlskrona fanns det fram till ca 1780 stadsmusikanter att döma av uppgifter i Dahlströms undersökning.⁸⁵ Sannolikt beror bristen på uppgifter om att det även efter detta år och in på 1790-talet skulle ha funnits en stadsmusikant i staden på att frågan är dåligt utforskad.⁸⁶ Även om det hade funnits en stadsmusikant i staden under Zaars tid som han behövde konkurrera med, kan hans svårigheter att etablera sig som fri musiker i staden sannolikt mer skyllas på att han också behövde tävla med militärmusiker knutna till den flottbas som fanns i staden om diverse privata spelningar hos de mer burgna

⁸⁴ Sammanställningen bygger på uppgifter hos Dahlström, *Stadtmusikanten, Organisten und Kantoren im Ostseeraum bis ca. 1850*. Undersökningen bör ses som ett "work in progress" och har en del inkorrekta uppgifter som sannolikt inte kommer att kompletteras eller rättas. Dahlström själv är över 90 år och flertalet övriga medlemmar i den ursprungliga projektgruppen är över 80 år och inaktiva som forskare. Projektledaren Greger Andersson avled 2012.

⁸⁵ Dahlström, *Stadtmusikanten, Organisten und Kantoren im Ostseeraum bis ca. 1850*, 174 f.

⁸⁶ Jfr Leif Karlsson, *Musikliv i Karlskrona under forna dagar*, sida 4. Här skriver författaren att det varit "svårt att få några direkta uppgifter om detta [ett skräsystem med stadsmusikanter]. Zaars uppehåll i staden beskrivs på sida 8.



Sankt Nicolai Kyrka i Örebro före 1877 (med den gamla tornhuvan). Foto: okänd. Zaars tjänst som kantor i Örebro stadsförsamling 1799–1811 innefattade även sång- och musikundervisning i stadens trivialskola. Skolan som Zaar undervisade i var inrymd i den byggnad som skymtar i fonden, till höger om kyrkan. Kyrkan kallades på Zaars tid endast Örebro kyrka. Vid den urtima riksdagen i Örebro 1810 användes den som rikssal. Örebro stadsarkiv.

familjerna. Antagligen var det också militärmusiker som i första hand anlätades av stadens myndigheter vid prominenta besök och andra tillfällen när ceremoniell musik behövdes. Zaar kunde i dessa sammanhang endast räkna med att få begränsade uppdrag.⁸⁷

För Zaars vistelse i Örebro finns det en intressant källa om vilken roll stadsmusikantssystemet och den med detta sammanhängande frågan om privilegier hade i hans jobbstrategiska tänkande. I november 1801 kunde *Örebro Weckoblad*s läsekrets ta del av en skrivelse utfärdad av länets landshövding Samuel Löwenskjöld, där han tar ställning till en ansökan

från Zaar att ”med uteslutande rätt anförä Musique wid Dans och högtidligare tillfällen” samt också att anta och utbilda lärlingar som kunde bistå honom i detta värv. Efter att ha inhämtat magistratens i Örebro utlåtande skriver landshövdingen att han inte är beredd att ge Zaar ”något owillkorligt eller annat företräde, än det hans talang tillfälligtwis kan tilfalla.” I stället beslutar han att Zaar skall antas till

Musique-directeur i Länet, och särskilt för Örebro Stad, med rättighet at både wid högtidligheter och enskilte tillfällen anförä Musique, samt hos sig hålla, mantalsskrifwa och tildana Elever, hwilka under denna Zaar lemnade frihet, njuta, i likhet med andre läroämnen inom konsterne, lagligt beskydd och förswar, hwaremot Zaar åligger at med sit yrke, mot betingad wedergällning, gå Länets Innewånare tilhanda; dock att detta biträde må sträckas blott til dem honom därom anlita.⁸⁸

⁸⁷ Ett sådant uppdrag hade han exempelvis i oktober 1797 då han komponerade, repeterade in och dirigerade ett körverk (med instrumental beledsagning) i samband med den blivande drottningens landstigning i Karlskrona.

⁸⁸ *Örebro Weckoblad* (21 november 1801), 3–4.

Att Zaar med hjälp av ett privilegiebrev framöver skulle kunna hålla borta andra musiker som kunde komma i fråga när halvoffentliga dansnöjen (exempelvis assembléer) anordnades, eller när privatpersoner ville fira något, var det inte tal om. Möjligen kan det ses som en halv seger för honom att han fick kalla sig "Musique-directeur i Länet" samt tilldelades rättigheten att anta lärlingar. Det han uppnådde var därmed ett ganska beskedligt beskydd för sin näringsutövning utanför kantorstjänsten i Örebro Stadskyrka.⁸⁹

Dahlström har som nämnts inte tagit med några uppgifter om Örebro i sin undersökning, men redovisar data för andra orter i mellersta och norra Sverige som Växjö, Jönköping, Stockholm, Uppsala och Umeå. Örebro dyker i stället upp i en intressant notis som Dahlström citerar. Det rör sig om en upplysning som Åboorganisten Carl Petter Lenning lämnar i en skrivelse 1772. I de större städerna, som Stockholm, Uppsala, Örebro, Norrköping, har det aldrig funnits, skriver Lenning, någon "Stads-Musicus" med särskilda privilegier. I dessa städer, liksom i alla övriga mindre sådana är det i stället organisterna som är "Ordinarie Musici" med rätt att anställa och utföra musik vid bröllop och andra tillfällen där musik efterfrågas. Dessa uppdrag ska vara "til någon hielp och understöd samt liten förbättring uti deras ringa löner".⁹⁰

Av Lennings skrivelse framgår vidare att i hans föreställningsvärld är det i Tyskland som systemet med särskilda stadsmusikanter finns utbrett. Han tycks inte känna till att det också var allmänt utbrett i Danmark och i de forna danska länen i Sverige. I ljuset av denna okunnighet är det kanske inte så märkligt att Zaar knappt tre decennier senare hade en föreställning om att det skulle gå att få stadsmusikantprivilegier i Örebro.

Offentligt musikliv i Karlskrona: Zaars försök att etablera sig 1797–1799

De inblickar jag i föregående avsnitt förmedlat om hur villkoren i landsortens stadsmiljöer gestaltade sig för en kringresande musiker i

⁸⁹ Kompletterande forskning i lokala arkiv i Örebro län och stad skulle behöva göras om hur Zaar hanterade denna näringsutövning.

⁹⁰ ÅStA, RR Allegater 1772, B III a 18. Citerat efter Dahlström, *Stadsmusikanten*, XXIX.

slutet av 1700-talet visar att nya omständigheter för musiklivet höll på att växa fram i Sverige. Det system med privilegier som inte fick kränkas och krav på tillstånd för vad en musiker än ville företa sig hade luckrats upp och var på väg att försvinna. Vad ersattes det med? Behovet av musik upphörde ju inte. Syftet i följande avsnitt är att, utifrån Johan Gottfrids Zaars göranden och låtanden, skissera de nya villkoren för ett mer utåtriktat musikliv som höll på att växa fram i svenska städer kring sekelskiftet 1800. Syftet är också att visa att Zaar ingalunda var någon som bara ”hängde på” i denna utveckling. Tvärtom försökte han, mer eller mindre framgångsrikt, driva utvecklingen i nya riktningar.

Umgängesformer i rikets tredje stad

Det sena 1700-talet är tiden då låsningar som skapats av den rigida ståndindelningen långsamt börjar lösas upp. På det politiska planet betydde Gustav III:s nedmontering av adelns privilegier från 1770-talet att borgarståndets makt och möjligheter successivt ökade. En ny och ekonomiskt stark medelklass var på väg att växa fram i städerna. I takt med borgarståndets ökade ekonomiska inflytande genom handel och möjligheter till innehav av poster i ämbetsverk och i städernas civila förvaltning ändrades också sättet att umgås. En offentlig, öppen arena växte fram, som bland annat innebar större möjligheter att mötas över de gränser som stånd och rang tidigare satt upp.

I Karlskrona, som med sina drygt 10 000 invånare i slutet av 1700-talet var Sveriges tredje största stad och nästan lika stor som Göteborg, bildades 1796 ett läsesällskap som utgör ett gott exempel på det slags nya mötesplatser utanför privathemmen som nu uppstod i svenska städer. Bengt Utterström, som undersökt detta sällsorks tillkomst och verksamhet, förmedlar en insiktsfull beskrivning av bakgrunden till dess uppkomst som har relevans också för förståelsen av vad Johan Gottfrid Zaar försökte åstadkomma när han beslöt sig för att slå sig ner med sin familj i Karlskrona.⁹¹

År 1797, när familjen Zaar flyttade till Karlskrona, hade staden börjat hämta sig efter den stora brand som 1790 ödelade nästan all

⁹¹ Bengt Utterström, *Läsesällskap och länebibliotek i Karlskrona 1794–1863: Idéströmningar och tidshändelser återspeglade i ett landsortsbibliotek* (Karlskrona: Föreningen Gamla Karlskrona Årsbok 1958–1959). Redan 1794 uppstod ett länebibliotek i staden. Det uppgick 1803 i det 1796 stiftade Läsesällskapet.

bebyggelse i de centrala delarna. Livet hade sakta återgått till något invånarna kunde kalla det normala. För många familjeförsörjare innebar det tjänstgöring som officer eller manskap på flottbasen. Karlskrona var huvudbas för den svenska flottan och hade drygt hundra år tidigare anlagts för detta ändamål. Förutom militärer i tjänst befolkades staden av civilmilitärer av olika slag, kontorister, kassörer, kamrerare, kommissarier, jurister, läkare, präster och lärare. Utterström skriver:

Staden kunde betraktas som ett bihang till Flottan. Officerarna dominerade sällskapslivet [...] Genom officerarna fick den gustavianska hov- och salongskulturen rotfäste i Karlskrona: Hertig Carl vistades i egenskap av storamiral rätt ofta i staden. Man försökte roa sig på samma sätt som i huvudstaden, anordnade baler, maskerader och assembléer och delade tidens allmänna teaterintresse.⁹²

Andelen handelsmän var måttfull, vilket hängde samman med att staden inte hade ett stort omland. Mer framträdande var sjöfarten och rederiverksamheten. Fartyg från ett stort antal Östersjöhamnar anlöpte staden regelbundet. Den livliga sjöfarten gav både materiella och andliga impulser.

En mängd ordnar och sällskap av olika slag hade bildats i staden.⁹³ Utterström räknar upp Örlogssällskapet (bildad 1784), Frimurarorden (1762), Coldinuorden (1769), Sällskapet Pro Lantura (1786) och Societeten (omkring 1815, senare ombildad till en loge av Amarantherorden).⁹⁴ Där fanns även ett Concordiasällskapet (bildat 1759) med verksamhet av vetenskaplig och vitter karaktär.⁹⁵ Senare på 1810-talet tillkom ett amatörteatersällskap, ett kvartettsällskap och ett musikaliskt sällskap.⁹⁶ Även i religiöst avseende var Karlskrona rikt försedd. Staden hade tre kyrkor med varsin församling – Amiralitetskyrkan till vilken en stor del av flottans anställda hörde, Stadskyrkan och Tyska kyrkan – och kunde även ståa med

⁹² Utterström, *Läsesällskap och lånebibliotek i Karlskrona 1794–1863*, 10.

⁹³ Utterström, *Läsesällskap och lånebibliotek i Karlskrona 1794–1863*, 13.

⁹⁴ Uppgifter om tillkomstår är hämtade från J. Bromé, red., *Karlskrona stads historia D. 2 1790–1862* (Karlskrona, 1934), 549 f.

⁹⁵ Jonas Arnell-Szurkos, *Ordenssällskap införda i Sverige 1759–1774*, <http://www.arnell.cc/1750.htm>, hämtad 27 juli 2023.

⁹⁶ Utterström, *Läsesällskap*, 14. Amatörteatersällskapet bildades 1825, musiksällskapet 1815. För kvartettsällskapet saknas uppgift om tillkomstår.

ett bibelsällskap och ett teologiskt samfund.⁹⁷ Det sistnämnda hade stiftats av Hans Bergeström (1735–1781), lektor i engelska vid den kadettskola som fram till 1792 fanns i Karlskrona. Han är i detta sammanhang värd att minnas utifrån de insikter om ett krackelerande samhällssystem han förmedlar i några Swift-inspirerade satiriska skrifter utkomna på 1770-talet i Karlskrona.⁹⁸ ”Hans adelshat tycks ha varit fullkomligt rödglödgar”, anmärker Utterström och hävdar att detta hat om något var ett uttryck för hur det bland de ofrälse civilmilitärerna liksom bland de ofrälse officerarna i staden, växte fram en medvetenhet om att adelns anspråk på att alltid ha förstahandsrätt till de högre officerstjänsterna och administrativa poster inte var självklara. I den sociala mikrovärld som Karlskrona representerade stack adliga personers laster, som egennytta, bestickning, extravagans eller ren dumhet, tydligt ut när de exponerades i det relativt begränsade offentliga umgängeslivet i staden.

Läsesällskapet i Karlskrona bedrev lånebiblioteksverksamhet. Utterström tror att en av anledningarna till att det uppstod kan ha varit att staden långt in på 1800-talet saknade ett gymnasium.⁹⁹ Eftersom gymnasierna länge i första hand sågs som prästutbildningsanstalter var detta inte så märkligt. Bristen på högre utbildning i staden och den med en sådan sammanhängande mer kvalificerad musikutbildning kan för övrigt också ha spelat en roll för Zaars beslut att flytta till Karlskrona.¹⁰⁰

Ett annan orsak till bildandet av Karlskrona läsesällskap var intresset för tidningsläsning och diskussion bland bildningsörstande karlskronabor.¹⁰¹ Den livliga båttrafiken ut och in till Karlskrona hamn innebar att utländska periodika från städerna runt Östersjön lätt nådde staden. Karlskrona kunde också själv skryta med att ha varit en av de första städerna i landsorten med en egen lokaltidning. *Carlskrona Weckoblad* kom ut med sitt första nummer redan 1754.

⁹⁷ Utterström, *Läsesällskap*, 14.

⁹⁸ Bergeström, Hans, *Indianiske bref. Eller Utförl. beskrifning öfwer twänne obekanta rikens moraliska, politiska och oeconomiska beskaffenhet* (Karlskrona, 1770).

⁹⁹ Utterström, *Läsesällskap*, 13.

¹⁰⁰ Redan i den första annonsen Zaar låter sätta in i *Carlskrona Weckoblad* kort efter sin ankomst till staden lovar han att stå till tjänst med ”information i sång och musik, såväl inom, som utom hus.” *Carlskrona Weckoblad* (3 mars 1797).

¹⁰¹ Carolina Moberg, *Karlskrona stadsbibliotek 1906–1959: en bit av ett biblioteks historia* (Borås: Högskolan, 2008), 12, <http://bada.hb.se/bitstream/2320/3476/1/o8-16.pdf>, hämtad 21 februari 2023.

Denna väl etablerade nyhetsförmedlare blev, åtminstone inledningsvis, Zaars viktigaste medium för att sprida information om vad han och hans hustru hade att erbjuda stadens medborgare. På spel stod familjens överlevnad – en familj med tre barn, 8, 5 respektive 3 år gamla.

Makarna Zaar bedömde sannolikt att Karlskrona kunde erbjuda dem tillräckliga möjligheter till försörjning. För hustruns del gällde undervisning i språk, konstnärliga ämnen och husliga göromål främst i halvpensionsform. För mannens del musikundervisning och arrangering av konserter för en publik med smak och förfining god nog att uppskatta musik med konstnärliga ambitioner. I staden fanns en ganska stor bildad publik som kunde förmodas uppskatta mer komplicerad musik och visa stadens uppåtsträvande medelklass var smakribban borde sättas.¹⁰² Samma elit och statusjagande medelklass hade behov av att utbilda sina barn i konstnärliga ämnen – Frederike Zaar erbjöd sina tjänster både till flickor och pojkar. I staden fanns också embryon till mer offentliga umgängesformer. Resande teatersällskap tog sig gärna dit och gav föreställningar under längre perioder och staden ansågs allmänt vara en god teaterstad. På 1780-talet inrättades i en materialbod ägd av staten ett särskilt ”komedihus” som fick utsmyckningar av stadens store konstnär, bildhuggaren Johan Törnblad.¹⁰³ Förutom teaterföreställningar gavs här för första gången i stadens historia maskerader som var öppna för dem som kunde betala.¹⁰⁴ Andra offentliga nöjen som ägde rum från och till var assembléer, baler ordnade i offentligt tillgängliga lokaler för en betalande ”allmänhet”.¹⁰⁵ Till staden kom också då och då tillresande musiker och gav konserter, antingen ensamma eller i par

¹⁰² Utterström, *Läsesällskap*, 15. Jfr även Charlotta Wolff, ”Musikkultur och musiksmak i 1700-talets Sverige. Ett bidrag till lyssnandets historia”, i *Historisk Tidskrift för Finland*, årg. 100/4 (2015), 425 ff.

¹⁰³ William Anderson, *Svenskt stadsliv under 1700-talet. Tidsbilder från Karlskrona* (Stockholm, 1912) 108. Teatern tycks ha klarat sig igenom den stora branden 1790. Den reparerades grundligt 1841 varvid Törnblads utsmyckningar och målningar förstördes.

¹⁰⁴ Janrik Bromé, red., *Karlskrona stads historia Del 1 1680–1790* (Karlskrona, 1930), 547 ff.

¹⁰⁵ Jfr citat ovan av Utterström (fotnot 90). Modet att ordna assembléer vid sekelskifte 1800 beskrivs väl av Topi Artukka, Konstruktionen av ett urbant sällskapsliv. Åbo Societethus som centrum för societeten i början av 1800-talet, i *Historisk tidskrift för Finland* 103/3 (2018), 398 ff.

och någon gång tillsammans med lokala förmågor – amatörer – som kunde uppbådas i staden.¹⁰⁶

För att fullborda bilden av Karlskrona som den tedde sig i slutet av 1700-talet bör tilläggas att antalet fattiga var stort och att det på stadens gator fanns ett utbrett tiggeri.¹⁰⁷ Även de båtsmän, dvs. indelta sjömanskap om ca 1 500–3 000 personer som tidvis var förlagda till staden, orsakade en hel del oreda i det offentliga rummet.¹⁰⁸ I staden fanns också ett ovanligt stort antal utskänkingsställen:

Karlskrona var tracteurernas gyllene stad [...] här fanns en stor garnison, som efter dagens mödosamma arbete behöfde skölja strupen med ett stop öl eller en remmare rhenskt. Från tull till tull lågo de spridda [...] och under krigsåren vid 1700-talets slut blef deras antal rent af oroväckande.¹⁰⁹

Också Zaar gav sig till sist in i denna näringsgren som kaffehusvärd och biljardägare för en kort period.

Offentlig konsertgivning i Karlskrona före och åren efter Zaars bosättning i Karlskrona

Med hjälp av sökningar på ordet konsert (stavat på allehanda sätt) i databasen *Svenska Dagstidningar* går det att få en överblick av hur vanligt det var att offentliga konserter ordnades och annonserades ut i Karlskrona före och efter de 3 år då familjen Zaar var bosatt i staden. En sådan sökning ger resultatet att under åren såväl före som närmast efter 1797–1799 utannonseras mycket få konserter jämfört med vad som skedde under Zaars tid.

Under en period av drygt 30 år före Zaars ankomst till Karlskrona hittar man endast 14 annonser om offentliga konserter.¹¹⁰ Den allra

¹⁰⁶ Sökningar på ordet konsert (med olika stavningar) i *Carlskrona Weckoblad* utgivna under tjugotalet år före Zaars ankomst till staden 1797 ger jämförelsevis få träffar. En del resande musiker tycks dock ha avstått från att annonsera i lokalpress och nöjde sig med att sätta upp affischer.

¹⁰⁷ Utterström, *Läsesällskap*, 13.

¹⁰⁸ Harry R:son Svensson, *Fabian Philip, familjen Ruben och örlogsstaden. Entreprenörsfamiljen som grundade Mosaiska församlingen i Karlskrona 1780–1945* (diss. Stockholm: Stockholms universitet, 2017). Kapitlet 'Karlskrona – en kort historik', 53 ff.

¹⁰⁹ Anderson, *Svenskt stadslif*, 37.

¹¹⁰ En hel del offentliga konserter annonserades ut genom affischer som sattes upp på olika håll i staden. Dessa innehöll ofta mer information om vad som skulle framföras och vilka som medverkade.

tidigaste annonsen sätts in av organisten Steinche i Tyska kyrkan och gäller en fullstämmig konsert med "åtskillige berömda Auctors arbeten i Tyska Skolan."¹¹¹ Fem år senare, 1770, uppträdde några italienska musiker (Roussignol, Gedani och Peretz) i rådhusalen i en konsert i mars. I september samma år lovade musikern Christian Joachim att varje onsdag ge "offentelig Concert" mellan kl. 4 och 6 i handelsmannen Saniters hus. Hur länge dessa skulle fortsätta framgår inte av annonsen.

Därefter dröjer det sex år innan nästa annons dyker upp. Då gäller det en välgörenhetskonsert som ska anordnas av "Herrar musikamatörer" till förmån för ett barnhus inrättat av frimurarorden.¹¹² Så vitt jag kunnat finna är detta första gången som en sådan grupp av musikamatörer omnämns i *Carlscrona Weckoblad*, men framöver dyker den titt som tätt upp som medverkande i olika slags musiksammanhang. Annonsering om välgörenhetskonsalter till förmån för barnhuset görs också 1777 och 1782.¹¹³ Vid två andra tillfällen anordnas konsalter till förmån för den "fattigskola" som drevs av Amiralitetsförsamlingen.¹¹⁴ Också vid dessa var det "Herrar Amateurer" som anordnade konsalter.

Före Zaars ankomst till Karlskrona annonserade ytterligare några musiker, utöver de som redan nämnts om sina avsikter att ge konsalter. 1777 vill "Hof-Claweristen och Director Mucises [sic]" Pehr Öman från Kalmar tillsammans med sångaren herr Subin utföra en fullstämmig konsert i Frimuraresalen.¹¹⁵ Tre år senare dyker Johan Gottfrid Zaar själv upp och erbjuder en konsert i handelsmannen Wolfs hus med solomusik på violin och sång.¹¹⁶ Året därpå hittade herr kapellmästaren La Hay till Karlskrona och var beredd att vid två tillfällen ge en "Brilliant Vocal och Instrumental Concert" med flera nya och vackra verk. En mademoiselle Råberg skulle medverka med ett par arior, liksom musiker på pukor och trumpeter (dvs. militärmusiker). La Hay utlovade också att framförandena skulle assisteras av flera musikamatörer.¹¹⁷

¹¹¹ *Carlscrona Weckoblad* (31 augusti 1765).

¹¹² *Carlscrona Weckoblad* (19 april 1776).

¹¹³ *Carlscrona Weckoblad* (15 februari 1777, 2 mars 1782).

¹¹⁴ *Carlscrona Weckoblad* (18 januari 1777, 2 januari 1779).

¹¹⁵ *Carlscrona Weckoblad* (21 mars 1777).

¹¹⁶ *Carlscrona Weckoblad* (22 juli 1780).

¹¹⁷ *Carlscrona Weckoblad* (12 oktober 1781).

Även efter Zaars sejour i Karlskrona är det glest med erbjudanden om offentliga konserter i lokalpressen. Zaars sista stora insats i stadens musikliv var anordnandet av en vauxhall i augusti 1799. Redan några dagar före denna passade en herr Waldau på att ge en konsert med solo och kvartetter på flera blåsinstrument i rådhusalen och han återkom några dagar senare med ytterligare en konsert.¹¹⁸ Informationen i annonserna om instrument tyder på att de uppträdande var militärmusiker. I de tre offentliga konserter som annonserades ut följande år genomfördes en av militärmusiker, medan två andra arrangerades av "Herrar Amateurer"¹¹⁹, som även stod för den enda i pressen annonserade konserten under 1801. De assisterade även de två tillresande musikerna Megelin och Westerdahl, båda med fasta anställningar i Hovkapellet vid en konsert i augusti 1802.¹²⁰ Efter sistnämnda år saknas annonser om offentliga konserter helt för följande sex år. Först i mars 1809 tycks musiklivet åter vakna till liv. Då annonserar musikamatörerna om att de åter vill ordna en rad konserter. Att döma av en annons införd i april detta år har de nu slutit sig samman och kallar sig "Musik-Amatör-Sällskapet."¹²¹ Detta var ett hastigt uppblossande intresse som inte höll i sig under åren som följde om man ser annonsering i lokalpressen som den enda säkra indikationen för detta. Med tanke på att det sex år senare uppstod en mer permanent organisation för konsertgivning i staden – Karlskrona Musiksällskap, bildat 1815, är det emellertid mer sannolikt att amatörerna även fortsättningsvis höll ihop och gav konserter.¹²²

Zaars konsertgivning i Karlskrona 1797–1799

Sett till antal och innehåll i de offentliga konserter som Zaar annonserade i *Carlskrona Weckoblad* under åren 1797–1799 var det hans ambition att erbjuda de bildade stadsborna fler tillfällen att ta del av vad som skulle kunna kallas den tidens bästa "konstmusik", det vill säga musik av viss komplexitet komponerad av kunniga och kända

¹¹⁸ *Carlskrona Weckoblad* (3 resp. 7 augusti 1799).

¹¹⁹ *Carlskrona Weckoblad* (1 och 9 april, 28 juni 1800).

¹²⁰ *Carlskrona Weckoblad* (14 augusti 1802), 3. För Megelin och Westerdahl, se Tobias Norlind & Emil Trobäck, *Kungl. Hovkapellets historia 1526–1926* (Stockholm, 1926), 136 med flera ställen.

¹²¹ *Carlskrona Weckoblad* (15 och 29 mars, 5, 12 och 26 april 1809). Således gav amatörerna 5 konserter denna vår.

¹²² Jfr Leif Karlsson, *Musikliv i Karlskrona under forna dagar*, 9 ff.

utländska och svenska tonsättare. Till de senare ansåg säkert Zaar att han själv hörde och uppförde således ofta egna verk vid sina konserter. Tyvärr är informationen om verk och tonsättare ofta bristfällig i de annonser han sätter in i tidningen och den blir dessutom successivt under de tre åren i Karlskrona alltmer uttunnad. En orsak till detta kan ha varit penningbrist. Det var billigare att berätta om programmet på handskrivna affischer som sattes upp runt om i staden. En annan var att utrymmet i den tryckta annonsen behövdes för annan information än vad som skulle spelas. Det senare gällde fram för allt från och med 1798 då Zaar började "krydda" sina program med en del sensationer.



Rondo Polacca av Johan Gottfrid Zaar för violino primo. Noterna ingår i Salomon Eklins samling i Växjö lands- och stiftsbibliotek, nuvarande Växjö stadsbibliotek.¹²³

I de två första konserterna som Zaar anordnade nästan direkt efter sin ankomst i mars 1797 med hjälp av hustrun som sångare och stadens musikamatörer som ackompanjerande "fullstämmig" orkester, satsade han på att erbjuda publiken musik som både bör ha varit bekant för den och innehöll nyheter. Av annonsen för den första konserten framgår att Zaar tillsammans med några musikälskande amatörer som han lyckats trumma ihop planerade framföra två verk av Ignaz Pleyel (1757–1831), en violinkonsert av Giovanni Giornovich (1747–1804), en aria (med Frederike Zaar som solist) av Johann Gottlieb Naumann (1741–1801) samt två verk av honom själv, ett violinsolo samt en Rondo Polacca. I konsertens andra avdelning framfördes några partier ur Stabat Mater av Giovanni Battista Pergolesi (1710–1736).

¹²³ Ett tack till Mathias Boström, arkivchef vid Smålands musikarkiv, som lokaliserat ett manuskript rubricerat "Rondo Polacca. Violino Primo del Sign. Zaar" i Salomon Eklins samling i Växjö lands- och stiftsbibliotek. Detta är sannolikt det enda verk av Zaar som finns bevarat. Listan över verk av Zaar (Carl Nisser, *Svensk Instrumentalkomposition 1770–1830, Nominalkatalog* (Stockholm, 1943)) bygger på en genomgång av lokaltidningar som Nisser gjort.

Pergolesis Stabat Mater var det enda verket på programmet av äldre datum och kan mycket väl ha fungerat som dragplåster för konserten. I Stockholm hade det redan på 1750-talet uppstått en tradition att uppföra det under passionsveckorna och denna tradition upprätthölls också i andra städer.¹²⁴ Alla övriga stycken som framfördes var komponerade av tonsättare som fortfarande levde och som sannolikt de av Zaars konsertbesökare som hade något hum om musiklivet i Stockholm kände till.¹²⁵

Också för den konsert som Zaar anordnade en vecka senare tillsammans med hustrun och Herrar Musikamatörer meddelas programmet på en detaljerad nivå, dvs. namnen på tonsättarna anges liksom vad för slags verk det handlar om: ouvertyr av Hayden (ska sannolikt vara Haydn) spelad av hela orkestern, violinkonsert av Fodor¹²⁶ framförd av Zaar, recitativ och aria av Sacchini sjungen av Frederike Zaar,¹²⁷ Sonat nr 4 för soloviolin av konsertmästaren i Hovkapellet, Christian Friedrich Müller (1752–1827), exekverad av Zaar samt i andra avdelningen partier ur Pergolesis Stabat Mater. Ett Finale Allegro av Ignace Pleyel spelad av hela orkestern avslutade konserten.¹²⁸

För de konserter Zaar ger i fortsättningen i Karlskrona presenteras sällan så kompletta program i de annonser han sätter in i lokal-

¹²⁴ En sökning i databasen *Svenska Dagstidningar* med Pergolesi som sökord för perioden 1753–1800 visar på att traditionen med att framföra delar av eller hela Stabat Mater också fanns i flera landsortsstäder. I Karlskrona annonserades om ett framförande 1774 men därefter nämns det inte förrän Zaar dök upp i staden 1797. Se även Jfr Irmgard Leux-Henschen, ”Den anonyma musikestetiska debatten i Stockholms Posten 1779–1780”, *Svensk Tidskrift för musikkforskning* (1958), 61 ff.

¹²⁵ Giornovich, Giovanni var en italiensk violinist och komponist av kroatisk börd, som turnerade över en stor del av Europa. Han var verksam i St. Petersburg 1783–1786 dvs. under en period då också J. G. Zaar vistades i denna stad. Flera svenska violinister verksamma i slutet av 1700-talet hade violinkonserter av honom på sin repertoar men det finns inte några belägg för att han besökte Stockholm förrän 1803. Jfr Vjera Katalinic, ”Models of performances of travelling virtuosi in the Period of Classicism: Giornovich in Stockholm”, *“Music in Society” The Collection of Papers*, 10 (2018), 324 ff., <http://publications.mas.unsa.ba/index.php/zbornik/article/view/11>, hämtat 26 januari 2023. Johan Gottlieb Naumann hade under två perioder på 1770- respektive 1780-talet vistas längre perioder i Stockholm och komponerat tre operor för Kungl. Operan (Amphion 1778, Cora och Alonzo 1782 och Gustaf Wasa 1783). Sannolikt var arian ur någon av dessa operor.

¹²⁶ Sannolikt den holländske violinisten och komponisten Joseph Fodor (1752–1828).

¹²⁷ Antonio Sacchini (1730–1786), italiensk tonsättare, främst känd för sina operor.

¹²⁸ *Carlskrona Weckoblad* (24 mars 1797).

pressen. I stället nämns bara något namn och eventuellt en verkstitel med en hänvisning till att fullständigt program skall presenteras på affischer. Av detta skäl är det här mer meningsfullt att ge en mer summarisk översikt över de konserter som Zaar anordnade under sin tid i Karlskrona.

Våren 1797: sammanlagt nio konserter, inklusive de som nämnts här ovan. En av dessa ägde rum på påskdagen och bestod av en ”uti denne Stadens Stor-kyrka [...] till Dagen lämpad Fullstämmig Kyrko-Musique” framförd av Zaar med hjälp av musikamatörer.

Hösten 1797: Två engagemang i Karlskrona bestående av dels ett uppförande på Michaelidagen (söndagen den 1 oktober) av fullstämmig ”Kyrkemusic” under Zaars ledning,¹²⁹ dels medverkan i festligheter den 11 oktober i samband med den blivande drottningen Frederica Dorothea Wilhelminas landstigning i Karlskrona. Kort därefter gav sig Zaar i väg till Göteborg, där han att döma av flera annonser i *Göteborgs Tidningar* hade fått något slags engagemang vid teatern.¹³⁰

Våren 1798: 3–4 subskriberade konserter. Resten av denna säsong ägnades åt teaterverksamhet.

Sommaren 1798: en vauxhall i trädgården på Hästön strax utanför Karlskrona.¹³¹

Hösten 1798: konserter i Lund, Göteborg och Jönköping. I december annonserar han att han tillsammans med stadens musikamatörer skall ge den första konserten i en serie om 8 som enligt en cirkulerande abonnemangsplan skall genomföras denna säsong.¹³² Ingen mer annonsering om abonnemangsserien görs i *Carlskrona Weckoblad* och jag har inte funnit någon information att den verkligen kom till stånd. Två veckor senare anordnade Zaar en ”fullstämmig harmonikonsert” blandad med sång vilket tyder på att herrar musikamatörer hade bytts ut mot militärmusiker.¹³³

Våren 1799: Enligt annonser i *Carlskrona Weckoblad* uppträder Zaar på teatern vid två tillfällen i början av året med skådespel, musik

¹²⁹ *Carlskrona Weckoblad* (30 september 1797).

¹³⁰ Zaars framträdanden annonserade den 3 och 9 november samt 29 december 1797, vidare den 9 januari 1798.

¹³¹ Annonser i *Carlskrona Weckoblad* (14, 21, 25 och 28 juli 1798).

¹³² *Carlskrona Weckoblad* (5 december 1798).

¹³³ *Carlskrona Weckoblad* (12 och 15 december 1798).

mellan akterna (han själv på violin) och ett avslutande fyrverkeri.¹³⁴ I april lyckas han med ”gunstigt biträde av samtliga Respective Herrar Musique Amateurer” få till stånd en stor och fullstämmig vokal- och instrumentalkonsert.¹³⁵ Någon mer konsert förmår Zaar inte ordna denna vår efter att den kungliga förordningen om förbud mot införsel och försäljning av kaffe gjort det omöjligt för honom att fortsätta med driften av det kaffehus som nu sannolikt blivit familjens främsta försörjningskälla. I juli ordnas på teatern en föreställning av *De Okände eller Werld-förakt och Ånger* av Kotzebue till förmån för Zaar. I den notis om evenemanget som förs in i lokalpressen står att läsa:

Inkomsten af denna Representation är af Directionen gunstigast lämnad mig til förmohn. Mätte jag wara nog lycklig i min olycka, at kunna smickra mig af en wördad och wälgörande Almänhets ädelmodiga Åtanka och Medlidande, hwarom jag wördsammast anhåller.¹³⁶

I veckan som följde tackade Zaar för allt stöd han och familjen fått med en dikt publicerad i veckobladet. Innan familjen någon månad senare packade ihop sitt bohag och begav sig till Örebro där Zaar lyckats skaffa sig en fast position som kantor genomförde han en vauxhall som hade ungefär samma upplägg som året dessförinnan.¹³⁷

Epilog

Zaars idoga sökande efter arbetstillfällen efter att han, delvis genom oförsiktighet gjort det omöjligt att fortsätta som sångare och musiker i Hovkapellet i Stockholm, förde honom till många platser i Sverige och Norge men också i länderna kring Östersjön. Några mer allmänna iakttagelser och slutsatser som min forskning kring Zaar gett upphov till skall här avslutningsvis förmedlas.

¹³⁴ *Carlskrona Weckoblad* (9, 23, 26 januari och 2 februari 1799).

¹³⁵ *Carlskrona Weckoblad* (13 april 1799).

¹³⁶ *Carlskrona Weckoblad* (22 juli 1799).

¹³⁷ Jfr William Andersson, *Svenskt stadslif under 1700-talet. Tidsbilder från Karlskrona* (Stockholm, 1912), 39 och 106.

En första reflektion gäller de *sega strukturer* som Zaar hade att tampas med.¹³⁸ Äldre tiders sätt att ordna musikförsörjningen i städerna i skråliknande former spelade fortfarande en stor roll i flera av de orter där Zaar vistades. De levde kvar i de tillstånd att få uppträda, ensamt eller tillsammans med lokala musiker, som han nästan undantagslöst behövde skaffa fram från stadens styrelse. De bestämde sannolikt också vilka lokala musiker han kunde uppbringa och om det över huvud taget var möjligt att samla en publik. Dessa sega strukturer som gjorde sig gällande långt in på 1800-talet, blev också en hämsko för att bedriva ett musikalliskt entreprenörskap av det slag som Zaar försökte sig på.¹³⁹ Även i ett annat avseende tycks de sega strukturerna påverkat honom; som jag visat är det svårt att bortse från att Zaar under sin uppväxt fick sin grundläggande musikutbildning inom ett system präglad av stadsmusikantväsendet.

Till de sega strukturerna hörde också vid denna tid den hierarki som gällde inom musikerprofessionen. Finast och mest prestigefylld var positionen som hovmusiker, en position som Zaar lyckats eröbra tidigt i sitt liv. Mycket talar för att hans sökande härs och tvärs i Norden och norra Tyskland hade som främsta mål att återerövra ställningen som hovmusiker. Detta tycks ha varit den viktigaste anledningen till att han länge hängde sig kvar i Danmark i förhoppning om att det skulle uppstå en vakans i det danska hovkapellet. Först när han blev upplyst om att endast danska medborgare accepterades där drog han vidare till norra Tyskland, där han för en kort tid lyckades få en fast tjänst som "Ratsmusikant" i Lybeck. Nästa anhalt blev Karlskrona och hans misslyckade försök att där etablera sig som fri entreprenör inom musik-, teater- och nöjesbranschen. Hans utväg den gången blev att söka en tjänst som kantor i Örebro, en position där hans kompetens som musiker sannolikt inte kunde komma fullt till sin rätt, men där han åtminstone kunde garantera familjen en mager men säker inkomst. När hans försök att få ensamrätt att spela vid danstillställningar och andra högtidligheter i Örebro slog slint, sökte han förgäves hitta en mer värlvönad position i de något större

¹³⁸ Jfr Gunnar Olofsson, "Dramatiska förändringar och sega strukturer", i Tommy Book & Kerstin Brodén, red., *Installation Växjö Universitet 1999: nytt universitet och nya professorer*, 82–86. <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:diva-43241>.

¹³⁹ Jfr William Weber, "The musician as Entrepreneur and Opportunist, 1700–1914", i Weber, William, red., *The musician as entrepreneur, 1700–1914: managers, charlatans, and idealists* (Bloomington: Indiana University Press, 2004), 3 ff.

städerna Uppsala och Linköping. Zaars lycka tycks slutligen ha vänt när en urtima riksdag plötsligt förlades till Örebro sommaren och hösten 1810.¹⁴⁰ Detta innebar att medlemmar ur Hovkapellet tidvis vistades i Örebro, vilket gav Zaar möjligheter att återse forna arbetskamrater. Det kan vara en förklaring till att han knappt ett år senare lyckades bli återanställd i Hovkapellet och därmed uppnå målet att än en gång tillhöra musikerprofessionens högsta kast.

En analys av Zaars karriär utifrån sistnämnda perspektiv ger en direkt ingång till den tolkning av Wolfgang Amadeus Mozarts karriär som sociologen Norbert Elias gör i den lilla postumt utgivna skriften *Mozart. Sociologiska betraktelser över ett geni*.¹⁴¹ Elias beskriver här hur den 21-årige Mozart efter att han begärt avsked hos furstebiskopen i Salzburg 1777 för att han nekats tjänstledighet, söker tjänst bland annat vid hovet i München, hos patricierna i Augsburg, i Mannheim och i andra städer på kontinenten. I Paris antichambrerar han fåfängt men efterhand alltmer förbittrat hos inflytelserika adliga familjer. Till sist återvänder han, fylld av motvilja och besvikelse till Salzburg och får anställning som hovorganist och kapellmästare, en anställning som han snart lämnade för ett liv som "fri konstnär" i Wien.¹⁴² För att förstå betydelsen av vad detta betydde för Mozarts personliga och musikaliska utveckling behöver man, menar Elias:

erbjuda en trovärdig modell över dåtidens sociala strukturer särskilt som de legitimerar maktskillnaderna i samhället. Först med en sådan modell som redskap uppfattar man vad var och en, som utgjorde en del av detta samhälle, förmådde göra som individ och vad han – hur stark, hur stor, hur enastående han än var – inte förmådde. Först då kan man få klart för sig vilka oundvikliga tvångsmekanismer som påverkade den enskilde människan och hur hon reagerade på detta

¹⁴⁰ Den urtima riksdagen sammankallades med anledning av val till ny tronföljare sedan kronprinsen Karl August hastigt avlidit efter ett slaganfall. Örebro valdes som plats dels på grund av sitt centrala läge, dels på grund av att stadgarna för tronföljarval krävde att inga utländska sändebud fick vistas på valplatsen. Riksdagen varade från den 30 juli till den 13 november. Valet i Örebro innebar att Jean Baptiste Bernadotte utsågs till tronföljare.

¹⁴¹ Norbert Elias, *Mozart. Sociologiska betraktelser över ett geni* (Malmö: Aldebaran, 1992). Ett tack till Owe Ronström som uppmärksammat mig om relevansen av Elias analys av Mozarts fruktlösa jagande efter fast anställning för en förståelse av Zaars karriär.

¹⁴² Elias, *Mozart*, 12.

tvång; om hon böjde sig för trycket och därmed också präglades även i sitt musikskapande, eller om hon försökte undfly det, ja kanske till och med gjorde motstånd mot det.¹⁴³

Det finns en del paralleller i Zaars och Mozarts livsöden. Födelse-åren överensstämmer nästan, 1754 respektive 1756. Båda växer upp i en småborgerlig miljö där musikutbildning tidigt ingår i uppfostran. Mozarts musikaliska genialitet upptäcktes tidigt. Vi känner inte till om den unge Zaar också uppfattades som genial men det introduktionsbrev som rektorn i Karlshamn utrustade honom med framhåller hans enastående musikaliska begåvning. Det faktum att han redan som 20-åring knyts till hovet och operan i Stockholm talar också sitt tydliga språk om hans kvaliteter. När de båda av olika skäl hamnar utanför hovsfären vidtar kampen att ta sig tillbaka. I Mozarts fall misslyckades det.¹⁴⁴ Zaar lyckades däremot, men sannolikt till priset att hans musikalitet aldrig fick tillräckligt utrymme och stimulans att växa och utvecklas.

I kapitlets tredje del beskriver jag de *nymodigheter* Zaar introducerar i Karlskrona. En sådan är försöken att anordna konserter i abonnemangsform där publiken skolades in i att mer regelbundet lyssna på modernare och mer komplex musik än den som de mer sporadiskt uppträdande turnerande musikerna vågade erbjuda. Subskriptionsformen gav också ett längre tidsperspektiv som kunde motivera ortens amatörer att bättra på sin spelskicklighet. Zaar tog sannolikt fasta på detta och erbjöd undervisning för privatpersoner redan i de första annonserna han satte in i *Carlskrona Weckoblad* efter att han bosatt sig där.

Det finns all anledning att intressera sig för den grupp amatörmusiker som bistod vid Zaars konserter, såväl i Karlskrona som i orter som Göteborg, Lund, Norrköping och Jönköping. I konsertannonserna i de dagstidningar från slutet av 1700-talet och början av 1800-talet jag använt, framträder de som en anonym massa omnämnda som "Herrar Musique-Amateurer", "Respective Amatörer" etcetera; inga namn meddelas någonsin. Detta fenomen skulle förtjäna att utforskas bättre. Tills vidare kan jag bara förmedla en förmodan att amatörerna bestod av män ur de bemedlade skikten

¹⁴³ Elias, *Mozart*, 12.

¹⁴⁴ Enligt Elias släppte Mozart aldrig sitt mål att få en fast anställning som hovmusiker på en nivå som motsvarade den begåvning han hade. Jfr a.a., 25 ff.



Kvartettspel i Karlbergs officersmäss omkring 1810. Akvarell av Jakob Otto Natt och Dag (1794–1865). Cellisten till vänster i bilden är Sven Gustaf Sommelius (1769–1845), en av de amatörmusiker som Johan Gottfried Zaar spelade tillsammans med vid konserter i Lund 1796–97. Övriga personer är bilden är Öhman (professor), violin; Aschling, violin; Lithander (soldat), viola. De två stående personerna är dansmästaren Öberg och språkläraren Felix. Digitalt museum.

som antingen med hjälp av en informator under uppväxtåren och/eller i skolmiljö och i universitetens akademiska kapell hade förvärvat tillräcklig skicklighet på främst stråkinstrument för att kunna bistå vid uppförande av ”fullstämmig instrumentalmusik”, det uttryck som ofta återkommer i tidens annonsering av konserter.¹⁴⁵ Zaar bör under sin korta tid i Lund som musikstipendiat och deltagare i akademiska musikaliska kapellets övningar lärt känna amatörmusiker som senare hamnade på olika poster som tjänstemän, lärare, jurister, läkare med flera yrken i de städer där han uppträdde som konsertgivare. Betydelsen av ett sådant nätverk ska inte underskattas. Jag vill tillägga att upptäckten att det i Karlskrona flera år före bildandet av ett musiksällskap där 1815, fanns en grupp som kallade sig ”Musik-

¹⁴⁵ Se bland annat Greger Andersson, ”Musikens miljöer”, i Jakob Christensson, red., *Signums svenska kulturhistoria* (Lund: 2006), 346; Lennart Hedwall, ”Hovmusik och konsert”, i Leif Jonsson & Anna Ivarsdotter, red., *Musiken i Sverige II*, 84; Eva Helenius-Öberg, ”Musikälskare, mecenater och samlare”, i Jonsson & Ivarsdotter red., *Musiken i Sverige II*, 107 ff.

Amatör-sällskapet” har styrkt mig i tron att existensen av grupper av det slag som nämnda musikamatörer representerar, utgör en viktig faktor i framväxten av ett mer organiserat musikliv i svenska städer. Detta nya framväxande musikliv ingår i en moderniserande våg som uppstår i början av 1800-talet och på sikt omformar inte bara kulturlivet utan även hela det offentliga livet i de svenska städerna.¹⁴⁶ I ett europeiskt perspektiv innebär bildandet av musiksällskap i ett antal svenska städer från 1790-talet och framöver att Sverige också nås av trender som sedan länge gällt i andra delar av Europa.¹⁴⁷

Till sist vill jag lyfta fram ett mönster som framför allt blir tydligt när man granskar de strategier Zaar tar till för att ”sälja” sina tjänster i Karlskrona. Han försöker få så många som möjligt i Karlskrona att ekonomiskt stödja den verksamhet med offentliga konserter, teaterföreställningar och andra nöjen med musik som huvudattraktion (som vauxhalls) som han drar i gång. Syftet är givetvis främst att tjäna pengar som kan bidra till familjens uppehälle. Försäljningen marknadsförs med hjälp av ett flitigt annonserande i lokalpressen och genom att erbjuda rabatter till den som tecknar sig för flera konserter. Ibland, och detta gäller inte minst de framträdanden Zaar ordnar på stadens teater, försöker han dessutom krydda erbjudandena genom att locka med spektakulära fyrverkerier. Musiken blir på så sätt en vara som bjuds ut på en marknad till alla som kan betala med reda pengar. Den har, med ett uttryck känt bland annat från Karl Polanyi, som grundligt utforskat den framväxande kapitalismen i slutet av 1700-talet, *kommodifierats*.¹⁴⁸ Sannolikt felbedömde Zaar hur stor marknaden, dvs. den potentiella publikens storlek var i Karlskrona för konsertbesök av det slag han ville anordna.

Att Zaar misslyckas med vad han ville uppnå i Karlskrona kan delvis förklaras med att hans försök till etablering skedde i en tid som kan ses som en passage mellan det borttynande hovsamhället

¹⁴⁶ Jfr Torkel Jansson, *Adertonhundradets associationer. Forskning och problem kring ett sprängfullt rum eller sammanslutningsprinciper och föreningsformer mellan två samhällsformationer c:a 1800–1870* (Uppsala: Uppsala universitet, 1985).

¹⁴⁷ Hans Erich Bödecker, Patrice Veit, ”Sociabilité, musique et concert. Approches et perspectives”, n I H.E. Bödecker & P-Veit red., *Les sociétés de Musique en Europe 1700–1920* (Berlin: BWV, 2007), 2 ff. Relevant i detta sammanhang är även Jürgen Habermas, *Borgerlig offentlighet: kategorierna ”privat” och ”offentligt” i det moderna samhället* (4 översedda uppl., Lund: Arkiv, 2003).

¹⁴⁸ Karl Polanyi, *Den stora omdaning: marknadsekonomin uppgång och fall*, 3 ombrutna och översedda uppl. (Lund: Arkiv 2012).

och det framväxande marknadssamhället. Det är anmärkningsvärt men samtidigt begripligt att han när han insåg att det inte gick att klara i sig i Karlskrona som fri entreprenör valde en fast anställning som kantor i en mindre stad. Utifrån detta perspektiv går det också att förstå att han i denna stad, Örebro, ”falder til patten” (som danskarna drastiskt förmår uttrycka det) och ansökte om förmåner i form av ett privilegiebrev som kunde ge honom inkomster som stadsmusikant, dvs. trygga förmåner som var åtråvärda i det musikförsörjningssystem han hade växt upp med.

Källor och litteratur

Källor

Arkivmaterial

Lund

Arkivcentrum Syd, Lunds universitets arkiv, Kansliet, Serie EX nr 7
Studentinskrifningshandlingar 1770–1775, Brev 1772, d 3 febr till
Rector Magnificus från Jöns Wettersén, Rector Sch: Carlshamn.

Stockholm

Kungliga biblioteket, Brev (mm) till Arvid August Afzelius (KB1/
Ep.A 4a).

Stockholms magistrat och Rådhusrätt 1687–1849, Dnr 2570/1814.
<http://www.tidigmodernakonkurser.se/index.php/post/view/9441>; (hämtad 6 november 2022).

Växjö

Växjö lands- och stiftsbibliotek. Salomon Eklins samling (Mus Ms
23a, nr 22) [verket finns även katalogiserat i RISM, och kan där
sökas på sökord ”Zaar Rondo polacca in F-minor”].

Örebro

Örebro Nikolai Kyrkoarkiv, A1/13 (1806–1810).

Digitala källor

Kungliga biblioteket, Digitaliserade svenska dagstidningar,
<https://tidningar.kb.se/>:

Carlskrona Weckoblad/Carlskronas Weckoblad

Dagligt Allehanda
Göteborgs Allehanda
Göteborgska Nyheter
Göteborgs Tidningar
Inrikes Tidningar
Jönköpings Allehanda
Nytt och Gammalt
Posttidningar
Stockholmsposten
Uppsala Tidning
Örebro Tidning
Örebro Weckoblad

<http://ortshistoria.se/befolkning/1770t> – Ortshistoria, Befolkning
<http://ortshistoria.se/stad/karlshamn/befolkning#2> – Ortshistoria,
Karlshamns befolkningsutveckling.

Tryckta källor

Bergström, Hans. *Indianiske bref. Eller Utförl. beskrifning öfwer twänne obekanta rikens moraliska, politiska och oeconomiska beskaffenhet.* =Anon.= *Carlscrona tryckt i kongl. am:ts boktryckeriet.* =1–2. 1770. Karlskrona: Amiralitetstryckeriet.

Zaar, Johan Gottfrid, *En swensk acteurs egen berättelse, om desz ungdoms händelser.* =Anon.= *Stockholm, tryckt hos Carl Stolpe, 1780.*, Stockholm, 1780.

Litteratur

Andersson, Jonas och Önnerfors, Andreas (2016). "Förteckning över svenska 1700-tals frimurare". I *Mystiskt brödraskap – mäktigt nätverk: studier i det svenska 1700-talsfrimureriet*. Red. Andreas Önnerfors, Henrik Bogdan, Henrik, Anders Simonsen & Jonas Andersson. Lund: Lunds Universitet. <https://portal.research.lu.se/ws/files/4475255/2603990.pdf>.

Andersson, Greger (1988). "Stadsmusikanterna i Karlshamn under 1600- och 1700-talet". I *Carlshamniana*, Årsbok, Vol. 3.

Andersson, Greger (1992). "Privilegierade musikanTERS professionsstrategier under 1600- och 1700-talet." I *Dansk årbog for musikforskning*, 1988–91:19, 20–53.

- Andersson, Greger (1993). "Städerna som musikmiljöer". I *Musiken i Sverige II. Frihetstid och Gustaviansk tid 1720–1820*. Red. Leif Jonsson och Anna Ivarsdotter-Johnson. Stockholm: Fischer & Co, 143–168.
- Andersson, Greger (2015). "Elit och allmoge sida vid sida: musicerandet på de skånska godsens ca 1700–1900". I *Gods och bönder från högmedeltid till nutid: Kontinuitet genom omvandling på Vittskövle och andra skånska gods*. Red. Mats Olsson, Sten Skansjö & Kerstin Sundberg [E-bok]. Nordic Academic Press, 227–262.
- Andersson, Greger (2006). "Musikens miljöer". I *Signums svenska kulturhistoria Frihetstiden*. Red. Jakob Christensson. Lund: Signum, 345–373.
- Andersson, Greger & Aksdal, Bjørn red., (1997). *Musik i Norden*, Stockholm: Musikaliska akademien.
- Andersson, Lars M. m.fl. (2013). "Nationen så in i Norden" i *Nationen så in i Norden. Festskrift till Torkel Jansson*. Red. Henrik Edgren m.fl. Skellefteå: Artos & Norma bokförlag, 23–40.
- Anderson, William (1912), *Svenskt stadsliv under 1700-talet: tidsbilder från Karlskrona / af William Anderson*. Stockholm: Norstedt.
- Artukka, Topi (2018). "Konstruktionen av ett urbant sällskapsliv. Åbo Societetshus som centrum för societeten i början av 1800-talet". *Historisk tidskrift för Finland*. Vol. 103(3), 395–427.
- Bromé, Janrik red., (1934). *Karlskrona stads historia D. 2 1790–1862*. Karlskrona.
- Bödeker, Hans Erich & Veit, Patrice (2007). "Sociabilité, musique et concert". *Les sociétés de musique en Europe 1700–1920: structures, pratiques musicales, sociabilités*. Red. Hans Erich Bödeker, & Patrice Veit. Berlin: BWV, Berliner Wissenschafts-Verlag, 1–20.
- Böök, Fredrik (1907). *Romanens och prosaberättelsens historia i Sverige intill 1809*. Diss. Lunds universitet. Stockholm: Bonnier. <http://litteraturbanken.se/forfattare/BookF/titlar/RomanensOchProsaBerattelsensHistoria/info>.
- Coke, David. & Borg, Alan (2011). *Vauxhall Gardens: a history*. New Haven: Yale University Press.
- Dahlström, Fabian (2013). *Stadtmusikanten, Organisten und Kantoren im Ostseeraum bis ca. 1850*. Åbo: Åbo Akademi. <http://www.doria.fi/handle/10024/78703>.

- Dahlström, Fabian (1997). "Staden som musikmiljö". I *Musik i Norden*. Red. Greger Andersson, & Bjørn Aksdal. Stockholm: Musikaliska akad., 107–130.
- Edgren, Henrik m.fl. red., (2013). *Nationen så in i Norden. Festskrift till Torkel Jansson*. Skellefteå, Artos & Norma bokförlag.
- Edlund, Barbro (1995). "Musikvänner i Malmö vid sekelskiftet 1800", *Elbogen, Malmö fornminnesförenings årsskrift 1995*. Malmö, 135 ff.
- Elias, Norbert (1992). *Mozart. Sociologiska betraktelser över ett geni*. Malmö: Aldebaran.
- Frimureriska tonsättare och frimurerisk musik: ett uppslagsverk* (2006). Uppsala: Forskningslogen Carl Friedrich Eckleff.
- Habermas, Jürgen (2003). *Borgerlig offentlighet: kategorierna "privat" och "offentligt" i det moderna samhället*, 4. översedda uppl., Lund: Arkiv.
- Hammarström, Eric (2004). *Han slog sönder sin fiol när han träffat en spelman som var bättre: om organister och klockare som folkliga ceremoni- och dansspelmän*. Umeå: Umeå universitet, Institutionen för kultur och medier, Etnologi, Skriftlig uppgift C, VT 2004.
- Hedwall, Lennart (1993). "Hovmusik och konsert". I *Musiken i Sverige II. Frihetstid och Gustaviansk tid 1720–1820*. Red. Leif Jonsson & Anna Ivarsdotter. Stockholm: Fischer & Co, 61–88.
- Helenius-Öberg, Eva (1993). "Musikälskare, mecenater och samlare". I *Musiken i Sverige II. Frihetstid och Gustaviansk tid 1720–1820*. Red. Leif Jonsson & Anna Ivarsdotter. Stockholm: Fischer & Co, 107–118.
- Hennings, Johann & Stahl, Wilhelm (1951/52). *Musikgeschichte Lübecks*. Kassel: Bärenreiter.
- Hillbom, Rune (1985). "Blekingesonen Johan Gottfrid Zaar: hans konstnärliga gärning och äventyrliga liv". *Blekingeboken*. Årg. 63, 31–54.
- Huldt-Nyström, Hampus (1969). *Fra munkekor til symfoniorkester: musikkliv i det gamle Christiania og i Oslo*. Oslo: Filharmonisk selskap 1919–1969.
- Jansson, Torkel (1985). *Adertonhundratalets associationer: forskning och problem kring ett sprängfullt tomrum eller sammanslutningsprinciper och föreningsformer mellan två samhällsformationer c:a 1800–1870*. Diss. Uppsala: Univ.

- Jansson, Torkel (1987/88). "Associationsmouvementet före föreningsrörelsen: aspekter på det tidiga 1800-talets organisationsväsende". *Historielärarnas förenings årsskrift*, 32–39.
- Karlsson, Leif (2006). *Musikliv i Karlskrona under forna dagar: med inriktning på verksamhet av ideell natur*. Karlskrona: Blekinge museum.
- Karle, Gunhild (2001). *Kungl. Hovkapellet i Stockholm och dess musiker 1772–1818*, 2 uppl. Uppsala: G. Karle.
- Katalinic, Vjera (2018). "Models of performances of travelling virtuosi in the Period of Classicism: Giornovich in Stockholm". "Music in Society" *The Collection of Papers*. Vol 10, 321–331. <http://publications.mas.unsa.ba/index.php/zbornik/article/view/11>.
- Koudal, Jens Henrik (2011). *For borgere og bønder, Stadsmusikantvæsendet i Danmark ca. 1660–1800*. København: Capella Hafniensis Editions.
- Leira, Halvard & Neumann, Iver B (2013). "Fremmede konsuler i Norge ca 1660–1905". *Historisk Tidsskrift* (DK), Bind 106 (2). <https://tidsskrift.dk/historisktidsskrift/article/view/56251>.
- Leux-Henschen, Irmgard (1958). "Den anonyma musikestetiska debatten i Stockholms Posten 1779–1780". *Svensk tidskrift för musikforskning* Vol. 40, 61–134.
- Lindberg, Boel (2016). "Att bidra till 'hjärtats och böjelseernas förädling'. Musicerande sällskap i svenska städer 1790–1860". I *Musikaliska sällskapet i Visby 200 år 1815–2015*. Visby: Musikaliska sällskapet, 90–120.
- Lindberg, Boel (1996). "Festmusik framförd av Akademiska kapellet". I *Spelglädje i Lundagård*. Red. Greger Andersson. Lund: Lund University Press, 77–100.
- Lindström, Dag (2013). "Bland lindansare, oskyldiga nöjen och offentliga bakverk. Assemblé- och spektakelhuset i Linköping", i *Nationen så in i Norden. Festskrift till Torkel Jansson*. Red. Henrik Edgren m.fl. Skellefteå, Artos & Norma bokförlag, 143–156.
- Lund, Frithjof (1975/79). "Scenmusik". *Sohlmans musiklexikon*, 2., revid. och utvidgade uppl. Stockholm: Sohlman.
- Moberg, Carl-Allan (1957). "Drag i Östersjöområdet musikliv på Buxtehudes tid". *Svensk tidskrift för musikforskning*. Vol. 39, 15–88.
- Moberg, Carolina (2008). *Karlskrona stadsbibliotek 1906–1959: en bit av ett biblioteks historia*. Magisteruppsats. Borås: Högskolan. <http://bada.hb.se/bitstream/2320/3476/1/08-16.pdf>.

- Olofsson, Gunnar (1999). "Dramatiska förändringar och sega strukturer". I *Installation Växjö universitet 1999: nytt universitet och nya professorer*. Red. Tommy Book & Kerstin Brodén. Växjö: Växjö Univ. Press, 82–86.
- Olsson, Mats, Skansjö, Sten & Sundberg, Kerstin (2015). *Gods och bönder från högmedeltid till nutid: Kontinuitet genom omvandling på Vittskövle och andra skånska gods*. Lund: Nordic Academic Press.
- Polanyi, Karl (2012). *Den stora omdaning: marknadsekonomins uppgång och fall*, 3. ombrutna och översedda uppl. Lund: Arkiv.
- Schwab, Heinrich (2011). "Der Ostseeraum. Beobachtungen aus seiner Musikgeschichte und Anregungen zu einem musikhistoriographischen Konzept." I *Studia Musicologica Regionis Balticae*. Hrg. Ole Kongsted. Köpenhamn: Capella Hafniensis Editions, 39–68.
- Simonsen, Anders (2001). *Bland hederligt folk: organiserat sällskapliv och borgerlig formering i Göteborg 1755–1820*. Diss. Göteborg: Univ.
- Sjöström, Carl (1901). *Blekingeska nationen 1697–1900: biografiska och genealogiska anteckningar jemte historik*. Lund.
- Svensson, Harry R:son (2017). *Fabian Philip, familjen Ruben och örlogsstaden: entreprenörsfamiljen som grundade Mosaiska församlingen i Karlskrona 1780–1945*. Diss. Stockholm: Univ.
- Utterström, Bengt (1959). *Läsesällskap och lånebibliotek i Karlskrona 1794–1863: idéströmningar och tidshändelser återspeglade i ett landsortsbibliotek*. Karlskrona: Föreningen Gamla Karlskrona.
- Wahlsteen, Eric (2003). *Musikens uppförandepaxis i Karlshamn under perioden 1719–1741, med särskild hänsyn till Gottfried Lindemann och Carl Gustafs kyrka*. Malmö: Not och musik ateljé Sinnebild.
- Weber, William (2004). "The musician as Entrepreneur and Opportunist, 1700–1914". I *The musician as entrepreneur, 1700–1914: managers, charlatans, and idealists*. Red. William Weber. Bloomington: Indiana University Press, 3–24.
- Wentz, Hilmer (1980). *Klockaren i helg och söcken: från medeltid till nutid*. Lund: Ekstrand.
- Wikipedia, artikeln "Vauxhall (Nöjesetablissemang)". [<https://sv.wikipedia.org/wiki/Vauxhall>].

Wikipedia, artikeln ”Näringsfrihet”. [<https://sv.wikipedia.org/wiki/Näringsfrihet>].

Önnerfors, Andreas, Bogdan, Henrik, Simonsen, Anders & Andersson, Jonas (2016). *Mystiskt brödraskap – mäktigt nätverk: studier i det svenska 1700-talsfrimureriet*. Lund: Lund University. [<https://portal.research.lu.se/ws/files/4475255/2603990.pdf>].

Bilaga 1

Johan Gottfrid Zaars längre och kortare vistelser i ett antal städer i Östersjöområdet åren 1756–1818

År då Zaar besökte staden	Stad	Stads- musikant- väsen	Stadsmusikanter vid tiden för Zaars vistelse i staden	Lärlingar/gesäller	Källhänvisning
1756–1772	Karlshamn	Ja	• Christian Wenster 1741–1779 • Per Öhman 1779–1792 • C.C. Widerberg 1792–1825	• Olof Möller efter 1792 lärling och därefter gesäll hos Widerberg	Dahlström, <i>Textfil Ystad-Aabenra</i> . pdf, tillgänglig via: https://www.doria.fi/handle/10024/78703 . [hämtad 6 februari, 2023], s. 173 f.
1772–1773	Lund	Ja	• Simon Eriander 1761–1781	Ja	Dahlström, <i>Textfil Ystad-Aabenra</i> , s. 224
1773–1780	Stockholm	Nej	–	–	–
1781	Åbo	Ja	• Johan Fredrik Jahn 1772–ca 1780	Ja	Dahlström, <i>Textfil Ystad-Aabenra</i> , s. 5 ff.
1782–1786	Christiania	Ja	• Peder Hoeg 1758–1795 • Friedrich Cristian Groth 1795–1828	Ja	Dahlström, <i>Textfil Ystad-Aabenra</i> , s. 42 ff.
1787–1788	Göteborg	Ja	• Henrik La Hay 1781–1794	?	Dahlström, <i>Textfil Ystad-Aabenra</i> , s. 124 ff.

Musikliv i Sverige kring år 1800: Johan Gottfrid Zaars karriär

1789–1793	Helsingør och Köpen- hamn	Ja	<i>Helsingør</i> • Carl Wilhelm Groneman, 1776–1812 <i>Köpenhamn</i> • B.P. Schreiber 1780–1792 • M. Bentzen 1796–1813 • E.Ch. Frost 1813–1829 • C.G. Füssel 1830–1860	Ja, på båda orterna	Dahlström, <i>Textfil</i> Ystad-Aabenra, s. 151, 187, 188
1793–1795	Lübeck	Ja	<i>Spielgreven</i> • W.J. Hintzelmann 1791–1797 • J.D. Hosfeld 1797–1811 <i>Ratsmusikanten</i> Staden hade 7 Ratsmusikanten. J.G. Zaar ”bekleidede [...] das Amt nur kurze Zeit, da er 1795 ’entwich” dvs. han hade upprätthål- lit tjänsten endast kort tid då han 1795 avvek [flydde].	I stadsmusiken ingick Spielgreven (Musikledare) Radstmusikanten, Spielleute och Türmer	Dahlström, <i>Textfil</i> Ystad-Aabenra, s. 235 ff.
1796/97– 1799	Karlskrona	?	?	?	Uppgifter om stadsmusikanter efter 1780 saknas (Dahlström, <i>Textfil</i> Ystad-Aabenra, s. 174 f.)
1799–1811	Örebro	–	–	–	Uppgifter saknas i hos Dahlström om stadsmusikanter eller privilegier lik- nande de som fanns i städer av samma storlek söderut i Sverige.
1811–1818	Stockholm	Nej	–	–	–

Kortare besök					
1777, 1797, 1798	Göteborg	Ja	• Uppgift saknas	• Uppgift saknas	Ling, J., Apollo Gothenburghensis: Patrik Alströmer och Göteborgs musikliv vid 1700-talets slut, <i>STM</i> 1999, s. 76
1796, 1797	Lund	Ja	Ingen stadsmusikant efter 1781. Möjligen övergick privilegierna till domkyrko-org. Christian Wens-ter d.y. (verksam 1783–1806).	Inga kända lärlingar eller gesäller efter 1780-talet	Möjligen övergick stadsmusikantens privilegier till domkyrkans musiker efter 1781. (<i>Dahlström, Textfil Ystad–Aabenra</i> , s. 261 f.
1796	Stockholm	Nej	–	–	–
1797, 1798	Jönköping	Nej	–	–	Fram till 1760-talet stadsmusikant-system som tidvis upprätthölls av stadens organist (<i>Dahlström, Textfil Ystad–Aabenra</i> , s. 167]
1799	Kristianstad	Ja	• Johannes Orre 1774–1818 • Nils Möller 1818– (även stadsorganist)	• B. Widerberg (musikus, efter 1818)	<i>Dahlström, Textfil Ystad–Aabenra</i> , s. 225
1807	Uppsala	Nej	–	–	–
1810	Linköping	Nej	–	–	–

Examinationer och regioner

Reformer och tendenser kring musiker till kyrka och skola, med Lund som exempel

Jonas Lundblad

Kungliga Musikaliska Akademiens protokoll utgör en mer fängslande läsning än vad namnet kan antyda. Under hela 1800-talet och långt in på 1900-talet handlägger Akademiens styrelse hela bredden av aktuella frågor i det svenska musiklivet, från ett nationellt myndighetsperspektiv. Ärendena och handlingarna till dessa är ofta påtagligt vardagliga och personliga. Det gäller inte minst frågor kring examinationer av olika slags musiker, ett område som Akademiens ledning värderade högt inom ramen för sitt reformarbete inom musiklivet. Skrivelser och rapporter kring genomförda prov löper som en röd tråd genom protokollen. Både korrespondens och bitvis detaljrika omdömen om kandidaters förtjänster och svagheter ger konkreta inblickar i hur musikeryrken utvecklades, samt i hur ordningar för examinationer bidrog till att forma århundradets professionalisering inom musiklivet.

Musikaliska Akademiens examinationer under 1800-talet har inte utforskats i någon större utsträckning.¹ Det kan bero på att de särskilt under århundradets första hälft var inriktade mot musiker i kyrka och skola, yrkesroller som ofta faller utanför ramen då framväxten av ett modernt och självständigt musikliv skildras. Under

¹ Det stora undantaget är den vällovliga, men begreppsligt bitvis otydliga och ej alltid transparent redovisade, undersökningen i Bengt Ahlbeck, *Musikutbildning och examination vid Kungl. Musikaliska akademien under "Pehr Frigel-epoken", 1796–1842* (lic., Härnösand: Mithögskolan, Institutionen för kultur och humaniora, 1994). Examinationer har även berörts då Musikaliska Akademiens historia har tecknats, se vidare referenser till sådana texter genom artikeln.

senare tid har istället framväxten av ännu levande institutioner i de största städernas självständiga musikliv tilldragit sig vetenskapligt intresse.² Trots betydande olikheter mellan dessa städer och musiklivets förutsättningar i andra regioner och lokalsamhällen finns dock ett gemensamt drag: Många musikaliska ledargestalter under 1800-talet var professionella mångsysslare. De verkade inom en rad olika institutioner och band så i sin egen person och gärning samman musiklivets olika grenar. Tjänster som kyrkomusiker och musiklärare på olika nivåer utgjorde särskilt i mindre resursstarka sammanhang en självklar yrkesmässig bas för sådana ledare.

Anställningar i kyrka och skola utgjorde sedan tidigare en traditionell institutionell grund för ledande aktörer i musiklivet och fortsatte göra det även under 1800-talets gång. Nya ordningar för examinationer av musiker till dessa institutioner under århundradet bidrog till att befästa och utveckla deras yrkesidentiteter. Det här kapitlet handlar dock inte i första hand om dessa yrkens förändring i sig, ej heller om Musikaliska Akademien, och det ger ingen översikt över musiklivet runtom i landet. Fokus riktas istället mot hur examinationerna präglade synen på regioner och särskilt deras centrala orter. Särskilt fokus läggs vid utvecklingen i Skåne, med Lund som centralort. Med sitt betydande geografiska avstånd från Stockholm, och på grund av avvikande kulturhistoriska rötter från den tidigare danska tiden, uppvisar Skåne en självständighet som inte är helt representativ för hela landet. Det är dock ingen nackdel i detta sammanhang, snarast illustrerar förhållandena kring Lund spänningar mellan huvudstadens nationella perspektiv och en stark regional självmedvetenhet på ett klagörande sätt.

Det primära angreppssättet i kapitlet är att iaktta hur regionerna blev en brytpunkt mellan två motsatta tendenser under 1800-talet. Den ena tendensen följde av Musikaliska Akademiens ambitioner att skapa ett meritokratiskt system, reglerat från nationella perspek-

² Så exempelvis i Anders Carlsson, *"Handel och Bacchus eller Händel och Bach?": Det borgerliga musiklivet och dess orkesterbildningar i köpmannastaden Göteborg under andra hälften av 1800-talet* (diss. Göteborg: Tre böcker, 1996); Anne Reese Willén, *I huvudstaden, musiklivets hård: Den strukturella omvandlingen av Stockholms offentliga konstmusikliv ca 1840–1890* (diss. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 2014). Se även hur skolan och kyrkan faller utanför beskrivningen av musikers yrkessituation i Åke Edenstrand, "Civila och militära musiker", i Leif Jonsson & Martin Tegen, red., *Musiken i Sverige III: Den nationella identiteten* (Stockholm: Fischer, 1992), 155–174.

tiv. Dessa reformer möjliggjorde en ökad mobilitet. Genom att en nationell myndighet etablerade normer för yrkens kunskapskrav och innehåll skulle en likvärdighet växa fram, där tillsättningar av tjänsteinnehavare åtminstone i teorin blev oavhängigt en tidigare gesälltraditions lokala och personliga band. På så sätt skulle en rörlighet av arbetstagare inom en nationell gemensam arbetsmarknad bli möjlig. Akademiens egen intention var att genom examinationer sprida en god musikalisk bildning, i en rörelse från huvudstaden ut mot lokala sammanhang.

Den andra tendensen följde av att systemet för examinationer, liksom andra reformer inom utbildning och sociala frågor, kom att falla tillbaka på kyrkans traditionella myndighetsstruktur, med lokala socknar och med stift som regionala enheter. Genom att nya institutioner växte fram med de gamla stiftsstäderna som bas blev dessa under århundradet centralpunkter för en förnyad regional sammanhållning och identitet, inklusive avgränsningar mot andra regioner och mot en nationell nivå. Utbildning och examinationer i stiftet etablerade gränser för mobilitet mellan regionerna, utifrån en tradition där yrkesverksamma inom kyrka och skola inte kunde ta tjänst utanför det egna stiftet.

Kapitlet belyser hur examinationsväsendet av musiker till kyrka och skola svarade mot dessa båda rörelser, där stiftsstäderna samtidigt var perifera – sett från huvudstaden – och centrala – sett från lokala samhällen i sin respektive region. Källmaterialet till ämnet är mycket omfattande och till del utforskat. Den översikt som ges här utgår först och främst från Musikaliska Akademiens protokoll. De exempel som presenteras är utvalda för att belysa viktiga tendenser och undersökningen gör inga anspråk på att ha behandlat den stora mängd examina som avlades under hela 1800-talet. Detta officiella material kompletteras med vissa källor till individers erfarenheter av genomförda examinationer. Därtill kommer källmaterial kring stiftsstaden Lund, främst officiella handlingar och korrespondens mellan Musikaliska Akademien och stadens domkapitel, universitetsstyrelse, domkyrkorådet, samt en av tidens domkyrkoorganister. Som komplement används lokala minnesbilder till förhållanden i staden, samt exempel på utomstående bedömningar av dessa. Tidsmässigt spänner undersökningen från 1700-talets sista decennium, över hela 1800-talet, och ger till sist inblickar i det tidiga 1900-talet.

Begreppet examination har kommit att användas på ett annat sätt än under den tid som studeras här. Under 1800-talet var det inte knutet till att erhålla en titel efter ett avslutat utbildningsprogram, även om den kopplingen gradvis kom att stärkas under århundradets gång. I kapitlet, liksom i källmaterialet, betecknar begreppet ett färdighetsprov, en prövning av kandidaters skicklighet i olika ämnen – oavsett hur denna erövrats.

Akademien skaffar sig rätt att examinera regioners ledande musiker

Ambitioner att genom examinationer skapa en rörelse från huvudstaden ut i landet hängde samman med Kungliga Musikaliska Akademiens ställning i musiklivet. 1771 års stadgar för den nyinrättade institutionen innehöll såväl högtflygande konstnärliga ambitioner som mer prosaiska och strukturella verksamhetsområden. Orgelbyggeriets teori sades utgöra en del av dess uppgifter och redan 1773 hade den nya akademien fått överta Kungliga Vetenskapsakademiens myndighetsansvar att examinera kandidater som önskade verka som orgelbyggare inom rikets gränser.³ 1786 påtalades inom Musikaliska Akademien en viktig men tidigare förbisedd uppgift, nämligen att få fram skickliga organister, vilka ansågs vara sällsynta i såväl städerna som i landsförsamlingarna.⁴ Året därefter artikulerades en idé av stor framtida betydelse, nämligen att det vore värdefullt för kyrkomusikens utveckling om ingen organist fick göra prov för tjänst innan han erhållit betyg om sina förmågor. På Akademiens eget initiativ föreslogs nu dess uppdrag som kontrollerande myndighet breddas från orgelbyggare till att även inkludera organisters skicklighet.⁵

I ett genomgripande programförslag för Akademiens utbildning från 1796 anlade den blivande sekreteraren Pehr Frigel (1750–1842) en pragmatisk ton som skulle prägla de kommande decenniernas verksamhet. Snarare än att primärt skapa framstående musiker för

³ 1771 års stadgar finns återgivna i Otto Morales & Tobias Norlind, *Kungl. Musikaliska Akademien 1771–1921: Minneskrift* (Stockholm: Lagerström, 1921), 169–174.

⁴ Musik- och Teaterbiblioteket, Kungliga Musikaliska Akademiens arkiv (KMA), A1a, Protokoll 21/3 1786, bifogat förslag till undervisningsplan, jfr Morales och Norlind, *Kungl. Musikaliska Akademien*, 39. Vidare referenser till serien sker med hjälp av förkortningen KMA protokoll.

⁵ Morales & Norlind, *Kungl. Musikaliska Akademien*, 41–45.

huvudstadens behov föreslogs ett fokus mot musikteoretiska kunskaper och en bredare bildningshöjning i hela landets musikliv. Organisterna spelade en nyckelroll för båda dessa ambitioner. Frigel beskrev det vara av central vikt att få fram organister med en riktig skolning i kyrkosången och den rena harmoniläran.⁶ Kyrkans musik betraktades här som en kanal genom vilken Akademien kunde föra ut angelägna musikaliska principer till hela samhället. Under 1800-talets första hälft kom också omsorgen om kyrkomusiken att utgöra ett nav för Akademiens hela verksamhet, i en omfattning som inte hade förespeglat grundarna några decennier tidigare. Den utdragna och konfliktrika processen bakom 1819 års psalmbok och den samma år antagna koralboken bidrog till att sätta ljus på detta område.⁷

Med Frigel som sekreterare fortsatte Akademien att fokusera på uppgiften att höja den musikaliska bildningen i riket genom att åtgärda vad man betraktade som kyrkomusikens ”förfall”.⁸ I 1814 års stadgar förde man in uppdraget att ”när sådant begäras, med sökande till organist- och kantorsbeställningar vid kyrkorna i riket, anställa examina, samt till de examinerade utfärda betyg över deras befunna skicklighet”.⁹ Uppgiften att tillhandahålla examina skulle komma att tolkas mycket bokstavligt och lade därmed grunden till den vidare utvecklingen under århundradet. Sekreteraren Frigel ansåg att en sådan prövning behövde göras obligatorisk, åtminstone till viktigare organisttjänster:

Då Akademien äfven åligger att vårda kyrk-musiken, vore ingen ting mer i sin ordning, än att de som skola förordnas till Directores Musices och Cantus vid Akademierne och Läroverken i riket, samt

⁶ Frigels ”Diktamen till protokollet” den 21 dec 1796 finns återgiven i Gunnar Larsson, ”Pehr Frigels tankar år 1796 om Musikaliska Akademien och dess ’offentliga informationsinrättning’”, i Gustaf Hilleström, red., *Svenska musikperspektiv: Minnesskrift vid Kungl. Musikaliska akademiens 200-årsjubileum 1971* (Stockholm: Kungliga Musikaliska akademien/Nordiska musikförlaget, 1971), 42–59, samt i utdrag i Morales & Norlind, *Kungl. Musikaliska Akademien*, 46–49.

⁷ Om dessa processer, se utförligt Anders Dillmar, *”Dödshugget mot vår nationella tonkonst”: Hæffnertidens koralreform i historisk, etnohymnologisk och musikteologisk belysning* (diss. Lund: Lunds universitet, 2001).

⁸ KMA protokoll 26 feb. 1814.

⁹ ”Underdånigt förslag till Statuter för Kongl. Svenska Musikaliska Akademien”, § 2, bilaga till KMA protokoll 26 feb 1814, återgivet i Morales och Norlind, *Kungl. Musikaliska Akademien*, 175.

till Organister vid större Stads-Församlingar med dyrbara [orgel-] verk, såsom i Städerne der akademier och gymnasier äro, samt någre flera såsom Norrköping, Malmö, Christianstad etc. förpliktas att ordenteligen pröfvas och förses med akademiens betyg över deras skicklighet, innan de till sådane Tjenster förordnas.¹⁰

Formuleringen visar även på en vilja att utvidga examinationerna bortom organisttjänster till ledarfunktionerna för musiken vid landets numera två universitet samt vid de traditionellt viktiga gymnasierna. Även den högre musikundervisningen bedömdes vara mycket bristfällig, men kunde som citatet visar betraktas som en del av kyrkomusiken. Stiftens konsistorier (domkapitel) hade ansvar för församlingsliv, folkundervisning och högre utbildning, inklusive tillsättningar av samtliga lärare. Som *eforus* (tillsyningsman) hade biskopen ett högsta personligt ansvar för undervisningen i stiftet. 1807 års skolordning hade minskat sångens betydelse, men ännu skulle eleverna i så väl trivialskola som gymnasium övas två timmar i veckan i koralång. Eleverna var enligt skolstadgan förpliktigade att delta i söndagens gudstjänster.¹¹

Frigels förslag om obligatorisk examination vann gehör just vad gäller de högre pedagogiska tjänsterna. 1814 mottog domkapitlen ett kungligt cirkulärbrev som fastslog Musikaliska Akademiens mandat att examinera musikdirektörerna till universiteten och gymnasierna. Beslutet var formulerat på detta sätt:

Som WI uppå derom af Musicaliska Akademien i underdånighet gjord hemställan och Wår UppfostringsComités underdåniga tillstyrkan funnit godt i Nåder förordna att de, som hädanefter söka att blifva antagne såsom Director Musices eller Cantus vid Gymnasierna i Riket böra vara försedde med Betyg öfver verkliga förhållandet af deras kunskaper och skicklighet, så väl att grundeligen handleda Ungdom i Sång och Musik enligt ScholaeOrdningens

¹⁰ Pehr Frigel, ”P. M.” [med historik över Kungliga Musikaliska Akademien fram till 1807], införd i serien KMA protokoll under 21 dec. 1796, jfr Morales & Norlind, *Kungl. Musikaliska Akademien*, 51–52.

¹¹ För 1807 års skolordning, se Bror Rudolf Hall, *Sveriges allmänna läroverksstadgar 1561–1905, IV–VI: 1693, 1724 och 1807 års skolordningar*, Årsböcker i svensk undervisningshistoria 2 (1924), 3:7 (Lund: Föreningen för svensk undervisningshistoria/Gleerups), 67–122.

föreskrift, som att kunna dana goda Organister och Sångare för Församlingarne, hvilka betyg utan afgift meddelas.¹²

Musikdirektören som regional ledargestalt

Denna ordning var en framgång för Musikaliska Akademien, som fäste stor vikt vid musikdirektörsexamen och nu definierade dess innehåll i relation till förväntningarna i 1807 års skolordning. En musikdirektör behövde ha pedagogisk skicklighet och kunskaper i musikens teori, samt vara en duglig sångare och stråkmusiker för att kunna leda studenterna i orkesterspel och konstfull körmusik.¹³ Till detta kom förväntningar att kunna spela och undervisa vid fortepiano och orgel. Det senare var naturligt, eftersom tjänsterna mer som regel än som undantag var förenad med anställning som organist i stadens domkyrka, eller annan huvudkyrka. Färdigheterna behövdes också för att i enlighet med kungens beslut kunna fostra framtidens sångare och organister till kyrkorna.

Den förste examinerade musikdirektören blev Daniel Magnus Walin (1788–1857), i samband med att han 1814 ansökte om musiklärartjänsten vid gymnasiet i Västerås. Akademiens protokoll återger hur Walin fick utföra en sonat av Mozart, improvisera ett preludium och besvara frågor kring generalbas och harmonilära. Därtill kom en violinsonat av Borghi (troligen Luigi), samt koralspel och preludier vid orgeln.¹⁴ Väl på plats i Västerås fullgjorde Walin uppgiften enligt traditionella förväntningar. Han skapade olika sångklasser, ordnade efter musikalisk förmåga och framförde med den högsta klassen fyrstämmiga koraler, annan liturgisk körmusik samt oratorier av Haydn, Händel, Vogler och Hæffner.¹⁵

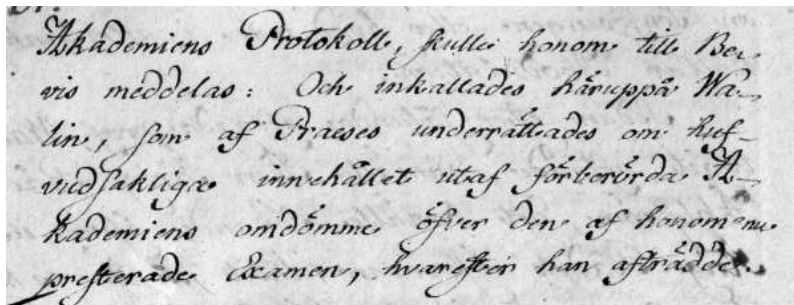
Innehavaren av tjänster som ledare för musikverksamheten vid universitet och gymnasier var ofta centralpersoner för musiklivet i hela den kringliggande regionen. I en obruten tradition från 1700-

¹² Se ex. *Upsala domcapitels circulairer* 1814, vol. 4, § 2, jfr KMA protokoll 22 december 1813.

¹³ Hall, *Sveriges allmänna läroverksstadgar 1561–1905, IV–VI*: 109–110.

¹⁴ KMA protokoll 14 sep. 1814, jfr Stig Walin, "Kungl. Musikaliska akademins första musiklärarexamen", *Svensk tidskrift för musikforskning*, 20 (1937), 171–174.

¹⁵ Gottfrid Kallstenius, "Musiklivet vid allmänna läroverket i Västerås före 1850", i *Camenae arosiensis: Festskrift vid det svenska gymnasiet trehundraårsjubileum* (Västerås: Högre allmänna läroverket i Västerås, 1923), 183–208.



Protokollsutdrag från Kungl. Musikaliska Akademiens sammankomst 14 september 1814. Vid sammankomsterna gavs detaljerad information om hur enskilda examina anordnades och bedömdes. Här redovisas hur Daniel Magnus Walin mottog besked om sin lyckade musikdirektörsexamen. Musik- och Teaterbiblioteket, Kungl. Musikaliska Akademiens arkiv, A1a.

talet undervisade de i musikteori och förberedde elevernas koral-sång i gudstjänsterna. Liksom Walin samlade de traktens resurser till framföranden av större vokalverk, vid återkommande festgudstjänster och andra särskilda sammanhang. Ett karaktäristiskt exempel är hur Walins företrädare i Västerås, Eric Dahlman (1776–1854), efter att ha flyttat till Linköping bland annat under flera år framförde Joseph Haydns oratorium Skapelsen med körsångare och stråkmusiker av skolgossar, gymnasister och andra lärare. Stadens regementsmusik medverkade under klarinettvirtuosen Bernhard Crusell (1775–1838) och konserterna lockade såväl regionens sociala elit som tillresande från trakten, förenade i en feststämning som samtiden kallade karnevalslik.¹⁶

Efter beslutet från 1814 var musikdirektörsexamen obligatorisk för tjänst vid universiteten och önskvärd vid gymnasierna, där den lägre kompetensen som kantor enligt skolordningen dock kunde accepteras. Musikaliska Akademien inrättade en särskild kantorexamen som hade renodlad sånginriktning och syftade till anställning inom den lägre delen av skolväsendet. Protokollförda examensbevis visar att man särskilt bedömde pedagogisk förmåga, vilket var

¹⁶ "Eric Dahlman", *Ny tidning för musik*, 2 (1854), 83; Johan Magnus Rosén, *Några minnesblad* (Stockholm: F. & G. Beijer, 1877), 15–17; Friedrich Wilhelm von Schubert, *Resa genom Sverige, Norrige, Lappland, Finnland och Ingermanland, åren 1817, 1818 och 1820, vol. 1, Första bandet, Resa genom södra och östra Sverige*, Gustaf Adolf Wulf, övers. (Stockholm: Georg Scheutz, 1823), 216.

förutseende i en tid utan krav på sådana professionella färdigheter för skolans övriga lärare. Kantorn var dock ännu en marginell figur i musiklivet. Efter en första genomförd examen 1813 kom Akademien enbart att utdela betyg till ytterligare 10 kandidater under de närmaste 20 åren.¹⁷

Examen från Akademien gällde enbart kandidatens musikaliska kompetens och utfärdade intyg tjänade som underlag för de akademiska (universitetsstyrelser) och regionala konsistoriernas (domkapitel) beslut om anställningar. I stiftet skulle även kandidaternas moraliskaandel och bekännelse till den evangeliska läran prövas. I den dubbla yrkesidentiteten som musiker och lärare skapades nu en latent spänning mellan Musikaliska Akademiens auktoritet och domkapitlets regionala myndighet. Akademien skulle på 1830-talet göra en framställan att också kantorerna skulle avkrävas betyg i sång. Förslaget antogs av Kungl. Maj:t, men återkallades strax därefter, förmodligen då en sådan praxis kunde anses strida mot biskopens lagstadgade rättighet att utse vem han önskade till lärartjänster.

1800-talets första tillsättning av director musices och domkyrkoorganist i Lund illustrerar en tidigare praxis, i tydlig kontrast mot den moderniseringsprocess som moderna examina innebar. Emanuel Wenster (1785–1856) biträdde fadern Christian (1735–1823) som organist i domkyrkan och som ledare för Akademiska kapellet innan han 1806 erhöi de kombinerade tjänsterna – utan att någon formell utlysning gjorts. Emanuel var utbildad jurist med assessors värdighet och dessutom nyligen promoverad i estetik med en musikinriktad avhandling. Trots virtuosa färdigheter som organist var han främst upptagen av bildningsintressen, samt av att stärka musikdirektörens ställning och ekonomiska villkor inom universitetet. Genom kontakter med turnerande musiker, samt flera kulturresoer och egna konsertturnéer kring Östersjön och in i Ryssland, byggde Wenster en konstnärlig utblick som löpte vid sidan av gryende nationalstatliga ambitioner inom musiklivet från Stockholm.¹⁸

¹⁷ Morales & Norlind, *Kungl. Musikaliska Akademien*, 75, 239; Ahlbeck, *Musikutbildning och Examination*, 68–69.

¹⁸ Om Wenster, se Göran Blomqvist, "Den musikaliska familjen Wenster", i Greger Andersson, red., *Spelglädje i Lundagård: 250 år med Akademiska kapellet* (Lund: Lund University Press, 1996), 137–149; Jonas Lundblad, "Kapellmästare i lagerkrans eller hatt. Bildning och konstnärskap hos lundensiska domkyrkoorganister sedan 1800-talets början", i Stephan Borgehammar, red., *Lunds domkyrka. Katedralen i*

Examensprov runtom i landet

Musikaliska Akademiens första genomförda examinationer skedde som en följd av att kandidater anmält sitt intresse att bli prövade, varefter tid och plats för proven organiserades. Detta system rymde inga praktiska komplikationer då kandidaterna fanns i huvudstaden, där representanter för Akademiens egen ledning och lärare kunde utgöra sakkunniga. Så gick det exempelvis tillväga när Nils Sjöberg, vice organist i S:t Jacobs kyrka, erhöll den första utfärdade organistexamen år 1801.¹⁹ Då Akademien 1814 hade fått uppdraget att examinera musikdirektörer inkom snart en första förfrågan från en kandidat att slippa kostnaderna och besvären i samband med en resa till examensprov i Stockholm. Johan Nordblom (1788–1848) skulle visserligen enbart ha behövt resa från Uppsala, men Akademien bedömde det ändå ligga inom ramen för sitt uppdrag att anordna prov i universitetsstaden. Examen fick avläggas för en enda akademiledamot, stadens director musices Johan Christian Friedrich Hæffner (1759–1833).²⁰

I ett liknande ärende samma år fastslogs som princip att Akademien inte hade ansvar att ordna prov på orter där ingen kunnig och pålitlig ledamot fanns att bedöma den sökande. Samtidigt föll man till föga för Lindesbergsprosten Sjöbergs vittnesmål om att den egna organisten M. G. Berger inte hade ekonomisk möjlighet att resa till Stockholm för att avlägga organistexamen. Sekreterare Frigel ordnade ett provtillfälle för akademiledamoten och bruksinspektorn Jonas Ramström (1765–1829) i Askersund, som ofta besökte Örebro och skulle kunna höra prov där. Som detta exempel visar ställdes inga krav på att examinatorn själv var professionellt verksam som musiker, så länge personen själv tillhörde Akademiens krets. Att genomföra prov runtom i landet sågs möjligen som ett led i strävan att sprida god musikalisk bildning i hela landet, men det väckte också behovet av normer för att upprätthålla likvärdighet. Akademiens styrelse specificerade inför examinationen i Örebro vilka färdigheter i harmonilära, orgelspel och orgelkunskap som var

bruk, Sveriges kyrkor 244 (Göteborg & Stockholm: Makadam, 2025 [under utgivning]).

¹⁹ KMA protokoll 25 feb. 1801.

²⁰ KMA Protokoll 12 okt. 1814.

nödvändiga för organistexamen.²¹ Utifrån sådana tämligen vaga kriterier fick examinerande ledamöter sammanställa ett examensprotokoll som skickades till Akademien. Sekreteraren föredrog ärendet vid följande sammanträde och utfärdade sedan examensbevis, som i regel fogades till protokollet.

Då tjänsten som musiklärare vid Kalmars gymnasium ledigförklarats år 1821 ordnade Akademien så att en magister Ingermann fick avlägga examen för amiralitetsauditören, organisten och ledamoten Israel Nordwall (1787–1857) i det närliggande Karlskrona. Inför samma tillsättning ville regementsmusikdirektören Johan Gottfrid Hendel (1779–1872) i Jönköping få sina kunskaper validerade, på grundval av tidigare musikgesällsbrev från Tyskland och tjänstgöringsintyg från flera regementen. Hendel fick infinna sig i Linköping och där avlägga prov inför en sammankallad jury bestående av tre akademiledamöter, biskop Marcus Wallenberg (1774–1833), kanslirådet Gustaf Silfverstolpe (1772–1824) och musikdirektören Eric Dahlman.²²

Under 1820-talet professionaliserades Akademiens egen undervisningsverksamhet i Stockholm, med det uttalade målet att fostra musiker för tjänst i kyrka och skola (organister, musiklärare vid gymnasier och kantorer vid skolor). Ambitionen att verka för en bred musikalisk bildning i riket märks i en föreskrift från 1824 att två tredjedelar av platserna skulle ges till dugliga men medellösa "Organist-Lärlingar från landsorterna".²³ Bevarade svar på frågor ställda i organistexamen under 1820- och 1830-talen ger en detaljerad inblick i samtidens ideal om koralspel och psalmsång, samt kring organistens yrkesroll.²⁴ Totalt sett utdelades organistexamen till inte mindre än 244 personer under åren 1823 till 1835. Många av dessa var så kallade privatister som kom till Stockholm, sökte upp berörda

²¹ KMA Protokoll 21 dec. 1814 (inklusive övriga handlingar i ärendet), 5 jan. samt 19 april 1815.

²² KMA protokoll 5 dec. 1821.

²³ "Reglemente för orgelspelningsklassen", KMA protokoll 13 okt 1824.

²⁴ KMAs bibliotek, serie I, nr 2322: "Frågor af Herr Sekreteraren Carlsson, Orgelnist i Adolf Fredrik, som besvarades vid Examen med Kongl. Musikaliska Akademiens Eleven 1826 d. 14/6", tryckt i Carl-Allan Moberg, "Frågor i organistexamen i musik-konservatoriet, 1826", i *Svensk tidskrift för musikforskning* 15 (1933), 174–178. Citat ur examensprotokoll ges även i Morales & Norlind, *Kungl. Musikaliska Akademien*, 75–77, 239–240; Ahlbeck, *Musikutbildning och Examination*, 52–66; Dillmar, "Dödsbugget mot vår nationella tonkonst", 425–428.

lärare och gjorde en förtentamen, innan viss privatundervisning föregick den officiella examinationen. Vissa av Akademiens lärare och ledamöter intog här flera olika roller – som censorer, anställda vid undervisningsverket samt privatlärare – och anekdoter indikerar att systemet sköttes tämligen slappt. Förutom problemet att samma lärare fick ersättning för privatlektioner till kandidater som de sedan utvärderade kunde själva proven genomföras utan större kontroll eller noggrannhet.²⁵

Reformen med examinationer fick snabbt genomslag i delar av landet. 1830 hävdade Akademien att få kantorer, organister och musikdirektörer numera tillsattes utan examensbetyg. Denna framgång inbegrep även att förändra vilken typ av musik som brukades i kyrkorna, i enlighet med nya estetiska ideal om en avskild och förhöjd kyrklig stil.²⁶ Detta kommer till uttryck i en självvärdering av resultatet: ”Således synes Akademien hafva gjort hvad som göras kan, att förbättra den odrägliga, stundom löjligen musik som helst i stor del av våra Landskyrkor vanhelgat Gudstjensten.”²⁷ Bland dem som examinerades i Stockholm var dock sökande från närliggande stift som Uppsala och Linköping överrepresenterade, i jämförelse med mer avlägset liggande regioner. Tidigare praxis att organisera prov från huvudstaden blev alltmer ohållbar, med tanke på mängden examinationer och för att nå spridning över hela riket. 1834 infördes därför ett permanent system med stiftsexamen, det vill säga prov i stiftsstäderna med domkyrkoorganist, gymnasiets rector cantus eller

²⁵ Minnen från Erik Löfving från Enåker, som 1839 kom till Stockholm för att avlägga organistexamen, finns återgivna i Sune Rolfhamre, ”En klockares examensresa 1839”, i *En hälsning till församlingarna i ärkestiftet* (Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1970), 147–151. Jfr om Johan Magnus Roséns examen, Mattias Lundberg, ”Kungl. Musikaliska Akademien. Vägval och verksamhet under 250 år”, i Pia Bygdéus, Torbjörn Eriksson & Erik Wallrup, red., 250. *Kungl. Musikaliska Akademien 1771–2021* ([Möklinta]: Gidlunds, 2021), 17–109, här 38.

²⁶ Om sambandet mellan nya estetiska ideal och reformer, se den andra volymen av bokverket *Kyrkomusik i Sverige*, av kapitlets författare (under utgivning). Perspektiv på motsvarande utveckling i England, inklusive klassanalyser samt diskussioner om förändrade sociala mönster på landsbygden, ges i Vic Gammon, ”‘Babylonian Performances’: The Rise and Suppression of Popular Church Music, 1660–1870”, in Eileen Yeo & Stephen Yeo, eds., *Popular Culture and Class Conflict 1590–1914: Explorations in the History of Labour and Leisure* (Brighton: The Harvester Press, 1981), 62–88.

²⁷ Morales & Norlind, *Kungl. Musikaliska Akademien*, 84–86.

annan av domkapitlet förordnad person som bedömare.²⁸ Denna examen skulle i princip vara likvärdig med Akademiens egna prov i Stockholm, men var giltig för tjänst endast inom det egna stiftet. Genom reformen behöll Akademien ett självständigt ansvar för innehållet i examen, men uppdraget att genomföra proven flyttades till den regionala myndigheten.

Det kungliga cirkulärbrev som förmedlade denna nyordning väckte snabb respons från flera domkapitel. Från Skara meddelades förtroende för musikdirektören Sven Magnus Zanders (1791–1863) och en åtföljande hållning att inga kandidater skulle belastas med besväret att resa till huvudstaden.²⁹ Från Strängnäs väcktes frågan om ojämlikhet och missbruk kring de förmodat höga avgifterna för att få avlägga examensprov.³⁰ Biskop Wilhelm Faxé (1767–1854) och resten av domkapitlet i Lund önskade samma år få Akademiens yttrande över en mångordig inläga från Emanuel Wenster rörande den nya examensordningen. Wenster var nu nybliven ledamot i Musikaliska Akademien och hade utsetts till domkapitlets examinator. I ett flertal skrivelser sökte han klargöra vilken ersättning han kunde kräva från kandidater för att höra deras prov. Dessutom efterfrågade Wenster klara kriterier för innehåll och bedömning av examina och väckte frågan om lokalt utfärdade examensbevis skulle fungera som ett exklusivt kriterium för att erhålla tjänst i stiftet. Akademien svarade med utförliga kriterier för bedömningar, fastslog att arvodesfrågor var ett ärende för domkapitlet att hantera och betonade att man inte ägde frågan om ordning för tjänstetillsättningar. Man påtalade dock att en exklusiv stiftsexamen skulle stänga ute kandidater som Akademien själva prövade i Stockholm.³¹ Från Lunds stift påtalades 1836 att organisters kunskaper i musik och sång borde vara verifierade av universitetets rektor cantus och domkyrkoorganisten, om godkänt betyg från Musikaliska Akademien inte förelåg.³²

Wensters frågor var relevanta. Stiftsexamen runtom i landet skulle i princip vara likvärdig med Akademiens egna prov, något

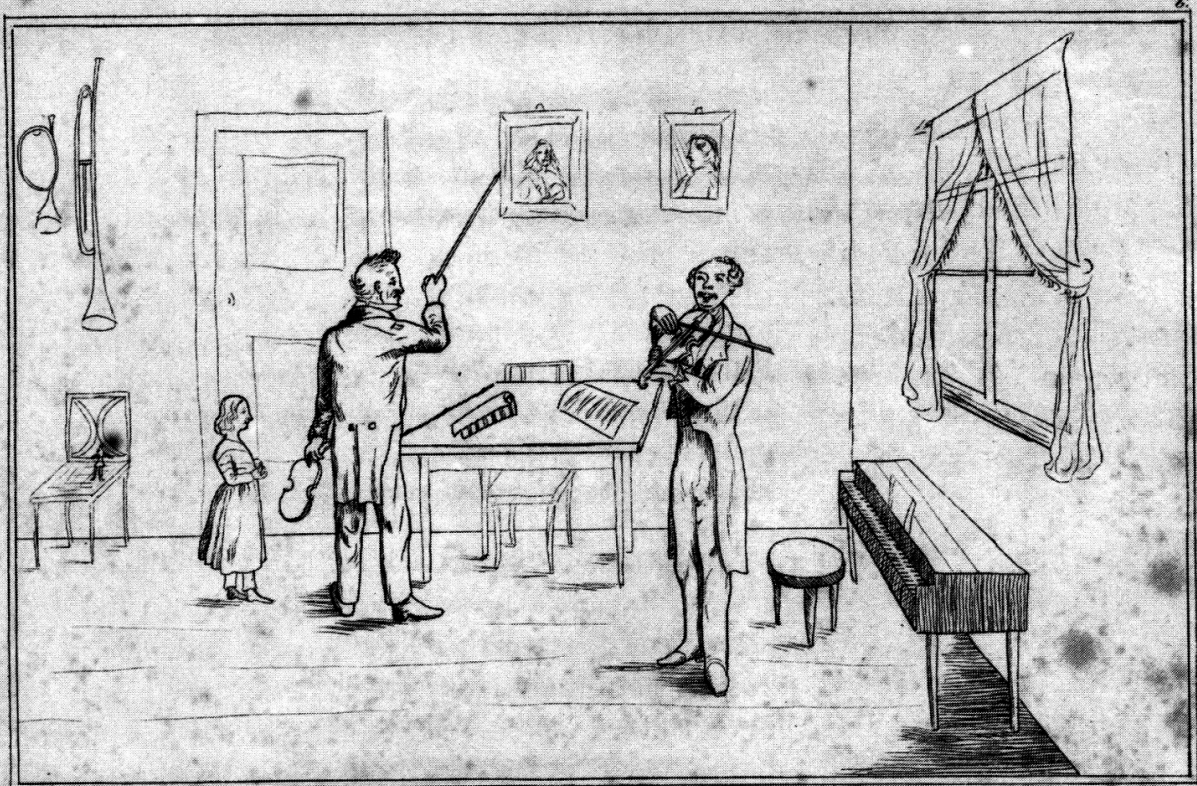
²⁸ KMA protokoll 30 maj 1834.

²⁹ KMA protokoll 19 sep. 1834.

³⁰ KMA protokoll 18 nov. 1834.

³¹ KMA protokoll 26 april, 30 maj, 29 okt. 1834, 22 dec. 1835, 28 maj 1836.

³² Magnus Ekdahl, *Samling af Kongl. Förordningar, som innefatta klockares och organisters pligter och rättigheter; jemte några nödiga påminnelser* (Christianstad: Cedergrén, 1836), 26–27.



Herr Pehrsson tar lektion i de sköna konsterna.

Herr Pehrsson tar lektion i de sköna konsterna. Detta utgör det enda kända porträttet av Lundaprofilen Emanuel Wenster, känd för sin bildning och intresse för framstående musikers konstnärskap, dock ej för sin hängivenhet för organistsysslans vardagsarbete. I den åtföljande texten kallas kapellmästaren "kantorn". En students missöden: 12 teckningar af Gustaf Wilhelm Carleman; med text af Anders Johan Afzelius, Lund: 1845.

som krävde att en fastlagd standard för betygens likvärdighet utarbetades. 1838 fastställde Akademien kriterier för omdömena försvarlig, godkänd och berömlig i organistexamens ämnen harmonilära, sång och orgelspelning.³³ Dessa meddelades domkapitlen året där- efter, tillsammans med ett följdbeslut att avlagd stiftsexamen skulle ge behörighet till tjänst även i andra stift. En debatt tog vid om samma öppenhet skulle råda även för musiklärare, som enligt praxis ännu tillsattes av domkapitlen enbart i det stift där de var födda och uppvuxna. Att en biskop som Esaias Tegnér (1782–1846) i Växjö till-

³³ Cirkulärbrev 6 dec. 1838, jfr KMA protokoll 3 aug. 1838.

skrev Akademien om riktlinjer i frågan visar hur dess auktoritet hade kommit att sträcka sig långt i kyrkans tillsynsorgan.³⁴

Frågorna var också högst aktuella. 1830-talet och första hälften av 1840-talet såg en rekordstor examination av kyrkomusiker, i en övergångsperiod då många privatister och befintliga musiker ville få sina färdigheter validerade inför tjänstetillsättningar. Möjligheten till stiftsexamen är en annan viktig faktor i sammanhanget. Efter toppnoteringar med 75 examinerade organister år 1840 och 67 stycken år 1841 sjönk antalet gradvis till att pendla mellan 47 och 15 utfärdade betyg under de kommande 15 åren.

Folkskola stärker regional sammanhållning

Den koppling till stiftsstadens som Wenster önskat göra exklusiv skulle gradvis växa fram som en följd av folkskolans inrättande 1842. Denna reform skulle få stor betydelse för kyrkomusiken i mindre församlingar, då dessa nu behövde ha anställda lärare vid sidan av tidigare personal. Det löstes i många fall genom att befintliga präster, klockare och organister såg en möjlighet att utöka sina befintliga inkomster genom att också tjänstgöra som lärare. De reste, liksom så kallade klockarelever från socknarna, till stiftsstäderna, för att avlägga lärarexamen vid de folkskoleseminarier som stiftens domkapitel hade fått i uppdrag att inrätta. För organister ansågs till en början en kompletterande utbildning om fem till sex veckor räcka. Domkapitlet såg ofta positivt på sådana kombinerade yrkesroller, inte bara av pragmatiskt ekonomiska skäl. Genom seminarierna stärktes organisternas tillhörighet till det egna stiftet, undervisningen och hembygden. Samtidigt hade 1814 års ordning inneburit att stiftsstädernas musikdirektörer och domkyrkoorganister hade egen examen från Akademien. När de nu ofta skötte musikundervisningen även vid seminarierna skapades en naturlig koppling till den högre kyrkomusikerutbildningen och till Akademiens stiftsexamen.³⁵

Hos lokala kyrkoråd fanns en tendens att premiera examen från det egna domkapitlet, trots att kraven i Stockholm allmänt hölls

³⁴ Ahlbeck, *Musikutbildning och Examination*, 62–68.

³⁵ Sven J Enlund, *Svenska kyrkan och folkskoleseminarierna 1842–1969: Med särskild hänsyn till seminarierna i Uppsala, Härnösand och Göteborg* (Uppsala: Årsböcker i svensk undervisningshistoria 73 (1993), volym 173), 152–153.

som mer musikaliskt avancerade. I vissa fall fick studenter med betyg utfärdade av Akademiens lärare stå tillbaka när kyrkoråden värderade deras på pappret lägre betyg än lokalexaminerade medsökandes, trots att de förras kunskaper generellt var betydligt större. Från 1850-talets början och under flera decennier därefter gav dessa förhållanden upphov till återkommande kritik och debatter. Spänningen artikulerades 1852, då Akademien som svar på en skriftlig fråga från en organist i Växjö stift förklarade sin uppfattning att en examen utfärdad vid dess konservatorium, inför en jury av flera kompetenta personer, borde värderas högre än ett prov inför en enskild censor i stiftet.³⁶ 1855 skulle elever vid det egna undervisningsverket anmoda Akademiens styrelse att verka för att enbart examina utfärdade i Stockholm skulle vara meriterande för kyrkomusikertjänster.³⁷ Fortfarande kom också vissa förfrågningar direkt till Akademien i Stockholm att ordna prov ute i landsorten.³⁸

I Lund hade Emanuel Wensters påtagliga ointresse för delar av sin tjänst tilltagit under tjänstgöringstiden. Undervisning vid läroverket och folkskoleseminariet, samt delar av orgelspelet, utfördes istället av domkyrkoklockaren Nils Peter Möller (1803–1860), en mångsidigt begåvad musiker.³⁹ 1847 stödde domkapitlet en ansökan från Möller till Musikaliska Akademien att examina som han redan hade utfärdat, och de som förhoppningsvis skulle utfärdas framöver, skulle anses äga full giltighet. Frågan behövde föras upp till Akademien eftersom Möller inte uppfyllde något av de kriterier som domkapitlet behövde följa i sitt val av examinator: Han innehade inte ordinarie tjänst som domkyrkoorganist eller rector cantus vid läroverket och efter studier huvudsakligen i Köpenhamn hade han själv inte avlagt svensk examen. Musikaliska Akademien hade 1843 valt in Möller som ledamot och försäkrade sin uppskattning av hans kvalifikationer, men ville ändå inte bevilja undantag från regelverket. Istället lät man från Stockholm ordna ett prov i Malmö inför organisten och musikdirektören Hans Jakob Tengvall (1787–1863),

³⁶ KMA protokoll 28 maj 1852.

³⁷ KMA protokoll 30 mars 1855.

³⁸ KMA protokoll 17 sep. 1853.

³⁹ Om Wenster och Möller, se Nils Peter Norlinds anekdotrika beskrivning i Lunds Universitetsbibliotek (LUB), Nils Peter och Hanna Norlinds arkiv, "Några anteckningar om musik- och sånglärarna vid Lunds katedralskola under tidsskedet 1838–1918", jfr Lundblad, "Kapellmästare i lagerkrans eller hatt".

för att dokumentera att Möllers kompetens motsvarade kraven på en musikdirektör. Därigenom fick Möller behörighet att själv axla rollen som domkapitlets examinator.⁴⁰ Under tiden hade Landskronas organist Peter Magnus Hjertstrand (1809–1848) sökt kringgå domkapitlets förordnande och i en skrivelse direkt till Musikaliska Akademien ansökt om att bli utsedd till examinator i Lunds stift. Akademien avvisade hans begäran med hänvisning till avsaknad av lokalt förordnande och skulle upprätthålla en sådan linje även vid liknande förfrågningar, även med argumentet att uppgiften var knuten till tjänst vid universitet eller gymnasier.⁴¹

Brytpunkt vid århundradets mitt

1850-talet medförde en påtaglig modernisering av industri och samhällsliv, med reformer på en mängd områden. Inom skolväsendet avskaffades gamla klasskillnader inom den högre undervisningen, då den gamla gymnasieskolan och den lägre lärdomsskolan (trivial- och apologistkolor) fördes samman i en ny ordning med högre elementarläroverk. Musikundervisningens traditionella inriktning mot koralång gjorde att ämnet tappade i status i takt med kristendomens förändrade ställning. Enligt stadgar från 1856 och 1859 skildes musiken som ett så kallat färdighetsämne från den egentliga undervisningen och musiklärarna ingick inte längre formellt i läroverkens kollegier. I och med reformerna försvann också den traditionella yrkesrollen som rector cantus vid de gamla gymnasierna. Det fastslogs även att musiklärare vid fullständiga läroverk måste ha betyg från Musikaliska Akademien.⁴²

I ett nytt reglemente för det egna undervisningsverket från 1856 avskilde Akademien en ny avdelning med högre konstnärliga ambitioner från den redan befintliga och lägre värderade yrkesinriktade undervisningen av organister och kantorer. En ny tonvikt vid humanistisk bildning innebar att genomgången skollärarexamen etablerades som norm för tillgång till den högre avdelningen. Både musik-

⁴⁰ KMA protokoll 21 jan., 18 juni samt 21 aug. 1847.

⁴¹ KMA protokoll 25 maj 1847.

⁴² Bror Rudolf Hall, *Sveriges allmänna läroverksstadgar 1561–1905, VIII–IX: 1856 och 1859 års stadgar för elementarläroverken*, Årsböcker i svensk undervisningshistoria (Lund: Föreningen för svensk undervisningshistoria/Gleerups, 1924), jfr Ahlbeck, *Musikutbildning och examination*, 91.

lärare och musikdirektörerna tillhörde denna högre del. Samtidigt fastslogs att examina från Stockholm skulle ha företrädare framför examina från "landsorten". Det nya reglementet specificerade inte innehållet i musiklärarexamen, men det kunde utfärdas inom vilket instrument som helst. Dock kvarstod dess nära koppling till kyrkomusiken, då examen ofta utfärdades tillsammans med organist- och kantorsexamen och liksom dessa krävde godkänt i harmonilära, sång och piano.

Inom Akademien betraktades musikdirektör som den högsta av examina. Kraven inom de utövande ämnena skärptes nu, samtidigt som musikteoretiska och -estetiska ämnen adderades, liksom kompetens inom orgelspel och orgelbyggeri. Akademien var väl medveten om att Uppsala och Lunds universitet numera var de enda direkta avnämarna för dess musikdirektörer och betraktade därmed sina egna höga krav som väl lämpade mot kandidaternas möjliga yrkesroll. Begreppet musikdirektörer hade samtidigt även börjat tillämpas för ledare inom regementsmusiken, men i reglementet från 1856 hade Akademien ännu inte börjat definiera innehållet i en sådan inriktning.⁴³

En annan viktig nyordning vid århundradets mitt var möjligheten för kvinnor att få avlägga organistexamen, något som Elfrida Andrée (1841–1929) 1857 blev först att utnyttja.⁴⁴ Med höga ambitioner att nå så höga betyg som möjligt utnyttjade hon även möjligheten att genomföra omprov efter vidare studier, i hennes fall inte mindre än fyra gånger. Andrées levande redogörelse från det första tillfället ger en inblick i hur en examenssituation i Stockholm kunde te sig:

Först fick jag skriva på en stor svart tafla några koraler och beziffrade melodier, derefter spelade jag en Sonate av Beethoven (ass-dur) då van Boom vände blad åt mig. Emellan hvart litet uppehåll uppmuntrade han mig med 'bra, snällt, nätt, bra, ha courage bara'

⁴³ Om 1856 års stadgar, se Morales & Norlind, *Kung. Musikaliska Akademien*, 96–102, 184–193. Om omorganisationen av undervisningen, inklusive debatter, se Reese Willén, *I huvudstaden, musiklivets hård*, 192–198.

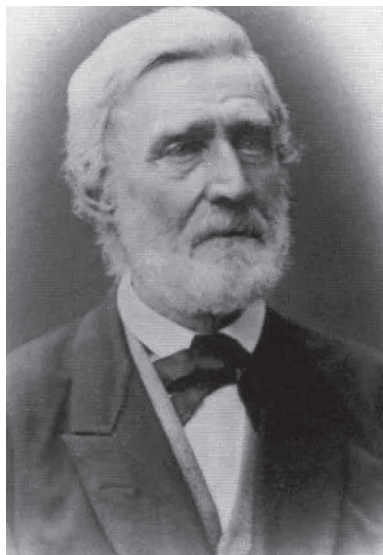
⁴⁴ Beslutet att öppna möjligheten för examen, samt att ge kvinnor möjlighet att studera i organistklassen, kan ses i ljuset av en bredare diskussion kring kvinnors möjligheter att kunna försörja sig i olika yrken. Se Gunnar Qvist, *Kvinnofrågan i Sverige 1809–1846: Studier rörande kvinnans näringsfrihet inom de borgerliga yrkena* (diss., Göteborg: Elander, 1960), samt Eva Öhrström, "Sociala könsstrukturer i den högre musikutbildningen", *Svensk tidskrift för musikforskning* 75:2 (1993), 55–82.

hvilket gjorde på mig den verkan att jag, enligt Fredrik, hade spelat bättre än vanligt. När jag slutat Sonaten fick jag spela någonting Prima Vista. Derefter kommo alla emot mig och tackade mig och berömde mig. Sen sjöng jag Aria ur *Stabat Mater* af Rossini. Herr Thorsell ur Orchestern ackompangerade mig. Dermed var ingen heller missnöjd. Äfven sjöng jag Prima Vista. Pianostämning, hvori jag sist börjat med (och hvori jag äfven är svagast) slapp jag att göra prof i, men jag får betyg av min Lärare Direktör Silén, som är utomordentligt snäll mot mig. Nu återstår bara Orgelspelningen, som jag tycker är roligast, och hvori jag nedlagt mesta mödan. Direktör Mankell föreslog att jag skulle få göra mitt prof i Jacobskyrka, emedan der är stort Orgverk, och äfven kunde vara roligare för mig själv. Det beviljades, och vi och hela Musikaliska Akademien marscherade lik en Procession, Drottninggatan utför till Jacob, där jag var ensam på Orgelläktaren, och styrde med händer och fötter det stora Orgverket. Jag kan inte omtala hvad jag tyckte det var roligt, och jag hoppas att jag många gånger kan få ha det nöjet.⁴⁵

I fallet med musikdirektörer skulle det dröja till 1873 innan den Landskronaskolade violinisten och organisten Amanda Maier (1853–1894) som första kvinna erhöll examen. Hennes vidare internationella solokarriär som violinist är ett tecken på att de breda kraven för musikdirektörer inte längre tjänade en tydlig roll som inkörsport till vissa bestämda tjänster. Detta innebär samtidigt att utvecklingen i Lund, som en av de två universitetsstäder som ännu hade en traditionell musikdirektörsbefattning, från denna tid är allt mindre representativ för hur musiklivet kom att gestaltas i andra stifts- och regionstäderna. Som resten av kapitlet kommer visa uppenbarar den vidare utvecklingen i staden dock på allt mer påtagliga spänningar mellan en regional särart och examensväsendets tendens till en nationell meritokrati.

Då Emanuel Wenster avled 1856 skulle den kombinerade tjänsten som kapellmästare och domkyrkoorganist i Lund lysas ut för första gången i enlighet med 1814 års förordning om musikdirektörs-examen. Tillsättande myndighet var universitetets konsistorium, som vid utlysningen 1857 förutsatte att de sökande genom provspelning även styrkte sin förmåga som organist. Musikaliska Akademien tillsändes ansökningshandlingarna och inkom med ett yttrande över

⁴⁵ Musik- och Teaterbiblioteket, André-Stenhammararkivet, brev 13 juni 1857 från Elfrida Andrée till föräldrarna.



Wilhelm Gnosselius, avbildad i *Under Lundagårds kronor: Minnen upptecknade av gamla studenter*, vol. 1, Lund: 1918. Efter att i ungdomen ha verkat som ölbryggare blev Gnosselius en viktig regional musikprofil. I Östergötland skapade han grunder till ett gemensamt konsertliv mellan Linköping och Norrköping. I Lund höjde han repertoaren och etablerade ett mer professionellt konsertliv med Akademiska kapellet.

kandidaterna. I konsistoriet fanns ett stort intresse för den namnkunnige tonsättaren och dirigenten Ludvig Normans (1831–1885) kandidatur. Han var tidens främste härförare för ett moderniserat musikliv, bortom den tidiga romantikens amatörkultur och med den så kallade Leipzigskolan som förebild. För tjänsten i Lund saknade dock Norman den nödvändiga musikdirektörsexamen. De kombinerade uppdragen gick därför istället till Wilhelm Theodor Gnosselius (1809–1887). Han var inte en musiker med samma strålgång, men hade i motsvarande roll i Linköping uppvisat pedagogisk skicklighet och samlat Östergötlands musikliv till större oratorieframföranden. För Lunds del kan de formella kraven i 1814 års reform vid tillsättningen sägas ha bidragit till ett musikliv som inte tog intryck av den modernisering och profes-

sionella diversifiering som Normans generation stod för. Gnosselius etablerade förvisso en klart förhöjd standard inom det akademiska kapellets verksamhet, men förblev trogen en äldre musikestetik, och spelade orgel på en nivå som i bästa fall beskrevs som ”enkelt, värdigt och vackert”.⁴⁶

⁴⁶ Fredrik Wulff, *Wilhelm Theodor Gnosselius. Minnesbild den 11 november 1887* (Lund: Berlings, 1888), s. 22, 23–26, se även Patrik Ernby, ”Konsertlivet i Lund på Gnosselius tid: Ett studium av konsertrepertoar i Lund 1857–1887” (Lund: Lunds universitet, Uppsats i musikvetenskap 60p, 1996). Om tillsättningen av Gnosselius, se Lundblad, ”Kapellmästare i lagerkrans eller hatt”.

Nationell front mot brister i regionala examina

Sedan 1850-talets början hade situationen kring examina och tjänstetillsättningar av organister gradvis blivit alltmer vildvuxen. Kraven varierade runt om i landet och ryktesspridning växte kring betyg som erhållits mot betalning eller helt utan prov. I Lund hade domkyrkoklockaren Möller behållit uppdraget att examinera även under Gnosselius tid. Uppgiften sköttes med varierande noggrannhet och Möllers slapphet blev vitt omtalad. Historier cirkulerade om hur kandidater kunde söka upp den middagsätande Möller på stamstället Hotell Altona mittemot domkyrkan och få betyg utskrivna utan att något prov alls genomförts.⁴⁷ Den typen av svaga organister fick i kyrkomusiksverige öknamnet ”möllare”.⁴⁸

1868 tog Musikaliska Akademiens preses, kronprins Oscar, initiativ i saken. Poängen var att motverka församlingars tendens att premiera lokala favoriter vid tillsättningar. Därmed befästes värdet av studier vid Akademiens nyligen grundade konservatorium i Stockholm. Kronprinsens förslag var att utfärda en skrivelse som inte minst till församlingarna skulle påtala betygens betydelse. Som ett resultat av initiativet krävde Akademien 1869 att domkapitlet kontrollerade sina utfärdade examina.⁴⁹ Domkapitlet i Göteborg fick en särskild påstötning med information om regelverket. Den egna domkyrkoorganisten Elfrida Andrée hade ej förordnats som examinerator och det cirkulerade även uppgifter om examina som köptes mot kontant betalning.⁵⁰

Då dessa initiativ inte gav tillräckliga resultat utfärdades på Musikaliska Akademiens förslag 1881 en förordning att examina enbart fick utfärdas av domkyrkoorganist, eller en person som Akademien förordnat. Däremot fick man inte gehör för att själva utfärda förordnanden vid tillsättningar av domkyrkoorganister. Som ett direkt svar på inkomna skrivelser om oegentligheter vid examina i Lund lyfte Akademien 1886 att domkyrkoorganister inte borde ha automatisk examensrätt, utan skulle behöva ansöka om sådan hos Aka-

⁴⁷ LUB, Nils Peter och Hanna Norlinds arkiv, ”Några anteckningar om musik- och sånglärarna”, s. 15.

⁴⁸ Assar O. Assar, *En musikers minnen* (Lund: Gleerupska Universitetsbokhandeln, 1939), 63, jfr *Cecilia. Musiktidning för Folket* (6 december 1868), 44.

⁴⁹ KMA protokoll 13 mars 1868, 16 sep. 1870.

⁵⁰ Eva Öhrström, *Elfrida Andrée: Ett levnadsöde* (Stockholm, Prisma, 1999), 355.

demien själv.⁵¹ Även om den inte fick igenom samtliga sina förslag bidrog kungamaktens eget engagemang för en nationell standard inom kyrkomusikers examen att domkapitlens frihet att välja egna examinators begränsades.

I Lund skulle ett sådant kungligt stöd för formell meritering skapa upprörda känslor efter Gnosselius död 1887. Domkyrkorådet begärde då att tjänsterna som organist och universitetets kapellmästare skulle åtskiljas, då orgelspelet ansågs ha fått stå tillbaka för den tidigare innehavarens arbete med det akademiska kapellet. Rådet betonade särskilt behovet att kandidater kunde styrka sin förmåga vid orgeln. Universitets konsistorium avlog begäran om en delning av tjänsterna, men fick anledning att ångra det då Kungl. Maj:t 1888 visserligen följde deras linje i huvudfrågan, men samtidigt gav Musikaliska Akademien en form av veto vid tillsättningen. Enbart den kandidat som Akademien bedömde ha uppvisat utmärkt skicklighet i orgelspel skulle kunna komma i fråga. 13 av konsistoriets 19 ledamöter samlades kring en uppbragd kritik att kapellmästartjänsten och universitetets musikutbildning därmed ansågs ha förvandlats till ett rent bihang under organistsysslan. Beslutet medförde också en uppenbar brytpunkt, då organistrollen nu påtagligt stärktes i förhållande till tjänsten som universitetets director musices. Detta innebar samtidigt att universitetets självbestämmande kring sin egen musikverksamhet ytterligare begränsades genom nationella och musikaliska kriterier, då konsistoriet tvingades foga sig under Akademiens bedömning av kandidaternas faktiska kvalifikationer.

Tjänsten söktes och gavs slutligen till Wilhelm Heintze (1849–1895), organist i S:t Jakob i Stockholm, sedan studieåren upphöjd inom Musikaliska Akademien och av många hållen som landets främste orgelvirtuos. Möllers vitt omtalade examinationer utgjorde möjligen en av flera bottenar i beslutet att göra Akademien till remissinstans vid tillsättningen. Enligt en senare berättelse hade Heintze själv uppmärksammat flera av dess ledamöter om oegentligheter kopplade till examinationerna i Lund och deras roll i tillsättningen.⁵² Violinisten Carl Kempff (1831–1901) hade under Gnosselius sista år klivit in som en uppskattad vikarie i ledningen för akademiska kapellet. Kempff hade också ansökt hos universitet att erhålla

⁵¹ KMA protokoll 18 okt. samt 27 nov. 1886.

⁵² Assar, *En musikers minnen*, 65–67.

den ordinarie tjänsten, med dispens från kraven på kyrkomusikalisk kompetens och examen.

Redan 1885 hade musikediktören och domkyrkokantorn August Reinhold Nylander (1819–1995) förordnats som vikarierande domkyrkoorganist. Den musikintresserade domprosten Carl Olbers (1819–1892) ska då ha fordrat att Nylander även åtog sig rollen som examinerare, ett uppdrag som blev extra känsligt då samme arbetsledare ska ha varit en aktiv förespråkare för Kempff som director musices och domkyrkoorganist. Trots möjliga påtryckningar och ett par månaders flitig övning för att lära sig handskas med en orgel erhöll violinisten enbart ett godkänt betyg av Nylander. Med en sådan stiftsexamen hade Kempff varit formellt kompetent för tjänsten, om inte individer kring Musikaliska Akademien lyckats utverka att institutionen själv skulle bedöma det särskilda kravet om utmärkt skicklighet.

Möjligen satte också personer kring Akademien direkt press på Olbers och andra krafter i Lund. Det finns uppgifter om att man ska ha hotat med att ogiltigförklara samtliga de mellan 70 till 80 organistexamina som vikarien Nylander utfärdat och domprosten bestyrkt, om inte Heintze fick tjänsten.⁵³ Den informationen är svår att bekräfta i efterhand, men den slutliga tillsättningen kan i vilket fall betraktas som en seger för Musikaliska Akademiens myndighetsansvar över vad som från ett sådant perspektiv kunde betraktas som lokal favoritism.

Examina som problem och affärsidé

Den nye tjänsteinnehavaren var en utpräglad konstnärssjäl och skulle snabbt få problem att möta lundaakademikernas förväntningar om bildning hos en universitetslärare, särskilt som tillsättningen från början skapat en märkbar bitterhet inom universitetets konsistori-

⁵³ Se åter Assar, *En musikers minnen*, 65–67, jfr Öhrström, *Elfrida Andrée*, 358. En beskrivning av processen från Kempffs sida finns i Fredrik Wulff, ”Hågkomster från Lunds högre musikliv 1866–1901”, *Under Lundagårds kronor: Minnen upptecknade av gamla studenter. En minneskrans vid tvåhundraåriga festerna af gamla studenter* (Lund: Gleerupska Universitetsbokhandeln, 1918), 15–32, här 25. Om tillsättningen, se vidare Lundblad, ”Kapellmästare i lagerkrans eller hatt”.

um.⁵⁴ Erfarenheterna att leda orkestrar var dock goda och Heintze lyckades med smittande energi åstadkomma en tydlig vitalisering i akademiska kapellets arbete. Konstfullheten i Heintzes improviserade koralförspel väckte beundran och efter högmässorna utvecklades postludiet, då han framförde delar av sin rika repertoar. Heintze komponerade även festkantater till 1891 års invigning av Allhelgonakyrkan och dess orgel, samt genomförde en veckas konserter för att presentera instrumentet för Lundaborna.⁵⁵

Efter invigningen fanns två stora kyrkor i Lund och därmed även en ny organisttjänst. Nils Peter Norlind (1853–1927) blev den förste tjänsteinnehavaren i Allhelgonakyrkan, även om arbetet under inte mindre än 37 år skulle utföras av hustrun Hanna Hallberg-Norlind (1858–1929). Hon hade bedrivit sex terminers framgångsrika studier i Leipzig, men kunde inte upprätthålla ordinarie tjänst, då gifta kvinnor gavs den möjligheten först 1921 i samband med att de slutligen fick status som myndiga. Maken Nils Peter hade övertagit musikundervisningen vid folkskollärarseminariet i Lund 1889 och vidgade två år senare sin pedagogiska verksamhet genom att tillsammans med Hanna grunda och driva en privat musikskola. En viktig del av dess affärsidé var att förbereda elever för examen som organist eller kyrkosångare, en funktion tänkt som en vokalt inriktad musiker i församlingslivet.⁵⁶ I samband med grundandet av denna N.P. Norlinds musikskola skrev Norlind själv till Andrée i Göteborg och frågade om hon var intresserad av att överta uppdraget som examinator i Lunds stift. Heintzes krav var enligt honom alltför ”excentriska”.⁵⁷

⁵⁴ Gnosselius vän Fredrik Wulff uttryckte ett akademiskt avståndstagande i omdömet att Kempff fått lämna kapellet i händerna på ”den skicklige fugaspelaren och orgelvirtuosen, men den klumpiga och obildade kapellansföraren W. Heintze”, Lunds Universitetsbibliotek, F. A. Wulff Efterlämnade papper, 30 a, Dagböcker pag 173 12/3 1890. En målande personteckning gavs i en minnesartikel efter kapellmästarens död: ”W. Heintze var musiker till hela sin läggning, till själ och hjärta, ja, ända till överdrift. Han hade till den grad uppgått i musik, att han för sin person ansåg allt annat som bisaker; i musik levde han och andades sitt själsliv, utom den var han nästan som ett outvecklat barn.”, *Nya Lund* (16 januari 1895).

⁵⁵ Greger Andersson, ”Wilhelm Heintze 1849–1895”, Greger Andersson, red., *Spelglädje i Lundagård: 250 år med Akademiska kapellet* (Lund: Lund University Press, 1996), 156.

⁵⁶ Se kapslar om skolverksamheten i LUB, Nils Peter och Hanna Norlinds arkiv.

⁵⁷ Musik- och Teaterbiblioteket, Andrée-Stenhammar-arkivet, A255/B/B1/17, Brev från Nils Peter Norlind till Elfrida Andrée 29 november 1891.

Domkyrkoorganisten Heintze led själv av tilltagande psykisk ohälsa och ordinerades 1893 en sanatorieresa för att vila upp sig. Den mentala kraften återvanns dock aldrig och han avled i januari 1895 i sviterna efter ett slaganfall. 1893 lyckades också Norlind själv hos Musikaliska Akademien erhålla uppdraget som examinator i Lund, efter att ha stöd från det lokala domkapitlet.⁵⁸ De styrande lät sig här inte avrådas av hans uppenbara ekonomiska egenintresse i saken, då paret Norlind bedrev privat undervisning som just syftade till att ge eleverna examensbetyg. Genom händelseutvecklingen skiljdes återigen uppgiften som examinator från funktionen som domkyrkoorganist.

I slutet av århundradet skulle negativa konsekvenser av stiftsexamina lyftas fram med en förnyad intensitet, vilket föranleder en blick bortom Lund till förhållanden i Göteborgs stift. 1898 utfärdade Akademien en skrivelse om utökad kontroll av examinationer i landet, på uppmaning av organistföreningar på västkusten.⁵⁹ En drivande kraft därifrån var kyrkomusikern och musikläraren Assar O. Assar (1865–1943), från 1895 domkyrkokantor i Göteborg och från tre år senare utgivare av den egna *Musiktidningen*. Han beskrev i tidningen ett sorts kyrkomusikens proletariat av en stor mängd individer som konkurrerade om mindre tjänster med låg ersättning, beväpnade med betyg erhållna inom ett helt otillförlitligt system. Assar hade själv passat på att bättra på sina omdömen från examen i Stockholm genom att resa till Uppsala och där få högsta vitsord i organist- och kyrkosångarexamen. Ändå utmanade han med polemisk udd domkyrkoorganisternas bedömningar och avtvingade dem redogörelser för deras examensverksamhet, som han publicerade i *Musiktidningen*. Assars relation till kollegan Elfrida Andrée var påtagligt spänd, då hon inte alls uppskattade den publika turbulens som följde i spåren av avslöjanden hur domkapitlet förbigått sin kvinnliga domkyrkoorganist som examinator, med återkommande skandaler som följde.⁶⁰

⁵⁸ KMA protokoll 21 sep. 1893.

⁵⁹ KMA protokoll 25 okt. 1898, jfr tack för åtgärden från Nils Peter Norlind och kantors- och organistföreningen i Lunds stift, KMA protokoll 23 nov. 1899.

⁶⁰ Efter provnummer 1898 utkom *Musiktidningen* från 1899 med ett nummer per vecka till 1920 och därefter mer sporadiskt i ytterligare två år. Se även Assar, *En musikers minnen*, jfr Öhrström, *Elfrida Andrée*, 353–359.

Domkyrkokapellmästare efter kompromiss

Efter Heintzes död 1895 delade Kungl. Maj:t officiellt tjänsterna i Lund som organist och director musices. Därmed försvann de sista spåren i stadens musikliv av den traditionella musikdirektörsrollen, som en regional ledare för musiken inom såväl högre undervisning som kyrka. För universitetets del innebar det att en ny tjänst som universitetskapellmästare inrättades, medan domkyrkan behövde överväga hur en duktig kraft kunde lockas till en renodlad organist-tjänst. Här fanns interna spänningar mellan domkapitlet, församlingens kyrkoråd och det för Lund unika domkyrkorådet, med ansvar för kyrkobyggnaden och delar av verksamheten. Domkyrkorådets uttalade ambition var att åstadkomma en ”restaureering” av musiken, liksom själva byggnaden genomgått, för att bringa verksamheten till en nivå i paritet med dess ”höga ställning som metropolitankyrka”.⁶¹ Begreppet användes för att lyfta fram Lunds historiska försteg som ärkebiskopssäte framför Uppsala och markerade därmed en särställning mot en mellansvensk historieskrivning och nationalstatstänkande.

Domkyrkoförsamlingen såg positivt på ökade ambitioner och yrkade på att Kungl. Maj:t skulle kliva in i processen för att fastställa skärpta krav på musikalisk kompetens för uppdraget som organist i domkyrkan. Den senare aspekten innebar en vilja att höja domkyrkans organist och ge honom en ledande roll i hela stiftet, med en status klart skild från andra kollegor. Biskopsämbetet anslöt sig till en tanke om en nyinrättad domkyrkokapellmästartjänst, vars innehavare skulle tjänstgöra som organist, men dessutom etablera en domkyrkokör och en separat domkyrkoorkester till enskilda högtider. Domkapitlet bedömdes vara mest lämpad att tillsätta innehavare och då säkerställa förmågorna såväl som organist och som dirigent. Denna unika typ av tjänst speglar det lokala arvet av en organist som även varit orkesterledare och visar samtidigt på en ambition att demonstrera stiftets särart och upphöjd betydelse.⁶²

⁶¹ Riksarkivet i Lund, Lunds domkyrkas arkiv (LDA), A, Domkyrkorådets protokoll och handlingar 26 maj 1897, § 29, jfr skrivelse till Kungl. Maj:t 3 maj 1895, skrivelse till Lunds domkapitel 20 aug. 1896.

⁶² Om tjänstens tillkomst, se Edvard Rodhe, ”Lunds domkyrkas historia 1894–1945”, i Ernst Newman, red., *Lunds domkyrkas historia 1145–1915*, del II. 1536–1945 (Stockholm: Svenska kyrkans Diakonistyrelses bokförlag, 1946), 521–620, här 598–601.

Kungl. Majt:s beslut om nyordningen kom först 1901 och därmed drogs den befintliga organisttjänsten in till förmån för den nya domkyrkokapellmästartjänsten. Det dröjde ytterligare ett år innan domkapitlet fastställde kompetenskrav och tjänstevillkor inför utlysning. Domkyrkorådet hade i en förlaga insisterat på examen utfärdad vid Musikaliska Akademien i Stockholm som grundvillkor. Detta ändrade domkapitlet till en vagare passus om "betyg utfärdade av högre in- eller utländsk musikundervisningsanstalt".⁶³ 11 kandidater anmälde sitt intresse, däribland två domkyrkoorganister från andra stiftsstäder. Den ende sökande som saknade examen från Musikaliska Akademien var Preben Nodermann (1867–1930), tidigare uppskattad student i Lund och slutligen fil lic. i estetik. Nodermann kunde bifoga egna kompositioner och ett översvallande rekommendationsbrev efter studier hos den danske tonsättaren Otto Malling (1848–1915).

Då en tidigare ambition att slå igenom internationellt som operationsättare visat sig osäker hade Nodermann i Lund vänt sig till Nils Peter Norlind för att ta lektioner och avlägga stiftsexamina, först som organist 1895 och 1898 som kyrkosångare. Trots ett förnyat försök att via en andra examen höja betyget lyckades Nodermann inte höja sig över ett BA i orgelspel. Vid tillsättningen i Lund var han därmed klart minst meriterad som organist.⁶⁴ Biskop Gottfrid Billing (1841–1925) och domprosten Pehr Eklund (1846–1911) förordade trots detta Nodermann med hänvisning till allmän humanistisk bildning, vilket de ansåg ha värde för den nya befattningen.⁶⁵ Då fem av kandidaterna överklagade valet förklarade Musikaliska Akademien i sin remiss den valde kandidaten obehörig, genom avsaknad av betyg från någon högre musikutbildning.⁶⁶ Nodermann publicerade öppna brev i *Sydsvenska dagbladet*, där han gick till öppen strid med "juridiskt hårklyveri" från Akademien och hävdade att hans faktiska förmåga inte hade tagits i beaktande. Nodermann försökte även underminera auktoriteten i utlåtandet genom argumentet att

⁶³ LDA, A 21 sep. 1901, § 16, bilagan "Lunds Domkapitels stadga angående behörighet till domkyrkokapellmästartjänsten".

⁶⁴ Om Nodermann och tillsättningen, se Nils Otto Bengtsson, *Preben Nodermann – Legend i Lund* (Lund: Gamla Lund, Förening för bevarande av stadens minnen, årsskrift 70, 1988), samt Lundblad, "Kapellmästare i lagerkrans eller hatt".

⁶⁵ Riksarkivet i Lund, Domkapitlets i Lund arkiv, A1, protokoll 11 juni.

⁶⁶ KMA:s arkiv, A1a, protokoll Läroverksstyrelsen 14 januari 1903, § 4; Sammankomster 29 januari 1903, § 11.



Doktor Preben Nodermann vid domkyrkans orgel 1926. Den omstridde förste domkyrkokapellmästaren Nodermann upptagen av orgelspel, den av hans många sysslor för vilken han aldrig lyckades vinna bred respekt. Foto: Per Bagge. Lunds Universitetsbiblioteks bildsamlingar.

Akademien enbart utbildade ”konsertspelare”. Som kontrast hävdades att förmågan till gudstjänstspel enbart kunde styrkas genom personliga intyg. Akademien hade enligt Nodermann inte heller beaktat tjänstens unika utformning.⁶⁷

Kungl. Maj:t stadfäste till slut domkapitlets utnämning och gav därmed lundastiftet en sorts seger över huvudstaden och krav på formell musikalisk meritering. Däremot gavs den nye kapellmästaren inte rättigheter att utfärda examina, så till vida han inte i Stockholm själv avlade en lyckad examen som organist och kyrkosångare.⁶⁸ Det var knappast troligt att Nodermann efter sin polemik och med sitt svaga orgelspel skulle krypa till korset och med utnämningen färdig utsätta sig för en sådan prövning. Han begav sig istället till Berlin

⁶⁷ Karl Ivar Natanael Widéen, ”Domkyrkokapellmästarebefattningen vid Lunds domkyrka”, *Sydsvenska dagbladet* (6 mars 1903); Preben Nodermann, ”Till kgl. Musikaliska akademien: öppet bref” *Sydsvenska dagbladet* (11 mars 1903).

⁶⁸ KMA protokoll 28 maj 1903, § 6.

för att skaffa sig betyg om sin förmåga vid det välrenommerade privata konservatoriet Klindworth–Scharwenka i Berlin. Någon driven organist blev han dock inte ens av ett tyskt intyg och hans bristfälliga eller obefintliga pedalspel skulle bli väl omtalat.⁶⁹

Domkapitlet hade inför processen hävdad att deras handläggning borgade för en kompetent musiker, men det egna valet att premiera bildning och bredd – samt möjligen lokala personliga kontakter – innebar till slut att den egna tjänstestadgans föreskrifter om goda vitsord i orgel rundades. Utnämningen skapade också konflikt med Musikaliska Akademien och gjorde att Norlind fick fortsätta med sin lukrativa verksamhet som utfärdare av stiftsexamina. Nodermann vann aldrig brett förtroende inom kyrkomusikerkåren, men arbetade enträget med körlivet, ordnade egna operauppsättningar i hemmet och disputerade 1911 på en hymnologisk avhandling. En samtidigt utgiven koralbok skapade livlig debatt, som i Norlinds fall övergick i personliga angrepp mot Nodermanns person och den tidigare tillsättningsprocessen.⁷⁰ Beskrivningar av hur biskop Billings omdöme tillåtits övertrumfa Musikaliska Akademiens hängde uppenbarligen samman med Nodermanns misslyckade försök att återigen införliva examensrättigheterna med domkyrkoorganisttjänsten.⁷¹ Invalet i Musikaliska Akademien år 1921 gav en form av personlig upprättelse för domkyrkokapellmästaren gentemot huvudstaden.

Avslutning: Examina som framsteg och bekymmer

Kapitlet har givit en överblick över en omfattande och mångfacetterad utveckling, med ett mycket rikt källmaterial i olika arkiv. Inledningsvis skildrades hur Musikaliska Akademien vid 1800-talets början medvetet fokuserade sin verksamhet mot kyrko- och skolmusik, som en del av en strategi att sprida musikalisk bildning i hela landet.

⁶⁹ Jfr Bengtsson, *Preben Nodermann*, 56–57.

⁷⁰ Preben Nodermann, *Studier i svensk hymnologi: (I anslutning till den af Nodermann och Wulff utgifna Koralboken af 1911)* (Diss. Lund: Sydsvenska bok- och musikförlaget, 1911), Preben Nodermann & Fredrik Wulff, *Ny svensk koralbok på Häffners grund* (Lund: Sydsvenska Bok- och Musikförlaget, 1911).

⁷¹ I striden av artiklar från dagspress och ur *Musiktidningen*, se Nils Peter Norlind, ”Ämnad till kyrkomusiker”, *Musiktidningen: Fackorgan för svenska musici*, årgång 14, nr 3 (1912), 9–11, jfr KMA protokoll 22 februari 1906.

Musikdirektörsexamen spelade en betydande roll i denna strävan, då musikpedagogen och -ledaren vid universitet och gymnasier ofta var en ledargestalt för musiklivet i hela sin region. Denna typ av musiker kom under århundradet att få en viktig roll även inom examinationsväsendet, efter att detta hade vuxit sig för omfattande för att administreras från Akademiens styrelse i Stockholm. Från införandet av stiftsexamen år 1834 kom stiftsstädernas musikdirektörer ofta att kombinera organisttjänster med musikundervisning i skola och lärarseminarium, samt fungera som examinatorer för andra organister, kantorer och kyrkosångare.

Akademiens framgång i att etablera examina som standard vid tjänstetillsättningar av musiker för kyrka och skola skapade ett system som var för stort för att hålla samman i en översiktbar organisation. Efter att stiftens domkapitel hade övertagit ansvaret för examinationer skapades en situation utan tydlig jämlikhet eller kontroll, till stor del driven av det meritvärde som betygen gav på en arbetsmarknad med små resurser och stor konkurrens. Snarare än att fungera som ett nationellt system skapades en tudelning, där ambitiösa musiker sökte sig till utbildning i Stockholm, medan studenter med mindre resurser sökte sig till stiftsstäderna. I dessa skapades en professionell samhörighet som avgränsades mot andra stift och många lokala tillsättningar av tjänster premierade också denna regionala tillhörighet framför specifikt musikaliska krav.

Under senare delen av 1800-talet kämpade Musikaliska Akademien för att stärka kontrollen och det meritokratiska värdet av utbildning och rättvist utfärdade betyg. I flera steg återtogs också delar av det ansvar som tidigare lagts på de regionala kyrkliga myndigheterna. Exemplet Lund visar med stor tydlighet hur spänningar kunde uppstå mellan regional identitet och huvudstadens perspektiv. Förutom en betydande geografisk distans präglades musiklivet i Lund av flera betydande musiker med utbildning och kulturella erfarenheter från kontinenten. De hade med andra ord inte skolats inom det nationalstatliga system som Musikaliska Akademien hade etablerat och hade i flera fall inte heller erhållit svenska examina. När framställningen avbryts är ännu frågan om regionernas roll i examensväsendet olöst. Först 1930 infördes ett graderingssystem där Akademiens konservatorium gavs rätt att utdela en högre organist- och kantorexamen, skild från vissa stiftsstäders lägre variant. På det sättet klargjordes en nivåskillnad som funnits tidigare, men som inte

kodifierats och därmed skapat betydande spänningar under 1800-talet. Studiet av regionernas plats i professionaliseringsprocesser är ett område som kan fortsätta att lyfta perspektiv av avgörande konkret betydelse för det svenska musiklivet, men som lätt faller ut i periferin då historien tecknas med huvudstaden som självklar utgångspunkt.

Källor och litteratur

Källor

Arkivmaterial

Lunds Universitetsbibliotek

Nils Peter och Hanna Norlinds arkiv.

Fredrik Wulffs efterlämnade papper.

Stockholm, Musik- och Teaterbiblioteket

Kungliga Musikaliska Akademiens arkiv, A1a, Akademiens protokoll.

Andrée-Stenhammar-arkivet.

Riksarkivet i Lund

Domkapitlets i Lund arkiv.

Lunds domkyrkas arkiv.

Tryckta källor

Assar, Assar O. (1939). *En musikers minnen*. Lund: Gleerupska Universitetsbokhandeln.

Cecilia: Musiktidning för Folket.

Ekdahl, Magnus (1836). *Samling af Kongl. Förordningar, som innefatta klockares och organisters pligter och rättigheter; jemte några nödiga påminnelser*. Christianstad: Cedergréen.

”Eric Dahlman”. *Ny tidning för musik* 2 (1854), 83.

Hall, Bror Rudolf (1922). *Sveriges allmänna läroverksstadgar 1561–1905, IV–VI: 1693, 1724 och 1807 års skolordningar*. Årsböcker i svensk undervisningshistoria 2 (1924), 3:7, Lund: Föreningen för svensk undervisningshistoria/Gleerups.

Hall, Bror Rudolf (1924). *Sveriges allmänna läroverksstadgar 1561–1905, VIII–IX: 1856 och 1859 års stadgar för elementarläroverken*.

- Årsböcker i svensk undervisningshistoria, Lund: Föreningen för svensk undervisningshistoria/Gleerups.
- Moberg, Carl-Allan (1933). "Frågor i organistexamen i musikkonservatoriet, 1826", *Svensk tidskrift för musikkonservatoriet* 15, 174–178.
- Musiktidningen: Fackorgan för svenska musici.*
- Nodermann, Preben (1911). *Studier i svensk hymnologi: (I anslutning till den af Nodermann och Wulff utgifna Koralboken af 1911)*. Lund: Sydsvenska bok- och musikförlaget.
- Nodermann, Preben & Wulff, Fredrik (1911). *Ny svensk koralbok på Häffnersk grund*. Lund: Sydsvenska bok- och musikförlaget.
- Norlind, Nils Peter (1912). "Ämnad till kyrkomusiker", *Musiktidningen: Fackorgan för svenska musici* 14: 3, 9–11.
- Nya Lund.*
- Rosén, Johan Magnus (1877). *Några minnesblad*. Stockholm: F. & G. Beijer.
- Rolfhamre, Sune (1970). "En klockares examensresa 1839", *En hälsning till församlingarna i ärkestiftet*. Uppsala: Uppsala ärkestift, 147–151.
- Schubert, Friedrich Wilhelm von (1823). *Resa genom Sverige, Norrige, Lappland, Finnland och Ingermanland, åren 1817, 1818 och 1820, vol. 1, Första bandet, Resa genom södra och östra Sverige*. Gustaf Adolf Wulff, övers., Stockholm: Scheutz.
- Sydsvenska dagbladet.*
- Upsala domcapitels circulairer 1814*, vol. 4.
- Walén, Stig (1937). "Kungl. Musikaliska akademins första musiklärarexamen", *Svensk tidskrift för musikkonservatoriet* 20, 171–174.
- Wulff, Fredrik (1888). *Wilhelm Theodor Gnosselius. Minnesbild den 11 november 1887*. Lund: F. Berlings.
- Wulff, Fredrik (1918). "Hågkomster från Lunds högre musikliv 1866–1901", *Under Lundagårds kronor: Minnen upptecknade av gamla studenter. En minneskrans vid tvåhundra- och femtioårsfesten af gamla studenter*. Lund: Gleerupska Universitetsbokhandeln, 15–32.

Litteratur

- Ahlbeck, Bengt (1994). *Musikutbildning och examination vid Kungl. Musikaliska akademien under "Pehr Frigel-epoken", 1796–1842 [lic.]*. Härnösand: Mitthögskolan, Institutionen för kultur och humaniora.

- Andersson, Greger (1996). "Wilhelm Heintze 1849–1895", i *Spelglädje i Lundagård: 250 år med Akademiska kapellet*. red. Greger Andersson. Lund: Lund University Press, 156.
- Bengtsson, Nils Otto (1988). *Preben Nodermann – Legend i Lund*. Förening för bevarande av stadens minnen, årsskrift 70, Lund: Gamla Lund.
- Blomqvist, Göran (1996). "Den musikaliska familjen Wenster", i *Spelglädje i Lundagård: 250 år med Akademiska kapellet*. red. Greger Andersson, Lund: Lund University Press, 137–149.
- Carlsson, Anders (1996). "*Handel och Bacchus eller Händel och Bach?*": *Det borgerliga musiklivet och dess orkesterbildningar i köpmannastaden Göteborg under andra hälften av 1800-talet*. Diss. Göteborg: Tre Böcker.
- Dillmar, Anders (2001). "*Dödsbügget mot vår nationella tonkonst*": *Häffnertidens koralreform i historisk, etnohymnologisk och musikteologisk belysning*. Diss. Lund: Lunds universitet.
- Edenstrand, Åke (1992). "Civila och militära musiker", i *Musiken i Sverige III: Den nationella identiteten*. red. Leif Jonsson & Martin Tegen. Stockholm: Fischer, 155–174.
- Enlund, Sven J (1993). *Svenska kyrkan och folkskoleseminarierna 1842–1969: Med särskild hänsyn till seminarierna i Uppsala, Härnösand och Göteborg*. Diss. Årsböcker i svensk undervisningshistoria, årgång 73, volym 173, Uppsala: Föreningen för svensk undervisningshistoria.
- Ernby, Patrik (1996). "Konsertlivet i Lund på Gnosselius tid: Ett studium av konsertrepertoar i Lund 1857–1887". Uppsats 60-poäng i musikvetenskap, Lund: Lunds universitet.
- Gammon, Vic (1981). "'Babylonian Performances': The Rise and Suppression of Popular Church Music, 1660–1870", in *Popular Culture and Class Conflict 1590–1914: Explorations in the History of Labour and Leisure*. red. Eileen Yeo & Stephen Yeo. Brighton: The Harvester Press, 62–88.
- Kallstenius, Gottfrid (1923). "Musiklivet vid allmänna läroverket i Västerås före 1850", i *Camenae arosienses: Festskrift vid det svenska gymnasiets trehundraårsjubileum*. Västerås: Högre allmänna läroverket i Västerås, 183–208.
- Larsson, Gunnar (1971). "Pehr Frigels tankar år 1796 om Musikaliska Akademien och dess 'offentliga informationsinrättning'", i *Svenska musikperspektiv: Minnesskrift vid Kungl. Musikaliska aka-*

- demiens 200-årsjubileum 1971*. red. Gustaf Hilleström. Stockholm: Nordiska musikförlaget, 42–59.
- Lundberg, Mattias (2021). "Kungl. Musikaliska Akademien. Vägval och verksamhet under 250 år", i *250. Kungl. Musikaliska Akademien 1771–2021*. red. Pia Bygdéus, Torbjörn Eriksson & Erik Wallrup, [Möklinta]: Gidlunds, 17–109.
- Lundblad, Jonas (2025). "Kapellmästare i lagerkrans eller hatt. Bildning och konstnärskap hos lundensiska domkyrkoorganister sedan 1800-talets början", i *Lunds domkyrka. Katedralen i bruk*. red. Stephan Borgehammar Sveriges kyrkor 244. Göteborg & Stockholm: Makadam [under utgivning].
- Morales, Otto & Norlind, Tobias (1921). *Kungl. Musikaliska Akademien 1771–1921: Minnesskrift*. Stockholm: Lagerström.
- Qvist, Gunnar (1960). *Kvinnofrågan i Sverige 1809–1846: Studier rörande kvinnans näringsfrihet inom de borgerliga yrkena*. Diss. Göteborg: Elander.
- Rodhe, Edvard (1946). "Lunds domkyrkas historia 1894–1945" i *Lunds domkyrkas historia 1145–1915*, del II. 1536–1945. red. Ernst Newman. Stockholm: Svenska kyrkans diakonistyrelses bokförlag, 521–620.
- Willén, Anne Reese (2014). *I huvudstaden, musiklivets härd: Den strukturella omvandlingen av Stockholms offentliga konstmusikliv ca 1840–1890*. Diss. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis.
- Öhrström, Eva (1993). "Sociala könsstrukturer i den högre musikutbildningen", *Svensk tidskrift för musikforskning* 75:2, 55–82.
- Öhrström, Eva (1999). *Elfrida Andrée: Ett levnadsöde*. Stockholm: Prisma.

Att röra sig i Sverige: Förutsättningar för turnerande musiker under andra hälften av 1800-talet

Anne Reese Willén

Inledning

Under hela musikhistorien har musiker rört sig runt om i Europa. Cirkulation har varit bestående grunddrag inom musiklivet. Alla typer av personer som ägnat sig åt musik rörde sig; professionella och amatörer, män och kvinnor, lärare, musikskribenter, tonsättare och lyssnare.¹ Musiker reste för musikaliska framträdanden frekvent under hela 1800-talet, vilket kom att få stor betydelse för det offentliga musiklivets fortlevnad och utveckling i Norden. I Sverige hade Stockholm under en lång tid en särskild dragningskraft genom att vara huvudstad och administrativt och kulturellt centrum i riket. Där fanns möjligheter som var svåra att hitta på andra platser i Sverige genom ett institutionaliserat offentligt musikliv.² Musiker som reste mellan de större städerna i Norden valde ofta att göra flera stopp längs vägen. Under 1800-talets andra hälft började många att besöka allt fler städer i Norden och gjorde separata turnéer inom Sverige. Dessa turnerande musiker var entreprenörer med olika

¹ Celia Applegate, *The Necessity of Music: Variations on a German Theme* (University of Toronto Press: 2020), 70.

² Anne Reese Willén, *I huvudstaden, musiklivets hård: den strukturella omvandlingen av Stockholms offentliga konstmusikliv ca 1840–1890* (diss. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 2014).

typer av agendor för sina projekt.³ För vissa var motiven rent ekonomiska, andra drevs av mer idealistiska motiv.⁴ Musikmarknaden utökades kontinuerligt och berörde en allt större del av samhället och turnerande musiker var en del i denna utveckling. I och med industrialisering och ökad urbanisering skapades fler arenor för offentlig musik. Förbättrade kommunikationer bidrog till att det blev lättare att förmedla och förflytta människor, information, varor och kultur inom Sverige.

Även om stora städer som Stockholm och Göteborg hade en särskild dragningskraft för turnerande musiker så hade även mindre städer en stor betydelse för musikalisk turnéverksamhet i Sverige. Samtidigt var dessa musiker betydande för de regionala musiklivens utveckling. Detta kapitel syftar till att fördjupa förståelsen för betydelsen av turnerande musiker för musiklivet i mindre städer i Sverige under det långa 1800-talets andra hälft. Genom att analysera konkreta rumsliga rörelser utifrån utvalda exempel utforskar jag förutsättningar för denna verksamhet på olika platser i Sverige. Jag belyser aspekter som lokal musikalisk, likväl samhällelig infrastruktur, nätverk och kommunikation, och hur dessa faktorer utvecklades över tid. Dessa observationer relateras till behoven av en ökad musikalisk infrastruktur som en central del av institutionaliseringen av musiklivet, den ökande professionaliseringen av musikeryrket och kommersialiseringen av musikmarknaden. Med detta vill jag också bidra till en bättre förståelse för de motivationsfaktorer som drev de musiker som valde att röra sig inom Sverige.

Genom att belysa resande musiker som fenomen syftar kapitlet också till att fördjupa vår insikt i musikens roll som en samhällsbindande kraft och dess betydelse för att skapa och bevara kulturellt och musikaliskt utbyte, både på nationell och internationell nivå. Specifikt utforskas hur turnerande musiker fysiskt sammanfogade olika platser, spred musik och kulturella impulser samt bidrog till skapandet av en idé om ett gemensamt svenskt musikliv med starka kopplingar till en bredare europeisk kultursfär.

³ Jag använder termen ”musiker” som ett paraplybegrepp för såväl kvinnliga som manliga liksom sångare/sångerskor och instrumentalister.

⁴ William Weber, ”The Musician as Entrepreneur and opportunist, 1700–1914”, in William Weber, red., *The musician as Entrepreneur 1700–1914: Managers, Charlatans and Idealists* (Bloomington: Indiana University press, 2004), 13.

Vilka musiker rörde sig i Sverige under 1800-talet?

Det fanns ett ständigt flöde av utländska musiker som kunde vistas tillfälligt eller mer varaktigt i landet. Samtidigt cirkulerade inhemska musiker också inom Sverige, både genom kortare och längre visiter. Ett tidigt bidrag till forskningen om turnerande musiker i Sverige är Fredrik August Dahlgrens *Förteckning öfver svenska skådespel uppförda på Stockholms theatrar 1737–1863*. Här finns en förteckning över gästande sångare, sångerskor och instrumentalister i Stockholm under perioden ca 1770–1866.⁵ Dahlgrens utgångspunkt är teatrar- nas verksamhet men tar också upp musiker och sångare. Listan är troligen inte komplett, men den ger ändå en antydning om hur det såg ut. Förteckningen tar för perioden 1800–1866 upp cirka 200 namn.⁶ Av dessa var 52 sångare eller sångerskor och 149 instrumentalister. Könsfördelningen var bland sångarna 60 % kvinnor och 40 % män medan fördelningen för instrumentalisterna var 88 % män och 12 % kvinnor.⁷ Instrumentalisterna dominerades av violinister och pianister, särskilt från 1840 och framåt, och utgjorde nästan 60 % av det totala antalet musiker.⁸ Denna förteckning representerar endast de som besökte Stockholm fram till 1866. I förteckningen tas även ett antal gästande teater- och operasällskap upp. Under perioden 1800–1863 gästades Stockholm av nio sällskap. Några ägnade sig åt

⁵ Fredrik August Dahlgren, *Förteckning öfver svenska skådespel uppförda på Stockholms theatrar 1737–1863 och Kongl. theatrarnes personal 1773–1863 med flera anteckningar* (Stockholm: Norstedt, 1866), 578–597. Just avsnittet som berör gästande musiker m.m. tar upp konserter som genomförts fram till texten publicerades 1866 och sträcker sig därför längre i tiden än den i titeln angivna tidsperioden.

⁶ I denna förteckning finns även gästande skådespelare. Vissa betecknas som både skådespelare och sångare, men de som endast är skådespelare har uteslutits i denna beräkning. I listan finns även fem sångensembler (i förteckningen betecknade som natursångare eller nationalsångare). En del medlemmar finns förtecknade, men dessa grupper har inte räknats med här.

⁷ Skådespelarna är inte inräknade här. Instrumentalisterna var nästan uteslutande pianister eller violinister, utöver det fanns endast en cellist och en harpist och majoriteten av dem vistades i Sverige efter 1840. Endast 4 av 19 kvinnliga musiker nämns under perioden 1800–1839.

⁸ Violinisterna var på 49 personer medan pianisterna var 41 till antalet. Utöver violinister och pianister var fördelningen: flöjt 13, cello 12, valthorn 5, harpa 5, orgel 4, övrigt träblås 7; övrigt bleckblås 3, knäpp- och slaginstrument 7 och övrigt 4 (varav 3 framträdde på egna uppförda instrument).

opera, men de flesta framförde olika typer av teaterföreställningar med musikinslag, såsom vaudeviller, komedier och dramer. Detta framgår när man studerar repertoaren som i bland annat *Aftonbladet* annonserades för det franska teatersällskap som vistades i Stockholm och spelade på La Croix 1847–1849.⁹ Truppen spelade framför allt vaudeviller och komedier av Eugène Scribe och Lockroy m.fl., men även en del dramer av exempelvis Alexandre Dumas. Vaudeville i ”Scribestil” skiljde sig från den tidigare vaudevillen, genom att dessa pjäser hade större fokus på dramaturgi, samtidigt som de tematiskt skiljde sig från komedierna, vilka hade tydligare moraliska eller ideologiska teman. Musiken byggde dock fortfarande på lätt igenkännliga melodier.¹⁰

I *Musiken i Sverige* presenterar Martin Tegen och Leif Jonsson en preliminär sammanställning av konserterande musiker i Sverige under perioden 1810–1860.¹¹ Det framgår inte explicit, men man får anta att den inkluderar både utländska och inhemska musiker som rörde sig runt i Sverige för att ge konserter. Antalet musiker som redovisas är totalt 483. Fördelningen är snarlik den i Dahlgrens förteckning, men antalet totalt är drygt det dubbla.¹² Källorna beskrivs som ”en rad samtida pressuppgifter och tillgängliga beskrivningar om musiklivet i skilda svenska städer”. I sammanställningen finns dock ingen förteckning av namn och den sträcker sig också endast fram till 1860-talet, alltså innan järnvägens tid.¹³ Tidigare forskning som berört turnerande musiker i Sverige är relativt liten i omfatt-

⁹ Detta har jag gjort genom sökningar via Kungliga biblioteket, *Svenska dagstidningar*, <https://tidningar.kb.se/>.

¹⁰ Herbert Schineider, ”Vaudeville”, *MGG Online, New York, Kassel, Stuttgart*. <https://www.mgg-online.com/>, hämtat 23 maj 2024.

¹¹ Leif Jonsson & Martin Tegen, ”Musiklivet Privat och offentligt”, i Leif Jonsson & Martin Tegen, red., *Musiken i Sverige III: den nationella identiteten 1810–1920* (Stockholm: Fischer, 1992), 107.

¹² Jonsson & Tegen listar: 483 fördelat på (varav kvinnor inom parentes): 161 sångare (varav 90 kvinnor); 82 pianister (21 kvinnor); violinister 107 (8); cellister 33 (1); harpister 7 (1); flöjtister 21; övriga blåsare 32; organister 20; och gitarrister 20.

¹³ Leif Jonsson har också gjort en förteckning över konserter i Uppsala 1847–1854 i sin *Offentlig musik i Uppsala: 1747–1854: från representativ till borgerlig konsert* (Stockholm: Statens musikbibliotek, 1998). Ett annat exempel på den här typen av lokala förteckningar är i G. N. Strömberg, *Anteckningar över musiklivet i Malmö 1820–1928 jämte några delvis personliga minnen från Ystad, Lund, Hälsingborg och Stockholm* (Malmö, 1929). Strömbergs förteckning är baserad enbart på annonsering i dagspress.

ning och har alltså huvudsakligen fokuserat på tiden före järnvägens framväxt, trots att det var under andra hälften av 1800-talet som turnéverksamheten verkligen expanderade. Det finns dock vissa studier som systematiskt studerat konsertlivet i olika städer. Man kan där se att turnerande musiker var ett viktigt inslag i musiklivet. Studier på ett nationellt plan saknas i stort sett.¹⁴ Det är därför av stor betydelse att undersöka detta område närmare.

Den periodiska och dagliga pressen är en viktig källa till turnerande musikers verksamhet i Sverige, framför allt i studier av andra hälften av 1800-talet. Före mitten av 1800-talet var det vanligast att konserter annonserades med affischer eller flygblad.¹⁵ Annonsering i pressen behöver då kompletteras med andra typer av källor för att få en rättvisande bild. Under andra hälften av 1800-talet utvecklades annonseringen och rapporteringen i pressen, och utgör då den främsta källan till kunskap om turnerande musiker. Detta samtidigt som fältet expanderar. Det mesta av den svenska dagspressen från den här tiden finns digitaliserad i Kungliga bibliotekets tidskriftsdatabas "Svenska dagstidningar", och är på det sättet lättillgängliga för forskning.¹⁶ Samma typ av digitala arkiv för dagstidningar finns även i Norge, Danmark och Finland, vilket gör det relativt enkelt att söka i hela den nordiska regionen.¹⁷ Det innebär dock inte någon egentlig genväg till en överblick, eftersom materialet är oöverskådligt stort.

¹⁴ Exempel på studier som redogör för lokala förhållanden är exempelvis: Strömberg, *Anteckningar över Musiklivet i Malmö 1820–1928*; Leif Jonsson, *Offentlig musik i Uppsala 1747–1854* och min eget forskningsprojekt "Kanon och konsertliv", som studerar Stockholms konsertliv och som resulterat i en databas över konserter och konsertprogram: Anne Reese Willén, *Stockholm Concert Database* (Version 1) [Dataset] (Uppsala universitet 2024), <https://doi.org/10.57804/4aej-sk78>.

¹⁵ Jonsson, *Offentlig musik i Uppsala 1747–1854*, 48.

¹⁶ Kungliga bibliotekets databas *Svenska dagstidningar* är ett pågående projekt och i skrivande stund är digitaliseringsarbetet inte färdigt och det finns heller ingen säkerhet i att den regionala spridningen är heltäckande då detta projekt inte har någon övergripande strategi för detta. <https://feedback.blogg.kb.se/forums/topic/digitalisering-och-tillgangliggorande-av-svenska-dagstidningar-1734-1906/>. Även om samlingen i dagsläget inte är komplett bedömer jag den ändå som så pass omfattande att den fungerar för syftet i detta kapitel.

¹⁷ Digitaliserade norska dagstidningar finner man på "Aviser", *Nasjonalbiblioteket*, <https://www.nb.no/search?mediatype=aviser>; [finska] *Nationalbiblioteket* <https://digi.kansalliskirjasto.fi/search?formats=NEWSPAPER>; "Mediestream", [danska] *Kgl. Biblioteks mediesamlinger* <https://www2.statsbiblioteket.dk/mediestream/>.

Fritextsökning möjliggör ändå större och snabbare undersökningar än tidigare varit möjligt.

För att kunna få en inblick i detta komplexa område krävs dock tydliga avgränsningar. Den samling av konsertaffischer och konsertprogram som finns på Uppsala universitetsbibliotek erbjuder en ingång.¹⁸ Samlingen innehåller material från konserter i Uppsala mellan 1843 och 1889. Även om den inte är komplett, ger den ändå en inblick i Uppsalas musikliv och turnerande musikers betydelse. Förutom sin geografiska närhet och goda kommunikationer till Stockholm var Uppsala en centralort inom regionen i egenskap av universitetsstad och ärkestift. Uppsala besöktes ofta av musiker som kom till huvudstaden för att ge konserter i samband med längre turnéer, som exempelvis kunde gå vidare mot Sankt Petersburg via ett antal finska städer.¹⁹ Uppsala erbjöd goda möjligheter till konserter genom flera etablerade lokaler där konserter kunde ges, en bildad borgerlig publik som intresserade sig för musik samt lokala musiker som kunde medverka vid konserterna. Staden hade också en lång tradition av att ta emot kringresande musiker. Under perioden 1776–1808 gästades staden av ett närmare 50-tal virtuoser, varav många återkom flera gånger. Eftersom staden inte tillämpade musikprivilegier gällde frimarknadsprinciper, vilket gjorde det lättare för gästande musiker.²⁰ Genom att studera uppsalasamlingens konsertaffischer- och programsamling går det att få inblick i en del av de musiker som vistades i Sverige mellan 1843 och 1889.

Jag har valt ut ett antal artister som jag utifrån preliminära undersökningar vet gjort omfattande turnéer i Sverige under senare delen av 1800-talet. Utifrån dessa har jag sedan sökt i tidskriftsdatabasen och kunnat spåra turnéer genom Sverige. Med utgångspunkt i fem turnéer av utländska musiker, samt en diskussion kring inhemska turnerande musiker, analyseras förutsättningar för turnerande i Sverige under den här perioden. Sammantaget har turnéerna en geografisk spridning från Ystad i söder till Luleå i norr. Alla exempel jag tar upp rör sig inte inom hela detta område, samtidigt som flera av dem också rör sig över ett större geografiskt område i Norden.

¹⁸ "Konsertprogram 1843–1889: Uppsala", Signum: U 109 g:1, Uppsala universitetsbibliotek.

¹⁹ Jonsson, *Offentlig musik i Uppsala 1747–1854*, 73.

²⁰ Jonsson, *Offentlig musik i Uppsala 1747–1854*, 48–49.

Av alla de musiker som rörde sig i Sverige går det att ringa in några olika kategorier. Den första är utländska resande opera- eller teatersällskap. Mycket teaterverksamhet byggde på turnerande grupper, både inhemska och utländska. Jag har valt att utgå från ett italienskt operasällskap. Teatersällskapen arbetade också under liknande förhållanden och även för dem var musiken ett viktigt inslag.

Den andra kategorin är enskilda turnerande professionella musiker från kontinenten. Dessa kunde resa ensamma eller i mindre grupp. Vissa var internationellt kända virtuoser och det var även vanligt med väldigt unga musiker som lyftes fram som underbarn, inte sällan syskonpar som framträdde tillsammans.²¹ Under den tidigare delen av perioden var det vanligast att dessa musiker reste ensamma eller i par, men under den senare delen av perioden blev det allt vanligare att fler musiker slog sig ihop under en gemensam *impresario*. Ibland besöktes Sverige av riktigt stora internationellt turnerande virtuoser. För dessa var det länge främst de stora städerna som attraherade. Där fanns störst chanser till stor publik och där kunde man ta ut högre biljettpriser. Men även dessa virtuoser kunde under turnéer göra besök i mindre städer. Detta är en stor kategori och jag har därför valt att ta upp två exempel på ensamma turnerande musiker och två grupper.

En tredje kategori är inhemska musiker som rörde sig runt om i Sverige för att ge konserter. Även dessa kunde precis som de utländska musikerna turnera i sällskap, som ensamma musiker eller som musiker i grupp. Utöver dessa fanns även andra typer av turnerande musiker, som sångsällskap, som inte kommer att beröras i denna undersökning.

William Weber har genom sina studier av musikaliska centra i Europa kunnat konstatera att det på ett övergripande europeiskt plan fanns en utveckling från musiker som själva skötte sina konserter till etableringen av oberoende konsertagenter som arrangerade konserter åt musiker.²² Praxisen att sköta sina egna konserter dog

²¹ Se Yvonne Amtor, *"Wunderkinder" – Musical prodigies in European Concert Life between 1791 and 1760* (Diss. Leeds, 2012). Några exempel på turnerande syskon var de engelska violinisterna Alfred och Henry Holmes, Juliette och Julie Delepierre och syskonen Wilhelmina, Maria och Franz Neruda. Se Dahlgren, *Förteckning öfver svenska skådespel uppförda på Stockholms theatrar*.

²² William Weber, "From the Self-Managing Musician to the Independent Concert Agent", in William Weber, ed., *The Musician as Entrepreneur 1700–1914: Managers, Charlatans and Idealists* (Bloomington: Indiana University press, 2004), 105.

inte helt ut, men med tiden utvecklades formerna för konsert- och turnéarrangering. Weber pekar på fem steg i utvecklingen av konsertarrangerandet som växte fram. Det första var att de framförande musikerna själva stod för arrangemanget. Det andra steget började visa sig på 1830- och 40-talet och innebar att vissa musiker, oftast mer kända som Paganini och Liszt, började ta hjälp av personliga impresarier. Det tredje steget var de tidiga oberoende konsertagenterna som började etablera sig från 1870-talet och framåt. De sista två stegen påbörjades först under 1900-talet. Vid första världskriget hade de flesta städer i Europa etablerade agenter, vilka efter andra världskriget utvecklades till företagsledare, Webers sista stadium.

En viktig anledning till denna utveckling var tillväxten av musikmarknader med större möjligheter till stora vinster genom mer effektiv planering och marknadsföring. De oberoende lokala konsertarrangörerna, Webers tredje steg, utgjordes ofta av förläggare, eller bok- och musikhandlare som började hjälpa resande musiker med arrangemangen på plats.²³ I Sverige var den här typen av aktörer avgörande inom konsertlivet under hela andra hälften av 1800-talet. Även om de förmodligen egentligen inte tog några större ekonomiska risker genom att bidra med kapital, blev de avgörande för de musiker som själva skötte sina arrangemang. Genom dessa etablerade mellanhänder kunde arrangemangen enklare utföras. De blev en länk i de musikaliska nätverk som fanns på plats och man var inte lika beroende av egna sociala nätverk, även om de också var betydelsefulla för vad man kunde åstadkomma på en plats.

Mer tydligt etablerade konsertagenter, med konserter som huvudsaklig verksamhet, började dyka upp som tidigast kring sekelskiftet 1900 i Stockholm, vilket möjliggjordes av publikens ökade köpkraft. 1887 startade musikhandlaren Georges Beer den första egentliga konsertagenturen i Stockholm. Några år senare startade operasångaren Emil Linden ytterligare en annan. Båda var kortvariga verksamheter. Det kom att dröja flera år innan en mer långvarig verksamhet kom till stånd genom Eduard Gellins konsertbyrå i Stockholm.²⁴ Det tog betydligt längre tid innan denna typ av verksamhet etablerades i andra, mindre städer.

²³ Weber, "From Self-Managing Musician to Independent Concert Agent", 117.

²⁴ Martin Tegen, *Musiklivet i Stockholm 1890–1910* (Stockholm: Stockholms kommunalförvaltning, 1955), 118, 121–122.

Resande teater- och operasällskap

Fram till 1842 rådde teatermonopol i Sverige, vilket begränsade möjligheterna för turnerande sällskap. I Stockholm infördes teatermonopolet 1798, vilket innebar att endast de med kungligt tillstånd fick bedriva teaterverksamhet. De enda som hade detta var Kungliga Operan, Dramatiska Teatern och Djurgårdsteatern (endast sommartid).²⁵ Även utanför Stockholm krävdes privilegiebrev för att få bedriva teaterverksamhet ända fram till 1829.²⁶ Det var landshövdingar och borgmästare som tog beslut om vilka som skulle få tillstånd att framföra teater i sina regioner.²⁷ Från 1830-talet ökade antalet teatrar i Sverige, då det byggdes teaterhus i flera städer. Dessa kunde ägas av staden eller drivas som aktiebolag.²⁸ Oftast finansierades teatrarna genom aktieteckning eller privata donationer. Det förekom även (om än inte lika frekvent) turnerande operasällskap som satte upp operor på denna typ av scener. Ett exempel är det italienska operasällskapet som gjorde en turné i södra Sverige 1848.

1848 – Italienska operasällskapet

I början av maj 1848 anlände till Malmö delar av det italienska operasällskapet som sedan 1842 spelat vid Hofteateret i Köpenhamn.²⁹ Det leddes av Egisto Ricci och dirigenten Paulo Sperati, och med sig hade de sångerskan Rosina Penco och sångarna Ettore Caggiati, Francesco Ciaffei, Luigi della Santa, Giovanni Carlo Casanova och Vinconzo Galli.³⁰ I Malmö gav de tre föreställningar innan de for vidare för att framträda i Ystad, Kristianstad, Karlshamn och Karlskrona. De gav 2–3 föreställningar i varje stad, innan de i mitten av juni reste vidare till Stockholm, målet för deras turné. Där kom de sedan att

²⁵ Martin Tegen & Inga Lewenhaupt, "Teatrarna och deras musik", i Leif Jonsson & Martin Tegen, red., *Musiken i Sverige III, Den nationella identiteten 1810–1920* (Stockholm: Fischer, 1992), 131.

²⁶ Karin Hallgren, *Borgerlighetens teater: om verksamhet, musiker och repertoar vid Mindre teatern i Stockholm 1842–63* (diss. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 2000), 27.

²⁷ Tegen och Lewenhaupt, "Teatrarna och deras musik", 133.

²⁸ Exempelvis Malmö teater uppfördes, drevs och renoverades genom olika förändamålen grundade aktiebolag. Se Ragnar Gustafsson, "Malmö teater – dess första publik, dess första förvaltningar", *Malmö fornminnes förenings årskrift 1965* (Malmö, 1965).

²⁹ Gerhard Schepelern, *Italienerne paa hofteateret* (København, 1976).

³⁰ Schepelern, *Italienerne paa hofteateret*, 267.

stanna i nästan ett år. Under turnén reste Vincenzo Galli ensam till Stockholm, förmodligen för att sondera och skapa kontakter, medan sällskapet fortsatte sin turné i södra Sverige. Galli återvände sedan till sällskapet för att delta i de sista föreställningarna under turnén.

Källorna till denna turné är få, men den är åtminstone delvis dokumenterad i den lokala pressen. Eftersom de lokaltidningar som fanns under den här tiden oftast gavs ut endast två gånger i veckan är informationen begränsad. Genom att utgå från de få notiser och recensioner som finns går det ändå att spåra turnén och ringa in några av de centrala förhållanden som rådde. Den 6 maj rapporterar *Malmö Allehanda* att det italienska sällskapet från Köpenhamn ämnade besöka Malmö för att där ge tre representationer. Det ges inga mer detaljer om när och var föreställningarna skulle äga rum, men i en annons i nästa nummer av samma tidning anges att vidare information meddelas genom affischer.³¹ Det är därför rimligt att anta att det var främst genom affischer som sällskapet gjorde reklam för sina föreställningar. Den första föreställningen, Don Pasquale av Donizetti, gavs på Malmö teater den 8 maj, och fick ett gott mottagande av recensenten i *Malmö allehanda*. Denne konstaterade att ”det hela gick med en säkerhet och takt, som enbart fulländade artister kunna åstadkomma”.³² Recensenten lyfter också fram orkestern, som ”gjorde vida mera än man af den korta öfvningstiden och de få musikaliska resurserna härstädes vågat vänta, hwartill märktigt bidrogo dels Signor Speratis anförande och dels herr Simonssens spel”.³³ Då sällskapet inte hade några musiker med sig utöver kapellmästaren Sperati var de beroende av att anlita lokala musiker på plats. Sällskapet måste haft någon form av kontakter innan de anlände till staden för att få till detta.

Malmö teater var ett specialbyggt teaterhus utan fast ensemble, vilket var det vanligaste i de flesta städer. Det fanns en teaterdirektion som kan ha stått till tjänst med kontakter, exempelvis med musiker. Musikerna kom till största del från regementskåren, troligen från Södra skånska infanteriregementets musikkår.³⁴ Det hade tidigare funnits ett musiksällskap i Malmö. Även om det inte var aktivt just

³¹ ”Theater”, *Malmö allehanda* (10 maj 1848).

³² ”Malmö”, *Malmö allehanda* (10 maj 1848).

³³ ”Malmö”, *Malmö allehanda* (10 maj 1848).

³⁴ Ragnar Gustafson, ”Malmö teater – dess första publik, dess första förvaltningar”, *Malmö fornminnes förenings årsskrift*, Årg. 33 (Malmö: 1965), 31.

vid denna tidpunkt, borde det i alla fall ha funnits amatörmusiker att tillgå utöver regementsmusikerna. Malmö musiksällskap hade instiftats 1825 som ett ordenssällskap. Redan i de vid instiftandet antagna reglerna för sällskapet fanns tanken på resande musiker med, och att resande musiker, särskilt virtuoser, skulle ha tillträde till sällskapets övningar och allmänna sammankomster under förutsättning att de deltog i musicerandet. Verksamheten hade dock avstannat helt 1841. Inte förrän i slutet av 1848 gjordes några första försök att få igång verksamheten igen.³⁵ I *Anteckningar över Musiklivet i Malmö*, har N. G. Strömberg presenterat en förteckning över konserter och teaterframträdanden i Malmö under perioden 1820–1928.³⁶ Här kan man tydligt se att staden regelbundet besöktes av både resande teater- och operasällskap och turnerande musiker och att verksamheten ökade med åren. Förteckningen visar också på ett livaktigt deltagande av amatörmusiker och musiksällskap.³⁷ Som man kan se i recensionen ovan var även en herr Simonsen inblandad. Hans Caspar Simonsen var en dansk musikdirektör och cellist som var verksam i staden.³⁸ Det är oklart hur orkesterbesättningen såg ut vid det italienska sällskapets föreställningar, men även om det rörde sig om regementsmusiker kan man förutsätta att det kan ha varit både stråkmusiker och blåsare, då regementsmusiker av tradition ofta kunde traktera både något blås- och stråkinstrument.

Sällskapet reste sedan vidare till Ystad, dit de anlände den 18 maj. Där framträdde de på den då nybyggda teatern, som drevs av ett teaterbolag grundat av välbärgade borgare.³⁹ 19 maj framfördes Don Pasquale, och den 21 maj gav sällskapet ”En stor dramatisk konsert”.

³⁵ Vidare om Malmö musiksällskap se Leif Ljungberg, ”Musikaliska sällskapet i Malmö”, *Malmö fornminnesförening: årsskrift*, årg. 33 (Malmö: 1965).

³⁶ Musikdirektören Nils Georg Strömberg (1845–1932) var hade en viktig position inom musiklivet i Malmö. Se ”Musikdirektör N G Strömberg vid Kronprinsens husarregemente i Malmö”, *Elbogen: Malmö kulturhistoriska förenings årsskrift 2002* (Arlöv: Berlings, 2002), 99–112.

³⁷ N. G. Strömsberg, *Anteckningar öfver Musiklivet i Malmö 1820–1928: jemte några delvis personliga minnen från Ystad, Lund, Hälsingborg och Stockholm* (Malmö: 1929). I förteckningen finns hänvisningar till Malmö-tidskrifter, vilket borde vara det huvudsakliga källmaterialet.

³⁸ Hans Caspar Simonsen, dansk musikdirektör verksam i Malmö 1848. Sven Lunn, ”H. Cpr. Simonsen”, *Dansk biografisk Leksikon*. https://biografiskeleksikon.lex.dk/H._Cpr._Simonsen (hämtat 29 maj 2024).

³⁹ Ystads teater, ”Teaterhistorik”, *Ystads kommun*, <https://www.ystad.se/kultur/ystads-teater/om-ystads-teater/teaterhistorik/> (hämtat 29 maj 2024).

I en recension beskrivs publiktillströmningen som ovanligt låg, vilket ”utvisar en besynnerlig likgiltighet” trots att hr Kellerman, som turnerat där nyligen, haft fulla hus på sina konserter.⁴⁰ Sällskapet hade skickat ut en anteckningslista i förväg för att undersöka intresset, vilken annonserades som tillgänglig ”uti hr Hintzes bokhandel”.⁴¹ Denna bokhandel i Ystad, var som många andra bokhandlare även återförsäljare av musikalier.

Även i Kristianstad hade man skickat ut abonnemangslistor i förväg, tillgängliga i hr L. Littorins bokhandel.⁴² Föreställningarna gavs sedan på Kristianstads teater, med start den 28 maj. Sällskapet gav där två operaföreställningar och en ”Dramatisk soirée”. Sällskapet fortsatte sedan till Karlshamn, där de gav Don Pasquale den 2 juni. De skulle ha givit en föreställning till, men den verkar blivit inställd. Turnén fortsatte sedan till Karlskrona. Den 3 juni rapporteras i tidningen *Najaden* att en föreställning planerats till den 4 juni, men eftersom sällskapet inte hade någon egen orkester behövdes lite mer tid.⁴³ I stället blev den första föreställningen på Karlskrona teater Don Pasquale den 7 juni och den 9 juni gavs Kärleksdrycken (*L'elisir d'amore*), av Donizetti.⁴⁴ Även Karlskronas teater hade en direktion men ingen fast ensemble. I en recension i tidningen *Najaden* betonas kapellmästaren Paulo Speratis beundransvärda ”skicklighet och konst” som lyckades skapa en sammanhållning mellan artisterna och orkestern. Trots att orkestern endast haft några timmar på sig att öva in musiken, som var ny för de flesta av musikerna, blev resultatet mycket gott. Recensenten avslutar: ”vi försäkra, det nöjet att *se* denne Orchester-anförare var nära nog jemhögt med att *höra* de förtjenstfulle sångarne. Att Theater-salongen är för liten för massan af så stark musik, är icke de uppträdandes fel”.⁴⁵ Även här rörde det

⁴⁰ ”Ystad”, *Skånska telegraf* (24 maj 1848). Det finns ytterst lite information att hitta om Kellermans konserter i pressen, men det beskrivs i ett par notiser som två musikaliska soiréer med dansdivertissement. Kellerman var en dansk cellist som turnerat i Sverige och då besökt både Malmö och Ystad lite tidigare under våren 1848. Den 5 och 7 april gav han två musikaliska soiréer med dansdivertissement utförda av mademoiselle Fjellstedt och hr Gade. [Annons] *Skånska telegraf* (1 april 1848).

⁴¹ ”Ystad”, *Skånska telegraf* (10 maj 1848).

⁴² ”Avertissement”, *Skånska posten* (24 maj 1848).

⁴³ ”Carlskrona”, *Najaden* (3 juni 1848).

⁴⁴ ”Spektakelhuset i Karlskrona”, https://sv.wikipedia.org/wiki/Spektakelhuset_i_Karlskrona (hämtat 17 februari 2023).

⁴⁵ ”Carlskrona”, *Najaden* (10 juni 1848).

sig förmodligen om musiker från den lokala regementsmusikkåren, förstärkta av amatörmusiker.

De städer som sällskapet besökte var alla kuststäder som det med ångbåt gick relativt snabbt att förflytta sig mellan.⁴⁶ Det italienska sällskapet reste sedan vidare till Stockholm, där de kom att sätta upp operor både på Mindre teatern och Kungliga teatern under ett års tid. De flesta av sällskapet reste sedan vidare, men några valde att stanna i Stockholm.⁴⁷

Turnerande utländska teatertrupper verkar ha minskat med tiden, förmodligen för att allt fler lokala teatersällskap etablerades. Minskningen av resande operasällskap syns tydligt både i Dahlgrens och Strömbergs förteckningar. I Dahlgrens är det italienska sällskapet ett av de sista listade sällskapen, efterföljt av endast två franska och en tysk teatertrupp.⁴⁸ Strömbergs förteckning är inte komplett i detta avseende då exempelvis den italienska truppen inte förekommer i den. Andra teatersällskap förekommer, dock inga efter 1860-talets första år.⁴⁹ Denna förteckning visar att en rad andra typer av sällskap, framför allt olika sångsällskap – både inhemska och utländska, fortsatte att turnera i Sverige på ett liknande sätt.

Tillfälliga gäster – resande virtuoser och underbarn

I en recension i tidningen *Uppsalabiet* den 18 november 1857 uppmärksammas läsarna på den ovanliga händelsen att det i Uppsala inom åtta dagar genomförts tre violinkonserter, varav två med nära fulla hus, och att detta åstadkommits av två 17- eller 18-åriga ung-

⁴⁶ Genom notiser om in- och utpasserande i städerna som publicerades i tidningarna finns spår av detta resande. Bland annat i "Anmälde resande", *Najaden* (15 juni 1848) står "Utpasserande: den 14 juni: Med ångfartyget Scandia till Calmar... Italienska theater-föreståndaren Casanova med trupp".

⁴⁷ Se vidare om sällskapets tid i Stockholm i Anne Reese Willén, "Främling och vän – den svenska italienaren: Jacopo Foronis verksamhet som hovkapellmästare 1848–1858", i Karin Hallgren red., *Musik i rörelse: Europeiska impulser i svenskt musikliv från stormaktstiden till 1900-talets avantgarde* (Möklinta: Gidlunds, 2023).

⁴⁸ Dahlgren, *Förteckning öfver svenska skådespel uppförda på Stockholms theatrar 1737–1863*, 577–578.

⁴⁹ Strömberg, *Anteckningar öfver Musiklivet i Malmö 1820–1928*, 16–31.

domar.⁵⁰ Dessa konserter gavs av Maria Serato och Alexander Rancheraye, två av de många musiker som då gästade Sverige. Även om recensenten lyfter fram detta som något ovanligt, var det knappast ett unikt tillfälle att mer än en turnerande musiker besökte staden ungefär samtidigt. Bara under 1857–1858 framfördes cirka hälften av alla konserter – totalt ett femtiotal – i staden av musiker som rest dit utifrån. Hälften av dem var utländska turnerande musiker.⁵¹ Att tre av dessa konserter råkade sammanfalla så tätt var heller inte särskilt konstigt då konsertsäsongen, särskilt för resande musiker, framför allt koncentrerades till månaderna maj till juni och oktober till november.⁵² Leif Jonsson har konstaterat att en av de främsta musikergrupperna som kom att aktivt påverka utvecklingen inom konsertlivet i Sverige var de kringresande virtuoserna.⁵³ Under 1800-talet utgjorde kringresande musiker, både inhemska och utländska, en viktig del av musiklivet i Sverige. Deras verksamhet präglas av snabba förflyttningar. De var oftast tillfälliga gäster som stannade en eller ett par dagar innan de reste vidare. De flesta av dessa musiker faller inom kategorin ”virtuoser”. Synen på virtuositet och användningen av ordet virtuos förändras under århundradet. Generellt kan sägas att användningen av orden ”virtuos” och ”virtuositet” ökade med tiden, med en markant ökning runt 1880-talet och fram till 1910-talet.⁵⁴ Begreppet användes i samtida musikkritik främst för att beskriva musikalisk talang, färdighet och förmåga på ett instrument. Det användes både för män och kvinnor och för många olika typer av instrumentalister och sångare.⁵⁵ I Leonard Höijers *Musiklexikon* beskrivs ”virtuos” som ”Benämning på den exequerande tonkonstnär, som besitter en icke vanlig färdighet, och som förstår att fullkomligt beherrska sitt instrument”, och i *Svenska Akademiens ordbok*, ”överlägset skicklig” och ”tekniskt fulländad konstnär; i sht

⁵⁰ ”Herr Rancherayes konsert”, *Upsalabiet* (18 november 1857).

⁵¹ Undersökningen utgår från annonsering i tidningar samt samlingen av konsertprogram och konsertaffischer som finns på Uppsala universitetsbibliotek, U 109 g:1 under den berörda perioden.

⁵² Jonsson, *Offentlig musik i Uppsala 1747–1854*, 48.

⁵³ Jonsson, *Offentlig musik i Uppsala 1747–1854*, 48.

⁵⁴ Baserat på sökningar i databasen *Svenska dagstidningar*, <https://tidningar.kb.se/>, kan man konstatera att träffarna bli fler och fler under århundradets gång och ökar markant från 1880-talet fram till 1910-talet.

⁵⁵ Vilket tydligt syns i sökningar i *Svenska dagstidningar*.

om musiker”.⁵⁶ Virtuos och virtuositet är dock inte enbart positiva begrepp. I Tyskland, framför allt under 1830- och 1840-talet, vände sig en rad framstående kritiker mot virtuosmusiken där den ställdes som en motpol till den av dem högt värderade symfoniska musiken. Mycket av denna kritik härstammade från Berlin och Leipzig och fick spridning genom stora musiktidskrifter som *Neue Zeitchrift für Musik* och *Allgemeine musikalische Zeitung* av kritiker som Robert Schumann och Eduard Hanslick.⁵⁷ I Stockholm fanns kritiker och professionella musiker som starkt influerats av den tyska musikestetiken, vars kritiska skrifter ibland förmedlade denna syn på virtuosmusiken. Bland dessa var bland andra Albert Rubenson och Ludvig Norman, båda med starka positioner i Stockholm, som bidrog till spridandet av dessa idéer i Sverige⁵⁸. Även inom konsteliten i Uppsala, hos personer som Jacob Axel Josephson och Gunnar Wennerberg, gavs uttryck för avvisande av virtuositet, som ansågs som ytlig, till skillnad från ”de gamla mästarna”.⁵⁹

Under första hälften av perioden var det just virtuoserna som dominerade och det var särskilt deras tekniska färdigheter som drog publik. Med tiden ökade antalet resande virtuoser. I och med att konkurrensen ökade blev inte längre enbart den tekniska färdigheten tillräcklig för att väcka intresse. I stället började virtuoserna lägga större fokus på tolkning av den kanoniserade repertoaren av musikaliska ”mästerverk”. Fokus enbart på uppvisning av teknisk färdighet började ses som ytligt. Man värdesatte inte längre de renodlade virtuosprogrammen på samma sätt, utan krävde större variation och högre estetiskt värde på musiken.⁶⁰ Detta kan också ses som en effekt av den tyska musikestetikens influenser.

⁵⁶ Leonard Höijer, ”Virtuos”, *Musik-lexikon* (Stockholm: Abr. Lundqvist 1864), 529; ”Virtuos”, *Svenska Akademiens ordbok*, <https://www.saob.se> (hämtat 29 maj 2024).

⁵⁷ Se Dana Gooley, ”The battle against Instrumental Virtuosity in the Early Nineteenth Century”, in Christopher Gibbs & Dana Gooley, eds., *Liszt and his world* (Princeton University Press, 2006).

⁵⁸ Se ex. R-n [Albert Rubenson], ”Om den musikaliska kritiken i våra dagblad”, *Ny tidning för musik*, 1854:49&50 och R-n [Albert Rubenson], ”Replik”, *Ny tidning för musik*, 1855:4. För mer diskussion kring detta se Reese Willén, *I huvudstaden, musiklivets härd*, 74–88.

⁵⁹ Jonsson, *Offentlig musik i Uppsala*, 78–79.

⁶⁰ Tegen, *Musiklivet i Stockholm*, 116; Jonsson & Tegen, ”Musiklivet privat och offentligt”, 102–112.

Under 1850- och 1860-talet var det vanligast att turnerande musiker reste ensamma eller i par och marknadsfördes som virtuoser på sina instrument. De främsta instrumenten för dessa musiker var violin och piano.⁶¹ Ofta kunde de framföra hela program ensamma och var inte beroende av ackompanjemang. Reste de två och två kunde de variera programmen genom att spela vissa nummer solo och vissa tillsammans. I de fall de gjorde gemensamma turnéer var det ofta en pianist och en violinist (eller något annat solistinstrument). Dessa musiker skötte själva sina turnéer och var entreprenörer i ordets rätta bemärkelse, i och med att de stod för alla riskerna själva, men också hade möjlighet att skörda vinsterna. Weber pekar på att denna form där den enskilde musikern själv arrangerade sina konserter var den vanligaste under första hälften av 1800-talet men fortsatte att praktiseras även när andra former började ta över. Trots att de gästade musikerna fick göra mycket själva kunde de ändå ofta räkna med visst understöd på plats, med att hitta logi, konsertlokal, eventuella biträdande musiker, beställningar av trycksaker och hjälp att nå publiken.⁶² Både amatörer och professionella kunde vara behjälpliga för de resande musikerna. Weber menar att det fanns en slags underförstådd skyldighet inom musikvärlden att stå till tjänst, även om det också krävde stora sociala och ekonomiska resurser hos den enskilde musikern.⁶³ Så här såg det ut i hela Europa.

Mina undersökningar visar att det kunde se olika ut på olika ställen i Sverige, men ofta var det någon musik- eller bokhandlare som var den främsta kontakten och hjälpte till med att hitta lokal, annonsera och sköta biljettförsäljning. Under första hälften av 1800-talet var denna typ av kontakter viktig för annonseringen av konserter, eftersom detta ofta skedde genom affischer. I och med att pressen utvecklades blev det allt vanligare att annonsera om konserter den vägen. Att många lokala tidningar endast gavs ut ett par gånger i veckan gjorde det svårt att använda den typen av marknadsföring om man ville ha möjlighet till snabba beslut och ändrade planer. Om en musiker fick gott mottagande på en plats kunde exempelvis denne välja att stanna ytterligare för att ge fler konserter i hopp om goda förutsättningar för stor publik. Det var därför vanligt att en del

⁶¹ Jonsson och Tegen, "Musiklivet privat och offentligt", 107.

⁶² Weber, "From Self-Managing Musician to Independent Concert Agent", 107.

⁶³ Weber, "From Self-Managing Musician to Independent Concert Agent", 107.

detaljer utelämnades i annonseringen i tidningar och i stället anslogs genom affischer på plats.

Maria Serato och Alexander Rancheraye exemplifierar just den här typen av ensamma kringresande virtuoser som tillfälligt gästade olika platser för att visa upp sina instrumentala färdigheter. De var unga och hade introducerats för den svenska publiken redan några år tidigare. De hade båda turnerat mycket i Europa sedan tidig ålder som musikaliska underbarn.⁶⁴ 1857 var de 16 respektive 17 år och kunde i jämförelse med den senaste gången de spelat i Sverige visa upp en ökad musikalisk färdighet och mognad.⁶⁵

Alexander Rancherayes stora Sverigeturné 1857–1858

Alexander Rancheraye var född 1840 i Wien där han fick sin första undervisning som 4-åring.⁶⁶ Han debuterade som violinist på en konsert i London redan i 7-årsåldern.⁶⁷ Han hade redan tidigare turnerat i Sverige 1853 och 1854, och återvände även under 1860-talet. I fokus här är den långa turné på drygt ett år han gjorde under 1857–1858. Den första konserten genomfördes den 31 mars 1857 på Malmö teater, dit han kom från Danmark där han turnerat sedan i december året innan.⁶⁸

Under april och maj gick resan vidare via Lund, Ystad, Kristianstad, Karlshamn, Karlskrona, Kalmar, Mönsterås (dit han blivit inbjuden att ge en konsert),⁶⁹ Oskarshamn, Västervik, Nyköping och Stockholm. Efter två framträdanden i Stockholm fortsatte turnén norrut med början i Gävle, för att fortsätta via Söderhamn, Sundsvall, Härnösand och Umeå, dit han anlände i mitten på juli. Från Umeå

⁶⁴ Amtor, "Wunderkinder".

⁶⁵ I "Herr Rancherayes konsert", *Upsalabiet* (18 november 1857) står att Rancheraye och Serato skulle vara 17 respektive 18 år, men i Höier, "Rancheraye, Alexander" och "Serato, Maria", *Musik-lexikon*, 387 och 452, står att de är födda 1840 respektive 1841, vilket borde göra dem 16 och 17 år gamla.

⁶⁶ "Herr Rancheraye's andra Musik-Soirée", *Ny tidning för musik* nr 25 (15 juni 1857).

⁶⁷ Höijer, "Rancheraye, Alexander", *Musik-lexikon*, 387.

⁶⁸ I Danmark hade han givit konserter i: Köpenhamn (från den 16 december 1856), Odense, Viborg (27 och 29 januari), Vejle, Aarhus (10 februari), Ringkøbing, Ribe (13 mars), och Kolding m.m. Baserat på sökning i Danska Kgl. Biblioteks mediesamlinger, <https://www2.statsbiblioteket.dk/mediestream/>.

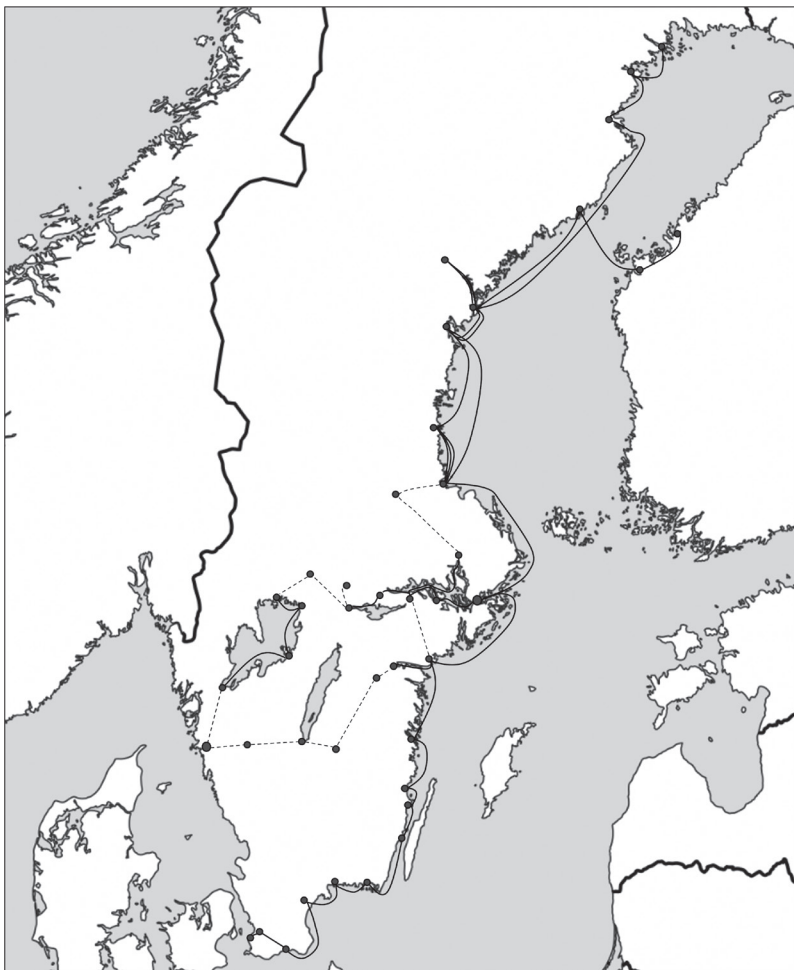
⁶⁹ "Hr Alex. Rancheraye", *Calmarposten* (6 maj 1857).

gjorde han en avstickare till Finland för konserter i bland annat Vasa och Nykarleby.⁷⁰

I början av september fortsatte turnén till städer i norra Sverige. Han besökte då Luleå och Piteå, för att sedan vända söder ut igen via Skellefteå, tillbaka till Härnösand, Sollefteå, sedan igen Sundsvall, Gävle, Söderhamn och tillbaka till Gävle i mitten på oktober. Från Gävle vände turen in mot landet via Falun, Uppsala, Eskilstuna, Arboga, Örebro, Nora. Tillbaka till Örebro, sedan vidare till Filipstad där han gav en konsert på annandag jul. Året avslutades i Karlstad där han gav en konsert den 30 december. Turnén fortsatte sedan till Kristinehamn, Mariestad, Vänersborg, Göteborg, Borås, Jönköping, Eksjö, Linköping, Norrköping, Nyköping, Eskilstuna samt Strängnäs. Därefter avslutades de svenska framträdandena med det sista framträdandet den 17 maj i Stockholm, innan han fortsatte igen mot Finland via Åbo. Under denna resa på knappt 14 månader framträdde han vid minst 77 tillfällen (inklusive två i Vasa och en i Nykarleby). Oftast var det fråga om en eller två konserter på varje plats, utom i Stockholm, Göteborg och Uppsala, där det var några fler framträdanden.

Genom att studera annonsering, notiser och recensioner i dagspressen går det att spåra hur Rancheraye rörde sig i Sverige. Av tidningsnotiserna framgår även att Rancheraye reste tillsammans med sin familj som bestod av far, mor och två yngre syskon. Hans 6-åriga bror, Henrique, började också framträda under turnén. Han spelade då ett eller två stycken vid många av konserterna, framför allt under andra hälften av turnén. Det finns inga detaljerade uppgifter om hur konsertarrangemangen gick till, men vid alla konserter står Alexander Rancheraye själv som konsertgivare. Vid åtminstone drygt hälften av konserterna samarbetade han med lokala musiker, vilket syns i annonsering och recensioner. Det är bara vid enstaka tillfällen som musiker eller sångare nämns vid namn. Vanligen anges endast "benäget biträde". Utifrån detta kan man anta att han oftast samarbetade med lokala amatörmusiker, regementsmusiker eller musiker från kyrka och skola. En generell praxis under 1800-talet var att inte skriva ut namnen på amatörer som deltog vid konserter i annonser och program. Att namnen inte står utskrivna i de till tidningarna inskickade

⁷⁰ Jag har inte kunnat spåra exakt hur han rörde sig under augusti. Det är möjligt att han gjorde en sommarpaus i samband med besöket i Finland, men sannolikt gjorde han fler konserter i Finland.



Rancherayes turnéväg i Sverige (och Finland) under 1857–1858. På kartan är resor som troligen skedde med båt markerad med heldragen linje, medan resor som skedde landvägen är markerad med streckad linje.

programmen kan också ha att göra med att han inte hade exakta namn på dem som skulle medverka innan han anlände till staden. Det handlade dock oftast inte om gemensamt musicerande. Endast vid några tillfällen framförde Rancheraye musik med ackompanjemang. I Karlskrona framförde han tio stycken med pianoackompanjemang av hr W. v. Lümann den yngre. Vid denna konsert biträdde även Kungl. Marinregementets musik-corps, under ledning av W. v. Lümann den äldre, som spelade ”2:ne nya ouverturer” och ett nummer

för tenorhorn.⁷¹ Även i Kristianstad hade han biträde av ”härvarande orkester-personal”, som bidrog med både en ouvertyr och en symfoni för orkester samt pianoackompanjemang till några av Rancherayes solostycken.⁷² De biträdande musikerna bidrog oftast med exempelvis sångkvartett, sångsolo eller någon instrumentalt inslag för att variera programmet som annars bestod enbart av stycken för soloviolin.

De konsertlokaler som Rancheraye använde sig av verkar vara de som normalt användes för konserter, såsom teatrar, större samlings-salar på exempelvis skolor eller rådhus, i några fall även på källare (en slags restaurang) och värdshus. Under första delen av turnén skötte han biljettförsäljningen själv från sin bostad, men senare började han i allt större utsträckning ta hjälp av lokala näringsidkare såsom bokhandlare, handlare eller liknande. Annonserna innehåller hänvisningar till var man kunde köpa biljetter och i vissa fall anges Rancherayes logi, vilket ger information om hur han bodde under turnén. Några exempel på detta är biljetter säljes i: ”Hr Rancherayes logis hos Källarmästare Botzelius”, ”Hr Rancherayes logis å Stads-huset”, ”logis i gästgivaregården” eller ”Hr Rancherayes logis hos Rådman Areschoug”. Det sista exemplet kan antyda att familjen i vissa fall kunde inhyseras hemma hos någon lokal kontakt, en praxis som verkar ha varit ganska vanlig i Europa.⁷³

Vissa uppgifter om transportmedel ges också i tidningarna. Därmed går det också att dra slutsatser om hur han reste genom att studera vägen han valde ta. 1857 var järnvägsnätet inte utbyggt, även om det fanns vissa mindre sträckor, som exempelvis mellan Malmö – Lund, Örebro – Nora och Gävle – Kungsgården (Sandviken) som han kan ha använt sig av. Däremot var ångbåtstrafiken välutvecklad. Om man studerar resvägen verkar det ganska troligt att han i stor utsträckning reste med båt. I kartan ovan är resvägen markerad med heldragen linje där han troligen reste vattenvägen. Streckade linjer är sträckor han troligen reste landsväg och prickade blå sträckor där han kan ha rest med tåg. Åtminstone från Karlshamn och alla städer som de besökte upp till Piteå gick det att komma med ångbåt. I vissa fall noteras i tidningarna att Rancheraye och hans familj anlant eller rest från staden med ångbåt, som exempelvis i Karlskrona och Gävle. Även sträckorna utmed Mälaren (Uppsala – Eskilstuna – Arboga)

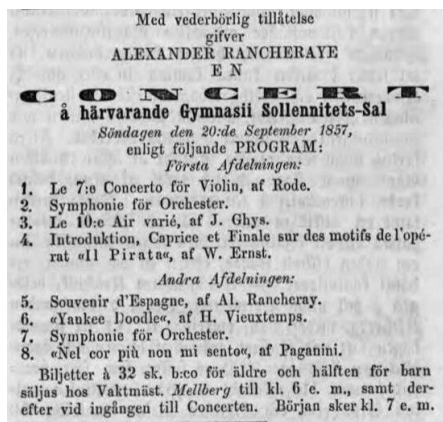
⁷¹ ”Carlskrona”, *Blekingeposten* (28 april 1857).

⁷² [Annons], *Kristianstadsbladet* (8 april 1857).

⁷³ Weber, ”From self-managing musician to the Independent Concert Agent”, 107.

och Vättern (Karlstad – Kristinehamn – Mariestad – Vänersborg) samt Vänersborg – Göteborg via Göta kanal borde skett med båt.

Recensioner och kommentarer i pressen om Rancherayes konserter visade att han fick ett gott mottagande, även om konserterna inte alltid lyckades dra så stor publik. Jag har inte lyckats hitta recensioner eller omdömen om alla konserter, men många finns omnämnda i pressen. Där kommenteras oftast om konserten hade stor eller liten publik, möjligen någon liten kommentar om biträdande musiker, men framför allt fokuserades omdömet på Rancheraye och hans virtuosa egenskaper. Repertoaren kommenteras sällan. Det är egentligen endast Stockholmstidningarna som kommenterar enskilda verk. Generellt består Rancherayes repertoar av standardverk ur den virtuosa soloviolinskolan av tonsättare som Bériot, Paganini, Artôt, Ernst, och Vieuxtemps med flera, vilket inte skiljer sig från många andra kringresande virtuoser.⁷⁴ På Rancherayes konsertprogram fanns också ofta hans egna kompositioner eller egna bearbetningar av kända verk, vilket i stort sett endast uppmärksammas av Stockholms-, Göteborgs- och Uppsalapressen. I flera recensioner från tidningar i mindre städer står att man har svårt att bedöma hans konstnärliga färdigheter, vilket antyder att recensenterna inte var musiker och därför saknade denna typ av kompetens. Men de



Konsertannons från *Härnösandsposten* (17 september 1857). Konserten ägde rum i Gymnasiets solennitetssal. Programpunkterna "Symphonie för Orchester" visar att det troligen fanns ett samarbete med det lokala musiksällskapet, vilket bestod av amatör och skolmusiker (se Anders Olssons kapitel i denna antologi).

⁷⁴ Charles-Auguste de Bériot (1802–1870), Nicolo Paganini (1782–1840), Alexandre Artôt (1815–1845), Heinrich Wilhelm Ernst (1814–1865), och Henry Vieuxtemps (1820–1881) var alla internationellt kända violinister som turnerade mycket. Alla skrev också mycket virtuos violinrepertoar, ursprungligen för egna framföranden, men som också fick stor spridning bland andra violinister. I genomgångar av mängder av konsertprogram inom mitt forskningsprojekt "Kanon och konsertliv" har jag observerat att denna repertoar var återkommande på programmen både för inhemska solister och turnerande musiker. Reese Willén, *Stockholm Concert Database*, <https://doi.org/10.57804/4aej-sk78>.

gör ändå omdömen baserade på publikens och personliga intryck som var allt igenom positiva. En kuriös egenskap hos Rancheraye var att han var vänsterhänt och därför förde stråken med vänsterhanden istället för högerhanden. Detta är något som ofta lyfts fram i notiser och recensioner, inte för att det påverkade spelet utan mer som en kuriositet, som något som gör honom ännu lite mer intressant.

Maria Seratos turné i södra Sverige och Stockholm 1857

Under samma period som Rancheraye vistades i Sverige gjorde även den jämgamla violinisten Maria Serato en turné. Serato var född i Venedig och hade precis som Rancheraye introducerats på konsertscenen som mycket ung.⁷⁵ Hon gjorde totalt tre turnéer i Sverige. Den första 1852 vid 11 års ålder, sedan 1857 och 1863.⁷⁶ Precis som för Rancheraye var hennes tid i Sverige 1857 en del av en längre turné som sträckte sig över Skandinavien. Sverigedelen av Seratos turné var dock avsevärt kortare än Rancherayes. Innan hon anlände till Stockholm den 24 augusti 1857 hade hon givit en rad konserter i Norge sedan maj samma år och dessförinnan i Danmark.⁷⁷ Sista konserten i Norge var i Fredrikstad varifrån hon reste vidare mot Vänersborg⁷⁸ och fortsatte troligen till Stockholm via Göta kanal. Maria Serato reste i sällskap med sin mor och sin lärare Pietro Fiorati, för vilken hon studerat sedan hon var sju år gammal och som hade följt med henne på alla hennes resor.⁷⁹ När de anlände till Stockholm bodde de, åtminstone från början, på La Croix hotel.⁸⁰

Seratos tid i Sverige inleddes med ett längre uppehåll på nästan tre månader i Stockholm. Där gjorde hon ett framträdande i samband med en föreställning på Kungliga teatern, tre egna konserter samt

⁷⁵ Leonard Höijer, "Serato, Maria", *Musik-lexikon*, 452.

⁷⁶ Detta syns mycket tydligt genom en enkel sökning i *Svenska dagstidningar*.

⁷⁷ Hennes norgeturné omfattade: Christiania (anlände 8 maj, konserter), Bergen (konserter bl.a. 9, 10 och 17 juni), Christiansund (konsert 21 juni), Trondheim (konsert på teatern 2 juli), Stavanger (konsert 10 juli), Drammen (2 konserter bl.a. 14 juli), Christiansand, Arendal, Sandefjord, Drammen (24 juli), Christiania (avskedskonsert 30 juli), Moss (2 augusti), och Fredrikstad (12 augusti). Baserat på sökningar i Nasjonalbiblioteket, Nettbiblioteket: "Aviser", <https://www.nb.no/search?mediatype=aviser>.

⁷⁸ *Morgenbladet* (15 augusti 1857). "Pasage over Svinesund [...] Udvasserede: Den 11e: Maria Serato med datter og Pietro Fiorati fra Frederikshald till Wennerborg".

⁷⁹ "Köpenhamn", *Ny tidning för musik* nr 20 (11 maj 1857), 160.

⁸⁰ "Anmälde resande", *Stockholms dagblad* (25 augusti 1857).



Maria Seratos turné 1857. Resvägen är markerad med heldragen linje för de resor som troligtvis skedde vattenvägen och streckad linje som gick över land.

sex framträdanden i samband med föreställningar på Mindre teatern. Recensionerna i pressen visar att hon fick ett mycket gott mottagande. Vid hennes egna konserter, som hölls på La Croix salon, fick hon biträde av sångare från Mindre teatern och Kungliga teatern.⁸¹ Vid ett par konserter på slutet av vistelsen ackompanjerades hon av hovkapellmästaren Jacopo Foroni och även August Söderman.⁸² I slutet av den här perioden gjorde Serato också det besök i Uppsala som omtalats tidigare i kapitlet. Hon, liksom Rancheraye,

⁸¹ Fritz Arlberg, Oscar Arnoldson och Charlotte Lindahl från Mindre teatern och Anders Willman och Amalia Wallin från Kungliga teatern.

⁸² "M:ll Maria Seratos afskedssoirée", *Svenska Tidningen* (27 oktober 1857); "Mindre teatern", *Svenska Tidningen* (30 oktober 1857), "Teaterns orkesteranförare, hr Söderman J:or, ackompanjerade å piano alla violinumren".

höll sin konsert i Gillets sal i Uppsala. Även på denna konsert hade hon biträde, den här gången av lokala amatörsångare. Hennes rykte måste ha spridit sig till Uppsala för konserten ska ha varit besökt av omkring 500 personer, vilket var en stor publik.⁸³ Änkedrottningen ska ha visat stort intresse för Serato och besökt flera av hennes framträdanden på Mindre teatern.⁸⁴

Den 6/11 gjorde Serato sitt sista framträdande på Mindre teatern för att sedan bege sig söder ut mot kontinenten. På vägen gjorde hon ett antal stopp för att ge konserter i andra städer. Hon gav konserter i Assemblée-salongen i Nyköping (18/11), Hotellens stora sal i Linköping (22/11), Societetssalen i Jönköping (25/11), Elementärskolans stora sal i Eksjö (26/11), Elementärskolans solennitetssal i Kalmar (2/12), Teatern i Karlskrona (4/12), Stadshussalongen i Karlshamn (6/12), Teatern i Kristianstad (8/12), Knutssalen i Ystad (10/12), Knutssalen i Lund (13/12), Teatern i Malmö (15/12), Festivitetssalen i Landskrona (18/12) och slutligen en i Helsingborg (20/12). På alla ställen tog hon hjälp

av lokala näringsidkare för biljettförsäljningen. Som man kan se besökte hon i stor utsträckning samma städer som Rancheraye, men höll sig i södra delen av landet.

För hennes tid i Stockholm var kontakterna på Kungliga och Mindre teatern avgörande. Att hon vistades i staden under en lite längre tid gav henne möjlighet att knyta fler kontakter. Hon (eller hennes lärare) hade också haft möjlighet att återuppta kontakter från hennes tidigare vistelse i Stockholm 1852. I annonseringen för Seratos konserter är det inte lika



Maria Serato. (Frankfurt am Main: Stadt- und Univ.-Bibliothek, 2003)

⁸³ "Inrikes: Uppsala den 11 november", *Upsalabiet* (11 november 1857).

⁸⁴ Änkedrottningen bevistade bland annat Mindre teatern den 31 oktober och den 3 november. *Aftonbladet* (2 november 1857); *Aftonbladet* (4 november 1857). Hon ska också ha belönat Serato med ett guldarmband för hennes stora talang, *Fäderneslandet* (4 november 1857); *Sverige* (6 november 1857).

tydligt som i Rancherayes att hon hade biträde av lokala musiker. Endast i Uppsala och Ystad annonserades att hon hade biträde.⁸⁵ I de flesta av programmen i tidningarna finns det ospecificerade "intermezzo" inskrivet, vilket antyder något annat än hennes egna framföranden. Andra musiker finns dock endast omnämnda i recensionen av konserten i Jönköping, vilken också är den mest omfattande recensionen av konserterna utanför Stockholm. Där anges att hennes framförande störcdes i någon mån till följd av hennes "lärare och följeslagare signor Fioratis samma dag inträffade opasslighet" vilket tvingade henne att anlita en annan musiker för ackompanjemangct. Denne ska inte haft samma förmåga att följa henne som Fiorati.⁸⁶ Vidare anges också att hon "biträddes af musik-älskare och älskarinnor, af hvilka de sednare utförde en täck salongsduett och de förre duetten mellan Arnold och Tell ur Rossinis Wilh. Tell". Programmet för Jönköpingskonserten, som infördes i tidningen dagen för konserten, skiljer sig inte från övriga, vilket antyder att "intermezzon" är inslag av biträdande lokala musiker. Men att hon hade sin lärare med som kunde ackompanjera hennes framföranden gjorde kanske att hon inte hade samma behov av samarbeten med lokala musiker. Han kan också ha stått för intermezzopartierna.

Seratos repertoar skiljer sig inte märkvärt från Rancherayes. Den största skillnaden var att hon inte framförde några egna kompositioner, vilket går i linje med tidens genusnormer. I allmänhet hade kvinnor mycket mindre möjligheter till utbildning inom komposition. Men framför allt handlade det om normer som gjorde att kvinnor i huvudsak fungerade som uttolkare av musik, inte som tonsättare.⁸⁷ Eftersom den komponerande virtuosen ställdes högre i den musikaliska hierarkin än den enbart uttolkande var kvinnliga musiker i detta avseende lägre i hierarkin än de manliga.⁸⁸

⁸⁵ Det är endast i konsertannonser från dessa två städer som jag har hittat spår av lokalt biträde. I programmet till Uppsalakonserten finns upptaget "Romanser för tenorröst" och "Qvartett för mansröster", vilket antyder biträde av amatörmusiker, [Annons] *Upsala* (6 november 1857). I annonsen för Ystadskonserten står "med benäget biträde", *Skånska telegrafcn* (7 december 1857).

⁸⁶ "Maria Seratos konsert", *Jönköpings tidning* (28 november 1857).

⁸⁷ Katherine Ellis diskuterar kvinnliga pianister i "Female Pianists and Their Male Critics in Nineteenth-Century Paris", *Journal of the American Musicological Society*, vol. 50, nr 2/3 (1997).

⁸⁸ Se Ellis, "Female Pianists and their Male Critics", samt Bella Powell, "Notions of virtuosity, female accomplishment, and the violin as a forbidden instrument in the

Mottagandet var i alla fall gott på alla platser hon besökte med god publiktillströmning. Flera rapporter hänvisar till omdömen i Stockholmspressen, men några gör mer utförliga egna omdömen. Den ovan citerade recensionen från Jönköping beskriver att konserten varit besökt av ”ett så talrikt auditorium man hade att vänta efter den långvariga bristen på musikaliska nöjen och med afseende å det rykte som föregått den 17-åriga, redan frejdade violinspelerskan”. Recensenten kunde inte annat än instämma i lovorden, med undantag för det som stockholmspressen uttalat om hennes brist på individualitet.⁸⁹

Wi hade föreställt oss hennes konstgenius såsom halft barn, halft qwinna, i hennes föredrag utvecklande det förras glädtiga naivitet och den sednares blyga svärmeri. Wi hade väntat att förnimma hennes spel öfvergjutas af det ljufwa doftet från en ännu omedweten poetisk inspiration. I stället funno wi för oss en fulländad ”virtuosinna”, fullt medweten om sin talangs owanliga resurser, ehuru till sitt wäsen berömwärdt anspråkslös. Hennes virtuositet står likwäl högt öfwer den wanliga genom den fina takt, som lärt henne att med qwinligt behag ordna den moderna fingerfärdighetens filigramsarbeten allenast till en ram kring tonmålningarne och medelst en icke ringa förmåga att inom denna ram wackert och sannt återgifwa känslans och det öfwersinniga elementets färgskiftningar...⁹⁰

Detta omdöme baseras fortfarande främst på hennes tekniska färdighet, samtidigt som den också försöker säga något om tolkningen. Detta kopplar åter till de normer som reglerade synen på kvinnliga och manliga musiker vid den här tiden. Kritiken i Stockholmspressen fokuserar mycket på repertoaren och efterfrågar en mer genomtänkt programsättning, med mer fokus på klassiska verk snarare än uppvisningsstycken. Detta skulle kunna kopplas till idéer om vilken repertoar som lämpade sig för kvinnliga musiker, där enklare

early mid-nineteenth-century England”, in Mathias Rhiannon ed., *The Routledge handbook of women's work in music* (London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2020).

⁸⁹ Troligen syftar recensenten här framför allt på *Aftonbladets* recensioner, vilka var de som hade något mer kritiskt att säga, även om även de är övervägande positiva. ”Musik”, *Aftonbladet* (22 september 1857); ”Musik”, *Aftonbladet* (19 oktober 1857); ”Musik”, *Aftonbladet* (26 oktober 1857).

⁹⁰ ”Maria Seratos konsert”, *Jönköpings tidning* (28 november 1857).

salongsstycken var att föredra framför virtuosa uppvisningsstycken.⁹¹ Det kan också kopplas till musikestetiska idéer som vände sig mot virtuosrepertoaren.⁹²

Stora internationella namn och impresarier

William Weber har pekat på utvecklingen av en särskild typ av impresarier som arbetade med att organisera konsertturnéer för virtuosa musiker. Niccolò Paganini och Franz Liszt var bland de första som på 1830- och 40-talet introducerade det här sättet att arrangera konserter då de började anlita personliga agenter för att sköta sina turnéer och på så sätt effektivisera arbetet och maximera vinsten.⁹³ Denna form av konsertarrangemang kom att spridas och utvecklas med tiden.

Bernhard Ullman och ”Patti-konserter” 1868

Ett exempel som visar den allra mest utarbetade formen av konsertarrangemang och internationella trender som kom från USA, var ”Patti-konserterna” 1868. Konserterna var del av en skandinavisk turné som arrangerats av impresarion Bernhard Ullman. I spetsen stod den världskända konsertsångerskan Charlotta Patti. Utöver henne bestod gruppen av den också världskända violinvirtuosen Henri Vieuxtemps, pianisten Alfred Jaëll och cellisten F. Grütz-macher. Alla var välrenommerade artister.

Charlotta Patti var syster till den kanske ännu kändare Adelina Patti som samtidigt turnerade i Europa, USA, och Ryssland och framträdde i en rad kända roller på de mest framstående operahusen. Charlotta var en minst lika talangfull sångerska och ska ha haft en mycket stor, flexibel och omfattande röst, men var halt och hade därför inte möjlighet att delta i sceniska verk.⁹⁴ I stället fokuserade hon på konsertscenen och turnerade i Europa och USA

⁹¹ Se diskussion kring ”gendered repertoire” i Ellis, ”Female Pianists and their Male Critics”, och vidare kopplat till violinister, Powell, ”Notions of virtuosity”.

⁹² Gooley, ”The battle against Instrumental Virtuosity in the Early Nineteenth Century”.

⁹³ Weber, ”From Self-Managing Musician to independent concert agent”, 111–115.

⁹⁴ Elizabeth Forbes, ”Charlotta Patti”, *Grove music online*, www.oxfordmusiconline.com.

under hela sin karriär. Charlotta hade gjort sin debut i New York 1861.⁹⁵ I den svenska dagspressen rapporterades om framför allt Adelinas, men även om Charlottas framträdanden. Namnet Patti var således välkänt redan innan Ullman började annonsera. Henri Vieuxtemps var en av tidens främste violinvirtuoser och även han var välkänd både som musiker och tonsättare i hela Europa långt innan denna turné. Besöket i Sverige 1868 var i slutet av en karriär som hade tagit honom runt Europa, USA och Ryssland.



Charlotta Patti. (Bergen Offentlige bibliotek)

Bernhard Ullman var en av de första som på 1840-talet hade börjat arrangera konserter med en tydlig kommersiell strategi, ämnad att inbringa en stor vinst.⁹⁶ Ursprungligen kom han från Ungern, men hade gjort karriär som konsertagent i USA och blev sedan en av de främsta internationella impressarierna.⁹⁷ Han hade redan arrangerat flera stora turnéer med olika virtuoser både i USA och i Europa när han genomförde den skandinaviska turnén 1868. Turnéerna var enorma företag, vilka också hade i syfte att ge stor avkastning. Marknadsföringen var massiv och det skrevs om turnén i såväl lokala, som Stockholms-, Göteborgs- och de stora rikstäckande tidningarna. Inför de totalt 8 konserter som kom att ges annonserades i de flesta större tidningar i hela landet i flera månader innan musikerna ens anlant till Sverige. Det var alltså inte endast en angelägenhet för de städer där turnén ämnade göra stopp, utan en nyhet för hela landet och en stor händelse i det svenska musiklivet. Ullman beskriver själv

⁹⁵ "Patti", Arvid Ahnfelt, *Europas konstnärer* (Norrköping 1887), 435–437.

⁹⁶ Laurie Schnapper, "Bernhard Ullman-Henri Herz: An Example of Financial and Artistic Partnership 1846–1849", William Weber ed., *The musician as entrepreneur 1700–1914: Managers, Charlatans, and Idealists* (Indiana University press: Bloomington, 2004), 130.

⁹⁷ Schnapper, "Bernhard Ullman-Henri Herz", 137.

företaget i en 4 helsidor lång annonsbilaga i *Svenska Dagbladet* den 19 september 1868. Där presenterar han grundidén till sina konserter:

1. en utomordentlig ensemble mellan de uppträdande, som alla äro framstående konstnärer och af hvilka varje enskild, till följe af sin höga ståndpunkt såsom sådan, ensam kunde gifva ett program tillräcklig dragningskraft,
2. en stor publicitet, emedan konserterna bebådas länge förut
3. en lämplig fördelning af inträdespriserna, som skall göra det möjligt för alla klasser att få höra de mest ryktbare virtuoser

Det var ett tydligt tryck på att samla artister med stjärnstatus. Ullman betonade också företagets organisation, vilken medförde en avsevärd kostnad utöver musikernas arvoden. Totalt bestod truppen av ”nära 20 personer, transport av 3 Erard-flyglar och en instrumentmakare”. Bland personalen fanns också ackompanjatören hr Trenka. I bilaga kungör Ullman även att ”konserter gifvas i alla stora städer och äfven sådana af mindre betydelse, som äro belägna vid jernvägslinjerna”.⁹⁸ Närmre in på konserterna annonserar han att han vill anlita en lokal konsertsekreterare med kunskap i svenska, tyska och franska för att ansluta sig till gruppen. Det är svårt att sammanfatta detta företag som något annat än enormt i tidens mått mätt.

Som impresario innebar Ullmans jobb att ta övergripande beslut i både artistiska och ekonomiska frågor, att vara rådgivare och agera som ombud för artisterna, men också rent praktiska saker som att kontakta tidningar och göra reklam, konsertaffischer, se till att det trycktes program, boka konsertlokal m.m.⁹⁹

Det fanns alltså förhoppning om att sällskapet skulle besöka flera svenska städer och att många på så sätt skulle kunna få ta del av denna händelse. I slutänden blev det dock endast Göteborg, Stockholm och Uppsala som besöktes. Själva konserterna gavs den 19 och 20/9 på Nya teatern i Göteborg och 22, 23 och 25/9 i La Croix salong och 26/9 på Kungliga teatern i Stockholm, 24/9 i Gillesalen i Uppsala, sedan två avskedskonserter 29 och 30/9 på Nya teatern i Göteborg tillsammans med Wilhelmina Norman-Neruda och Maria Neruda. I Jönköping hade det i slutet av augusti anslagits på plats att Ullman tänkte göra en konsert i staden, men denna verkar aldrig ha blivit

⁹⁸ Bilaga till *Stockholms dagblad* (19 augusti 1868).

⁹⁹ Schnapper, ”Bernhard Ullman-Henri Herz”, 137–138.

av.¹⁰⁰ Ullman hade redan i tidigare turnéer haft en tydlig strategi att satsa på mindre städer, där avkastningen förväntades bli större i och med att utgifterna var mindre och det fanns mindre konkurrens.¹⁰¹

Biljettpriserna på konserterna på den här turnén var åtminstone dubbelt så höga som de brukade vara vid konserter på den här tiden. Ett normalt biljettpris brukade ligga på 1 rdr 50 öre, ibland 2 rdr, men vid de här konserterna låg biljettpriset exempelvis på La Croix salong på 4 rdr på parkett, 3 rdr på galleriet och 2 rdr på galleriets 4:e sida (över scenen) och i de angränsande rummen.¹⁰²

Ullmans turnéer skedde när tågförbindelserna mellan Göteborg, Stockholm och Uppsala öppnats. Innan dess hade denna typ av turné förmodligen inte varit möjlig med tanke på antalet deltagande i turnégruppen och de tre stora flyglar som man fraktade med sig. Anledningen till att man tog med sig dessa instrument var delvis praktiska – att vara säker på att ha bra instrument – men det är möjligt att företaget också sponsrades till viss del av Erard som i och med detta fick reklam.

Conrad Behrens och Zelina trebelli med flera 1875 och 1876

Ett annat exempel är ”Trebellikonserterna” 1875 och 1876. Det fanns för dessa konsertturnéer ingen impresario enbart, som Bernhard Ullman, som endast var en administratör. I stället verkade en av artisterna både som musiker och impresario. Precis som i Ullmans produktion stod en av tidens internationellt mest kända sångerskor som förgrundsfigur, Zelina Trebelli. Den som låg bakom det mesta av arrangemanget var dock Conrad Behrens, som alltså verkade i dubbel funktion i den här produktionen.

Behrens var född i Tyskland, men utbildad till operasångare i Stockholm, där han också hade gjort sin debut på Kungliga teatern 1862 och verkat där fram till 1870. Efter det satsade han på en internationell karriär på operahus i Tyskland, London och New York. Han gjorde också många turnéer, särskilt i Skandinavien, tillsammans med internationellt framstående artister.¹⁰³

¹⁰⁰ ”Patti-konserter”, *Jönköpings tidning* (26 augusti 1868); ”Den bekante amerikanske ”impresarion””, *Jönköpings Tidning* (15 juli 1868).

¹⁰¹ Schnapper, ”Bernhard Ullman–Henri Herz”, 137.

¹⁰² [Konsertannons], *Dagens Nyheter* (15 september 1868).

¹⁰³ E. Sundström, ”H Conrad F W B Behrens”, *Svenskt biografisk lexikon*, <https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/18419> (hämtat 10 januari 2023).



Zelina Trebelli, gäst på Kungliga operan 1875. Visitkort. (Helledays samling, Statens musikverk)



Conrad Behrens, bild tagen under hans tid vid Kungliga operan i Stockholm 1869. (Helledays samling, Statens musikverk)

Zelina Trebelli (eller Caroline Gillbert som hon egentligen hette) föddes i Paris 1838 av tyska föräldrar. Hon debuterade som operasångerska 1859 i Madrid varefter hon började turnera i Tyskland och Holland. Ryktet hon fått på kontinenten spred sig till England och hon engagerades vid Her Majestys Theatre i London. Under sina turnéer gjorde hon ofta samarbeten och gemensamma turer med andra sångerskor, sångare och musiker. Hon samarbetade bland annat med den svenska operasångerskan Louise Michal under hennes turnéer, och även under en längre period med Christina Nilsson. Trebellis konsertresor tog henne över hela Europa och även till Ryssland där hon hade stor framgång. Under 1870-talet turnerade hon bland annat tillsammans med Conrad Behrens och Richard Henneberg i Sverige, Danmark och Norge. Hon gjorde även gästspel på Kungliga Operan i Stockholm vid flera tillfällen.¹⁰⁴

Även om det var Behrens som skötte administrationen och kontakter var det Trebellis namn som stod i störst stil på affischerna.

¹⁰⁴ "Trebelli, (egentligen Gilbert) Zelina", Arvid Ahnfelt, *Europas konstnärer: alfabetiskt ordnade biografier öfver vårt århundrades förnämsta artister* (Norrköping, 1887), 601.

Hon står där som konsertgivare ”med biträde” av Behrens, Cheshire och Henneberg. Det är alltså tydligt att det var hon som var stjärnan som stod i centrum. Med på turnén 1875 var även pianisten Richard Henneberg och harpisten John Cheshire. Liksom Behrens var Henneberg född i Tyskland, och han verkade som dirigent i Berlin, Bergen och London innan han 1878 flyttade till Sverige där han blev kvar resten av sitt liv.¹⁰⁵ Cheshire var född i Storbritannien och arbetade bland annat som harpist vid Royal Italian Opera och senare Her Majesty’s Theatre i London. Han turnerade också i Sydamerika 1858–1861 och senare i Skandinavien.¹⁰⁶

Under 1875 och 1876 gjorde Trebelli turnéer i Södra och Mellansverige. Alla de städer som besöktes gick att resa till med tåg, och med tanke på hur tätt i tid konserterna låg så kunde det inte ha fungerat utan tåg. Resandet såg också helt annorlunda ut än vid tidigare turnéer som studerats här. I stället för att följa en given rutt från punkt a till punkt b reste det här sällskapet mycket fram och tillbaka. Efter starten i Göteborg den 1 till 3 september blev Stockholm utgångspunkten och därifrån gjorde de flera resor i Mellansverige.

I stort sett alla konserter gavs för fulla hus och det var en mycket stor framgång. Planen hade från början varit att avrunda turnén med konserter i Kristianstad och Malmö 18–19 oktober för att sedan resa tillbaka till England från Malmö, men dessa två konserter ställdes in och sällskapet stannade istället lite längre i Stockholm. I *Malmö Handels- och sjöfartstidning* berättas att

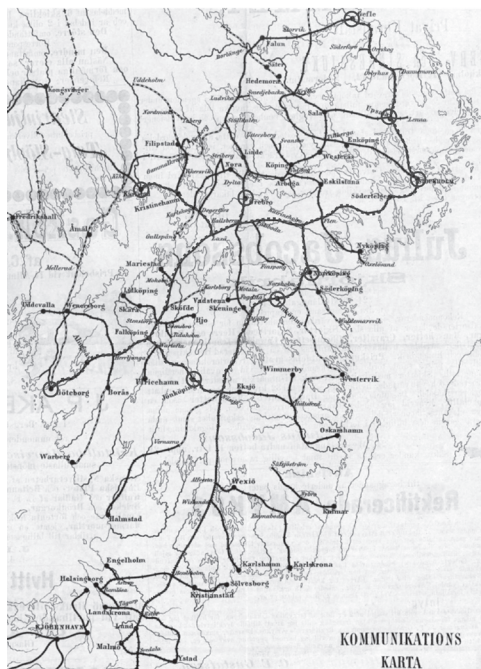
”den af tidningarnes beskrifningar att döma nästan oöfverträffade sångerskan och hwars ankomst hit warit annonserad, har trött af sitt resande i mellersta Sverige och mätt på triumfer samt belåten med det guld hon skördat beslutit att stanna någon tid i Stockholm och sedan öfwer Göteborg begifwa sig hem till England...”¹⁰⁷

Både vad gäller Patti- och Trebellikonserterna så innebar grupperingen av musiker att ett omväxlande program kunde sättas ihop

¹⁰⁵ Henneberg arbetade vid Mindre teatern 1878–79, vid Nya teatern 1879–85 och slutligen vid Kungliga teatern 1885–1907. Åke Brandel, ”C W A Richard Henneberg”, *Svenskt biografisk lexikon*, <https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/12864> (hämtat 10 januari 2023).

¹⁰⁶ The John Cheshire Papers, JPB 83-158, Music Division, The New York Public Library for the Performing Arts, <https://archives.nypl.org/mus/20315>.

¹⁰⁷ ”Trebelli”, *Malmö Handels- och Sjöfartstidning* (13 oktober 1875).



- Göteborg (konserter på Nya teatern 1, 3 och 4/9)
- Stockholm (konserter på Kungliga teatern 7, 9 och 11/9)
- Karlstad (konserter på Logens festivitetsal 20 och 21/9)
- Göteborg (konserter Nya teatern 23, 24 och 26/9)
- Stockholm (konsert Stora Börsalen 28/9)
- Uppsala (konsert Gillesalen 29/9)
- Gävle (konsert Elementärläroverkets solennitetssal 30/9)
- Stockholm (konsert med Kungliga teatern 2/10)
- Örebro (konsert Stadsteatern 4 och 5/10)
- Jönköping (konsert Elementärskolans stora sal 6/10)
- Linköping (konsert Elementärläroverkets stora sal 7/10)
- Norrköping (konsert Arbetareföreningens lokal 8/10)
- Stockholm (konsert på Berns 10/10, 11 och 13/10 opera på Kungliga teatern)
- Uppsala (konsert Gillesalen 14/10)
- Stockholm (opera Kungliga teatern 15/10, konsert Ladugårdslands kyrka 16/10, Matinée populaire Berns 17/10, Musikalisk akademien föreläsningsserie 19/10, Opera Kungliga teatern 20 och 22/10, Ladugårdslands ka biträde vid konsert 21/10, Soirée för de fattiga Grand hotel 23/10, Avskedssoirée Berns 26/10)
- Sedan tåg till Malmö för att resa vidare mot London.

Trebelli-turnén 1875/76. Turnén startade i Göteborg och rörde sig sedan runt om i Mellansverige för att avrunda i Stockholm, varefter resan gick vidare mot London och Malmö. Kartan här visar hur järnvägsnätet såg ut 1879. Jag har fyllt i de järnvägslinjer som kan ha använts under turnén. (Kartan tagen från *Vägvisare för resande till Stockholm* 25 januari 1879, via *Svenska dagstidningar*.)

vid alla konserter utan att man behövde anlita lokala musiker på plats. Detta gjorde att det inte fanns något behov för repetitioner för att sätta repertoaren och heller inga extra kostnader för biträde. Men detta gjorde också att programmen kunde sättas samman mer medvetet och på så sätt lättare följa konventioner i programsättning. Både Patti- och Trebellikonserterna hade en uppsättning av stycken som återkommer med lite variation från konsert till konsert, men med ungefär samma upplägg. Det var inte utpräglade virtuosprogram, utan mer varierade konserter. Eftersom de hade flera sångare med blev operaarior ett centralt innehåll, men det förekom även salongsstycken och kammarmusik. I båda fallen blandades italienska operaarior med mer klassisk repertoar. Hos båda förekom tonsättare som Beethoven, Mozart, Schubert, Schumann och Mendelssohn, men i vissa fall även äldre tonsättare som J. S. Bach och Händel, och mer samtida som Liszt och Wagner. En del verk komponerade av musikerna själva förekom också. På Patti-konserternas program stod bland annat verk som Kreutzer-sonaten av Beethoven och Trio i

C-moll av Mendelssohn, och på Trebellis program fanns bland annat Ich Grolle nicht av Schumann och Der Wanderer av Schubert. Även om det också förekommer renodlade virtuosstycken, är det i mycket mindre utsträckning än hos till exempel Rancheraye och Serato.

Förutsättningar för konsertturnéer

De turnéer som beskrivits i detta kapitel är exempel på hur turnerande verksamhet kunde se ut i Sverige under andra hälften av 1800-talet. De exemplifierar även olika former för turnerande. Även inhemska musiker rörde sig frekvent inom Sverige för att ge konserter. Bo Wallner har i sin biografi över Wilhelm Stenhammar visat att hans turnéer i Sverige var en viktig inkomstkälla, som gjorde att han kunde försörja sin familj och även avsätta särskild tid för komposition. Stenhammar berättar om turnerandet i ett brev från 1903 till förläggaren Henrik Hennings. Han beskriver hur han kände sig tvungen att ägna sig åt turnerande, då han hade en familj att försörja, och att motsvarande inkomst inte gick att få på något annat sätt. Han beskriver hur han tillsammans med John Forsell kunde tjäna in 7 000 kr på två månader med ett eller två konsertprogram som de upprepade kväll efter kväll, men att detta för honom var en själsdödande verksamhet.¹⁰⁸ Det ekonomiska incitamentet för turnerande verksamhet var stort, vilket förklarar det samtidiga risktagandet som detta innebar. Oavsett om det handlade om svenska musikers inhemska turnéer, eller internationella musiker som besökte Sverige, så är det tydligt att det musikliv som fanns utgjorde en marknad där det fanns möjligheter att göra vinst. Förutsättningarna för denna marknad och hur musikerna agerade inom denna var dock något som förändrades över tid.

Kommunikation och förflyttning

En avgörande faktor i turnerande verksamhet är kommunikation. Alla turnerande musiker är beroende av transport för att kunna röra sig mellan olika platser. Under 1800-talet utvecklades kommunikationerna markant, vilket också märktes på musikernas rörelser. Under hela århundradet kom ångbåtstrafiken att bli allt viktigare

¹⁰⁸ Bo Wallner, *Wilhelm Stenhammar och hans tid del I* (Stockholm: Nordstedts, 1991), 592–593.

och som vi kan se på exemplen med det italienska sällskapet och virtuoserna Rancheraye och Serato så avgjordes turnévägen helt av vattentransport. Genom att färdas längs kusterna, eller via vattenfarleder i inlandet som exempelvis Mälaren eller Göta kanal, var det möjligt att förflytta sig relativt snabbt och bekvämt. Att båtarna gick regelbundet efter tidtabeller gjorde det också enklare att planera resorna. Men årstiderna spelade också in och vissa perioder var det svårare att resa på grund av isbildning som hindrade resor med båt. Detta avspeglades också i frekvensen av resande musiker vissa tider på året.

Att rörelser längs kuststräckorna länge var enklare än resor i inlandet gjorde troligen också att det fanns mer likheter i kulturutövning och en snabbare cirkulation av kultur i de kustnära regionerna än i inlandsregionerna. Att städer långt norrut behöver alltså inte innebära att de var mer geografiskt avlägsna från den europeiska kultursfären än sydligare områden som låg i inlandet.

Järnvägens utbyggnad påbörjades under 1850-talet och järnvägen kom att bli en ännu mer avgörande viktig faktor för spridningen över ett större landområde. Under 1860- och 1870-talet kom allt större delar av landet att täckas av järnvägen och detta bidrog till en sammankoppling av olika regioner som hade varit helt separerade. Många mindre orter blev i och med järnvägen mycket mer lättillgängliga, vilken skapade helt nya förutsättningar för kulturutbyte. Järnvägen kortade restiden avsevärt mellan olika platser. Genom att ta fler passagerare och mer gods skapades även nya möjligheter till

MADAME TREBELLI
 gifver med biträde af herrar
Conrad Behrens, John Cheshire
 och **Richard Henneberg**
 Torsdagen den 14 oktober
 å Gillesalen

KONSERT

enligt följande program:

Första Afdelningen.

1. Tannhäuser March . . . af Wagner & Liszt.
Herr **Henneberg.**
2. "Madamina! el catalogo è questo".
Aria ur Don Juan Mozart.
Herr **Behrens.**
3. "Batti, batti, bel Mazetto", aria ur
Don Juan "Mozart,
Mad. **Trebelli.**
4. Fautasi öfver Isländska Folkvisor för
harpa "Cheshire.
Mr **Cheshire.**
5. "Ella giammai m'amo". Aria ur Don
Carlos "Verdi,
Herr **Behrens.**
6. (På begäran) Serenad, med ackompanjemang af harpa och pianoforte "Gounod.
Mad. **Trebelli, Mr Cheshire**
och Herr **Henneberg.**

Andra Afdelningen.

7. Lieder ohne Worte, Transcription för
harpa "Mendelssohn,
Mr **Cheshire.**
8. "Gratias" ur Messe solennele . . "Rossini,
Mad. **Trebelli, Herrar**
Blomberg och Behrens.
9. a) Litthauisches Lied "Chopin.
b) Gaudoläng "Henneberg.
Herr **Behrens.**
10. a) "Comme à vingt ans", romance "Durand,
b) Cérénide de Gil Blas "Semet.
Mad **Trebelli.**
11. Rhapsodie Hongroise "Liszt.
Herr **Henneberg.**
12. Duett ur op. Martha "Flotow.
Mad. **Trebelli och Hr Behrens.**

Konserten börjar kl. SJU och slutar kl. NIO e. m.
 De oannonserade biljetterna å 2 kr, säljas Fredagen d. 8 Okt. kl. 10—12 f. m. hos Gillesa vaktmästare. 2918

Bilaga i Göteborgsposten med konsertprogram till Patti-konserterna i Göteborg. (Göteborgsposten 14 september 1868.)

större grupper resande, och det blev nu möjligt att ta med sig konsertflyglar och liknande.

Kommunikationerna styrde inte bara möjligheten till transport, utan var också avgörande i hur man planerade en turné. Även om det kunde vara så att man hade vissa större städer som kunde erbjuda bra konsertmöjligheter, var det vanligt att man passade på att göra stopp på vägen. Det behövdes naturliga uppehåll för övernattning, då resvägarna fortfarande var långa. Då var det vanligt att planera in en konsert på den platsen där man stannade, för ytterligare möjligheter till inkomst. Man kunde också planera hela turnéer längs exempelvis en tåglinje eller annan transportled. Att göra uppehåll i mindre städer kunde också visa sig ekonomiskt gynnsamt, eftersom omkostnaderna i mindre städer också var lägre.

För turnerande musiker var möjligheten att kommunicera med de platser som man planerade att besöka av stor vikt. För att säkra publiktillströmningen behövde konserter annonseras i förväg antingen i dagspressen eller med affischer. Intressant att notera är också kommunikationen mellan olika städer genom dagspressen som också expanderade under denna period. Det var vanligt att dagstidningar förde in notiser och rapporter om musikaliska händelser i andra städer. Det rörde sig både om notiser från Stockholm i den regionala pressen, och rapporter från både större och mindre städer i såväl regional som nationell press. Detta visar på det kulturella nätverk som växte fram och att det offentliga musiklivet var något som berörde och involverade hela landet, inte bara Stockholm. För en turnerande musiker måste detta ha varit av stor betydelse ur marknadsföringssynpunkt. Maria Serato startade sin turné i Sverige med ett längre uppehåll i Stockholm. Under tiden skrevs notiser i en rad tidningar ute i landet om hennes framträdanden i Stockholm. Dessa notiser grundades antagligen i de recensioner och annonseringen som hon gjorde i Stockholms-tidningarna, vilka flera hade stor spridning i hela landet. När Serato sedan gav sig i väg på turnén i Sverige var publiken väl uppdaterad med hennes tidigare verksamhet, vilket borde ha bidragit till publiktillströmningen.

Genom att fler kunde ta del av rapportering om musikaliska händelser ökade också cirkulationen av tankar och idéer om musik. Den estetiska diskurs som tidigare främst tagit sig uttryck i Stockholm kunde på så sätt få större spridning.

Praktiska uppgifter kopplade till konserter och publiktillströmningen

Andra hälften av 1800-talet var en omvälvande tid inom konsertproduktionen. I början av perioden skötte turnerande musiker själva allt kring konsertarrangemanget, men fick ofta hjälp på plats, med att hitta bostad, konsertlokal, biträdande musiker, försäljning av biljetter etc. Musikerna var tvungna att ta alla kontakter och se till att allt blev gjort. Detta krävde sociala färdigheter och kontaktnät. Det hade tidigare varit vanligt att musiker också kunde bära med sig rekommendationsbrev som gjorde det lättare att skapa kontakter. Behovet av sådana måste ha blivit mindre med tiden då man kunde göra sig känd genom pressen. Men med tiden som musikmarknaden blev alltmer omfattande blev det allt svårare att navigera. En del musiker och sångare började anlita personliga impressarier som hjälpte till att arrangera konsertturnéer. Därigenom kunde turnerandet effektiviseras. Man kunde ge fler konserter på kortare tid och på så sätt ökade avkastningen.

En rad praktiska förberedelser var nödvändiga för att producera en konsert. Allt från konsertlokal, till annonsering och biljettförsäljning var oftast tvunget att ske innan musikerna kom på plats. I många lite större städer fanns någon form av samlingslokal som vanligen användes för konserter. Det kunde vara en teater, en aula vid någon större skola eller läroverk, eller någon annan typ av samlingslokal. Reglerätta konserthus började byggas först efter sekelskiftet en bit in på 1900-talet. Annonseringen skedde under första hälften av 1800-talet främst genom affischering. Från mitten av århundradet blev pressen allt viktigare och kom att utgöra den främsta kommunikationsvägen med publiken. En ensam resande musiker kunde skicka telegram eller brev till redaktionerna på de lokala tidningarna i hopp om att de skulle skriva en notis innan annonseringen började för att skapa intresse. Men även detta förändrades då pressväsendet utvecklades och spridningen av nyheter gjorde att detta skötte sig av sig självt mer eller mindre, som vi sett exempelvis i fallen med Serato och Rancheraye.

Det är tydligt i de mer kommersiella företagen, här exemplifierade med Patti- och Trebellikonserterna, under slutet av 1860- och 1870-talet, att marknadsföringen var mycket mer utarbetad. Man kunde annonsera flera veckor, ibland till och med månader i förväg. Tillsammans med tidningarnas rapportering om konserter i andra

länder eller städer byggdes intresset hos publiken upp på ett effektivt sätt, vilket genererade god publiktillströmning. Här blir det alltså en kombination av en medveten marknadsföringsstrategi som förstärktes av den i pressen inbyggda nyhetsspridningen.

Kontakter och nätverk verkar också ha varit centralt. Exemplet med Alexander Rancheraye visar att han hade lättare att dra publik i södra Sverige än i norra. Många fler av hans konserter i de norrländska städerna gavs för en fåtalig publik. Det går också att konstatera att han i mycket mindre utsträckning hade biträde av lokala musiker i de nordligare städerna, vilket också kan ha spelat in. Samarbeten med lokala musiker kan ha bidragit till att han kunde ta del av de biträdande musikernas nätverk och på så sätt nå ut till en större mängd. Att han lyckades bättre med att dra publik till de konserter som han besökte igen på vägen tillbaka visar också på denna tendens.

En intressant källa till information om förutsättningar som en musiker kunde möta på turnéer i Sverige som Bo Wallner tar upp i sin biografi över Wilhelm Stenhammar och är ett brev från Stenhammar till Olallo Morales från 1905. Morales planerade att göra en turné i Sverige, men han hade få kontakter. Han vände sig därför till Stenhammar för att be om råd. Stenhammar svarade och i hans brev tog han upp en förteckning över 42 orter med information om kontakter, instrument, typ av samhälle, passande biljettpreiser och noteringar om publiken.¹⁰⁹

I denna lista får man en del ledtrådar till hur konserter arrangerades på den här tiden. Här kan man se hur utvecklingen verkar gå mot lokala arrangörer. Stenhammar pekar ut Falun, Härnösand, Landskrona, Malmö, Tidaholm, Uppsala, Västervik, och Växjö som särskilt bra konsertstäder, medan han dömer ut Eksjö, Eskilstuna, Filipstad, Hudiksvall, Jönköping, Lidköping, Motala, Söderhamn, Vänersborg och Örebro.¹¹⁰

I förteckningen är över 80 % av de listade kontakterna bokhandlare, övriga är någon enskild person. Kommunikationen i förväg var central, både att kunna kommunicera med lokala musiker som kunde biträda vid konserter och med lokalpress som kunde annonsera ankomst. Även kontakt med lokala tryckerier var viktigt för att

¹⁰⁹ Bo Wallner, *Wilhelm Stenhammar och hans tid del II* (Stockholm: Nordstedts, 1991), 54–56.

¹¹⁰ Lidköping har endast fått orden ”akta er!” och Motala kort och gott ”nej”. Wallner, *Wilhelm Stenhammar och hans tid: del II*, 55–56.

kunna trycka affischer, program och biljetter, vilket oftast gick via en lokal bok-eller musikhandel. För ett effektivt turnerande behövde detta ske innan musikern faktiskt befann sig på plats, vilket gjorde dessa kontakter och nätverk avgörande. Om det inte fanns kontakter på plats som kunde initiera arbetet var den resande musikern tvungen att uppehålla sig längre på varje ställe, vilket innebar färre konserter och ökade levnadskostnader.

I de ovan givna exemplen går det att urskilja olika tillvägagångssätt och hur dessa skiljer sig över tid. Antingen kunde man som det italienska operasällskapet skicka en person i förväg som kunde sondera terrängen och etablera kontakter. Man kunde också, som Rancheraye, kommunicera med lokala aktörer via telegraf eller brev och på så sätt annonsera sin ankomst i förväg. Detta gjordes ju allra enklast om man hade personal som arbetade enbart med det, vilket var fallet med Bernhard Ullman. Det var ju förmodligen också helt nödvändigt för att konsertturnéer som Patti- och Trebelli-konserterna skulle fungera med de stora företag som fanns omkring. Där var insatserna mycket högre i och med de höga kostnaderna för de deltagande musikerna, transporter och all marknadsföring. De var därmed tvungna att besöka de största konsertlokalerna som kunde ta in en stor publik för att på så sätt möjliggöra en vinst i nivå med utgifterna. Insatserna för en ensam turnerande musiker var mindre, men det var också möjligheten till inkomst. Vad som var god publiktillströmning, eller en ”talrik” publik som det uttrycktes, skiljde sig dock över landet. I många fall var en publik på 100 personer att anse som talrik, medan det i de större städerna skulle ha inneburit en dålig publiktillströmning. Publikens storlek reflekteras i antalet invånare och små städer kunde inte ge stor publik. För vissa typer av turnerande musiker var det inte lönsamt att besöka dessa städer. Men om man ändå var tvungen att göra ett stopp längs vägen, kunde det i vissa fall vara lika bra att tjäna in uppehållet genom att ge en konsert.

Detta går delvis i linje med den utveckling som William Weber beskriver, där konsertturnerande under 1800-talet går från musiker som själva skötte sina turnéer till oberoende konsertagenter.¹³³ Övergången mellan de olika stegen i utvecklingsskedet verkar dock ha varit något senare i Sverige än i de städer som Weber hänvisar till.

¹³³ Weber, ”From Self-Managing Musician to Independent Concert agent”.

Han menar att det kring 1850 fanns någon form av konsertarrangör i de flesta städer, vilken vanligen var en väletablerad musiker, teaterdirektör, ägare av en musikhandel eller någon som hade goda kontakter med konsertlokaler och musiker och som därigenom kunde arrangera en konsert för en gästande artist.¹¹² I de flesta städer i Sverige var det bokhandlarna som var återförsäljare av noter och musikinstrument, och det såg ut så under hela 1800-talet.¹¹³ Bokhandlare verkar ha fyllt funktionen som konsertarrangörer, eller kanske främst kontaktpersoner, i Sverige under hela perioden.

Weber använder beteckningen ”konsertarrangör”¹¹⁴, men han går inte in exakt på vad detta innebär i fråga om ekonomiskt risktagande och ansvar för själva arrangemangen. Som kan konstateras framför allt genom det italienska operasällskapets, Alexandre Rancherayes och Maria Seratos turnéer, fanns det kring mitten av århundradet upparbetade former för konsertarrangemang i många städer. För gästande musiker verkar det ha varit ganska lätt att hitta lokala aktörer som kunnat hjälpa till med kontakter och praktiska arrangemang. Men det verkar samtidigt som att det var de gästande musikerna som i allmänhet stod som konsertgivare, och därmed också det ekonomiska risktagandet. Detta innebar att de var tvungna att stå för alla kostnader knutna till konsertarrangemanget, allt från tryck av affischer och program, annonsering, till hyra av konsertlokaler och arvoden åt biträdande musiker. Förberedelserna var dessutom mycket viktiga – om man inte lyckades locka en publik kunde kostnaderna överstiga vinsterna. Även om dessa kontaktpersoner troligen inte erbjöd någon form av ekonomiskt stöd var de dock avgörande för möjligheterna att ordna konserter. Detta visar också hur dessa musiker arbetade som entreprenörer inom ett kommersiellt system som utvecklades med tiden.

Samarbeten med andra musiker

Oavsett om man reste ensam eller som en grupp av musiker var samarbeten en nödvändighet. De resande virtuoserna kunde ibland göra konserter helt ensamma, men den typen av konserter fungerade nästan bara där konserter inte förekom så frekvent. Publiken var i

¹¹² Weber, ”From Self-Managing Musician to Independent Concert agent”, 110–111.

¹¹³ Albert Wiberg, *Den svenska musikhandelns historia* (Stockholm 1955), 339.

¹¹⁴ ”Concert manager”.

allmänhet van vid blandade program, vilket gjorde att man tyckte att det blev enformigt med en konsert med bara ett instrument. De ensamma solisterna var också ofta beroende av ackompanjemang. Musiker som reste ensamma var tvungna att samarbeta med lokala musiker för att få ackompanjemang eller variera programmet. I mindre städer var det vanligt att man samarbetade med amatörmusiker, då det ofta rädde brist på professionella musiker. I många städer fanns musiksällskap som blev en viktig källa till biträdande musiker och en viktig kontaktyta. Regementsmusiker var också vanliga samarbetspartners som representerade den mest professionaliserade musikerkår som fanns att tillgå och hade relativt god spridning i landet. Genom det militära systemet genomgick regementsmusikerna också tidigt en institutionalisering och bidrog till kontinuitet inom musiklivet. Dessa musiker var dessutom flexibla i och med att många kunde flera instrument. Att de arbetade i grupp gjorde det också enklare när orkesterinsatser behövdes. Resande teatersällskap behövde också oftast musiker engagerade på plats och hade ännu lite högre krav på musikerna, eftersom de ofta eftersökte orkester eller åtminstone ensembleackompanjemang till sångpartier och lyriska stycken.

Turnerande grupper av internationellt erkända musiker, som exempelvis vid Patti- och Trebellikonserterna, hade inte bara fördelen att genom flera kända namn ha en stark dragningskraft, utan kunde också erbjuda mer varierande program.

Repertoar och idéer

Programsättningen är något som förändras under den här perioden. Under framför allt första hälften av 1800-talet, var det vanligast med ensamma turnerande musiker som framförde virtuos repertoar skrivet specifikt för det egna instrumentet, vars huvudsyfte var att visa upp musikerns tekniska färdigheter och talang. Rancheraye och Serato är båda exempel på detta. Förutsättningarna för programsättningen skiljde sig dock mellan manliga och kvinnliga musiker och repertoaren styrdes delvis av genusnormer. Katherine Ellis har visat att kvinnliga musiker behandlades annorlunda av både kritiker och publik.¹¹⁵ Ellis utgångspunkt är kvinnliga pianister i Paris, vilket skiljer sig något från föremålen för denna studie. Paris hade ett mycket

¹¹⁵ Ellis, "Female Pianists and Their Male Critics in Nineteenth-Century Paris".

större musikliv och där fanns i större utsträckning både professionella musiker och kritiker. Jag tror därför att skillnaderna blev större. I en mindre stad i Sverige där man inte alls hade samma strida ström av professionella musiker var turnerande musiker en mycket större attraktion, oavsett om det var kvinnor eller män. Detta gjorde förmodligen att kritikerna kunde vara mer vänligt inställda till kvinnliga musiker. Det finns dock ändå spår av de rådande könsnormerna i kritiken. Fokus dras till andra saker i kritiken av exempelvis Serato än Rancheraye. I ett av exemplen som tagits upp tidigare skymtar dock kommentarer som relaterar till exempelvis könskodad reper-toar, vilket tyder på att den typen av idéer ändå hade spridning även i mindre städer i Sverige.

Med tiden förändrades synen på den virtuosa repertoaren, till följd av den tyska musikestetikens spridning och utvecklingen av en klassisk musikalisk kanon. Weber har beskrivit denna idéströmning som musikalisk idealism, och det är tydligt att denna fick stor spridning i Sverige under andra hälften av 1800-talet.¹¹⁶ Detta kan vara en orsak till att turnerandet förändrades efter århundradets mitt från ensamma turnerande musiker till musiker som turnerade i grupp. Repertoaren måste ha varit en viktig faktor i detta. Genom att resa tillsammans möjliggjordes en mer varierad programsättning och man kunde på det sättet i större utsträckning följa med i denna utveckling. Resande musiker bidrog också till att sprida denna repertoar. Detta är något som syns tydligt i Wilhelm Stenhammars konsertturnéer. Även om den ekonomiska dimensionen var central i Stenhammars turnerande så är det ändå tydligt att han också upprätthåller en hög estetisk hållning i sitt musicerande. Programmen är långt från de tidigare virtuosframträdandenas fokus på uppvisning av teknik. I stället är programmen tydligt präglade av idéer om en kanon av klassiska verk, med Beethoven som centralfigur. Här kan man alltså skymta en annan typ av musikalisk entreprenör, som kombinerar de kommersiella och de idealistiska sidorna av musiklivet. Upptagandet av tonsättare som Beethoven, Schubert, Schumann och Mendelssohn, vilket också syns i både Trebelli- och Pattikonserterna kopplar alltså an till denna estetik, även om det sker i ett mycket mer kommersiellt sammanhang.

¹¹⁶ William Weber, *The great transformation of musical taste: concert programming from Haydn to Brahms* (New York: Cambridge university press, 2008), och Anne Reese Willén, *I huvudstaden, musiklivets härd*.

I Stenhammars brev till Morales ges även åsikter om kvaliteter hos publiken eller stadens karaktär på de angivna orterna, om de var bra eller dåliga. Detta tolkar jag som en analys av mottagandet de fick. För de tidigare resande virtuoserna är det svårt att uttala sig om intresset de mötte. Ofta noteras om det var dålig eller god publiktillströmning, men det säger inte så mycket om hur publiken lyssnade. Omdömena i recensioner är ofta intetsägande och talar bara om virtuosa kvaliteter och om stjärnstatus. I många fall är det rena citat eller åtminstone med referens till storstadstidningarnas recensioner. Stenhammars uttalande är speciellt på det sättet att det avspeglar hans uppfattning av mottagandet som musiker, alltså som en slags recension av publiken. Hur han bedömer mottagandet kan också tolkas som en avspeglning av hans egna musikaliska värderingar präglade av musikaliska och kulturella bildningsideal.

Stenhammar representerar en förändrad hållning hos musikerna som entreprenörer i just den idealistiska sidan av verksamheten. Även hos musiker som Stenhammar var den kommersiella sidan av turnerandet central – man åkte land och rike runt i syfte att tjäna pengar. Men det fanns ändå en ambition att upprätthålla en estetisk nivå som inte skiljde sig märkbart från den som han hade annars. Till skillnad från de tidigare kringresande virtuoserna som främst fokuserade på verk som visade upp deras tekniska färdigheter fanns det senare högre krav på genomtänkt och högkvalitativ repertoar, grundad i den musikaliska kanon som växt fram. Inte enbart hos musikerna, utan med tiden även hos publiken, med start i storstäderna och som sedan spred sig. Man kan också anta att pressen var ett viktigt medel för att sprida dessa idéer, då lokalpressen ofta återgav aktuella frågor som diskuterades i Stockholmspressen och på så sätt bidrog till cirkuleringen av idéer.

Betydelsen för lokala musikliv

Turnerande musiker hade en betydande inverkan på musiklivet i svenska städer. Även om enskilda musiker endast var tillfälliga gäster, berikade de det lokala musiklivet genom att erbjuda konserter och främja cirkulation av musik och kulturella influenser. I många mindre städer saknades en regelbunden offentlig konsertverksamhet, och oftast fanns få eller inga offentliga institutioner som kunde

upprätthålla musiklivet. Men när turnerande musiker besökte dessa platser tillförde de en dynamik till det lokala musiklivet.

I början av perioden var turnerande musikers möjligheter att delta i det lokala musiklivet starkt beroende av informella nätverk. Med tiden utvecklades dock mer formaliserade system, vilket kan ses som ett led i institutionaliseringen av musikliv i mindre städer. Det skedde en successiv professionalisering inom alla led från annonsering till förmedling av kontakter, för hyra av lokaler och biträdande musiker med mera.

Järnvägens utbredning under denna period förbättrade kommunikationen avsevärt och gjorde det enklare att genomföra denna typ av verksamhet. Detta ledde till en ökad effektivitet och lönsamhet för musikturnéer. Musikmarknaden expanderade kraftigt, och utbud och efterfrågan växte parallellt, vilket också påverkade formerna för arrangemangen. Samtidigt skedde en professionalisering av organisationen av musikaliska turnéer, inklusive etablerandet av impresarier och senare konsertbyråer.

Genom att studera enskilda musikers turnéer i Sverige, blir det uppenbart att rörligheten var större än vad många kanske tror idag. Det visar att Sverige inte var geografiskt avskilt eller isolerat från den centraleuropeiska kultursfären. Musikers fysiska rörelser och cirkulationen av musik och influenser berörde inte bara huvudstaden eller de få storstäderna, utan inkluderade också mindre regionala sammanhang. Detta bidrog till spridningen av repertoar, idéer och estetiska ideal som växte fram under perioden, vilket i sin tur också påverkade strukturerna inom musiklivet och hur de offentliga musikliven fortsatte att utvecklas.

Notiser och recensioner i pressen utanför Stockholm före och efter konserter med resande musiker ger en inblick i den känsla av stolthet och gemenskap som detta bidrog till för publiken runt om i Sverige. Besöken av internationellt erkända musiker skapade en känsla av tillhörighet och erbjöd möjligheten att få ta del av det internationella kulturlivet. Genom att höra musiker och sångare från den internationella och nationella musikaliska eliten blev publiken en del av detta kulturella sammanhang. Tillsammans med andra uttryck, såsom etableringen av musikaliska sällskap och framföranden av klassiska verk som Haydns Skapelsen, knöts de lokala och regionala sammanhangen samman och skapade en känsla av gemenskap och tillhörighet till den svenska, nordiska och europeiska kultursfären.

Källor och litteratur

Källor

Arkivmaterial

The John Cheshire Papers, JPB 83-158, Music Division, The New York Public Library for the Performing Arts, <https://archives.nypl.org/mus/20315>.

Uppsala universitetsbibliotek, "Konsertprogram 1843–1889: Uppsala", Signum: U 109 g:1.

Tryckta källor

Ahnfelt, Arvid (1887). *Europas konstnärer: alfabetiskt ordnade biografier öfver vårt århundrades förnämsta artister*. Norrköping: Oscar L. Lamms förlag.

Anon.(1857). "Herr Rancheraye's andra Musik-Soirée". *Ny tidning för musik*. Nr 25, 196–198.

Dahlgren, Fredrik August (1866). *Förteckning öfver svenska skådespel uppförda på Stockholms theatrar 1737–1863 och Kongl. theatrarnes personal 1773–1863 med flera anteckningar*. Stockholm: Norstedt.

Höijer, Johan Leonard (1864) *Musiklexikon*. Stockholm: Abr. Lundqvist.

R-n [Rubenson, Albert] (1854). "Om den musikaliska kritiken i våra dagblad". *Ny tidning för musik*, nr 49&50, 385–392.

R-n [Rubenson, Albert] (1855). "Replik". *Ny tidning för musik*. Nr 4, 25–27.

Digitala resurser

Reese Willén, Anne (2024). *Stockholm Concert Database* (Version 1) [Dataset]. Uppsala: Uppsala universitet/Svensk nationell data-tjänst. <https://doi.org/10.57804/4aej-sk78>.

Digitaliserade dagstidningar

Danska Kgl. Biblioteks mediesamlinger, <https://www2.statsbiblioteket.dk/mediestream/>.

Kungliga biblioteket, Digitaliserade svenska dagstidningar, <https://tidningar.kb.se/>:

Aftonbladet, Arboga Weckoblad, Barometern, Blekingeposten, Borås Tidning, Calmarposten, Carlschronas Weckoblad, Christinehamns Allehanda, Dagens Nyheter, Dalpilen, Dilettanten, Weckoblad för

Sundsvalls stad, Eskilstuna Allehanda, Filipstads Stads och Bergslags Tidning, Friskyttan, Fäderneslandet, Förposten, Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning, Göteborgsposten, Halmstadsbladet, Helsingen, Helsingborgs tidning, Hvad Har Händt? Veckoblad för Luleå stad, Hvad Nytt?, Härnösandsposten, Jönköpingsbladet, Jönköpings tidning, Karlshamns Allehanda, Kristianstadsbladet, Lidköpings Tidning, Lunds Veckoblad, Malmö allehanda, Malmö Handels- och Sjöfartstidning, Malmö Tidning, Mariestads Veckoblad, Najaden, Nerikes Allehanda, Norra Calmar Läns Tidning, Norrbottensposten, Norrköpingskuriren, Norrköpings Tidningar, Norrlandsposten, Nya dagligt allehanda, Nya Landskrona Tidning, Nya Wermlandstidningen, Nya Vexjöbladet, Nyköpingsbladet, Oscarshamns Tidning, Post- och Inrikes Tidningar, Skellefteå Tidning, Skånska Posten, Skånska telegrafan, Snällposten, Stockholms dagblad, Strängnäs Allehanda, Svenska Tidningen, Sydsvenska dagbladet, Tidning För Falu Län Och Stad, Tidning För Wenersborgs Stad, Umebladet, Upsala, Upsalabiet, Vägvisare för resande till Stockholm, Västerviks Veckoblad, Örebro Tidning, Öresundsposten, Östgöta Correspondenten

Nasjonalbiblioteket, Nettbiblioteket: Aviser (digitaliserade norska dagstidningar): <https://www.nb.no/search?mediatype=aviser>

Bergenposten

Christiania-Posten

Drammens Tidene

Morgenbladet

Stavanger Amtstidende og Adresseavis

Trondhjems borgerlige Realskoles alene-privilegerede Adressecontours-Efterretning

Nationalbiblioteket, Digitala samlingar: Tidningar (digitaliserade finska dagstidningar): <https://digi.kansalliskirjasto.fi/search?formats=NEWSPAPER>.

Wasabladet

Helsingfors tidningar

Litteratur

Amtor, Yvonne (2012). *“Wunderkinder” – Musical prodigies in European Concert Life between 1791 and 1760*. Diss. Leeds: Univer-

- sity of Leeds <https://etheses.whiterose.ac.uk/4874/1/PhD%20Yvonne%20Amthor%20200153373.pdf>.
- Applegate, Celia (2020). *The Necessity of Music: Variations on a German Theme*. Toronto: University of Toronto Press.
- Brandel, Åke (1969/71). "C W A Richard Henneberg", *Svenskt biografisk lexikon*, band 18. <https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/12864>.
- Ellis, Katherine (1997). "Female Pianists and Their Male Critics in Nineteenth-Century Paris". *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 50:2/3, 353–385.
- Elizabeth Forbes (2001), "Patti, Charlotta", *Grove music online*, www.oxfordmusiconline.com.
- Gooley, Dana (2006). "The battle against Instrumental Virtuosity in the Early Nineteenth Century", I *Liszt and his world*. Red. Christopher Gibbs och Dana Gooley. Princeton: Princeton University Press.
- Gustafsson, Ragnar (1965). "Malmö teater – dess första publik, dess första förvaltningar". *Malmö fornminnes förenings årsskrift*. Årg. 33. Malmö, 20–62. https://www.elbogen.nu/Skrifter_pdf/MaFo1965.pdf.
- Hallgren, Karin (2000). *Borgerlighetens teater: om verksamhet, musiker och repertoar vid Mindre teatern i Stockholm 1842–63*. Diss. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis.
- Jonsson, Leif och Tegen, Martin (1992). "Musiklivet Privat och offentligt". I *Musiken i Sverige III: den nationella identiteten 1810–1920*. Red. Leif Jonsson & Martin Tegen. Stockholm: Fischer, 99–128.
- Jonsson, Leif (1998). *Offentlig musik i Uppsala: 1747–1854: från representativ till borgerlig konsert*. Stockholm: Statens musikbibliotek.
- Ljungberg, Leif (1965). "Musikaliska sällskapet i Malmö". *Malmö fornminnesförening: årsskrift 1965*. Årg. 33. Malmö.
- Lunn, Sven (1979/84), "H. Cpr. Simonsen", *Dansk biografisk Lexikon*, https://biografiskleksikon.lex.dk/H._Cpr._Simonsen.
- Ekström, Bengt (2002). "Musikdirektör N G Strömberg vid Kronprinsens husarregemente i Malmö". *Elbogen: Malmö kulturhistoriska förenings årsskrift*. Malmö, 99–112. https://www.elbogen.nu/Skrifter_pdf/MaFo2002.pdf.
- Powell, Bella (2020). "Notions of virtuosity, female accomplishment, and the violin as a forbidden instrument in the early -mid nineteenth-century England". I *The Routledge handbook of women's*

- work in music*. Ed. Rhiannon Mathias, London: Routledge, Taylor & Francis Group, 241–249.
- Reese Willén, Anne (2014). *I huvudstaden, musiklivets hård: Den strukturella omvandlingen av Stockholms offentliga konstmusikliv ca 1840–1890*. Diss. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis.
- Reese Willén, Anne (2023). "Främling och vän – den svenska italienaren: Jacopo Foronis verksamhet som hovkapellmästare 1848–1858". I *Musik i rörelse: Europeiska impulser i svenskt musikliv från stormaktstiden till 1900-talets avantgarde*. Red. Karin Hallgren. Möklinta: Gidlunds förlag, 100–161.
- Tegen, Martin (1955). *Musiklivet i Stockholm 1890–1910*. Diss. Stockholm: Stockholms kommunalförvaltning.
- Tegen, Martin och Lewenhaupt, Inga (1992). "Teatrarna och deras musik". I *Musiken i Sverige III: den nationella identiteten 1810–1920*. Red. Leif Jonsson & Martin Tegen. Stockholm: Fischer, 129–154.
- Schepelern, Gerhard (1976). *Italienarne på hofteateret*. København.
- Schneider, Herbert (2016). "Vaudeville". *MGG Online*. New York, Kassel, Stuttgart. <https://www-mgg-online-com.ezproxy.ub.gu.se/mgg/stable/398719>.
- Schnapper, Laurie (2004). "Bernhard Ullman-Henri Herz: An Example of Financial and Artistic Partnership 1846–1849". I *The musician as Entrepreneur 1700–1914: Managers, Charlatans and Idealists*. Red. William Weber, Bloomington: Indiana University press, 130–144.
- "Spektakelhuset i Karlskrona" https://sv.wikipedia.org/wiki/Spektakelhuset_i_Karlskrona.
- Strömberg, N. G (1929). *Anteckningar över Musiklivet i Malmö 1820–1928; jämte några delvis personliga minnen från Ystad, Lund, Hälsingborg och Stockholm*. Malmö.
- Sundström, E. (1922). "H Conrad F W B Behrens". *Svenskt biografisk lexikon* band 3. <https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/18419>.
- "Virtuos", *Svenska akademien ordbok*, https://www.saob.se/artikel/?unik=V_1111-0205.86yP&cpz=3.
- Wallner, Bo (1991). *Wilhelm Stenhammar och hans tid*, del I. Stockholm: Norstedts.
- Wallner, Bo (1991). *Wilhelm Stenhammar och hans tid*, del II. Stockholm: Norstedts.

- Weber, William (2008). *The great transformation of musical taste: concert programming from Haydn to Brahms*. New York: Cambridge university press.
- Weber, William (2004). "The Musician as Entrepreneur and opportunist, 1700–1914". I *The musician as Entrepreneur 1700–1914: Managers, Charlatans and Idealists*. Red. William Weber. Bloomington: Indiana University press.
- Weber, William (2004). "From the Self-Managing Musician to the Independent Concert Agent". I *The Musician as Entrepreneur 1700–1914: Managers, Charlatans and Idealists*. Red. William Weber, Bloomington: Indiana University press.
- Wiberg, Albert (1955). *Den Svenska musikhandelns historia*. Stockholm: Svenska musikhandlare föreningen.
- Ystads teater. "Teaterhistorik". <https://www.ystad.se/kultur/ystads-teater/om-ystads-teater/teaterhistorik/>.

KÄLLOR

Olof Westmans koralbok och familjerna Westman och Wallanger i Härnösand ca 1730–ca 1820

Den äldsta samlade liturgiska
orgelrepertoaren från Sverige

Mattias Lundberg

Inledning

Härnösands stad utgjorde under 17- och 1800-talen en ur flera aspekter intressant musikmiljö. Under perioden före Anders Sidners (1815–1869) och andras ambitiösa och omfattande musikverksamhet från och med 1840-talet kom musikalisk utövning många till del genom skolans och kyrkans resurser.¹ I staden fanns sedan 1647 superintendentur (ett slags underbiskop, under Uppsala stift) och från och med 1772 var den säte för eget stift.² Till domkyrkan och superintendenturen var domkyrkoorganisten och gymnasiet, med en *rector cantus* (ledare för sången) knutna. Därtill var organisten en viktig förmedlare mellan kyrkans och stadens borgares musik, av relevans inte minst för denna studie. Organisten hade i regel, i de svenska städer där inget stadsmusikskrå fanns, privilegium på musik

¹ Stadens musikliv under 1800-talet behandlas mer ingående i Anders Olssons kapitel i denna antologi.

² Rolf Näslund, *Studier i Härnösands bebyggelsehistoria 1585–1800-talets mitt. Del 1* (Diss. Umeå Universitet 1980), 21–22.

till borgarnas gästbud och till civila högtidstillfällen.³ Därmed var domkyrkoorganisten i Härnösand en viktig förmedlare mellan stadens och kyrkans till stor del överlappande verksamheter. I detta kapitel kommer en synnerligen rik och välbevarad 1700-talskoralbok att undersökas, för att belysa frågor om geografisk cirkulation mellan provinshuvudstaden Härnösand och lärdomssätet Uppsala, samt förhållanden rörande enskilda släkters och personliga nätverks betydelse för stadens offentliga musikliv, i vilket domkyrka, gymnasium och domkyrkoorgel tveklöst haft betydande roller.

En viss naturlig mobilitet finns inbyggd i det faktum att Härnösand sedan mitten av 1600-talet hade trivialskola och gymnasium, med ca 350 kilometers avstånd fågelvägen till universiteten i Åbo respektive Uppsala. En stor del av de adepter som genomgick skolans klasser under 1700-talet fortsatte sina studier i Uppsala för att därefter återkomma till präst- eller annan tjänst i Ångermanlandsregionen. De som blev lektorer vid Härnösands gymnasium blev också förr eller senare rektorer, då detta uppdrag enligt tidens sed skiftade årsvis mellan medlemmar i lektorskollegiet.⁴ Det förekom att de utexaminerade gymnasisterna vigdes till präster utan att ha besökt Uppsala. På ett annat sätt än i fallet med katedralskolorna i exempelvis Lund, Åbo och Uppsala (där universitet fanns) cirkulerade Härnösandseleverna från mer etablerade familjer annars närmast lagbundet från sin provins, till universitetsstäderna – allra främst Uppsala – och tillbaka. Denna cirkulation var viktig för vissa i Härnösand betydande släkter, eftersom sönerna i dessa följde faders och farbröders bana, och släkterna därtill giftes samman genom äktenskapsallianser. De hade en dubbel och komplementär legitimitet, såsom infödda (till skillnad från utbildade personer från övriga landet) och universitetsutbildade (till skillnad från övrigt borgerskap i staden).

När man följer aktörer från Härnösandsskolan under deras tid i Uppsala ser man att de behållit nära inbördes kontakt inom Ångermanländska nationen och ofta förekommer (inte bara i matriklar

³ Josef Sjögren, *Organisterna i Västerås stift* (Stockholm: Nordiska museet, 1958), 47–51; Harald Göransson: *Koralpsalmboken: Studier i svensk koralhistoria* (Diss. Uppsala universitet, Hedemora: Gidlund, 1992), 29–31.

⁴ Bucht, Gösta, red., *Härnösands gymnasiematrikel I, 1650–1800* (Härnösand: Åström, 1926), iv.

och nationsuppgifter) tillsammans som ”Angermanni”, i högre grad än i fallet med de till studentantalet långt större nationerna från södra Sverige.⁵ Det ringa antalet studenter och det faktum att de alla gått genom Härnösands fyra högre klasser tycks ha lett till mycket nära personband. Två Härnösandsfamiljer som på detta sätt har sammantvinnats under 17- och 1800-talen är släkterna Westman och Wallanger. I det följande beskrivs och analyseras deras betydelse för staden (samt staden för dem själva), med utgångspunkt från en idag privatägd koralbok där bägge släkterna tycks ha haft en avgörande betydelse. Boken tycks ha spelat en stor roll för Härnösands stad genom cirkulation och rörelse mellan staden och Mälardalsområdet, främst Uppsala och Stockholm.

Olof Westmans koralbok

I privat ägo i Stockholmsområdet finns idag en mycket intressant koralbok påbörjad i Härnösand den 24 juni 1731 av Olof Westman (1708–1779). Denne var domkyrkoorganist i Härnösand från 1732 till strax före sin död, varefter han efterträddes av sonen Lars Westman (1737–1796), som i sin tur var organist fram till sin död. De bägge var vid sidan av sina organistämbeten även postinspektörer i Härnösands stad. Koralboken har nyligen digitaliserats inom projektet SweLiMuS (Swedish Liturgical Music Sources).⁶ Den är påbörjad av Olof Westman året före hans tillträde som organist i Härnösand, samma år som en ny orgel av Johan Niclas Cahman uppfördes (den gamla kyrkan och orgeln hade förstörts i branden 1721).⁷ Fasaden till denna Cahmanorgel finns kvar i den nuvarande

⁵ Individernas och släkternas utväxlingar mellan gymnasiet i Härnösand och Universitetet i Uppsala kan följas i Carl Szabad, red., *Härnösands stifts herdaminne, Supplement* (Stockholm: Sveriges släktforskarförbund, 2004), samt i Bucht, red., *Härnösands gymnasiematrikel I*.

⁶ <https://www2.musik.uu.se/forskning/databaser/swelimus/index.html> För Westmans uppgifter, se *Högre allmänna läroverkets i Härnösand handskriftssamling* (Y) 95, 677–679.

⁷ Abraham Abrahamsson Hülpers, *Historisk Afhandling om Musik och Instrumenter särdeles om Orgwerks Inrättningen* (Västerås: Horrn, 1773), 234; Gösta Bucht, *Härnösand i forna dagar: Historiska skildringar* (Härnösand, Eget förlag, 1923), 31–33; Rodney Edvinsson & Johan Söderberg: ”A Consumer Price Index for Sweden 1290–2008”, *Review of Income and Wealth* 57/2 (2011), 270–292.

kyrkan idag. Ursprungligen hade orgeln 23 stämmor, fördelade på Manual I, ryggpositiv och pedal, och bekostades av staden med 3 295 daler silvermynt – uppskattningsvis 720 000 kronor i dagens penningvärde.⁸

I allt detta följer staden, kyrkan och den enskilda personen Westman ett svenskt 1700-talsmönster – det var vanligt att ny organist inrättades i tjänst i samband med orgelinvigning och att denne framställde sin egen handskrivna koralbok utifrån melodier, texter och numrering i den tryckta psalmboken av 1695, med eller utan förlaga från den mästare man studerat under.⁹ Att den tryckta koralboken 1697 inte var direkt normgivande, annat än till melodivalen till psalmerna, blir dock tydligt när man närmare studerar det sjuttiofemtiotal handskrivna koralböcker som bevarats från 1700-talet. De har ofta en från den tryckta koralboken avvikande generalbasbesiffring och rytmisering. Därtill finns melodiavvikelser i form av utsmyckning, utjämning eller variation av melodin.¹⁰ Som vi ska se nedan står Westmanboken ut i ytterligare ett avseende, nämligen genom en typ av musiksatser som hittills inte påträffats i något annat svenskt 1700-talsmaterial.

Westmans koralbok har tidigare tilldragit sig forskningens intresse, även för forskare som känt till dess existens enbart från äldre inventarieförteckningar, eller som avskrift eller kopia, utan vetskap om var boken fysiskt har befunnit sig. Intresset är grundat på att man förmodat att Härnösand haft en pedagogisk ”Westman-linje”, parallell med en ”Zellbell-linje” utgående från Ferdinand Zellbell den äldre i Storkyrkan (S:t Nicolai) i Stockholm, en ”Ewerhardt”-linje från Johan Ewerhardt den äldre i Skara domkyrka, och en ”Miklin-linje” från Johan Miklin i Linköpings domkyrka.¹¹ Det var under 1700-

⁸ Hülphers: ”Historisk Afhandling”, 234. Omräknat av Rodney Edvinssons penningvärdeskalkylator: <http://historicalstatistics.org/Jamforelsepris.htm> Edvinsson & Söderberg, ”A Consumer Price Index for Sweden 1290–2008”, 270–292.

⁹ Mattias Lundberg, ”Gegen die Feinde und Widersacher der Orgel: Zwei gut dokumentierte schwedische Orgelpredigten aus der Mitte des 18. Jahrhunderts”, i Lucinde Braun & Katelijne Schiltz, red., *Orgelpredigten in Europa (1600–1800): Musiktheoretische, theologische und historische Perspektiven* (Regensburg: Schnell und Steiner, 2022), 373–390.

¹⁰ För närvarande finns ett fyrtiotal handskrivna koralböcker från 1700-talet inlagda i SweLiMuS-databasen, där de kan studeras i högupplösta bildsidor.

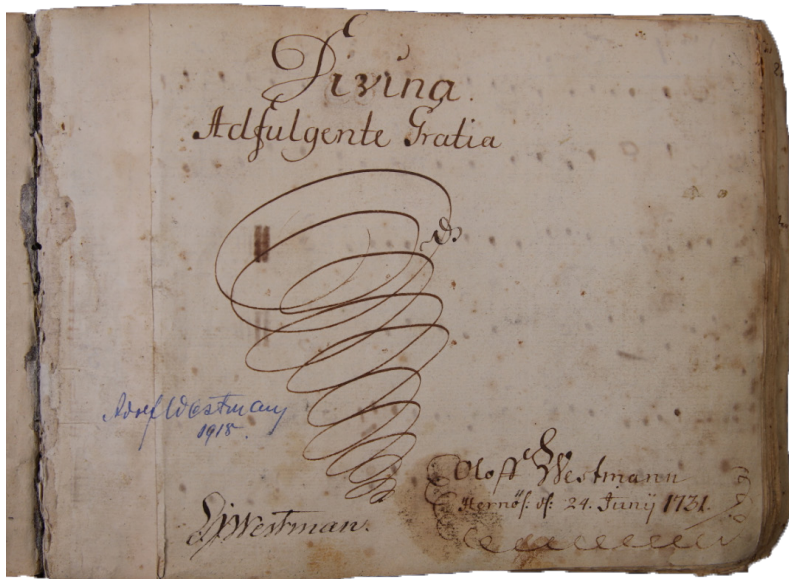
¹¹ Kari Olsson, ”En svensk koralbok i handskrift från 1700-talet: Ett bidrag till frågan om koralspelet i svenska kyrkor under äldre tider”, *Svensk tidskrift för musikkforsk-*

talet kutym att en elev kopierade sin mästares koralbok, och ett stort antal sådana avskrifter efter framförallt Zellbell och Miklin finns i landet. Man har förmodat att Westmans koralbok på samma sätt skulle kasta nytt ljus över många handskrivna koralböcker i norrlandsregionen.¹² I korthet kan här konstateras att man utifrån de bevarade källornas knapphet i mellersta norrlandsregionen endast svårigen kan argumentera för en avläsbar Westman-linje, medan Zellbell-linjen är så förgrenad och spridd i södra Sverige att den blir svårteknad av motsatt skäl.

Ägar- och proveniensförhållandena till Olof Westmans koralbok torde vara unika genom det förhållande att boken aldrig tycks ha lämnat släkten (om än flera grenar av familjen varit inblandade). Nuvarande ägare är i rakt nedstigande led släkting till Olof Westman. Tidigare har boken tillhört trafikinspektören Adolf Westman (1876–1967) vars far Johan Karl Adolf Westman (1839–1893) var rådman i Härnösand. Dessförinnan har boken bland annat ägts av Erik Johan Westman (av en annan familjegen), som var domkyrkoorganist i Härnösand och stadens borgmästare 1825–1859, samt tidig medlem i stadens musiksällskap. Att boken under 1700-talet varit i bruk i Härnösands domkyrka är otvetydigt. Därmed speglar den en av de mest offentliga och publika kulturmanifestationerna i staden – församlingssång och orgelspel i domkyrkan. Den har sannolikt även använts under det tidiga 1800-talet – psalmnumren förändrades 1819, och 1820–21 trycktes en koralbok av Johann Christian Friedrich Haeffner vars första officiella del var påbjuden för bruk

ning (1945), 158–159; Harald Göransson: "Det gåtfulla 1700-talet: Studier kring upplysningstidens svenska koralrevolution" *Svensk tidskrift för musikforskning* 81 (1999), 11–30. Morin förefaller 1933 inte alls ha känt till Westmans koralbok: "Bidrag till kännedomen om 1700-talets svenska koralboksarbete", *Svenskt gudstjänstliv* 8 (1933), 115–125, ej heller Göransson *Koralpsalmboken: Studier i svensk koralhistoria*.

¹² Mattias Lundberg: "Forskningsförhållandena vid de svenska universiteten kring mitten av sjuttonhundratalet – en undersökning med tre musikavhandlingar ur Fryklunds samlingar som exempel", *Dokumenterat* 39 (Stockholm: Statens musiksamlingar, 2007), 31–50. Göransson har i "Det gåtfulla 1700-talet" argumenterat för att Zellbell- och Westmanlinjerna till stor del är identiska, och går tillbaka på gemensam förlaga eller tradition. Jan Olof Rudén har argumenterat för tolkningen att Westmans koralbok snarare står i beroende av Zellbell d.ä., än är jämbördig i separat inflytande med denna: "1697 års koralpsalmbok i tabulaturnotation", Mattias Lundberg & Sven-Åke Selander red., *Melos och Logos: festskrift till Folke Bohlin* (Skellefteå: Artos, 2011), 326.



Titelsida till Olof Westmans koralbok. Westman har undertecknat sidan den 24 juni 1731 i Härnösand. Senare har Erik Johan Westman och Adolf Westman gjort ägarinskrifter. Foto: Fanny Stenback för SweLiMuS. Handskrift privat ägo.

i kyrkan. Att Haeffners koralbok inte var (och uppfattades som) tvingande illustreras av de andra koralböcker i tryck och handskrift som lades fram under 1830- och 40-talen.¹³ Dessutom var det vanligt under 1800-talet att psalmnummer i gudstjänsten angavs med både 1695 och 1819 års numreringar, då ju många fortsatt ägde och brukade de gamla psalmböckerna (en praxis som både kan tyda på sång av samma psalm i två olika textavfattningar, eller på växlande bruk mellan den gamla och den nya psalmboken).¹⁴ Erik Johan Westmans ägande av koralboken under dennes tid som domkyrkoorganist vid mitten av 1800-talet är här speciellt intressant, då bokens sist inskrivna avdelning kan vara skriven sent på 1700-talet och åter spegla orgelpraxis under stora delar av 1800-talet.

¹³ Se Anders Dillmar, *Dödshugget mot vår nationella tonkonst*: Haeffnertidens koralreform i historisk, etnohymnologisk och musikteologisk belysning (Diss. musikvetenskap, Lunds universitet, 2001), 453–460.

¹⁴ Dillmar, "Dödshugget mot vår nationella tonkonst", 313–314.

Två familjer i Härnösands stad och skola

Innan vi går närmare in på det speciella innehållet i Westmans koralbok bör de två ovan nämnda Härnösandssläkternas relation till boken närmare beaktas. I Härnösands gymnasiematrikel förekommer under varje decennium av 1700-talet olika medlemmar av familjen Wallanger, både som elever och som lektorer.¹⁵ Nästan lika vanliga är de två familjegrenarna Westman (den ena oftare stavad "Westmann"). Som kan förväntas utifrån familjernas ställning i staden och skolan – som rådmän, borgmästare, lektorer vid gymnasiet och präster i stiftet – figurerar bägge släkterna även flitigt i den Ångermanländska nationen i Uppsala. När Olof Westman tillträdde som domkyrkoorganist 1732 hade han nyligen varit student i Uppsala, där han inskrivits 1727.¹⁶ Dock nämns en "Olaus Vestman Angermannus" ännu i Uppsala 1733 "sub ductu ac informatione Dni Dan. Valangri Ang." ("under vägledning och information av Herr Dan[iel] Wallanger, Ångermanlänning").

Tre frågor inställer sig utifrån dessa uppgifter:

1. Är detta samme Olof Westman som vid detta tillfälle redan tillträtt organisttjänsten i Härnösand?
2. Är detta samme Daniel Wallanger som senare blev lektor vid gymnasiet i Härnösand?
3. Ägde informatorsysslan rum i Uppsala, eller kunde den ske även på annan ort?

Den andra frågan tycks vara enklast att besvara. Den Daniel Wallanger som föddes 1696 och avled 1779 (samma år som organisten Olof Westman) disputerade för magistergraden i Uppsala 1728 under presidium av professorn i logik och metafysik Eric Alstrin.¹⁷ Till avhandlingen har i trycket tillfogats en tillfällesdikt till författaren av "Olaus O Westman", vilket styrker antagandet om den nära personrelationen. En annan vänskapsdikt i trycket, signerat "Joh. Omn-

¹⁵ Namnet härleds från Ortsnamnet Vålänger, cirka två mil norr om Härnösand. Författaren har i spårandet av denna familj haft stor hjälp av den mångkunnige genealogen Rooney Magnusson, för vilket här framförs stort tack.

¹⁶ Alfred Bernhard Carlsson, red., *Uppsala universitets matrikel* VI, 1700–1710 (Uppsala: akademiska bokhandeln, 1919).

¹⁷ Daniel Wallanger (respondent) & Eric Alstrin (preses), *Thesis philosophica de numero partium hominis essentialium*, (Uppsala: Werner, 1728).

berg” tillskriver författaren: ”Annis a teneris, WALLANGER clare, litastis musis ac studiis” (”Ända sedan späda ålder, du lysande Wallanger, har du ägnat dig åt musik och studier.”).¹⁸ Av dessa omständigheter kan vi sluta oss till att den tillträdande organisten Westman var en lärd man, med nära relation till den Daniel Wallanger som senare blev lektor och rektor vid Härnösands gymnasium.

Daniel Wallanger fick inte mindre än tre söner med namnet ”Daniel Wallanger”, vilket förklaras med att endast den tredje nådde vuxen ålder (det var relativt utbredd sed att ”återanvända” namn för tidigare avlidna syskon). Den yngste (Lars) Daniel Wallanger (född 1741) har av författaren inte kunnat spåras i arkiv, vad gäller senare verksamhet, uppehållsorter eller dödsdatum. Eftersom han ännu inte var född vid tidpunkten för omnämnandet i Uppsala måste uppgifterna ovan röra den Daniel Wallanger som fötts 1696. Den tredje frågan ovan – var informatorskapet de två emellan ägde rum 1733 – kan också relativt säkert besvaras med att informatorn kunde följa sin student, bland annat på resor, men också – i fallet med adels- och besuttna industrialiststudenter – på dennes gård eller annan uppehållsplats.¹⁹ Återstår då den allra första frågan: vilken Olof Westman som tilldelats Wallanger som informator. Av de två övriga svaren kan vi åtminstone inte utesluta att det rör sig om domkyrkoorganisten och sedermera postmästaren Olof Westman, som alltså i så fall åtnjutit undervisning hemma i Härnösand av den något äldre Daniel Wallanger även sedan han skrivit sin koralbok och tillträtt sitt organistämbete. Varför just samröret med dessa två representanter ur familjerna Westman och Wallanger är av sådan vikt för koralbokens del förklaras av att en ”Lars Daniel Wallanger” skrivit in det kanske musikaliskt mest intressanta segmentet i Olof Westmans koralbok – de femton friare orgelkoraler som diskuteras nedan.

Koralboken har alltså av allt att döma tillkommit i växelverkan mellan Uppsala – där Wallanger och Westman studerat – och Härnösand, där de två fått sin första skolgång och sedan åter kom

¹⁸ Även en mer generell tolkning av ”musisk aktivitet” i bredare mening är intressant i sammanhanget.

¹⁹ Många sådana exempel kan påvisas under 17- och 1800-talen. Se Lundberg ”Forskningsförhållandena vid de svenska universiteten kring mitten av sjuttonhundratalet”, 37–39.

att verka efter sin Uppsalatid. Från en period där annars ytterst lite är känt om musik och musicerande i staden lämnar koralboken mycket viktiga uppgifter för den oftast och för störst antal medborgare klingande musiken – psalmsången och orgelspelet. Även om de i Uppsala och Härnösand sammanflätade familjerna Wallanger och Westman i generationer hade viktiga roller i hemstadens kyrko- och skolangelägenheter var de inte självklara formella representanter i stadens styrande råd. Mandaten i detta var nämligen fördelat genom ett avancerat representationssystem mellan olika yrkeskategorier, där exempelvis olika grupper av fiskare, hantverkare och köpmän hade fasta platser, medan ståndspersonerna var lika representativt frånvarande som stadens många arbetare.²⁰ Till skillnad från den senare gruppen tog sig dock representanter för dessa två familjer in i rådets beslutskretsar genom direktval. Uppdrag som postmästare, organist och borgmästare tillsattes av staden (även om domkyrkoorganisttillsättning enligt kyrkolagen också krävde godkännande av domprost, domkapitel och församlingsråd).²¹ Dessa släkters kulturella och sociala kapital var säkerligen en viktig delförklaring därvidlag, och en annan väg in i stadens angelägenheter än de formellt giltiga, genom de skråskyddade representationsgrupperna.²² Rolf Näslund har sammanfattat den yttre synen på Härnösands stad vad gäller trivialskolans och gymnasiets betydelse: ”Resenärer som under det tidiga 1800-talet besökte staden karakteriserade den som ett förvuxet fiskeläge, hade det inte varit för gymnasiet, residenset och några av borgargårdarna som de enda tecknen på ’stad’.”²³ I detta avseende kan återuppbyggnaden av domkyrkan (efter branden 1721), uppförandet av ny orgel, tillsättandet av en ny organist (Olof Westmann) och det värdiga och med latinsk sentens förstärkta signerandet av hans nyskrivna koralbok (se s. 434) betraktas som ett led av ”tecknen på stad” för aktörer både utom och inom staden.

²⁰ Näslund, *Studier i Härnösands bebyggelsehistoria 1585–1800-talets mitt. Del 1*, 40–41.

²¹ *1686 års Kyrkolag* (Stockholm: Eberdt. 1687), § 30: ”Organisten wälies af Kyrckioherden och Församlingen, som honom löner, alt som the theröfwer kunna förenas: Men wid Domkyrckiorne, måste thet skeep, så wäl med Consistorii, som Församlingens och Kyrckioherdens minne.”

²² För en diskussion om samhällssfärers och gemenskapers beroende av så kallat kulturellt kapital, se Pierre Bourdieu, *The State Nobility of Power: Elite Schools in the Field of Power*, övers. Lauretta Clough. (Stanford University Press, 1989), 316–318.

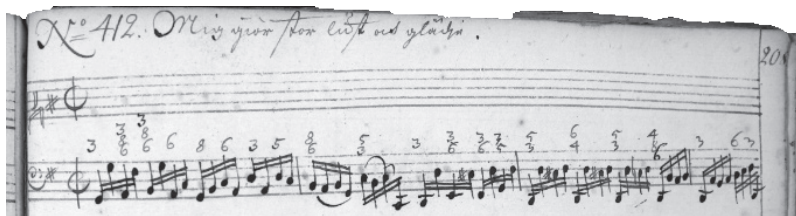
²³ Näslund, *Studier i Härnösands bebyggelsehistoria 1585–1800-talets mitt, Del 1*, 41.

De femton koralatserna

Efter de av Olof Westman själv inskrivna koralerna enligt numreringen i 1695 års koralbok kommer ett segment där utvalda koraler fått en friare bearbetning. Det som inskrivits av en Lars Daniel Wallanger är femton friare koraler i en från svenska källor annars okänd notationsblandtyp. Det rör sig om satser för orgel, baserade på koralmelodier numrerade efter 1695 års psalmbok och 1697 års koralpsalmbok. I de passager där koralmelodin tar paus, såsom i de flesta fall genom en kort introduktion och därefter i kortare avsnitt mellan koralens fraser, får vänsterhanden självständigare partier, utan att dessa skrivits ut i noterad form. I stället lämnas organisten vid dessa pauser (som kan vara av olika längd) endast med en besiffrad basstämma. Detta är det hittills enda kända svenska fallet av denna typ av koralatser – där koralens förlopp bryts upp med mellanspel, imitationer och liknande. Omfattningen av denna samling, jämte uppvisningen i olika typer av spelsätt, gör att man därmed utan överdrift kan kalla avsnittet för den äldsta bevarade liturgiska orgelrepertoaren i Sverige. Att de tillkommit i Sverige, i Härnösand, och saknar möjliga förlagor t.ex. på tyskt område är uppenbart i och med att ett antal av de använda koralmelodierna aldrig fått spridning utanför Sverige (t.ex. melodin till Laurinus "I himmelen" eller "Mig gör stor lust och glädje" med samma melodi som använts till Kolmodins "Den blomstertid nu kommer").



Uppstånden är vår Herre Krist, den sista av de femton koralerna inskrivna av Lars Daniel Wallanger. Som synes utfylls ofta större intervallsprång med genomgångstoner och löpningar. Vid kadenser och betonade taktodelar finns ofta drillar och andra ornamentfigurer. Foto: Fanny Stenback för SweLiMuS. Handskrift privat ägo.



Öppningen på koralen Mig gör stor lust och glädje (på den melodi som idag används till "Den blomstertid nu kommer"). Endast betonade taktslag och genomgångstoner noteras i besiffringen över pedalens figurerade rörelser. Foto: Fanny Stenback för SweLiMuS. Handskrift privat ägo.

Om en spelmässig funktion och kontext ska utläsas ur de femton koraler som inskrivits av Wallanger kan man inte utesluta att de tjänstgjort som koralförspel. Dock är detta ändå mindre sannolikt med tanke på att alla övriga belägg i handskrivna 1700-talskoralböcker pekar på att förspel sällan refererade till koralmelodier, utan i stället syftade till att etablera tonart och första ton i psalmen.²⁴ Mer sannolikt är att de femton koralerna faktiskt relaterar till orgelspelet i själva psalmsången, vilket finner stöd i belagd och beskriven praxis med mellanspel mellan fraserna (inte mellan verserna) i psalmsången, samt en rikt ornamenterad melodilinj vid fermater i sången.²⁵

Förutom de unika historiska omständigheterna och de viktiga upplysningar satserna ger om 1700-talets spelpraxis på större orglar bedömer jag att koralsättningarna i framtiden också bör vara av intresse för svenska organister, både som koralförspel och fristående satser. Detta inte minst då ett antal av koralmelodierna hör till de idag mest sjungna och spelade i nu gällande psalm- och koralbok, *Den svenska psalmboken* av 1986: (104: Gläd dig du Kristi brud, 125: Av himlens höjd oss kommen är, 169: I himmelen, 199: Den blomstertid nu kommer). Framförallt ger de en inblick i en tydligt uttänkt progression i stil- och formtyp, med ett slags schabloner för att kunna efterliknas i praktiskt spel. Harald Göransson nämner en av satserna i sin studie om 1700-talets koralstilar, där han enligt

²⁴ SweLiMuS-handskrifterna SLMS 0130 och SLMS 0099 (den senare skriven av Jacob Nicholas Funck, i Västerås gymnasium 1758) innehåller exempel på sådana förspel. <https://www2.musik.uu.se/forskning/databaser/swelimus/index.html>.

²⁵ Göransson, *Koralpsalmboken* 1697, 179.

uppgift inte haft tillgång till (bara kännedom om) den privatägda boken, och arbetat utifrån kopior av koralSATSER som funnits i Svensk koralregistrants arkiv i Lund.²⁶ Nedan ges en uppställning och kort beskrivning av de olika typer av varierade baslinjer, besiffring och ornament som kännetecknar de olika satserna.

N:o 9 Fader vår som i himlom äst	Struken takt. Basen följer i stort koralens notvärden, med för- och mellanspel.
N:o 53 Såsom hjorten träget längtar	Tretakt. Basen följer i stort koralens notvärden, med för- och mellanspel.
N:o 88 Herren uti sin högsta tron	Struken takt. Basen följer koralens notvärden, med genomgångstoner.
N:o 132 Av himmelns höjd oss kommen är	Struken takt. Synkoperad baslinje med förhållningar i förspelet. Mellanspel.
N:o 116 Fröjda dig du Kristi brud	Struken takt. Längre notvärden i baslinjen, rikt ornamenterad koral.
N:o 140 Välsignat vare Jesu namn	Struken takt. Samma notvärde i baslinje som koralmelodi, rikt ornamenterad.
N:o 186 Andans helga nåde	Struken takt, ojämn taktgruppering i förspel och korta mellanspel.
N:o 215 Kommer hit till mig säger Guds son	Tretakt, ojämn taktgruppering i förspel och korta mellanspel.
N:o 219 Var man må nu väl glädja sig	Struken takt. Varierade notvärden i baslinje, rikt ornamenterad.
N:o 252 Min högsta skatt, O Jesu kär	Struken takt. Förspel med åttondelar, repeterat motiv fallande oktav-terkläge. Kadensornament.
N:o 266 Jesus är min hägnad	Struken takt. Sextondelsfigurer med växeltoner i förspel. Rikt ornamenterad.
N:o 410 I himmelen, i himmelen	Struken takt. Imitationsinsats (koralmelodin) i förspel och mellanspel.
N:o 412 Mig gör stor lust och glädje	Struken takt. Oktavsprång i sextondelar i förspel.
N:o 59 O, Herre Gud gör nåd med mig	Struken takt. Halvnoter i början av varje mellanspel, alla språng utfyllda med genomgångstoner.
N:o 167 Uppstånden är vår Herre Krist	Tretakt. Alla språng utfyllda med genomgångstoner.

²⁶ Göransson: "Det gåtfulla 1700-talet: Studier kring upplysningstidens svenska koralrevolution", 27. Svensk koralregistrant initierades av Folke Bohlin vid institutionen för musikvetenskap, Lunds universitet. Kortkatalogen finns i dag i Koralregistrantens arkiv på Arkivcentrum Syd, Lund. En kopia finns på Svenskt visarkiv, Musikverket i Stockholm.

Som denna uppställning visar tycks samlingen närmast utgöra ett slags exempelsamling på hur man kan framföra koraler i ett liturgiskt sammanhang. Den variations- och ornamenteringspraxis som anges torde kasta nytt ljus över tidigare teorier som tydligare föreställt sig 1700-talets orgelspel som en schemabunden praxis utifrån modeller i tryckta källor.²⁷ Besiffringen utgör en latent harmonisk sats med stäm linjer som till stor del är givna, men som kan realiseras på en rad olika sätt, framförallt vad gäller stämmornas lägen. Koralmelodiinsatserna är ofta rikt ornamenterade med drillar, förslag och skallöpningsar. Passager med imitationsinsatser, förhållningskedjor m.m. påminner om det mittersta och sena 1700-talets tyska orgelstil. Dessa femton satser ger en unik inblick i det svenska 1700-talets preludiering och mellanspel. Detta har tidigare bara varit känt från ögonvittnesskildringar, eftersom det liturgiska orgelspelet rörde sig om en improvisationskultur där sådana moment normalt inte skrevs ned.

Vilken Wallanger skrev (eller skrev in) koralförspelen i Westmans koralbok?

De femton Wallanger-satserna upptar de oftast i gudstjänsten använda psalmerna. Detta kan vi sluta oss till i jämförelse med andra handskrivna koralböcker, som ofta utelämnar nummer med hänvisningar som ”ej i bruk”, ”siunges sellan” och liknande.²⁸ Kari Olsson, som studerat Westmans koralbok (utan att ange hur hon den gången kom i kontakt med den dåvarande ägarfamiljen) förefaller inte ha uppmärksammat att Daniel Wallanger varit informator åt en ”Olaus Vestman” i Uppsala 1733.

Om hans [Olof Westmans] utbildning vet man ju ingenting annat än att han blev student i Uppsala 1727, alltså samma år som Erik Burman lämnade *director musices*-befattningen för att bli professor i astronomi. Detta hindrar naturligtvis icke, att han kunnat ha personliga förbindelser med denne duktige musiker, som torde ha stått i kontakt med det europeiska musiklivet. [...] Ingenting hindrar

²⁷ Se exempelvis Åke Vretblad: ”Något om musikaliska ornament i svensk 1700-talspraxis”, *Svensk tidskrift för musikkforskning* (1949), 155–160.

²⁸ SweLiMuS: <https://www2.musik.uu.se/forskning/databaser/swelimus/browsesources.html>.

heller, att Westmann under tiden mellan studentexamen 1727 och tillträddandet av organistbefattningen 1732 kan ha tillbragt någon tid i utlandet.²⁹

Till dessa hypoteser får nu alltså läggas en på källor baserad förmodan att Westman haft Daniel Wallanger den äldre som informator. Olsson tycks utgå från att Westman är upphovsman även till de femton koralerna, men det får hållas som minst lika troligt att Wallanger inte bara kopierat in dem, utan också satt samman (komponerat) dem. Men frågan blir i så fall – vilken Wallanger?

I källan har de femton koralssatserna undertecknats och vidimerats: "Lars Daniel Wallanger, Hernösand die 23 Martii", utan årtal. Tre potentiella kandidater bör beaktas. Äldst av dessa är den Daniel Wallanger som var informator åt Olof Westman 1733 (jag har ej kunnat utröna om han även hade dopnamnet Lars). En andra kandidat är densammes enigmatiske son Daniel Wallanger född 1741. Historiografen och orgelförtecknaren Abraham Abrahamsson Hülphers har på 1770-talet inget att säga om far och son Westman som domkyrkoorganister, och det tycks som att familjen Westman fortsatt att använda koralboken i domkyrkan.³⁰ Den Wallanger som skrivit in sitt namn kan i så fall ha skrivit in de femton orgelkoralerna i Härnösand vid betydligt senare tillfälle än 1730-talet. En tredje kandidat ur den släkten är Lars Daniel Wallanger, född 1778 och med Olof Westman som ett av sina dopvittnen. Han var liksom alla övriga student i Härnösands gymnasium, men först åren 1790–95. Han kan därmed inte vid denna tidpunkt ha studerat under Olof Westman, eftersom denne redan var avliden. På fädernet var denne Wallanger ingift i Westmansläkten, via sin farmor Margareta Juliana Westman. Han kan på detta sätt ha blivit ägare till koralboken efter Lars Westmans död 1796 och därefter ha skrivit in orgelsatserna i slutet av denna. Denne yngste av kandidaterna var direktörsson och förblev ogift – han är den enda som regelbundet använder dubbelnamnformen "Lars Daniel" i bevarade källor.

Dateringen av verken avgörs av numreringen av psalmerna och attributionen till en av flera möjliga personer med namnet Lars Wal-

²⁹ Olsson: "En svensk koralbok i handskrift från 1700-talet: Ett bidrag till frågan om koralspelet i svenska kyrkan under äldre tider", 158–159.

³⁰ Hülphers, *Historisk Afhandling om Musik och Instrumenter särdeles om Orgwerks Inrättningen*, 234.

langer. Om det rör sig om den yngste Lars Daniel bör de vara tillkomna allra tidigast 1790, då denne som tolvåring matrikulerade i Härnösands skola, och allra senast 1819, då en helt ny numrering av psalmboken togs i bruk. Denne sene Wallanger hade som klasskamrat i Härnösandsgymnasiet Erik Johan Westman (på en annan gren av familjen än Olof), och de två låg vid Uppsala universitet samtidigt.

Om den gamle gymnasielektorn Daniel Wallanger är den som skrivit in koraltsatserna kan de däremot vara tillkomna samtidigt eller kort efter det att Olof Westman påbörjade boken 1731. Om det rör sig om rektorssonen bör de vara tillkomna tidigast runt 1750. Sådana bedömningar försvåras av att koralboken kan ha varit i bruk i Härnösands domkyrka långt in på 1800-talet. I denna avgörande attributions- och identifikationsfråga är det enda vi i nuläget med säkerhet kan fastslå är att den som skrivit in, och eventuellt komponerat, de tydligt i Sverige tillkomna koraltsatserna tillhörde familjen Wallanger. Men det avgörande är egentligen inte vem som skrivit och skrivit in dem – koralförspelen är intressanta som representativa exempel, snarare än som föremål för attributionstvister. Mer intressant och avgörande är deras otvetydiga koppling till Härnösand och till två av de familjer som dominerade stadens kyrkliga och kultur och institutioner.

Slutsatser och sammanfattning

Utifrån rådande historiografiska betraktelsesätt rörande provins och centralitet i svensk musikhistoria är det möjligen betecknande att det äldsta kända exemplet på mer fristående orgelsatser tillkomna i Sverige tydligt kan kopplas till Härnösands stad – en miljö tillräckligt långt från större internationella cirkulationssammanhang för att vara huvudsakligen beroende av lokala förmågor och familjer, och tillräckligt betydande befolkningsmässigt och vad gäller kulturella ambitioner för att kunna upprätthålla såväl institutionella som privata (borgerliga) musiktraditioner. I dessa sammanhang är de institutionsliknande släktförhållanden som tecknats här av större musikhistorisk betydelse än både institutionen och individen, vilket framstår i kontrast mot större och äldre svenska städer vid tidpunkten. I jämförelse med Östersjöländernas huvudstäder var det sannolikt inte bara svårt för städer som Härnösand att locka till sig

utländska musikaktörer (såsom Johann Christian Friedrich Haeffner i Stockholm) utan också svårt för sådana "free movers" att få inträde i stadens kulturella liv.

I avseende på dessa förhållanden fångar koralboken något väsentligt av Härnösand under två seklers tid, just genom ägarförhållandena inom de två musikaliskt drivande familjerna Westman och Wallanger. Historikern Peter Burke har uppställt en distinktion mellan städer med öppna och slutna familjeeliter under tidigmodern tid. Detta exemplifieras hos honom med Amsterdams öppna elit, där inträde kunde vinnas av köpmän och industrialister, och Venedigs slutna, där den så kallade "Libro d'Oro" ("gyllene boken"), en förteckning över stadens betydande familjer, förblev oförändrad genom århundraden, och otillgänglig för inflyttad adel och nyförmögnar.³¹ Om denna teori ska överföras på svenska provinshuvudstäder under sent 1700-tal och tidigt 1800-tal får Härnösand utan större tvekan betecknas som kulturellt dominerad av en slutna, snarare än en öppen elit. Wallanger och Westman hade den dubbla legitimiteten – med börd från staden och med Uppsalastudier bakom sig, tycks aldrig organistvalen i staden ha föranlett utnämning av någon utifrån kommande.

På samma sätt som släkt- och familjemässiga egenheter för Härnösand kan erbjuda teoretiska förklaringar till stadens musikliv som helhet, så kan konkreta manifestationer som Westman-Wallangerkoralboken förstås just genom vad som skiljer den från alla andra kända svenska 1700-talskoralböcker. Det är därmed signifikativt att detta är det enda i Sverige kända exemplet på den märkliga blandtyp notationsmässigt som utgörs av satser där vänsterhanden har självständigare partier när koralmelodin har paus, utan att dessa partier skrivits ut i noterad form. Generalbasen lär, jämte tabulaturen, ha varit den enda bekanta formen av orgelnotation för en svensk domkyrkoorganist före 1750. Det senare förhållandet är därtill säkert också en delförklaring till varför satserna tidigare inte ens har betraktats som orgelstycken – de ser inte ut som det man letat efter, det vill säga ett tredelat notsystem för två manualer och pedal.

³¹ Jämförelsen introducerades i Peter Burke, "Patrician Culture: Venice and Amsterdam in the Seventeenth Century", *Transactions of the Royal Historical Society* 23 (1973), 135–152, och utlades senare utförligare i boken Peter Burke, *Venice and Amsterdam: A Study of Seventeenth Century Elites* (London: Temple Smith, 1974).

Jag har för avsikt att i framtiden närmare studera koralerna stilistiskt och färdigställa en edition av materialet. I det här sammanhanget kan dock både utifrån vad som framkommit här, samt i Anders Olssons kapitel konstateras att provinshuvudstaden Härnösand varit en regionalt viktig musikmiljö, och att många social- och stadshistoriska omständigheter av stort tvärvetenskapligt värde kan utläsas ur en unik koralbok. Westmans koralbok sammanflätar två av stadens under hundratals år inflytelserika familjer, och innehåller musikaliskt material som knappast kunde ha tillkommit varken i en koralbok för rurala förhållanden (ett stort antal koralböcker för sockenkyrkor har som nämnts ovan bevarats från 1700-talet) eller i en rent urban miljö som 1700-talets Stockholm, Norrköping eller Göteborg, där rörligheten var större, köpmanskulturen starkare, och stadens råd sammansatt av fler och mer skiftande familjer än i den ångermanländska provinshuvudstaden. De kyrkliga och civila sammanhangen i en stad av Härnösands läge och ställning återspeglas därmed i koralhandskriften, genom dennas beroende av växelverkan mellan Uppsala och lärosätes- och ärkestiftsstadens ”satellitstad” såväl i kyrkligt, lärdomsmässigt och musikaliskt hänseende.

Källor och litteratur

Källor

Otryckta källor

Olof Westmans koralbok. Handskrift i privat ägo, 1731.

Tryckta källor

Abrahamsson Hülpers, Abraham. *Historisk Afhandling om Musik och Instrumenter särdeles om Orgwerks Inrättningen*. Västerås: Hornn, 1773.

Bucht, Gösta, red. *Härnösands gymnasiematrikel I* (1650–1800). Härnösand: Åström, 1926.

Carlsson, Alfred Bernhard, red. *Uppsala universitets matrikel VI* (1700–1710). Uppsala: akademiska bokhandeln, 1919.

Szabad, Carl, red. *Härnösands stifts herdaminne, Supplement*. Stockholm: Sveriges släktforskarförbund, 2004.

Kyrkio-lag och ordning, som then stormächtigste konung och herre [...] åhr 1686 [...] Jemte ther til hörige stadgar, Stockholm: Eberdt, 1687.

Wallanger, Daniel (respondent) och Alstrin, Eric (preses). *Thesis philosophica de numero partium hominis essentialium*. Diss. Uppsala universitet. Uppsala: Werner, 1728.

Litteratur

Bourdieu, Pierre (1989). *The State Nobility of Power: Elite Schools in the Field of Power*, övers. Lauretta Clough. Stanford University Press.

Bucht, Gösta (1923). *Härnösand i forna dagar: Historiska skildringar*. Härnösand: eget förlag.

Burke, Peter (1973). "Patrician Culture: Venice and Amsterdam in the Seventeenth Century." *Transactions of the Royal Historical Society* 23, 135–152.

Burke, Peter (1974). *Venice and Amsterdam: A Study of Seventeenth Century Élites*. London: Temple Smith.

Dillmar, Anders (2001). "Dödshugget mot vår nationella tonkonst": *Haefnertidens koralreform i historisk, etnohymnologisk och musikteologisk belysning*. Diss. Lunds universitet.

Edvinsson, Rodney och Söderberg, Johan (2011). "A Consumer Price Index for Sweden 1290–2008." *Review of Income and Wealth* 57/2, 270–292.

Göransson, Harald (1999). "Det gåtfulla 1700-talet: Studier kring upplysningstidens svenska koralrevolution." *Svensk tidskrift för musikkforskning* 81, 11–30.

Göransson, Harald (1992). *Koralpsalmboken: Studier i svensk koralhistoria*. Diss. Uppsala universitet. Hedemora: Gidlund.

Lundberg, Mattias (2022). "'Gegen die Feinde und Widersacher der Orgel'. Zwei gut dokumentierte schwedische Orgelpredigten aus der Mitte des 18. Jahrhunderts". *Orgelpredigten in Europa (1600–1800): Musiktheoretische, theologische und historische Perspektiven*, red. Lucinde Braun och Katelijne Schiltz. Regensburg: Schnell und Steiner, 373–390.

Lundberg, Mattias (2007). "Forskningsförhållandena vid de svenska universiteten kring mitten av sjuttonhundratalet – en undersökning med tre musikavhandlingar ur Fryklunds samlingar som

- exempel." *Dokumenterat* 39. Stockholm: Statens musiksamlingar, 31–50. https://carkiv.musikverk.se/www/epublikationer/dokumenterat_39.pdf.
- Morin, Gösta (1933). "Bidrag till kännedomen om 1700-talets svenska koralboksarbete." *Svenskt gudstjänstliv* 8, 115–125.
- Näslund, Rolf (1980). *Studier i Härnösands bebyggelsehistoria 1585–1800-talets mitt. Del 1*. Diss. Umeå Universitet.
- Olsson, Kari (1945). "En svensk koralbok i handskrift från 1700-talet: Ett bidrag till frågan om koralspelet i svenska kyrkor under äldre tider." *Svensk tidskrift för musikkforskning*, 150–167.
- Rudén, Jan Olof (2011). "1697 års koralpsalmbok i tabulturnotation", *Melos och Logos: festskrift till Folke Bohlin*. Red. Mattias Lundberg och Sven-Åke Selander. Skellefteå: Artos, 311–326.
- Josef Sjögren (1958). *Organisterna i Västerås stift*. Stockholm: Nordiska museet.
- Vretblad, Åke (1949). "Något om musikaliska ornament i svensk 1700-talspraxis." *Svensk tidskrift för musikkforskning*, 155–160.
- Vretblad, Åke (1981). "Församlingssång i mitten av 1700-talet." *Linköpings biblioteks handlingar*. Linköping, 22–23.

Fyra musiksamlingar i ett museiarkiv

Inger Stenman

Inledning

För att hitta musik och få insikter i regionala musikliv i äldre tider behövs tillgängliga källor. Detta gäller i allra högsta grad norra Sverige, där det är långt mellan städer, samhällen och byar. Vilka källor finns? Var finns de och vilken betydelse har deras geografiska placering? Hur tillgängliga är de för utövare och forskare?

På Murberget i Härnösand finns Västernorrlands museum med Friluftsmuseet Murberget. Museet har sina rötter i "Västernorrlands läns museisällskap", bildat 1880 i det gamla gymnasiets lokaler på Härnön.¹ Biskop Lars Landgren hade kallat till möte för "grundläggning af ett Antiqvariskt och naturhistoriskt Museum till skolornas och allmänhetens gagn."² Men det var med folkskoleinspektören Theodor Hellman och bildandet av "Föreningen för norrländsk hembygdsforskning" 1909 som museiverksamheten tog fart. Med Skansen som förebild byggdes på Murberget ett norrländskt bondesamhälle i miniatyr. Föremål samlades från regionen, från övre och

¹ Med Läroverkets lokal menas här specifikt Synodalsalen i den äldre gymnasiebyggnad som invigdes 1791 och som hade ritats av Olof Tempelman. Under 1800-talets början samsades i den äldre byggnaden trivialskola och gymnasium. De var sammanlänkade likt senare tiders realskola och gymnasium och de slogs samman med apologistskolan till ett elementarläroverk vid skolreformen 1849. Benämningen "högre allmänt läroverk" infördes 1878. Läsåret 1882/83 togs en ny läroverksbyggnad i bruk, där också museisällskapet fick utrymmen; Harald Wik, *Härnösands historia, del III* (Härnösand: Härnösands kommun 1981), 308, 316.

² "Tillkännagifvande", *Västernorrlands Allehanda* (16 januari 1880).

mellersta Norrland samt länder dit länets sjökapteners seglade. Också böcker, noter och senare skivor togs emot och registrerades.³

Arbetet med insamling och uppteckning av norrländsk allmogekultur, samisk kultur och musik blev tidigt en profilering. Både folkmusik och konstmusik fanns på agendan för de två första museicheferna, Theodor Hellman och Bo Hellman. En avdelning för folkmusik med K.P. Leffler som ordförande fanns redan flera år innan han 1919 erbjöds tjänsten som folkmusikintendent. På initiativ av museets tredje chef, Tommy Puktörne, återbesattes Lefflers tjänst 1986 och en musikantikvarie anställdes.⁴ Idag innehåller samlingarna mängder av material relaterat till regionens musikliv genom flera århundraden. Det kan ge inblickar i musikutövares förutsättningar och i spridningen av folkmusik, underhållningsmusik och konstmusik.

Utgångspunkt för det här kapitlet är fyra musiksamlingar i Västernorrlands museum, med rötter i ett levande musik- och sällskapsliv från 1700-talets mitt till 1900-talets början. Samlingarna skiljer sig åt vad gäller tillkomsthistoria och hur de tagits omhand och förvaltats i museet genom tiderna. Proveniensprinciper, vård, magasinering och finansiering som påverkar samlingars och musiksamlingars synlighet och tillgänglighet under århundraden har diskuterats i olika sammanhang.⁵ Gemensamt för de samlingar som presenteras här är att de varit svåråtkomliga och otillgängliga under olika tider. Såväl före-

³ Många museiorganisationer har avlöst varandra genom 1900-talet: Kulturhistoriska museet Murberget, Norrlands kulturhistoriska museum, Kulturhistoriska föreningen Murberget, Stiftelsen Länsmuseum-Murberget, Stiftelsen Länsmuseum Västernorrland, Västernorrlands museum; <https://vnmuseum.se/om-museet/historia/>.

⁴ Musikantikvartjänsten 1986–2011 innehades det första året av Ville Roempke och därefter av Inger Stenman; Tommy Puktörne. *Program för projektering av Gådeå sjukhus till länsmuseum i Västernorrlands län 1985–1986* (Härnösand 1986), 48 f.; Efter 2011, när musikantikvartjänsten lades ned, införlivades musikfrågorna i Stenmans allmänna antikvartjänst i museiarkivet, fram till 2019.

⁵ Veslemøy Heintz & Kia Hedell, "På autografakt i Stallet: rariteter inom Musik- och teaterbibliotekets arkiv", i Pontus Reimers, red., *Arkiven sjunger: nedslag i svensk musikhistoria. Årsbok för Riksarkivet och Landsarkiven* (Stockholm: Lenanders Grafiska AB, Stockholm 2011), 108 ff.; Gunilla Cedrenius, "Glömskans estetik", i Rolf Kjellström & Gunnar Ternhag red., *Museer som minnen – minnen av museer: Seminarium till minne av Göran Rosander* (Stockholm: Nordiska museets förlag 1999), 52–57; Dag Avango "Föremålsinsamling inom Samdok och museernas magasin", i Kjellström & Ternhag, red., *Museer som minnen – minnen av museer*, 121–124.

mål som dokument och musikalier präglas av sin museihistoria; en gång bedömda som värda att bevara, men genom omorganisationer eller byte av personal kan de ha förlorat sin betydelse eller helt enkelt glömts bort. De fyra samlingarna är:

- "Högre allmänna läroverket i Härnösand. Musikalier". En ackumulerad skol- och museisamling bestående av material från 1700-tal till tidigt 1900-tal.
- "Adolf Sjödéns musiksamling" (Sollefteå): en internationellt känd harpists notsamling av egna och andras musikalier; däribland musikalier efter den prominente harpoläraren och harpisten Edouard Pratté. 1800-tal.
- "K. P. Lefflers personarkiv" (Härnösand). Tidningsmannen och folkmusikupptecknaren Karl Peter Lefflers arkiv av låt- och visuppteckningar, egna kompositioner, brev, anteckningsböcker, pressklipp, material från skoltiden i södra Sverige och mycket annat. Sent 1800-tal till 1922.
- "Musikinstrumentsamlingen" (mellersta Norrland respektive Härnösand); Orgel med bänk. Musikinstrument och musikföremål från 1600-tal till långt in på 1900-talet.

En grupp frågor jag ställt rör vad samlingarna kan berätta om hur de kom till och om det omgivande samhället, om betydelsen av rörlighet och cirkulation för spridning av musik och nyheter. I fokus står centrum-periferirelationer: regionens förhållande till huvudstaden i stort, och i synnerhet relationen mellan det regionala museet och huvudstadens centralinstitutioner, både när samlingarna användes och när de blev museisamlingar. En annan grupp av frågor rör hur samlingarna tagits om hand på museet och hur förändrade musei- och arkivmetoder påverkat kunskap om och tolkning av dem. Vilken betydelse har olika sätt att omhänderta en samling över tid fått för dess tillgänglighet? En tredje grupp rör vilka satsningar av statliga, regionala, kommunala eller privata institutioner som genomförts och hur musiksamlingar tas om hand i ett museum som alltmer kommit att fokusera på traditionella materiellt inriktade museiämnena, som arkeologi, etnologi, byggnadsvård och konst.

Övergripande syften är att bidra till norrländsk musikhistoria och belysa hur musiklivet i Västernorrland utvecklats i nära samspel med övriga Sverige och Europa, samt att belysa betydelsen av synliga och tillgängliga källor i lokala och regionala kulturarvsinstitutioner som

museer, arkiv och hembygdsgårdar och hur de kan bidra till förnyad kunskap och nya användningsområden.

Material, metod, disposition och tidigare forskning

I granskningen av de fyra musiksamlingarna har jag använt mig av kort- och lappkataloger, artiklar, bokpublikationer, äldre litteratur och museets årsberättelser i *Arkiv för norrländsk hembygdsvetenskap*. För att hitta information om museisamlingarnas tillkomst har litteratur kopplad till samlingarnas olika ämnesområden använts. För att tydliggöra senare tiders arbete med samlingarna har kompletterande material hämtats från museets verksamhetsarkiv, som projektbeskrivningar och intervjuer med museianställda. För att kartlägga hur samlingarna tagits omhand har en orientering i museiarkivet gjorts bland förfrågningar, korrespondens, artiklar och material som berör andra institutioner och användare.

Presentationen av de fyra samlingarna är disponerad på likartat sätt, för att de ska kunna jämföras och tillsammans belysa musikliv i Västernorrland under 1800-talet:

1. Bakgrund: tid och miljö som samlingen kan kopplas till.
2. Vilken information finns om samlingen när den var i funktion och när den övergick till att bli museisamling?
3. Vilken betydelse fick de nationella centralinstitutionernas inventerings- och dokumentationsarbete på 1970- och 80-talen för senare tiders synliggörande genom publikationer, digitalisering och digital registrering.

Förutom texter kopplade till antologins temata har jag använt artiklar, uppsatser och äldre litteratur som berör det regionala musiklivet i Västernorrlands län.⁶ Det är främst inom ämnet idé- och lärdoms-

⁶ Åke Hanaeus, "Konst och Musik 1870–1930", i Lars-Göran Tedebrand, red., *Sundsvalls historia III* (Sundsvall: Sundsvalls kommun 1997); Roger Qvarsell, "Härnösands gymnasium", i *Norrländsk uppslagsbok*, bd 2. (Umeå: Norrlands universitetsförlag AB 1994); För frågeställningar kring regionala musiklivs framväxt och förändring: Alf Arvidsson, *Sågarernas sång: Folkligt musicerande i sågverksamheten i Ådalen 1850–1980*, (diss. Umeå: Umeå universitet 1991); Förhållandena i Ådalen

historia som breda studier har gjorts av musik- och sällskapslivet i Sundsvall respektive Härnösand under 1800-talet. Eftersom forskningen om regionala musikliv är relativt begränsad har även minneskrifter, föreningspublikationer, uppslagsverk och andra populärvetenskapliga texter använts.

För förståelsen av det musikliv som utvecklats genom århundradena i mellersta och övre Norrland bör kulturgeografin beaktas. Stat, kyrka och skola dominerade vid den kolonisering av övre Norrland, som delvis utgick från Ångermanland från 1600-talet till 1900-talets början. Härnösand hade sedan mitten av 1600-talet en särskild position som ämbetsmannastad och superintendentia för den norrländska regionen.⁷ Då sträckte sig Härnösands stift upp mot Norra ishavet och in i norra Finland, men när Sverige förlorade den finska delen till Ryssland 1809 drogs riksgränsen längs Torne älv. Fortfarande var Härnösands stift stort med landskapen Ångermanland, Medelpad, Jämtland och Härjedalen samt Västerbottens och Norrbottens län. Först 1904 avskildes den nordligaste delen och blev Luleå stift. Härnösand är ännu stiftsstad, även om det geografiska området har minskat.

Under samma århundraden utvecklades Härnösand som skolestad. Den första trivialskolan norr om Gävle inrättades liksom apologist-skolan 1640. Ett gymnasium av högsta rang inrättades 1650 och blev till långt in på 1800-talet den första och enda förberedande utbildningsmöjligheten för universitetsstudier norr om Gävle. Skolelever rekryterades från hela Härnösands stift.⁸ Gymnasiet hade främst en klassisk teologisk, men till en del också naturvetenskaplig inriktning.

Som skolestad i mellersta och övre Norrland utvecklades Härnösand genom århundradena. Det Högre allmänna läroverket var

och Alnö i Västernorrlands län är likartade, särskilt vad gäller de stora befolkningsomflyttningarna från 1850-talet och framåt.

⁷ Härnösand var superintendentia 1647 fram till 1772, då Härnösand i stället blev ett stift. Det delades 1904, då Luleå stift bildades omfattande Norrbottens och Västerbottens län; "Härnösands stift", <https://sv.wikipedia.org/>, hämtad 28 januari 2024.

⁸ Harald Wik, *Härnösands historia, del III* (Härnösand: Härnösands kommun 1981), 13; Bengt G. Hallgren & Leif Lindin, "Härnösands stift", i *Norrländsk uppslagsbok*, bd 2 (Umeå 1994), 170; Gunlög Fur, "Kolonisation och kulturmöten under 1600- och 1700-talen", i Daniel Lindmark & Olle Sundström, red., *De historiska relationerna mellan Svenska kyrkan och samerna en vetenskaplig antologi*, bd 1 (Skellefteå: Artos & Norma 2016), 242 ff.

högst rankat norr om Gävle, men flera läroverk inrättades i de norrländska städerna under 1800-talet. Fattigskolan, Folkskolan, Yrkesskolan, Navigationsskolan, Folkskole- och småskoleseminariet, Dövs skolan, Flickskolan, Tekniska läroverket, Trädgårdsskolan, Vårsta diakonianstalt samt Tekniska skogs- och sågverksskolan var några av de skolor som fick fortsatt betydelse med stora geografiska upptagningsområden.⁹

Härnösand var under 1800-talet länets största stad; en kommersiell och kulturell centralort i stiftet, länet och stora delar av Norrland.¹⁰ Hit kom människor från när och fjärran. 1845 räknades Härnösand som den fjärde största rederistaden i Sverige, efter Göteborg, Stockholm och Gävle. Skeppsvarven var många längs kusten och stora segelfartyg seglade ut över världshaven.¹¹ Stockholm och framför allt Uppsala var referenspunkter för sällskapslivet i Härnösand. Sedan länge hade de präster som skulle kristna befolkningen i norr fått sin utbildning vid Uppsala universitet.

Med 1800-talets stora befolknings- och samhällsförändringar och ett växande urbant borgerskap utvecklades Härnösands musikkultur. Stor betydelse fick Härnösands musiksällskap och inte minst musikdirektör Anders Sidner. Genom hans engagemang i skolungdomens musikundervisning inleddes på 1840-talet ett samarbete mellan musiksällskapet och skolungdomarna.¹² Med flera timmars musikövning per vecka hade ämnet musik en central plats inom utbildningen.¹³

⁹ Wik, *Härnösands historia, del III*, 308 ff.

¹⁰ "Härnösand", <https://ortshistoria.se/Städer/Härnösand>, hämtad 24 januari 2024.

¹¹ Wik, *Härnösands historia, del III*, 191.

¹² Musikaliesamlingar till Gymnasii Capell. Även enstaka förteckningar över instrument och musikallier ligger i Läroverkssamlingen från 1830-talet och framåt; Bengt Ahlbeck, *Musikdirektör Anders Sidner: Musikundervisning och musikliv i skolstaden Härnösand 1840–1870* (Diss. Visby: KMH Förlaget 1998), 107 ff.; Den del av musiksamlingen som det handlar om här kom till Härnösand 1792: namngivna lärare i sång och musik finns dokumenterade för åren 1688 till 1841; Otto Norberg, *Härnösands Kungl. Gymnasium: Bidrag till svenska skolans historia* (Stockholm: P.A. Nordstedt & söners förlag 1896), 95–98; I föreliggande antologi även artiklar kopplade till Härnösand av Anders Olsson och Mattias Lundberg.

¹³ Norberg, *Härnösands Kungl. Gymnasium*, 42.



Det gamla gymnasiet byggnad i Härnösand ritades av arkitekt Olof Tempelman. Den invigdes 1791 och var en av anledningarna till att Carl Nyréns notsamling skänktes till Härnösand 1792. Det gamla gymnasiet uppgick sedan i det bildade elementarläroverket 1849. Foto: Västernorrlands museum, PHO_U3173.

Högre allmänna läroverket i Härnösand. Musikalien

Den första av de fyra samlingarna är en skol- och museisamling. I museiarkivet attribueras den till Högre allmänna läroverket i Härnösand, men den innehåller också handskrifter från tiden för det gamla gymnasiet och därefter elementarläroverket. Delar av samlingen ser ut att ha varit tänkt mer som ett musikbibliotek än en arkivsamling. Med tiden hamnade den på Murberget och blev en museisamling.¹⁴

Det är en stor samling, 42 arkivvolymer samlingsverk, 38 arkivvolymer verk ordnade efter enskilda kompositörer och en mindre del dokument rörande Gymnasii Capell från 1840-talet, utlån av instrument, noter, förteckningar av noter från det äldre musiksällskapet och annat. Den består av noter från 1700-talets andra hälft genom 1800-talet och fram till 1920-talet: handskrivna och tryckta, instru-

¹⁴ Inom museet kallades samlingen internt i många år för "Läroverkets musikalien", "Läroverkssamlingen" eller "Gymnasiesamlingen". Här kallar jag den "Läroverkssamlingen". Den officiella arkivbenämningen är "Högre allmänna läroverket i Härnösand. Musikalien".

mentalmusik, vokalmusik, religiös musik, sångsamlingar, sångböcker och instrumentskolor som har skänkts eller lämnats till museet från läroverket utan några handlingar eller uppgifter om inlämnandet. 1700-talsmusiken dominerar, mindre än hälften består av 1800-talsmaterial; en del pianolitteratur, manskör, blandad körsång och operor.¹⁵ 1900-talsmaterialet utgör mindre än fem procent med exempelvis marscher för blåsorkester.¹⁶ Exempel på några av de kompositörer som finns representerade i inbundna samlingsverk är J.D. Heinichen, G.B. Sammartini, F.P. Schubert, G.P. Telemann, G.B. Pergolesi, F.A. Uttini, J.H. Roman, G. Pugnani, C.A. Campioni, J. Stamitz för att nämna några i den äldsta delen av samlingen, men också F. Benda, F.A. Berwald, L. Boccherini, Braun, C.A. Campioni, A. Corelli, C.W. Gluck, J.A. Hasse, N. Jomelli, P.A. Locatelli, P. Nardini, F. Schmitt, C. Stamitz, J. Stamitz, C. Tassarini, E. Pratté, G.B. Viotti, A.L. Vivaldi, förutom alla de kompositörer som finns representerade i de 38 volymer, där verken ligger samlade var för sig.¹⁷

Vad säger källorna?

Härnösand eldhärjades svårt 1710, 1714 och 1721, det sistnämnda året under rysshärjningarna längs norrlandskusten.¹⁸ Hela staden brändes ned, men från 1724 var biblioteket och bra löner ändå orsaker till att högt kvalificerade lärare och professorer lockades till staden.¹⁹ Gymnasiebiblioteket var länge Härnösands enda bibliotek. Det byggdes främst upp genom donationer och där förvarades också noterna.²⁰ Två av alla de personer som hade betydelse för samlingarnas tillväxt var Johan Hinric Lidén (1741–1793), uppsalaprofessor och samlare

¹⁵ "Högre allmänna läroverket i Härnösand. Musikalier". Västernorrlands museums arkiv 11A1; Collective access; Klara arkivsök.

¹⁶ <https://arkiv.vnmuseum.se/klara-vnm/webui/index.html#/archive/177history>; Härnösand hade en Skarpskytteförening med unga män som utbildades till blåsmusiker i en blåsorkester. De gav också konserter i läroverkets "festivitetsal"; Ahlbeck, *Musikdirektör Anders Sidner*, 95.

¹⁷ "Läroverkssamlingen", <https://vasternorrlandsmuseum/collectiveaccess>, hämtad 2023-05-14; Anders Petter Andersson, *Carl Nyrén och hans notsamling* (Påbyggnadsuppsats, Stockholms univ., Musikvetenskapliga institutionen 1996), bilaga 5 och 6; "Högre allmänna läroverket i Härnösand. Musikalier", <https://arkiv.vnmuseum.se/klara-vnm>, hämtad 14 maj 2023.

¹⁸ Wik, *Härnösands historia, del III*, 23 f.

¹⁹ Roger Qvarsell, "Härnösands gymnasium", i *Norrländsk uppslagsbok*, bd 2. (Umeå, 1994), 169.

²⁰ Norberg, *Härnösands Kungl. Gymnasium*, 129.

av böcker och noter samt Carl Gustaf Nordin (1749–1812), riksdagsman och adelsman som stod Gustav III nära genom sina intressen för antikvariska samlingar. De kungliga och nationella kontakterna kom att få betydelse för Nordin själv och för staden Härnösand. Att ett gymnasiebibliotek i norra Sverige kunde innehålla avskrifter och tryck som var av nationellt intresse var remarkabelt.²¹ För gymnasieelever var tillgången till böcker och noter viktiga.

Den äldsta delen av Gymnasiebibliotekets musikalien utgörs av Carl Nyréns musiksamling; en handskriftssamling. I samband med gymnasiebyggnadens invigning 1791 donerade uppsalaprofessorn och samlaren Johan Hinric Lidén en boksamling om 150 volymer. Året därpå, 1792, skänkte han även den musikaliesamling som kom att bli den äldsta delen i museets läroverkssamling. Båda samlingarna var inköpta från dödsboet efter prästen, samlaren, författaren och kopisten Carl Nyrén (1726–1789). Notsamlingen har sitt ursprung i södra Sverige och är avskrifter av ett slag som var vanliga vid tiden och som visade på kulturell status.²² Liknande samlingar finns i Linköping, Uppsala, Lund, Skara, Alingsås och Karlstad. Syftet med gåvan var möjligen kopplad till rådande bildningsideal och den status som gymnasiebyggnaden fick genom stockholmsarkitekten Olof Tempelman (1745–1816).²³

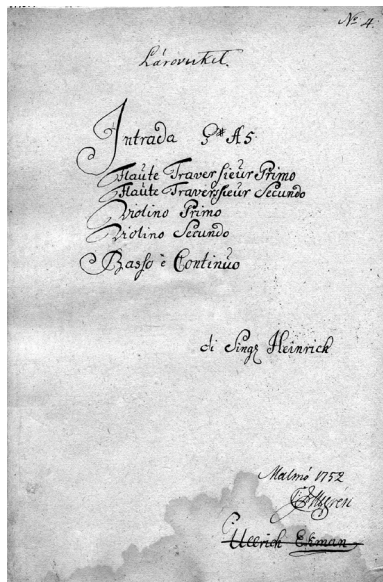
Varken Lidén eller Nyrén hade direkta kopplingar till Härnösand eller Norrland. Lidén lärde under studieåren i Uppsala känna Olof Tempelman och biskop Erik Hesselgren (1715–1803), de två bakom uppförandet av gymnasiebyggnaden.²⁴ Nyrén var född i Linköping, studerade i Lund, hade anknytningar till Alingsås, Stockholm, Uppsala och Linköping och blev präst i Kuddby, Östergötland. Under en tid arbetade han för Jonas Alströmer d.ä. i Alingsås och blev där vän med Alströmers barn som reste på uppdrag i Europa. I de bevarade breven till Nyrén från Patrik Alströmer finns utöver miljöbeskriv-

²¹ "Carl Gustaf Nordin", <https://sv.wikipedia.org/>, hämtad 2 oktober 2023.

²² Donationsbrev och förteckning från år 1791 finns på Riksarkivet i Härnösand. Ett kopierat donationsbrev och en förteckning över musikalierna finns på Uppsala universitetsbibliotek; Andersson, *Carl Nyrén och hans notsamling*, 2, 23 f.

²³ Andersson, *Carl Nyrén och hans notsamling*, 23 f.; Olof Tempelman upprättade ritningar till såväl landshövdingens residens som gymnasiebyggnaden. Gustav III:s namnteckning finns med på den upprättade ritningen till gymnasiebyggnaden; Wik, *Härnösands historia del III*, 32 f.

²⁴ Andersson, *Carl Nyrén och hans notsamling*, 23 f.



En titelsida som indikerar olika tidsperioder: Malmö 1752 med Carl Nyréns signatur, från hans egen gymnasietid i Lund. Läroverket och No 4 indikerar en tid efter läroverksreformen 1849. Genom årtiondena indikerar hans signaturer att han står som ägare alternativt kopist. Foto: Västernorrlands museum.

ningar från främmande länder ofta beskrivningar av musik, instrument och strängar.²⁵

Nyréns notsamling blev med tiden en använd skolsamling i Härnösand, men ersattes möjligen alltmer när lättlästa tryckta noter började spridas i landet. Notsamlingarna i gymnasiebiblioteket växte genom donationer, men också genom inköp av nya tryckta musikallier. Studier av tillkomst och användning ger inblickar i tidens musikliv och sällskapsliv. Anders Sidner är ett namn som nämns i samlingen. I början av 1830-talet hade han som musikbegåvad student i Härnösand rest till Uppsala och Stockholm för vidare studier. När han 1841 återkom till hemstaden blev han musiklärare vid gymnasiet (som senare uppgick i elementarläroverket), ledare för Sällskapet för Musiköfningar (från 1842 Härnösands musik-

sällskap) och den drivande kraften i Härnösands offentliga musikliv under decennierna runt mitten av 1800-talet.²⁶

I Härnösand var sambandet mellan musiksällskap och skola en självklarhet.²⁷ Förutom till undervisning användes den gamla gym-

²⁵ Andersson, *Carl Nyrén och hans notsamling*, 4 f., 11 f., 15.

²⁶ Vid slutet av 1800-talet benämndes det Musiköfnings-Sällskapet eller Sällskapet för Musiköfningar; Torsten Bucht, *Härnösands musiksällskap 1842–1942* (Härnösand 1942), 3, 12.

²⁷ Ahlbeck, *Musikdirektör Anders Sidner*, 93 f. och 146 ff.; David Kettlewell, Inven-teringsblanketter, "Länsmuseet Murberget i Härnösand, Läroverkets Musikallie-samling". Upprättat och genomfört 1992–1995; Vid tiden för Ahlbecks avhandling var samlingen ännu inte genomgången i detalj på museet. Avhandlingen tar upp musikundervisning och musikliv i skolstaden Härnösand 1840–1870 med utgångs-punkt från Anders Sidner själv. Ahlbeck gör en genomgång av repertoarer som

nasiebyggnaden, invigd 1791, till gudstjänster, baler i festsalen, konserter i musiksalen och barnfester i gymnastiksalen. Stor betydelse som mötesplats, för konserter, baler och fester hade också Residenset.²⁸ Musiksamlingen vittnar om kammarmusicerande i duos, trios och kvartetter, men också större besättningar i symfonier och konserter. Förteckningar finns för utlåning av instrument och musikalier samt över elever som deltog i körsång och musiksällskapet. En del dansmusik kan kopplas till de soaréer som avslutades med dans och som Anders Sidner lät sina elever stå för. Genom Sidners brevväxling med sin uppsalavän kompositören Jacob Axel Josephson beskrivs skolans musikliv och framstegen för gymnasiekören och gymnasieorkestern. De elever som kom med i musiksällskapet skolades in i sina stämmor och kallades ”begynnare”. De musikelever som var mer kunniga i musik fick kopiera noter åt Sidner mot arvode. Det krävdes musikkunskaper för att exempelvis skriva ut Sorgemusik över Gustav III av Joseph Martin Kraus, Skapelsen, oratorium av Joseph Haydn eller Concerto nr 24 i h-moll för violin och orkester av Giovanni Battista Viotti.²⁹

Kyrkan hade en nära koppling till gymnasiet genom att eleverna deltog i gudstjänsterna med sång. Kyrkobyggnaden övergavs 1836 på grund av dess dåliga skick och därefter hölls gudstjänsterna i gymnasiebyggnadens festsal fram till invigningen av den nya domkyrkan 1846. När gymnasiet uppgick i elementarläroverket 1849 var det läroverkseleverna som bildade stommen i kyrkosången och kyrkomusiken.

Hur gick det sedan? 1970-tal

Hur, när och varför blev skolsamlingen en museisamling i Väster-norrlands museum? Sedan länge har musikalier, musikinstrument, naturalier, mynt och andra föremål från läroverket deponerats på museet, medan läroverkets dokument och böcker förvarats på Riks-

skoleleverna tog del av i skolan, i Sällskapet för Musiköfningar, men också i kyrkan och i den tidens populärmusik. Det verkar inte som om Ahlbeck hade tillgång till någon notsamling, men däremot allehanda skriftlig information i brev, i officiella handlingar i Landsarkivet i Härnösand och i notiser i *Härnösands Posten*.

²⁸ Roger Qvarsell, *Kulturmiljö och idéspridning: Idédebatt, bokspridning och sällskapsliv kring 1800-talets mitt* (Stockholm: Carlssons 1988), 29 ff.; Residenset i Härnösand är landshövdingens arbets-, representations- och bostadshus. Det var också ritat av arkitekten Olof Tempelman (1745–1816). Residenset invigdes 1790.

²⁹ Ahlbeck, *Musikdirektör Anders Sidner*, 53 f.

arkivets filial i Härnösand. Hur musikalierna med tiden hamnade i museiarkivet på Murberget är dock fortfarande oklart. Det fanns musiksalar i den gymnasiebyggnad som invigdes 1791 och som härbärgerade elementarläroverket från 1849 och framåt. En bibliotekskassa lämnade bidrag för instrument och musikalien under 1800-talet. En orgel hade skänkts 1830 av A. Lidblom och 1844 togs ett klaverinstrument samt 50 musikalien emot som gåva av Sällskapet för Musiköfningar. Vid samma tid skapades också en förteckning över vad som fanns att tillgå för musikundervisningen. En del av dessa förteckningar, även över utlån, finns i museets Läroverkssamling. Med det Högre allmänna läroverkets förflyttning till nya och mer funktionella lokaler läsåret 1882/83 följde säkerligen noterna med. I den nya läroverksbyggnaden nyttjades vinden redan av Västernorrlands läns museisällskap.³⁰ En hypotes är att de äldsta notsamlingarna i Läroverksbiblioteket ersattes med nya och att museisällskapet såg ett kulturhistoriskt värde i notsamlingen och tog hand om den. Tillsammans med övriga bokrariteter skulle Läroverkssamlingen kunna ha följt med till Föreningen för norrländsk hembygdsforskning, som bildades 1909, och det kulturhistoriska museet som med tiden skulle bli Västernorrlands museum. Kanske togs då samlingen emot som en kulturhistorisk räddningsåtgärd för att ingen annan ville ha den? Kanske ansågs det vara lämpligt att ta emot den i samband med att resterna av en orgel från det gamla gymnasiet hade skänkts till museet omkring 1909? Hur och när musiksamlingen togs emot och införlivades i museisamlingarna är ännu inte klarlagt.

I museiarkivet kom samlingen att betecknas efter den skolinstitution som senast hade ägt den: Högre allmänna läroverket i Härnösand. Efter att den först tagits emot, men inte registrerats, så blev samlingen obekant och otillgänglig för en allmänhet. Den blev senare synlig för forskare och musiker genom det europeiska RISM-projektet (*Répertoire internationale des sources musicales*) som på 1970-talet syftade till att registrera källor till musik från tiden före år 1800.³¹ Genom RISM-katalogen kunde intressenter identifiera och

³⁰ Torsten Bucht, *Härnösands musiksällskap 1842–1942*, 20; Gösta Bucht, "Härnösands läroverks gamla och nya byggnader", i *Högre allmänna läroverkets i Härnösand årsredogörelse 1931–1932* (Härnösand 1932), 9 f., 17 ff.; Norberg, *Härnösands Kungl. Gymnasium*, 129.

³¹ <https://rism.info>; Anna-Lena Holm, "RISM i Sverige", *Svensk tidskrift för musikkforskning* (1985), 42–51.

kontakta den institution som höll samlingen.³² Projektet genomfördes via dåvarande Musikaliska akademins biblioteks raritetsavdelning (numera Musik- och teaterbiblioteket) och innebar att den äldsta delen av läroverkssamlingen kom att inventeras.

Informationen om att det fanns en 1700-talssamling i Härnösand spreds, vilket ledde till att den brittiske musikforskaren och musikpedagogen David Kettlewell (1946–2011) upptäckte samlingen. Efter att ha vikarierat som rektor vid Kapellsbergs musikskola och lärt känna samlingen genom privata besök anställdes han i perioder under 1990-talet av Läns museet-Murberget för att inventera hela beståndet.³³

Anders Petter Anderssons uppsats i musikvetenskap om den tidigaste delen i Läroverkssamlingen bygger till en del på Kettlewells arbete och ger en detaljerad bakgrund till museisamlingens historia och koppling till Härnösands gymnasium.³⁴ Sambanden mellan Carl Nyrén, Johan Hinric Lidén, Härnösands gamla gymnasium, Anders Sidner d.y., Läroverket och Sällskapet för Musiköfningar, senare benämnt Härnösands musiksällskap, är klarlagda, men fler frågor finns att besvara.

Musealisering – en reflektion

Den äldsta delen i Läroverkssamlingen utgörs av Nyréns privata notsamling som skänktes till det gamla gymnasiet i Härnösand 1792. Den delen av samlingen gav uppmärksamhet åt och fick en egen identitet inom den stora Läroverkssamlingen när inventeringen skulle göras för RISM i Stockholm på 1970-talet. Inventeringen fick i sin tur betydelse för det regionala museiarbetet till långt in på 2010-talet. Katalogen som Anna-Lena Holm upprättade fick också betydelse för forskare från olika delar av Sverige och Europa som sökte material i samlingen. Senare fick Läroverkssamlingen ytterligare uppmärksamhet, när den digitaliserades inom Riksantikvarieämbetets projekt Kulturarvs-it och när den datorregistrerades av accessmedarbetaren Karin Helsing i databasen "Klara arkivsök" i

³² Diarium; Verksamhetsfrågor; Kortkatalog som visar på de förfrågningar som har kommit till Västernorrlands museum om samlingen genom åren.

³³ Fr:M BA 313. Tidigare M BD 188. Intervju med David Kettlewell, Lövsjö, Bollsta-bruk. Inspelning: Inger Stenman (1995).

³⁴ Andersson, *Carl Nyrén och hans notsamling*, 1 f.

samband med Access-arbeten.³⁵ På 2010-talet blev samlingen presenterad digitalt tillsammans med katalogkort och inventeringsblanketter. Databaserna blev då mer tillgängliga genom de inskannade noterna, vilket skapade nya användnings- och analysmöjligheter.³⁶ Under 2020-talet påbörjades byte av digitala system, vilket igen gjorde musikmaterialet svåråtkomligt.

Adolf Sjödén musiksamling. 1800-tal

Den andra samlingen härrör från en europeiskt verkande musikers notarkiv. I Västernorrlands museums arkiv benämns den "Adolf Sjödén musiksamling". Den internationellt kände harpisten Adolf Sjödén (1843–1893) föddes och växte upp i Sollefteå, där han som barn lärde sig spela harpa av prostinnan Runstén. 1854 började han på elementarläroverket, där han till en början fick musikdirektör Anders



Adolf Sjödén, ca 1880. Foto: Västernorrlands museum. PHO_YLM_0314.

Sidner som lärare i violin och piano. 17 år gammal skrevs han in som medicinstudent vid Uppsala universitet, för att senare fortsätta sina medicinstudier i Stockholm. Där blev han elev till harpisten och tonsättaren Edouard Pratté (1799–1875). 1865 lämnade Sjödén Sverige för fortsatta medicinstudier men lämnade snart läkarbanan för studier hos harpisten Alfred Zamara i Wien och för ett liv som turnerande musiker i Europa. De sista åren av sitt liv hade han inte mycket kontakt med Sverige, förutom genom sina släktingar, särskilt system

³⁵ "Det var Statens kulturråd som handlade ansökningar av medel. *Kulturrådet: Access har gett många nya jobb* – *Kulturnytt/Sveriges Radio*. Kulturarvs-it hanteras av Riksantikvarieämbetet utifrån en förordning (SFS 2003:248) utfärdad i maj 2003"; Bengt Wittgren, Antikvarie projekt & forskning, Västernorrlands museum. Personlig kommunikation, epost 8 september 2023.

³⁶ Andersson, *Carl Nyrén och hans notsamling*, 29; David Kettlewells inventeringsblanketter.

Alma (1855–1906), gift Edström, som han i ungdomen turnerat med i Sverige och Europa. Även Alma hade lämnat Sollefteå i unga år, men flyttade senare tillsammans med sin familj tillbaka till släktgården Hågesta i Sollefteå.³⁷

I Härnösand ökade antalet turnerande musiker, musik- och teatersällskap under 1800-talet. Några av de återkommande musikerna var Edouard Pratté och cellisten Carl Arnold junior (1824–1867).³⁸ I Musiksällskapet hade man bestämt sig för att inte välja in hedersledamöter, men för Edouard Pratté och Carl Arnold junior gjordes undantag och de blev båda hedersledamöter 1850. Tjugotvå år senare, år 1872, valdes också Adolf Sjödén in som hedersledamot i Härnösands musiksällskap.³⁹

I *Svensk Musiktidning* nr 13 1893 infördes en längre biografisk artikel om Sjödéns liv och verksamhet.⁴⁰ Senare samma år infördes i samma tidning ett tillägg, där det berättas om ett brev som inkommit till *Stockholms Dagblad* från Schweiz med fler uppgifter om Sjödéns liv och verk. Det poängterades där att han inte varit omtalad i eller hade besökt Sverige de sista 15 åren av sitt liv, men att han på kontinenten, i Schweiz, Italien och västra Tyskland, fortfarande var ett namn och att han konserterat intill de sista veckorna före sin död 1893.

Trakten runt Sollefteå och Ådalen präglades av jordbruk, jakt, fiske och järnbruk som anlagts under 1600- och 1700-talen. I nedre Ådalen fanns Sandö glasbruk, där Frans Berwald var disponent en tid, och upp emot



Härnösands hamn. Vattenvägarna var viktiga för färder söderut mot Stockholm och kontinenten. Från Sollefteå gick älvbåtarna mot kusten och i Härnösand väntade segelfartygen. Det var den vanliga färdvägen för Adolf Sjödén och hans syskon. Foto: Viktor Lundgren 1937

³⁷ Nils Edström, Information angående Adolf Sjödén, Hågesta gård och museet i Sollefteå. Telefax Länsmuseet Västernorrland 9 november 2000, 3 f.

³⁸ Bucht, *Härnösands musiksällskap 1842–1942*, 34.

³⁹ Bucht, *Härnösands läroverksbibliotek*, 59.

⁴⁰ "Adolf Sjödén", *Svensk musiktidning* nr 13 (1893), 97–98.

tjugofem sågverk som hade etablerats under 1800-talet. Trävaruindustrin dominerade och befolkningsökningen var anmärkningsvärd. För att sätta i gång och driva sågverk och bruk krävdes specialiserade yrkeskategorier. Arbetskraft kom bland annat från Värmland och Dalarna. Många sågverkspatroner kom från västkusten, specialister anlände från länder som Italien och Nederländerna. Med inflyttningen följde också musik och musicerande. Nyheter och musik spreds förhållandevis snabbt. Många inom landsortssocieteten hade släktband till andra europeiska länder. Kontinenten kunde upplevas vara närmare och mer nåbar än huvudstaden Stockholm.⁴¹

Stora samhällsförändringar kännetecknade hela länet under andra halvan av 1800-talet. Vägar byggdes i skogsområdena. Norra stambanan drogs genom landskapet och med Ådalsbanan fick Sollefteå förbindelse till kusten och Härnösand. När kommunikationerna blev bättre knöts landskapet samman. Etableringen av T3, Norrlands trängbataljon, och Västernorrlands Regemente gav Sollefteå en militär karaktär. Medan den framväxande landsortssocieteten hade musicerandet med sig från sin läroverks- och universitetstid i södra Sverige, fick musikplutonen betydelse för utbildning av många ådalsmusiker i sågverkens blåsorkestrar.

Vad säger källorna?

Adolf Sjödéns musiksamling är en utövande musikers samling med noter och material från Sjödéns hela liv med musik. En stor del är handskrifter. Utöver hans egna noter finns en del som tillhört systemen, Alma Edström, och en del som Sjödén köpt från dödsboet efter sin lärare och förebild Edouard Pratté.

I den andra artikeln om Sjödén i *Svensk Musiktidning* 1893 berättas det om hans stora notsamling på ungefär 200 nummer, att den även omfattar Edouard Prattés kvarlåtenskap och att den katalogiseras som bäst. Ingen uppgift angavs om var eller av vem. Artikeln avslutas med: "Vi torde komma i tillfälle att närmare specificera denna samling, säkert af värde nog för att böra införlifvas med något af

⁴¹ Nils Edström, Telefax 9 november 2000, 3 f.; Christer Westerdahl (1996) "Ångermanland. Befolkning", i *Norrländsk uppslagsbok. Ett uppslagsverk på vetenskaplig grund om den norrländska regionen*, bd 4 (Norrlands Universitetsförlag i Umeå AB, Umeå), 366 ff.; Johannes D. Degen, "Musik i Ådalen", i Johannes D. Degen, Carl Hjalmar Lidblom & Gudrun Lindahl, red., *Konst, musik, litteratur i Ådalen* (Bjåsta: CEWE-Förlaget, Bjåsta 1983), 86 ff.

våra offentliga bibliotek, i första rummet Musikaliska akademien".⁴² Så blev det inte, men efter Sjödéns död togs samlingen omhand av släktingar. Med tiden hamnade den i Regementsmuseet för I 21/Fo23 på Hågesta gård, där han själv hade växt upp tillsammans med syster Alma och tre bröder.

I samlingen finns konstmusik och folkmusik från de länder som Sjodén turnerade i: Skandinavien, Tyskland, Spanien, Italien, Portugal och i synnerhet Wales, Irland och Skottland. Sjodén lärde sig spela walesisk musik på trippelharpa och intresserade sig också för tysk medeltida trubadurmusik eller minnessång.⁴³ En lång rad kompositörer och arrangörer finns representerade, bland dem Elias Parish Alvars, Karl Oberthür, Edouard Pratté, Antonio Zamara, Jean-Henri Ravina, Franz Liszt, Felix Mendelssohn, Ludwig van Beethoven, Robert Schuman, Franz Schubert, Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel, Wolfgang Amadeus Mozart och Richard Wagner.⁴⁴ Vad Sjodén framförde på sina konserter har Barbro Sjödahl lyft fram efter att ha gått igenom Sjödéns bevarade konsertprogram och redovisat en del av dessa i sin samlingsbeskrivning.⁴⁵ Andra forskare och harpister som Lia Lonnert och Helen Davies Mikkelsen har studerat och redovisat sin forskning vid konferenser och i vetenskapliga artiklar.

Hur blev det en museisamling? 1970- och 80-tal

Till Västernorrlands museum kom Adolf Sjödéns musiksamling i juni 2001.⁴⁶ När Regementsmuseet skulle flyttas från Hågesta gård till Sollefteå centrum 2000 inkom förfrågningar och önskemål från släktingar och Regementsmuseet om att få överlämna sju flyttkartonger med noter till Länsmuseum. Enligt den muntliga berättelsen skulle Sjödéns noter ha sänts till Musikhistoriska museet i Stockholm för katalogisering på 1970-talet.⁴⁷ Släktingarna var inte nöjda med att katalogiseringen dröjde, varpå noterna fick skickas tillbaka och de placerades med tiden på Hågestagårdens vind där de blev

⁴² "Till Adolf Sjödéns minne", *Svensk Musiktidsning* nr 14 (1893), 109.

⁴³ "Adolf Sjodén", *Svensk Musiktidsning*, 97 f.; "Till Adolf Sjödéns minne", 109.

⁴⁴ "Adolf Sjodén", <https://arkiv.vnmuseum.se/klara-vnm/index.html#/volume>, Klara arkivsök (2007), hämtad 12 januari 2024.

⁴⁵ Barbro Sjödahl, "Adolf Sjodén. Historik", i *Samlingsbeskrivning* (2001).

⁴⁶ Inger Stenman, *Vikten av och planerandet för emottagandet av Adolf Sjödéns musikalsamling från Regementsmuseet i Sollefteå* (opublicerat kompendium 2000).

⁴⁷ Fr: M BA 499, Barbro Sjödahl, Sollefteå (2001). Inspelning: Inger Stenman.

kvar i 30 år.⁴⁸ Det kartotek och de arbetsanteckningar som följde med samlingen till Västernorrlands museum 2001 var gjorda på 1970-talet av Thore Lindh, tidigare föreståndare för I 21:s museum.⁴⁹ Lindh hade tagit emot notsamlingen från Adolf Sjödéns systerdotter, Vera Kåhrström i Härnösand, och förmedlat den vidare till Sollefteå museum.⁵⁰

På Hågestagårdens vind hade alltså sedan decennier tillbaka förvarats sju flyttkartonger med noter efter Adolf Sjodén, hans lärare Edouard Pratté och hans syster Alma. Det är musik för soloharpa, kvartetter, duetter, harpa och sång, symfoniorkester och körer, förutom brev och programblad. I Regementsmuseets utställningshall fanns bilder och en av Sjödéns harpor, deponerad av Musikhistoriska museet sedan 1983. Av de sju flyttkartongerna blev det 39 volymer med noter, brev och annat material i det nuvarande Västernorrlands museums samlingar. Även Adolfs systers, Alma Edströms, egen notsamling togs senare emot av museet.⁵¹

Museitradition – en reflektion

Det är en lång kedja av förvaringsplatser för Sjödénsamlingen innan den hamnade på Läns museet Västernorrland för digital registrering och skanning 2001. Hur många katalogiseringsförsök som har gjorts av Sjödéns samling genom tiderna är inte klargjort. Thore Lindhs efterforskningar och berättelser kunde föras vidare i en sorts museitradition via museiföreståndaren Stig Nilsson och museichefen K.A. Holmberg till museipedagogen Barbro Sjödahl.⁵² Hon skrev en etnologisk uppsats i ämnet som i sin tur hamnade på internet, där den upptäcktes av initierade forskare och musiker, som Lia Lonner, Helen Davies Mikkelborg och Delphine Constantin-Reznik. Tack vare deras arbeten, men också museets inventering, konservering och digitalisering kunde Prattés noter lyftas fram och nyttjas av Norrköpings symfoniorkester och harpisten Delphine Constantin-Reznik under ledning av Daniela Musca. Ett projektbidrag från I 21/

⁴⁸ Nils Edström, *Släktberättelse* (2000).

⁴⁹ Barbro Sjödahl, "Adolf Sjodén. Historik", i *Samlingsbeskrivning* (2001).

⁵⁰ Johannes D. Degen, "Musik i Ådalen" (1983), 86.

⁵¹ "Alma Edström", <https://arkiv.vnmuseum.se/klara-vnm/index.html#/volume> (2007) Klara arkivsök, hämtad 14 maj 2023.

⁵² Barbro Sjödahl. *Adolf Sjodén: Harpokungen från Norden*. Studentuppsats. Umeå universitet. (opublicerad, 1990), 2.

Fo 23 och T3 i Sollefteå gjorde att Läns museet Västernorrland kunde ta emot samlingen för härbärgering, registrering och konservering.⁵³ Statlig finansiering för skanning av museisamlingar bidrog också till att samlingen togs omhand digitalt via Riksantikvarieämbetets Kulturarvs-it och genom accessmedarbetaren Karin Helsing via Statens kulturråd. Detta enligt samma principer som för "Läroverksamlingen".

K.P. Lefflers personarkiv. Tidigt 1900-tal

Karl Peter Leffler (1863–1922) föddes i Leksand, men växte upp i Västmanland, Östergötland och Sörmland. Studentexamen tog han i Linköping, vilket följdes av universitetsstudier i Uppsala och senare under 1880- och 1890-talen arbetade han som skribent i *Uppsala Nya Tidning*. Leffler hade ingen tidigare anknytning till Västernorrland när han från studentliv och arbete i Uppsala kom till Sundsvall 1899. Som skribent vid *Sundsvalls Tidning* skrev han mellan 1899 och 1906 ledare och recenserade teater och musik under signaturen K.P.⁵⁴ 1907 flyttade han till skol- och ämbetsmannastaden Härnösand som skribent för *Västernorrlands Allehanda*.

Under 1800-talet professionaliserades tidningsvärlden alltmer. Tidningar blev en del i spridandet av nyheter, folkbildning och idéer. Det första boktryckeriet norr om Gävle, inrättat 1800 i Härnösand av den tidigare lektorn, senare biskopen, Carl Gustaf Nordin, fick stor betydelse för spridning av nyetablerade tidningar, tidskrifter, böcker och andra tryck.⁵⁵ Samtidigt institutionaliserades musikkritiken och fick fastare former, vilket märks inte minst i Lefflers recensioner av teater och musik vid sekelskiftet 1900.⁵⁶ I alla de tre tidningarna arbetade Leffler på liknande sätt. Under den fasta rubriken

⁵³ Stenman, *Vikten av och planering för emottagandet av Adolf Sjödéns musikliesamling från Regementsmuseet i Sollefteå*.

⁵⁴ Margareta Jersild, *K.P. Leffler – I folkmusikbevarandets tjänst* (Härnösand 1994), 19 f. och 26.

⁵⁵ Corin, Carl-Fredrik, "Carl-Gustaf Nordin", *Svenskt biografiskt lexikon* 27 (1990–1991), <https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/8291>; Qvarsell, *Kulturmiljö och idéspridning*, 108 f.

⁵⁶ Anne Reese Willén, *I huvudstaden, musiklivets härd: Den strukturella omvandlingen av Stockholms offentliga konstmusikliv ca 1840–1890* (Diss. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis. Studia Musicologica Upsaliensis. Nova Series 24, 2014), 73.



Karl Peter Leffler recensent och tidningsman, början av 1900-talet. Ateljébild: Adèle Kindlund, Storgatan nr 12, Sundsvall. Foto: Västernorrlands museum.

”Teater och Musik” och som tidningsman fick Leffler möjlighet att påverka människor genom folkbildande artiklar.

K.P. Lefflers personarkiv är stort och innehåller material från hela hans liv, även barn- och ungdomstid. Det består av nio arkivvolymmer med ämnesordnade handlingar i både tryck och handskrift. Medan pressklipp-samlingen av notiser, recensioner och artiklar framför allt speglar musik- och teaterlivet i Sundsvall och Härnösand från sekelskiftet 1900 och ett par decennier därefter, speglar personarkivet hans stora intresse för folkmusik.⁵⁷ Vid sidan om sitt arbete vid de olika tidningarna skrev Leffler

folkmusikartiklar, deltog som prisdomare vid spelmanstävlingar och tecknade upp närmare 1 000 låtar och visor främst i Ångermanland, men också i Medelpad. Han hade dessförinnan även gjort stora upp-teckningsarbeten i Södermanland, Uppland, Dalarna, Gästrikland, Hälsingland och Jämtland. I Härnösand engagerade han sig på fritiden i Avdelningen för folkmusik vid Föreningen för norrländsk hembygdsforskning. Från 1919 kunde han som fast anställd folkmusikintendent vid samma förening ägna sig åt folkmusiken på heltid. Han renskrev sina uppteckningar för publicering och planerade en stor utgivning av folkmusik från övre Norrland. Han hade precis startat publicering av de första häften när han dog 1922.⁵⁸

⁵⁷ Leffler hade ungefär samma mall för sina recensioner under rubriken ”Teater och Musik” i *Sundsvalls Tidning* och *Västernorrlands Allehanda*, som när han skrev för *Upsala Nya Tidning*; Jersild, K.P. *Leffler i Folkmusikbevarandets tjänst*, 20; F1:5–7: pressklipp 1899–1922.

⁵⁸ Bucht, Gösta, ”Härnösands läroverksbibliotek”, särtryck ur *Nordisk tidskrift för bok- och biblioteksväsen* (Uppsala: Almqvist & Wiksells, 1920); Västernorrlands museum, ”K P Lefflers personarkiv”, F1:5–7: pressklipp 1899–1922.

Vad säger källorna?

Ett personarkiv tillhörigt en van skribent, dokumentatör, recensent av teater och musik, uppvecklare av folkmusik och med tydliga folkbildningsideal visar på ett brett och rikt material kopplat till ett samtida musikliv. Lefflers sätt att samla och ordna sitt material visar också på en medvetenhet om att innehållet skulle kunna få betydelse i en möjlig framtida historieskrivning. Här finns uppgifter om teater- och musikliv, med turnerande teater- och musiksällskap från när och fjärran, musiker inom olika genrer och jubilerande musik- och teaterpersonligheter.

Under 1800-talet ökade antalet turnerande musiker, teater- och musiksällskap markant i Sverige. Turnerandet skedde inte bara inom landet utan även utanför landets gränser. Med musikerna följde också en ökad cirkulation av musik och nyheter. Två pressklipp belyser betydelsen av den utvecklingen för musiklivet i norra Sverige i början av 1900-talet.

Den 5/9 1905 infördes en recension av Leffler i *Sundsvalls Tidning* om violinisten Sven Kjellström (1875–1959), en musikalisk idé- och folkbildningsspridare av stora mått.⁵⁹ Kjellström framträdde i Sundsvall med sin mångåriga musikerkollega Alfred Roth (1870–1947), då bosatt i London. De båda musikerna besökte Sundsvall åtskilliga gånger. Tillsammans turnerade de i omkring 14 år, särskilt sommartid när Alfred Roth hade ledigt från sin organisttjänst i London. I Väster-norrlands län finns åtminstone 38 kända konserter dokumenterade. Kjellström spelade ofta i duo eller kvartett, ibland solo, i Sundsvall, Härnösand och Sollefteå, men Kjellström och Roth turnerade även längs hela norrlandskusten och inlandet.⁶⁰ Att Leffler var en stor beundrare av Sven Kjellström framkommer tydligt i hans pressklipp.

Hösten 1906 spelade Jagelsky damkapell under en månads tid på St Petrilogen, en restaurang i Härnösand. Kapellet kom från Wien, hade spelat i Tammerfors och Vasa i Finland, och skulle nu resa vidare för att spela på Stadshuscaféet i Sundsvall.⁶¹ I sin recension i

⁵⁹ K.P., ”En konsert av högsta rang, Kjellström och Roth”, *Sundsvalls Tidning* (5 september 1905).

⁶⁰ Axel V Sundkvist, *Sven Kjellström-Institutet för rikskonserter. Sverige runt med Cremonesare* (Umeå: Larsson & co 1978), 164.

⁶¹ Nuppu Koivistos, *Sähhövaloa, shampanjaa ja Wiener Damenkapelle: Naisten salonkiorkesterit ja varieteealan transnationaaliset verkostot Suomessa 1877–1916*.

Västernorrlands Allehanda dagen efter avskedskonserten 15/10 1906 var Leffler inte entusiastisk. Försiktigt välvillig beskrev han deras musik som mer av underhållningsmusik än konsertmusik, men att kapellet ”på sätt och vis utgjort dragningskraft till lokalen” och mid-dagen. Det var glada toner, men repertoaren var av det enklare slaget. Samspelet var ganska bra, med ett och annat relativt njutbart horn-solo. En något så när talrik publik hade gett det avresande kapellet vänliga applåder, men enligt Leffler borde man kunna fordra mer av ett kapell som sökte engagemang i förstklassiga lokaler.⁶²

I de samlade pressklipp som Leffler lämnade efter sig presenteras och recenserar en lång rad turnerande konsertmusiker, restaurangmusiker, musiksällskap, operettsällskap, folklustspel, teater- och operasällskap, virtuoser och amatörer. Här finns en kronologiskt ordnad källa till insikter om omfång och djup i länets musikliv mellan åren 1891 och 1922.⁶³

Fördjupning och spridning? 1970- och 1980-tal

Den Lefflerska samlingen uppmärksammades på 1960- och 70-talen av Svenskt visarkiv. Arkivarie Margareta Jersilds forskning om Leffler och hans liv som folkmusikupptecknare var redan på gång när Tommy Puktorne, nytilträdde museichef 1978, sökte kontakt med Svenskt visarkiv för ett samarbete angående Lefflers folkmusiksamling. Jersild hade redan tidigare haft kontakt med landsantikvarie Bo Hellman i syfte att för forskningsändamål få mikrofilma samlingarna. Länets spelmän kände till dem, men kom inte åt dem. Materialet var skört och hade i museet blivit en otillgänglig källa. Jersilds forskning, spelmännens uppvaktning, omorganisation av museet till *Stiftelsen läns museet-Murberget* och den nye museichefens intresse för musik i allmänhet och folkmusik i synnerhet bäddade för ett flera decennier långt samarbete.

(Diss. Helsinki: Helsingin yliopisto 2019), <https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/304480/S%C3%A4hk%C3%B6val.pdf?sequence=1>.

⁶² Osignerad [K.P. Leffler], ”Afskedskonsert”, *Västernorrlands Allehanda* (16 oktober 1906). Leffler benämner damorkestern för Jagelkyska damkapellet, men de hette Jagelsky. I en annons i *Västernorrlands Allehanda* den 15 oktober 1906, anges namnet vara ”Damkapellet Jagelsky”.

⁶³ ”K.P. Leffler”, <https://arkiv.vnmuseum.se/klara-vnm/webui/index.html#/series/>, Klara arkivsök (2007), hämtad 12 januari 2024.

Arkivmaterialet genomarbetades av Jersild och gjordes tillgängligt i bokform.⁶⁴ Det första målet var utgivning av Lefflers mer än 600 renskrivna låt- och visuppteckningar, men det blev ytterligare en bok med 375 låtar, med spelförslag av Gösta Johansson, Lefflers manuskript i faksimil och biografier sammanställda av Margareta Jersild. Initiativtagare till boken var Ångermanlands Gille i Stockholm, med stöd av ångermanländska företagare.⁶⁵ En tredje bok, *K.P. Leffler – i folkmusikbevarandets tjänst*, utgiven i samarbete med Svenskt visarkiv, blev en gedigen folkmusikhistoria av Jersild, med utgångspunkt från de landskap som Leffler arbetat i genom åren. Tack vare hennes forskning och museets samarbete med Svenskt visarkiv blev en tidigare svåråtkomlig samling från 1920-talet synliggjord och tillgänglig för den spelmans- och dansrörelse som så länge hade efterlyst materialet.

I ett Access-projekt som genomfördes vid läns museet 2006–2009 registrerades Lefflerska samlingen och större delen av museets musiksamlingar i pappersform digitalt. Under 2010-talet skannades och digitaliserades samlingen och en del inspelningar av Kulturarvs-it. Materialet fanns därefter delvis tillgängligt internt på museet genom de två databaserna Klara arkivsök och Collective access.⁶⁶

⁶⁴ Jersild, *K.P. Lefflers folkmusiksamling del I; del II*; och Jersild, *K.P. Leffler – i folkmusikbevarandets tjänst*.

⁶⁵ Näringslivet i Ångermanland gav ekonomiskt stöd till utgivningen av den andra Leffler-boken efter att ha blivit uppringda av riksdagsmännen Thorbjörn Fälldin och Bengt Wiklund samt kulturpersonligheterna Arne Söderström och Erik Nordien. Det var ett stödprojekt initierat av Karl-Gunnar Thorén vid Ångermanlands Gille, Stockholm, som gick under namnet "Ångermanlands musikhistorias bevarande"; Margareta Jersild & Gösta Johansson, *K.P. Lefflers folkmusiksamling II. Faksimil med tolkning och spelförslag av Gösta Johansson*. Traditionsbärande biografier (Härnösand: Läns museet Murberget i samarbete med Svenskt visarkiv, 1991); F1: M BA 431 (Tidigare M BD 275). *Intervju med Tommy Puktörne* (1999). Inspelning: Inger Stenman.

⁶⁶ "Access genomfördes för läns museets del under 2006. Det var Statens kulturråd som handlade ansökningar av medel. *Kulturrådet: Access har gett många nya jobb – Kulturnytt/Sveriges Radio*. Kulturarvs-it hanteras av Riksantikvarieämbetet utifrån en förordning (SFS 2003:248) utfärdad i maj 2003". Bengt Wittgren, antikvarie projekt & forskning, Västernorrlands museum. Personlig kommunikation: Epost 28 september 2023; Min anmärkning: Klara arkivsök finns på Västernorrlands museums hemsida. Collective Access har lagts ner 2023. Västernorrlands museum byter till Primus för Digitalt museum med prioritet på Föremål och Foto. Bengt Wittgren, Epost 28 september 2023.

Möjliggörare – en reflektion

K.P. Lefflers arkiv är ännu en samling som uppmärksammas från ett statligt stockholmsperspektiv, innan den blev tillgänglig och användbar för spelmän, vissångare och folkmusiker i Västernorrland. Medan harpisten Adolf Sjödén var en utflyttad Sollefteåbo med en stor släkt som värnade om hans samling, hade Karl Peter Leffler som inflyttare från Uppsala och Sundsvall ingen släkt eller närstående i trakten. I stället bör det ha varit genom museichefen Theodor Hellman som Lefflers efterlämnade material togs omhand som ett personarkiv i museet. De sista yrkesverksamma åren av sitt liv var Leffler anställd som folkmusikintendent. Museet var då en viktig sista arbetsplats för honom. Både Sjödéns och Lefflers samlingar blev tillgängliga via museets två databaser, som båda bekostades av statliga medel. Under en tid var det då lättare för forskare och musiker att hitta musiken och samlingarna.

För K.P. Leffler var det låtarna, visorna och informanterna som stod i fokus för intresset. Det fick en fortsättning i Västernorrland genom Matts Arnbergs och Märta Ramstens inspelningar för Sveriges Radio på 1960-talet, och genom Märta Ramstens, Gunnar Ternhags och Svenskt visarkivs inspelningar på 1970- och 80-talen. Sammantaget gav detta en stabil grund för fortsatta regionala inventeringar, inspelningar och dokumentationer. Inspelningskopior av visarkivets samlingar från länet kunde därefter beställas till museet, så att länets egna musiker kunde få tillgång till dem utan att resa till Stockholm.

Det var Svenskt visarkiv och Margareta Jersilds forskning som möjliggjorde att upp emot 1 000 låt- och visuppteckningar kunde publiceras i samarbete med dåvarande Läns museet-Murberget och därmed göras tillgängliga för folkmusiker i och utanför länet. Det var Svenskt visarkiv och Märta Ramstens inspelningsverksamhet som blev förebild för fältarbeten med folkliga musiktraditioner under en period av cirka 25 år.⁶⁷ Centralinstitutionen Svenskt visarkiv blev en möjliggörare. Vid flera av de centrala statliga institutio-

⁶⁷ Märta Ramsten, "Framför mikrofonen och bakom. En personlig återblick på Svenskt visarkivs verksamhet med inspelningar av folkliga musiktraditioner", *Skrifter utgivna av Svenskt visarkiv* 52 (Hedemora: Gidlunds förlag 2022), 73 ff.; Gunnar Ternhag, *När jag spelade in. Minnesbilder och eftertankar* (Stockholm: Svenskt visarkiv/Statens musikverk 2023), 61 ff., 83 ff.; F1: M BA 431 (Tidigare M BD 275). *Intervju med Tommy Puktorne* (1999). Inspelning: Inger Stenman.

nerna är idag stora mängder material digitalt tillgängliga, men vid mindre lokala och regionala institutioner kan resurser saknas för ett digitalt tillgängliggörande. När databaser blir föråldrade och såväl resurser som kunskap saknas för migrering eller tillvaratagande av redan digitaliserad eller inlagd information signalerar det en brist inför ett framtida nyttjande.

K.P. Lefflers arkiv är ett exempel på hur ett inte helt känt personarkiv kunde tillgängliggöras tack vare samarbeten med institutioner, ideella föreningar och privatpersoner. Såväl folkmusik som konstmusik och teaterframträdanden finns dokumenterade i hans arkiv. Däremot speglas inte populärmusik med blåsmusik, dragspel och de mindre ensembler som lanserade nya danser. Hans stora välordnade pressklippsamling med egna recensioner, annonser och artiklar ger däremot en djuplodande bild av ett borgerligt offentligt musikliv i Härnösand och Sundsvall årtiondena kring och efter sekelskiftet 1900. Även spelmansmusiken fick plats, men den ägnade han mest sin fritid åt.

Musikinstrumentssamling – ”Orgel med bänk”

Den fjärde samlingen är en mer traditionell museisamling; en föremålssamling med musikinstrument. Ett enskilt instrument, en orgel, får utgöra ett illustrerande exempel och stå som symbol för Härnösands gamla gymnasium. Orgeln hör ihop med Härnösands äldre skolhistoria, men säger också något om vikten av att synliggöra så mycket kontextmaterial som möjligt och om hur ett musikinstrument hanterats genom tiderna i sin ursprungliga miljö och vid ett museum.

Vad kan ett enskilt instrument säga om musikliv på 1700- eller 1800-talet? Musikinstrument kan uttrycka social status, tillhörighet, genus, minnen av personer och händelser hos människor som är eller har varit delaktiga i den kultur som studeras.⁶⁸ Med utgångspunkt från orgeln vill jag påvisa betydelsen av att medvetandegöra en samlings eller ett föremåls historia och att det är möjligt att finna ledtrådar till instrumentens historia och samhällseliga kontext, även

⁶⁸ Gunnar Ternhag, ”Organologi: systematik, morfologi och kulturanalys” i Stefan Bohman, Dan Lundberg & Gunnar Ternhag, red., *Musikinstrument berättar. Instrumentforskning idag* (Hedemora: Gidlunds förlag 2007), 43.

när inget kontextmaterial följer med föremålet. De äldsta delarna av museets musikinstrumentsamling speglar borgerliga miljöer i länet, inte minst herrgårdar och prästhem, men också landsbygds-miljöer. Föremålen saknar ofta proveniens, särskilt de äldre musikinstrumenten. Men de kan ändå studeras utifrån material, byggnadssätt och instrumentbyggare i lokala, nationella och internationella sammanhang genom exempelvis äldre kataloger, litteratur och arkivinformation.

Vid en genomgång av instrumentbeståndet 1999 var antalet musikföremål i museet närmare 200. De ljudredskaps- och musikföremålsperspektiv som anlades på helheten gav struktur åt Musikinstrumentmagasinet som invigdes 2003. Musikinstrumenten fick en översyn och konservering samt placerades i en lokal på 100 m². Mahillons-Sachs-Hornbostels klassifikationssystem från 1900-talets första hälft blev en utgångspunkt för musikinstrumentens placering i lokalen, vilket underlättade senare guidningar. Instrumenttyperna gav i första hand prov från högre stands- och borgerliga miljöer, men också allmogemiljöer. Musikinstrument från arbetarmiljöer saknades nästan helt. Psalmodikon och dragspel kompletterade därefter samlingen. Enstaka gitarrer, cittror, orgelharmonier och elektriska orglar tillkom så småningom.⁶⁹ Klassifikationen utvidgades till att även gälla mekaniska, elektriska och elektroakustiska instrument. Ett registertillägg skapades i museets gamla föremålsdatabas utifrån ljudalstringsprinciper. Där fanns också möjlighet att registrera ljudverktyg som inte nödvändigtvis var musikinstrument utan kunde vara ljudredskap som användes i arbete, exempelvis skeppsklockor, skällor och bjällerkransar. Även radioapparater, fonografer och högtalare fick plats och arbetet var influerat av Musikmuseets riksinventering 1971–1985. Begrepp som ljudredskap, ljudverktyg, musikinstrument och musikföremål hade redan diskuterats i decennier i exempelvis musikeknologiska kretsar.⁷⁰

För det kulturhistoriska museets del sammanföll förvärvandet av musikinstrument med insamling av andra fysiska objekt under första hälften av 1900-talet. Instrument inkom också som gåvor från privatpersoner. Åtskilliga utlandsbyggda konstmusikinstrument

⁶⁹ Stenman, *Musikföremål och ljudredskap i Länsmuseum Västernorrlands samlingar. En sammanställning* (Internrapport 1999:1), 3 ff., 32, 34 f.; ”Oss emellan”, *Husorgan för länsmuseumets personal*, 2003:7, Projektpärm: ”Musikinstrument”.

⁷⁰ Stenman, *Musikföremål och ljudredskap i Länsmuseum Västernorrlands samlingar*, 7 f.

överlämnades av antikvitets-handlaren Nils Magnus Åmell (1885–1968) i samband med hans insamlingsfärder och antikvitetsinköp i mellersta och övre Norrland. Åmell var under många år ombud för Theodor Hellman och museet i Härnösand. Han var uppvuxen i en by utanför Härnösand, men flyttade tidigt till Stockholm, där han öppnade antik- och konsthandel samt blev hovleverantör. Under tiden höll han ändå kontakt med Hellman och Avdelningen för arkeologisk och kulturhistorisk forskning som skötte föremålssamlandet vid museet.⁷¹

I sin undersökning av läns-museernas insamling av musikinstrument 1856–1997 poängterade Helén Lindström flera faktorer som kan ha legat bakom de urval som gjordes vid insamling av instrument under tidigt 1900-tal. I ett statligt betänkande från 1924 lämnade en så kallad ”Folkminneskommitté” förslag på hur insamling och utforskning av allmogemiljö, prästgårdar, herrgårdar och militiehemman skulle bedrivas i landet.⁷² Musikhistoriska museets chef Tobias Norlind satt med i kommittén. Han hade kontakter i Ångermanland och kände museichefen och folkskoleinspektören Theodor Hellman.⁷³ Betänkandet



Katalogbild från 1973. Västernorrlands museums föregångare, det Kulturhistoriska museet Murberget, hade vid fototillfället ännu ingen huvudbyggnad med föremålsmagasin eller utställningshallar. Resterna av den gamla gymnasieorgeln togs tillvara på 1960-talet och gjordes om med nytt spelverk. Fasaden åtgärdades, målades om och orgeln placerades för andaktsbruk i Murbergskyrkan 1968. Foto: Bengt Häger. Västernorrlands museum: A 18000.

⁷¹ Nils Magnus Åmell, *Från pottskåp till praktmöbel, en antikvitetshandlares minnen* (Stockholm: Åmells konsthandel/Fine arts dealer, 2 uppl. 2020), 54.

⁷² Helen Lindström, ”Länsmuseernas insamling av musikinstrument 1856–1997”, i Stefan Bohman, Dan Lundberg & Gunnar Ternhag, red., *Musikinstrument berättar. Instrumentforskning idag* (Hedemora: Gidlunds 2007), 128.

⁷³ Theodor Hellman och Kristian Wik, ”Föreningen för norrländsk hembygdsforskning styrelseberättelse för år 1926”, *Meddelanden från Föreningen för norrländsk hembygdsforskning* (Härnösand: Arkiv för norrländsk hembygdsforskning 1928–1929), 160.

skulle kunna ha influerat Hellman och därigenom påverkat insamling och dokumentation vid museet.

Vad säger källorna?

I Murbergskyrkan i Härnösand finns en orgel som benämns ”M 1024. Orgel med bänk” i museets lappkatalog. Den anges vara en piporgel från Härnösands gamla gymnasium, möjligen från 1700-talet eller tidigt 1800-tal.⁷⁴ Spåren bakåt är inte tydliga, men i en skrift från 1896 skriver Otto Norberg att det förvarades ett positiv i gymnasiet innan branden 1714. Positivet hade använts i sångundervisningen, men blev förstört i branden och bibliotekskassan fick då lägga ut för nya instrument och musikaler.

Han skriver vidare att adjunkten A. Lidblom från Fjällsjö donerade ett ”orgelpositiv” 1830 och även en del musikaler till ungdomarna i gymnasiet.⁷⁵ Det handlar om den orgel med inventarienummer M 1024 som nu står på läktaren i Murbergskyrkan i Härnösand. Vid Gustaf Hagströms orgelbyggeri i Härnösand tog Ernst Maul sig an den raserade orgeln och i förteckningen över åtgärdade orglar står ”1968. Murbergskyrkan. Renovering av läktarorgel”.⁷⁶ Innanmätet är byggt med sin tids moderna material och var kanske tänkt att klara klimatet i en ouppvärmad stenkyrka vintertid. Det finns inga uppgifter om själva renoveringsarbetet, mer än att arbetet var färdigt 1968.⁷⁷

⁷⁴ ”Orgel med bänk”: Lappkatalog 1973; ”orgel M 1024”, <https://www.old.murberget/upptack/>, hämtad 30 januari 2024.

⁷⁵ Norberg, *Härnösands Kungl. Gymnasium*, 129 f.

⁷⁶ I lappkatalogen anges år 1973: ”11 blindpipor av trä inom ram med rika rokokornament. Skåp och fasad ser ut att vara original. Vitt och någon förgyllning. Verket raserat. 1700-tal”. Inuti är ingenting original. På 1980-talet gjordes flera försök att få fram uppgifter om orgelns bakgrund och renoveringsarbetet. Två orglar som var i mycket dåligt skick hade överlämnats från museet till Gustaf Hagströms orgelbyggeri AB på 1960-talet. Orgelbyggeriet var en föregångare till Johannes Menzels orgelbyggeri i Rö utanför Härnösand. Menzel hade själv arbetat hos Hagströms sedan 1962 och kollegan Ernst Maul kom att arbeta där fram till 1975; ”Gustaf Hagströms orgelbyggeri AB”, www.wikipedia.org, hämtad 30 januari 2024; Jan Håkan Åberg och Kåre Nordling, *Inventarium över svenska orglar 1990: III. Härnösands stift redigerad av Jan Håkan Åberg, Luleå stift redigerad av Kåre Nordling* (Kinna 1991), 3.

⁷⁷ ”Orgel med bänk”: Lappkatalog 1973; ”orgel M 1024”, <https://www.old.murberget/upptack/>, hämtad 30 januari 2024; Bo Sandberg: brev angående orglar, dnr 187/85ad (1985); Åberg, Jan-Håkan, ”Orglarna i Härnösands stift”. *Inventarium över svenska orglar 1990:3* (Kinna 1991), 3.

Med tanke på det tidiga inventarienumret inkom orgeln till museet troligen omkring 1909. I en annan gammal kortkatalog står det att orgeln är från 1700-talet, men där finns frågetecken i blyerts. På insidan av två blindpipor uppges att "S.M. Adjuncten Andreas Lidblom i Lidgatu har förfärdigat detta orgelpositiv 1824 och fått (?) det tillhanda Edin för 100...(?)". Den informationen tillsammans med uppgiften om att A. Lidblom donerade ett orgelpositiv till Härnösands gymnasium år 1830 talar för att det är den piporgeln som användes i undervisningen från 1830 och framåt.

Under 1820-talet hade Lidblom själv varit elev vid det gamla gymnasiet och visste att orgelpositiv användes som stöd i sångundervisningen.⁷⁸ Gudstjänsterna i Härnösand hade flyttats från den gamla kyrkan till gymnasiets festsal 1836. Orgeln som hade stått i den gamla kyrkan var byggd 1731 av den kände orgelbyggaren Johan Niklas Cahman. Den togs ned och magasinerades, för att sedan sättas upp i den nya Domkyrkan 1846.⁷⁹ I museets arkiv finns "A. Lidbloms musiksamling", som möjligen kan vara de noter som skänktes tillsammans med orgeln till det gamla gymnasiet 1830.

Lidbloms orgel berättar om tidens musikliv. Eleverna kunde använda den som stöd vid sina sångstudier. Det finns inga anteckningar om orgeln efter 1800-talets mitt och fram tills dess resterna av den överlämnades till Föreningen för norrländsk hembygdsforskning i början av 1900-talet. Ett halvt sekel senare sattes de ihop med ett nytt innanmäte för att från 1968 och framåt kunna nyttjas sommartid vid andakter i museikyrkan.

Idag finns två orglar på läktaren i Murbergskyrkan. Den ena är den ihopmonterade gymnasieorgeln med innanmäte från 1960-talet. Fasad och skåp är original och minner om ett tidigt 1800-tal och gymnasisternas musikaliska hjälpmedel. Den andra är en mindre orgel med ett eftersträvat historiskt yttre och en mer tidsenligt klingande funktion. Den används sommartid och är byggd av framlidne orgelbyggaren Robert Gustavsson, Härnösand.⁸⁰

⁷⁸ Torsten Bucht, *Härnösands musiksällskap 1842–1942*, 22–25; Åren 1816 till 1819 var Lidblom gymnasieelev. Se Gösta Bucht, *Härnösands gymnasiematrikel 1800–1849 utgiven av Gösta Bucht* (Härnösand: Aktiebolaget Victor Åström 1929), 21 f.

⁷⁹ Wik, *Härnösands historia, del III* (1981), 157; Jan-Håkan Åberg, "Ur Härnösands domkyrkas orgelhistoria", i *Orgelforum, medlemstidskrift för Orgelsällskapet* (Trelleborg 1979), 4.

⁸⁰ Murberget, *Sommartidning* (2012).

Instrumentens miljö? 1970-tal

Musikhistoriska museets riksinventering av äldre svenska musikinstrument 1975–1981 startade med en inventering av konstmusik- och folkmusikinstrument från 1600-tal till 1800-tal och utvidgades till att också gälla ljudredskap i förhistoriska och medeltida samlingar.⁸¹

I Härnösand genomfördes inventeringen i Friluftsmuseet Murbergets miljöer 1977 av Karin Johansson, en av riksinventeringens medarbetare.⁸² Museet saknade huvudbyggnad, och föremålen förvarades i friluftsmuseets uppvärmda byggnader. Inventeraren fick tränga sig fram mellan tätt packade samlingar av föremål för att kunna göra uppmätningar och fotografera instrumenten. Trots detta kunde inventeringsblanketterna fyllas med uppgifter, beskrivningar, mått och placeringar. Det blev ett ovärderligt material när samlingarna 1994 skulle flyttas till en ny museibygnad med utställningslokaler och klimatstyrda magasin och arkiv. På Riksinventeringens inventeringsblanketter stod instrumentens placeringar angivna, hus för hus och rum för rum. Det underlättade identifieringen av instrumenten och planeringen i samband med att instrumentflyttningar skulle ske till det tilltänkta Musikinstrumentmagasinet.⁸³

Med Riksinventeringens systematik som förebild fick den dåvarande föremålsdatabasen ett tillägg för instrumentfamiljer och klingande föremål ordnade efter ljudalstringsprinciper, så att även arkeologiska och etnologiska ljudande föremål lätt skulle kunna identifieras. Tillägget togs emellertid bort, då det internt var svårt att förstå meningen med det. Med fysiska kortkataloger fanns förståelse för systematisering, men i en databas passade de inte in. Återigen uppkom en fråga om intern kunskapsbas och vikten av att medvetandegöra, synliggöra och förstå olika tiders arbetsideal och syn på regionala och lokala musei- och arkivsamlingar för att en musikhistorieskrivning alls skall kunna göras.

⁸¹ Christian Reimers, "Riksinventeringen av äldre svenska musikinstrument, ett redskap för musikarkeologin", *Fornvännen: Journal of Swedish Antiquarian Research* 74 (1979), 109 ff.

⁸² *Stencilerad lista över inventeringsrapporter juli 1975–september 1977, Rapport nr 43*, (Musikmuseet 1977); "Karin Johansson, juli 1977, Ångermanland, Murbergets museum". Privat ägo: Inger Stenman.

⁸³ Inger Stenman, *Planering för Musikinstrumentssamlingen i "Vita hälet"* (opublicerad, 1999).

Hållbar inventering – en reflektion

I sin debattskrift *Forskning och museer* 2006 lyfter museologen Sten Rentzhog ett analytiskt grundproblem när det gäller föremål som behöver kontextualiseras i museisammanhang. Det handlar om hur regionala museer kan använda material för att skapa berättelser kring föremålen, trots att de uppgifter man behövde aldrig samlades in. I regel är detta möjligt endast med skriftligt källmaterial. Rentzhog menar att osäkerheten om hur man förenar föremålsanalys med studiet av skrivna källor och resultat av annan historisk forskning är ett av de största hindren för användning av materiella källor och ett område där goda exempel behövs.⁸⁴

Rentzhog framhåller vikten av att museimedarbetarna har kunskap om den egna museihistorien baserad på praktik samt vikten av att använda analys och utvärdering vid studier av föremål som i sin tur skulle kunna ge nya infallsvinklar och frågeställningar i en annan tid. Rentzhog påpekar hur studier av materiella källor ger möjlighet till inblick i äldre samhällen ur ett underifrånperspektiv och därigenom kan även dittills förbisedda grupper studeras.⁸⁵

Margareta Bergvall och Dan Lundberg är var för sig inne på liknande resonemang om vikten av att medvetandegöra och synliggöra samlingar, föremål, utställningar och placera dem i en samhällelig och ideologisk kontext.⁸⁶ Bergvall menar att en utställning kan ”fungera som en tidsspegel som direkt eller indirekt speglar de förförståelser, samhällsfrågor och den tidsanda som var aktuell när utställningen producerades”.⁸⁷ Hon poängterar vikten av att använda analys och utvärderingar som metod och arbetsredskap i utställningsbygge och museiarbete. Dan Lundberg diskuterar musikarkiv och deras funktion som ideologiska verktyg i samhället. Han tar upp hur olika tider och ideologier påverkar arbetet och samlandet och hur betydelsen av samlandet har varierat över tid. Såväl Lundberg, Bergvall som Rentzhog pekar på hur en medveten användning kan ge en samling,

⁸⁴ Sten Rentzhog, *Forskning & museer. En debattskrift om museernas behov av kunskap och forskningens behov av museer* (Stockholm: Nordiska museet 2006), 46 f.

⁸⁵ Rentzhog, *Forskning & museer*, 39 ff.

⁸⁶ Lundberg, ”Kulturarv och arkivloopar. Musikarkiv, makt och demokrati”, i *Dokumenterat* 51 (2019), 44 f.

⁸⁷ Margareta Bergvall, ”Människan och den långa historien” i Carola Nordbäck & Avigail Rotbain, red., *Ekokritik och museipedagogik i skuggan av Antropocen* (Göteborg och Stockholm: Världskulturmuseerna 2022), 151 f.

utställning eller institution möjlighet att bli nyttjad och sedd som en medskapare i den tid som den har använts eller används i, alltså även inför en framtid. Resonemangen kan i allra högsta grad appliceras på att gälla en hantering av musikkällor i samband med regional, nationell eller europeisk musikhistorieskrivning.

Likaväl som tidigare generationers museiarbetare och forskare har sina kunskaper och tolkningar, så erövrar nya generationer museiarbetare och forskare sina berättelser genom materiella och immateriella källor. Men för att detta ska kunna göras behövs till syvende och sist kunskap om att olika typer av material och källor alls existerar och var de i så fall finns.

Avslutning

Syftet med kapitlet har varit att belysa betydelsen av synliga och tillgängliga källor i en regional kulturarvsinstitution, för att se hur de kan bidra till en norrländsk musikhistorieskrivning, kopplad till svenskt och europeiskt musikkliv, och hur de kan bidra till förnyade användningsområden och kunskap. Utgångspunkt har varit fyra musiksamlingar i Västernorrlands museum och de nationella inventeringar och dokumentationer som gjordes av flera centrala musikinstitutioner i Stockholm under 1970- och 80-talen. De har alla anknytning till skolstaden Härnösand och Västernorrlands län. Tillsammans vittnar de om hur musik cirkulerat, samlats in, använts och återanvänts genom ett par sekler. Inte minst vittnar de om insamlade institutioners betydelse, men även släktgårdars, läroverks, kulturhistoriska föreningars, musikaliska sällsksaps, museers och arkivs betydelser.

Gemensamt för de fyra samlingarna är att de har tagits emot och blivit museisamlingar på liknande sätt, genom räddningsåtgärder mer än aktivt insamlande. Flera av dem har sedan blivit vilande och otillgängliga i decennier och sekler, innan de fått ny betydelse genom att de efterfrågats av forskare eller musiker. Alla har uppmärksamats och behandlats av statliga centralinstitutioner i Stockholm. Föregångare till dagens Musik- och teaterbibliotek, Svenskt visarkiv och Scenkonstmuseet genomförde betydelsefulla övergripande inventerings- och dokumentationsprojekt på 1970- och 80-talen. Projekten fick betydelse för Västernorrlands museum långt in på 2010-talet, när digitaliseringsarbeten vid läns museerna genomfördes

och bekostades av Riksantikvarieämbetet respektive Statens kulturråd. Diskussioner om hur hållbara de genomförda digitaliseringarna och databaserna är pågår alltså inom kulturarvsinstitutionerna och forskning. Gemensamt för de fyra samlingarna är också tydliga kopplingar till universitetsstäder, framför allt Uppsala, men också Lund och Stockholm. Där fanns kontaktytor och förebilder för individerna bakom samlingarna.

Kulturgeografi, transportvägar och kommunikationer har betydelse när norra Sveriges musikliv skall beskrivas. I Västernorrland växte landsortssocieteten i samband med sågverksetableringarna. Genom borgerlighetens framväxt och industrisamhällets utveckling under 1800-talet och med en befolkning i rörelse spreds musik och stilbildande ideal för musicerande och musikliv. I och med förbättrade kommunikationer kunde spridning av allt nytt ske snabbare. De större städerna utvecklades under seklet i olika riktningar och fick skilda karaktärer, vilket påverkade musiklivets förutsättningar. Som ämbetsmannastad och centrum i länet och stiftet fick Härnösand stor betydelse. Välutbildade lärare med kontakter vid hov och ärkestift satte sin prägel på stadens kulturliv. Sundsvall var industristaden med öppenhet för nymodigheter. Sollefteå var sedan århundraden en viktig handelsplats, knutpunkt och "port" till det inre av Ångermanland och Jämtland. Örnsköldsvik med sina industrier och jordbruksbygd blev tidigt också en "port" mot norr. Kramfors påverkades av sina sågverk och fabriker, Ånge av skogs- och jordbruksbygd, men blev också knutpunkt för vägar och järnvägar. Alla köpingar, tätorter och städer med sina omgivningar präglades på många sätt av den ökade cirkulationen av människor, idéer och kultur under 1800-talet.

För en ung gymnasist eller student från norr blev utbildningsorterna i söder betydelsefulla inte bara för en yrkesframtid utan också för en social och kulturell bildning. För en lärare, präst, sågverksägare eller musiker och skådespelerska från söder blev de små städerna eller tätorterna i norr långt från huvudstaden också betydelsefulla. Den musik och de danser som låg i tiden och de musikinstrument som nyttjades och spreds från stora musikinstrumentbyggerverkstäder i Europa och södra Sverige följde transportvägarna till sjöss likaväl som på land, från norr till söder, öster till väster. Även musiken som spelades i små sammanhang vid hemmamusicerande spreds mellan människor i olika samhällsklasser. De fyra samlingar

som har presenterats här speglar den typ av källor som kan användas för att skapa berättelser om ett musikliv i norr likaväl som i söder, i tätorten såväl som på landsbygden. Det är framför allt borgerliga miljöer och allmogemiljöer som synliggjorts genom de fyra samlingarna, men i museers arkiv finns ofta musik och berättelser också kopplade till 1800- och 1900-talens rörliga framväxande arbetarklass. Frågor om var källorna finns är alltid relevanta oavsett om det gäller en lokal, regional, nationell eller internationell kulturarvs- och musikärvsinstitution.

För föregångarna till Västernorrlands museum var kontakter med Mälardalen betydelsefulla från 1880-talet och framåt. En medveten regional identitet uttrycktes i museipresentationer och forskningsartiklar. Där framhölls värdet av det västernorrländska regionala kulturarvet, vilket gjorde att kultur- och naturlivet i länet blev relativt väl dokumenterat. Med stora befolkningsförändringar, rörliga samiska kulturkretsar och invandringen under 1800-talet markerades dynamik och mångfald, förändringsprocesser och nymodigheter vad gäller musik, teater och konstnärliga uttryck.

Det är en rörlig befolkning som speglas genom de fyra presenterade samlingarna. De omfattar tiden från 1750-tal till 1920-tal och har alla kopplingar till större sammanhang som gör att de kan bidra till viktiga insikter om musikens och musiklivets historia i Sverige och Europa. Men för att det ska bli möjligt krävs ett synliggörande, medvetandegörande och säkerställande av de samlingar som redan existerar. Därefter kan de ställas i relation till samhällliga och ideologiska klimat för att ge förståelse för de olika tider som de har existerat i.

Källor och litteratur

Källor

Arkivmaterial

Västernorrlands museum, Härnösand:

Musikarkivet

- Adolf Sjödens musiksamling.
- Alma Edström f. Sjödens musiksamling.
- Högre Allmänna Läroverket i Härnösand. Musikalier. (Tidigare: I A).
- K. P. Lefflers personarkiv (Tidigare I B: 1–9).

Musikinstrumentssamlingen

– M 1024 a, b. "Orgel med bänk".

Verksamhetssamling/Musik

Kettlewell, David. Inventeringsblanketter. "Länsmuseet Murberget i Härnösand. Läroverkets Musikaliesamling". Upprättat och genomfört 1992–1995. Projekt.

Edström, Nils (2000). *Information angående Adolf Sjödén, Hågesta gård och museet i Sollefteå*. Telefax Länsmuseet Västernorrland 2000-11-09. Projektpärm: "Sjödén" (kopia).

Edström, Nils (2000). *Släktberättelse*. Projektpärm: "Sjödén" (kopia). "Oss emellan" (2003), *Husorgan för länsmuseets personal*, 2003:7. Projektpärm: "Musikinstrument" (kopia).

Sjödahl, Barbro (2001). "Adolf Sjödén. Historik". I *Samlingsbeskrivning*. Projektpärm "Sjödén" (kopia).

Sjödahl, Barbro (1990). *Adolf Sjödén: Harpokungen från Norden*. Studentuppsats. Umeå: Umeå universitet. [publicerad]. SE_RPRT_01180_original.jpg.

Stenman, Inger (1995). *Högre allmänna läroverket i Härnösand. Musikalier. Bakgrund och projektbeskrivning*. Länsmuseet Västernorrland: Kompendium, intern [publicerad].

Stenman, Inger (1991). *Musikföremål och ljudredskap i Länsmuseet Västernorrlands samlingar. En sammanställning*. Länsmuseet Västernorrland: Internrapport [publicerad].

Stenman, Inger (2000). *Vikten av och planering för emottagandet av Adolf Sjödéns musiklidesamling från Regementsmuseet i Sollefteå*. Länsmuseet Västernorrland: Kompendium [publicerad].

Ljudsamlingen

Fr:M BA 313 (tidigare M BD 188). *Intervju med David Kettlewell, Lövsjö, Bollstabruk*. Inspelning: Inger Stenman (1995); [Även digitalt "David Kettlewell" i E-servern "Ljudlager"].

Fr:M BA 499. *Intervju med Barbro Sjödahl, Sollefteå*. Inspelning: Inger Stenman (2001); [Även digitalt "Barbro Sjödahl" i E-servern "Ljudlager"].

Fr: M BA 431 (tidigare M BD 275). *Intervju med Tommy Puktörne, Länsmuseet Västernorrland, Härnösand*. Inspelning: Inger Stenman (1999); [Även digitalt "Tommy Puktörne" i E-servern "Ljudlager"].

Kataloger

Kortkatalog. Högre Allmänna läroverket i Härnösand. Musikalier.

Lappkatalog. Föremålssamlingen.

Inventeringsblanketter för Norrländska kulturhistoriska museet i Härnösand. Från Riksinventeringen av äldre musikinstrument (1975–1981), Musikmuseet (Stockholm u.å.). [Pärm med kopior].

Otryckta källor

Stenman, Inger. "Karin Johansson, juli 1977, Ångermanland, Murbergets museum". I *Stencilerad lista över inventeringsrapporter juli 1975-september 1977. Rapport nr 43*. Musikmuseet, Stockholm 1977. Privat ägo.

Digitala källor

<https://vasternorrlands.museum/collectiveaccess>; Skannat och digitaliserat av Kulturarvs-it (2017). [Hämtad 2023-03-23]. Informationen i databasen collectiveaccess är inte längre tillgänglig, men originalhandlingar finns i museiarkivet. [2025-01-30].

<https://arkiv.vnmuseum.se/klara-vnm>. Register med tillhörig historik (2007). Arbetet utfördes av Karin Helsing. [Hämtad 2023-05-14].

<https://rism.info> [Hämtad 2023-09-27].

<https://old.murberget.se> [Hämtad 2024-01-30].

Tryckta källor

"Adolf Sjödén" (1893). *Svensk Musiktidning: Nordiskt musikblad*. 1893:13. https://arkiv.musikverk.se/www/epublikationer/Svensk_Musiktidning_1893_no_13.pdf.

Corin, Carl-Fredrik (1991/92). "Carl-Gustaf Nordin". *Svenskt biografiskt lexikon* 27. <https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/8291>.

Hallgren, Bengt G. och Lindin, Leif (1994). "Härnösands stift". I *Norrländsk uppslagsbok. Ett uppslagsverk på vetenskaplig grund om den norrländska regionen*, bd 2. Umeå: Norrlands universitetsförlag i Umeå AB.

Kettlewell, David (1984). "Early music in Swedish libraries." *Tidig musik* 6 (4–5). Stockholm.

Lundberg, Dan (2019). "Kulturarv och arkivloopar. Musikarkiv, makt och demokrati". *Dokumenterat: Bulletin från Musik- och*

- Teaterbiblioteket vid Musikverket* 51. https://carkiv.musikverk.se/www/epublikationer/Dokumenterat_51_2019.pdf.
- Puktörne, Tommy (1986). *Program för projektering av Gådeå sjukhus till länsmuseum i Västernorrlands län 1985–1986*. Härnösand.
- Qvarsell, Roger (1994). "Härnösands gymnasium". I *Norrländsk uppslagsbok. Ett uppslagsverk på vetenskaplig grund om den norrländska regionen*, bd 2. Umeå: Norrlands universitetsförlag i Umeå AB.
- Reimers, Christian (1979). "Riksinventeringen av äldre svenska musikinstrument, ett redskap för musikarkeologin". *Fornvännen: Journal of Swedish Antiquarian Research*. 74, 109–111. <https://raa.diva-portal.org/smash/get/diva2:1225496/FULLTEXT02>
- "Till Adolf Sjödéns minne" (1893). *Svensk Musiktidning: Nordiskt musikblad*. 1893:14. https://carkiv.musikverk.se/www/epublikationer/Svensk_Musiktidning_1893_no_14.pdf.
- Westerdahl, Christer (1996). "Ängermanland. Befolkning". I *Norrländsk uppslagsbok. Ett uppslagsverk på vetenskaplig grund om den norrländska regionen*, bd 4. Umeå: Norrlands Universitetsförlag i Umeå AB.

Fonogram

- Anton Edvard Pratté. *Grand Concert for harp and orchestra. Theme and variations on a Swedish folk tune, Souvenir de Norvège for solo harp*. Delphine Constantin-Reznik, Norrköpings Symphony Orchestra, Daniela Musca. Booklet: Stig Jacobsson. Åkersberga: BIS Records AB, 2021.

Litteratur

- Ahlbeck, Bengt (1998). *Musikdirektör Anders Sidner. Musikundervisning och musikliv i skolestaden Härnösand 1840–1870*. Diss. Stockholm: KMH Förlaget.
- Andersson, Anders Petter (1996). *Carl Nyrén och hans notsamling. Påbyggnadsuppsats [Musikvetenskapliga institutionen]*. Stockholm: Stockholms universitet.
- Arvidsson, Alf (1991). *Sågarnas sång. Folkligt musicerande i sågverks-samhället Holmsund 1850–1980*. Diss. Umeå: Umeå universitet.
- Avango, Dag (1999). "Föremålsinsamling inom Samdok och museernas magasin." I *Museer som minnen – minnen av museer. Seminarium till minne av Göran Rosander*. Red. Rolf Kjellström & Gunnar Ternhag. Stockholm: Nordiska museets förlag.

- Bergvall, Margareta (2022). "Människan och den långa historien". I *Ekokritik och museipedagogik i skuggan av Antropocen*. Red. Carola Nordbäck & Avigail Rotbain. Göteborg och Stockholm: Världskulturmuseerna.
- Bucht, Gösta (1932). "Härnösands läroverks gamla och nya byggnader". Separattryck ur *Högre allmänna läroverkets i Härnösands årsredogörelse 1931–1932*. Härnösand 1932.
- Bucht, Gösta (1920). "Härnösands läroverksbibliotek". Särtryck ur *Nordisk tidskrift för bok- och biblioteksväsen*. Uppsala: Almqvist & Wiksells.
- Bucht, Gösta (1929). *Härnösands gymnasiematrikel 1800–1849*. Härnösand: Aktiebolaget Victor Åström.
- Bucht, Torsten (1942). *Härnösands musiksällskap 1842–1942*. Härnösand.
- Degen, Johannes D. (1983). "Musik i Ådalen". I *Konst, musik, litteratur i Ådalen*. Red. Johannes D. Degen, Carl Hjalmar Lidblom, & Gudrun Lindahl. Bjästa: CEWE-Förlaget.
- Fur, Gunlög (2016). "Kolonisation och kulturmöten under 1600- och 1700-talen". I *De historiska relationerna mellan Svenska kyrkan och samerna, en vetenskaplig antologi*, bd 1. Red. Daniel Lindmark & Olle Sundström. Skellefteå: Artos & Norma, 241–281.
- Hanaeus, Åke (1997). "Konst och Musik 1870–1930". I *Sundsvalls historia III*. Red. Lars-Göran Tedebrand. Sundsvall: Sundsvalls kommun.
- Heintz, Veslemøy och Kia Hedell (2011), "På autografjakt i Stallet – rariteter i Musik- och teaterbibliotekets arkiv". I *Arkiven sjunger – nedslag i svensk musikhistoria. Årsbok för Riksarkivet och Landsarkiven 2011*. Stockholm: Lenanders Grafiska AB.
- Hellman, Theodor och Wik, Kristian (1928–1929). "Föreningen för norrländsk hembygdsforskning styrelseberättelse för år 1926". I *Meddelanden från Föreningen för norrländsk hembygdsforskning*. Härnösand: Arkiv för norrländsk hembygdsforskning, 164–169.
- Holm, Anna-Lena (1985). "RISM i Sverige". *Svensk tidskrift för musikforskning*, Årgång 67, 41–51.
- Jacobsson, Stig (2021). *Anton Edvard Pratté (1796–1875): tonsättare och virtuos på harpa*. Söderköping: Pratté Society.
- Jersild, Margareta (1987). *K.P. Lefflers folkmusiksamling [del I]. Med inledning och kommentar av Margareta Jersild*. Härnösand: Arkiv

- för norrländsk hembygdsforskning XXII. Utgiven i samarbete med Svenskt visarkiv.
- Jersild, Margareta & Johansson, Gösta (1991). *K.P. Lefflers folkmu-
siksamling, del II. Faksimil med tolkning och spelförslag av Gösta
Johansson. Traditionsbärande biografier: Margareta Jersild*. Härnös-
sand: Arkiv för norrländsk hembygdsforskning, XXV. Utgiven i
samarbete med Svenskt visarkiv.
- Jersild, Margareta (1994). *K.P. Leffler – I folkmusikbevarandets tjänst*.
Härnösand: Arkiv för norrländsk hembygdsforskning XXVI.
Utgiven i samarbete med Svenskt visarkiv.
- Lindström, Helen (2007). "Länsmuseernas insamling av musikin-
strument 1856–1997". I *Musikinstrument berättar. Instrument-
forskning idag*. Red. Stefan Bohman, Dan Lundberg & Gunnar
Ternhag. Hedemora: Gidlunds, 120–139.
- Norberg, Otto (1896). *Hernösands Kungl. Gymnasium. Bidrag till
svenska skolans historia*. Stockholm: P.A. Norstedt & söners förlag.
- Nuppu Koivistos (2019). *Sähkövaloa, shampanjaa ja Wiener Damen-
kapelle: Naisten salonkiorkesterit ja varieteealan transnationaali-
set verkostot Suomessa 1877–1916*. Diss. Helsinki: Helsingin yli-
pisto; [https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/304480/
S%C3%A4hk%C3%B6val.pdf?sequence=1](https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/304480/S%C3%A4hk%C3%B6val.pdf?sequence=1).
- Qvarsell, Roger (1988). *Kulturmiljö och idéspredning. Idédebatt, bok-
spridning och sällskapsliv kring 1800-talets mitt*. Stockholm: Carls-
sons.
- Ramsten, Märta (2022). *Framför mikrofonen och bakom. En personlig
återblick på Svenskt visarkivs verksamhet med inspelningar av folk-
liga musiktraditioner*. Hedemora: Gidlunds förlag.
- Reese Willén, Anne (2014). *I huvudstaden, musiklivets härd. Den
strukturella omvandlingen av Stockholms offentliga konstmusikliv
ca 1840–1890*. Diss. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis.
- Rentzhog, Sten (2006). *Forskning & museer. En debattskrift om muse-
ernas behov av kunskap och forskningens behov av museer. Nordiska
museets forskarskola 2006*. Stockholm: Nordiska museet.
- Sundkvist, Axel V (1978). *Sven Kjellström-Institutet för rikskonserter.
Sverige runt med Cremonesare*. Umeå: Larsson & co.
- Ternhag, Gunnar (2023). *När jag spelade in. Minnesbilder och efter-
tankar*. Stockholm: Svenskt visarkiv/Statens musikverk.
- Ternhag, Gunnar (2007). "Organologi: systematik, morfologi och
kulturanalys". I *Musikinstrument berättar. Instrumentforskning*

- idag*. Red. Stefan Bohman, Dan Lundberg & Gunnar Ternhag. Hedemora: Gidlunds förlag.
- Wik, Harald (1981). *Härnösands historia, del III*. Härnösand: Härnösands kommun.
- Åberg, Jan-Håkan (1979). "Ur Härnösands domkyrkas orgelhistoria". *Orgelforum, medlemstidsskrift för Orgelsällskapet*, nr 2, 3–14.
- Åberg, Jan-Håkan (1991). "Orglarna i Härnösands stift". I *Inventarium över svenska orglar 1990:3. Härnösand stift redigerad av Jan-Håkan Åberg. Luleå stift redigerad av Kåre Nordling*. Björketorp: Förlag Svenska Orglar, Tostared.
- Åmell, Nils Magnus (2020). *Från pottskåp till praktmöbel, en antikvitetshandlares minnen*. 2 uppl. Stockholm: Åmells konsthandel/Fine arts dealer.

Författarna

Mathias Boström är chef för Smålands Musikarkiv i Växjö och disputerad i musikvetenskap vid Uppsala universitet.

Karin Hallgren är professor emerita i musikvetenskap vid Linnéuniversitetet.

Susanna Leijonhufvud är lektor i musikpedagogik vid Kungliga musikhögskolan och Stockholms musikpedagogiska institut.

Boel Lindberg är professor emerita i musikvetenskap vid Linnéuniversitetet.

Lia Lonnert är docent i musikpedagogik vid Linnéuniversitetet.

Mattias Lundberg är professor i musikvetenskap vid Uppsala universitet.

Jonas Lundblad är docent i historisk musikestetik vid Åbo Akademi och affilierad forskare i musikvetenskap vid Uppsala universitet.

Anders Olsson är docent i engelska, särskilt USA:s litteratur och Amerikastudier, vid Mittuniversitetet, och mångårig ordförande i Härnösands Musiksällskap.

Per-Henning Olsson är lektor i musikvetenskap vid Uppsala universitet.

Författarna

Anne Reese Willén är lektor i musikvetenskap vid Göteborgs universitet.

Owe Ronström är professor emeritus i etnologi vid Uppsala universitet och docent i musikvetenskap vid Åbo Akademi.

Inger Stenman har arbetat som musikantikvarie vid Västernorrlands museum och är magister i musikvetenskap vid Uppsala universitet.

Hur såg musiklivet runt om i Sverige ut under det långa 1800-talet?
Vilka möjligheter fanns att ta del av musik i hela landet och inte bara i
de större städerna?

I denna bok skildrar tolv musikforskare konsertverksamhet och musik-
utövande på olika platser runt om i landet, med särskilt fokus på orter
utanför de stora städerna. Ett rikt och livaktigt musikliv träder fram, där
privatpersoner och lokala föreningar tillsammans med institutioner som
skola, kyrka och militärväsende byggde upp musikaliska nätverk.

Ett genomgående tema är rörlighet och cirkulation – hur musiker,
repertoar och idéer färdades och tog nya vägar i takt med utvecklingen
av kommunikationer som ångbåtslinjer och järnvägar. Den ökade
rörligheten möjliggjorde turnéer, förmedling av repertoar och idéer och
professionalisering inom musiklivet. Rörelsen av musiker, repertoar och
idéer diskuteras och problematiseras i bokens artiklar utifrån teorier om
cirkulation samt om relationer mellan större och mindre orter.

Boken visar hur regionala och lokala musikliv inte bara mottog impul-
ser utifrån, utan också utvecklade egna dynamiska och sammanlänkade
musikmiljöer. Sammantaget tecknas en ny och rikare bild av Sveriges
musikliv under 1800-talet – mångfacetterat, decentraliserat och djupt
sammanflätat med samhällsförändringar i stort.



UPPSALA
UNIVERSITET

ISBN 978-91-513-2418-0

