

INLEDNING

Under första halvåret av 1859 fördes i en Stockholmstidning en musikdebatt som hör till de viktigaste i svensk musikhistoria. Det var i den nystartade *Tidning för theater och musik* vars redaktion utgjordes av tre unga arga herrar: Frans Hedberg, Ludvig Norman och Albert Rubenson.¹ Den förstnämnde var författare och teaterman, och de sistnämnda var tonsättare och musiker, båda två utbildade vid musikkonservatoriet i Leipzig. Med förebilder i tysk musikkultur och med vässade pennor skred de till verket för att få lite mera liv i det svenska, eller snarare det stockholmska, konsertlivet.²

Framför allt var det Rubenson som skrev de polemiska debattartiklarna, och han började redan i det första numret efter provutgivningingen med en artikel där han inte bara polemiserade för "framtidsmusiken" utan också mot de musikrecensenter som använde sig av detta uttryck utan att känna dess innebörd.³ I det andra numret av tidningen inledde Rubenson en artikelserie "Den inhemska tonkonsten och diletantismen". Det var tre stort upplagda artiklar som följde på varandra och var placerade på hela förstasidan av tidningen för att markera inte bara vikten av artiklarna utan också av att de närmast var av ledarkaraktär.⁴

Rubenson menade att *diletantismen*, ett uttryck som då användes synonymt med *amatörismen*, var så utbredd att man inte kunde tala om någon inhemsk musikkultur av värde. Sveriges musikliv kännetecknades av att det bars upp av amatörer:

"Detta, sedan så lång tid tillbaka herrskande, half-konstnärsskap har i främsta rummet verkat derhän, att vi icke ega en verkligt inhemsk, en *svensk* tonkonst."⁵

Rubensons sista artikel i det sista numret av tidningen kom att bli en stor vidräkning med musiklivet i Stockholm. Rubriken var: "Är ett ordnadt konsertväsende

1. Tidningen kom första gången ut med ett provnummer 18.12.1858. Därefter utkom den under våren 1859 med ett nummer varannan onsdag, totalt tretton nummer. I det sista numret (22.6.1859) före sommaruppehållet skrevs inte någonting om någon hotande nedläggning av tidningen, tvärtom skulle den övergå till regelbunden veckoutgivning från och med oktober. I själva verket blev detta sommarnummer det sista.
2. Rubenson och Norman hade redan tidigare under 1850-talet i enstaka artiklar fört fram sina synpunkter i den av Wilhelm Bauck redigerade *Ny Tidning för Musik*, se härom i Sanner 1955 ss. 48–54. I *Tidning för theater och musik* samlade de sig dock till ett koncentrerat generalangrepp.
3. Rubenson 1859a.
4. *Tidning för theater och musik* nr 2, 3 och 4 år 1859.
5. Rubenson 1859b. Kursivering i original.

möjligt i Stockholm?”⁶ Nej, svarade Rubenson, inte med mindre än att en professionell orkesterbildning kommer till stånd. Kungl. Hovkapelletts verksamhet var helt låst till operaframföranden och till mellanaktmusik vid teaterföreställningar och var därför, enligt Rubenson, inte att räkna med i nuvarande skick. Dock, menade Rubenson, borde teaterledningen frigöra orkestern till exempel en kväll varannan vecka till förmån för en orkesterkonsert.

Under tiden som Rubenson förde dessa diskussioner i huvudstaden, hade långtgående mått och steg vidtagits i Göteborg för att, utan föregående ideologisk debatt, utveckla musiklivet i enlighet med Rubensons intentioner. Initiativtagare och verkställare var framför allt två böhmiska musiker, den ene permanent inflyttad till staden och den andre i tillfällig och frivillig landsflykt: Joseph Czapek och Bedřich Smetana. Ekonomiska garantier var en välmående borgarklass som hade skapat förmögenheter åt sig själva med få historiska jämförelser utom möjligen hos renässansens furstar och Klondykes guldgrävare.

Perioden andra hälften av 1800-talet i Göteborgs musikliv utgör en speciell epok, då musiklivet utvecklades språngartat, nästan revolutionsartat, och nya färör plöjdes upp. Efter det att Czapek under 1850-talet enträget hade arbetat med egna orkesterbildningar, och efter det att Czapek och Smetana under samma period hade arbetat med att ge de privata aktörerna fördjupade musikkunskaper, arbetat med att skapa nya konsertformer, föra in ny repertoar och över huvud taget professionalisera det offentliga musiklivet, kom 1860- och 1870-talen med försök till professionella orkesterbildningar. Den första orkestern, *Göteborgs orkester*, var verksam under fyra säsonger 1862–66. Den andra orkestern, *Göteborgs musikförening*, var verksam under sex säsonger 1872–78. Under återstoden av seklet skedde dock inte lika stora satsningar på orkesterbildningar och organisering av konsertlivet. Det är inte förrän omkring sekelskiftet 1900 som arbetet på nytt återupptogs och så småningom kröntes med framgång år 1905, då *Konsert-huset på Heden* kunde invigas och *Göteborgs orkesterförening* slutligen bildades.

Orsakerna till det livaktiga musiklivet under perioden 1850–80 var lyckliga omständigheter och möten mellan människor – såväl musiker som ekonomiska understödjare. Men faktorer såsom samhällilig utveckling med positiva ekonomiska konjunkturer spelade också in, liksom även en hög bildningsnivå hos några av de rika. En viss roll spelade de möjligheter som gavs av förbättrade kommunikationer och den särställning som andrastaden Göteborg hade i förhållande till huvudstaden, något som bland annat sammanhängde med den frihet i agerande som det innebär att inte ha institutioner som är knutna till kungliga verk och akademier. En mängd faktorer behöver vägas in för att förklara utvecklingen under denna epok. Det finns å ena sidan mer musikaliska faktorer såsom tillgång på goda musiker, av vilka några har redovisats ovan. Det finns å andra sidan också

6. Rubenson 1859e.

mer utommusikaliska, sociologiska och antropologiska faktorer som skall vägas in:

”Kampen för samhällsinflytande äger rum på det ideologiska och kulturella planet likaväl som på det ekonomiska. Den kultur som nu byggs upp har många drag av en motkultur riktad mot den dominerande feodala och aristokratiska livsstilen.”⁷

Citatet av Billy Ehn och Orvar Löfgren i deras *Kulturanalys* har en generell innebörd, men det skulle också kunna ha varit skrivet direkt för den aktuella Göteborgsepoken. Men varför då professionella orkesterbildningar i en så liten stad som Göteborg, när Rubensons pläderingar för detsamma i huvudstaden klingade ohörda?

Flera musikhistoriker har påpekat likheten mellan symfoniorkesterns uppbyggnad och arbetsfördelningen inom industrin: de hårt specialiserade arbetsmomenten, lagarbetet med en allsmäktig VD/kapellmästare som förman och i bakgrunden en styrelse som tog det ekonomiska och övergripande ansvaret. Till och med orkestermusikernas löner går att jämföra med industriarbetarnas. Allt detta är uttryck för liberalismens ideologi, men fortfarande med starka inslag av patriarkalisk ansvarsfördelning.

”The co-ordination of diverse specialist functions in the orchestra could be regarded, in its manner of work but not in the purposes for which the work was done, as the perfection of industrial method [...] There was a sense in which the symphony orchestra reflected the character of European industrial civilisation.”⁸

Det kan därför förefalla naturligt att det just i Göteborg skulle bildas symfoniorkestrar. Staden hade ju sin huvudsakliga verksamhet i handel, hantverksmässig och industriell verksamhet. Det är därmed också betecknande att det var de ledande näringslivsföreträdarna som gick samman för detta. Liknande var förhållandena i flera engelska industristäder som Liverpool och Manchester.⁹

Samtidigt skall inte orkesterbildningarna i sig överbetonas. I stället skall de ses som de mest genomarbetade försök som gjordes i en strävan att bygga upp ett professionellt och offentligt konsertliv. I detta arbete var otvivelaktigt orkesterbildningarna de mest komplexa och dyra företag som de kulturella samhällsbyggnaderna kunde ta sig för. Det är också därför som orkesterbildningarna tydligast visar vilka ambitioner och förutsättningar som fanns för att bygga upp ett offentligt konsertväsende, samt vilka framgångar företaget kröntes med.

7. Ehn och Löfgren 1982 s. 70.

8. Raynor 1978 ss. 100f.

9. Raynor 1978 ss. 108ff. Om jämförelsen mellan orkesterns uppbyggnad och industrialismens arbetsfördelning, se också Small 1987.

Den del av musiklivet som berör denna avhandling, är den del av det *borgerliga musiklivet* som hade betydelse för *formeringen av ett mer organiserat konsertväsende med särskild hänsyn tagen till orkesterbildningarna i staden*. Eftersom utvecklingen skedde med många mellanformer och inte minst med interaktioner mellan privat och offentligt musikliv, skall också det privata borgerliga musiklivet behandlas i erforderlig utsträckning. Däremot kommer de delar av det offentliga musiklivet som tilldrog sig på restauranger, kaféer, utomhusscener med mera, och som inte hade lika stor betydelse för konsertlivets utveckling, att beröras i mindre utsträckning.

Den period av Göteborgs musikliv som studeras, är den andra hälften av 1800-talet, eller mer exakt 1847–1905. Framför allt är det perioden fram till år 1878 som utgör tyngdpunkten för avhandlingen, och 1880- och 1890-talen får därmed en mer summarisk redovisning. Orsaken till detta är materialets beskaffenhet och att det tredje kvartseket var mer händelserikt än perioden både före och efter. Sammantaget ges i kapitlen 1–6 ändå en sammanhållen framställning av det offentliga borgerliga musiklivets framväxt i Göteborg till och med bildningen av Göteborgs orkesterförening år 1905.

PROBLEMSTÄLLNINGAR

Otvivelaktigt gällde mycket av den kritik som Rubenson riktade mot Stockholms offentliga musikliv även det offentliga musikliv som var förhärskande i Göteborg kring mitten av 1800-talet. Dilettantismen satt i högsätet, och Smetanas karaktärisering av invånarnas konståskådning som ”antediluviansk” i ett brev till Franz Liszt hade i högsta grad fog för sig.¹⁰ Flera av Rubensons kritiska synpunkter kan därför tjäna som frågor som skall behandlas i den följande framställningen av musiklivet i Göteborg. Några av dessa frågor är: *professionalismens utveckling* och vidgade inflytande på bekostnad av dilettantismen, *repertoarförnyelse* i enlighet med den Wagnerska framtidsmusikens visioner och *konsertformens utveckling* från social till estetisk funktion.

Alla dessa frågor kan genereras ur en mer övergripande problemställning, *offentlighetsutvecklingen*. De olika offentlighetsformernas utvecklingar utgör ett hypotetiskt fundament för den följande historiska framställningen. Låt oss därför närmare studera dessa teorier.

10. Ante diluvium, före syndafloden. Se vidare fotnot nr 89 sidan 73.

Teorier om borgerlig offentlighet

Jürgen Habermas skrev sitt banbrytande arbete *Borgerlig offentlighet. Kategorierna "privat" och "offentligt" i det moderna samhället*¹¹ i början av 1960-talet, och sedan dess har hans teorier fått stor betydelse inom samhällsvetenskaplig och humanistisk forskning. "Offentlig" och motsatsen "privat" är begrepp som vi alla använder oss av till vardags, och de grundläggande betydelserna är desamma hos Habermas som i vanligt språkbruk. Men hos Habermas får "offentlighet" ytterligare en dimension. Med begreppet offentlighet skall förstås den intressesfär som definieras av ett samhällsskikt eller en -klass och samtidigt utgör den uttrycksform som denna grupp, formad av privatpersoner, dels interagerar i som enskilda individer, dels använder sig av som grupp i sitt uppträdande inför samhället i övrigt.

Dessa uttrycksformer kan vara forum av vitt skilda slag, och ett sådant forum skall betraktas i ljuset av en erövring eller på annat sätt nyskapande för borgarklassen, där denna kunde manifesteras sig själv. Offentlighetsbildningen sker och utvecklas i den ständigt pågående maktkampen och förändras därmed i takt med klassmässiga förändringar i samhället. Kärnan i Habermas utredning av begreppet är hur, och i vilka former, den nya borgarklassen under framför allt 1600-, 1700- och 1800-talen manifesterade sig. Offentlighetsbegreppet blir därmed tydligast när man studerar borgarklassens uppkomst och erövring av olika samhällsfunktioner, ofta i mer eller mindre uttalad konflikt med den tidigare härskande adeln.

Som en av de tidigaste borgerliga offentlighetsyttringarna brukar nämnas den offentliga debatten och åsiktsutbytet, revolutionerande nytt då detta ibland förekom mitt under rådande censur. Ett forum för den offentliga debatten var redan från slutet av 1600-talet kaffehuset runt omkring i Europa. Andra sådana forum kunde vara värdshus, hemliga ordensällskap och – inte minst – salongerna. Dessa blev mötesplatser för lärda samtal och samhällskritiska åsiktsyttringar, och en genuint borgerlig offentlighet var därmed manifesterad.¹² En annan borgerlig offentlighetsyttring i anslutning till detta utgjordes av tidningarna, som när det gällde Sverige och början av 1800-talet tillväxte i stort antal.¹³

Närmast skall tre offentlighetsbegrepp presenteras, vilka är återkommande i den följande framställningen omkring musiklivet i Göteborg.

I. För att backa tidsmässigt till den gamla samhällsordningen där borgarklassen ännu inte hade manifesterat sig, talar Habermas om en *representativ offentlig-*

11. Habermas 1984. Originalen från 1962 *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. För de svenska förhållandena under tidigt 1800-tal har litteraturforskaren Arne Melberg givit en bra översikt i en artikel om C.J.L. Almqvist. (Melberg 1977)

12. Habermas 1984 ss. 48ff.

13. Melberg anger att år 1801 fanns i Sverige endast ett tjugotal tidningar och journaler, och att det år 1843 fanns 120 stycken. (Melberg 1977 s. 7)

het.¹⁴ Denna offentlighet definierar hur den gamla feodalmakten visade upp sig och representerade sin egen makt med insignier, kläder, gester och retorik. I Sverige under 1800-talet fanns rester av denna representativa offentlighet i anslutning till hovet i Stockholm. Men den fanns också allestädes närvarande för befolkningen i landsorten i form av *militären* och *kyrkan*. För musiklivet var dessa institutioner av stor betydelse. Visserligen hörde ingen av dem i egentlig mening till musiklivet då deras huvudsakliga funktioner var andra, nämligen försvar av landet samt självavård med religionsutövning. Men båda hade musik som viktiga inslag i sina ritualer och som en del av sina insignier. Dessa visades upp och fick åskådliggöra för folket den makt som tillkom respektive institution. För kyrkans del tog sig detta uttryck inom gudstjänstritualen och för militärens del med ceremoniella marscher och spelningar i stadsmiljön.

Militärens och kyrkans betydelse för musiklivet hade inte bara sin grund i vad de direkt utförde inom musiklivet. Betydelserna grundade sig också på de resurser som dessa offentligheter ägde, de utvecklingspotentialer som fanns inom deras organisationer.

II. Mot den representativa offentligheten stod en framväxande *borgerlig offentlighet*, som med hänsyn till sin ekonomiska betydelse kan uppdelas i två huvudavdelningar, en huvudsakligen *ideellt betingad* (presenteras här som nr II) och en direkt knuten till den *marknadsekonomiska utvecklingen* (presenteras nedan som nr III). Den förstnämnda återfinns i samtidens ideella intressesammanslutningar i form av bildningscirklarna, skarpskytterörelsen, ordensväsendet samt de arbetarföreningar som började uppkomma och senare utvecklades i den egentliga arbetarrörelsen. I detta sammanhang skall också nämnas nykterhetsrörelsen och frikyrkorörelsen; även dessa sammanslutningar var påtagliga i musiklivet och uppträdde som en del i offentligheten. De nämnda intressesammanslutningarna använde musiken som bildningsmedel och gemenskapsbildande men också, som hos skarpskytterörelsen, som en del i de egna ritualerna med särskilda marscher.

Ett uttryck för denna ideellt betingade borgerliga offentlighet är, vad Melberg kallar, *salongsoffentligheten*.¹⁵ Begreppet salongsoffentlighet ger upplysning om den centrala betydelse som salongen i det förnåma borgerliga hemmet hade. Salongen var visserligen rent fysiskt i anslutning till det privata hemmet och en del av detta, men samtidigt användes inte rummet för annat än fester dit – och enbart dit – man bjöd in sitt sällskap. Resten av hemmet hörde fortfarande till intimsfären, och salongen representerade därför den del av familjelivet som familjen gav offentlighet åt. Habermas skriver: ”Skiljelinjen mellan privatsfär och offentlighet går tvärs igenom huset. Ur boningsrummens intimitet träder privat-

14. Habermas 1984 s. 15.

15. Melberg 1977 s. 15.

personerna ut i salongens offentlighet, men det ena är strängt förbundet med det andra.”¹⁶

Spänningen mellan det privata och det offentliga är grundläggande för förståelsen av salongoffentligheten. Den är motsägelsefull genom att den ger en viss insyn i privatsfären, vilken emellertid samtidigt avskärmas som någonting intimt. Ett begrepp som Habermas använder och som tydligt beskriver denna dubbelhet är *publikrelaterad privathet*.¹⁷

Musikaliskt hade denna *publikrelaterade privathet* och *salongoffentlighet* stor betydelse för det offentliga musiklivet. I den process där musiklivet, från att ursprungligen ha haft sina främsta uppförandeformer i privat miljö, successivt blev alltmer framträdande i offentlig miljö, var det inom samhällets kultiverande och bildande föreningar och i salongkulturen som denna process först kunde iakttas. För att återgå till Rubensons kritik mot musiklivet i Stockholm, var det dilettanterna, det vill säga de habila amatörerna, som var bärarna och den främsta resursen i denna del av musiklivet. Men det var, som Rubenson framhöll, endast ett ”halvkonstnärsskap”.

III. Den senare huvudavdelningen av den borgerliga offentligheten kännetecknades av *marknadsmässighet*, och det är detta som Habermas kallar för den egentliga *borgerliga offentligheten*. Arenan för denna var den sant kapitalistiska med handel, näringsliv och kreditverksamhet, så som vi känner den ekonomiska och politiska utvecklingen i Europa under 1700- och 1800-talen, främst manifesterad i den politiska och ekonomiska ideologin för *laissez-faire*.

Den borgerliga offentligheten vann terräng successivt och med olika genomslag beroende på vilka samhällssektorer som studeras. När det gäller konst och kultur fick enligt Habermas detta sitt genomslag först under 1700-talet, då en modern betydelse av kultur uppstod, som ”en från reproduktionen av det samhälleliga livet lösgjord sfär”.¹⁸ Kulturen fick en varuform, den profanerades från att tidigare ha haft en sakral karaktär. Vidare menar Habermas att *musiken* senare än till exempel teatern genomgick denna förändring, och den förblev ända till slutet av 1700-talet knuten till den *representativa offentlighetens* funktioner. Att just musiken kom att förändras så mycket senare än många andra områden, beror på att musiken sågs som en helt igenom privat angelägenhet och nästintill hörande till intimsfären.

De musiker som var aktörer i den nya offentligheten var bokstavligt prisgivna till marknaden, det vill säga att de var beroende av att få sina musikvaror sålda för att kunna tjäna till sina uppehållen. För publikens del innebar denna offentlig-

16. Habermas 1984 s. 64.

17. Jämför Habermas 1984 s. 62. Även om steget är långt, kan man ändå göra en viss parallell med insynen i samband med Ludvig XIV:s morgon- och kvällsritualer, de så kallade *lever* och *coucher*, jämför Habermas 1984 s. 21.

18. Habermas 1984 s. 54.

hetsform helt andra förutsättningar för hur den förväntades uppträda. Habermas beskriver detta på följande sätt: ”Den borgerliga offentligheten kan först och främst förstås som de till publik församlade privatpersonernas sfär.”¹⁹ Privatpersonerna var med andra ord inte längre, som inom salongskulturen och inom den ideellt betingade offentlighetsformen, medagerande; de var nu rätt och slätt *publik*. Detta innebar också att de på ett helt annat sätt än tidigare kunde ställa krav på vad de betalade för.

Habermas sammanfattar en flerhundraårig process i följande citat, och utgångspunkten är hur musiken fungerade inom den representativa offentligheten, där –

”... den förblev vad man med ett modernare uttryck skulle kunna kalla bruksmusik. Bedömd efter sina samhällsliga funktioner tjänade den gudstjänstens andakt och värdighet, höviska sällskaps festlighet och en festlig scens glans över huvud. Kompositörerna var anställda som kyrko-, hov- eller rådmusiker och arbetade på uppdrag, precis som de anställda skriftställarna för deras mecenater och hovskådespelarna för furstarna. Borgarna hade knappast tillfälle att höra musik, förutom i kyrkan och i adelssällskapen. Till en början frigjorde sig privata *collegia musica*, vilka snart etablerade sig som offentliga konsertföreningar. Inträdet mot betalning gjorde musikframförandet till en vara, men samtidigt uppstår något sådant som musik utan yttre syften. För första gången samlas en publik för att höra musik som sådan; en publik av musikälskare som var och en har tillgång till, förutsatt egendom och bildning. Konsten, befriad från sina funktioner av samhällslig representation, blir föremål för fritt val och växlande böjelser. ’Smaken’, som den framdeles rättar sig efter, yttrar sig i lekmännens icke-specialiserade omdömen, ty i publiken kan alla och envar göra anspråk på kompetens.”²⁰

Denna nya offentlighetsform medförde genomgripande förändringar inom alla delar av konsertlivet. För de utövande musikernas del fick förändringen betydelse i form av en ökad *professionalisering*. För publikens del fick förändringen betydelse i form av en ökad *demokratisering*. För musikens och konsertformens del innebar förändringen en ökad *kommersialisering* i ordets egentliga bemärkelse av varubetingning och utan dagens nedsättande betydelse av ordet. Dessutom medförde detta en *organisationsutveckling av konsertlivet*. Jag skall återkomma till dessa delar längre fram i detta kapitel under ”Konserten och konsertlivets organisationsutveckling”.²¹

19. Habermas 1984 s. 42.

20. Habermas 1984 s. 57. Om musiken som varuform, se också Heister 1983 ss. 48f. med flera ställen.

21. Jämför också Martin Tegens avhandling *Musiklivet i Stockholm 1890–1910* där han tematiserar sitt material utifrån begreppen *popularisering*, *demokratisering* och *kommersialisering*.

Samhällsklass och bildning

Vilka utgjorde då ”de till publik församlade privatpersonerna”? Efer det första halvseklets oroligheter över hela Europa med kulmination omkring 1848–49, följde ett betydligt lugnare tredje kvartssekel. Stridigheterna kunde, åtminstone för en tid, biläggas. Den nya borgarklassen hade efter en period, som sträcker sig över flera hundra år, formerat sig som den nya samhällsledande klassen. Kampen hade förts både ideologiskt och politiskt för rätten att fritt få framföra sina åsikter och ekonomiskt för makten över nya marknader såväl inom det egna landet som över hela kontinenter. Vid mitten av 1800-talet kunde man genom den lägrande kruutröken skönja det nya samhället som stod i vardande – *det rika samhället*.²² Det fanns hos den ledande samhällsklassen en tilltro inför framtiden, tilltro till det liberala politiska systemet, tilltro till det kapitalistiska systemet, tilltro till vetenskap, kultur och förnuft, ja – tilltro till människans obegränsade utvecklingsmöjligheter över huvud taget. E.J. Hobsbawm menar i *Kapitalets tidsålder* att det tredje kvartsseklet under 1800-talet kännetecknades av en obändig framstegsoptimism och var den tidsperiod då allt blommade ut, bourgeoisens klassiska fas.²³ Denna epok sammanfaller med den här undersökta i Göteborg.

I den ”survival of the fittest” som hade kännetecknat utvecklingen och givit ”det naturliga urvalet”²⁴ av en ny samhällsledande klass, fanns en särskild faktor som var väl så viktig som de ekonomiska maktfaktorerna: *bildning*. Denna kardinaldygd skilde de övre från de lägre, de starka från de svaga, de rika från de fattiga, de framgångsrika från de icke framgångsrika. Det gamla borgarståndet var inte längre en enhetlig samhällsklass, och Habermas beskriver denna utveckling som särskilt tydlig i Tyskland: ”De ’borgerliga’ räknar inte längre de forna borgarna, stadsmedborgarna *par excellence*, det vill säga detaljister och hantverkare, till bourgeoisien. Kriteriet på en sådan tillhörighet är bildning. De borgerliga tillhör de bildade stånden – affärsfolk och akademiker.”²⁵

Bildningsbegreppet stod inte i någon slags motsättning till kapital. Tvärtom, bildning förutsatte både tid och pengar och var därför inte något för gemene man att befatta sig med. De tyska musikforskarna Ballstaedt och Widmaier beskriver i *Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis* detta, när de med ett gemensamt begrepp talar om ”das Besitz- und Bildungsbürgertum”. Sven-Eric Liedman utreder i *Att förändra världen – men med måtta* begreppet mer allmänt och härleder dess uppkomst till decennierna omkring år 1800 och hur det senare tillväxte i betydelse med ideologer som Herder, Pestalozzi,

22. Hobsbawm 1984

23. Hobsbawm 1984 ss. 322, 326, 333 med flera ställen.

24. Jämför Herbert Spencer och Charles Darwin.

25. Habermas 1984 s. 97.

Fichte, Hegel med flera. Det är viktigt, menar Liedman, att se bildningsbegreppets dubbla betydelse:

”Å ena sidan var ’bildning’ namnet på hela det historiska skeendet, ja till sist kanske hela världsalltets utveckling – å andra sidan åsyftade det den enskildes formande genom erfarenhet och kunskap. Denna dubbeltydighet blev under tidigt 1800-tal lätt att fördrå eftersom individens utveckling då ofta sågs i analogi med hela släktets.”²⁶

Borgarklassen hade med andra ord både makt och bildning, två lika viktiga förutsättningar för musiklivets utveckling. Stråvan efter bildning innebär en mottaglighet för nya intryck, strömningar och ideal. Att inte erkänna det nya är i sig ett tecken på obildning och därmed förkastligt. Det krävs ingen större fantasi för att inse bildningsbegreppets betydelse och legitimitet för den borgarklass, som inte bara ansåg att den hade byggt det nya samhället, utan också ansåg att den *par préférence* utgjorde det nya samhället.

När jag i fortsättningen talar om *borgarklassen* eller *bourgeoisien* avser jag den ovan beskrivna högborgerlighet som utgjorde den nya makteliten i Europa.²⁷ Den fanns också representerad i Göteborg och skilde sig markant gentemot grupper som jag betecknar som *medelklass* och *småborgerlighet*, och som utgjordes av hantverkare, tjänstemän, litteratörer och lägre utbildade akademiker. Den nya bourgeoisien skilde sig också från den gamla aristokratin, som vid hov runt omkring i Europa fortfarande satt vid de gamla monarkernas fötter och försvarade vad de representerade. Längst ner på den sociala välfärdsskalan fanns den stora underklass som utgjordes av arbetare inom industri och enkel varuproduktion, hamnarbetare, pigor, artillerister med flera.

Mer exakt vilka skikt ur borgarklassen, som utgjorde konsertpubliken runt om i Europa under 1800-talet, får undersökas från fall till fall. William Weber har studerat förhållandena i London, Paris och Wien och finner ganska generellt att abonnenter och medlemmar till orkesterföreningarna i dessa städer i högre utsträckning var höga akademiker och ämbetsmän än köpmän och näringsidkare.²⁸ Dessa sistnämnda ägnade sig i gengäld mer åt populärmusikaliska projekt så som att ge ekonomiskt stöd till olika salonger och virtuoser. Genom ett sådant förfarande kunde de ekonomiska magnaterna skylta med sina rikedomar och ge sken av att vara beskyddare åt konsten.²⁹

Ytterligare en intressant åtskillnad gör Weber mellan genus, det vill säga mellan män och kvinnor, och han menar att männen var mer passiva än kvin-

26. Liedman 1991 s. 192.

27. En beteckning som användes av borgarklassen själv var ”herreklassen” i motsats till ”den arbetande klassen”, se härom t.ex. i *Göteborgs Stadsfullmäktiges Handlingar* år 1865 nr 15 ss. 2f.

28. Weber 1975 s. 56 och tabellerna 11, 14, 16 och 19.

29. Weber 1975 s. 57.

norna i musikodlingen.³⁰ Detta är nu i sig inte särskilt kontroversiellt att påstå; även andra forskare har skrivit om detta.³¹ Frågan är snarare vilka uttryck detta tog sig. Helt klart är att kvinnorna var dominerande inom salongsoffentligheten – salongernas hela atmosfär vilade på det kvinnligt ljuva och flärdfulla. Däremot är det mer osäkert i vilken utsträckning som kvinnorna var företrädande inom den marknadsmässigt betingade borgerliga offentligheten med till exempel orkesterkonserter. Detta måste ytterligare undersökas.³²

Musik som konst eller underhållning?

I enlighet med den bildningssträvan som berördes ovan, fanns ett intresse och en medvetenhet inom stora delar av borgarklassen beträffande estetiska ideal. Dessa ideal formulerades visserligen av ledande ideologer såsom filosofer och musikskribenter, men samtidigt fanns det en klangbotten i form av ett allmänt medvetande hos delar av publiken där dessa synpunkter togs upp och omformulerades, som om det var publikens egna.

William Weber visar i artikeln ”How Concerts went Classical in the 19th Century” hur konserterna och konsertrepertoaren förändrades under loppet av 1800-talets första hälft mot en allt större andel av döda tonsättare. Snart utkristalliserades några få som kanoniserades, och det var framför allt Haydn, Mozart och Beethoven. Något som enligt Jan Ling var väsentligt för denna musiks ”... upphöjning till ett klassiskt ideal var dess etablering som autonom i förhållande till ordet och till yttre funktioner”.³³ Det var med andra ord en musik som inte var kopplad till som exempel religiösa sammanhang eller salongskulturen. Musiken var inte baserad på ett program vare sig med musikanalytiska associationer i form av texter eller med funktionella associationer i form av särskilda uppförandesammanhang. Musiken var *ren*, och med filosofers och andra teoretikers hjälp skapades en föreställning om ett klassiskt ideal, där musiken var i total jämvikt med naturen och estetiken och därmed tidlös. Detta påverkade också lyssnandet, det vill säga det normativa lyssnandet, och den klassiska musiken placerades – för att citera Ola Stockfelt i hans avhandling – i den ”högre konstens asyl”.³⁴

I skyddandet av detta klassiska arv, skapades estetiska normer och föreställningar som bildade skyddsmurar mot den musik som inte kunde beskrivas som

30. Weber 1975 s. 126.

31. Se till exempel Ballstaedt och Widmaier 1989.

32. Om kvinnor och offentlighetsbildning i Sverige under 1800-talet ur ett salongsperspektiv, se Öhrström 1987. Om kvinnliga orkesterbildningar i Sverige 1870–1950 ur ett feministiskt perspektiv, se Myers 1993.

33. Ling 1989 s. 174.

34. Stockfelt 1988 särskilt ss. 82–91.

klassiskt skön, och som därmed var ett smutsigt hot mot det rena. Bernd Sponheuer visar i *Musik als Kunst und Nicht-Kunst* hur denna motsättning har sin upprinnelse i debatten omkring Beethoven och Rossini under 1820–1830-talen. Mot Rossinis känslosamma musik som enbart tillfredsställde sinnena ställdes Beethovens, som inte bara talade till örat och hjärtat utan också till förståndet. Beethoven jämfördes med sin skarpa blick och trygga örnflykt med Rossini som en visserligen vacker men ändå fladdrig fjäril.³⁵

Motsättningen för och emot Beethoven respektive Rossini gick långt utanför filosofernas diskussionsrum, något som Olle Edström beskriver: ”Många väjde sig delvis mot den egna upplevelsen – att man tjusades av italiensk opera, Rossini etc. – då man innerst anade att man ’inte borde detta’”.³⁶ Denna uppkomna estetiska dikotomi beskrevs omväxlande med olika metaforer såsom örn–fjäril, andesinnlighet, tidlös–tidsbunden, konst–underhållning, seriös–populär, kognitiv–emotionell, högre–lägre och liknande.

Den harmoni som tidigare hade funnits mellan konstmusik och populärmusik, och som fortfarande fanns omkring sekelskiftet 1800,³⁷ hade nu definitivt rubbats. Under 1800-talet växte klyftan allt mer, och så småningom uppstod en klar motsättning mellan den mer autonoma konstmusiken och den mer funktionella populärmusiken med bland annat förankring i Wiens många danshus.³⁸ Kvalitetsanspråk kom att stå i motsättning till popularisering, och kvalitetsbegreppet definierades utifrån de analysmodeller som hade skapats för den wienklassiska musiken. Dessa analysmodeller kunde fortfarande tillämpas på nästa stora skola inom den europeiska konstmusiken: Leipzigs skolan med Mendelssohn, Schumann, Reinecke, Gade med flera. Men när från cirka år 1850 den nya framtidsmusiken, ”die Zukunftsmusik”, började göra sig gällande med främsta företrädare i Liszt och Wagner, förslog inte längre de teoretiska modellerna, och schismen hade uppstått även inom den autonoma konstmusiken.

I den kommande framställningen använder jag ofta begreppen ”tyngre” respektive ”lättare” musik när jag berör de ovan omtalade dikotomierna. För denna framställning, där nya offentlighetsformer, konsertformer, lyssnarattityder med mera skall behandlas, är dessa begrepp enligt min mening adekvata, om än kritik kan riktas även mot dem för att även de är diffusa. Om man nämligen studerar repertoarvalet för konserter som gavs utomhus i stadens parker, finner man att en stor del av de framförda verken var av tonsättare som normalt betraktas som konstmusiktonsättare. Men om man i stället betraktar den musik som framfördes och finner att det till exempel var en Mozartaria som framfördes med solostäm-

35. Sponheuer ss. 21 respektive 11.

36. Edström 1989 s. 96.

37. Jämför Tegen 1986 ss. 13f.

38. Jämför Reimers 1975.

man på en kornett eller en "Lied ohne Worte" av Mendelssohn likaså i arrangerad form, är det ur receptionssynpunkt mer lämpligt att tala om "lätt" musik.³⁹ Samtidigt är dock Mozart och Mendelssohn exempel på konstmusiktonsättare, och även dessa mer traditionella begrepp används därför i den följande framställningen.

Konserten och konsertlivets organisationsutveckling

Ovan omtalades att utvecklingen mot en ny borgerlig offentlighet medförde genomgripande förändringar på konsertformen och inom konsertlivet på en lång rad områden. Eftersom musiken nu hade förtingligats och blivit en del av ett allmänt varuutbud, är det motiverat att studera dessa förändringar utifrån en schablon av *avsändare – budskap – mottagare*, där avsändarna var musikerna, budskapet var musiken och konsertupplevelsen samt mottagarna var publiken.

Framväxten av den mer marknadsmässiga offentligheten innebar med tvingande nödvändighet en professionell musiker – marknadsmässigheten var definitionsmässigt professionell. I takt med att professionalismen alltmer trängde igenom i det offentliga musiklivet, blev inslaget av amatörer mindre påtagligt. Det fanns en motsättning mellan amatörismen och professionalismen, och den gick tillbaka ända till det gamla aristoteliska föraktet mot dem som inte utförde det gudi behagliga enbart för sitt nöjes skull, utan också för sitt uppehälle. När yrkesmusikern gjorde entré på den offentliga scenen, packade samtidigt amatören ihop och gick hem. Samtidigt innebar på sikt professionaliseringen av musikern också en proletarisering av honom.⁴⁰

Professionaliseringen av musikern var intimt förknippad med kommersialiseringen av musiken. Hanns-Werner Heister beskriver i *Das Konzert. Theorie einer Kulturform* denna utveckling där hela konserten blev en självständig vara och hur detta förändrade konserten som offentlighetsform. Enligt Heister är det också viktigt att se de två intressen som sammanföll, nämligen musikerns intresse att tjäna pengar samt publikens önskan att förhålla sig till musiken och definiera den i ekonomiska termer som någonting som man kunde välja att köpa eller ej.⁴¹ Musiken blev både en självständig vara och ett autonomt konstverk.

Den tidigare kraftiga betoningen på social funktion i konserten, med andra ord att människor gick på konsert för att träffas, synas och inte minst prata med varandra, var ett uttryck för det privata inslaget, för den publikrelaterade privatheten. Med den marknadsmässigt betingade borgerliga offentligheten uppstod en

39. Om reception av klassisk musik med utgångspunkt i första satsen ur Mozarts symfoni nr 40 g-moll, se Stockfelt 1988.

40. Heister 1983 s. 209.

41. Jämför Heister 1983 s. 193.

motsättning mellan dem som omfattade detta umgängesperspektiv på konserten och dem som gick på konserten för musiken i sig, för den estetiska njutningen, för musiken som autonom vara och upplevelse. För den sistnämnda publikgruppen var den förstnämnda en plåga, ty den *störde*. För den "störande" publikgruppen däremot var det ingen motsättning mellan att störa och att umgås.

I ett längre perspektiv var dessa problem dock av övergående karaktär och rättade till sig så småningom. Viktigare ur publiksynpunkt var istället att konserten hade blivit mer demokratisk och tillgänglig för envar som kunde köpa en biljett. Till en äldre konsertform som var mer knuten till föreningar och ideella sällskap hörde subskriptionssystemet, vilket innebar att den enskilde ofta var medlem i en musikförening och betalade såväl årsavgift som abonnemang på hela årets konserter. Heister menar att avsikten med detta system inte var att direkt utestänga människor, men likväl blev detta effekten. Subskriptionssystemet var nämligen exklusivt därför att endast de som hade råd kunde ansluta sig till det. Först i och med systemet med enskilda lösbiljetter kunde en bredare uppslutning nås.⁴²

Ytterligare en aspekt på den nya konsertformen är anonymiteten, eller rättare: legitimiteten för den enskilde att bli en del av publiken utan beaktande av vare sig religion eller kön eller något annat som kunde stöta: "So fällt die Schranke der Religionsgehörigkeit weitgehend weg: das Konzert vereint Katholiken wie Protestanten."⁴³

På ett övergripande plan handlar mycket av detta om en *organisationsutveckling av konsertlivet*, eller med ett begrepp taget ifrån andra samhällssektorer: uppbyggandet av en musiklivets infrastruktur. I det "gamla" systemet och i övergångsformerna till en borgerlig offentlighet hade den enskilde artisten att svara för alla delar av ett konsertarrangemang själv. I det "nya" systemet med konsertlivet inom en borgerlig offentlighet fanns professionella musikeragenturer och musikerförbund. Detta innebar också ett avtagande av de idealistiska inslag som tidigare hade funnits, där frivilliga insatser i form av utlåning av noter och instrument upphörde och ersattes av mer maknadsmässiga former med till exempel förhyrningar. Den ovan omtalade förändringen av biljettsystemet är också exempel på organisationsutvecklingen.

Inte minst orkesterbildningar är i sig exempel på en hög specialiseringsgrad inom musiklivet, och en viktig del i organisationsutvecklingen blev den *kunskapsackumulation* som byggdes upp av de människor som arbetade med det offentliga konsertlivet. Inom konsertlivet och i samband med orkesterbildningar fick *konsertdirektionen* en central och allt viktigare roll.⁴⁴

42. Heister 1983 s. 183.

43. Heister 1983 ss. 128f.

44. Jämför Heister 1983 kapitlet "Vollendete Durchsetzung des Partikularinteresses, partielle Aufhebung und das 'falsche Allgemeine': Kommerzielle Konzertdirektion und Staat." ss. 351–367.

I det nya systemet kom därför en lång rad nya yrkeskategorier att bildas. Exempel på sådana är agenter och förmedlare för musiker, musikkritiker, notkopister samt inte minst en särskild yrkesmusiker som tidigare inte hade funnits i lika hög utsträckning nämligen dirigenten.

HYPOTES OCH SYFTE

Min hypotes för detta arbete, och det raster varigenom man skall betrakta den följande historiska framställningen, är att de teorier som ovan har beskrivits omkring offentlighetsutvecklingen och konsertlivets utveckling, liksom beskrivningen av borgarklassen och dess bildningsideal, kan bidra till att förklara den musikhistoriska utveckling som ägde rum i Göteborg under andra hälften av 1800-talet med bland annat professionella orkesterbildningar som följd.

Men enbart offentlighetsteorierna i sig och den rika borgarklassen, hur bildad den än var, räcker inte som förklaringsmodell. För att göra musik krävs också musiker, och det blev i mötet mellan musiker och publik, ett i högsta grad dialektiskt möte, som nya former för musiklivet uppstod. Det dialektiska mötet skedde med andra ord mellan rent internalistiska och rent externalistiska faktorer, där de internalistiska utgjordes av musiker, repertoar, instrument och liknande, och de externalistiska faktorerna framför allt utgjordes av ett välstånd och ett välmående och bildat borgerskap. Andra utommusikaliska faktorer så som förbättrade kommunikationer hade givetvis också betydelse och kommer att belysas, men det är människorna som skapar historien, och det är dem vi skall studera.

Man kan också antaga att det offentliga musiklivets förvandling i Göteborg, till följd av andra kulturtraditioner än till exempel de i Tyskland, skedde med en viss fördröjning jämfört med utvecklingen i Centraleuropa. Eftersom Göteborg var en förhållandevis liten stad med ett litet publikunderlag, kan man även antaga att utvecklingen i Göteborg skedde med fler mellanformer och ibland rentav med tillbakagång till äldre offentlighets- och konsertformer.

Syftet med avhandlingen är därmed att skildra det offentliga borgerliga musiklivets, och i synnerhet konsertlivets, framväxt i Göteborg under andra hälften av 1800-talet. Syftet är också att pröva teorierna om offentlighetsbildningar och om detta är fruktbart för att förklara varför staden Göteborg trots sin relativa litenhet kunde göra sig gällande med orkesterbildningar.

FORSKNINGSLÄGE

När det gäller studier om offentlighetsutvecklingen inom svenskt musikliv är materialet mycket litet. Det hittills viktigaste exemplet är Eva Öhrströms avhandling *Borgerliga kvinnors musicerande i 1800-talets Sverige* från 1987. Även Greger Anderssons avhandling *Bildning och nöje. Bidrag till studiet av de civila svenska blåsmusikkårerna under 1800-talets senare hälft* utgår till viss del ifrån ett offentlighetsperspektiv. En artikel med samma förklaringsmodell är Sten Dahlstedts "Arbetarens sång. Något om Albert Rubensons tonsättning av Pehr Thomassons dikt". Internationellt och i synnerhet inom tyskt språkområde är däremot teorierna om olika offentlighetsformer och deras betydelser för musiklivets utveckling mer använda.⁴⁵ När det gäller svensk musikhistorisk forskning med mer socialhistorisk inriktning, är materialet betydligt rikare, både vad gäller övergripande historiska studier och sådana med mer lokalhistorisk inriktning.

Jag har valt att i endast mycket begränsad omfattning göra några jämförelser mellan Göteborg och utvecklingen av musiklivet i andra städer. Det internationella materialet är överväldigande, men heller inte särskilt relevant; Göteborg och Norden har utvecklats under så speciella betingelser att det blir meningslöst att jämföra med utvecklingen i till exempel Leipzig, Dresden eller andra städer i Tyskland, England och så vidare.

Det skulle i så fall vara mera relevant att jämföra med utvecklingen i andra nordiska länder. Här är dock forskningen ur ett offentlighetsperspektiv inte särskilt stor. Värdefull forskning finns dock om till exempel musiklivet i Norge och särskilt Oslo av Harald Herresthal i *Med spark i gulvet og quinter i bassen. Musikkalske og politiske bilder fra nasjonalromantikkens gjennombrudd i Norge*. Herrestahl skildrar de konflikter som fanns i det norska kulturlivet i allmänhet och i musiklivet i synnerhet till följd av tidigare danskt och senare svenskt förtryck och hur dessa konflikter tog sig uttryck i bojkotter av utländsk musik och utländska musiker.

Mycket gedigen forskning om *Musikselkabet Harmonien 1765–1945* finns redovisad i Adolph Berg och Olav Mosbys jubileumsskrift med samma namn i två band liksom av Kåre Fasting i *Musikselkabet Harmonien gjennom to hundre år*. Liknande jubileumsskrifter av samma omfattning finns inte för svenska förhållanden, där de musikhistoriska framställningarna är betydligt mer blygsamma och oftast ingående i stadsmonografier av olika slag.

Men även om man ibland kan finna beröringspunkter i utvecklingen av musiklivet på olika orter, är framställningarna oftast inte tematiserade i enlighet med mina intentioner i denna avhandling, det vill säga att studera musiklivet i gränslinjen mellan privat och offentligt och i relation till offentlighetsutvecklingen.

45. Se till exempel Heister 1983.

Inom Göteborgsforskningen är Wilhelm Bergs *Bidrag till musikens historia i Göteborg 1754–1892* det största verket. Wilhelm Berg (1839–1915), som egentligen var kamrer och sedermera byråchef vid Bergslagens järnvägar, var arkeolog och historiker och flitig författare inom dessa discipliner samt inom musik- och teaterhistoria. Framställningen i *Bidrag till musikens historia* består dels av en beskrivande musikhistorisk del, dels av en kronologisk redogörelse av konserter. Berg var en mycket systematisk och noggrann person, och i de flesta avseenden är hans uppgifter korrekta. Dock finns även i det verket smärre både luckor och felaktigheter.⁴⁶

Förutom Bergs arbete är två uppsatser om Bedřich Smetana och dennes Göteborgsperiod av stor betydelse: Taimi Grehn *Om Bedřich Smetana och episoden Göteborg* samt Clara Thörnqvist *Smetana in Göteborg 1856–1862*. Dessa båda verk har utgångspunkter i olika delar av det historiska källmaterialet, och kompletterar därför varandra. I den internationella Smetanaforskningen under senare tid är *Smetana* av Brian Large det mest omfattande verket. Large uppvisar en stor sakkunskap inte bara beträffande Smetana och hans musik, utan också när det gäller tjeckisk kultur över huvud. När han emellertid kommer till den period 1856–62 då Smetana bodde i Göteborg förbleknar det gedigna intrycket, och författaren skriver bland annat att staden beboddes av enbart sjömän och köpmän och att alla var utlänningar så när som på två familjer.⁴⁷ När det gäller stadens judiska befolkning skriver Large att den år 1855 uppförda synagogan "quickly became the most important building in the town. As a result of their [det vill säga den judiska befolkningen, min anm.] keen business sense they had learnt to live well, but they existed for their livelihood and little else."⁴⁸ Liknande grova felaktigheter gör denna del av boken oanvändbar.⁴⁹ Av större värde är istället den något mindre Smetanabiografen av Hana Séquardtová.⁵⁰

Med början år 1956, då hundraårsjubileet för Smetanas ankomst till Göteborg skulle firas, pågick i drygt tio år ett forskningssamarbete mellan Göteborg och Prag i avsikt att dokumentera Smetanas liv och verksamhet i Göteborg 1856–62. Svensk forskningsansvarig var Erik Hemlin, överbibliotekarie vid Chalmers tekniska högskola och senare under samma period chef för Teaterhistoriska museet i Göteborg. Som assistenter hade Hemlin Taimi Grehn och Karin Rådmalm, och

46. Berg var kulturellt och arkeologiskt aktiv redan tidigt och lade på arkeologmötet i Göteborg år 1875 fram sina forskningsresultat om flintverkstäder från stenåldern på Hisingen. Hans intresse för musiken tycks dock ha varit av mer historisk art än verkligt musikaliskt. Hans namn har inte återfunnits bland några teckningslistor för bidrag, abonnemang eller medlemsskap.

47. Large 1970 s. 70. De två famlerna var Lindström och Reuström, det senare skall förmodligen vara Renström.

48. Large 1970 s. 71.

49. Se till exempel uppgifter där Jeanna Åkerman förväxlas med sin bror Wilhelm Bauck, Large 1970 s. 74.

50. Séquardtová 1985.

det tycks, av resultaten att döma, som om det var Grehn som genomförde den mest betydelsefulla forskningen.

Det material som det svenska forskningsarbetet ledde fram till, var konsertblad, konsertannonser och recensioner. Dessutom genomförde Grehn med material från mantalslängder, bouppteckningar, fastighetsböcker och annat källmaterial en förteckning över hundratals göteborgare, vilka Smetana omnämner i sina dagböcker, samt dessa göteborgares släktrelationer. Vidare utredde Taimi Grehn på vilka olika ställen i staden som Smetana hade bott. Hela forskningsmaterialet donerades när projektet var avslutat till Smetanamuseet i Prag, där dr Miloslav Malý var chef. Delar av materialet togs kopior av och sparades för Teaterhistoriska museets bruk.

I övrigt är Berit Ozolins *Musiknotiser i bouppteckningar åren 1690–1854* av störst vetenskapligt värde. Ozolins uppsats slutar dock där denna avhandling tar vid, vilket begränsar användbarheten i denna studie. Två uppsatser i musikvetenskap, en av Sven Ullman om Frimuraresamhällets i Göteborg musik och en av Anna-Lena Telander om sångerskan Euphrosyne Leman-Abrahamson, faller dock inom ramen för denna avhandling.

I övrigt kan man inte tala om någon musikhistorisk forskning för Göteborg och denna period. En mängd artiklar om framför allt Smetana har skrivits, men de är oftast av ringa eller intet värde.

Däremot har nästintill ingenting skrivits om de orkesterbildningar som gjordes på 1860- och 1870-talen. Göteborgs orkester, det mindre av de två orkesterförsöken, har varit känd och omnämns i Berg 1914 och i *Musiken i Sverige* III. Göteborgs musikförening omnämns däremot ytterst litet i Berg⁵¹ och inte alls i *Musiken i Sverige*. Inte heller Håkan Edlén omnämner orkestern i sina skrifter, och Bo Wallner omnämner den lika summariskt när han ger en översikt över 1800-talets göteborgska musikliv i sin omfattande Stenhammarbiografi.⁵² Det tycks med andra ord som om källmaterialet för i synnerhet den sistnämnda orkestern har legat orört under all tid.

En bidragande orsak till ointresset för musiklivet i Göteborg under denna tid, kan vara att det hos forskare har rått en uppfattning om att stadens musikliv, i perioden efter Smetanas vistelse där, har varit av liten omfattning och dålig kvalitet. Så formulerar sig nämligen Tobias Norlind i artikeln om Joseph Czapek i *Svenskt biografiskt lexikon*: ”På den nästan feberaktiga livaktigheten på 1850-talet följde ett beklagligt bakslag på 1860-talet.”⁵³ Norlind nämner visserligen till-

51. Berg avslutar sin beskrivande framställning av musiklivet med år 1870. Därefter intill år 1892 har Berg endast kalendariska uppgifter för olika konserter. Göteborgs musikförenings orkester och konserter omnämns visserligen kalendariskt. Dock framgår endast delar av verksamheten, och orkestrernas verkliga omfattning framgår därför ej.

52. Wallner 1991 del 2 s. 445.

53. Artikeln ”Joseph Czapek” i *Svenskt biografiskt lexikon*, band 9, 1931, s. 505.

komsten av Göteborgs orkester och dess verksamhet, men ser själv inte något samband mellan orkestrernas tillkomst och ”den nästan feberaktiga livaktigheten på 1850-talet”.

METOD OCH KÄLLMATERIAL

Underlaget för denna avhandling är huvudsakligen primärkällor såsom orkestrarernas arkiv, brevsamlingar, dagböcker med mera. Till största delen ligger dessa källor mycket nära i tiden för sitt ursprung, varför ett aktualitetskrav aldrig har behövt ifrågasättas. Till gruppen primärkällor för jag också de dagstidningar – *Göteborgs Handels- och Sjöfarts Tidning* samt *Göteborgs-Posten* – som jag har använt mig av. Visserligen kan det anföras att tidningar i sig är en form av sekundärkällor eftersom de återberättar någonting i ett andra led. Dock har det varit mitt syfte att använda mig av tidningarna för att låta dem ge samtidens reaktioner på det som tilldrog sig i musiklivet, med andra ord som en del i offentlighetsbildningen, och jag har därvid tagit hänsyn till såväl skillnaderna som fanns mellan de båda tidningarna som skillnaderna mellan de olika skribenterna. Det subjektiva uttryck som finns i andrahandsåtergivandet är med andra ord en kvalitet i sig.

En form av källor är memoarer. De kan rent allmänt vara vanskliga att använda, eftersom tillrättalägganden i efterhand kan ha gjorts. Samtidigt kan betydelsen av memoarerna vara mycket stor, där till exempel Erik af Edholms memoarer bygger på hans egna dagböcker som har publicerats efter hans död. Källorna får alltså prövas i varje enskilt fall. Vidare har en del intervjuer gjorts, vilka redovisas var för sig.

Min metod har varit att bearbeta det historiska källmaterialet och sammanställa det såväl kronologiskt som tematiskt för att beskriva musiklivets utveckling i Göteborg. I analysen och presentationen av materialet har jag försökt att sätta det i relation till de ovan presenterade frågeställningarna och hypoteserna. Därvid har källmaterialet genomgående jämförts med övrig, framför allt internationell, litteratur i ämnet.

Vid all materialbearbetning och presentation, till exempel för orkestrarernas verksamhet, har jag utgått ifrån sagesmännens egna definitioner med terminologi och beskrivningar av målsättningarna. Efter den principen kallar jag därför Göteborgs orkesters populärkonserter för *Konserter à la Strauss*, orkesterdirektionens egen benämning, medan motsvarande konserter hos Göteborgs musikförening benämns *Populärkonserter*, vilket var den benämning Musikföreningens direktion bestämde sig för. Den moderna och icke tidsenliga terminologi som jag också använder, är den som är tillämplig då jag jämför mitt material med övrig relevant forskningslitteratur.

Jag har i början av denna inledning redovisat vilken del av musiklivet som jag har inriktat min undersökning på. Detta innebär att jag till stora delar har valt bort att undersöka material som rör till exempel kafémusik och teatermusik. Vidare utelämnar jag sådant som rör instrumenttillverkning och -uthyrning, musikhandlare och musikaliska lånebibliotek, tillgången av musiklärare, pianostämmare, notkopister och andra yrkesgrupper som sammantaget utgör ett nödvändigt fundament för ett offensivt musikliv. Dessa delar är förvisso av stort intresse för musiklivets utveckling, men det skulle föra för långt att även behandla dessa delar av musiklivet lika intensivt som jag har gjort med det rena konsertlivet. Självklart tas emellertid sådan information med, som spontant framskyntar i materialet och där det har kunnat anses motiverat att mer noggrant belysa ett område. Några sådana områden är kafémusiken och i synnerhet teatermusiken.

Källmaterialet omkring Bedřich Smetana

Som ovan har omtalats pågick under drygt tio år från 1956 ett forskningssamarbete mellan å ena sidan Smetanamuseet och Prags stad och å andra sidan Teaterhistoriska museet i Göteborg och Göteborgs stad. För att Göteborgsforskarna skulle kunna genomföra sitt arbete, försågs de från Smetanamuseet med en del material såsom Smetanas dagböcker och vissa brev i skrivmaskinsavskrifter. Originalen är skrivna på tyska, och dagböckerna översattes dessutom till svenska. Detta material finns idag tillgängligt på Teaterhistoriska museet i Göteborg.

Vid sidan av detta material finns också Smetanamaterial på Göteborgs universitetsbibliotek, bland annat Smetanas dagböcker i fotografiska kopior samt en del programblad. På universitetsbiblioteket i Göteborg var Clara Thörnqvist anställd, och det är också hon som har ordnat Smetanamaterialet. Inte heller Thörnqvist var musikkforskare utan slavist, och det är med denna utgångspunkt som hon har intresserat sig för Smetana och hans period i Göteborg. Hon har dessutom ordnat det Czapekmaterial som finns på universitetsbiblioteket.

Under de år på 1980-talet, då jag i första omgången arbetade med denna avhandling, skrev jag två gånger till Smetanamuseets i Prag chef, dr Miloslav Malý, samt en gång till tjeckoslovakiska ambassaden i Stockholm med önskan om att få besöka Smetanamuseet i Prag. Inte vid något tillfälle fick jag något svar. Vid det slutliga färdigställandet av avhandlingen tog jag förnyad kontakt med museet och blev av dess nuvarande chef, dr Olga Mojžíšová, erbjuden all erforderlig hjälp. Vid ett besök i maj 1995 tog jag del av cirka ett hundra brev, ytterligare dagböcker, en notanteckningsbok för motiv, en anteckningsbok för Smetanas musikinstitut, två elevanteckningsböcker, Smetanas fotoalbum, programblad och musikalier. Det språk som Smetana skrev brev och dagböcker på var tyska och ej tjeckiska, vilket naturligtvis underlättar forskningsarbetet för en

svensk. Tonsättaren övergick mycket sent i livet till att skriva sina dagböcker på tjeckiska, en följd av det habsburgska kultur- och språkförtrycket.

Smetanamaterialet är vid sidan av orkestermaterialet den mest värdefulla källan för denna avhandling. Materialet är inte bara betydelsefullt för förståelsen av tonsättarens eget liv, utan också för förståelsen av musiklivet i Göteborg. Av det samlade Smetanamaterialet är hans dagböcker viktigast. Tonsättaren skrev regelbundet korta anteckningar om sådant som engagerade honom för dagen. Det kunde gälla undervisning, fester, middagar, konserter, repetitioner, komponerande, väntan på brev från Böhmen, kärlekskrankhet, bakfylla, illamående med mera. Vissa av dagböckerna är förkomna, och de som finns omfattar perioderna januari till juni 1857 samt januari 1859 till mitten av maj 1862.⁵⁴ Således saknas – dessvärre! – hösten 1856, då Smetana anlände till staden samt andra halvåret 1857 och hela året 1858.⁵⁵

Under de två sista säsongerna som Smetana bodde i Göteborg hade han som hjälp boende hos sig Jan Rys (1843–1914), även kallad Honzík (= diminutivform av Jan). Rys som var av enkel härkomst anställd hos Smetanas bror Karel med skogsarbete, var blott 15 år när han reste iväg med Smetana till Sverige i september 1859. Själv har inte Jan Rys skrivit någonting, men han har berättat om sina minnen för Josef Michl som i sin tur har skrivit fyra artiklar i *Hudební revue* år 1912, se litteraturlistan. Artiklarna är skrivna på tjeckiska, och jag har fått hjälp med översättning och resumé av Katarina Danielsson, Göteborg. En enklare resumé av artiklarna finns också i *Smetana in Briefen und Erinnerungen* ss. 66–71.

Artiklarna är viktiga eftersom de är en förstahandskälla om hur Smetana var som person och hur han levde. Dock är de nedtecknade sent i livet, cirka 50 år efter Rys möte med Smetana. Dessutom saknade Rys all musikalisk insikt och berättar till exempel att han inte kan bedöma Smetanas arbete med orkestern, eftersom han inte förstod sig på det. Michl förhåller sig också vetenskapligt kritisk till mycket av vad Rys berättar, och diskuterar ibland värdet av uppgifterna i fot-

54. Alla dessa dagböcker med undantag för den sista perioden från december 1861 finns också på Teaterhistoriska museet i Göteborg. Det källmaterial som finns på Smetanamuseet i Prag redovisas med signum i den löpande framställningen. Signum för Smetanas dagböcker är för
 år 1857: MBS, S 217/1092,
 år 1859: MBS, S 217/1096,
 januari 1860 – november 1861: MBS, S 217/1098,
 december 1861 – maj 1862: MBS, S 217/1099.

55. Vid inspelningen av *FEDA*, en tevedramatisering omkring Smetana och hans period i Göteborg som sändes i Kanal 1 år 1991, sammanträffade regissören Hans Abramson med Miloslav Malý i Prag. Malý som då var pensionerad berättade för Abramson att han kunde få tag på de saknade dagböckerna och visa dem för Abramson (muntlig uppgift av Hans Abramson till mig 10.11.1995). Visserligen gjorde inte Malý detta, men uppgiften antyder att dagböckerna trots allt kan finnas kvar i Smetanasläktens vård. Man kan endast spekulera i vad det finns för anledning till att inte offentliggöra dem, men den mest sannolika förklaringen är att dagböckerna, som bitvis är mycket intima, innehåller uppgifter som kan anses som kontroversiella.

noter. Mycket av artiklarna behandlar också rent vardagliga bestyr om hur Smetana levde, hur litet han åt och drack, hur de båda umgicks på kvällarna med att till exempel rita. Merparten av detta material har av utrymmesskäl inte kunnat tas med, men vissa delar har ändå vägts in i materialet.

Källmaterialet för orkestrarna

Det bevarade källmaterialet efter Göteborgs orkesterkassa och Göteborgs musikförening finns på Göteborgs stadsarkiv.⁵⁶

För Göteborgs orkesterkassa gäller att materialet är mycket bristfälligt vad gäller så vitala delar som styrelsens *protokoll*. Endast åtta protokoll återfinns, och av dem är cirka hälften utdrag eller på annat sätt så summariska att de är av intet eller ringa värde. Bristen på protokoll är anmärkningsvärd så tillvida som det finns *revisionsberättelser* bevarade för orkestern, och då de vanligtvis grundar sig på i första hand protokoll och räkenskapshandlingar, bör protokoll ha upprättats och under en viss tid funnits tillgängliga. Det förefaller också otroligt att orkesterdirektionen förvaltade ganska stora summor donationsmedel, utan att protokollföra beslut om hur de skulle användas. Det mest besvärande vad gäller bristen på protokoll, är att vi saknar ledningens diskussioner om planerad verksamhet, fastläggning av konsertprogram och liknande. Förutom protokollen saknas också, med två undantag, programbladen för orkestrarnas egen verksamhet.

Men om dessa dokument är bristfälliga, är räkenskapshandlingarna i form av *kassaböcker*, *verifikationer* och *revisionsberättelser* mer kompletta. Däri kan vi utläsa orkestrarnas verksamhet i form av vilka typer av konserter och andra representationer samt hur många konserter av respektive konserttyp som gavs. Dessutom finns bevarade *teckningslistor för bidragsgivare*⁵⁷ och *abonnemanglistor* för olika konserter; vidare några *lönelistor* samt *musikerkontrakt*. Slutligen finns en del *utgående och inkommande skrivelser* liksom en *Förteckning öfver Göteborgs orkesterkassas musikbibliotek*. Musikalierna däremot avyttrades vid orkestrarnas upplösning, och då cirka hälften av verktitlarna i musikalförteckningen är överstrukna, är det något oklart vad denna lista representerar.

Vad vi saknar i källmaterialet beträffande orkestrarnas verksamhet, kan vi dock till stor del komplettera med hjälp av tillgängliga Göteborgstidningar: *Göteborgs Handels- och Sjöfarts Tidning* samt *Göteborgs-Posten*.⁵⁸ I dessa finns annonserna med konsertprogram införda. Många av konserterna recenserades också, vilket

56. Göteborgs orkesterkassa var det fullständiga namnet på den ekonomiska sammanslutningen för Göteborgs orkester. GOK bildades i sin första form i samband med invigningen av Nya teatern år 1859, och källmaterialet från denna tid intill orkesterbildningen år 1862 finns inordnat i Nya teaterns material på GUB.

57. Dessa är två stycken: den första – i fortsättningen kallad *teckningslista 1* – undertecknad 10.3.1862 och den andra – *teckningslista 2* – undertecknad 5.7.1862.

ger ytterligare upplysningar. Likaså publicerades års- och revisionsberättelserna i samband med de årliga medlemssammankomsterna.

Men det finns också en del uppgifter som vi trots detta saknar. Utomhuskonserterna som orkestern under två somrar gav i Trägårn annonserades endast undantagsvis. Detta har förmodligen dels berott på att konserterna var av lätt karaktär, dels på att konserterna med kort varsel kunde ställas in på grund av dålig väderlek. Vi vet dessutom att affischering var ett vanligt sätt att informera om stundande evenemang.

”Snart stundar den tid, då man är van att här i staden på husknutar och i tidningsspalter se tillkännagifvanden med stora stilar, att den eller den konstnären ämnar bereda den musikaliska världen en angenäm afton.”⁵⁹

Varken affischer eller programblad har emellertid påträffats i några andra arkiv.⁶⁰

Källmaterialet för Göteborgs musikförening är fullständigare än Göteborgs orkesterkassas. Detta gäller framför allt protokollen som finns samlade i en protokollsbok.⁶¹ Vidare finns räkenskapsböcker och verifikationer intakta, men källor rörande orkesterns verksamhet såsom programblad saknas till stor del. Dock finns programbladen till Musikföreningens verksamhet bevarade i åtskilligt större omfattning än för Göteborgs orkesters. Ur räkenskapsmaterialet kan en stor del av verksamheten samt musikerbeståndet rekonstrueras. Dessutom finns musikerkontrakt bevarade samt diverse in- och utgående skrivelser. Vidare har jag sökt kompletterande material och uppgifter i stadens tidningar för Göteborgs musikförening, på samma sätt som jag också har gjort för Göteborgs orkester.

Även i Musikföreningens källmaterial saknas flertalet program till de lättare utomhuskonserter som gavs sommartid i stadens parker. I direkt anslutning till konserterna erhöll publiken programblad, men de har i mycket ringa utsträckning sparats. Några av dem finns bevarade i källmaterialet på Göteborgs stadsar-

58. I första hand har jag av skäl som jag anför längre fram (se ”Musiken i stadens tidningar” på sidan 118) använt mig av GHT. Det tycks som om GHT var den tidning orkesterdirektionen i första hand vände sig till då det gällde att få något material publicerat. Protokollsanteckningen 21.9.1864: ”Revisionsberättelsen upplästes och decharge beviljades och beslutades att begära plats för berättelsen i Handelstidningen” talar för detta. Revisionsberättelsen fanns införd i GHT 22.9.1864. Visserligen hade också GP en artikel om årsmötet samma dag som GHT, men GP inledde den med att deklarerat: ”Då vi icke kunnat erhålla del af berättelsen, måste vi inskränka oss till att meddela, hvad vi rörande denna och sammankomsten berättelsevis försport.” Även vid andra tillfällen saknar man rapporter i GP, till exempel efter det viktiga konstituerande mötet med orkesterns bidragsgivare på Börsen 4.7.1862. (Jämför med GHT 5.7.1862)

I förekommande fall har dock även GP undersökts, till exempel då material har saknats i GHT eller då man på annat sätt har kunnat förvänta sig finna kompletterande material i GP.

59. GP 10.9.1859.

60. GUB, KB och MM.

61. Denna har tidigare saknats bland källmaterialet på GSA, men i januari 1995 återfanns den på Göteborgs Konserthus efter en del sökande. Det sista protokollet är daterat 24.10.1876, vilket innebär att protokollen för de två sista säsongerna saknas.

kiv. Ytterligare några finns på Göteborgs universitetsbibliotek. Slutligen finns på Kungl. biblioteket ett enstaka programblad för en sommarkonsert.

Vissa kompletterande uppgifter har också stått att finna i externa källor som Fredrika Stenhammars brev till systemen Elfrida Andréé. När det har gällt rena personuppgifter har Göteborgs landsarkiv och i vissa fall pastorsexpeditioner varit de naturliga uppgiftsbankerna. Efter Elfrida Andréé finns ett omfattande biografiskt material på Musikaliska akademiens bibliotek, vilket också har givit kompletterande uppgifter. Slutligen har också Musikaliska akademiens bibliotek utnyttjats vid arbetet med att bland annat identifiera den repertoar, som de båda orkestrarna framförde.

Övrigt källmaterial

Källmaterialet för Nya teaterns första tid fram till år 1869 finns på Göteborgs universitetsbibliotek. I detta material finns också handlingar för Göteborgs orkesterkassa för perioden 24.9.1859–7.7.1862. De sistnämnda handlingarna innefattar fyra protokoll från Nya teaterns styrelse, vilken hade att förvalta den första orkesterkassan.

Material framför allt om enskilda personer finns i olika utsträckning och av olika värde på arkiv som redovisas i källförteckningen längst bak. Av särskilt värde har Valentinska familjearkivet på Kungl. biblioteket varit. Slutligen har jag under arbetets gång fått kontakt med anhöriga till personer som har haft olika anknytningar till musiklivet i Göteborg, se vidare under källförteckningen "Privata arkiv".

En viss handskrift behöver särskilt kommenteras: *Samlingar tillhörande Swenskt musikaliskt och dramatiskt Lexicon i 2 delar*, tillskrivet J. Palm.⁶² Detta handskrivna lexikon som endast finns i ett exemplar har tidigare tillskrivits Wilhelm Berg eftersom dennes exlibris finns inklistrat i böckerna. Att Berg inte har skrivit detta lexikon står utom allt tvivel; som exempel kan nämnas artikeln om Smetana, där det uppges att han vistades i Göteborg under "1850- eller 1860-talet" samt att han var elev till Alexander Dreyschock. Så dåligt informerad var inte Berg. I stället tillskrivs lexikonet J. Palm, men det är samtidigt okänt vem denne är. Otto Walde nämner honom och det här berörda verket i sin *Katalog över gods- och släktarkiv* men avslutar med en kommentar som är mycket olik Walde: "Vad är detta för en kurre?"⁶³

Handskriftens främsta brist och källkritiska akilleshäla är alltså att man inte känner författaren, men också att vissa uppgifter är felaktiga. Trots detta har lex-

62. Källan betecknas framgent som "Palm: *Samlingar tillhörande ...*" och finns på MAB, signum Handskrift 124–132.

63. Walde del 36 opaginerat, slagord "Palm, J".

ikonet vissa förtjänster; i början av lexikonet anger författaren att källorna består av diverse lexika samt uppgifter grundade på egen kännedom. När man studerar de olika artiklarna, är det ofta tydligt när författaren har varit initierad respektive oinitierad. Exempel på initierade artiklar är för göteborgare såsom Hilda Sandels, Israel Sandström och Eugène Sundberg, vilka också är personer som det i övrigt saknas närmare personuppgifter om. Lexikonet tycks dock vara mer Stockholms-än Göteborgscentrerat. Som exempel kan nämnas att Harmoniska sällskapet i Stockholm anges med en artikel, vilket inte är fallet med samma sällskap i Göteborg. Lexikonet är odaterat men troligen skrivet under 1870-talet. Ett stöd för detta antagande är att artikeln om Israel Sandström, en artikel som är mycket initierad, inte anger Sandströms dödsår, 1880.⁶⁴

Några ord skall också nämnas om Edvard Beckmans *Göteborgs grädde, förr och nu. Mysterier af en gräddling*. Boken utkom år 1851 och trycktes i Hamburg förmodligen på grund av svårigheter med svenska förlag och tryckerier. Författaren, som själv kom ifrån en förmögen familj som bodde på landeriet Hedås, kom på obestånd och gjorde den obehagliga upptäckten att man – åtminstone inom de kretsar vari Beckman var van att umgås – har vänner så länge man har pengar. Förbittrad skrev han därför sin skildring av ”gräddlingarna” i Göteborg, och i boken låter han de olika personerna ur ”Göteborgs grädde” träda fram med sina riktiga namn, vilka dock har förändrats ytterst marginellt och mer för satirens krav än för anonymitetens. Exempelvis kallas Dickson för Tickson, Carnegie för Tarnegi och Calle Bratt för Bralle Katt.⁶⁵

I Göteborg köptes boken upp och destruerades av societeten så gott det gick, och den är därför idag en raritet. Carl Robert Prytz berättar att Oscar Ekman kunde betala 80–100 kr per exemplar av boken. Prytz själv ägde också ett eget exemplar av boken som han lät binda in med extra anteckningsblad och vari han förde in kommentarer till författarens påståenden.⁶⁶ Bland annat tolkar Prytz alla förekommande personnamn och verifierar därmed de olika personerna. Vidare förtydligar han ibland vilken faktisk händelse som Beckman avser och ger även på annat sätt vissa bekräftelser på vad Beckman skriver.⁶⁷

Källkritiskt måste man förhålla sig ytterst försiktigt med Beckmans skrifter som i grund och botten är en stark partsinlaga av, om man får tro Prytz, en stor slarver. Trots detta finns det intressanta aspekter av boken inte minst därför att

64. Walde anger också andra handskrifter av Palm om bland annat konst och måleri. Dessa kan dateras till 1870-talet och finns i dag på Nationalmusei arkiv i Stockholm.

65. Beckman följde upp sin första bok med *Utan namn. Novell af en gräddling* och han gav också ut gräddlingberättelserna på tyska *Die feine Welt von Gothenburg. Ein Roman der Vergangenheit und Gegenwart*, alla böckerna tillgängliga på GUB.

66. Prytz 1913.

67. Prytz uppger att Beckman var gift första gången med Marianne Hall, dotter till Constance och John Hall d.y. Efter skilsmässan gifte Beckman om sig ”i Paris med en bankirs dotter och erhöll 100.000 Rd Bco i hemgift, även den förslösad.” (Prytz 1913 anmärkning till sidan 105 rad 8.)

även andra har givit likartade skildringar av de rikas sällskapsliv i Göteborg under 1800-talet. Personer som med brev och dagboksanteckningar till vissa delar bekräftar Beckman, är Bedřich Smetana och adjutanten Erik af Edholm.

Slutligen skall omnämnas att problem föreligger när det gäller bildmaterial för borgerliga interiörer. Detta har att göra med dåtidens svårigheter inom fotokonsten och att bemästra ljussituationer i rumsmiljöer som inte var ateljéer. Salongsinteriörer finns därför oftast inte fotograferade förrän mot slutet av århundradet.

NÅGOT OM SKRIVSÄTT MED MERA

Oxfordsystemet

I redovisning av källor och litteratur tillämpar jag Oxfordsystemet, vilket innebär att hela boktitlar och verk *sätts i kursiv stil*. Enstaka artiklar och delar av verk sätts inom anföringstecken ” ”. Vid användandet av musikalier har däremot Oxfordsystemet tillämpats friare, och i repertoarbilagorna har detta system inte tillämpats alls. Bilagorna skulle med en sådan tillämpning bli typografiskt överlastade och svårlästa.

Ortografi, typografi med mera

Min princip för gammalstavning är att tillämpa sådan i citat men i övrigt använda modern ortografi. Dock bör påpekas att stavningen i skriven svenska under den aktuella perioden ofta var inkonsekvent och till och med inom samma dokument kunde variera mellan äldre och nyare stavningssätt: *th* i stället för bara *t*, *w* i stället för *v*, *hv* i stället för *v* och liknande användes olika från gång till gång. Även sådant som vi idag betraktar som elementär rättstavning kunde variera högst märkbart i framför allt brev, till exempel *alldrig*, *altid* med mera. Jag har valt att återgiva även dessa stavningssätt.

Ibland markerar jag med det latinska uttrycket ”sic” (= så står det verkligen!) alldeles efter en stavning som kan misstolkas som en felstavning av mig. Emellertid skulle boken bitvis bli överlastad med detta uttryck om det användes konsekvent, varför läsaren ombeds ha förståelse för stavningen i framför allt citat och övriga uppgifter som grundar sig på avskrifter från olika källor.

I det tjeckiska språket används en feminin namnform för efternamnen med ett tillägg av ”-ová”. Bedřich Smetanas hustru hette med andra ord Kateřina och Bettina Smetanová.

Fyrkantsparenteser [] används för att i citat särskilja sådant som är tillagt av mig.

Tyska citat i huvudtexten återges i svensk översättning i fotnot. Om citatets innebörd har sammanfattats i anslutning till citatet har det dock ej översatts. Inte heller har tyska citat som återges i fotnotstexten översatts.

Vid sidangivelse anges *f.* för följande sida och *ff.* för följande två sidor. Således betyder *ss. 25f.* = sidorna 25–26 och *ss. 25ff.* = sidorna 25–27. Vid fler än två sidor i följd skrives till exempel *ss. 25–28.*

För uttydning av använda förkortningar hänvisas till förkortningslistan.

Myntsorter

Under början av undersökningsperioden hade Sveriges valuta tre olika myntsorter. Sedan år 1834 tillämpades den så kallade silvermyntfoten. Enligt denna var *1 riksdaler specie* (rdr sp) = $2\frac{2}{3}$ riksdaler banko (rdr bko) = *4 riksdaler riksgälds* (rdr rgs). En annan omräkning var $1 \text{ rdr bko} = 1\frac{1}{2} \text{ rdr rgs}$. Det var den senare myntsorten, riksdaler riksgälds, som var den vanligast förekommande.⁶⁸

År 1855 genomfördes dock en förändring av myntsystemet så att detta mer kom att likna dagens. Då ändrades namnet på myntsorten riksdaler riksgälds till *riksdaler riksmynt* (rdr rmt). Samtidigt infördes decimalsystemet och 1 rdr rmt sattes = *100 öre* till skillnad mot det tidigare myntet som var satt = *48 skilling*.

År 1873 övergick Sverige (samtidigt med Danmark och Norge) till så kallad guldmyntfot, och från detta år ändrades benämningen riksdaler riksmynt till *krona* (kr).

För de omräkningar som behöver göras i denna avhandling kan följande formel gälla: $1 \text{ rdr bko} = 1\frac{1}{2} \text{ rdr rgs} = 1\frac{1}{2} \text{ rdr rmt} = 1\frac{1}{2} \text{ kr}$.

Trots förändringen av myntsystemet användes ofta de olika myntsorterna samtidigt med varandra. Så finner vi till exempel i styrelseprotokollen för Nya teatern att alla sorterna *rdr rgs*, *rdr rmt* samt *rdr bko* användes parallellt vid en ekonomisk redogörelse i ett och samma protokoll.⁶⁹ I detta fall får vi antaga att styrelseledamöterna, som var förfarna köpmän, var väl medvetna om de verkliga ekonomiska värdena, men ibland har jag också i källmaterialet funnit att olika begrepp har använts mer av slentrian. I redovisningarna för biljettförsäljningen till Göteborgs orkesters konserter 1862–66 angavs skilling i stället för öre, trots att skilling som begrepp hade avskaffats år 1855.

Vilka problem dessa parallellt fungerande myntsorter vållade, omvittnar Magnus Lagerberg. Han beskriver hur besvärligt det var på 1860-talet då man från postkontoret skulle skicka kontanta pengar: "...enär man då skulle hafva in duplo med sig en förteckning å alla sedlarnas nummer, valör och utgifnings årtal, jämte lack och sigill."⁷⁰

68. Lagerqvist och Nathorst-Böös 1993 s. 11.

69. Se till exempel styrelseprotokoll för Nya teaterns AB 20.8.1856, det vill säga efter myntreformen (Nya Theateraktiebolaget i Göteborg, GUB).

I framställningen nedan återger jag i möjligaste mån allting i kronor. Detta innebär att jag använder begreppet *kronor* synonymt med *riksdaler riksgälds* och *riksdaler riksmünt*, vilket det formellt inte blev förrän år 1873, även om det i praktiken hade varit det ända sedan år 1855. Endast undantagsvis, som till exempel vid aktieteckningen för Nya teatern, relaterar jag de verkliga myntsorterna.

BOKENS UPPLÄGGNING

Som hjälp och möjlighet för läsaren att kunna orientera sig tidsmässigt i detta arbete, presenteras i figuren på nästa sida de viktigaste händelserna i Göteborgs musikliv under perioden andra hälften av 1800-talet.

Kapitel 1 "Staden och befolkningen. En bakgrundsteckning" har till syfte att ge en allmän presentation av människor, miljöer, levnadssätt och en övergripande bild av kulturlivet. Beskrivningen går från ett historiskt och ekonomiskt-historiskt perspektiv allt mer mot ett etnologiskt i de delar som presenteras sist i kapitlet.

Kapitel 2 "Det borgerliga musiklivet i Göteborg 1850–1880" består av tre delar: "Musik i offentlig miljö", "Musik i privat miljö" och "Nya strömningar. Musikliv i förvandling". Med dessa olika infallsvinklar avses att ge en så bred skildring som möjligt av hela det borgerliga musiklivet. Kapitlet lägger tonvikten på början av perioden, vilket har sin grund i Smetanas verksamhet i staden 1856–62 och i att källmaterialet beträffande honom och Göteborg under hans period är så rikt.

Kapitel 2 beskriver de spänningar som fanns mellan privat och offentligt samt mellan de olika offentligheterna. Därmed blir kapitlen 3 och 5, med kartläggningarna av Göteborgs orkester respektive Göteborgs musikförenings orkester, exemplifieringar på och den främsta utvecklingen av de processer inom musiklivet som vi redan under 1850-talet i kapitel 2 kunde skönja.

Kapitel 3 beskriver Göteborgs orkesters uppkomst, organisation och verksamhet. Till kapitlet finns tre bilagor (bilagorna 1–3) med redovisning av orkesterns repertoar, konserter och musiker.

Kapitel 4 "Återhämtning, 1866–1872" har som syfte att beskriva musiklivet i den lågkonjunktur som rådde i perioden mellan de båda orkestrarna.

Kapitel 5 beskriver Göteborgs musikförenings uppkomst, organisation och verksamhet. Till kapitlet finns fyra bilagor (bilagorna 4–7) med redovisning av orkesterns repertoar, konserter, musiker och inbjudna solister.

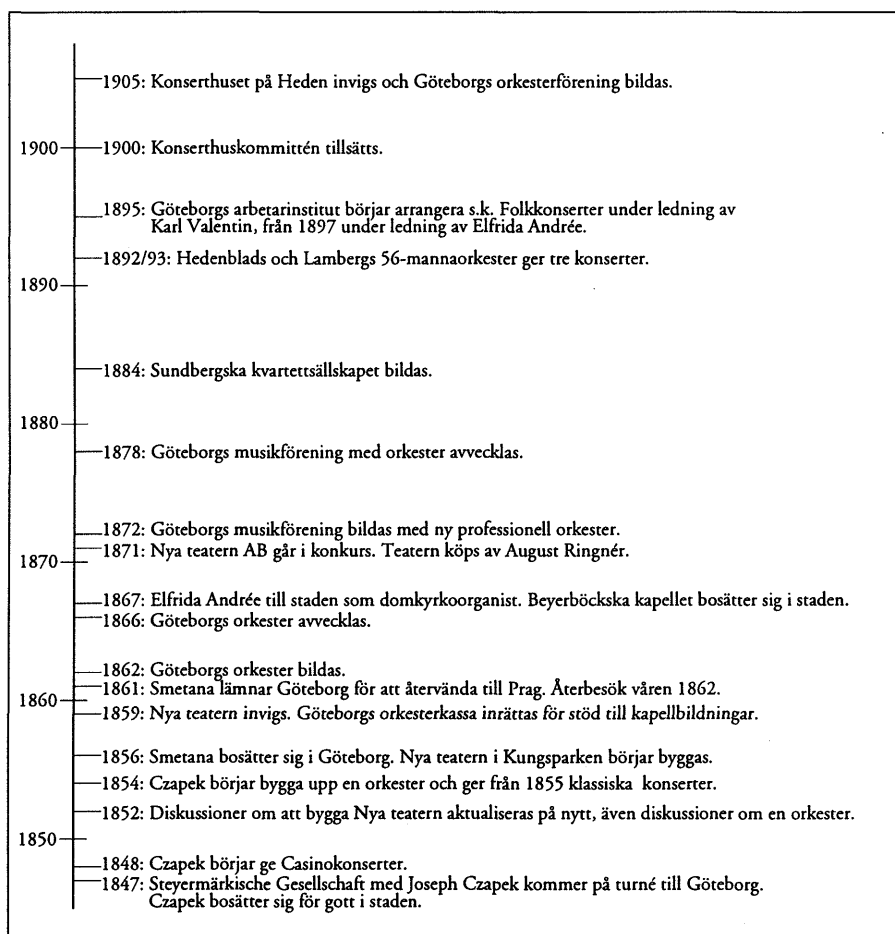
Kapitel 6 "Översikt. Orkesterbildningar perioden 1878–1905" sammanfattar återstoden av 1800-talet fram till och med bildandet av Göteborgs orkesterfören-

70. Lagerberg 1913 s. 111.

Bokens uppläggnig

ing och byggandet av Konserthuset på Heden. Det bildar därmed en avrundning av perioden och redovisar resultaten efter den intensiva perioden under tredje kvartsseklet. Karaktären på kapitlet är översiktlig. Eftersom materialet för denna period är mindre, har det varken varit möjligt eller motiverat att göra lika intensiva källstudier för den perioden som för de föregående.

Kapitel 7 är en sammanfattning och avslutande diskussion av hur det offentliga musiklivet utvecklades under andra hälften av 1800-talet, framför allt med avseende på offentlighetsbildningar, orkesterbildningar och organisationsutvecklingen inom det offentliga musiklivet.



Figuren visar de viktigaste händelserna i det offentliga musiklivet i Göteborg under andra hälften av 1800-talet.