

SAMMANFATTNING OCH DISKUSSION

Som utgångspunkt för det händelserika tredje kvartseket vad gäller det offentliga musiklivet i Göteborg, kan man ta den böhmiske musikern Joseph Czapeks ankomst till staden år 1847 med sin orkester die Steyermärkische Gesellschaft. I mars 1848 slog sig Czapek ned i staden och blev den trogen till sin död år 1915. Ett tydligt bevis för den låga professionella nivån på stadens musikliv kring mitten av förra seklet, är det faktum att Czapek från början fick ledande musikbefattningar inom flera samhällssektorer såsom regementsmusiken, skolundervisningen och kyrkomusiken. Dessutom blev Czapek ledare för Harmoniska sällskapet som var en privat musikförening för det ledande skiktet inom staden, och slutligen tog Czapek tidigt egna initiativ till kapellbildningar och konsertarrangemang av olika slag.

I kapitlet "Inledning" presenteras begreppet *offentlighet*, vilket skall förstås som den intressesfär som definieras av ett samhällsskikt eller en samhällsklass 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. Situationen vid offentlighetsbildningen karakteriseras av en maktkamp, och offentlighetsbildningen är ett uttryck för denna maktrelation mellan olika grupper. Därmed är det också självklart att offentlighetsbildningen förändras med förändringen av maktrelationerna i ett samhälle.

I det borgerliga musiklivet i Göteborg är flera olika *offentlighetsformer* identifierbara. Den som hörde till den äldre samhällsordningen har kallats den *representativa offentligheten* och har sin egentliga härledning i en äldre samhällsstruktur präglad av hov, stånd, krigsmakt och kyrka. Alla dessa maktinstitutioner var som givna av Guds nåd och visade med sina makttredskap upp sig inför folket. Hov och adel fanns nästan inte alls representerade i Göteborg, men krigsmakten och kyrkan fanns där, och en av de viktigaste insignierna för dessa institutioner var musiken. Musiken användes framför allt i krigsmaktens och kyrkans egna ceremonier, men inte minst genom de musiker som var anställda vid dessa institutioner, var de också en resurs för musiklivet i övrigt. Stadens befolkning kunde ofta glädja sig åt militärmusiken så som den framfördes vid parader, det vill säga när musikerna spelade i tjänsten. Dessutom musicerade de också utanför sin tjänstgöring både i stadens parker och som extra medverkande i konserter liksom vid privata fester.

De människor som berördes av utvecklingen inom det offentliga borgerliga musiklivet var en minoritet av stadens befolkning. Internationellt hade dessa människor sin jämförelse i ett litet välmående borgerskap som hade både egendom och bildning som sina väsentligaste maktredskap. Jag benämner denna samhällsklass för borgarklassen eller bourgeoisie, till skillnad från dels medelklassen eller småborgerligheten, dels den stora underklassen. I det borgerliga musiklivet ingick representanter för de sistnämnda samhällsklasserna som musiker men endast i ringa utsträckning som publik.

Den nya borgarklassen manifesterade sig i sina egna offentlighetsformer, vilka också tog sig uttryck i musiklivet. Den ena offentlighetsformen kan vi kalla för en *ideellt betingad borgerlig offentlighet* eller *salongsoffentlighet*. Den var delvis privat, delvis offentlig till sin karaktär och tog sig uttryck i intressesammanslutningar av olika slag. Dessa var på ett plan öppna för medlemsanslutning och med samhällelig insyn, men på ett annat plan genom social utstötning slutna och enbart tillgängliga för den egna gruppen. Ett konkret exempel på denna offentlighetsform var det ovan nämnda Harmoniska sällskapet med medlemmar ur den göteborgska makteliten, som gav konserter för den egna intressegruppen med full samhällelig insyn men utan tillträde för obehöriga. Ett annat exempel på denna offentlighetsform var den så kallade *salongskulturen*. Även i denna fanns en viss samhällelig insyn samtidigt som borgarklassen gav offentlighet åt sin kultur och sina levnads- och umgängesvanor utan att släppa in andra än företrädare för den kulturella kompetens som var en viktig definierande egenskap hos det egna samhällsskiktet. Ett annat begrepp för denna offentlighetsform är *publikrelaterad privathet*, en term som väl illustrerar denna kulturforms janusansikte.

Musikaliskt tog denna offentlighetsform sig uttryck i ett rikt musikliv som var förbehållet de människor som hade tillträde till sammanslutningar och salonger. De som stod för musicerandet var dels representanter ur den egna samhällsklassen, dels eliten av de yrkesmusiker som bjöds in till salongerna. Den musik som skapades var något av det bästa som samhällets samlade musikresurser kunde presentera, men den var otillgänglig för det stora flertalet.

Som en tredje offentlighetsform skall den egentliga *borgerliga offentligheten* nämnas. Den var rent marknadsanpassad och karakteriserades av att musiken hade blivit en vara, vilken man som privatperson förhöll sig till som *publik*. Det tidigare förhållningssättet där man antingen var direkt musikaliskt medagerande eller där musiken ingick som en del i ett salongsumgänge, var inte längre aktuellt. Musiken som vara inom den borgerliga offentligheten medförde flera genomgripande förändringar. Den första var en allt större tonvikt på professionella musikers medverkan på bekostnad av amatörerna som allt mer trädde i bakgrunden. Den andra var en ökad kommersialisering omkring musiken men också nya konserterformer där musikens autonomi som estetiskt objekt framhövdes. En tredje

förändring var ett nytt biljettsystem med möjlighet för envar att köpa lösbiljetter, vilket medförde en ökad demokratisering av konsertlivet.

Som framgår av offentlighetsbegreppet uppstår spänningen i kontaktytan mellan det privata och det offentliga. Göteborg var en liten stad i förhållande till de höga ambitioner som fanns hos ett fåtal för att bygga upp musiklivet. Detta innebar en begränsad marknad för det slag av konserter som fanns i Europas storstäder. Litenheten gällde såväl antalet professionella musiker som publikunderlaget. Vad som därför blev en naturligt utveckling i Göteborg, och därtill en nödvändighet för att få de önskade förändringarna till stånd, var en samverkan mellan de aktiva i de olika offentlighetsformerna. När Joseph Czapek från år 1854 började bygga upp en orkester för att få möjlighet till att ge klassiska konserter med framför allt hela symfonier av de klassiska mästarna, använde han sig av sina egna militärmusiker. Därtill använde han de goda amatörer som fanns bland borgarklassen och som en tredje grupp några professionella musiker som han på eget bevåg engagerade från Tyskland och övertalade att bosätta sig i Göteborg. Dessa tre musikerkategorier representerade de olika offentlighetsformer som jag presenterade ovan, nämligen den *representativa offentligheten* för militärmusikerna, den *publikrelaterade privatheten* för amatörmusikerna och den marknadsmässigt betingade *borgerliga offentligheten* för de professionella musikerna.

Ovan omtalades att *bildning* var ett viktigt begrepp under 1800-talet. Men bildning var också någonting som kostade mycket, dels för att det krävdes fri tid att ägna sig åt bildningen, dels för att undervisningen i sig kostade. Bildning blev därmed oftast förbehållen de besuttna. I Göteborg rekvirerade borgarklassen för sina döttrar och sig själva en av Europas ledande tonkonstnärer och musikpedagoger: Bedřich Smetana. Han kom att stanna här i fem säsonger under perioden 1856–61 med ett återbesök under våren 1862, och under den tiden höjde han den musikaliska bildningsnivån hos ett antal förmögna familjer avsevärt. Dötrarna i familjen undervisades i piano, och föräldrarna drillades i körsång. Dessutom fick enskilda undervisning i solosång, gehörslära, teori och komposition.

Smetana verkade inte bara som pedagog i Göteborg. Som en av Europas främsta pianister gav han också en mängd konserter, och i synnerhet de kammarmusikkonserter som han regelbundet varje säsong arrangerade tillsammans med Joseph Czapek och August Meissner var exempel på en ny konsertform, där det autonoma musikverket ställdes i centrum för sitt eget estetiska värdes skull och för att verket representerade de klassiska värden som publiken hade lärt sig uppskatta. Men Smetana var också en varm anhängare av de nya konstnärliga ideal som framför allt framhölls av Franz Liszt och Richard Wagner, och göteborgarna fick genom Smetanas försorg för första gången höra musik av dessa tonsättare liksom av Schumann och Chopin.

Hur länge Smetana hade planerat att stanna i Göteborg visste han förmodligen inte själv. Han lämnade staden och verksamheten, som han trodde för gott, i april

1859 till följd av att hans hustru Kateřina var döende, men redan till hösten återkom han till staden, nu som änkeman och nyförälskad i den kvinna Bettina som han sommaren därpå skulle gifta sig med och ta med sig till Göteborg för en sista säsong. Att han slutligen lämnade Göteborg berodde på att de politiska och kulturella förhållandena i Böhmen och Prag förändrades så att han började se en möjlighet att kunna bygga upp en verksamhet där istället. Perioden i Göteborg hade från början varit en frivillig men motvillig exil.

Under hela sin verksamhet i staden verkade han för att höja både bildningsnivån och musikutbudet vid konserter. Han umgicks också nära med många av familjerna inom stadens ledande skikt. Till dem, vilka också var de som styrde staden ekonomiskt, politiskt och kulturellt, framförde han vid upprepade tillfällen sin önskan om att få till stånd en professionell orkester. Czapeks orkester var trots allt ett provisorium. När Smetana för gott lämnade Göteborg skrev han i ett brev till František Ulm att han nu hade tröttnat på den svenska senfärdigheten och därför reste hem.

Att detta skulle vara anledningen till att han lämnade Sverige bakom sig stämmer inte. Däremot kan vi vara förvissade om att han verkligen framförde sina önskemål om att en orkester i Göteborg skulle komma till stånd. Det kan därför se ut som en ödets ironi att Smetana vid sitt återbesök i staden våren 1862 möttes av beskedet att man nu var igång med att bilda en orkester.

Ytterligare en viktig faktor som styrde behovet av en orkester skall nämnas, nämligen teaterverksamheten i staden. I samband med teaterföreställningar ingick som regel att även musik framfördes. Detta ingick i en strävan att skapa en "helkväll" med både tal, sång och musik. Som *mellanaktsmusik* kunde nästan vad som helst framföras, beroende på vad det fanns för resurser i form av musiker och repertoar. Göteborg hade under 1850-talet inte något eget permanent teatersällskap utan var beroende av tillresande sådana. Teatersällskapen knöt ofta några musiker till sig, men det förväntades också att det skulle finnas lokala musiker där teatersällskapet reste på sina turnéer.

I Göteborg hade under 1850-talet diskuterats att bygga den Nya teatern som till slut kunde invigas i september 1859. Straxt efter invigningen uppvaktade teaterdirektör Stjernström från Stockholm, som hade ansvarat för invigningen, styrelsen för Nya teatern och donerade en grundfond som skulle användas för kapellbildningar för tillresande teatersällskap när dessa hyrde Nya teatern. Fonden kallades *Göteborgs orkesterkassa* och användes bland annat till att avlöna ett antal professionella musiker, så att de kunde bo permanent i staden och utgöra en stomme för den orkester som Czapek ledde och som också användes som teaterorkester.

Därmed skulle man kunna säga att det slutligen var teaterns behov som ledde till den första professionella orkesterbildningen i Göteborg, vilken kom till stånd år 1862 med namnet *Göteborgs orkester* härlett ur Göteborgs orkesterkassa som

blev namnet på det ekonomiska företaget. Teaterns behov var visserligen också av stor betydelse, men lika betydelsefull var önskan att ha en fristående orkester som kunde användas för konsertlivet både med egna konserter och med orkesterstöd för tillresande musiker när de gav konserter i staden. Detta formulerades tydligt i de upprop som gjordes för att få folk att teckna sig för bidrag. Det märktes också på hur orkestern bildades som självständig gentemot Nya teatern, även om orkesterstyrelsen träffade avtal med teaterns styrelse om samverkan och tvång för tillresande teatersällskap som ville hyra teatern att också hyra orkestern.

Trots detta kom Göteborgs orkester att ha en mycket liten egen verksamhet, och man kan med fog säga att bidragsgivarna inte fick mycket för de pengar de bidrog med. Orkestern under ledning av Joseph Czapek fungerade istället desto mer som operaorkester för de operasällskap som relativt tätt gästade staden under den period som orkestern var verksam. Men det ekonomiska läget var hela tiden kärvt för orkestern, och med vikande publikunderlag och utan nya tillresande operasällskap i sikte, beslöt styrelsen att avveckla orkestern efter sommaren 1866.

Nedläggningen av orkestern innebar dock inte ett fullkomligt nederlag för de idéer som hade satts i verket med Göteborgs orkester. Tre av musikerna bosatte sig permanent i staden och ytterligare några stannade kvar en tid och bildade nya ensembler. Resultatet av bakslaget med att orkestern lades ned blev naturligtvis märkbart i stadens musikliv. Samtidigt fick staden tillskott med en del professionella musiker, vilka skulle komma att få stor betydelse framgent. Dessa var framför allt Elfrida Andrée, domkyrkoorganist från år 1867, och bröderna Beyerböck.

Tänkarna på en permanent fristående orkester fanns kvar och realiserades på nytt år 1872 med bildandet av *Göteborgs musikförening*. Ny kapellmästare blev den unge Andreas Hallén, göteborgare av födseln och nyss hemkommen efter musikstudier i Tyskland. Även den nya orkestern förhöll sig fristående till Nya teatern, som dessutom hade bytt ägare efter konkursen år 1871. Spelningar vid teatern var fortfarande en viktig verksamhet för orkestern och utgjorde den ekonomiska grunden för orkesterns existens. Men den nya orkestern hade också, till skillnad från den förra, en omfattande egen verksamhet i form av tio abonnemangskonserter per säsong, utomhuskonserter i stadens parker varje sommar, populärkonserter, välgörenhetskonserter med mera. Ledningen för den nya orkestern hade med andra ord tagit erfarenheterna av misslyckandet med den gamla orkestern till sig, och satsade därför offensivt på ett sätt som aldrig tidigare hade skett i stadens offentliga musikliv.

Den nya orkestern var verksam i sex säsonger och hade en mycket hög verksamhet men avvecklades trots det efter sommaren 1878. Orsaken var även denna gång lägre publiktillströmning än vad orkesterledningen hade förväntat sig samt en tilltagande lågkonjunktur och därmed motvilja hos bidragsgivarna mot att stödja orkestern.

Om man utefter en tidsaxel ritar en ”intensitetskurva” för konsertlivet i Göteborg med orkesterbildningarna och jämför den med en motsvarande kurva för marknadskonjunkturen, finner man att kurvorna sammanfaller. Czapeks första kapellbildningar under mitten av 1850-talet sammanföll med den högkonjunktur som följde på Krimkriget. Mot slutet av decenniet gick konjunkturen tillbaka men kom åter upp i början av 1860-talet när Göteborgs orkester bildades, för att på nytt falla år 1866. Efter ytterligare några år steg konjunkturen och i synnerhet åren 1871–75 var mycket gynnsamma för näringslivet, vilket dock direkt avlöstes av en omfattande lågkonjunktur med allvarliga följder för både privatpersoner och näringsliv.

Den period som nu, det vill säga från mitten av 1870-talet, inleddes kallas i europeisk historia för ”the great depression”. Detta påverkade även Sverige med len återhållsam konjunktur fram till 1890-talet då samhällsekonomin åter vände uppåt. Det är troligt att den svaga marknaden förde med sig en försiktigare hållning när det till exempel gällde satsningar på kultur. Inom konsertlivet och orkesterutvecklingen i Göteborg kan vi för det sista kvartsseklet av 1800-talet märka en återgång till tidigare former. En orkesterbildning fanns mer eller mindre kontinuerligt vid Stora teatern och användes som tidigare för teatermusik och vid enstaka tillfällen också som operaorkester. Med denna resurs och med andra värdshuskapell, regementsmusiker och amatörer organiserades ibland orkesterkonserter, men man kan inte tala om någon kontinuitet i denna del av konsertlivet.

En person som från år 1884/85 verkade i stadens offentliga musikliv var Karl Valentin. Han var den nya ledaren för Harmoniska sällskapet som efter sammanslagning med Sångföreningen år 1886 på nytt hade blivit aktivt. Han var också aktiv för att arrangera konserter och gav därvid också enstaka orkesterkonserter med hopsamlade krafter.

Några nya musikorganisationer bildades under dessa år som kom att få betydelse för musiklivet. Den främsta var Sundbergska kvartettsällskapet från år 1884 och än idag aktiv. En annan var Nya Musikföreningen i Göteborg från år 1895.

En av de främsta samlande krafterna för musiklivet i Göteborg var från början av 1890-talet Peter Lamberg. Även om Lamberg som sångare också medverkade som solist vid konserter, var det framför allt som initiativtagare och organisatör inom det offentliga musiklivet han fick betydelse. Inte minst tillkomsten av Konserthuset på Heden var Lambergs förtjänst i samarbete med bland andra Herman Mannheimer och George Murray. Detta ledde till att bara två månader efter invigningen i februari 1905 det konstituerande mötet för Göteborgs orkesterförening kunde hållas i april 1905. I styrelsen för denna blev Peter Lamberg vald till ordförande.

Jämförelse av orkestrarna tillhöriga Joseph Czapek, Göteborgs orkesterkassa och Göteborgs musikförening

De orkestrar som bildades och fanns i Göteborg under respektive decennium 1850-, 60- och 70-talen skilde sig ifrån varandra i flera avseenden. Grovt sett kan vi se en utvecklingslinje där orkestrarna växte i såväl storlek, organisation, ekonomisk stabilitet och planering som verksamhet och repertoarbredd.

Den orkester som Czapek byggde upp under 1850-talet var ganska löst sammanfogad med medverkande ifrån regementsmusiken, stadens ledande amatörer och några ifrån utlandet engagerade professionella musiker. Med de små resurser som stod till buds var det ändå tecken på handlingskraft av Czapek att få till stånd en fungerande orkester. Men orkesterbildningen var rent organisatoriskt utvecklad, och Czapek tog på sig ett stort ansvar när han övertygade de utländska musikererna att bosätta sig i staden. Musikaliskt har förmodligen amatörerna varit den svagaste länken, och i recensionerna framkom ibland att intonation och samspel inte alltid var av bästa kvalitet.

Czapek använde orkestern ända från början till att arrangera klassiska konserter av ett slag som aldrig tidigare hade arrangerats i Göteborg, och som väckte bestörtning inom den stockholmska musikpressen. Musikaliskt var Czapek förankrad i wienklassicism och tidig romantik såsom Weber och Mendelssohn. Till en början arrangerade Czapek cirka fyra sådana klassiska konserter per säsong, men mot slutet av 1850-talet blev dessa konserter allt mindre framträdande i stadens konsertliv.

När Göteborgs orkester år 1862 bildades hade staden plötsligt en helt igenom professionell orkester. Trots att förstärkningar i synnerhet inom stråkstämmorna hade behövts deltog inte några amatörer i orkestern. Detta var i enlighet med de värderingar som fanns inbyggda i amatörskapet och salongsoffentligheten som dessa människor, amatörerna från borgarklassen, representerade. Även Smetana hade blivit varse denna inställning när han med Harmoniska sällskapet ville arrangera en offentlig konsert och fick veta av flera av körmedlemmarna, att det inte "passade sig" för dem att uppträda offentligt.

Trots att Czapek nu var kapellmästare för en alltigenom professionell orkester, något som han bara hade kunnat drömma om tio år tidigare, utnyttjade han inte orkestern till den typ av konserter som han tidigare på 1850-talet hade arrangerat med sin egen mindre orkester. I stället kom orkestern att bli en renodlad opera- och teaterorkester för de sällskap som hyrde Nya teatern. De få konserter som arrangerades var tämligen traditionella och saknade jämförelse med de klassiska konserter Czapek tidigare hade arrangerat.

Även Göteborgs musikförenings orkester var helt igenom professionell, men för övrigt var det mycket som skilde denna orkester från den förra. Redan på planeringsstadiet kunde man se att det fanns en ambition med orkestern som sakna-

des med Göteborgs orkester. Organisatoriskt sköttes Musikföreningens orkester mer professionellt, vilket också har samband med att det offentliga musiklivet hade utvecklats i denna riktning, så att det till exempel var möjligt att engagera musiker från Tyskland genom olika musikeragenturer.

Verksamheten för Musikföreningens orkester planerades mycket noggrant och den var dessutom stort anlagd. Med den nya orkesterns verksamhet kan man också säga att det moderna europeiska musiklivet framför allt vad gällde repertoaren kom upp till Norden och Göteborg med full kraft.

Från början hade orkesterledningen ambitioner att ge abonnemangskonserterna med Musikföreningens orkester en tyngre symfonisk profil, men när detta visade sig inte stämma överens med publikens smak, gick ledningen denna till mötes och ändrade konsertuppläggningsen mot en mer populär profil. Detta innebär att orkesterledningen fann sig tvungen att göra avvägningar mellan konstnärligt innehåll och krav på lönsamhet, något som Czapek inte hade behövt ta så stor hänsyn till med sin orkester som tungt vilade på medverkan ifrån amatörer och redan avlönade militärmusiker. I fråga om konsertuppläggningsen och symfonisk profil var Czapeks konserter på 1850-talet de djärvaste och mest kompromisslösa jämfört med de konserter som gavs senare av de professionella orkestrarna.

Sett ur perspektiv av offentlighetsbildningar innebär detta att Musikföreningens orkester, som är ett exempel på den mest utvecklade och ekonomiskt marknadsanpassade borgerliga offentligheten, var organisatoriskt och ekonomiskt stabila än de föregående orkesterbildningarna. Detta gäller även i jämförelse med Göteborgs orkester, som inte planerade sin verksamhet lika noggrant som Musikföreningen utan mer förlitade sig på att bli uthyrd. I motsättning till den organisatoriska och ekonomiska styrkan hos Musikföreningen stod emellertid kravet på lönsamhet, vilket tvingade orkestern till konstnärliga kompromisser.

Varför orkestrar i Göteborg?

Frågan i rubriken består av två delar: dels varför orkestrar över huvud taget bildades i Göteborg, dels varför man just i Göteborg satsade på orkesterbildningar vilket saknade motstycke i andra städer av motsvarande storlek. Låt oss börja med den första frågeställningen.

I kapitel 1 om staden och dess befolkning klargjordes maktstrukturen, och det framgick att det fåtal familjer som utgjorde det ledande skiktet i staden hade hegemoni över såväl det ekonomiska livet som det politiska och kulturella. Men makten förpliktade också, och i kombinationen med en stark maktkoncentration och en oförtruten framtidstro fanns det en strävan hos borgarklassen att inom alla områden bygga det nya samhället. Även kulturen var en del av de strömningar,

vilka byggandet av Nya teatern är ett exempel på. Göteborgs museum som invigdes år 1861 är ett annat exempel.

Orkesterbildningarna skall med andra ord i hög grad ses som en del av en allmän organisationssträvan och plikt känsla hos de styrande. Den primära frågan för de styrande var inte att få till stånd en orkester, utan att ta ansvar för sådana frågor inom musiklivet som dels var för stora för att kunna inordnas inom privat sfären, dels inte ingick i det kommunala ansvarstagandet. Att ärendet inte kunde föras i stadsfullmäktige berodde på att musik fortfarande ansågs som en så privat angelägenhet att man inte skulle belasta det allmänna med sådant. Det var i detta tomrum mellan det offentliga, det privata och det allmänna som det frivilliga bidragsgivandet och ansvarstagandet fick sin plats. Orkesterbildningarna var i detta arbete och på musikens område något av de mest komplicerade projekt de styrande kunde ta sig för att arrangera. Men att de styrande också hade ännu vidlyftigare planer för det offentliga musiklivet visar sig i de återkommande planerna på att låta uppföra ett konserthus i staden. Detta diskuterades i styrelsen för Musikföreningen, och dessförinnan hade arkitekten A.W. Edelsvärd gjort flera ritningar av tillbyggnader av börshuset på Gustaf Adolfs torg där en konsertsal skulle ingå.

Men naturligtvis var det inte bara ett plikt skyldigt ansvarsmedvetande hos de styrande som fick dem att arbeta för en orkesterbildning. Det fanns också ett intresse för musiken i sig och för att tilldela musiklivet sådana resurser att den stora symfoniska repertoaren, som inte minst genom Czapeks och Smetanas tidigare verksamheter hade blivit känd i Göteborg, kunde bli framförd på ett heder värt sätt. Framför allt var detta intresse djupt förankrat hos de människor, som i Harmoniska sällskapet hade fått en djupare insikt i denna musik och repertoar, än vad flertalet andra i staden hade fått. I Harmoniska sällskapet, som bestod av privatpersoner ur borgarklassen, instuderades och framfördes under professionell ledning stora kör- och orkesterverk ur den klassiska repertoaren, men den svaga länken i framförandena var bristen på en fullgod orkester. Att få till stånd en sådan skulle därför öka dessa privatpersoners egen fritidsverksamhet rent kvalitetsmässigt.

Flera av de inblandade i orkesterbildningarna var också drivna amatörmusiker och såg musikens autonomi och estetiska värden som så självklara att detta var grund nog för dem att förorda en orkesterbildning.

Ett viktigt tema i diskussionen av borgarklassen har varit bildningstanken, som nära sammanhänger med dess medlemmars ideal och självuppfattning. Den var central och självklar för bourgeoisien och bar inom sig lika mycket av plikt och etikett som av rent intresse. Den skär därför rakt igenom alla förklaringsmodeller av offentlighetsbildningar, organisationssträvanden och intressen för musiken som autonomt och estetiskt objekt.

Den andra delen av frågan i rubriken, det vill säga varför försök med att bilda en orkester gjordes just i Göteborg, har med stadens särskilda struktur att göra. Här är orsaken att finna i en stark borgerlig offentlighet och en motsvarande låg eller obefintlig närvaro av den representativa offentligheten. Göteborg var helt enkelt borgarklassens egen angelägenhet. Staden hade ända från början styrts av människor som karakteriserades av en beslutsamhet att utgöra den nya samhällsklassen och ta ansvar för det nya samhällsbyggandet. Det var i Göteborg i början av 1800-talet som denna klass, borgarklassen, först i landet hade etablerat sig. Där skapades en ny form av demokrati: kapitalets demokrati. För dem som hade pengar att realisera sina idéer fanns inga gränser, det gällde bara att skapa enighet med de övriga bröderna i stadens ledarskikt. Till sin hjälp hade de härar av billig arbetskraft.

Emellertid skapades inte den borgerliga offentligheten i sin senare skepnad i samma sekund som borgarklassen uppträdde på arenan. Den borgerliga offentligheten hade över huvud taget inte en för alla tider given form eller skepnad, utan den fann hela tiden nya former alltefter påverkan av ekonomiska, bildningsmässiga, personliga och andra samhälleliga faktorer. Vi har redan sett att vi kan dela in offentligheten i en mer ideellt betingad och en mer marknadsmässigt betingad borgerlig offentlighet, där förhållandet mellan privat och offentligt var olika starkt och hade olika karaktärer. Dessa offentlighetsformer interagerade med varandra och skapade mellanformer i den historiska processen. Ett exempel på en sådan mellanform var Harmoniska sällskapet som erbjöd konstnärliga uttrycksformer som tidigare inte hade erbjudits. Ett annat exempel var Czapeks orkester som gav ytterligare möjligheter till konstnärliga uttrycksformer.

De olika mellanformer som tog gestalt i denna historiska process skiftade organiskt fram och tillbaka. Det skulle vara fel att betrakta processen som ingående i en på förhand bestämd linjär utvecklingskedja mot det "slutliga målet". Allt efter påverkan från övriga faktorer gick skeendet *ibland framåt* mot en mer utvecklad mellanform men *ibland bakåt* till en tidigare existerande mellanform. Exempel på det sistnämnda är i perioden mellan Göteborgs orkester och Musikföreningens orkester då på nytt en blandform uppstod med medverkande av amatörer.

När den marknadsmässiga borgerliga offentligheten inte kunde få fäste för att det allmänna välståndet var för litet och för att den allmänna ekonomiska utvecklingen inte var gynnsam nog, fick den ideellt betingade borgerliga offentligheten på nytt större betydelse. Den borgerliga kulturen hade återigen sitt starkaste fäste i salongerna, vilka var som en slags bakgård för den offentliga borgerliga kulturen.

I den mån mellanformerna utgjorde ett tillskott och något positivt för musiklivet, var det också naturligt att de utgjorde en lockelse för de styrande att vidta ytterligare mått och steg för musiklivets tillväxt. Detta gjorde också de styrande i mån av ekonomiska tillgångar och samhällelig förankring.

Orsakerna till misslyckandena

Flera av orsakerna till att försöken med orkesterbildningar misslyckades har berörts ovan. De viktigaste kan sammanfattas i bristande vilja till fortsatt ekonomiskt stöd för orkesterbildningar i kombination med ett för litet publikunderlag och bristande intresse hos allmänheten. Viljan till att stödja orkesterbildningarna fanns i tider av högkonjunktur men försvann i tider av lågkonjunktur.

Frågan om publikens storlek är av avgörande betydelse för varje etablering av en kulturform och, som här, en ny borgerlig offentlighet. Problemet för Göteborgs del var att publiken helt enkelt var för fåtalig för att kunna bära upp en så påkostad och ambitiös kulturform som ett konsertliv grundat på en symfoniorkester innebär. I följande citat ur en recension beskrivs situationen tydligt:

”Signora Sorandis konsert förliden Måndag var, emot förväntan, helt fåtaligt besökt. Orsaken torde vara att söka, dels i den ovanliga mängd af musikaliska tillställningar, som för det närvarande här förefinnes, – hvilket gör, att *vår egentliga konsertpublik, ständigt densamma och liten, som den är, har svårt att räcka till öfver allt, ...*”¹

Peter Lamberg, borgmästaren som skulle komma att få stor betydelse för tillkomsten av Göteborgs orkesterförening och Göteborg Konserthus år 1905, kunde på ålderdomen berätta om hur publiken i hans barndom, då han under 1870-talet satt på Nya teaterns billigaste galleristolar och lyssnade till Musikföreningens orkester, bestod av ”några hundra personer ur överklassen, en säker och trogen publik visserligen ...”. Lamberg kunde jämföra med hur det hade blivit senare under 1910-talet, då publiken kännetecknades av ett ”stort folkligt deltagande”.²

Det skikt av medelklass och småborgare som normalt utgör en stor del av en konsertpublik fanns inte i någon större utsträckning i Göteborg under den här undersökta tidsperioden. Detta har ekonomhistorikern Martin Fritz i sina vetenskapliga arbeten³ påvisat lika övertygande som den utstötta ”gräddlingen” Edvard Beckman har formulerat i sin hämndpamflett från 1851 *Götheborgs grädde, förr och nu. Mysterier af en gräddling*.

”Innevånarne voro då, som nu, till största delen äfventyrare och millionärer, arbetare eller fattige. De förstnämnde blefvo eller voro rike, de sednare hörde man aldrig talas om. *Ett välmående medelstånd fanns ej; de rike sörjde därför.*”⁴

1. GHT 1.4.1868, kursiveringen gjord av mig.

2. Intervju med Peter Lamberg i Göteborgs-Tidningen 11.2.1917 med anledning av hans 60-årsdag.

3. Fritz: *Opublicerat manuskript ...*

4. Beckman 1851 s. 10, kursiveringen gjord av mig. Med ”då, som nu” menar Beckman början av 1800-talet respektive år 1851.

Problemet med att publikunderlaget i Göteborg var för litet framkom också i en debatt mellan Handelstidningen och Göteborgs-Posten. Den senare tidningen skrev i en artikel att Göteborgs musikförening hade stimulerat Harmoniska sällskapet till större aktiviteter. På det påståendet svarade Handelstidningen redan samma eftermiddag att påståendet var helt grundlöst:

”Tvärt om kan man med full sanning säga, att musikföreningen, helt ofrivilligt, det är santt, likväl under en tid verkat hämmande på sångens utveckling inom vårt samhälle, dels genom de stora penningbelopp, den årligen dragit till sig, dels genom den splittring af körsångkrafterna, som till en början icke kunde undvikas och som först för någon tid sedan blifvit häfd.”⁵

Orkesterbildningarna var de tydligaste exemplen på hur en marknadsmässig betingad borgerlig offentlighet successivt höll på att manifesteras i Göteborg. Denna utveckling medförde en ökad professionalisering och kommersialisering i musikutbudet. Den innebar också en ökad demokratisering för publikens del, som dock också blev allt mer passiviserad som renodlade mottagare till skillnad från ett tidigare mer aktivt deltagande.

Denna nya offentlighetsform styrdes dock av helt andra lagar än tidigare offentlighetsformer, nämligen ekonomiska lagar om marknadsmässighet. Det är därför tydligt hur Göteborgs musikförening, som var den organisatoriskt och ekonomiskt mest utvecklade orkesterbildningen, också tvingades till konstnärliga kompromisser.

Storleken på publikunderlaget bestämmer med andra ord möjligheterna för yrkesmusiker att tjäna sitt uppehälle. I jämförelse med förhållandena i Göteborg, kan det därför vara intressant att studera hur orkesterbildningarna kunde ske i städer med betydligt större publikunderlag, nämligen som *musikerkooperativ*. Stephen Couch belyser detta utifrån exemplen New York Philharmonia Orchestra och The Philharmonic Society of London, två orkestrar som båda bildades av orkestermusiker vilka därmed själva också bestämde över antalet konserter, repertoar, dirigent, inträdesavgifter med mera. Först så småningom ledde de marknadsmässiga förhållandena med bland annat ökad konkurrens till att orkestrarna kom att drivas som företag med vidare konsekvenser i repertoarval, solistval och så vidare.⁶

Avslutningsvis kan man med fog fråga vad orkesterbildningarna verkligen hade för betydelse för den del av konsertpubliken i Göteborg som kom i åtnjutande av dem. Var orkestrarna unika för dessa människor, eller är det först i ett senare skede som de betraktas som detta?

Om man tar del av såväl tidigare forskning som memoarer och andra minnesanteckningar vilka har skrivits av de representanter för den göteborgska borgar-

5. GP och GHT 26.2.1875.

6. Se Couch 1976.

klassen som var direkt berörda av orkesterbildningarna, måste svaret bli att orkestrarna i väldigt liten utsträckning verkar ha berört dessa människor. Carl Gustaf Prytz omnämner inte med ett ord orkesterbildningarna i sin bok *Kronologiska anteckningar rörande Göteborg* från år 1898, trots att Prytz själv satt i styrelsen under en kort tid för den nybildade Göteborgs orkester och dessutom under lång tid satt i Nya teaterns styrelse som hade nära samarbete med orkestern.⁷ Inte heller Magnus Lagerberg, som satt i styrelsen för Göteborgs musikförening, omnämner orkestrarna i några av sina självbiografiska arbeten. En av de få som nämner orkestrarna är Peter Lamberg i sina opublicerade memoarer *Vår familjs ursprung* från 1924.⁸ Han omnämner båda orkestrarna femtio år efter deras tid på ett både sakligt och rättvisande sätt.

De ovan angivna exemplen visar att orkestrarna inte har betraktats som lika unika som många andra samtida händelser. Detta kan möjligen vara en förklaring till det svaga intresset hos publiken för att stödja orkesterbildningarna.

GÖTEBORGSMYTERNA: KRÄMARSTAD ELLER PROGRESSIVT CENTRUM? – HANDEL OCH BACCHUS ELLER HÄNDEL OCH BACH?

I framställningen av musiklivet i Göteborg har två kontrasterande uppfattningar ofta ställts emot varandra. Den ena ståndpunkten gör gällande att Göteborg var en krämarstad där konsten kom i andra hand, inte togs på allvar och enbart användes för att skapa glitter och förnöjelse för de rika. Den andra ståndpunkten gör gällande att vad som hände i Göteborg var unikt och bevis för en konstnärlig djärvhet och framsynthet.

Dessa två uppfattningar är till synes icke förenliga, åtminstone vid ett ytligt betraktande av dem. Vilken uppfattning är då den riktiga? Finns det en sann tolkning eller är det beroende på vad man själv har för värderingar? Eller är rentav de kontrasterande påståendena likväl förenliga med varandra? Innan detta diskuteras skall de olika och motsatta påståendena kompletteras med några ord.

7. Prytz omnämner däremot andra händelser som kan hänföras till kulturlivets utveckling i Göteborg, till exempel såväl grundläggningen som invigningen av Nya teatern 1856 respektive 1859, invigningen av Göteborgs Museum 1861, vilka operasällskap som gästade Nya teatern med mera. På samma sätt som Prytz inte omtalar orkestrarna, nämner han heller inte med ett ord Smetanas vistelse i staden, inte ens på det ställe där han räknar upp en lång rad bemärkta artister som genom åren hade givit konserter på Nya teatern, såsom Ole Bull, Vieuxtemps, Rubinstein med flera, se Prytz 1898 s. 129.

8. Peter Lambergs arkiv, Göteborg.

Varianter på påståendet om Göteborg som krämarstad behöver man inte leta efter i de historiska källorna. Sådana omdömen har ofta givits av människor som efter en viss tid anser sig ha lärt känna det göteborgska samhället. Om nu någon anser att det ligger i just konstnärens natur att aldrig vara nöjd, kan vi istället för att lyssna till konstnärerna lyssna till vad domprosten Thomander vitsade vid ett tal till gästande danska studenter i början av år 1851: "Göteborg är icke, men det har ett vetenskaps- och vitterhetssamhälle".⁹

Negativa uttalanden av de aktörer som har presenterats i denna bok har gjorts av sådana personer som Wilhelm Berg, Joseph Czapek och Bedřich Smetana. Fredrika Stenhammar skrev i brev från Stockholm till sin syster Elfrida Andrée angående ett gästbesök av sångerskan Zelia Trebelli:

"Tråkigt att hon sjöng så banala sånger i Göteborg, här har hon vid alla tillfällen sjungit blott värderika saker denna gång. Men Behrens gör vanligen upp programmen och känner väl den stora publikens smak i Göteborg ..."¹⁰

I ett annat brev till systemen ett år senare skrev Fredrika Stenhammar:

"Och Wieniawsky, som fick spela för tomma väggar i Göteborg, liksom Rubinstein. De hedra sig verkligen, de goda Göteborgarna, genier måtte de ej tycka om."¹¹

Även systemen Elfrida var mycket kritisk mot de rika göteborgarna, och inför brodern Tors förväntade flyttning till staden gladde hon sig åt vad de då skulle kunna ägna sig åt gemensamt, nämligen musikaliska salonger med –

"... några icke snobbaktiga musikälskare, med hvilka vi kunna spela trior och kvartetter. [...] Din smak i fråga om de rika judfamiljerna, kan jag ej dela. Här äro de 'konsiderationslösa' (en afskyvärd egenskap, hvori man må akta sig sjelf också), och den 'gräddé' som omger dem är alltför äcklig."¹²

Uppradningen av uttalanden som ger stöd åt det första påståendet ovan skall inte fortsättas längre med ett undantag för att visa att dessa åsiktsyttringar även finns från nutid. Det är Sten Frykberg som i en artikel i *Musikrevy* år 1963 förde ett resonemang om vilka faktorer som försvårade en hög konstnärlig standard med Göteborgs orkesterförening. En av dessa faktorer var vad Frykberg kallade "den konservative Göteborgaren":

"För någon tid sedan deklarerade Åke Brandel i en artikel i Aftonbladet, att ett av de värsta, om inte rent av det värsta problemet för musiklivet i Göteborg

9. Citerat efter Engström 1978 s. 113. Thomander anspelade på sällskapet Kungl. Vetenskaps- och Vitterhets-Samhället i Göteborg grundat år 1778.

10. Brevet daterat 17.4.1876, se Stenhammar 1958 s. 137.

11. Brevet daterat 17.4.1877, se Stenhammar 1958 s. 146.

12. Brev från Elfrida Andrée till brodern Tor Andrée daterat 22.7.1873, ASA, MAB. Med "konsiderationslös" avser Andrée förmodligen "hänsynslös", jämför SAOB (band 14 spalt K 2149).

och inte minst för Göteborgs Orkesterförening var publikens väl dokumenterade likgiltighet eller rädsla för musikaliska nyheter. Tyvärr har Brandel rätt.”¹³

Liknande åsiktsyttringar har gjorts under 1980- och 1990-talen bland annat med anledning av de då genomförda *Nordiska musikfesterna*.

Vad finns det då som talar för det andra påståendet om Göteborg som ett progressivt centrum där nya idéer kunde slå rot och komma till uttryck? Först och främst är det, vilket har framkommit i denna bok, en strävan att få till stånd ett bättre fungerande konsertliv gällande organisationsarbete och ansträngningar för att bilda en permanent professionell och fristående orkester i staden. Detta är anmärkningsvärt i sig och tidigare mycket litet uppmärksammat. Det är anmärkningsvärt därför att det skedde i Göteborg som var landets andrastad, endast en tredjedel av Stockholms storlek¹⁴ och utan de resurser i form av institutioner som huvudstaden ägde. I den ofta stockholmscentrerade musikhistorieskrivningen har det legat som en underförstådd bordun att det intressanta i samtidens musikliv alltid har uppkommit i huvudstaden tidigare än i landsorten. Bo Wallner skriver till exempel om de folkkonserter-populärkonserter-arbetarkonserter som tidigt fanns på kontinenten och bland annat i Berlin: ”När Konsertföreningen i Stockholm började sin verksamhet hösten 1902 togs idén över också till det svenska musiklivet.”¹⁵ I själva verket hade idén realiserats i Göteborg redan på 1870-talet.

Som Wallner påpekar skiljer sig Göteborg från Stockholm under början av 1900-talet genom att föra in populärkonstverksamheten som en *fast* del i symfoniorkesterns konsertutbud. I Stockholm lades verksamheten ner inom kort, eftersom den ansågs kosta extra pengar.¹⁶

Det finns också andra exempel på insatser för kulturlivet i Göteborg som har haft en speciell Göteborgsprofil. Ett sådant exempel är Göthilda och Pontus Fürstenbergs donationer och inköp för att bygga upp en konstsamling, som med sin storhet och kvalitetsrikedom har blivit unik.

I Göteborg fanns i många avseenden en annorlunda hållning. Staden var i mångt och mycket en nyrik uppkomling med såväl den nyrikes hänsynslöshet, fräckhet och vulgaritet som uppkomlingens frigjordhet, antitraditionalism och möjlighet till tänkande utanför de banor som annars var *comme il faut*. Detta visade sig bland annat i de diskussioner som föregick bildandet av Göteborg Högskola år 1891, vilken avsågs att bli en *fri akademi* utan det traditionella undervisnings- och examenssystem som annars rådde vid universitet och högskolor. Att

13. Frykberg ”Göteborgs orkesterförening” ss. 272f. Sten Frykberg (1910–83) var född i Göteborg och var under sina första år dirigent vid Stora teatern. Efter andra uppdrag återkom han 1960–67 som chefsdirigent för Göteborgs symfoniorkester.

14. Jämför *Bidrag till Sveriges officiella statistik ...* för åren 1862 och 1872.

15. Wallner 1991 del 2 s. 586.

16. Wallner 1991 del 2 ss. 586f.

högskolan i Göteborg i realiteten blev tämligen traditionell stödjer återigen det första påståendet, men viljan var stark och diskussionerna om ett alternativ fördes.

Det står med andra ord klart att det finns fog för bägge påståendena ovan. I Göteborgs rådde verkligen en krämarmentalitet. Dock gjordes också unika försök att konstituera ett mer organiserat och utvecklat konsert- och orkesterliv.

Varför klagade då likväl musikerna på att inte tillräckligt mycket hände? Ligger det i konstnärens natur att aldrig vara nöjd? Kan man säga att de potentiella möjligheter som fanns i och med stadens rikedomar skapade särskilda förväntningar hos just de musiker som verkade i Göteborg? Kanske, men snarare får man söka missnöjet i det faktum att de strävanden som gjordes faktiskt inte lyckades utan tid efter annan tvingades avvecklas. Det satsades alltså stort, men kostymen togs till för stor, och publikunderlaget var under andra hälften av 1800-talet för litet för att kunna genomföra den organisationsutveckling av musiklivet som låg bakom försöken med orkesterbildningarna. Det var med andra ord inte något fel på de människor som stödde orkesterbildningarna och gick på konserterna. Det var bara det att de var för få. Däremot fanns det en stor grupp lika rika som inte gynnade kulturlivet, och det är närmast dem som skall betraktas som krämare och Bacchusdyrkare.