DOKUMENTERAT

50

BULLETIN FRÅN MUSIK- OCH TEATERBIBLIOTEKET

DOKUMENTERAT 50/2018

Utges av *Musik- och teaterbiblioteket* vid Musikverket

Postadress: Box 16326, 103 26 Stockholm
Besöksadress: Torsgatan 19, Stockholm

Telefon:
ÖVERBIBLIOTEKARIE/ARKIVCHEF: 08-519 554 04
ARKIV: 08-519 554 17
RARITETER: 08-519 554 15
TEATER: 08-519 554 47

ISSN 1404-9899

Redaktör: Rikard Larsson (rikard.larsson@musikverket.se)

Korrekturgranskning: Susanne Haglund

Omslagsbild: Birgit Cullberg som Avund (Foto: Anna Riwkin / Moderna Museet)

Grafisk form: Jonas André

http://musikverket.se/musikochteaterbiblioteket/

MUSIK VERKET

Innehåll

»Ett nödvändigt vapen«
Leningradsymfonins skandinaviska premiär och efterspel
Marina Demina 4

En tidig politisk balett av Birgit Cullberg
Magnus Blomkvist 18

Jean Kullin – en svensk romantiker
Göran Tegnér 28

Ödesåret 1798
Början på slutet för Carl Stenborg och den Stenborgska teatern
Virve Polsa 40

»Ett nödvändigt vapen«

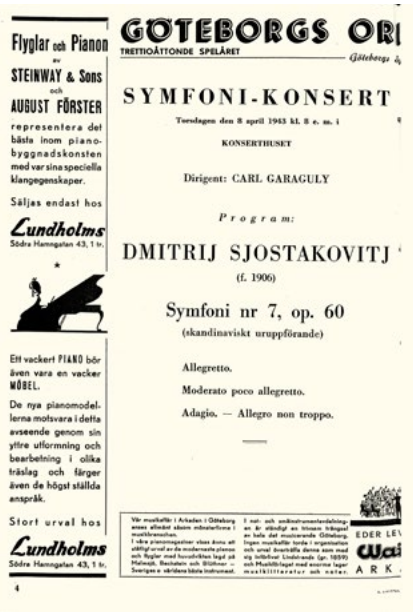
Leningradsymfonins skandinaviska premiär och efterspel

Marina Demina[1]

Dmitrij Sjostakovitj. Fotografi med Sjostakovitjs egenhändiga påskrift, (Carl von Garagulys arkiv, MTB).

Dmitrij Sjostakovitjs liv och verk har ständigt getts en politisk inramning. Ett typiskt exempel på det är hans sjunde symfoni, den så kallade »Leningradsymfonin«. Komponerad under den nazityska belägringen av Leningrad på hösten 1941, sågs den som en symbol för hjältemod, som ett antifascistiskt dokument och som ett politiskt redskap långt innan man ens fick höra dess första ton. Mottagandet av symfonin utanför Sovjets gränser, med början i England och USA 1942, var mycket entusiastiskt, och bland de första som fick slå upp det märkliga partituret på kontinenten var musikerna i det svenska Göteborg. Den skandinaviska premiären utfördes av Göteborgs orkesterförening den 8 april 1943 under ledning av Carl von Garaguly.

Föreliggande text är en omarbetad version av ett konferensföredrag som presenterades vid Sankt Petersburgs konservatorium i april 2018. Behovet att ta en närmare titt på omständigheterna kring symfonins skandinaviska premiär uppkom i samband med ryska musikforskares pågående arbete med en ny, helt dokumentbaserad Sjostakovitjbiografi. Vid en genomgång av de tryckta dokumentkällorna rörande den svenska premiären upptäckte man en viss diskrepans mellan de verkliga förhål-



GÖTEBORGS OR

TRETTIOÄTTONDE SPELÅRET

SYMFONI-KONSERT

KONSERTHUSET

Dirigent: CARL GARAGULY

Program:

DMITRIJ SJOSTAKOVITJ

(f. 1906)

Symfoni nr 7, op. 60

(skandinaviskt uruppförande)

Allegretto.

Moderato poco allegretto.

Adagio. — Allegro non troppo.

Flyglar och Pianon av STEINWAY & Sons och AUGUST FÖRSTER

Lundholms

Lundholms

Programmet till premiären, (MTB).

1. Marina Demina är raritetsbibliotekarie på Musik- och teaterbiblioteket.

landena och dess belysning i ryskspråkiga musikhistoriska skrifter. De ryska källorna hävdade nämligen att symfonin spelades i Göteborg redan på hösten 1942 och under ledning av Issay Dobrowen. Utmaningen var därmed given: att hitta arkivmaterial rörande göteborgskonserten och att reda ut historiken kring och anledningar till den underliga historieomskrivningen. Ty det visade sig faktiskt att felet inte var ett resultat av bristande källgranskning, utan – i den tidstypiska absurditetens tecken – en avsiktlig modifikation av sanningen i propagandasyfte.

Myter

På höstkanten 1942 skrev flera sovjetiska tidningar om att man i Sverige förberedde ett framförande av Sjostakovitjs sjunde symfoni i Göteborg under ledning av Issay Dobrowen. Dessa meddelanden hölls i samma stil som de tidigare rapporteringarna om symfonins uruppförande den 5 mars i Kujbysjev, då tidningspressen gradvis ökade spänningen genom rubriker av typen: »man har påbörjat gruppрepetitionerna av den Sjunde symfonin«, »orkestern gick över från grupp- till helorkesterrepetitioner«, »orkesterrepetitionerna av den Sjunde symfonin flyttades från foajé till scenen« och så vidare.[2]

Leningradskaja pravda citerade den 19 september ur *Göteborgs handels- och sjöfartstidning* att symfonin »kunde jämföras med den berömda 'Patetique' av Tjajkovskij. Det är ett av de mest framstående verk som komponerats i Ryssland de senaste femtio åren«.[3] Om den kommande konserten i Göteborg med Dobrowen vid pulten skrev även *Komsomolskaja pravda* den 26 september 1942.[4]

I Sverige såg man inga liknande »aviseringar« under denna period.[5] Citaten ur *Göteborgs handels- och sjöfartstidning* går inte heller att belägga. Ett halvt år senare, däremot, fick man läsa många positiva recensioner angående Carl von Garagulys insats i Göteborg den 8 april 1943. Carl Tillius skrev i *Göteborgs morgonpost*: »Symfonin fick ett ypperligt framförande av Carl Garaguly, som ej lämnat någon möda ospard att i minsta detalj arbeta ut det komplicerade verket. Han är väl värd all den hyllning som kom honom till del liksom den månghövdade orkestern som gjorde sitt bästa till båtnad för ett helhetsintryck.«[6]

Ingen av denna information nådde Sovjetunionen. Spridning av sovjetisk musik i utlandet började följas och dokumenteras i Sovjet särskilt noga från och med den 22 juni 1942, då Henry Wood hade spelat den sjunde

2. Atovmyan, Levon, (red.) Merzjanova, S., »Iz vospominanij« i *Muzykalnaja akademija*, 1997:4, s. 75f.
3. *Leningradskaja pravda*, №223, 19 september 1942.
4. *Komsomolskaja Pravda*, №227, 26 september 1942.
5. Symfonin var inkluderad i Göteborgs orkesterförenings generalprogram för höst-vintersäsongen 1942/1943. Konserten den 7 januari 1943 skulle innehålla en klaverkonsert av Bach och två uruppföranden – ett orkesterstycke av Koch samt Sjostakovitjs sjunde symfoni (dir. I. Dobrowen). Det var en mycket lakonisk presentation: »Sjostakovitj – Symfoni nr 7, f.f.g«.
6. *Göteborgs morgonpost*, 9 april 1943.

symfonin i London på krigets ettårsdag.[7] Alla efterföljande utländska framföranden av Leningradsymfonin meddelades likaså noggrant i pressen. Det var därför märkligt att just denna, så signifikanta – med tanke på de tidigare nämnda annonserna – svenska premiär slutligen förbigicks med tystnad.[8]

Först 1962 togs den upp i en artikel tillägnad 90-årsdagen av Alexandra Kollontaj, som under kriget var Sovjetunionens beskickningschef i Stockholm. Jubileumshyllningen i tidskriften *Ogoniok* var skriven av Zoia Voskresenskaja, en på den tiden mycket populär barnboksförfattare.

> *Det är natt. Alexandra Mikhajlovna stiger in på pressavdelningen. Där sitter en jourhavande ingenjör som vrider på radioknappar och upptecknar »Sändningar för distrikt- och regionala tidningar« från Sovjetunionen* (...) *Plötsligt hör man en hjärtskärande musik. Vad är det? En tung, mäktig marschmelodi försöker trampa ner ett rent och ljust fioltema. »Kan det vara en symfoni av Sjostakovitj?« – frågar Alexandra Mikhajlovna ivrigt. »Jag har nyligen hört talas om den på radio. Den är för oss ett verkligen nödvändigt vapen«. Samma natt skickar man ett telegram till Moskva och strax därpå ligger mikrofilmrullarna med Dmitrij Sjostakovitjs 7:e symfoni ombord på ett flygplan som går till Iran, sedan till Irak, Egypten, via hela Afrika och till Kapstaden. De korsar ett Atlanten, späckat med minfält och ubåtar, och kommer fram till New York. Det engelska militärfartyget tar filmerna till London och därifrån med flyg via Nordsjön, genom det drabbade Norge och till Stockholm. De blänkande partiturbladen ligger på dirigentpulten. En orkester i arbetarstaden Göteborg spelar den storartade symfonin som medelst den mäktiga konstens unika språk talar till folket om striden mellan det goda och det onda och om de goda krafternas bestämda seger. Svenskarna är i chock. De reser sig, vänder sig mot den sovjetiska ambassadörens loge och tackar det sovjetiska folket för dess hjältemodiga kamp för både sitt lands och även för Sveriges försvar.*[9]

Man känner en touch av dolt vittnesmål i den här texten, och att detta faktiskt var ett vittnesmål bekräftades i en trettio år senare utkommen bok vars titel i översättning blir: »Nu kan jag få tala sanning. Ur en spions memoarer.« Zoja Voskresenskaja skrev den kort före sin död 1992, efter att man hade hävt sekretessen kring hennes person. Zoja Rybkina, som hon egentligen hette, var i själva verket en NKVD-officer, underrättelseagent och pressattaché vid Sovjetunionens ambassad i Stockholm under

7. Sjneerson, Grigorij, »Sovetskaja muzyka za rubezhom« i *Sovetskaja Muzyka*, 1944:2, s. 86.
8. Publikationer av Grigorij Sjneerson, VOKS musikavdelnings chef, ansågs som de mest pålitliga referenserna om den sjunde symfonins första utländska framföranden. I första hand gällde det hans artikel »Zhizn' muzyki Sjostakovitja za rubezhom« (Sjostakovitjs musik i utlandet), publicerad 1976 i en antologi med honom som ansvarig utgivare. Den svenska premiären nämndes inte i denna artikel. Sjneersons uppgifter fördes sedan över till kommentarer i Sjostakovitjs samlade verk och vidare till Sjostakovitjs arkivs hemsida.
9. Voskresenskaja, Zoja, »Sovetskij polpred. K 90-letiju so dnia rozhdenija Aleksandry Mikhajlovny Kollontaj« (Den sovjetiske ambassadören. Till Alexandra Kollontajs 90-års dag) i *Ogoniok*, 1962:15, s. 6.

kriget, det vill säga Alexandra Kollontajs närmaste kollega. I boken finns ett kapitel »Göteborgsorkester spelar den Sjunde …«[10]. Hon börjar där som i sin gamla Kollontaj-artikel, men lägger till lite nytt som vittnar om hennes eget deltagande i denna historia:

> *På inrådan av Alexandra Mikhajlovna åker jag till Göteborg till Segerskeld, chefredaktör för Göteborgs Handelstidning, och ber honom om hjälp att få kontakt med den berömda symfoniorkestern som är känd inte bara i Göteborg utan även långt bortom Sveriges gränser. Segerskeld är ganska tillmötesgående och vill gärna hjälpa till att ordna denna konsert. Han föreslår mig att följa med till en viss vän till honom som är en mecenat, en »svensk Tretiakov«, samlare av skandinavisk konst, och vars ord kan bli avgörande i vårt ärende. Leningradsymfonin av Sjostakovitj framförs några veckor senare med landets bästa orkester i Göteborg. Publiken sitter trollbunden. Kvinnorna smygtorkar tårarna. Musikens språk är internationellt. Man reser sig under symfonins avslutande ackord… Det var Sjostakovitjsymfonins första europeiska framförande. Utrikesministern Günter fick ta emot den tyska ambassadens protest mot »svenskt neutralitetsbrott.«*[11]

Det finns både fel och gåtor i denna framställning. Det var förstås inte det allra första europeiska framförandet och jag har inte funnit någon dokumentation som bekräftar den tyska protesten. Segerskeld och mecenaten som benämns »svensk Tretiakov« tål att identifieras som Torgny Segerstedt respektive Erik L. Magnus, industrimagnat och dåtida styrelseordförande i Göteborgs orkesterförening.[12] Men det som är särskilt värt att uppmärksamma i den här texten är frånvaron av både datering och dirigentnamn.

Dirigenten Issay Dobrowen[13] dyker i sammanhanget upp igen först i slutet av 1970-talet i Sjostakovitjs officiella levnadstecknare Sofia Khentovas bok *Sjostakovitj under det stora fosterlandskriget*.[14] Khentova återberättar först det som finns i Voskrenskajas artikel från 1968, men utvecklar och förstärker den ideologiskt fostrande komponenten så långt det bara går.

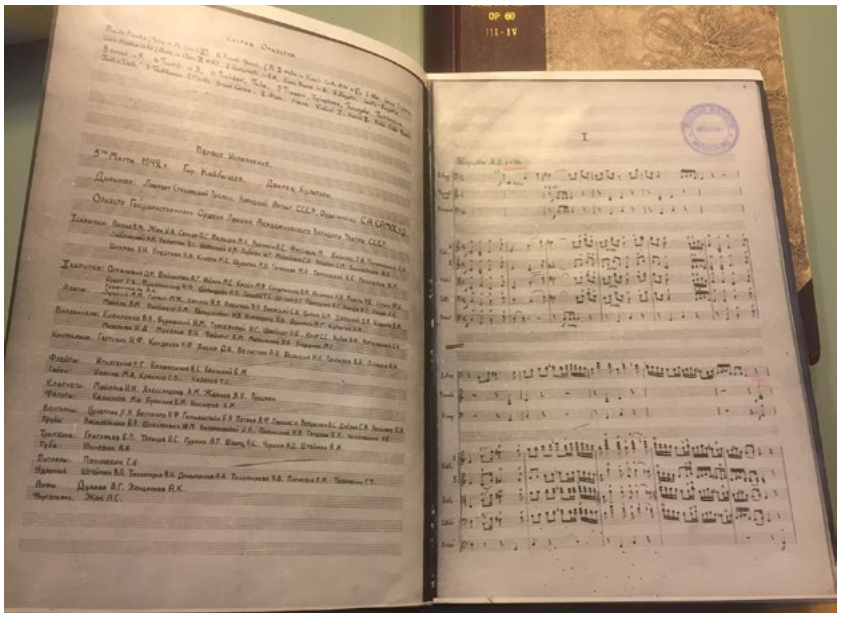
> *Ytterligare ett utländskt framförande av symfonin ägde rum på hösten 1942. Aleksandra Mikhajlovna Kollontaj, V.I. Lenins förtrogna, deltagare i Den stora oktoberrevolutionen var på den tiden Sovjetunionens ambassadör i*

10. Voskresenskaja, *Zoja, Teper' ja mogu skazat' pravdu. Iz vospominanij razvedtjitsy*, Moskva: Respublika, 1993.
11. Voskresenskaja, 1993, s. 98.
12. Om Magnus se: Sellin, Olof H., »Erik L Magnus« i *Svenskt biografiskt lexikon*, https://sok.riksarkivet.se/SBL/Presentation.aspx?id=10152 (besökt 2018-10-22).
13. Issay Dobrowen (1891–1956), den ryskfödde, norske dirigenten, var verksam i Sverige under krigsåren. I den svenska musikhistoriska kontexten existerar han även genom den så kallade Dobrowenaffären – en diskrimineringskampanj som under åren 1941–1942 drevs mot honom av KMAs dåvarande sekreterare Kurt Atterberg. Om detta se: Garberding, P, *Musik och politik i skuggan av nazismen*, Lund, 2007, s. 190.
14. Khentova, Sofia, *D.D.Sjostakovitj v gody Velikoj Otetjestvennoj vojny*, Leningrad: Muzyka, 1979.

Sverige. Hennes namn var förknippat med revolutionens romantik. Kollontaj, en kulturbildad, vacker och charmig kvinna, både kunde och älskade musik. Sjostakovitjs symfoni hörde Kollontaj under ett nattpass på ambassadens pressavdelning medan man upptecknade krigsnyheterna från radion. Nyhetsuppläsaren avbröts plötsligt av en marschaktig melodi, och Kollontaj gissade: detta var en symfoni av Sjostakovitj. Samma natt skickades telegram till Moskva och snart fick man mikrofilmen från London.

Symfoniska konserter i den svenska arbetarstaden Göteborg leddes sedan en tid tillbaka av I. Dobrowen, en framstående rysk musiker och även vän till M. Gorkij. På 1920-talet hade Dobrowen haft tillfälle att spela inför V.I. Lenin hemma hos Gorkijs fru E.P. Pesjkova. Den fascistiska ockupationen tvingade Dobrowen att lämna Norge där han var bosatt med sin familj, det vill säga, fru, son och dottern Natalia som var översättare av sovjetisk litteratur till norska. I Göteborg fick dirigenten tak över huvudet och arbete. Den ryske dirigenten, enligt vad hans fru, M.A. Dobrowen, senare berättade, strävade efter att i sin nya repertoar inkludera i Sverige ännu inte kända verk, speciellt av ryska tonsättare, och han fick stor uppskattning i Stockholm för sin tolkning av bland annat Khovansjina och Boris Godunov. Kollontaj besökte Khovantjsjinas premiärföreställning i november 1941: denna opera av Musorgskij spelades då i Sverige för första gången och fick stor publicitet.

I oktober 1942 överlämnade Kollontaj filmen till Dobrowen som fick framföra symfonin med Göteborgsorkestern för en vältalig publik. Sedan dess hade Sjostakovitjs verk fått en fast plats i dirigentens program: under hans ledning fick Sverige höra både den första och den nionde symfonin[15] *och den första pianokonserten. I Göteborgs konserthus har man för evigt bevarat de partiturblad som var överförda från mikrofilm – det vill säga det av Dobrowen använda exemplaret.*



Partituret från 1943, (Göteborgs Symfoniorkesters arkiv och bibliotek).

15. Den nionde symfonins skandinaviska premiär ägde rum i Köpenhamn i augusti 1946 under ledning av Carl von Garaguly. En månad senare fick man höra symfonin i Stockholm med samma dirigent.

Det sistnämnda stämmer väl – partiturexemplaret som användes vid konserten har bevarats och finns än idag att beskåda i Göteborgs Symfoniorkesters arkiv och bibliotek.[16] I övrigt finns det en del uppdiktad sanning som vi ska återkomma till senare.

Det finns ytterligare en publikation från samma tid där man kan finna en berättelse om den aktuella konserten. Det är en reseskildring av Gennady Fisch – en sovjetisk författare som i början av 1960-talet besökte de skandinaviska länderna. I en av sina reportageessäer, »Den flammande lyran«, publicerad för första gången i tidskriften *Moskva*, delar han sina intryck efter ett besök på Göteborgs konserthus där han bland annat fick samtala med Julius Rabe.[17] Hållet i en makalöst högtravande, melodramatisk stil, är hans reportage om konserten ändå mer sanningsenligt än Voskresenskajas och Khentovas.

> *Det var den 8 april 1943, då splitter av exploderande granater alltjämt yrde omkring längs Leningrads strama, raka huvudgator. Framför partituret på dirigentpulten stod Carl Garaguly.*[18]

Under visningen på konserthuset fick Fisch se det historiska partituret, träffa violinisten som deltagit i konserten 1943 och som berättade för honom hur man hade tvingats att engagera tillfälliga krafter för detta framförande, bland annat trumpeter från stadsbrandkårens orkester. Fisch citerade även Carl von Garaguly: »Har ni sett hur svaga fotostatkopiorna är? Man fick lov att anstränga ögonen ordentligt! Senare, kort efter krigets slut, skickade Sjostakovitj mig ett tydligt exemplar av partituret.«[19] En stor del av kapitlet ägnade Fisch åt Issay Dobrowen vars byst han fick se i husets foajé. Han berättade om Dobrowens tid i konsertföreningen och även om hans uppmärksammade framförande av Sjostakovitjs första symfoni på hösten 1941.

Fischs material var publicerat långt före Khentovas bok. Den korrekta uppgiften om den svenska premiären kunde man även hitta i en i Sovjet utgiven uppslagsbok från 1969, *Moderna dirigenter*, som innehöll Garagulys biografi.[20] Khentova kunde ha råkat missa biografiboken, men Fischs material finns med i hennes bibliografi. I en senare utgåva från 1986 av samma bok så fortsätter hon att hävda att det var Dobrowen som dirigerade den sjunde symfonin i Göteborg. Dessutom expanderar hon texten genom att nämna och citera ur Fischs publikation:

16. Ett stort tack till Kristian Karlstedt, bibliotekarie hos Göteborgs symfoniker, för bilder och övrigt värdefullt material ur orkesterns arkiv.
17. Fisch, Gennady, »Den flammande lyran« i *Moskva*, 1965:6.
18. Citerad ur den svenska översättningen av Sven Vallmark: Fisch, G., *Hos svenskarna : [en sovjetförfattare ser på Sverige]*. Stockholm: LT:s förlag, 1969, s. 93.
19. Det ser ut som att Fisch fick träffa dirigenten, men förmodligen inte vid samma tillfälle i Göteborg – Garaguly arbetade på den tiden i Danmark. Partituret som Garaguly enligt Fisch fick av Sjostakovitj har tyvärr ännu inte gått att finna.
20. *Sovremennye dirizhery*, Red. Grigorjev, Lev, Platek, Jakov, Moskva: Sovetskij kompozitor, 1969, s. 64.

När den sovjetiske författaren G.S. Fisch besökte Göteborgs konserthus två decennier senare, fick han där bland skulpturer av eminenta skandinaviska personer också se »... Issay Dobrowens nervöst känsliga, inspirerade ansikte, han som spelade för Lenin och som under de hotfulla dagarna ... här i Göteborg med sin taktpinne ledde orkestern och öppnade den överfyllda salens väggar och fick alla som lyssnade att i tankarna förflytta sig till de avlägsna trakter, sköljda av höstens kalla regn och av varmt blod, där folkens öde och Sveriges eget öde avgjordes.«[21]

Ett ord och ett datum saknas i det här citatet. I originalet bakom det ärligt inskrivna utelämningstecknet stod »1941«. »De hotfulla oktoberdagarna 1941« – så skrev Gennady Fisch i detta avsnitt som visserligen handlade om ett framförande, men inte av den sjunde, utan av den första symfonin!

Mytmakeriets era var helt enkelt inte över för alla: Dobrowen passade bättre in i storyn än Garaguly, han blev »det nödvändiga vapnet« för Khentova, på samma sätt som den sjunde symfonin en gång i tiden var det för Kollontaj. Ett vapen som Khentova var oförmögen att lämna ifrån sig trots att det vid det här laget hunnit bli år 1986.

Verklighet

Den säkraste vägen att komma närmare de verkliga händelserna är att dyka ner i ett arkiv. Några dokument från Göteborgs stadsarkiv och Carl von Garagulys personarkiv i Musik- och teaterbiblioteket kastar ett nytt ljus över historiken kring symfonins uppförande. I Göteborgs orkesterförenings arkiv har det bevarats åtskillig korrespondens rörande detta synnerligen besvärliga projekt.[22] Här finner vi fyra parter:

1. Göteborgs orkesterförening, representerad av Emil Hansen som var dess sekreterare och tillika orkesterns konsertmästare.
2. Issay Dobrowen (1891–1953), dirigent vid Kungliga teatern i Stockholm och Göteborgs orkesterförening med vilken han hade kontrakt för 24 konserter under säsongen 1942/43. Han var också medlem av programrådet. Dobrowen förekommer här endast som adressat, men hans svar, som förmodligen var muntliga, kikar ofta fram indirekt ur Hansens brev till honom.
3. Carl von Garaguly (1900–1984), förste dirigent för Konsertföreningens orkester i Stockholm, violinist av ungersk börd, kom till Sverige på 1920-talet och arbetade i många år som konsertmästare i Göteborgs orkesterförening. Han debuterade som dirigent 1940 och var snart utnämnd till chefdirigent i Stockholm. Han brukade även gästspela i Göteborg.
4. Pressavdelningen på Sovjetunionens legation i Stockholm.

Carl von Garaguly och David Ojstrakh, (Carl von Garagulys arkiv, MTB).

21. Khentova, Sofia, Sjostakovitj. *Zhiznj i tvortjestvo*, T.2. Leningrad, 1986, s. 118f. Enligt fotnoten på sidan är det ett citat ur Fischs publikation i tidskriften *Moskva*.
22. Göteborgs orkesterförenings arkiv GSA-169-1, Region och Stadsarkivet Göteborg.

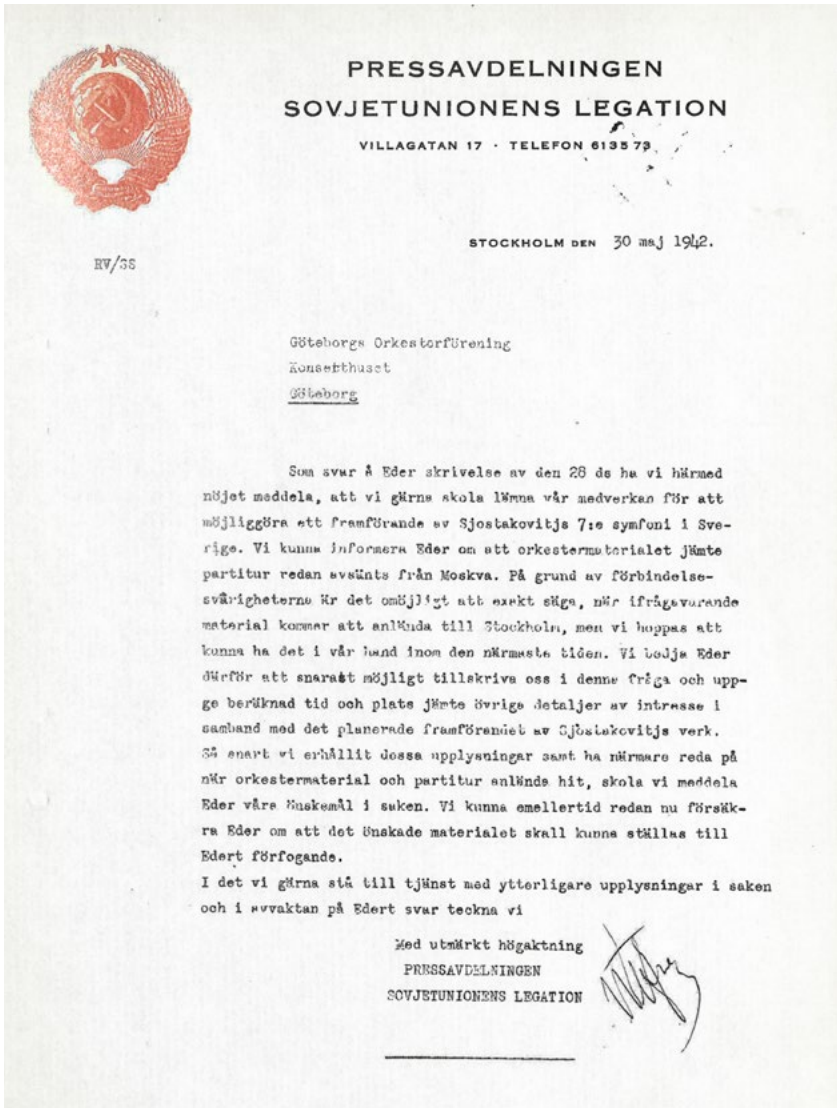
Uppgifterna man hämtar ur korrespondensen ger till att börja med grunden till en viktig justering: initiativtagaren till konserten var göteborgsorkestern och inte den sovjetiska legationen med Kollontaj i huvudrollen.

Den 28 maj 1942 skickade Emil Hansen ett brev adresserat till Sovjetunionens Legation i Sverige:

> *Vi ha genom artikel i Göteborgs Handelstidning erfarit, att Sjostakovitjs 7:e symfoni haft ett uruppförande i Moskva och att verket mottogs med stor begeistring av publiken. Då vi äro synnerligen intresserade av detta nya verk vilja vi fråga, om legationen skulle kunna utverka att vi fick hyra eller köpa orkestermaterialet jämte partitur? Vi ämnade i så fall framföra verket här under nästa säsong.*[23]

Zoia Rybkina och Aleksandra Kollontaj.

Svaret kom två dagar senare och var mycket positivt.



PRESSAVDELNINGEN
SOVJETUNIONENS LEGATION
VILLAGATAN 17 · TELEFON 613573

STOCKHOLM DEN 30 maj 1942.

RV/35

Göteborgs Orkesterförening
Konserthuset
Göteborg

Som svar å Eder skrivelse av den 28 ds ha vi härmed nöjet meddela, att vi gärna skola lämna vår medverkan för att möjliggöra ett framförande av Sjostakovitjs 7:e symfoni i Sverige. Vi kunna informera Eder om att orkestermaterialet jämte partitur redan avsänts från Moskva. På grund av förbindelsesvårigheterna är det omöjligt att exakt säga, när ifrågavarande material kommer att anlända till Stockholm, men vi hoppas att kunna ha det i vår hand inom den närmaste tiden. Vi bedja Eder därför att snarast möjligt tillskriva oss i denna fråga och uppge beräknad tid och plats jämte övriga detaljer av intresse i samband med det planerade framförandet av Sjostakovitjs verk. Så snart vi erhållit dessa upplysningar samt ha närmare reda på när orkestermaterial och partitur anlända hit, skola vi meddela Eder våra önskemål i saken. Vi kunna emellertid redan nu försäkra Eder om att det önskade materialet skall kunna ställas till Edert förfogande.
I det vi gärna stå till tjänst med ytterligare upplysningar i saken och i avvaktan på Edert svar teckna vi

Med utmärkt högaktning
PRESSAVDELNINGEN
SOVJETUNIONENS LEGATION

Brevet från Sovjetunionens Legation i Sverige, (Göteborgs orkesterföreningsarkiv, B1:24).

Den 1 juni redogjorde den nöjde Hansen för föreningens planer och önskemål:

23. Göteborgs orkesterförenings arkiv. B1:24.

Beträffande det planerade framförandet av Sjostakovitjs 7:e symfoni kan detta icke komma till stånd förrän tidigast i oktober. Vår konsertsäsong omfattar nämligen perioden oktober – april. Vi hade tänkt att professor Issay Dobrowen skulle handha instuderingen eftersom han är ryss och har det rätta greppet på rysk musik. Han framförde den 9 oktober 1941 Sjostakovitjs 1:a symfoni, vilket uppförande väckte en berättigad uppmärksamhet. Kunde Dobrowen få tillfälle att studera partituret under sommaren vore detta bra. Fram på höstsidan är han i fullt instuderingsarbete vid stockholmsoperan, där han skall framföra Musorgskijs opera Boris Godunov.[24]

Vi kan här notera att även förslaget av Issay Dobrowen som dirigent kom från föreningen, vilket dissonerar med Voskresenskajas reminiscenser. Däremot kunde Hansens upplysning utgöra underlag för den information som via ambassaden senare kom ut i ryska tidningar.

Nästa kontakt mellan legationen och orkestern var daterad den 11 augusti. Legationen meddelade att noterna hade inkommit och att man var mycket glad över valet av just professor Dobrowen, men eftersom de inte lyckats få kontakt med honom, skulle de vilja veta på vilket sätt det vore lämpligt att leverera notmaterialet till Göteborg.[25]

En röd lampa tänds även här: det ideologiskt perfekta klippet som visar hur Kollontaj lämnar över partituret till Lenin och Gorkijs vän Dobrowen får flyttas från »dokumentärhyllan« till »dramahyllan«.

Hansen svarade den 13 augusti att noterna fick sändas med bud vilket orkestern snarast skulle se till att ordna. Han hade inte heller lyckats att få tag i Dobrowen under sommaren och kunde därför inte säga något exakt datum för konserten – »det kan endast Dobrowen avgöra«. Samtidigt bad han pressavdelningen om ytterligare en tjänst, nämligen att »fråga i Moskva om tonsättaren eller någon annan har skrivit en analys av verket och som i så fall vore lämpligt att införa i programbladet. Det är en så aktuell och intressant novitet att en riktig kommentar till verket vore önskvärt.«[26]

Från början av augusti hade Hansen skickat tre brev till Dobrowen där han berättade om det nya, extra inslaget i säsongens program och om de pågående förhandlingarna med den sovjetiska legationen. Han bad dirigenten att så fort som möjligt bestämma dagen (»ett par stockholmstidningar har redan varit intresserade av verkets framförande i Göteborg och bett att få några närmare upplysningar«)[27] och försöka att antingen analysera partituret och skriva programtexten på egen hand eller att skynda på ryssarna med att leverera ett färdigt material.[28]

Utifrån innehållet i de efterföljande breven går det att lista ut att Dobrowen hörde av sig till Hansen åtminstone en gång, och att det enda svaret han lämnade var ett mycket preliminärt förslag om att spela symfonin i slutet av säsongen, det vill säga, under våren 1943.

24. Göteborgs orkesterförenings arkiv. B1:24.
25. Göteborgs orkesterförenings arkiv. B1:24.
26. Göteborgs orkesterförenings arkiv. B1:24
27. Göteborgs orkesterförenings arkiv. B3:7, brev 28/8-1942.
28. Göteborgs orkesterförenings arkiv. B3:7, brev 13/8-1942.

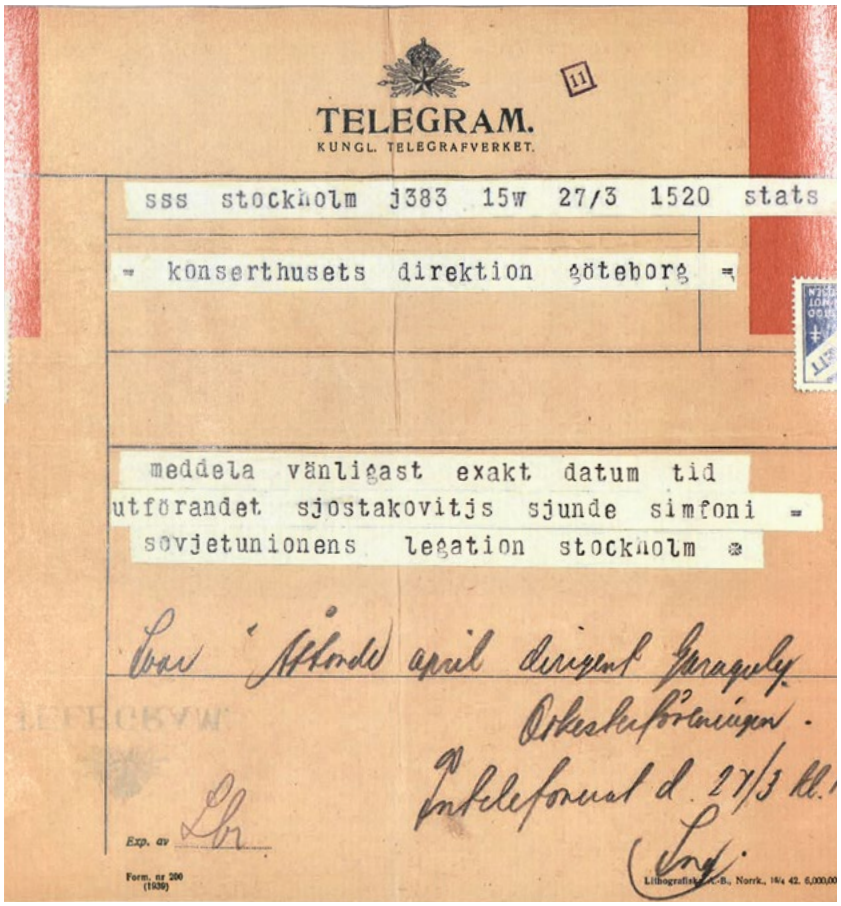
Av flera orsaker hade Hansen hoppats på ett betydligt större engagemang från dirigentens sida och han ville helst överlämna kommunikationen med legationen till honom helt och hållet. Det kunde ge smidigare lösningar på diverse praktiska problem. »Tyvärr har jag ännu inte fått något svar på mina frågor,« – skrev han uppgivet i ett brev till Dobrowen den 1 september 1942. »Enligt de uträkningar vi gjort rörande Sjostakovitjs symfoni skulle kopieringskostnaderna belöpa sig till 800 kronor, men då kunna vi, enligt legationens utsago, behålla materialet. Hur mycket legationen skulle bidraga med vet vi icke. Vi vore tacksamma om ni ville ringa legationens pressavdelning och få närmare besked. Vi ha reklamerat om verket i broschyren. Med vänlig hälsning och ett hopp om att få höra något av er redan i detta livet!«[29]

Orkesterföreningens brevväxling med legationen fortsatte ett tag till i september och handlade främst om notkopieringen. Sedan upphörde den för resten av året. Den 19 december kunde Hansen endast rapportera att stämmaterialet var färdigt och att Dobrowen hade fått partituret men fortfarande inte satt något datum. Han upprepade sin fråga angående bidrag till programtexten, vilket talar för att Dobrowen inte åtagit sig uppgiften. Legationen ordnade detta i januari genom att skicka en engelskspråkig tidskrift från VOKS (Sovjetunionens sällskap för kulturella förbindelser med utlandet), innehållande kompositörens egen text om symfonin samt en musikvetenskaplig analys av musikkritikern D. Rabinovitj. I slutet av brevet stod ett bekant och med en extrem artighet formulerat »ledmotiv« så att man kunde ana en växande irritation: »Vi skulle vara Eder synnerligen tacksamma, om Ni benäget ville meddela oss när ett första sverigeuppförande av verket kan komma till stånd, så snart detta blir Eder bekant«.[30]

Situationen började kännas mer och mer obekväm för Göteborgs konsertförening. I ett brev till Carl von Garaguly från den 15 januari nämnde Emil Hansen den sjunde symfonin och att Dobrowen »äntligen beslutat sig för att framföra densamma.«[31] Hansen hade bestämt sig för att sätta datumet själv – han skrev till Dobrowen att det fick bli den 18 mars på hans ordinarie konsertdag: det inskränkte inte schemat och man bytte endast program. Med stor lättnad kunde han även meddela legationen detta efterlängtade – om än preliminära – datum.

Varför var Dobrowen så osäker och ville helst, av allt att döma, slippa ett så viktigt och spännande uppdrag? Han försökte till och med att föreslå att orkestern skulle spela den första symfonin i stället för den sjunde! Detta följer indirekt ur ett av Hansens brev till honom från den 8 februari: »Beträffande Sjostakovitjs första symfoni, som Ni, enligt hr Siborgs utsago, önskade spela längre fram, få vi väl diskutera lämpligheten att uppföra både Nr. 1 och Nr. 7 under den korta del av säsongen, som återstår. Enligt styrelsens mening bör sjunde symfonin uppföras, då den kostar nära 1.000 kronor för kopieringen.«[32]

29. Göteborgs orkesterförenings arkiv. B3:7, brev 1/9.
30. Göteborgs orkesterförenings arkiv. B1:24, brev 12/1-1943.
31. Göteborgs orkesterförenings arkiv, B3:7, brev 15/1-1943.
32. Göteborgs orkesterförenings arkiv, B3:7, brev 8/2-1943.



TELEGRAM.
KUNGL. TELEGRAFVERKET.

sss stockholm j383 15w 27/3 1520 stats

= konserthusets direktion göteborg =

meddela vänligast exakt datum tid
utförandet sjostakovitjs sjunde simfoni =
sovjetunionens legation stockholm =

Svar åttonde april dirigent Garaguly
Orkesterföreningen.
Telefonerat d. 27/3 kl.

Exp. av

Telegram från Sovjetunionens Legation i Sverige, (Göteborgs orkesterföreningsarkiv, B1:24).

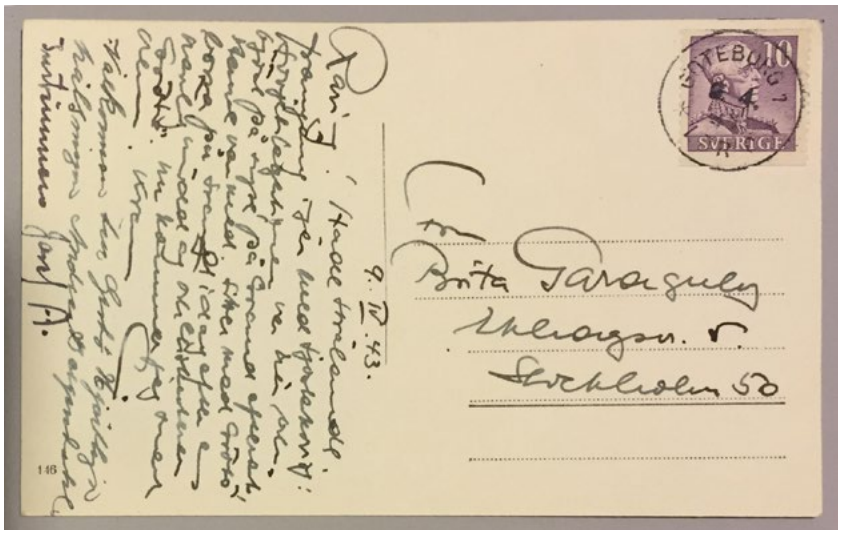
Vändpunkten kan spåras i ett brev från Garaguly till Hansen i februari: »Glöm inte Sjostakovitjs partitur.«[33] Det kan bara betyda en sak: att Dobrowen slutligen avstått från att dirigera Sverigepremiären. Garaguly fick partituret den 22 februari och började förbereda sig för konserten. Sovjetunionens legation, fortfarande fullständigt ovetande om alla dessa turer, skärpte tonen i ett telegram den 27 mars: »meddela vänligast exakt datum tid utförandet sjostakovitjs sjunde simfoni« och fick ett svar: »åttonde april dirigent Garaguly«.

Hur kan man förklara Dobrowens agerande? Att skylla avhoppet på hans otillräckliga yrkesskicklighet, ointresse för ny musik eller det mycket ansträngda schemat är ohållbart. Han klarade av att jobba med operauppsättningar på Stockholmsoperan så väl som med flera konserter per månad i Göteborg. Det var inte heller någon tvekan om att han var antifascist. Man anar att endast en ytterst allvarlig anledning skulle kunna tvinga honom att avstå från ett engagemang av ett så stort historiskt format och som kanske dessutom skulle lyfta honom till världsberömmelse. Och nog fanns det en sådan anledning. Den går att utläsa ur Dobrowens hustru Maria Dobrowens memoarbiografi om sin make.

Issay Dobrowen, den av judisk börd ryskfödde dirigenten, emigrerade från Sovjetryssland till Tyskland 1922, flydde judeförföljelserna 1934 och bodde sedan dess med sin familj i Oslo. Han hade norskt medborgarskap. Tre dagar innan den tyska ockupationen av Norge återvände han till Oslo

33. Göteborgs orkesterförenings arkiv, B3:7, brev 19/2-1943.

från sin Riga-turné. Under det första ockupationsåret var det inte speciellt komplicerat att företa jobbresor till både Sverige och Danmark, men från 1942 började det bli alltmer besvärligt. Utresevisum fick han först efter förhör som för varje gång bara blev längre och besvärligare. De flesta av hans bättre jobbuppdrag kom på den tiden från Sverige. Ett av största vikt, inte minst ur en ekonomisk och familjeförsörjningssynpunkt, var instuderingen och uppförandet av Musorgskijs opera *Khovansjtjina* på Kungliga operan i Stockholm. På hösten 1941 kom han till Stockholm på ett tvåmånaders arbetsvisum och återvände sedan inte till Oslo förrän mot slutet av kriget. Hans hustru och barn fick inga visum och stannade i Oslo. I oktober 1941, några månader efter att tyskarna anfallit Sovjetunionen, spelade Dobrowen den sovjetiske tonsättarens Sjostakovitjs första symfoni i Göteborgs konserthus. Trots verkets ideologiskt neutrala budskap upplevdes själva framförandet av många som en solidaritetsakt med det drabbade folket. En månad senare var det dags för dundersuccén av *Khovansjtjina* på Operan. Maria Dobrowen minns att alla föreställningsdeltagare efter premiärföreställningen var bjudna på en bankettmiddag till den sovjetiska ambassaden. Issay Dobrowen avstod från den: han var rädd för konsekvenserna för familjen om angivare skulle rapportera hans förehavanden till ockupationsmakten i Oslo. Att undvika alla kontakter med ryssar – det var hans överlevnadsstrategi. En så enkel och tragisk förklaring. Att spela den sjunde symfonin i slutet av 1942, början av 1943, framför näsan på nazisterna, då tyskarna var på offensiven och Leningrad var belägrat, Stalingradsslagets utgång inte var klar och det ännu återstod månader till slaget vid Kursk – att genomföra en sådan konsert skulle innebära alldeles för stora risker för Issay Dobrowen som hade sin familj som gisslan i Norge. Dessutom kunde han mycket väl föreställa sig den obligatoriska officiösa skrytfesten som efteråt sannolikt skulle utspela sig i den ryska pressen – allt inom ramen för en propagandakampanj som endast utnyttjade kompositörens lyckade arbete. Ändå ser det ut som att han verkligen ville spela det viktiga verket, han vändades och försökte in i det sista förmå sig att våga, kanske i hopp om att situationen skulle vända sig till hans fördel.



Brev från Carl von Garaguly till hans hustru, (Carl von Garagulys arkiv, MTB).

Carl von Garaguly hade hoppat in och framfört Sjostakovitjs »hyllning till det ryska folket« den 8 april 1943. I hans arkiv finns fyra brev skickade till hustrun från gästspelet i Göteborg. Han hade tre konserter på schemat den här gången: den 3, 8 och 11 april. Sjostakovitjs symfoni repeterade man i fyra dagar, från 4 till 7 april. Nedan några utdrag ur hans brev rörande den sjunde symfonin:[34]

2/4 1943
Kära lilla Gumman! Nu har jag vilat mig efter repetitionen och håller på att arbeta på Sjostakovitj...Jag har gjort mig alldeles förgäves besvär med Sjostakovitj för jag fick allting besatt utom hornen, där blir det endast 6.[35]

6/4 1943
Kom just hem kl. 7.20 på kvällen, hade repetition från ½ 10 till ½ 7 med en halvtimmes paus då jag åt fyra smörgåsar och drack te. Symfonin är strålande men rätt besvärlig.

8/4 1943
idag var det genrep, gick fint och det blir nog bra ikväll.

9/4 1943
Raring! Hade strålande framgång igår med Sjostakovitj: Sovjetlegationen var här och bjöd på suppé på Grand efteråt.

Efterreflektion

Arkivmaterial talar oftast sanning, men i denna historia tycks det ändå finnas plats för en viss reservation. Det är inte helt omöjligt att initiativet till konserten trots allt kom från Sovjetunionens ambassad – i dess strävan att utnyttja »ett viktigt vapen«. Det vill säga att de första breven mellan legationen och orkestern skulle kunna ha varit ett spel efter regler satta under en på förhand uppgjord muntlig överenskommelse, ungefär på den vägen som det skildrades av Zoia Voskresenskaja. Hennes berättelse kan ju inte vara helt uppdiktad. Resan till den för sin tydligt antifascistiska hållning kände redaktören Torgny Segerstedt, kunde ses som ett nödvändigt steg i ett första skede, då legationen väl knappast kunde tro att konserten var möjlig att genomföra i ett land som tillät Tysklands ambassad och konsulat att ligga på paradgator där de dagligen kunde skylta med sina krigsframgångar. Att de valde just Göteborg kunde dels bero på att man redan från början räknade med Issay Dobrowen, i egenskap av medlem av orkesterns programråd och som gammal bekant till Kollontaj, och dels för att det var långt från huvudstaden. Vi kommer kanske aldrig få veta hur det i själva verket var, men det är viktigt att känna till dokumenten för fortsatta reflektioner.

34. Carl von Garagulys arkiv, MTB.

35. Här menar Garaguly omorkestrering av de delar av partituret som krävde en kraftigt expanderad blåsbesättning och som orkesterföreningen i början inte trodde sig kunna lösa. Göteborgs orkesterförenings arkiv, B3:7, brev till Hansen 16/3 1943

Referenser

Arkiv och otryckt material

Carl von Garagulys arkiv, MTB

Göteborgs orkesterförenings arkiv GSA-169-1, Region- och Stadsarkivet Göteborg

Göteborgs Symfoniorkesters arkiv och bibliotek

Litteratur och tryckt material

Atovmyan, Levon, (red.) Merzjanova, S., »Iz vospominanij« i *Muzykalnaja akademija*, 1997:4

Dobrowen, Maria, *Stranitsy zhizni Yssaji Dobrowena*, Moskva: Sovetskij kompozitor, 1972

Edlén, Håkan, »Musik i Göteborg« i *Svenska musikperspektiv: minnesskrift vid Kungl. Musikaliska akademiens 200-årsjubileum 1971 / under red. av Gustaf Hilleström*, Stockholm: Nordiska musikförlaget, 1971

Fisch, Gennady, *Hos svenskarna: [en sovjetförfattare ser på Sverige]*, Stockholm: LT:s förlag, 1969

Garberding, Petra, *Musik och politik i skuggan av nazismen*, Lund: Sekel, 2007

Göteborgs morgonpost, Göteborg, 1896–1950

Khentova, Sofia, *D.D.Sjostakovitj v gody Velikoj Otetjestvennoj vojny*, Leningrad: Muzyka, 1979

Khentova, Sofia, *Sjostakovitj. Zhiznj i tvortjestvo*, T.2. Leningrad: Sovetskij kompozitor, 1986

Komsomolʹskaja pravda, Moskva, 1925–

Leningradskaja pravda, Leningrad, 1924–1991

Sellin, Olof H., »Erik L Magnus« i *Svenskt biografiskt lexikon*, https://sok.riksarkivet.se/SBL/Presentation.aspx?id=10152 (besökt 2018-10-22).

Sjneerson, Grigorij, »Sovetskaja muzyka za rubezhom« i *Sovetskaja Muzyka*, 1944:2

Sjneerson, Grigorij, »Zhizn' muzyki Sjostakovitja za rubezhom« i *D.Sjostakovitj: Stat'i i materialy*, Moskva: Sovetskij kompozitor, 1976

Sovremennye dirizhery, (red.) Grigorjev, Lev, Platek, Jakov, Moskva: Sovetskij kompozitor, 1969

Voskresenskaja, Zoja, »Sovetskij polpred. K 90-letiju so dnia rozhdenija Aleksandry Mikhajlovny Kollontaj« i *Ogoniok*, 1962:15

Voskresenskaja, Zoja, *Teper' ja mogu skazat' pravdu. Iz vospominanij razvedtjitsy*, Moskva: Respublika, 1993

En tidig politisk balett av Birgit Cullberg

Magnus Blomkvist[1]

Under 1900-talets första hälft var det svårt för de fria dansarna och koreograferna att få möjlighet att dansa utanför Operabaletten i Stockholm. Många försökte sig på någon enstaka dansafton som de själva fick ordna lokal för och bekosta, eller söka sig utomlands för kombinerade studier och engagemang. Men under krigsåren 1939–1945 stängdes gränserna och livet för dansarna blev kärvare. Det fanns dock en ljusning tack vare alla revyer som gick på privatteatrarna. Revybaletten fanns sedan tidigare där man som dansare kunde få engagemang – men då som vanlig »chorus-girl«. Så var situationen även för Birgit Cullberg när hon vid krigsutbrottet tvingats hem från dansstudierna vid Dartington-School i England. Hon hade dock tur, för Karl-Gerhard, etablerad revykung sen 1920-talet, hade utvecklat sina revyer till att förutom glamour också bjuda på intelligenta satiriska inslag, ofta med udden mot aktuella företeelser. Hos honom fann hon gensvar och fick möjlighet att medverka med egna dansinslag i revyerna *Dessa ridderliga tider* (1939), *Gullregn* (1940) och *I gala och galla* (1941). I dessa dansinslag fick hon möjlighet att utveckla sin humoristiska rörelsefantasi, och framförallt finslipa den under otaliga föreställningars publikkontakt.

År 1940 öppnade Nya Teatern på Regeringsgatan 111 under Per Axel Branners ledning, med ambitionen att spela aktuell och klassisk teater med den kommande skådespelargenerationen. Det var en liten teater med 250 publikplatser, och mycket begränsad budget, en ekonomiskt svår balansgång, och snart insåg han att det behövdes något fräscht publikt lockande – som till exempel en annorlunda revy där allt möjligt kunde ingå, såväl aktualiteter, lyriska inslag, serier och kultur. Hit blev även Birgit Cullberg välkommen med sina baletter. Den 13 augusti 1941 lanserades Revytidningen *Taggen*, med Stig Järrel som nattredaktör och bland de medverkande Birgit Cullberg och fem dansare som Taggen-flickorna. Succén var total med 136 föreställningar under hela hösten.

Detta gav mersmak och hösten 1942 den 28 augusti kom *Nya Taggen*, nu med djärvare växlingar mellan skämt, löje och allvar. I ensemblen ingick förutom Stig Järrel och Birgit Cullberg, Dagmar Ohlsson, Nils Kihlberg, Gaby Stenberg, Willy Peters, Inge Waern, Sten Sture Modéen, Agneta Lagerfelt, John Zacharias, Stina Britta Melander och, direkt från

1. Magnus Blomkvist är tidigare bibliotekarie på Musik- och teaterbiblioteket.

Dramatens elevskola, en ung Anders Ek. Bland de sex Taggen-flickorna återfanns Anita Björk och Inga Gill.[2]

Pressreaktionerna var kanske inte lika översvallande som efter den första Taggen-revyn, men kritikerna noterade de litterära ambitionerna och lyfte fram de allvarliga och brännande inslagen. Dessutom framhävdes Birgit Cullbergs danser av nästan samtliga, samt Anders Ek som inte bara läste lyrik med sann känsla och var övertygande som en av sjömännen i Kjellgrens *Vi tre överlevande*, utan också rolig och dansant rysk krigsfånge. (Det var i denna revy som Birgit Cullberg och Anders Ek fann varandra, gifte sig och följande år fick sonen Niklas, och två år senare tvillingarna Mats och Malin – samtliga omistliga scenpersonligheter!)

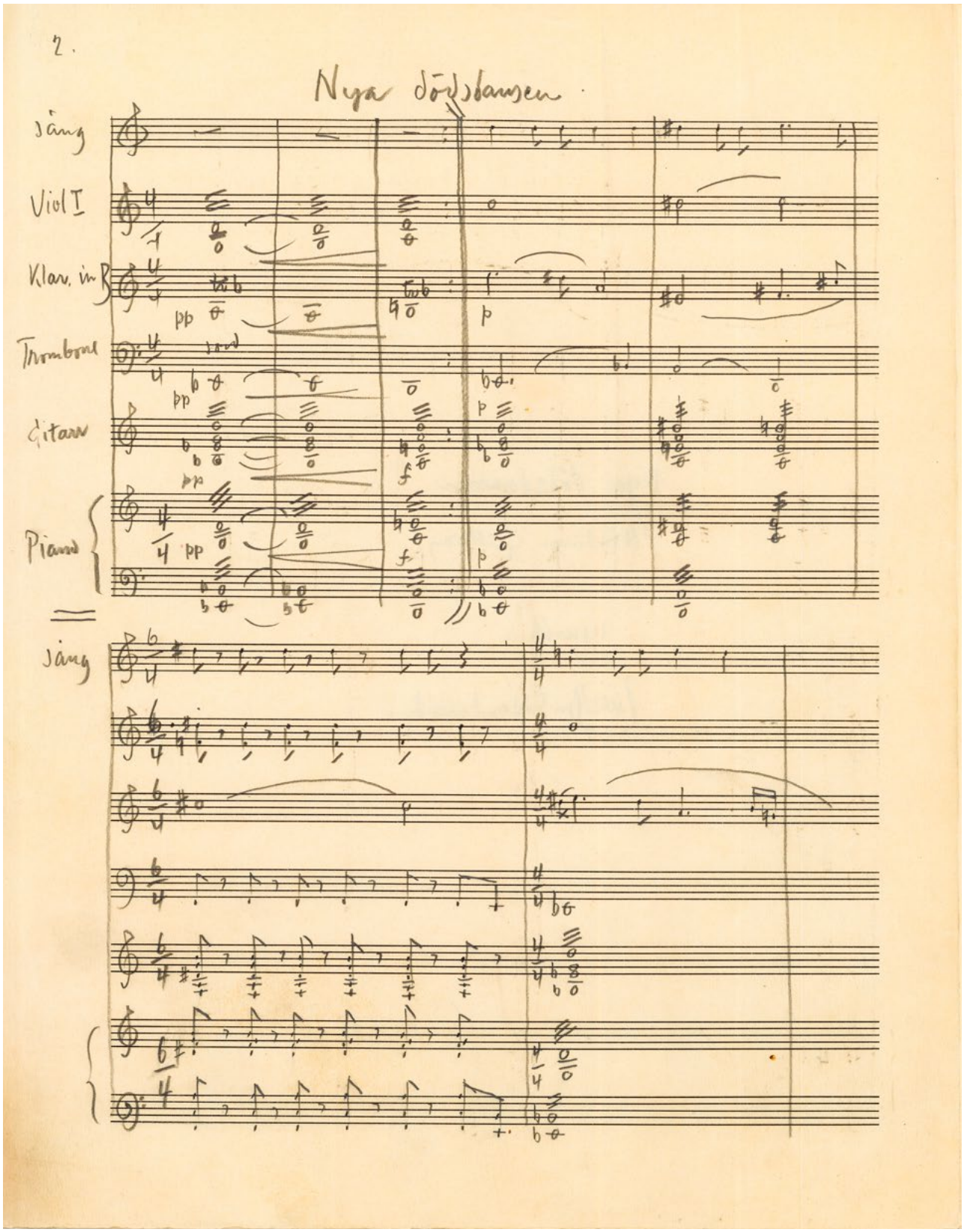
Revyn var i två akter, med 17 nummer i vardera akten – räknar man med fyra till fem minuter per nummer blir det en ganska lång afton... Men vissa nummer var säkert ännu längre, som till exempel »Dödsdanser sju går i dansen«, vilken bör ha varit närmare tio minuter lång. Denna balett är den första större kompositionen av Birgit Cullberg med en klar dagsaktuell inriktning, »en tagg« mot den politiska utvecklingen i Europa. Tack vare Per Axel Branners arkiv vid Musik- & Teaterbiblioteket och Alvar Granströms kostymskisser i Scenkonstmuseets samlingar kan vi i dag få en riktigt god uppfattning om hur baletten gestaltades – så när som själva koreografin som så ofta glöms bort efter sista föreställningen.

»Dödsdanser sju går i dansen« bygger på Hjalmar Gullbergs dikt »Nya dödsdansen« som hade publicerats i diktsamlingen *Att övervinna världen* utgiven 1937. När Per Axel Branner kontaktade Gullberg och bad om tillstånd, bad han också om att få byta ut diktens »jag« mot ett »du«. Detta för att i dansen skildras inte bara själva dödssynden utan i många fall de som begår den. Gullberg var helt med på noterna, och skickade även med en skärpning av den sjätte dödsyndens vers »Vrede, heter du ...« så att det blev tydligare vem som åsyftades – nämligen Italiens Mussolini:

Originalet, 1937	**Ny version, 1942**
Vrede, heter jag, vållar krig:	Vrede, heter du, skjuter – fast bom!
har utbrott och extaser!	Har utbrott och extaser!
Jag spinner i Rom en världsintrig	Du bröstar dig på en balkong i Rom
och alstrar giftiga gaser	Men farlig är leken du leker:
att utrota folk och raser	Vem sprang för en handfull greker?

Lille Bror Söderlundh tonsatte dikten, som ursprungligen var tänkt att sjungas av Nils Kihlberg, men under arbetets gång valde man att skandera den till musiken. I den färdiga föreställningen stod Nils Kihlberg längst bak på scenen bakom en slöja och talade i en mikrofon. (Något som flera recensenter klagade på, eftersom ljudet inte gick fram tydligt nog).

2. Produktionsuppgifterna var som följer: Chefredaktör/regi: Per Axel Branner, dekorationer: Eric Söderberg, kostymer: Alvar Granström, musik: Lille Bror Söderlundh och kapellmästare: Erik Johnsson. Texterna var skrivna av Gardar Sahlberg, Kid Bruncrona, Nils Bohman, och Esse Björkman, samt av poeterna Alf Henrikson, Gunnar Ekelöf, Hjalmar Gullberg, Josef Kjellgren och Nils Ferlin. Koreografin stod Birgit Cullberg för.



Första sidan av partituret. (Per-Axel Branners arkiv, MTB)

Upplägget av hela numret finns beskrivet i Per Axel Branners papper:

Till Gullbergs dikt, som läses, dansar Birgit, en dansör, samt 6 flickor.
Efter en expressiv overtyr framträder ur mörkret
Människan, en man, som läser:
»Murknade kistor brytas itu
Håll takten och balansen!
Djävulen eggar man och fru
med rytmisk viftning på svansen
Dödssynder sju går i dansen«
Så dansa avunden, varefter strax därpå läses:
»Avund, heter du, föddes svensk---"
Så dryckenskapen, girigheten, högmodet, lättjan, vreden och vällusten
alla med vers efter dansen varefter diktens sista vers läses under vild backanal
för vilken människorna dukar under.[3]

Av denna beskrivning kan man få uppfattningen att Birgit Cullberg skulle gestalta dödssynden medan en dansör skulle personifiera dagens dödssyndare. Men dansören ströks på tidigt stadium, kanske av ekonomiska skäl, eller på grund av scenens trånga utrymme. Musiken var komponerad för fem musiker som spelade violin, klarinett, trombon, gitarr, och piano, vilket också var hela revyns orkester. Dansare var förutom Birgit Cullberg själv, Taggen-flickorna: Lillemor Edler, Anita Björk, Birgit Sommelius, Gunborg Brandt, Elisabeth Barck och Inga Gill.

Kostymerna var ett problem för sig. De skulle vara billiga (gällde alltid på Nya Teatern), funktionella, och i Birgit Cullbergs fall lätta att byta mellan varje dödssynd, det vill säga sex gånger utan att påverka musikens flöde, och naturligtvis fånga karaktären och vara tydliga och vackra att se.

Alvar Granström var den rätte mannen att skapa kostymerna. Han hade kostymerat de flesta dansarna som uppträtt med egna aftnar sen 30-talets slut, och han hade själv erfarenhet av dans, efter att i sin ungdom studerat både som pianist och balettdansare. Dessutom hade han på eget initiativ studerat teaterkostymens historia, vilket sedermera bland annat resulterade i boken *Balett och kostym* från 1988. Som en recensent skrev: »Denne skickliga kostymkonstnär är mästerlig i sin förmåga att 'klä' alla de cullbergska infallen och capriserna.«[4] Med Birgit Cullberg samarbetade han ända fram till 1953. Han beskriver själv i boken *Bara en kostymtecknare*: »I allmänhet var Birgit inte intresserad av kostymen. Jag såg repetitionen och ritade mina kostymer efter de intryck jag fick. Birgit accepterade ofta utan att ens titta på skissen.«[5] Ser man på de bevarade kostymskisserna och jämför med fotografierna av Birgits dans, så är det uppenbart hur väl han fångar hennes stil. Frågan är om han inte skapade kostymerna i direkt anslutning till när Birgit skapade sin koreografi?

3. Per-Axel Branners arkiv, Musik- och teaterbiblioteket (MTB).
4. Granström, Alvar, *Ballet och kostym*, Stockholm : Carlsson, 1988.
5. Granström, Alvar, *Bara en kostymtecknare*, Stockholm : Carlsson, 1992.

Som ofta så föredrog Birgit Cullberg enkla trikåer, och det blev också lösningen här. Alla dansare fick svarta trikåer med påmålade skelett. Detta kompletterades med färgstarka detaljer som schalar, huvudbonader eller plymer som snabbt kunde växlas mellan dansnumren.

Men själva koreografin? – finns varken nedtecknad eller dokumenterad på film.

Här nedan följer en sammanställning av material som finns i arkiv- och museisamlingarna. Det kan i varje fall ge en viss hum om hur det hela tog sig ut.

Ouvertyr 4/4, 6 takter + 1 takt crescendo till:
4/4 växlande med 6/4
8 takter: Murknade kistor brytas itu
Håll takten och balansen!
Djävulen eggar man och fru
med rytmisk viftning på svansen
Dödssynder sju går i dansen

Avund. (T. v. foto: Anna Riwkin / Moderna Museet. T. h. illustration: Alvar Granström.)

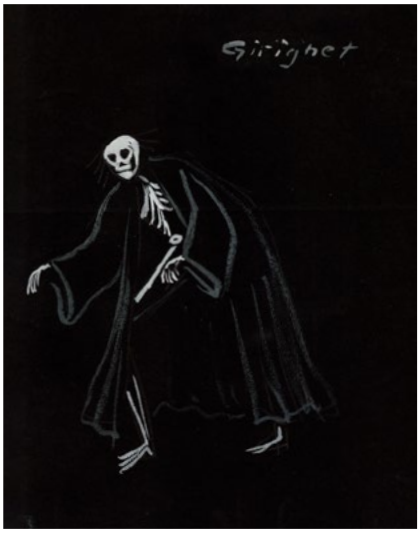
Avund Allegro 4/4, 14 + 2 takter dans
10 takter: Avund heter du, föddes svensk
blir grön fast din hårfärg är råggul
Mot landsmän som lyckats i fosterländsk
förbittring du skrudar dig blågul
och rasar som Stora Mogul
3 takter musik

Dryckenskap. (T. v. foto: Anna Riwkin / Moderna Museet. T. h. illustration: Alvar Granström.)

Dryckenskap 3/8, 20 takter dans

repris 20 takter: Dryckenskap heter du, näsan är blå
och levern är du ej frisk i.
I buken du känner dig illa må
av punschen, söt och sliski,
i nervsystemet av whisky.

10 takter musik



Girighet. (T. v. foto: Anna Riwkin / Moderna Museet. T. h. illustration: Alvar Granström.)

Girighet 4/4, 4 takter + 10 takter dans

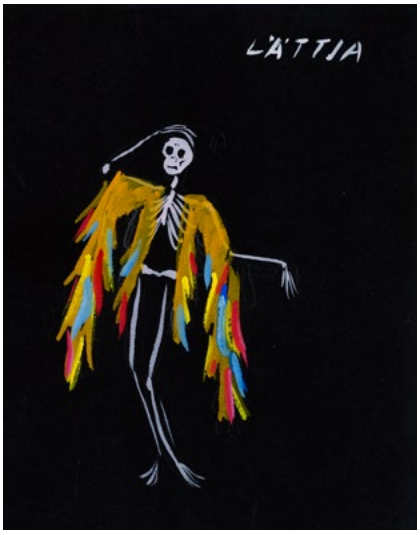
repris (?) 10 takter: Girighet heter du, togs av Molière
som Harpagon på kornet.
Att grannen från Rehn kom med laddat gevär
det såg du från Eiffeltornet –
men tog inte tjuren vid hornet!

Högmod. (T. v. foto: Anna Riwkin / Moderna Museet. T. h. illustration: Alvar Granström.)

Högmod Marcia 4/4, 4 + 8 takter dans

repris 8 takter: Högmod heter du, stater du stjäl,
Dresserade hundar du styrer.
Högertass lyfter på ditt befäl
söner till Holbein och Dürer.

2 takter musik Tyskland sitt vackert! – Mein Führer!



Lättja. (T. v. foto: Anna Riwkin / Moderna Museet. T. h. illustration: Alvar Granström.)

Lättja 4/4 växlande med 3/4 pianosolo, 11 takter dans

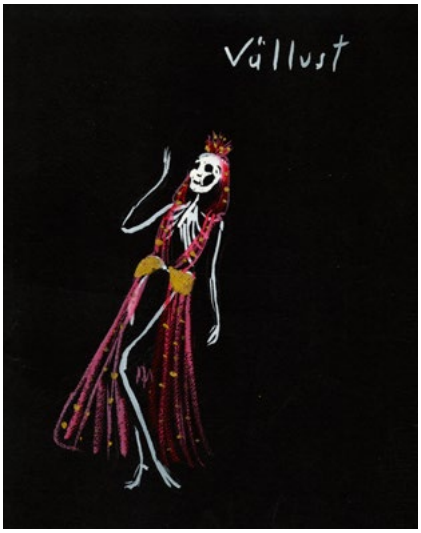
5 takter: Lättja heter du, tvingas slå dank
har ingen mat i köket.
Var gång du slipade kniven blank
mot arbetslöshetsspöket,
nedslogs revoltförsöket

Vrede. (T. v. foto: Anna Riwkin / Moderna Museet. T. h. illustration: Alvar Granström.)

Vrede Allegro 6/8, 11 + 18 takter dans

repris 18 takter: Vrede heter du, skjuter – fast bom!
har utbrott och extaser!
Du bröstar dig på en balkong i Rom.
Men farlig är leken du leker!
Vem sprang för en handfull greker?

16 takter musik



Vällust. (T. v. foto: Anna Riwkin / Moderna Museet. T. h. illustration: Alvar Granström.)

Vällust 4/4 omväxlande med 5/4 29 takter dans

12 takter: Vällust heter du, umgås helst
med Venus och Amor, pysen
Från kristen skuldkänsla blev du frälst
av psykoanalysen.
Jag hoppas du blir kry sen.

Final 4/4, 3 takter
Allegro 4/4, 6 + 6 takter dans
Marcia funebre 4/4, 8 takter stringendo
10 + 2 + 2 +2 + 1 + 1 takter: Benrangel ringlar ur gravens dörr
med hål under ögon fransen.
Djävulen spelar som aldrig förr
och viftar rytmiskt med svansen.
Dödssynder sju går i dansen!
Gong!

Slutligen finns recensionerna från sammanlagt 26 tidningar och tidskrifter samlade i Branner-arkivet, och här kommer ett axplock:

Oscar Rydqvist skrev i *Dagens Nyheter*:

> Nya Taggen *är annars iscensatt med artistisk smak. Det märks kanske bäst i Hjalmar Gullbergs »Dödssynder sju går i dansen«, som är årgångens starkaste bidrag. Där har alla de olika ingredienserna i framställningen sammansmälts till ett nummer av en konstnärlig helhetsverkan som man sällan sett i en svensk revy. Gullbergs vackra och fyndiga dikt, Lille Bror Söderlundhs musik, Birgit Cullbergs på samma gång sakliga och inspirerade koreografi samt Nils Kihlbergs ypperliga föredrag av diktarorden.*[6]

Nils Beyer var direkt lyrisk i *Socialdemokraten*:

> *Men så kom kvällens höjdpunkt, »Dödssynder sju går i dansen«, skriven av Hjalmar Gullberg och musiksatt av Lille-Bror Söderlundh. Till de underfundiga visorna, som lästes av Nils Kihlberg, dansade Birgit Cullberg tillsamman med en liten men naggande god balett de sju dödssynderna i sin vilt fantasifulla stil. Det var ett högst sällsamt nummer, som med sin skorrande ton blev ett slags makaber tidsspegel, påminnande om* Tolvskillingsoperan *och Joossbaletten, men likväl sammangjutet av Gullbergs personliga skaldetemperament med dess förbryllande blandning av ironi och fromhet.*[7]

Och Agne Beijer skrev i *Göteborgs handels- och sjöfartstidning*:

> *En Hjalmar Gullbergsdikt saknar ju aldrig sin personliga klang. Den trängde igenom också i hans av Nils Kihlbergs reciterade text till Birgit Cullbergs koreografiska fantasi Dödssynder sju går i dansen. Dock på grund av de akustiska förhållandena något grumlad och diffus. Om frenesi är temperament, fanns därav ett rikt mått även i Birgit Cullbergs hårdspända dansillustrationer över de förelagda temat, i sin art något av det mest expressiva denna imponerande egensinniga konstnärinna åstadkommit. Det är rätt lärorikt att konstatera vilket omedelbart och starkt gensvar denna Joosska uttrycksdans får hos*

6. Rydqvist, Oscar, *Dagens Nyheter*, 31/8 1942.
7. Beyer, Nils, *Socialdemokraten*, 29/8 1942.

revypubliken, inklusive den majoritet som annars inte bryr sig det bittersta om dans. Det förefallet rent av som om de få verkliga balettomanerna voro de som ha svårast att ge sig. Jooss själv och hans ensemble har rikligt bevisat det.[8]

Bland de mest negativa recensenterna fanns Stig Almqvist som i *Filmjournalen* under rubriken »Min ocensurerade åsikt om TAGGEN« skrev:

Hjalmar Gullbergs »Dödssynder sju går i dansen« var både recitation och koreografi. Djupt inne på scenen stod en magiskt belyst Nisse Kihlberg och läste i högtalaren, och framför honom och framför en genomskinlig ridå, utförde Birgit Cullberg tillsammans med några figuranter de sju dödssyndernas dans. Det ambitiösa, djuptänkta, omsorgsfullt komponerade numret applåderades häftigt – och var i själva verket otydligt och syntes oss tämligen tråkigt. Men allvar är på modet – därav bifallet som fortsattes i dagspressens recensioner.[9]

I följande nummer av *Filmjournalen* kom en rättelse, eftersom redaktionen hade uteslutit ett parti ur Stig Almqvists ocensurerade inlägg, »ocensurerat skall vara ocensurerat«:

dess mottagande på premiären utgjorde ett tecken på hur långt en spekulativ danskonstnärinna kan driva fulheten och dumheten i sina nummer utan att gå miste om bifall från huvudstadens publik – som är lätt att dupera ifråga om dans.[10]

Det måste varit en öm tå som dödssynderna trampade på, eftersom Stig Almqvist till och med recenserade publiken...

Referenser

Arkiv och otryckt material

Alvar Granström, kostymskisser, Scenkonstmuseet

Musik- och teaterbibliotekets fotosamling/Revy, fotograf: Anna Riwkin-Brick

Per Axel Branners arkiv, Musik- och teaterbiblioteket

Litteratur och tryckt material

Branner, Per-Axel, *Vår lilla teater*, Stockholm, 1944

Dagens Nyheter, Stockholm,1864–

Filmjournalen, Stockholm, 1919–1953

Granström, Alvar, *Bara en kostymtecknare*, Stockholm: Carlsson, 1992

Göteborgs handels- och sjöfartstidning, Göteborg, 1832–1985

Saks, Sarah-Lizzie, *Per-Axel Branner-samlingen på Drottningholms Teatermuseums bibliotek* D1-uppsats, Stockholms universitet, 1985

Socialdemokraten, Stockholm, 1885–1942

8. Beijer Agne, *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning*, 29/8 1942.
9. Almqvist, Stig, *Filmjournalen*, nr 37, 1942.
10. *Filmjournalen*, nr 38, 1942.

Jean Kullin – en svensk romantiker

Göran Tegnér[1]

I Musik- och teaterbibliotekets samlingar finns några pianonoter i autograf – ett häfte med fem stycken samt två separata – av en tonsättare med namnet Johan eller Jean Kullin. Det finns ingen som helst datering. Namnet finner man på två ställen i den musikhistoriska litteraturen, och båda rör konserter som Kullin har givit. Wilhelm Berg nämner honom i sin stora genomgång av Göteborgs konsertliv, *Bidrag till musikens historia i Göteborg 1754–1892*, och rapporterar om konserter 1846, 1849, 1860 och 1867, och Leif Jonsson tar upp två konserter 1848 och 1851 i Uppsala i sin enastående rundmålning av allt som rör musiklivet i Uppsala från 1700-talets mitt till 1800-talets mitt.[2] Men i J. Leonard Höijers *Musik-Lexikon*, utgivet i Stockholm 1864 figurerar han inte, och inga av Kullins verk finns utgivna. Han är alltså i princip helt okänd i dag; men som jag ska visa, var han under sin livstid en ganska känd musiker.[3]

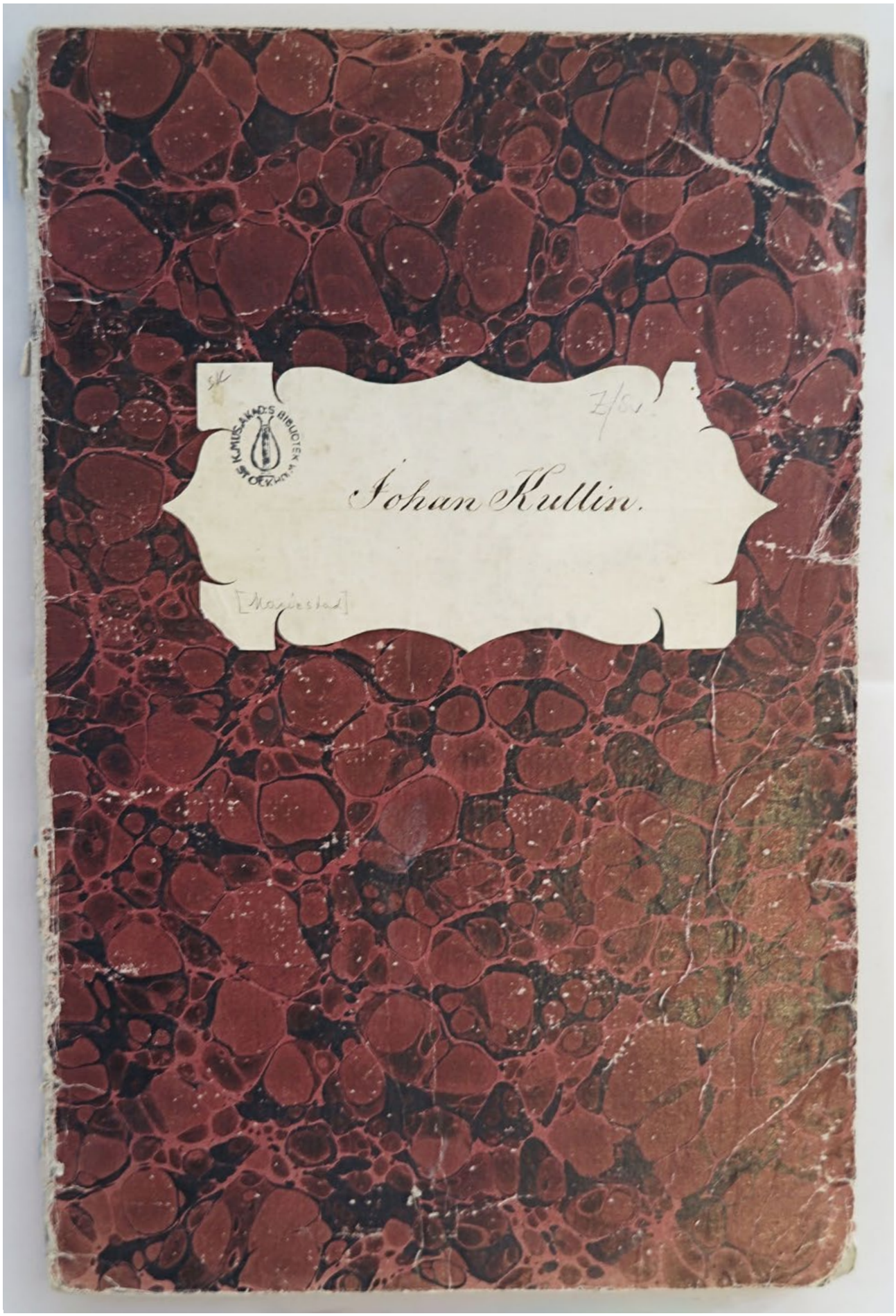
Jean Kullins bevarade verk

Fem pianostycken är alltså sammanbundna i ett häfte med brunmarmorerade pärmar. På framsidan finns en utklippt etikett på vilken det står »Johan Kullin«. Styckena är *Fantaisie sur »La chanson de Wermlande«*, *Nocturno*, *Les adieux à Philipstad*, med undertiteln *Serenad Erotique*, samt *Valse Cromatique* och *Souvenir de Suède*.

Häftet överlämnades 1973 till Musikaliska Akademiens bibliotek av pianisten Astrid Berwald (barnbarn till Franz Berwald), som då var 87 år, och väl hade avslutat sin aktiva karriär.

Två stycken, *Poême d'Amour* och *Fantaisie sur le Thême La dernière pensée Musical de Paganini*, överlämnades till Musikaliska Akademiens bibliotek 1932 av tonsättaren Olallo Morales.

1. Göran Tegnér är konsthistoriker och före detta förste antikvarie vid Historiska museet i Stockholm.
2. Berg, Wilhelm, *Bidrag till musikens historia i Göteborg 1754–1892*, Göteborg, 1914, s. 193, 203, 240, 294; Jonsson, Leif, *Offentlig musik i Uppsala 1774–1854: från representativ till borgerlig konsert*, Stockholm: Statens musikbibliotek, 1998, s. 360, 402 f.
3. Höijer, J. Leonard, *Musik-Lexikon*: Abr. Lundquist, Stockholm, 1864. För en utförlig biografi och verkförteckning, se Tegnér, Göran, *Jean Kullin, en svensk Liszt eller fru Musicas styvbarn*, www.vivaopera.se, 2018.



Frampärm till fem sammanbundna pianostycken av Johan Kullin, (Musik- och teaterbiblioteket, MTB).

Även om Johan – från 1850 Jean – Kullin är en okänd storhet i dag, har jag genom framför allt tidningsnotiser och bevarade konsertaffischer kunnat få fram hans biografi, kanske de flesta av hans konserter och titlarna på vad som väl är huvuddelen av hans verk, av vilka alltså endast sju är bevarade.

Låt oss först se vilken information som kan utvinnas ur själva noterna, med början i kompositionernas titlar. Dessa är typiska för romantiken, för de tonsättare som var verksamma några decennier in på 1800-talet. Titlar som *Souvenirs*, *Fantaisie brillante*, *Grande Fantaisie*, *Grande caprice dramatique*, *Morceau de Salon*, *Divertissement* och så vidare var vanliga hos en rad tonsättare som är mer eller mindre bortglömda i dag – hos Felix Mendelssohn, Frédéric Chopin och Robert Schumann hittar man dem däremot inte.

De titlar som är sambundna är följande:

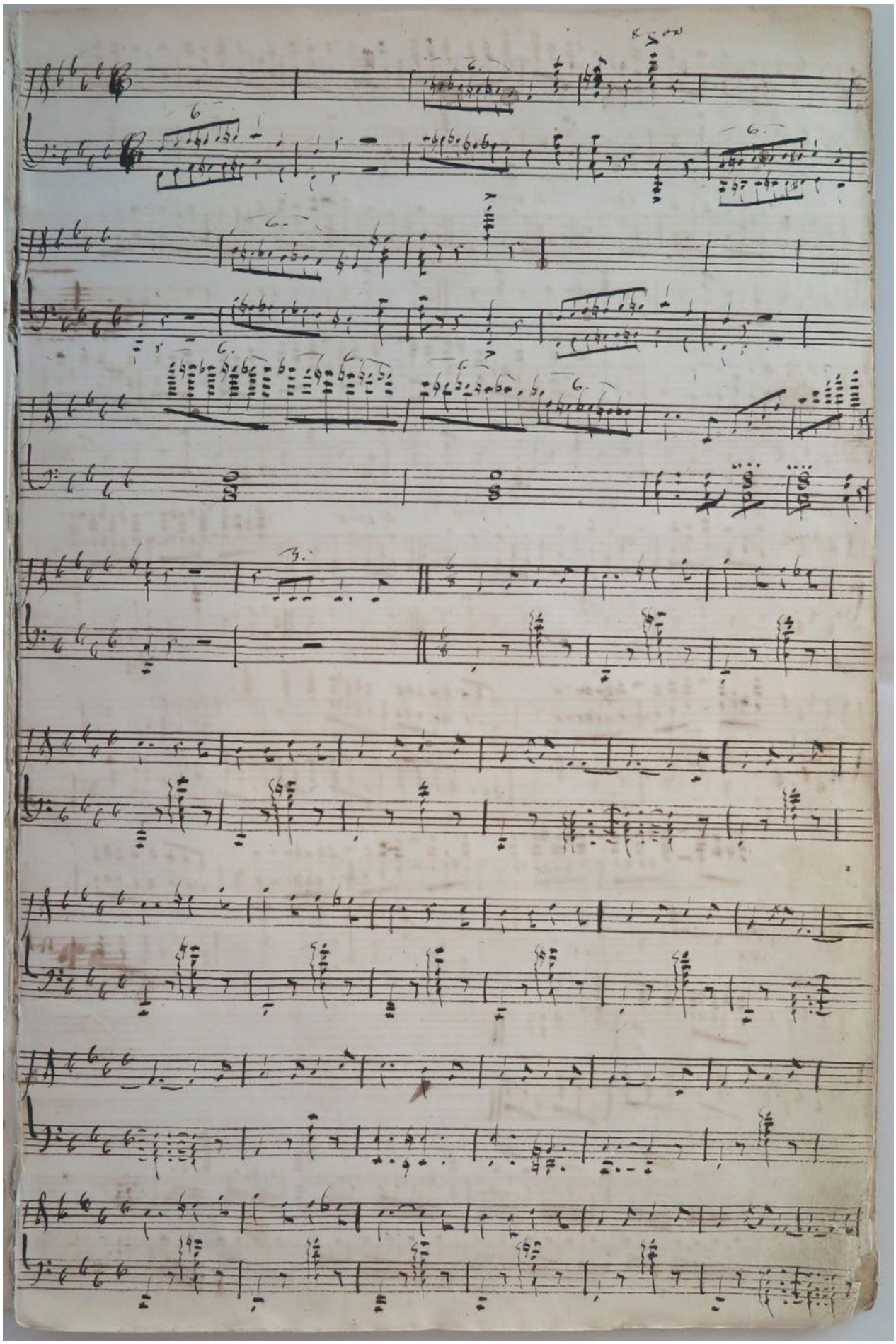
Fantaisie sur »La chanson de Wermlande«
Composée et dediée à
Mademoiselle Augusta von Schéele
par
Son trés humble serviteur
Jean Kullin

4/4, ASS-DUR, AVSLUTNING 6/8, F-DUR
FÖRSÄTTSBLAD + 8 SIDOR

Augusta von Schéele var född 1826, i Filipstad i Värmland. Hon var av fin familj – hennes far var Frans Adolf von Schéele, en av de ledande i Filipstad. Kanske har Kullin varit pianolärare åt Augusta, men när detta kan ha skett vet vi inte, kanske sommaren 1842, kanske hösten 1843. Vid den tiden var Kullin 21 eller 22 år och Augusta 16 eller 17. Hon gifte sig 1848 med den jämnårige Carl Ekman, som 1856 skulle komma att köpa Finspångs bruk och slott, varvid Augusta blev slottsfru. Om nu Kullin hade några ömmare känslor för Augusta von Schéele, måste Ekman ha varit en överlägsen medtävlare.

Augusta Ekman, född von Schéele, som Kullin dedicerade flera verk till. Målning av Uno Troili, efter 1848, (Stockholms auktionsverk).

Verket måste alltså ha varit komponerat före 1848, men sannolikt redan i början av 1840-talet. Det framfördes under nämnda titel i Köpenhamn 1853 och i Karlskrona 1861. Möjligen är det identiskt med *Divertissement öfver Vermlandsvisan*, framfört i Arboga 1856. »Värmlandsvisan«, eller »Ack Värmeland du sköna«, skrevs redan 1822, men fick förnyad aktualitet sedan den inkluderats i F. A. Dahlgrens *Värmlänningarna*, som hade premiär i Stockholm i mars 1846. Men den kanske var ständigt aktuell i Värmland.



Jean Kullin, *Fantaisie sur »La chanson de Wermlande«*, första sidan, (MTB).

Nocturno
Componerad af Johan Kullin

3/4, D-DUR
2 SIDOR

Nocturnen är sannolikt komponerad i början av 1840-talet. Den som skapade pianonocturnen var ju irländaren John Field; formen fulländades emellertid av Chopin, och det är väl snarast denne som varit förebild, var nu Kullin har kunnat studera noterna. I Stockholm fanns de flesta av Chopins verk tillgängliga i musikhandeln först vid mitten av 1840-talet. En *nocturne*, eller *nocturno*, framförs i Köpenhamn 1843, Linköping 1856 och i Stockholm 1864 – även om vi inte kan vara säkra på att det är samma verk.

Les adieux à Philipstad, Serenad Erotique
Composée et dediée à Mademoiselles Augusta von Schéele et Nanny Sundin
par
Jean Kullin

12/8, ASS-DUR, AV NOCTURNETYP, MED FÖREDRAGSBETECKNINGARNA
»ANDANTE« OCH »LA MELODIA BENE MARCATO, SEMPRE GENTILE E CANTABILE«
2 ½ SIDA

Också detta verk är sannolikt komponerat i början av 1840-talet, men inget framförande är noterat. Genom denna titel är vi säkra på att Kullin varit i Filipstad. Nanny Sundin var rimligen en väninna till Augusta von Schéele – kanske var Kullin pianolärare även åt henne.

Valse Cromatique
Componerad af
Johan Kullin

3/4, C-DUR
FÖRSÄTTSBLAD + 4 SIDOR

I likhet med övriga stycken i häftet är den sannolikt komponerad i början av 1840-talet, men inget framförande under denna titel är noterat. Däremot har han framfört en *Grande valse cromatique* i Åbo 1844 och i Sundsvall 1849. Men är detta med sina fyra sidor verkligen en »Grande valse«? Om de båda verken är identiska är den skriven före september 1844. Triodelen har snarast mazurkakaraktär.

Även om orkestervalser att dansa till blivit populära genom Johann Strauss, far och son, Joseph Lanner, Joseph Gungl, och Stockholm i Anton Schnötzinger hade sin egen wienervalskomponist, var det ju Chopin som var konsertvalsens skapare; kanske är det här vi ska se förebilden.

Souvenir de Suède
af Joh. Kullin

6/8, C-DUR
2 SIDOR

Titeln ger anledning att förmoda att stycket var skrivet med tanke på att framföras i utlandet, men det finns inget framförande noterat. Det anknyter mig veterligt inte till någon svensk folkvisa.

Eftersom två av de fem sammanbundna musikstyckena är tillägnade Augusta Ekman, född von Schéele, är det ju möjligt att Kullin kopierat dem för sin elev, som låtit binda in noterna. På den främre pärmen har man skrivit till »Mariestad«. Noteringen kanske gjordes på Musikaliska Akademiens bibliotek i samband med överlämnandet 1973, men någon nu känd koppling mellan Kullin till Mariestad finns inte. Som nämnts ägdes de sist av pianisten Astrid Berwald, barnbarn till Franz Berwald – fanns de en gång i hans ägo?

De övriga styckena av Kullin i Musik- och teaterbiblioteket, vilka 1932 överlämnades till Musikaliska Akademiens bibliotek är:

Poême d'Amour
Romance sans paroles
composée et dediée à
Mademoiselle Augsusta von Schéele
par
Jean Kullin

C-MOLL, TRIODEL C-DUR, ANDANTE,
KNAPPT 3 ½ SIDA

Fantaisie sur le Thême La dernière pensée Musical de Paganini
composée et dediée à
Madame Mathilde Vilskman née Nauclér
par
Jean Kullin

ASS-DUR, 12/8, ANDANTE
SANNOLIKT KOMPONERAD MELLAN 1845 OCH 1848
9 SIDOR

Ett verk med titeln »Dernière pensée musicale de Nicolo Paganini«, arrangerat för piano av Henri Herz publicerades i Paris 1840, och det är upptaget i katalogen över Gumperts Musikaliska Lånebibliotek 1846.[4] Kullin framförde verket i Jönköping 1847 och i Norrköping 1848. Stycket måste alltså dateras till mellan 1845, då Mathilda Nauclér gifte sig, och 24/8

4. *Bibliographie de la France*, Paris, 1840; *Förteckning No 2 öfver N.J. Gumperts Musikaliska Lånbibliothek*, C.M Ekbohrns officin: Göteborg, 1846.

1847, då det framfördes i Jönköping. Mathilda Wilskman, (1823–1900), var en kollega, pianist, som trots uppenbar begåvning inte hade någon större offentlig karriär, utan i stället under lång tid var pianopedagog i Göteborg. I vilket sammanhang Kullin och Mathilda Wilskman träffats vet vi inte, men det måste ha varit efter året för hennes giftermål, 1845. Noterna till båda dessa musikstycken överlämnades som sagt 1932 av tonsättaren Olallo Morales till Musikaliska Akademiens bibliotek. Här finns en koppling: Mathilda Wilskman var mormor till Olallo Morales. Har Augusta von Schéele lämnat noterna till *Poême d'Amour* till Mathilda Wilskman? Har de känt varandra? Det verkar i alla fall rimligt att föreställa sig att noterna funnits i släkten Wilskman-Morales sedan mitten av 1800-talet.

Johan Kullin, en biografi

Johan, egentligen Johannes, Kullin föddes den 13 juli 1821 i Brunnby socken på Kullahalvön i Skåne, där hans far, Jesper Kullin, var klockare i sockenkyrkan. Jesper Kullin var bondson, men studerade i Lund och avancerade – han måste ha varit en välutbildad klockare. Han steg först från klockare till komminister och 1830 blev han kyrkoherde i Brunnby församling.[5] Johan var yngst av sju syskon.

Severin Cavallin, som vid mitten av 1800-talet gav ut Lunds Herdaminne, och i ett opublicerat manuskript gjort rättelser och tillägg, skriver där: »Döttrarna lärde franska och spela klaver«.[6] Tydligen utsträckte sig denna utbildning – som väl ägde rum i hemmet – också till sönerna (i både franska och musik), eftersom en äldre broder, Karl Magnus, född 1814, också omtalas i kyrkboken som musiker.

Det verkar som om Johan redan hemma fick en rätt avancerad musikundervisning eftersom han sannolikt någon gång kring 1840 begivit sig till Köpenhamn för högre studier. Några gånger nämns det nämligen i konsertannonser och på affischer att han varit »elev av kongl. Kammermusikus Lüders i Köpenhamn«. Sannolikt rör det sig om Conrad Lüders, född i Tyskland 1801, och »Kammermusikus« vid det danska hovet, pianist och tonsättare till åtminstone ett antal pianokompositioner. *Allgemeine Zeitung für Musik* uppger att han var sångmästare vid teatern i Köpenhamn.[7] För honom måste Kullin ha studerat pianospel och komposition – någon annan lärare nämner han i alla fall inte. Helt självlärd som tonsättare var han kanske inte, även om det är möjligt. Eftersom Kullin framhåller att han är »elev af Lüders« var denne Lüders då tydligen tillräckligt känd för att det ska ha varit en god rekommendation.

Norrköpings Tidningar uppger att Johan Kullin den 21 juli 1842 haft en konsert i Helsans brunnssalong i Helsingborg. Det är det första framträdande som omtalas. Och vi får också det första omdömet om hans kapacitet: han »visade prof på icke ringa färdighet i behandlandet af sitt

5. *Post- & inrikes tidningar*, 30/4 1830.

6. Carlquist, Gunnar, *Lunds stifts herdaminne* ser. II, del 8, Biografier: Lund 1961, s. 106f.

7. *Allgemeine Zeitung für Musik* 1847, s. 229.

instrument«.[8] Kort därefter har han en annons i *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning*:

> *Information i Piano-Forte-Spelning lämnas af undertecknad, som nyligen hit ankommit från Köpenhamn, efter flera års vistande derstädes i egenskap af musik-lärare.*[9]

Det skulle betyda att Kullin kommit till Köpenhamn omkring 1840, och snabbt blivit en så driven pianist, att han kunnat försörja sig som pianolärare – rimligen parallellt med sina egna studier för Lüders.

Så börjar Johan Kullin 1842 en tillvaro med konserter, undervisning och komponerande, som kom att vara till hans bortgång 1868. Jag ska här göra en kort resumé av hans konsertresor.

I augusti 1842 framträder Kullin i Fredrikshald i Norge, och tillsammans med sin bror annonserar han om »Information i Piano-fortespel« om ett tillräckligt antal elever anmäler sig.

På ett förvånansvärt vis följer pressen hans förehavanden från 1842 och framåt. *Östgöta Correspondenten* skriver 1843 att Kullin »nu begifvit sig ut på musikäfventyr. Han påstås vara en riktig erke-rabulist på fortepiano.«[10] Han konserterar i en rad svenska städer, tills han sensommaren 1844 beger sig till Finland, och härifrån tydligen också till St. Petersburg och Riga. Han är tillbaka i Sverige i december 1845. Uppgifterna i pressen, från både Sverige och Finland är att han äger en utomordentligt god teknik, får mycket bifall men har få åhörare på sina konserter.

Kullin fortsätter att ge konserter runtom i Sverige, och i maj 1848 erbjuder han pianolektioner i Hamburg.[11] En svensk tidning rapporterar också om en konsert i Thalia Theater i Hamburg, där han »skördade … ganska mycket loford för sin talang«.[12] Under 1850 uppehåller han sig en längre tid i Norge, med konserter och pianoundervisning i flera städer, och 1853 spelar han i Danmark med en avstickare till Tyskland.

Så löper det på. Ibland är det alldeles tyst om honom under flera månader, och då kanske han vistades hos något av sina syskon i Skåne.

En notis i *Tidning för Wenersborgs stad och län* från januari 1856 redogör för den enda triumf Kullin kanske fick uppleva. Tidningen rapporterar om den konsert Kullin haft på Hotell Victoria i Vänersborg kvällen före:

> *De tillstädesvarande erkände, genom flere gånger förnyade applåder, konsertgifvarens ypperliga färdighet och smak på sitt ingalunda lätta instrument; och efter slutad konsert inbjöds hr K. på en sexa derwid en serskild skål ägnades honom och ett tillfällighets poem upplästes…*

8. *Norrköpings tidningar*, 3/8 1842.
9. *Göteborgs handels- och sjöfartstidning*, 10/8 1842.
10. *Östgöta correspondenten*, 20/5 1843.
11. *Hamburger Nachrichten*, 9/5 1848.
12. *Östgöta correspondenten*, 27/7 1848.

Tillfällighetsdikten, sannolikt av Zacharias Ludvig Barkstedt,[13] inleds:

Tag af en främling här en vördnadsgärd
åt dig, du store pianist i Norden
Ja! tag den här vid drufbetyngda borden
den blir deraf kanhända mera värd!
Hvar kom du från med dina toners prakt?
O säg mig, säg, från hvilken mystisk trakt
du kom att gästa våra enkla bygder?
Hvar har du lånat all din djerfva takt
Som gripit oss med omotståndlig makt
Och dina rent originella dygder?[14]

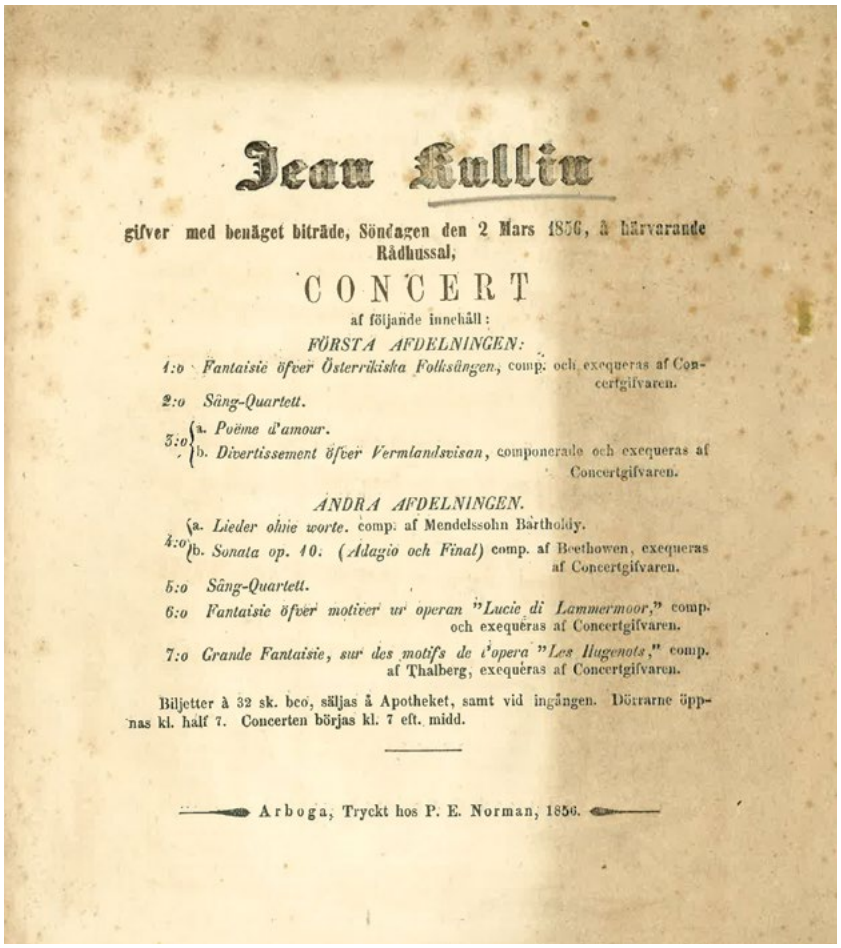
Från våren 1857 vistas han i Danmark, möjligen i två år; några konserter 1857 och 1858 är dokumenterade. Våren 1862 kommer upplysningar i pressen; i minst 13 svenska tidningar, bland andra *Göteborgsposten*, *Norrköpingskuriren* och *Nya Wermlandstidningen*, meddelas att Kullin »afslutat sina konstresor och slagit sig i ro i Eskilstuna såsom musiklärare.« Några tidningar har egna tillägg: »föga inkomstbringande konstresor«, »trött på sina föga gifvande«.

Men redan i april är han i gång igen. 1864 gör han en sista Finlandsturné. Men han börjar tappa modet och har blivit desperat. Efter 25 års kringflackande åt alla väderstreck med tåg, ångbåt och diligens, från Hamburg till Haparanda, från Fredrikshald till Riga, kanske ända till St. Petersburg har han ändå inte fått ekonomin att gå ihop. Konsertgivande vid denna tid var också förknippat med en omfattande administration i form av sökande av tillstånd, lokalbokning, tryckning av affisch och biljetter och så vidare; sångaren Francesco Ciaffeis bevarade arkiv ger talande exempel.[15] I maj 1867 säljer Kullin biljetter till en konsert i Falköping, men smiter konsertdagens morgon med biljettpengarna utan att ge någon konsert. Händelsen valsar runt i pressen, även i Finland.

Epilogen kommer knappt ett år senare. *Blekingeposten* rapporterar den 7 april 1868: »I förra weckan påträffades i nya hamnen wid Helsingör liket af Pianisten Jean Kullin, iklädd öfwerrock, frack, galoscher och handskar. Man antager att den i lifwets skola så hårdt pröfvade musikern, redan i Januari månad omkommit.«

Notiser om hans bortgång stod i åtminstone 19 svenska tidningar, med kommentarer som: »på ett sorgligt sätt slutat sina irrfärder« (*Malmö Allehanda*), »slutat sin särdeles på sistone sorgliga tillvaro. Hans lik omfamnade en stolpe« (*Nya Wexiöbladet*), »ett sorgligt slut på ett sorgligt lif… liket af den i hela riket sorgligt ryktbare pianisten Jean Kullin« (*Blekingeposten*), »hwilken under flera år flackat omkring landet och gifwit konserter, som ingen besökt« (*Carlscrona Wekoblad* med flera). Det var också notiser i tio danska tidningar.

13. Peter Johansson, Vänersborgs museum, mejl 21/3 2018.
14. *Tidning för Wenersborgs stad och län*, 30/1 1856.
15. Tegnér, Göran, »Stockholms konsertliv och Francesco Ciaffei« i *Dokumenterat* 47, 2015.



Jean Kullin

gifver med benäget biträde, Söndagen den 2 Mars 1856, å härvarande Rådhussal,

CONCERT

af följande innehåll:

FÖRSTA AFDELNINGEN:

1:o *Fantaisie öfver Österrikiska Folksången*, comp. och exequeras af Concertgifvaren.

2:o *Sång-Quartett.*

3:o a. *Poëme d'amour.*
b. *Divertissement öfver Vermlandsvisan*, componerade och exequeras af Concertgifvaren.

ANDRA AFDELNINGEN.

4:o a. *Lieder ohne worte.* comp. af Mendelssohn Bartholdy.
b. *Sonata op. 10. (Adagio och Final)* comp. af Beethowen, exequeras af Concertgifvaren.

5:o *Sång-Quartett.*

6:o *Fantaisie öfver motiver ur operan "Lucie di Lammermoor,"* comp. och exequeras af Concertgifvaren.

7:o *Grande Fantaisie, sur des motifs de l'opera "Les Huguenots,"* comp. af Thalberg, exequeras af Concertgifvaren.

Biljetter à 32 sk. bco, säljas å Apotheket, samt vid ingången. Dörrarne öppnas kl. half 7. Concerten börjas kl. 7 eft. midd.

Arboga, Tryckt hos P. E. Norman, 1856.

Affisch för konsert i Arboga 2 mars 1856, (Lunds universitetsbibliotek).

Kullins konserter, spelstil och kompositioner

Genom tidningsnotiser, annonser eller bevarade affischer har jag fått fram 193 framträdanden. Från 55 av dessa är programmet känt, helt eller delvis. Låt mig som exempel på hans program visa en affisch från en konsert i Arboga 1856.

Arbogaprogrammet är typiskt för Kullins konserter, men också för tiden, när man ansåg att det skulle vara enformigt att höra en enda konsertgivare. Den gavs alltså »med benäget biträde«, i det här fallet av en – säkerligen lokal – sångkvartett, säkerligen en manskvartett. Kullin var dock tvungen att då och då ha konserter utan biträdande musiker.

Han spelade själv i sju av de nio nummer som framfördes, av vilka han själv hade komponerat fyra. Tre av dem är fantasier över temata publiken kände till: den österrikiska kejsarhymnen, en melodi av Haydn, »Ack Värmeland du sköna« samt en fantasi över temata ur Donizettis populära *Lucia di Lammermoor*, som givits på Stockholmsoperan 1847/48 och 1848 också av det Italienska operasällskapet på både Mindre teatern och Stockholmsoperan; just under säsongen 1855/56 gavs den sex gånger på Stockholmsoperan.[16] *Poême d'amour* och Värmlandsvise-divertissemanget, om det nu är identiskt med *Fantaisie sur la Chanson de Wermlande*, hör ju också till de få kompositioner som bevarats i manuskript.

16. Strömbeck, K. G. och Hoffsten, Sune, *Kungliga Teatern i Stockholm: Repertoar 1773–1973*, Operan: Stockholm 1973, s. 95; Schepelern, Gerhard, *Italienerne paa Hofteatret*, Rhodos: København 1976, s. 274.

Av andra tonsättare spelades ett stycke av Mendelssohn (vars pianomusik inte var vanlig på programmen vid denna tid), mellansatsen och finalsatsen ur en av Beethovens pianosonater op. 10, att döma av föredragsbeteckningarna rimligen nr. 1 i c-moll, samt Sigmund Thalbergs »Hugenottfantasi«, ett verk som Kullin under sin konsertkarriär spelade många gånger.

Vid denna tid fanns få professionella musikkritiker i landsortspressen, den ende namnkunnige kritiker som yttrat sig om Kullin var *Aftonbladet*s Wilhelm Bauck, som 1851 skriver: »Hr K har gjort flitiga studier på sitt instrument, saknar ej färdighet samt lofvar blifva en god pianist, sedan han förvärfvat sitt föredrag mera styl, mera korrekthet och elegans …«[17] Man prisar i pressen genomgående hans utomordentliga teknik, men några gånger framskymtar det att han kanske hade en affekterad spelstil: »… en god dosis affektation …« och »… ett visst effektsökande i maneret«.[18]

1843 nämns första gången verk av Kullin i *Dagligt Allehanda*, ett Andante för vänstra handen ensam, när han är 22 år.[19] Genom källor som tidningsnotiser, annonser och bevarade affischer har jag fått fram titlar på cirka 50 verk, med titlar som »Fantaisie« eller »Grande Fantaisie«, »Divertissement«, ibland med tillägg som »romantique« eller »dramatique«, och dessa verk är nog främst virtuosa stycken, där han kunde demonstrera sin omvittnat briljanta teknik, medan andra anger en mer elegisk karaktär, *La Mélancolie*, *Nocturne*, *Poême d'amour*, *Andante religioso*, *Elegi*. Som nämnts, finns en förteckning i den utförligare biografin.

Han verkar inte ha skrivit några flersatsiga verk, och inga av hans verk har publicerats. Inga nya verk presenteras efter 1864, under de tre sista åren av hans karriär; han har tydligen slutat komponera. Kanske är han lätt alkoholiserad, vilket några tidningsnotiser antyder, kanske har han helt enkelt tröttnat.

Av titlarna att döma har cirka 20 av hans verk temata ur den Kullinska fataburen, medan resten, drygt 30 verk, är olika typer av fantasier och variationer över verk publiken i många fall kände till, vilket borde ha gjort dem lättillgängliga.

Den strävsamme Kullin må ha haft få åhörare på sina konserter, men han har enligt pressen hänfört dem som kom. Under sina 25 år på Nordeuropas konsertestrader har han envist introducerat den »mirakulösa skolan« och rest i en utsträckning som i Sverige bara senare tiders folkparksartister har gjort. Man kan också tänka sig de praktiska problem som turnerandet ställde, med de kommunikationer som då var tillgängliga. Jag känner inte till någon svensk pianist/tonsättare från 1800-talets första hälft som har haft en lika omfattande konsertverksamhet kombinerat med en lika omfattande verkförteckning. Kanske kan denna presentation locka någon pianist att ta sig an denne okände romantiker; och kanske ligger fortfarande ytterligare bevarade verk i någon byrålåda och väntar på sin upptäckt.

17. *Aftonbladet*, 19/12 1851.

18. *Nya Wexiöbladet*, 23/9 1861; Jönköpingsbladet 10/10 1863.

19. *Dagligt allehanda*, 27/4 1843.

Referenser

Arkiv och otryckt material

Johansson, Peter, Vänersborgs museum, mejl från 21/3, 2018.

Kullin, Jean, 5 sammanbundna autografer, MTB Z/sv Kullin

– *Les adieux à Philipstad : Serenad Erotique*

– *Fantaisie sur »La chanson de Wermlande«*

– *Nocturno*

– *Souvenir de Suède*

– *Valse Cromatique*

Kullin, Jean, *Fantaisie sur le Thême La dernière pensée Musical de Paganini*, MTB Z/sv Kullin.

Kullin, Jean, *Poême d'Amour*, MTB Z/sv Kullin.

Litteratur och tryckt material

Aftonbladet, Stockholm, 1830–

Allgemeine Zeitung für Musik, Breitkopf & Härtel: Leipzig, 1798–1848

Berg, Wilhelm, *Bidrag till musikens historia i Göteborg 1754–1892*, Göteborg, 1914

Bibliographie de la France, Paris, 1811–

Carlquist, Gunnar, *Lunds stifts herdaminne* ser. II, del 8, Biografier: Lund, 1961

Dagligt allehanda, Stockholm, 1769–1849

Förteckning No 2 öfver N.J. Gumperts Musikaliska Lånbibliothek,
C.M. Ekbohrns officin: Göteborg, 1846

Göteborgs handels- och sjöfartstidning, Göteborg, 1832–1985

Hamburger Nachrichten, Hamburg, 1849–1939

Höijer, J. Leonard, *Musik-Lexikon*, Abr. Lundquist: Stockholm, 1864

Jönköpingsbladet, Jönköping, 1843–1872

Norrköpings tidningar, Norrköping, 1758

Nya Wexiöbladet, Växjö, 1847–1945

Post- och inrikes tidningar, Stockholm, 1645–2009

Schepelern, Gerhard, *Italienerne paa Hofteatret*, Rhodos: København, 1976

Strömbeck, K.G., *Kungliga Teatern i Stockholm: Repertoar 1773–1973*, Operan: Stockholm, 1973

Tegnér, Göran, *Jean Kullin, en svensk Liszt eller Fru Musicas styvbarn*, www.vivaopera.se, 2018

Tegnér, Göran, "Stockholms konsertliv och Francesco Ciaffei" i *Dokumenterat* 47, 2015

Tidning för Wenersborgs stad och län, Vänersborg, 1848–1898

Östgöta correspondenten, Linköping, 1838–

Ödesåret 1798

Början på slutet för Carl Stenborg och den Stenborgska teatern

Virve Polsa[1]

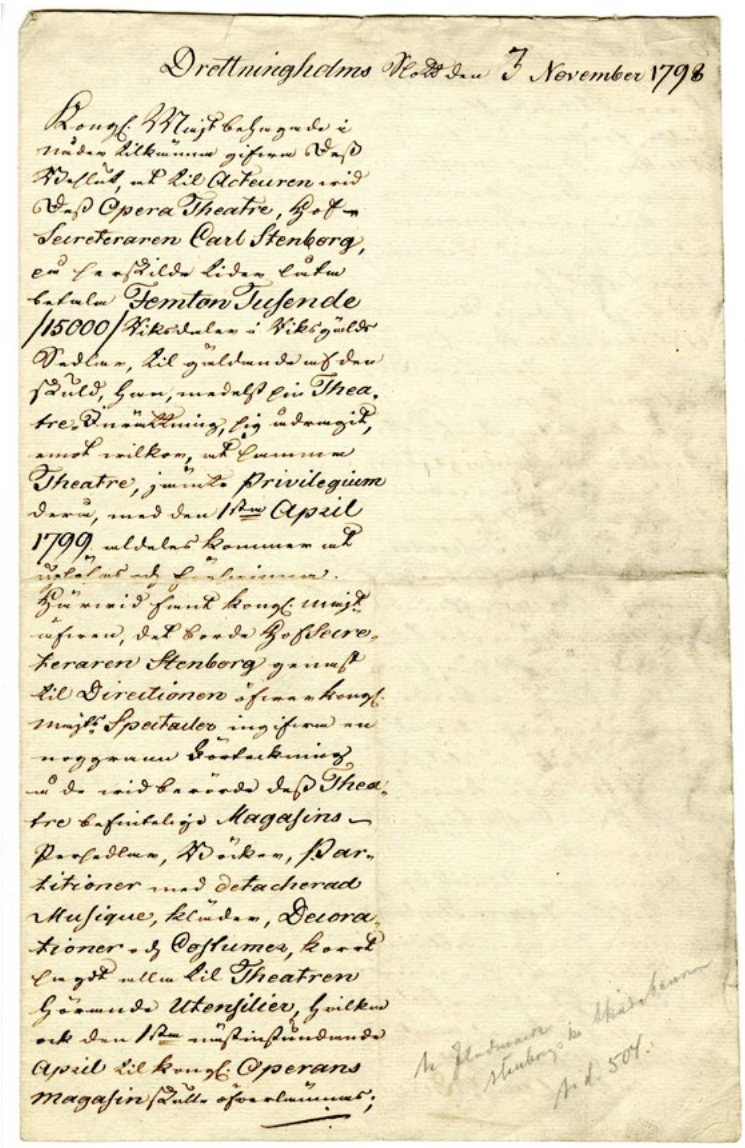
Musik- och teaterbibliotekets (MTB) teaterarkiv innehåller framför allt handlingar kring teatrar och teatersällskap, teaterledare, skådespelare, scenografer och kostymtecknare samt samlingar av affischer, program, fotografier och pressklipp från och med den andra hälften av 1800-talet, men även i viss mån tidigare handlingar. En av dessa handlingar är en handskrift med ett aktomslag med titel »Om utanordning av pengar till aktören Carl Stenborg 3.11.1798«. Med andra ord är den en order om en utbetalning av pengar till den kände teaterledaren, skådespelaren och sångaren Carl Stenborg. I denna artikel kommer denna handling att analyseras och sättas i sitt sammanhang. Handlingen i sig är början på slutet på historien kring Petter och sonen Carl Stenborgs teatersällskap och teatrar, men även på den om Carl Stenborgs karriär. Dessutom träder en teatervärld fram som är begränsad av förbud, privilegier och monopol samt har dåliga ekonomiska förutsättningar. Förutom denna handling är primärkällorna till artikeln även några källor från Kungliga Teatrarnas Arkiv (KTA) och tidningen *Dagligt allehanda*. Förutom boken *Att resa var nödvändigt: äldre svensk landsortsteater* används några äldre standardverk för att beskriva denna period: *Förteckning öfver Svenska Skådespel uppförda på Stockholms Theatrar 1737–1863* och *Kongl. Theatrarnes Personal 177–1863 och Stenborgska skådebanornas: bidrag till Stockholms teaterhistoria*.

Carl Stenborg, oljemålning av Ulrika Fredrika Pasch 1785, (Kungliga Operans konstsamling. Foto: Alexander Kenney).

Svenska komiska teatern upphör och Stenborgska privilegiet dras in

3 november 1798 signerade kung Gustav IV Adolf på Drottningholms slott ett kungligt brev som innebar att Carl Stenborgs skuld på 15 000 riksdaler betalas mot att hans teater skulle upphöra och privilegiet inlösas. Detta skulle vinna laga kraft den 1 april nästföljande år.[2] Carl Stenborg var inte bara aktör vid Kungliga Operan och hovsekreterare, vilket även framgår av brevet, utan också Operans förste aktör och sångare sedan dess inrättande 1773 fram till 1806.[3] Han var Sveriges första hovsångare.

1. Virve Polsa är teaterarkivarie på Musik- och teaterbiblioteket.
2. Musik- och teaterbiblioteket (MTB), STM RAR (A272), volym 3, *Om utanordning av pengar till aktören Carl Stenborg* 3.11.1798 s. 1, 4.
3. Dahlgren, Fredrik August, *Förteckning öfver Svenska Skådespel uppförda på Stockholms Theatrar 1737–1863 och Kongl. Theatrarnes Personal 1773–1863*, Stockholm: Norstedt, 1866, s. 430.



Det kungliga brevet, (STM RAR (A272), volym 3, MTB).

Än viktigare i detta sammanhang är att han var teaterledare för den så kallade Svenska komiska teatern. Det var just denna teater, som enligt brevet, hade orsakat hans stora skuld. Svenska komiska teatern drog nämligen på sig både förlust och skulder. Redan 1796 ryktades det om att skådespelarna Johan Samuel Ahlgren och Lars Hjortsberg skulle köpa Stenborgs komiska teater, något som dock aldrig blev av.[4] Ahlgren gästspelade just vid detta tillfälle men var annars förste aktör vid Dramatiska teatern medan Hjortsberg var det för Operan.

De ekonomiska förutsättningarna för landsortsteatrarna var inte de bästa. Förutom alla ordinarie kostnader som en teaterverksamhet förde med sig skulle de betala till fattigvård och spinnhus i Stockholm – till det sistnämnda även i landsorten. Dessutom skulle delar av intäkterna gå till stadens nödlidande. Sedan 1789 skulle de även betala avgifter till Kungliga teaterns pensionsfond och betala inkomstskatt.[5]

4. Flodmark, Johan, *Stenborgska skådebanorna: bidrag till Stockholms teaterhistoria*, Stockholm: Norstedt, 1893, s. 504.

5. *Att resa var nödvändigt: äldre svensk landsortsteater*, (red.) Claes Rosenqvist och Dag Nordmark, Gideå: Vildros 1990, s. 66–68.

Inte nog med att Stenborgs komiska teater skulle upphöra. Enligt det kungliga brevet inlöste Gustav IV Adolf även grunden för hela Svenska komiska teaterns verksamhet, det Stenborgska privilegiet. Den formella grundvalen för ett teatersällskap var nämligen dess privilegiebrev där kungen angav sällskapets spelrättigheter som framförallt reglerade var de geografiskt fick spela. Även om privilegiebrevet var den viktigaste förutsättningen för sällskapets existens, var det ändå inte en garanti för att kunna spela teater. Utöver privilegiebrevet behövde teatern utverka tillstånd hos de lokala myndigheterna, något som inte alltid var det enklaste då landshövding, borgmästare och magistrat kunde ha olika åsikter i frågan. Dessutom kunde teaterledarna ha regelrätt handel med spelrättigheterna. Dessa invecklade transaktioner mellan teaterledarna kunde i sin tur leda till konflikter.[6] Man får heller inte glömma bort det faktum att ett privilegium för en teaterledare också innebar begränsningar för alla andra.

Det fanns också regelrätta förbud som satte begränsningar för teatersällskapets verksamhet. Ett av dessa förbud var att utländska komedianter hade spelförbud sedan 1741. Det sågs dock mellan fingrarna så länge teatersällskapet betalade till fattigvården och spinnhusen. Senast 1788 var deras spelförbud hävt.[7] Dessutom fick teatersällskapen inte spela teater i universitetsstäder och gymnasiestäder sedan 1759, något som emellertid tillämpades olika.[8]

Vilka förutsättningar hade Stenborgs teatersällskap för sin verksamhet? Vilka fler teatersällskap hade privilegier? Till en början var det två teatersällskap som konkurrerade med varandra. Båda hade sitt ursprung i frihetstidens så kallade Svenska Komedien. En permanent ensemble grundad 1737 och som fått kungligt tillstånd att spela i Bollhuset, även kallat för Stora Bollhuset, i Stockholm.[9]

När Svenska Komedien upphörde 1754 fick två av dess skådepelare, Petter Lindahl och Johan Berghult (Bergholtz), kungligt tillstånd att ge föreställningar i landsorten. Detta hade dock skett utan vetskap av ännu en av Svenska Komediens skådespelare, nämligen Carl Stenborgs far Petter Stenborg. Denne ansökte 1756 att få spela i Bollhuset när Franska teatersällskapet inte spelade. Samma år fick han kungligt tillstånd att spela, dock med förbehållet att det inte skulle ske i Bollhuset utan i en egen lokal. 1758 ansökte Petter Stenborg om att även få spela i landsorten.

När sedan Petter Stenborg ansökte om ensamrätt att få spela på svenska i hela landet fick han en monopolställning. Enligt det kungliga privilegiet från 1771 fick ingen spela svenska komedier i Stockholm eller på annan ort där Petter Stenborg vistades. År 1772 bildade Petter Stenborg ett nytt teatersällskap och år 1773 öppnade han en sommarteater, Svenska Teatern, i Humlegårdens Rotunda. Privilegiet blev sedan bekräftat genom ett nytt privilegium 1774 där han, hans hustru och barn fick ordna svenska skådespel i Stockholm och i landsorten.[10]

6. Rosenqvist och Nordmark 1990, s. 53–56.
7. Rosenqvist och Nordmark 1990, s. 23f, 33.
8. Rosenqvist och Nordmark 1990, s. 32, 61–64, 90f.
9. Rosenqvist och Nordmark 1990, s. 13, 23.
10. Dahlgren 1866, s. 74f; Flodmark 1893, s. 41f, 47; Rosenqvist och Nordmark 1990, s. 28f.

Enligt *Att resa var nödvändigt: äldre svensk landsortsteater* skulle man kunna kalla Stenborgs teatertrupp både för Stockholms-ensemble och för landsortsällskap.[11] De hade en verksamhet med permanentteater i huvudstaden och turnerande verksamhet på landsbygden. 1780 tog sedan Petter Stenborgs son Carl över ledningen och han fick tillstånd att idka teaterverksamhet samtidigt med sin tjänst vid Operan. Till följd av den sistnämnda tjänsten blev verksamheten permanent förlagd till Stockholm och då till den nya lokalen i Eriksberg, där de skulle spela under vintern. 1784 avlutades verksamheterna i sommarlokalen i Humlegården och vinterlokalen i Eriksberg, när en större lokal vid Munkbron kallad för Nya Svenska Teatern, från 1788 kallad för Svenska komiska teatern, började användas.[12]

Andra teatersällskap och deras privilegier

Vilka var Stenborgarnas konkurrenter? Vem fick privilegiet att spela på landsbygden? Vad hände med de första konkurrenterna Lindahl och Berghult och deras tillstånd från 1754? För det första upplöstes detta teatersällskap 1756 och 17 av dess skådespelare anslöt sig till Petter Stenborgs teatersällskap.[13] För det andra fanns varken Lindahl och Berghult med i sällskapet längre, eftersom Lindahl och hans familj hade anslutit sig till Carl Gottfried Seuerlings teatersällskap och Berghult hade lämnat teatersällskapet redan 1755. Vid Berghults död övergick hans andel till änkan och hans barn.[14]

I samband med att Lindahls dotter gifte sig med Seuerling arrenderade Lindahl ut sitt privilegium till denne. År 1768 började Seuerling spela på basis av detta privilegium. Från att tidigare kallat sig för *en* svensk komeditrupp/*ett* svenskt komediesällskap började de kalla sig för Svenska komedietruppen. Problemet med denna transaktion av en spelrättighet var att den gjordes utan vetskap av Berghults änka, som hade en del av privilegiet. När hon omsider fick vetskap skrev hon till kungen men vid det laget hade Lindahl redan fått bifall på sin ansökan 1774 om att ensamt få ha privilegiet då Berghult var död. Lindahl lät även fortsättningsvis svärsonen nyttja privilegiet. När Seuerling dog 1795 leddes teatersällskapet redan av Johan Peter Lewenhagen, en tidigare medlem som tycks ha varit Lindahls kompanjon sedan 1793. Redan samma år gick Lewenhagen i konkurs och teatersällskapet skingrades.[15]

För att göra det ytterligare komplicerat fanns även det von Blancska privilegiet för Göteborg. Efter en schism i samband med en spelning i Göteborg 1779 hade nämligen flera skådepelare från Stenborgs teatersällskap gått över till ett sällskap lett av Paul Germain och John von Blanc. När Germain därefter sökte tillstånd att inrätta en komedianttrupp i

11. Rosenqvist och Nordmark 1990, s. 28.
12. Dahlgren 1866, s. 74–77; Flodmark 1893, s. 102, 118, 141, 186ff.
13. Dahlgren 1866, s. 40ff; Flodmark 1893, s. 2ff; Rosenqvist och Nordmark 1990, s. 25, 27, 52f.
14. Rosenqvist och Nordmark 1990, s. 26f, 54f.
15. Rosenqvist och Nordmark 1990, s. 30, 32f, 55.

Göteborg och fick privilegiet för Göteborg under vintertid, förvandlades sällskapet bestående av lindansare och pantomimspelare till att bli ett regelrätt teatersällskap. Detta sällskap kallade von Blanc för Skådespelarsällskapet i Göteborg. När sedan Petter Stenborg dog utvidgade von Blanc sitt privilegium. År 1781 tillkom Skåne och Halland samt städerna Jönköping och Karlskrona sommartid. Från och med 1782 gällde privilegiet alla orter utom Stockholm.[16] Med andra ord utökades detta privilegium på bekostnad av Stenborgs privilegium tills von Blanc hade monopol på teater i landsorten.

Senare leddes detta sällskap av en av dess skådespelare vid namn Andreas Widerberg. När sällskapet spelade i Karlskrona 1787 bildade von Blancs orkesterledare Johan Gustaf Simson, med kungligt tillstånd, ett eget teatersällskap i Göteborg. När Simson dog övertog hans änka privilegiet tills hon gav upp företaget 1792. Privilegiet i Göteborg överfördes till Widerberg 1793 som även fick tillstånd att spela i andra landsortsstäder. Widerberg kom sedan att överlåta spelrättigheterna till sin forna kollega skådepelaren Johan Anton Lindqvist.[17]

Enligt *Att resa var nödvändigt: äldre svensk landsortsteater* uppkom en svenskspråkig turnerande landsortsteater när Svenska komedien upphörde 1754. Genom privilegier och monopol hindrades den att spela i Stockholm. Det blev ett motsatsförhållande mellan permanenta storstadsteatrar och turnerande landsortsällskap.[18] På 1790-talet ökade antalet resande teatersällskap. Eftersom det var vanligt att arrendera ut sina speltillstånd, är det svårt att få en överblick över privilegiesituationen. Enligt en skrivelse till Kungliga Majestätet ansåg Kungliga teaterdirektionen att det fanns för många resande teatersällskap för att de skulle kunna försörja sig och att värdet på föreställningarna var diskutabla.[19]

Svenska komiska teaterns utrustning överförs till Operans magasin

Förutom att Svenska komiska teatern skulle upphöra och Stenborgska privilegiet dras in skulle, enligt kungliga brevet från 1798, Carl Stenborg även överlämna en förteckning till direktionen över föremål, pjäser, noter, kläder, dekorationer och kostymer i Svenska komiska teaterns magasin inför deras överföring till Operans magasin. Direktionen skulle i sin tur meddela Carl Stenborg om den beviljade summan och genomföra betalningen.[20] När kungliga brevet skrevs 1798 leddes direktionen sedan tre månader tillbaka av förste direktören Friherre Jonne Hugo Hamilton. Till organisationen hörde även en andre direktör och en ordningsman. Det var den sistnämnda som i praktiken var arbetsledare. Trots att det varken finns någon förteckning eller något mottagande av Svenska ko-

16. Rosenqvist och Nordmark 1990, s. 29, 33, 53.
17. Dahlgren 1866, s. 446; Rosenqvist och Nordmark 1990, s. 34, 54.
18. Rosenqvist och Nordmark 1990, s. 13f, 23, 52f.
19. Rosenqvist och Nordmark 1990, s. 34f.
20. MTB, STM RAR (A272) volym 3, Om utanordning av pengar till aktören Carl Stenborg 3.11.1798, s. 1f.

miska teaterns utrustning i Kungliga Teatrarnas Arkiv, kan man anta att utrustningen hamnade i Operans magasin. Nu stod Carl Stenborg inte bara utan privilegium och teater utan saknade även teaterns utrustning. Carl Stenborg tycks också ha, genom *Dagligt allehanda*, bett de som lämnat pjäser att ta skriftligen kontakt för att kunna återsända dessa pjäser.[21]

De skickligaste till Kungliga Teatrarna medan de andra spreds för vinden

Vart tog alla skådespelare vägen när Svenska komiska teatern upphörde? Även om de spreds för vinden fanns en möjlighet till den anställning som är inskriven i det kungliga brevet 1798. Enligt det skulle direktionen nämligen mot lämpligt arvode efter förtjänst anta dem som ansågs visa skicklighet och talang. Om de sedan avgick skulle denna extra tjänst inte bli besatt. På detta sätt förstärktes Kungliga Teatrarna och det var tre skådepelare som antogs på detta sätt.[22] Först ut var skådespelaren Gustaf Fredrik Åbergsson, som blev förste aktör och sångare vid Dramatiska teatern och Operan. Dessutom kom samma dag som det kungliga brevet trädde i kraft, skådespelaren och sångaren Anders Lundberg till Dramatiska teatern och Operan, samt skådepelaren Lars Reinhold Dahlqvist till Dramatiska teatern. De två sistnämndas karriärer blev dock korta då de dog i unga år. Åbergsson fick däremot en lång karriär.[23]

När det gäller resterande medlemmar av teatersällskapet tycks några ha bildat egna teatersällskap. En av dessa var Lewenhagen som också fick utökade privilegier att spela i landsorten.[24] De flesta skådespelare tycks ha anslutit sig till antingen Lewenhagens eller Lindqvists landsortssällskap medan ett mindre antal till andra teatersällskap. Några återvände till och med till Stenborg och dennes nya landsortssällskap, ett sällskap som jag ska återkomma till.[25] Dessutom var det några fler från Stenborgs teatersällskap som skulle bli anställda på Kungliga Teatrarna.[26]

Kungliga Mindre Teaterns ökade kostnader och utökande verksamhet

Med anledning av ökade kostnader skulle direktionen, enligt kungliga brevet 1798, verka för att Kungliga Mindre Teatern (Dramaten) skulle spela Opera-comique två gånger i veckan utan att för den skulle hindra arbetet med den dramatiska scenen.[27] Dessutom skulle teatern under vintern spela fyra eller fem gånger i veckan så att allmänheten inte skulle behöva »lida« av minskningen på nöjestillfällen för att Svenska komis-

21. *Dagligt allehanda*, 27 mars 1799 s. 3, 30 mars 1799 s. 2.
22. MTB, STM RAR (A272) volym 3, *Om utanordning av pengar till aktören Carl Stenborg* 3.11.1798, s. 2f.
23. Dahlgren 1866, s. 451, 454, 564ff; Flodmark 1893, s. 514f.
24. Dahlgren 1866 s. 468, 566; Flodmark 1893 s. 464, 518f; Rosenqvist och Nordmark 1990 s. 53.
25. Dahlgren 1866 s. 459f, 564ff, 568; Flodmark 1893 s. 380, 464, 485, 501, 518ff, 544.
26. Dahlgren 1866 s. 458, 460, 468, 564; Flodmark 1893 s. 130, 518f.
27. Kungliga Mindre Teatern är namnet på Dramaten då den 1793–1825 befann sig i Arsenalen, före detta Makalös.

ka teatern drogs in.[28] När Petter och Carl Stenborg hade börjat spela fransk opèra-comique på sin teater, blev det en framgång. De fick, efter en överenskommelse, till och med hjälp från Operan.[29] Nu förlorade Carl Stenborg inte bara teaterns utrustning och personal till Kungliga Teatrarna. Nu skulle även deras opèra-comique spelas hos deras kungliga konkurrent, Dramatiska teatern. Dessutom fick Dramatiska teatern utökat antal spelkvällar.

Vi får inte heller glömma hur Dramatiska teatern en gång i tiden startade. Den började som en privatteater, en konkurrent till Carl Stenborg. Tack vare ett kungligt privilegium på sex år startade nämligen kungliga bibliotekarien Adolf Fredrik Ristell Svenska Dramatiska Teatern år 1787. På egen bekostnad skulle teatern få spela svenska tragedier och komedier två gånger i veckan i Bollhuset, men redan 1788 gick den i konkurs och kontraktet avbröts. Istället blev den ställd under direktionen och kallades för Kungliga Dramatiska Teatern.[30]

1799 trädde inte bara indragningen av Svenska komiska teatern i kraft utan också en annan stor förändring. Kungliga Mindre Teatern fick nämligen en ny organisation som fastställdes genom ett kungligt brev av Gustav IV Adolf den 7 september 1799 vilken trädde i kraft den 1 oktober. Enligt direktionen, vilket framgår av brevet, hindrades Kungliga Mindre Teaterns teaterverksamhet av tre faktorer: ett otillräckligt antal pjäser, en brist på skådepelare och en inskränkning av antalet speldagar. För att undanröja dessa hinder hade man köpt Svenska komiska teaterns privilegium och tillhörigheter. Bland annat stod det i brevet att Kungliga Mindre Teatern skulle öka sin repertoar och sätta upp ett urval av Svenska komiska teaterns pjäser. Dessutom fick direktionen tillstånd att öka antalet personer från Operan, elevskolan och Svenska komiska teatern samt att öka antalet spelningar från 88 till 120 per år. Direktion bestämde också år 1805 att Dramatiska teatern skulle bestå av 18 aktörer och 12 aktriser för både dramatiken och operetten tillsammans.[31] På detta sätt sammanslogs alltså Svenska komiska teatern med Kungliga Mindre Teatern, varigenom den sistnämnda blev en lyrisk-dramatisk scen.

Kungliga Teatrarnas monopol i Stockholm

Slutklämmen på det kungliga brevet från 1798 blev nådestöten för all privatteaterverksamhet i Stockholm. Det stod nämligen »at hädan efter aldrig några Inrättningar af enskilde Personers Spectacler uti Stockholm måga finnas eller tillåtas, utan skola blott de af Kongl. Majts Hand Cassa understödde och under Direktionen lydande Theatrer för Allmänheten

28. MTB, STM RAR (A272) volym 3, *Om utanordning av pengar till aktören Carl Stenborg* 3.11.1798, s. 3f.
29. Dahlgren 1866, s. 76.
30. Dahlgren 1866, s. 68ff; Flodmark 1893, s. 259.
31. Kungliga Teatrarnas Arkiv (KTA), Teaterdirektionens korrespondens, samlingsserie (E1C), volym 1 1725–1819, s. 15–20, Kungligt brev den 7 september 1799.

derstädes warda öpnade«.[32] Med andra ord fick det inte finnas några enskilda teatrar i Stockholm och därmed fick Kungliga Teatrarna en monopolställning. Denna monopolställning skulle gälla till och med 1842.[33] Till sist står det i det kungliga brevet att ett brev om allt detta skulle ställas till direktionen. Detta bekräftas även av det faktum att det i Kungliga Teatrarnas Arkiv finns ett sådant brev. När man jämför breven kan man tolka det så att det kungliga brevet är en förlaga till det inkomna brevet.[34]

Nästa nådestöt var när Kungliga Operan och Dramatiska teatern fick offentliga medel, enligt ett riksdagsbeslut 1809. Det väckte anstöt hos landsortsteatrarna som inte fick offentliga medel utan tvingades betala den ena avgiften efter den andra.[35] Genom det kungliga brevet 1798 bröts visserligen det Stenborgska monopolet i Stockholm, som hindrat andra privata teatersällskap att verka där. Nu ersattes det i stället av ett monopol gentemot *alla* privatteatrar, vilket inte uteslöt att man ändå försökte att få tillstånd. Åbergsson försökte nämligen flera gånger få tillstånd att anlägga en egen teater i Stockholm, något som han inte fick.[36]

När detta förbud mot enskilda teatrar i Stockholm trädde i kraft 1799, hade Abraham de Broen redan 1795 fått tillstånd att kostnadsfritt inrätta en teater ute på Kungliga Djurgården. Nu betraktar vi detta område som Stockholm men då låg det inte *i* staden utan *utanför* stadsgränsen. Enligt privilegiet skulle sällskapet få spela teater under sommarhalvåret. Det fick inte spela sådana pjäser som hade spelats eller spelades *i* staden och pjäserna måste godkännas av direktionen. Eftersom ingen annan fick spela på Djurgården så länge De Broen, hans hustru och barn nyttjade rätten, innebar detta en monopolställning för De Broens ute på Djurgården ända fram till 1863.[37] Att De Broen själv var anställd vid Kungliga Teatrarna utgjorde inget hinder. Däremot fick han inte själv uppträda i teatern på Djurgården. Detta förbud hävdes 1802, vilket var året efter att teatern hade öppnat. Efter de Broens död stadfästes änkans rätt och efter hennes död efterträddes hon av sonen Isaak som fick ett nytt privilegium 1810. Då fick Isaak och hans hustru tillstånd att inrätta en vinterteater på Norrmalm eller Södermalm. Detta var ett undantag från 1798 års förbud. Nya Komiska teatern öppnade sedan 1813, men man tvingades överge den redan 1814.[38]

32. MTB, STM RAR (A272) volym 3, *Om utanordning av pengar till aktören Carl Stenborg* 3.11.1798, s. 4; Dahlgren 1866, s. 81, 102.
33. Dahlgren 1866 s. 81, 102, 104; Rosenqvist och Nordmark 1990 s. 57, 73.
34. Innehållet är dtnsamma med den skillnaden att nu är brevet adresserat till teaterdirektionen. Efter inledning med kungens namn och titlar och sedan den mottagandes titlar börjar sedan brevet. På slutet intygar andre direktören Carl Gustaf Nordforss att avskriften är likt originalet. KTA, Teaterdirektionens korrespondens, samlingsserie (E1C), volym 1 1725–1819, Kungligt brev den 7 september 1799, s. 321–324.
35. Rosenqvist och Nordmark 1990 s. 65.
36. Dahlgren 1866 s. 102f.
37. Dahlgren 1866 s. 81.
38. Dahlgren 1866 s. 81f, 102, 437, 567.

Carl Stenborgs fortsatta verksamhet

Hur gick det då för Svenska komiska teatern och Carl Stenborg själv? Svenska komiska teatern fortsatte spela inte bara de sista månaderna utan även efter den 1 april 1799, då den fick särskilt tillstånd att fortsätta med föreställningar, fram till den sista föreställningen den 16 april.[39] I *Dagligt allehanda* för denna dag står det inte bara vad som skulle spelas men också att »wharefter Comiske Theatren med Nådigste tillstånd at uphöra«.[40]

Carl Stenborg kom sedan att gästspela i andra teatersällskap ute i landsorten, såsom Lewenhagens teatersällskap. Hans tillstånd att spela i landsorten arrenderade han 1801 ut till den Svenska komiska truppen, ledd av Johan Wilhelm Spetz och Abraham De Broen.[41] År 1800 blev Carl Stenborg också preses i Kungliga Musikaliska akademien, där han varit ledamot sedan 1783.[42]

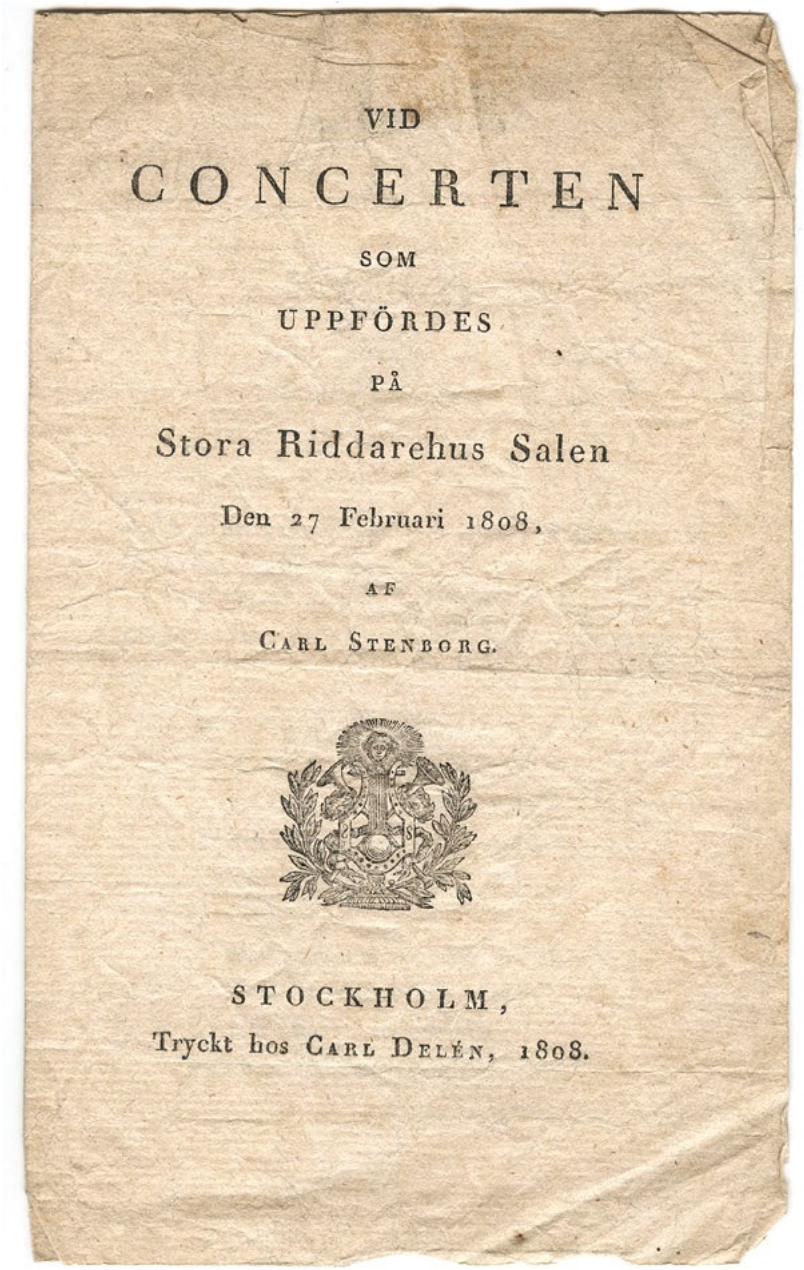
Trots skuldsaneringen var Carl Stenborg fortsatt skuldsatt. Inte bara teatern tog pengar i anspråk utan han var också känd för sin hjälpsamhet och gästfrihet, vilket ledde till att han våren 1804 tvingades att ge all sin egendom till fordringsägarna. Den ruinerade Carl Stenborg bildade då ett nytt teatersällskap kallat Svenska komiska teatertruppen, med både tidigare medlemmar och några från De Broens teatersällskap vid Djurgårdsteatern. Det nya teatersällskapet spelade i landsorten från och med hösten detta år till och med 1809.[43]

Under 1800-talets första decennier luckrades privilegietvånget upp och antalet privilegier minskade. Det blev mindre handel med speltillstånd. När Anders Peter Berggren, tidigare skådespelare på Kungliga Teatrarna, 1829 ansökte om att få spela och inrätta teater, fick han till svar att »skådespel uppförande i städerna utom Stockholm icke i allmänhet är förbjudet« utan sällskapen skulle söka tillstånd hos lokala auktoriteter i landsortstäder. Denna resolution skulle sedan åberopas i teaterdebatten i riksdagen 1834–1835. Riksdagen tolkade detta som ett generellt tillstånd att spela i landsortsstäderna. Privilegierna hade därmed upphävts och näringsfriheten vidgats även inom teatern. Detta gällde dock endast svenska teatersällskap.[44]

Carl Stenborgs offentliga avsked från Operan

Carl Stenborg hade dock svårt att kombinera teaterledarskap med sin tjänst som förste aktör och sångare på Operan. När Operan stängdes 1806 fick han avsked med pension.[45] Hans offentliga avsked som operasångare skedde i samband med en konsert som han gav den 27 februari 1808 i

39. Dahlgren 1866 s. 79; Flodmark 1893 s. 512f.
40. *Dagligt allehanda*, 16 april 1799 s. 3.
41. Flodmark 1893 s. 535.
42. Dahlgren 1866 s. 430.
43. Flodmark 1893, s. 537, 539.
44. Rosenqvist och Nordmark 1990, s. 56ff, 73.
45. Dahlgren 1866, s. 430; Flodmark 1893, s. 538f.



VID

CONCERTEN

SOM

UPPFÖRDES

PÅ

Stora Riddarehus Salen

Den 27 Februari 1808,

AF

CARL STENBORG.

STOCKHOLM,

Tryckt hos CARL DELÉN, 1808.

Konsertprogrammet den 27 februari 1808, (STM RAR (A272) volym 3, MTB).

Stora Riddarhussalen i Riddarhuset. I detta program[46] framgår det dock inte vem som gjorde vad eller vad som spelades men det gör det däremot i *Dagligt allehanda*.[47] Konserten anfördes av hovkapellmästaren Johann Christian Friedrich Haeffner och (förste) konsertmästaren Christian Friedrich Müller med biträde av Kungliga Hovkapellet. Operasångerskan Marie Jeanette Wässelius och Stenborgs svärmoder tillika hans forna partner i Operan, Elisabeth Olin (född Lillström), stod för sången. Wässelius skulle senare bli hovsångerska. Olin å sin sida är Sveriges första hovsångerska. Carl Stenborg själv sjöng ett för dagen komponerat verk. Dessutom stod det i *Dagligt allehanda* att »en ung Musik-Älskarinna, som för första gången låter höra sig« skulle spela piano. Den som gjorde debut

46. MTB, STM RAR (A272) volym 3, Vid conserten som uppfördes på »Stora Riddarehus Salen«. Den 27 Februari 1808, af Carl Stenborg.

47. Konserten hade annonserats flera gånger innan den sedan blev av. *Dagligt allehanda*, 27 februari 1808 s. 3, även 21 och 23 januari, samt 19–20, 22–24 och 26 februari 1808.

var ingen mindre än Carl Stenborgs 14 åriga dotter Karolina Stenborg.[48]

Carl Stenborg tycks också ha lämnat ledarskapet för teatersällskapet åt hustrun. Våren 1809 fick han också tjänsten som notarius publicus på Stockholms magistrat, varpå han avslutade teaterverksamheten ute i landet och började sin tjänst i Stockholm. Trots denna inkomst, hans pension och hans utarrenderade teaterprivilegium var hans ekonomi ansträngd. Efter en tid av vacklande hälsa dog han av slaganfall 1813.[49]

Carl Stenborg, siluett, (Scenkonstmuseet, K59).

Summering

För 220 år sedan undertecknade kung Gustav IV Adolf ett kungligt brev som skulle få stora konsekvenser inte bara för Carl Stenborg och hans Svenska komiska teater, utan också för all enskild teaterverksamhet i Stockholm. 1798 blev därmed ett ödesår, även om verkställandet av det kungliga brevet skedde 1799. För det första, för att Carl Stenborgs spelrättigheter drogs in och hans teater upphörde mot att man kvittade hans stora skuld. Det var en slags skuldsanering. För det andra inleddes det halvsekellånga monopolet som de Kungliga Teatrarna, Operan och Dramaten, hade i Stockholm. För det tredje splittrades Stenborgs teatersällskap medan Dramatens personal och verksamhet utökades. Från att ha varit en dramatisk scen blev Dramaten nu även lyrisk.

Carl Stenborgs ansträngda ekonomi och det kungliga brevet blev början på slutet för Carl Stenborg och den Stenborgska teatern. Till en början i Stockholm, där Svenska komiska teatern slutade spela 1799, och sedan efter ett nytt försök med turnerande på landorten. Till sist, för 210 år sedan, gav han en avskedskonsert som sångare. Sveriges första hovsångare hade som 13-åring börjat sin sångarbana i Riddarhuset och nu avslutade han sin karriär på samma plats.[50]

Referenser

Arkiv och otryckt material

Teaterdirektionens korrespondens (E1A), volym 1 1771/72-1812/13, Kungliga Operan: Kungliga Teatrarnas Arkiv (KTA)

Teaterdirektionens korrespondens, samlingsserie (E1C), volym 1 1725-1819, Kungliga Operan: Kungliga Teatrarnas Arkiv (KTA)

STM RAR (A272) volym 3, Musik- och teaterbiblioteket (MTB)

Litteratur och tryckt material

Att resa var nödvändigt: äldre svensk landsortsteater, (red.) Claes Rosenqvist och Dag Nordmark, Gideå: Vildros, 1990

Dagligt allehanda, Stockholm, 1769–1849

Dahlgren, Fredrik August, *Förteckning öfver Svenska Skådespel uppförda på Stockholms Theatrar 1737–1863 och Kongl. Theatrarnes Personal 1773–1863*, Stockholm: Norstedt, 1866

Flodmark, Johan, *Stenborgska skådebanornas: bidrag till Stockholms teaterhistoria*, Stockholm: Norstedt, 1893

48. Dahlgren 1866, s. 429f, 456, 527, 529; Flodmark 1893, s. 539.
49. Flodmark 1893, s. 539f.
50. Flodmark 1893, s. 27f.

Dokument och förteckningar

Musik- och teaterbibliotekets skriftserie innehåller bibliografier, kataloger och andra förteckningar samt dokumentära utgåvor eller studier med tonvikt på att presentera källmaterial. Serien startades 1969 som ett samarbete mellan dåvarande Svenskt musikhistoriskt arkiv och Svenska samfundet för musikforskning. Från och med vol. 7 (1994) utges den av Musik- och teaterbiblioteket (före detta Statens musikbibliotek).

Musik i Sverige

1. Hülphers, A. A:sson. *Historisk afhandling om musik och instrumenter. Westerås.* 1773. Faksimilutgåva med inledning av Thorild Lindgren. 1969. Pris: 159 kr
2. Ruuth, Gustaf. *Katalog över äldre musikalier i Per Brahegymnasiet i Jönköpin*g. 1971. Gratis
3. Helmer, Axel. *Svensk solosång 1850–1890. En genrehistorisk studie.* 1972. Sångförteckning. 1972. (Mit einer deutschen Zusammenfassung). Pris: 127 kr
4. Leux-Henschen, Irmgard. *Joseph Martin Kraus in seinen Briefen.* 1978. Utg. av Svenska samfundet för musikforskning/Ed. Reimers.
5. Rudén, Jan Olof. *Music in tablature.* 1981. Pris: 165 kr
6. Henrysson, Harald. *A Jussi Björling Phonography.* 2:a uppl, 1993. (Reviderad och utökad upplaga). Pris: 300 kr
7. Holm, Anna Lena. *Tematisk förteckning över J. H. Romans vokalmusik.* Stockholm 1994. Utg. av Musikaliska akademiens bibliotek. Pris: 350 kr
8. Gasparini, Francesco. *En uti Harmoni öfvad på Clav-Cymbal* (översatt av J.H. Roman, vetenskapligt bearbetat av Kathleen K. Hansell, Martin Tegen och Eva Nordenfeldt). 1994. Pris: 265 kr
9. Lomnäs, Bonnie & Erling. *Stiftelsen Musikkulturens främjande. Catalogue of music manuscript*s. 1995. Pris: 212 kr
10. Jonsson, Leif. *Offentlig musik i Uppsala 1747–1854. Från representativ till borgerlig konsert*. 1998. OBS! Denna utgåva prissänkt p. g. a. sämre tryckning och limning! Pris: 240 kr
11. Lomnäs, Bonnie. *Stiftelsen Musikkulturens främjande. Catalogue of letters and other documents.* 1999. Pris: 212 kr. Paketpris vol. 9+11: 350 kr
12. Bengtsson, Britta. *1751 års män. Anteckningar om amatörer och hovkapellister vid »Kongl. Begrafnings och Kongl. Krönings Musiquerne år 1751«.* 2001. Pris: 212 kr
13. Barth Magnus, Ingebjørg. *Här är spel och dans. Musikmotiv i svenskt folkligt måleri på bonad och vägg*. 2009. Pris: 180 kr

Erbjudande! Volym 9 och 11 till paketpris 350 kr. Samtliga priser ovan inkl. 6 % moms. Vid försändelse tillkommer porto.