

GÖTEBORGS MUSIKFÖRENING, 1872–1878

UPPBYGGNADEN AV ORKESTERN

Efter att de ekonomiska konjunkturen på nytt hade blivit goda i början av 1870-talet och musiklivet på nytt hade kommit igång med en större verksamhet, hade tanken om en fast orkester återigen fått fäste i stadens styrande skikt. Efter sonderingar om intresset för en förnyad orkesterbildning kunde därför James J. Dickson, Eduard Magnus, S.A. Hedlund, A.L. Pineus, L.G. Bratt och Pontus Fürstenberg inbjuda till ett sammanträde 22.4.1872 i Mindre börssalen. Till mötet kallades cirka 60 personer. Till största delen var det grosshandlare, men också en och annan doktor, professor och assessor som kallades samt domprosten Peter Wieselgren.¹

Inför mötet hade ett förslag om orkesterns storlek och verksamhet upprättats, daterat 15.4.1872, och det visar sig att initiativtagarna redan på detta tidiga stadium var överens om hur projektet skulle formas. På mötet 22.4.1872 diskuterades förslaget om att bilda ett *Göteborgs konsertinstitut* och dessutom en *Musikskola*. Planerna var så storslagna att de fötjänar att återges in extenso:

”Konsertinstitutet har till ändamål att bland samhällets alla klasser befrämja smaken för och kännedomen om tonkonsten såsom bildningsmedel och förädlande njutning. –

Dess syfte är i främsta rummet att på ett värdigt sätt uppföra såväl hädangångne som nu lefvande mästars mest framstående tonskapelser; dess verksamhet att under vintermånaderna October–April gifva i Göteborg:

8 större abonnements-konserter med biträde af inhemska eller utländska solister, af hvilka 3 konserter afses för uppförandet af större muskarbeten med körer, samt dessutom:

s.k. populära söndagskonserter till billigt pris å någon lämplig större lokal, för den större allmänheten, och slutligen att:

under sommarmånaderna gifva i Trädgårdsföreningens lokal 4 konserter hvarje vecka.

Dess syfte är vidare att, medelst kapellets ställande till hvarje här vistande teatersällskaps förfogande mot lämplig afgift, föredraga god s.k. entre-acte-musik

1. Det var enbart samhällets manliga makthavare som träffades. Inte en enda musiker var inbjuden, och inte heller August Ringné, nybliven ägare till Nya teatern, kallades (sig. A:1, GME, GSA).

och möjliggöra återgifvandet af ej endast teaterstycken med inlagd musik (vau-
deviller, operetter m.m.) utan äfven af större operor.”²

Konsertinstitutet skulle med andra ord ha en verksamhet i stor utsträckning lik-
nande Göteborgs orkesters men med betydligt större egen verksamhet. Det är
också detta som skiljer Göteborgs musikförenings orkester från Göteborgs orkes-
ter, nämligen att Göteborgs musikförenings verksamhet mycket noggrant plane-
rades. Göteborgs orkester var helt uppknuten till Nya teaterns tillresande sällskap,
och den egna verksamheten var mer obestämd vilket medförde att orkestern inte
utnyttjades. I programförklaringen för den nya orkestern vände initiativtagarna
på detta förhållande och framhöll först och främst vad orkestern skulle ha för egen
verksamhet och först därefter att orkestern också skulle vara en teater- och opera-
orkester.

Också viktigt att notera i programförklaringen, är den medvetenhet och strä-
van initiativtagarna hade efter att få en bred förankring bland olika publikkatego-
rier. Detta skulle åstadkommas med abonnemangskonserter, populära söndags-
konserter och utomhuskonserter sommartid, det vill säga med samma typer av
konserter som Göteborgs orkester hade haft om än i mindre omfattning.

Beträffande musikskolan skulle den lämna undervisning i ”piano, violin, vio-
loncell, alla slags blåsinstrumenter, musikens teori och sång”. En fullständig
kurs var beräknad till tre ettåriga kurser och varje elev skulle vara förpliktigad att
kvarstanna minst ett år. Musikskolan skulle också antaga elever ”hvilkas begåf-
ning och obemedlade ställning berättiga till undervisning gratis”. Dock skulle
dessa i gengäld åläggas att även studera ”musikens teori”, något som skulle vara
frivilligt för dem som betalade för sig.³

Vid mötet 22.4 beslutades att omgående starta en insamling, och den första
teckningslistan var klar för ifyllning redan fyra dagar senare. Bakom uppropet
ställdes sig tio män: A. Ehrensvärd, J.J. Dickson, E. Magnus, P. Wieselgren, S.A.
Hedlund, L.G. Bratt, A.L. Pineus, P. Fürstenberg, J.F. Dickson och L. Lundgren,
vilka inte bara representerade den merkantila världen utan också kyrkan (Wiesel-
gren), statsmakten (Ehrensvärd var landshövding 1864–85) och pressen (Hed-
lund). Även denna lista hade ett välformulerat upprop:

”En fullständig Orkester är, såsom hvar man inser, ett villkor för åstadkom-
mande af musik, som kan anses motsvara samhällets anspråk och vara egnad
att främja den musikaliska smaken samt åstadkomma den höga och förädlande
njutning som tonkonsten innebär. [...]

2. Förslaget är inordnat i protokollet för mötet 22.4.1872 (sig. A:1, GMF, GSA).

3. Detta sammanföll i tid med Axel Ståls planer på en sångskola i staden, se ovan sidan 126. Även
om inte några av dessa planer tycks ha realiserats, måste man erkänna den vidlyftiga musikpe-
dagogiska planering som ägde rum i Göteborg vid denna tid.

Då det företag, hvarom här är fråga, afser att bereda nytta och nöje inom alla kretsar af samhället hoppas man, att inbjudningen skall omfattas med allmänt intresse.”⁴

Tillblivelse och konstituering av direktionen

Formuleringarna i detta uppprop känner vi igen från upppropet inför orkesterbildningen tio år tidigare. Efter att teckningslistorna hade vandrat runt i de förmögare hemmen hölls ett nytt möte med dem som tecknat sig för bidrag. Mötet hölls 22.5.1872, och till det ”hade infunnit sig ett stort antal personer”.⁵ Då listorna på en månad hade inbringat 17.300 kr och mer var att vänta, beslöt de närvarande enhälligt att bilda Göteborgs musikförening. Till styrelseledamöter utsågs musikdirektören J. Czapek, assessorn H. Westin, grosshandlarna A.L. Pineus, P. Fürstenberg och L.G. Bratt, samt till suppleanter handlanden L. Lundgren och fabrikören L. Elliot.⁶ På det första styrelsemötet tre dagar senare, 25.5, valdes Westin till ordförande, Bratt till vice ordförande samt Pineus till kassör.⁷

Under de tre första arbetsåren hade styrelsen denna sammansättning, kompletterad med I.P. Valentin som suppleant i stället för L. Lundgren som hade avgått. Vid det allmänna medlemsmötet 16.10.1875 inför den fjärde säsongen avgick däremot hela den ordinarie styrelsen med undantag för Westin som satt kvar och var ordförande under hela Musikföreningens existens.⁸ De som invaldes i den nya styrelsen var M. Lagerberg, E. Salén, J. Heyman och L. Elliot, med I.P. Valentin och L. Lundgren som suppleanter.⁹ Även under de därpå följande åren ändrades styrelsens sammansättning flera gånger; på årsmötet 14.10.1876 avgick Salén och Elliot, och istället valdes herrarna F. Åkerblom och M. Olbers in som ledamöter.¹⁰ På årsmötet 16.10.1877, inför det sista arbetsåret, avgick M. Lagerberg och J. Heyman, varvid A. Lampe och I.P. Valentin valdes in i stället. Dess-

4. Sig. D, GMF, GSA. Uppropet finns också i avskrift i protokolls-boken (sig. A:2, GMF, GSA).
5. Citat från S.A. Hedlund som på mötet utsågs att både leda förhandlingarna och skriva protokoll (sig. A:1, GMF, GSA).
6. Lundgren avgick redan en knapp månad senare som suppleant. Se brev från honom 19.6.1872 vari han avsäger sig sitt uppdrag (sig. B, GMF, GSA). Man bör lägga märke till att det enbart var män i styrelsen för GMF till skillnad från styrelsen för Harmoniska sällskapet som vissa år hade lika många kvinnor som män. Den främsta orsaken till denna skillnad får man väl söka i att GMF var ett stort ekonomiskt företag, och att kvinnor inte ansågs kunna sköta sådana.
7. Styrelseprotokoll 25.5.1872 (sig. A:2, GMF, GSA).
8. För den sista säsongen saknas belägg för detta. Dock satt Westin kvar i styrelsen även den sista säsongen, varför det troligaste är att han också omvaldes som ordförande.
9. GHT 18.10.1875. Magnus Lagerberg har i sina memoarer (Lagerberg 1913 och 1914) inte med ett ord omnämnt vare sig GMF:s existens eller sin egen styrelsemedverkan i densamma.
10. Se GHT 14.10.1876.

utom har Andreas Hallén varit adjungerad till flertalet styrelsemöten och i sin tjänst haft ansvar för en del mer förtroendekrävande uppgifter, såsom att teckna musikerkontrakt och sköta löneutbetalningarna.

Nästan hela den ordinarie styrelsen avgick således efter de tre första arbetsåren, och denna avtappning på erfarna och rutinerade styrelsemedlemmar kan ha inverkat menligt på ledningen av orkestern. Ett tecken på att styrelsen blev allt mindre effektiv mot slutet, är att protokoll saknas efter 24.10.1876, det vill säga för de sista två arbetsåren.¹¹

Med tanke på att sommaren stod för dörren och orkestern skulle börja redan till hösten var styrelsen tvungen att snabbt ta itu med en rad frågor. Redan på det första mötet beslöts att erbjuda den göteborgsfödde musikern och tonsättaren Andreas Hallén tjänsten som kapellmästare för ett årsarvode på 2.000 kr. Hallén som var tämligen nyss hemkommen från sina studier i Tyskland ombads att infinna sig till nästa styrelsemöte som skulle vara tre dagar senare.¹²

Vid styrelsemötet 28.5.1872 infann sig Hallén och tackade ja till erbjudandet. Dagen därpå hade styrelsen ytterligare ett möte, till vilket man hade bett teatermannen Wilhelm Åhman vid Nya teatern samt konditor Christian Frick i Trägårn infinna sig. Vid mötet förklarade sig Åhman vara villig att betala 65 kr för orkesterns medverkan i varje föreställning, dramatisk eller lyrisk. Musikföreningen lovades också rätten att hyra Nya teatern för åtta konserter per år, och slutligen skulle Åhman ålägga dem som hyrde teatern att också hyra orkestern för 65 kr per föreställning. Konditor Frick i sin tur erbjöd sig att för 40 sommarkonserter i Trägårn den påföljande sommaren 1873 betala 40 kr per konsert.¹³

Precis som Czapek tio år tidigare, fick nu Hallén styrelsens uppdrag att resa utomlands för att engagera musiker. Så här långt hade styrelsen haft framgång. Man hade fått en kapellmästare som dessutom hade goda Tysklandskontakter, vilket var bra när musiker skulle engageras. Vidare hade man knutit viktiga kontakter i staden och säkrat spelningar för orkestern såväl under spelsäsongen som under de mer olönsamma sommarmånaderna. Därmed hade man på kort tid kommit långt i arbetet med den ena målsättningen för Göteborgs musikförening, den konsertgivande.

Med den andra målsättningen, att bilda en musikskola, gick arbetet dock inte lika lätt. Helt naturligt var det den konsertgivande delen av Musikföreningen som var den viktiga. Men planerna på en musikskola fanns ändå kvar under en lång

11. Det svikande intresset och svårigheten att få en kontinuerligt fungerande styrelse, återspeglade sig också i medlemsuppslutningen på årsmötena. Från det första årsmötet antecknade S.A. Hedlund att ett stort antal personer hade samlats. Vid årsmötet 1874 var de närvarande förutom styrelsen och Hallén ytterligare fem personer.

12. Styrelseprotokoll 25.5.1872 (sig. A:2, GMF, GSA).

13. Styrelseprotokoll 28 och 29.5.1872 (sig. A:2, GMF, GSA).

tid, och i enlighet med de stadgar som antogs på det allmänna medlemsmötet 22.5.1872, bildade styrelsen en kommitté som skulle arbeta med detta ärende.¹⁴

Kommittén tillsattes vid ett styrelsemöte 3.1.1873 och bestod av I.P. Valentin, S.A. Hedlund, Rektor N.A. Johansson, A. Hallén, A.L. Pineus samt L.G. Bratt. Hur dessa herrar arbetade framgår ej av några handlingar, men vid årsmötet 17.10.1874 meddelade styrelsen att kommittén ej hade lyckats finna en lämplig lokal, varför ärendet tills vidare bordlades.¹⁵ Från och med nu arbetade styrelsen enbart med den konsertgivande verksamheten, och Göteborgs musikförening blev synonymt med symfoniorkestern i Göteborg.

Ännu ett projekt som orkesterdirektionen diskuterade dock utan resultat skall nämnas. Till ett styrelsemöte hade stadsarkitekten Gegerfelt ombetts komma för "... förberedande diskussion om ett eventuellt uppförande af en Konsertsalong i Trädgårdsföreningen".¹⁶ Ämnet togs därefter inte upp vid något ytterligare tillfälle, och det enda vi kan konstatera är att styrelsen hade stora förhoppningar om att med Göteborgs musikförening som grundorganisation organisera och bygga upp musiklivet i staden med både orkester, musikskola och konserthus.

Ekonomi

Vis av tidigare misstag tog de ansvariga för Musikföreningen ett fastare grepp om ekonomin än vad de styrande för Göteborgs orkester hade gjort. När det gällde Göteborgs orkester nöjde sig de ansvariga med vad de fick i bidragsteckning från allmänheten. De styrande för Musikföreningen gjorde däremot en kalkyl över hur mycket medel som behövdes:

"En sådan Orkester kan likväl ej, åtminstone icke ännu på flera år, bära sig utan särskilda bidrag, och har det blifvit beräknadt, enligt hvad därför uppgjort förslag gifver vid handen, att här erfordras en garanti för fyllande af en brist utaf omkring 18.000 Riksdaler om året."¹⁷

Initiativtagarna för den nya orkestern fick bidragsgivarna att teckna sig för 18.208 kr per säsong, att jämföra med de 6.685 kr som man fick in för Göteborgs orkester. Annorlunda med den nya orkestern var också att man bara kunde lämna årliga bidrag och inte som med den förra orkestern, bidrag till en grundfond.

14. Tanken på ett musikinstitut var inte bara ett önsketänkande från några få; tvärtom stod det inskrivet i föreningens stadga §1, att ett "musikinstitut för meddelande af ordnad undervisning i musik, med särskild hänsyn till de instrumenter som orkestern omfattar" skulle bildas och underhållas. Stadgan inordnad i protokoll för 22.5.1872 (sig. A:1, GMF, GSA).

15. Protokoll från årsmötet 17.10.1874 (sig. A:2, GMF, GSA).

16. Styrelseprotokoll 2.9.1874, sig. A:2, GMF, GSA.

17. Ur förordet till teckningslistan (sig. D, GMF, GSA).

Totalt var det 239 bidragsgivare som tecknade sig för alltifrån 1000 kr till 3 kr per säsong,¹⁸ och de som gav mest framgår av följande tabell:

Tabell 5: Bidragsgivare till Göteborgs musikförening ned till 100 kr^a

Bidragsgivare	Årliga bidrag	Bidragsgivare	Årliga bidrag	Bidragsgivare	Årliga bidrag
James J. Dickson	1000	Edvard Jacob Heyman	200	James F. Dickson	100
Eduard Magnus	1000	Theodor Heyman	200	Albert Ehrensvärd	100
Oscar Dickson	500	Ed. Levisson	200	Johan Jacob Ekman	100
Robert Dicksson	500	Emanuel Laz. Magnus	200	N.P. Ekström	100
Robert Hichens	500	Theodor Mannheimer	200	Robert J. Graf	100
Oscar Ekman	300	Arvid Ludvig Pineus	200	Oscar Hertzman	100
Sven Renström & Co	300	Olof Wijk d.y.	200	L.J. Jansen & Co	100
Wilhelm Röhss & Co	300	Carl Wijk	200	Herman Josephsson	100
Isaac Philip Valentin	300	Morten E. Wærn	200	L. Larsson	100
John West Wilson	300	August Abrahamson	150	Julius Lindström	100
Lars Gustaf Bratt	250	Ludvig Elliot	150	O. Lindström	100
Gabriel Heyman	250	James Gibson	150	M. Malm	100
J.A. Kjellberg & Söner	250	Leopold Abramson	100	Adolph Meyer	100
Albert M. Lamm	250	C.A. Anderson	100	Johan Michael Möller	100
August Leffler	250	Oscar Andrén	100	Carl Johan Sirenus	100
Jacob Rubenson ^b	250	Alexander Barclay	100	R.W. Wahlgren	100
Eduard Delbanco	200	A.E. Broddelius	100	G.A. Wall	100
Jacob Elliot	200	August Carlsson & Co	100	Bruno Wendel	100
David Otto Francke	200	B. Dahlgren	100	J. Wennerberg	100
Pontus Fürstenberg	200	Bengt Erland Dahlgren	100	Erik Wijk	100

a. Källa: Kassaboken (sig. G II:1, GMF, GSA).

b. Dessutom gav Jacob Rubensons hustru Fröjda (f. Gumpert) själv 50 kr.

Den sociala skiktningen bland bidragsgivarna var likadan som den hade varit för Göteborgs orkester. Mest pengar bidrog naturligtvis stadens ledande familjer med. Av stadens ledande musiker bidrog Czapek (25 kr), Albert Lindstrand (10 kr), Aron Hultgren (5 kr) och P.J. Ållander (5kr).¹⁹

18. Medlem i Göteborgs musikförening var enligt stadgans §2 "en hvar person i Göteborgs samhälle, som till föreningens ändamål bidrager med ett årligt belopp af minst Fem riksdaler rmt." Den udda trekronan i totalsumman (18.208 kr) härrörde från en Axel Stiberg som lyckades bli medlem för enbart tre kronor.

19. Inför den andra säsongen skänkte Aron Hultgren ett extra bidrag om 60 kr, kassaboken 8.10.1873.

Med bidragsteckningarna, som inbringade nästan tre gånger så mycket som Göteborgs orkester hade fått, och med avtalen med Åhman och Frick hade styrelsen skapat en god ekonomisk grund. Likväl ville styrelsen ha medlemmarnas råd och delaktighet i beslut om –

”Huru ett möjligen uppkommande deficit i första arbetsårets beräknade inkomster skall betäckas? – samt Huru vida Musikföreningen, derest den erforderliga garantien för styrelsen att få en eventuell brist betäckt ej kan åstadkommas, bör upplösas? Eller hvilka åtgärder böra i motsatt händelse vidtagas?”²⁰

I denna kniviga fråga svek medlemmarnas intresse. Ett första möte som hölls 6.6.1872 var dels så fåtaligt besökt, dels ”uttalade de närvarande så motsatta åsikter derom ...” att styrelsen ej ansåg sig kunna fatta beslut i frågan. Därför bestämdes att nytt möte skulle hållas en dryg vecka senare 15.6, till vilket samtliga medlemmar skulle kallas. Av de då 235 bidragsgivarna hade 182 nåtts av den personliga kallelsen och ej anmält förhinder,²¹ men trots detta infann sig så få att utgången blev densamma som vid det första mötet.²² Något beslut i ärendet finns ej protokollfört.

Det är främst i två avseenden som man märker att styrelsen för Musikföreningen ägde en större realism för ekonomi än vad styrelsen för Göteborgs orkesterkassa hade haft. Det ena är beräkningen av hur mycket pengar som behövdes från medlemmarna för att debet och kredit skulle gå ihop. Det andra är styrelsens klara medvetenhet om vikten av att arrangera konserter och hålla orkestern verksam. Medan Göteborgs orkester ofta kunde vara överksam, utnyttjades Musikföreningens orkester ibland dubbelt så att orkestern var uppdelad i två mindre kapell som spelade samtidigt i olika arrangemang. Exempel på detta är den långa serien med populärkonserter 1876/77 då en del av orkestern genomförde dessa medan en annan del gav orkesterbiträde vid Nya teatern eller Mindre teatern.

Föreningens årliga omsättning var ungefär 40.000–50.000 kr. Av intäkterna utgjorde bidragen under de första åren cirka 50% och under de sista åren cirka 35%, medan inkomsterna från konserter och orkesterbiträde på motsvarande sätt rörde sig uppåt från 50% i början till 65% de sista åren. Av inkomsterna från verksamhet utgjorde Musikföreningens *egna* arrangemang cirka 40–50%. För Göteborgs orkesters del kom den absoluta merparten – upp till 90% – av spelinkomsterna från andras arrangemang där orkestern hyrdes in.

Även för Musikföreningen var inkomstkällan från orkesterbiträde på stadens två teatrar stor och viktig, men det fanns också andra inkomstkällor. Medan

20. Sig. A:1, GMF, GSA. För att markera allvaret med frågan var hela avsnittet understruket.

21. Se listan över kallade personer till mötet (sig. A:1, GMF, GSA).

22. Se odaterat protokoll som dock kan fastställas till tiden mellan 20.6 och 9.10.1872 (sig. A:1, GMF, GSA).

Göteborgs orkester i stort sett var överksam under sommarmånaderna, spelade Musikföreningens orkester in ungefär en fjärdedel av spelinkomsterna under denna årstid. Det gick till så att direktionen lade ut hela orkestern på anbud till ledningen för antingen Trädgårdsföreningens park eller för Lorensbergs park. Dessa två parker konkurrerade med varandra om sommarflanörernas gunst, och publiktrycket hade stor betydelse för parkernas serveringar och andra inkomster. Av de sex somrar som orkestern var verksam, musicerade orkestern under den första sommaren 1873 i Lorensbergsparken, medan den under de resterande somrarna 1874–78 musicerade i Trägårn.

Efter det att överenskommelse träffats och kontrakt skrivits om sommarmusiken, kunde direktionen koppla av och bara vänta på pengarna. Ansvaret för att det hela skulle gå ihop vilade nu på den lokala arrangören.²³

Den näst största intäkten av spelinkomsterna var från de konserter Musikföreningen arrangerade som sina egna, främst de årliga tio abonnemangskonserterna. Dessutom gav orkestern också orkesterbiträde åt diverse enskilda artister som arrangerade egna konserter.

Slutligen en detalj som också bör ha påverkat orkesterns ekonomi positivt. I musikernas anställningskontrakt fanns en klausul inskriven som begränsade deras spelmöjligheter, och som därmed också minskade konkurrensen för Musikföreningens arrangemang. Visserligen fick musikerna medverka i musik till privata fester och baler såvida det ej kolliderade med övrig tjänstgöring, men de fick ej medverka i andra offentliga arrangemang utan direktionens medgivande. Några musiker kringgick detta genom att inte kontraktbinda sig med föreningen i förvisning om att de ändå var efterfrågade för konsertverksamheten. Exempel på detta är de tre bröderna Beyerböck under den sista säsongen 1877/78, men flertalet musiker vågade förmodligen inte agera på samma sätt. För dem innebar anställningen i Göteborgs musikförening visserligen fast engagemang med lön men samtidigt ett hinder för annan konstnärlig och artistisk verksamhet.

Men om nu inkomsterna från en omfattande verksamhet var goda, så innebar inte det automatiskt att orkesterns ekonomi var god. Trots att inkomsterna från verksamheten steg från 50% för de första åren till 65% för de sista, vilket i sig betydde att orkestern blev mer oberoende av bidragsteckningarna, räckte inte detta för utgiftsökningarna. Den ojämförligt största utgiftsposten var musikernas löner, vilka slukade 90–95% av inkomsterna. Dels hade Musikföreningen en något större numerär än sin föregångare, dels hade initiativtagarna för orkestern kalkylerat med för små löner. Denna löneuppgörelse höll för det första arbetsåret, men då musikerna hotade med massuppsägningar för att de inte klarade uppehållet, tvingades direktionen att inför det andra året höja lönerna. Detta spräckte kalkylen, vilket vi skall se längre fram.

23. Det hände dock att oenighet rådde om innebörden av kontraktet, och att detta ledde till rättslig prövning, se vidare nedan.

Emellertid är det också en omständighet som man kan undra över vid den ekonomiska planeringen för Göteborgs musikförening, nämligen varför inte Musikföreningen ekonomiskt slogs samman med den fortfarande existerande Orkesterkassan. Syftet med orkestrarna var detsamma och initiativtagarna och styresmännen var även de i stort sett samma personer. Det naturliga hade varit att Göteborgs orkesterkassa skänkt sina kvarvarande medel till Musikföreningen vid dennas bildande, på samma sätt som Orkesterkassan fick överta de medel som teaterdirektör Stjernström hade donerat till Nya teatern.

Den ställda frågan kan inte besvaras, och av källorna att döma har den heller aldrig diskuterats. De överblivna medlen i Orkesterkassan förvaltades på ett mer rättabelt sätt och användes endast sällan under resten av 1800-talet till musikändamål.

Vi får heller inte svar på frågan huruvida Orkesterkassans notbibliotek lånades ut till den nya orkestern. Inte heller den frågan tycks ha diskuterats.

Orkesterledning och -besättning

Ledning

Direktionen hade den stora lyckan, att kunna erbjuda Andreas Hallén kapellmästarskapet just i den mellanperiod då Hallén hade återvänt hem ifrån sina utlandsstudier och innan han på nytt på nytt hade hunnit flytta hemifrån, vilket han annars med stor sannolikhet snart skulle ha gjort. Göteborg erbjöd vid denna tid inte några större arbetsmöjligheter för en musiker som hade låtit utbilda sig vid Tysklands ledande musikcentra.

Som kapellmästare var det inte bara Halléns ansvar att leda orkestern vid konserter. Han hade också huvudansvaret för programsammansättningen. I stort har Hallén själv fått sätta ihop programmen till konserterna liksom han har fått bestämma mellanaktsmusiken till teaterspelningarna; ”dock skola programmen till de stora winterkonserterna å Nya teatern för hvarje särskild gång underställas Styrelsens bepröfvande och gillande.”²⁴ I praktiken har Hallén ställt samman konsertprogrammen till de stora abonnemangskonserterna och fått dem godkända av styrelsen.²⁵ Detta är värt att notera eftersom Halléns programprofil var utpräglat nytyisk, vilket han också fick en del kritik för, i synnerhet i recensionerna.

Hallén hade även andra arbetsuppgifter; dels skulle han förhandla med ”främmande konstnärer” om biträde vid abonnemangskonserterna, dels hade han ansvaret för musikalierna, inköp, beställning av stämutskrifter, med mera. Han

24. Artikel 5 i Halléns kontrakt för 1876/77 (sig. F I, GMF, GSA).

25. Se genomgående i protokolls-boken (sig. A:2, GMF, GSA).

fungerade också som en förman som skulle ”tillse att god ordning och disciplin, afseende såväl orkestermedlemmarnes uppförande, som deras punktlighet wid tienstgöring i allo iakttages, äfvensom att humant och höfligt bemöta sagde medlemmar”.²⁶ Av de mer administrativa sysslorna, var det Hallén som hade hand om löneutbetalningarna. Han tecknade också kontrakten med de enskilda musikerna.

Hallén var inte ensam kapellmästare för orkestern. I vissa fall fick han hjälp med att leda orkestern vid ”musikställningar, som gifvas i sådana Schweizerilokaler, der utskänkning och rökning under musikens utförande eger rum”. Likväl skulle han ”överwaka och ansvara för orkesterns noggranna inöfning till dylika musikställningar”.²⁷ När Hallén själv var befriad från att anföra orkestern, hade i första hand konsertmästaren (och andre konsertmästaren) skyldighet att ta över, men dessutom fungerade framför allt Leopold Beyerböck som kapellmästare.²⁸ Dessutom figurerar Carl Hultén (1842–1917) som kapellmästare vid en del av orkesterns spelningar, bland annat vid teaterföreställningar. Hulténs roll är dock oklar; i orkesterns räkenskaper finns inget som tyder på att Musikföreningen skulle ha arvoderat honom.²⁹

*Besättning*³⁰

Engagemang av orkestermusiker handhades av Hallén. Efter det konstituerande mötet där Musikföreningen bildades och en styrelse tillsattes, åkte Hallén ner till Tyskland och anställde de musiker som behövdes. Av räkenskapshandlingarna att döma hade Hallén också hjälp av en Julius Leichszenring i Leipzig, som också vid senare tillfällen engagerade musiker åt orkestern.³¹ Orkesterdirektionen satte också in annonser i tyska musiktidningar,³² och även i fortsättningen när orkesterbesättningen behövde kompletteras anlätades kommersiella musikeragenturer i olika delar av Tyskland, till exempel Weimar och München.

26. Artikel 4 i Halléns kontrakt för 1876/77 (sig. F I, GMF, GSA).

27. Artikel 2 i Halléns kontrakt för 1876/77 (sig. F I, GMF, GSA).

28. Jämför musikerkontrakten, till exempel för Friedrich Brandt som anställdes ”... als zweiten Concertmeister mit Schuldigkeit zu dirigieren.” (Sig. F I, GMF, GSA)

29. Se GHT 14.3.1878 där det omtalas att August Ringnér bjöd på middag på Börsen efter GMF:s sista abonnemangskonsert. Skålar utbringades då för bland annat kapellmästarna Hallén och Hultén. Carl Hultén blev senare kapellmästare vid Stora teatern och omnämns också av Åkerlund (1918) som aktiv inom Göta Par Bricole. För en nekrolog om Hultén, se *Svenska scenen. Tidning för scenisk konst*, 1917 nr 17 s. 136.

30. Se även bilaga 6.

31. Verifikation 1873/74:8 ”öfverenskommen provision för anskaffande af 3ne musiker: 18 Th (sig. G III:2, GMF, GSA).

32. Jämför verifikation 1875/76:285 där också annonsen är bifogad (sig. G III:3, GMF, GSA).

Detta handlingsätt tyder på en tilltagande organisering av musiklivet. Men det innebar också en tilltagande kommersialisering, där tendenser fanns till att den enskilde musikern proletariserades och kom att vara underordnad internationella impresarier. Utvecklingsmässigt i musiklivet innebar detta ett avsteg ifrån vad Heister kallar ”enkel varuproduktion” där den enskilde musikern hade fullständig kontroll över sitt musikerskap och sig själv som konsertgivare. Denna enkla varuproduktion har beskrivits ovan i kapitel 2 som ”konserter med benäget biträde”. Vad som nu började ta över inom musiklivet, och vad som både Göteborgs orkester och i synnerhet Musikföreningens orkester är exempel på, var en ”kapitalistisk varuproduktion”, där den enskilde musikern var avhängig av en konsertagentur eller en konsertdirektion som arbetade med musiker anställda ungefär som inom industrin.³³

I det första utkastet till en orkester från 15.4.1872, som också diskuterades på mötena 22.4 och 22.5.1872, räknade orkesterledningen med en orkester som var något större än den från 1860-talet, nämligen förutom kapellmästare och konsertmästare 3 vl1, 3 vl2, 2 vla, 2 vcl, 2 kb, 2 fl, 2 ob, 2 klar, 2 fag, 4 hrn, 2 trp, 2 trb, 1 puka och 1 slagverk.³⁴ En sammanställning av orkesterns verkliga storlek och stämbesättningar ser ut som följer:

Tabell 6: Stämbesättningen i Göteborgs musikförenings orkester^a

Säsong	vl1	vl2	vla	vcl	kb	fl	ob	kl	fag	hrn	trp	trb ^b	pka	slgv ^c	Totalt	vktn
1872/73	4	3	2	2	2	2	2	2	2	2	2	3	2		29	1
1873/74	4	4	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	1		29	2
1874/75	5	4	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	1		30	1
1875/76	5	4	3	2	2	2	2	2	2	2	2	2	1		31	1
1876/77	5	4	3	2	1	2	2	2	2	3	2	2	1		31	1
1877/78	5	5	3	3	3	2	2	2	2	4	2	2	1	1	36	1

- I denna sammanställning har endast de musiker medtagits som har ingått i orkesterns ordinarie besättning. I bilaga 6 omnämns också de musiker som endast tillfälligtvis medverkade i orkestern. Se vidare i bilaga 6 om källorna för tabellen.
- Gustaf Nordström spelade förutom trombon även tuba.
- Åtskilliga av de musiker som spelade mässingsinstrument stod på löneutbetalningarna också uppsatta som slagverkare, se bilaga 6. Det har dock inte gått att definiera en enskild slagverkare för respektive säsong mer än för 1877/78.

Förutom Hallén var totalt 115 musiker engagerade i Göteborgs musikförening. Musikerbeståndet och stämbesättningarna fluktuerade i betydligt högre utsträckning vad gäller Musikföreningens orkester, än vad som hade varit fallet med den tidigare orkestern. Det hände inte så sällan att musiker lämnade orkestern mitt

33. Heister 1983 s. 194.

34. Förslag till stämbesättning, daterad 15.4.1872 (sig. A:1, GMF, GSA).

under säsongen, liksom det också hände att musiker nyrekryterades under säsongen. I större utsträckning än vad som hade varit fallet med den tidigare orkestern engagerades också musiker mer tillfälligtvis för enskilda konserter, liksom det också nu var vanligare att musiker trakterade två instrument. Detta senare gällde inte bara för närliggande instrument som trumpet/trombon eller violin/ viola. Det hände också att musiker alternerade mellan mer artfrämmande instrument, som till exempel mellan oboe och viola.³⁵ En av anledningarna till detta flexibla sätt att använda de enskilda musikerna, var den repertoar som orkestern framförde med en tydlig nytysk profil främst företrädd av Richard Wagners musik. Därför finns också i bilaga 6 de musiker upptagna som till och från användes som extra slagverkare. Av källmaterialet att döma fanns det flera musiker som inte ingick i orkesterns ordinarie besättning, men som ändå tämligen frekvent engagerades för enskilda konserter. Slutligen finns i källmaterialet också enskilda musiker vilkas instrument det ej har gått att få uppgifter om.

Av dessa anledningar skall tabellen ovan studeras med viss reservation och möjligheter till omfördelning inom instrumentgrupperna stråk- och mässingsinstrument.³⁶ En skillnad mellan Musikföreningens orkester och den tidigare, var också att Hallén utsåg förste och andre konsertmästare, se bilaga 6. Orkestern saknade dock förste konsertmästare under andra säsongen. Vidare förstärktes orkestern vid några tillfällen då extra hjälp behövdes. En sådan, tämligen ovanlig, förstärkning var när hela det *Münzerska damkapellet* ingick i orkestern. Tidigare hade Elfrida Andrée till och från medverkat som harpist och organist i enskilda konserter, men så här många kvinnor i en symfoniorkester hade Göteborgspubliken aldrig tillförne skådat.³⁷

Som antydde ovan, och också framgår av bilaga 6, var omsättningen på musiker mycket stor, och orkestern tvingades att kontinuerligt nyanställa personal. Speciellt gällde detta inför säsongstarterna (1.10) då musikerna ofta sade upp sig från sina tjänster och lämnade landet. Det hände också att musiker avvek i strid

35. Se härom i bilaga 6 musikerna J. Beyerböck, A. Nemeč, A.F. Sandberg och J. Thyboni.

36. *Teater-kalender för Göteborgs stående teater åren 1874–1877* anger att orkestern 1876/77 hade 33 orkestermusiker exkl. 1 vaktmästare. Bland annat uppges att Ållander medverkade på cello, vilket han enligt GMF:s räkenskaper för löneutbetalningar gjorde endast i liten omfattning under denna säsong. Liknande svårigheter till tolkningar av materialet finns också med några andra musiker, till exempel Bringezu.

37. Annonsen till konserten 8.11.1876 uppgav endast: "Orkestern är för denna konsert förstärkt" (GHT 6.11.1876), men i recensionen (GHT 9.11.1876) uppgavs att det var "Münzerska kapellets medlemmar" som hade medverkat. I själva verket hette kapellet *Münzerska Damkapellet*, en orkester som gästade staden och sedan ungefär en månad hade givit konserter varje kväll på det populära Café du Commerce vid Skeppsbron (se nästan dagliga annonser i GHT 9.10–10.11.1876). Någon särskild orsak till förstärkningen (till exempel ett Wagner-förspel) går inte att uttyda från konsertprogrammet, som tvärtom bestod av ett hopplock av småstycken. Myers (1993 s. 192) nämner ett flertal ensembler med ordet "Münzer" i namnbildningen under perioden 1870–99 men kan inte närmare identifiera dem.

mot gällande kontrakt eller att de, efter att ha tecknat kontrakt i Tyskland med någon agentur, aldrig infann sig. I synnerhet var det bland de utländska musikerna som omsättningen var stor. Av sammanlagt 64 utländska musiker som var engagerade i orkestern, stannade endast åtta kvar i Göteborg under fyra säsonger eller mer, och ungefär hälften av dem stannade i orkestern under endast en säsong.³⁸

Hallén kunde självfallet inte resa utomlands vid varje tillfälle som orkestern behövde nyrekrytering, varför orkesterledningen i stället begagnade sig av olika musikeragenter, förutom den ovan nämnde Leichssenring i Leipzig också Robert Schrader i München.³⁹ Orkesterledningen annonserade också i tyska musiktidningen *Musikalisches Wochenblatt* dels efter musiker, dels om att tonkonstnärer som ämnade företa konsertturnéer till Norden borde kontakta Musikföreningens direktions för eventuellt engagemang.⁴⁰

Den höga musikeromsättningen blir speciellt påtaglig om vi jämför med hur förhållandet var för Göteborgs orkester. Varför den var så hög för Musikföreningen är svårt att ge ett entydigt svar på. En viktig förklaring har varit musikernas osäkerhet och svårigheter med att etablera sig i ett främmande land med ett främmande språk. Även de låga lönerna, se nedan, har gjort det svårt för musikerna att finna sig tillrätta. Men frågan kvarstår likväl varför omsättningen var så mycket högre för Musikföreningen än tidigare. Det är möjligt att svaret skall sökas i de nya produktionsförhållanden som rådde med musikeragenturer som bidrog till proletariseringen av den enskilde musikern. Från den tidigare ”enkla varuproduktionen” där den enskilde musikern själv hade kontroll över sitt arbete och musikerskap, blev han nu mer utlämnad till en marknad där han såldes och förmedlades av mellanhänder. Detta kan ha skapat oklara och osäkra relationer mellan arbetsgivare och arbetstagare, liksom det kan ha skapat osäkerhetskänslor hos musikern och en önskan att själv kontrollera sina anställningsförhållanden. En ytterligare bidragande orsak till att så många musiker avvek ifrån orkestern kan vara att Andreas Hallén var en svår person att samarbeta med, vilket framkommer längre ned under ”Tvister”.

Sammanfattningsvis kan vi alltså fastslå att Musikföreningens orkester var relativt liten, om än något större än Göteborgs orkester. Dock är den enda orkester i Sverige att jämföra med Hovkapellet, som under säsongen 1873/74 hade 55 musiker.⁴¹ De orkestrar som fanns i andra städer ute i Europa vid mitten och

38. Bland de utländska musikerna räknar jag inte in Anton Luzek och Wenzel Wiesner vilka hade bosatt sig permanent i staden efter avvecklingen av Göteborgs orkester.

39. Till exempel verifikation 1875/76:171 och kassaboken 14.3.1876 (sig. G III:3, GMF, GSA). Inför sista säsongen engagerades fem av de tyska musikerna (Hofhansel, Kieselbach, Friedel, Rohm och Heinitz) genom ”Das Engagements-Bureau für Musiker des Allgemeinen deutschen Musiker-Verbundes” (se kontrakten samt brev och räkning från Allgemeiner Deutscher Musiker-Verband, Lokal-Verein München, sig. B, GMF, GSA).

40. Verifikation 1875/76:285 respektive 1873/74:316 (sig. G III:3, GMF, GSA).

under senare hälften av 1800-talet hade som regel lika stora besättningar som Hovkapellet.⁴² Samtidigt kan man fastslå att många av de städer i Europa, som också hade orkestrar, var mångdubbelt större än Göteborg.

Löner och anställningsförhållanden

*Löner*⁴³

Precis som vid planläggningen av Göteborgs orkester, kalkylerade också ledningen för Göteborgs musikförening med lägre musikerarvoden än vad de senare skulle tvingas gå med på. Efter att ha levt sig igenom det första arbetsåret med de låga lönerna, hotade musikerna med massuppsägningar inför det andra arbetsåret om inte lönerna höjdes. Brev till direktionen, som samtliga var daterade 30.6 eller 1.7.1873 och med i stort sett samma lydelse, vittnar om en samfällid aktion. Ett exempel på dessa brev är följande:

”Laut meines Contractes im Zusatz des Artickel 3 wo es heist: ’Will H. Müller sich nicht auf ein zweites Jahr verpflichten, etc.’ thue ich Ihnen hirt-durch zu wissen, dass es mir unmöglich ist, bei meiner jetzigen Gage auf ein zweites Jahr abzuschliessen. Sollte die geehrte Directtion nun gesonnen sein, eine mir entsprechende Zulage zugen ähren [sic!], so bitte ich freundlichst, mir bis spätestens 15. d. M. darüber Bescheid zugeben. Im Nichtfall seh ich diesen meinen Brief als Kündigung an und bin also vom 1. Okt. d. J. den Verpflichtungen des Musik-Verein Orchesters entbunden!”⁴⁴

Det fanns också musiker som inte framförde några krav på lönehöjningar utan endast meddelade sin uppsägelse ”da es mir unmöglich ist mit der jetzigen Gage existieren zu können.”⁴⁵ Väl medvetna om att ett massavhopp från orkestern skulle förorsaka både extra besvär och extra kostnader med nyanställningar, gick

41. Uppgiften grundar sig på material från Åke Edenstrand. Norlind och Trobäck (1926 s. 195) uppger att Hovkapellet hade 51 musiker.

42. Jämför Tabelle i artikeln ”Orchester” i MGG.

43. De löner som här uppges är, om inget annat meddelas, månadslöner. Lönera baserades på årsarvoden och dividerades sedan med 12. Detta är också orsaken till att en del av lönerna inte slutar på jämna kronor och ören.

44. ”Enligt mitt kontrakt med tillägg av artikel 3 där det står: ’Vill H. Müller inte binda sig för ytterligare ett år etc.’ låter jag er härmed veta att det är omöjligt för mig att med mitt nuvarande gage komma överens om ytterligare ett år. Skulle den ärade direktionen inte vara hågad att ge mig ett motsvarande pålägg så ber jag vänligast om besked senast den 15 i denna månad. Om så inte sker betraktar jag detta mitt brev som en uppsägning och är från förste oktober detta år fri från förpliktelser gentemot Musikföreningens orkester.”

Brev daterat Göteborg 30.6.1873 från O. Müller till direktionen (se korrespondens, sig. B, GMF GSA). Brevet är undertecknat ”O. Müller” trots att musikern i kontraktet kallade sig ”K. Müller”.

direktionen musikerna och deras krav på lönehöjningar till mötes. Till det dåliga löneläget för det första året bidrog att de respengar, som en del musiker hade fått för att över huvud taget kunna ta sig till Sverige, drogs av från deras löner.⁴⁶ Men även om lönerna höjdes från och med den andra säsongen, var de fortfarande för låga för de flesta. Många musiker låg konstant efter med ekonomin och levde på förskott trots att lönen utbetalades halvmånadsvis.⁴⁷ Det hände också att musiker fick låna pengar av Musikföreningen, så som till exempel A.F. Bergendahl som fick låna 90 kr mot 6% ränta så att han kunde köpa sig en ”concert-trumpet”.⁴⁸ En som inte inkom med något skriftligt klagomål på lönen, men ändå fick en höjning, var Hallén. Hans månadslön under första året 166,67 kr höjdes inför andra året till 208,32 kr för att från och med 1.1.1875 och till orkesterns upplösning vara 250 kr.

Om vi studerar orkestermusikernas löner för det andra året, det vill säga efter höjningen,⁴⁹ låg de med en spridning på 100% mellan den lägsta och högsta betalade. Lägst betalda var sex svenskar (bleckblåsare och slagverkare) med 67,50 kr och högst betalda var två utlänningar (försteviolinist och förstecellist) med 125 och 135 kr.⁵⁰ Lönen för flertalet musiker låg mellan 100–120 kr.⁵¹

Lönemässigt var alltså svenskarna ett slags B-lag jämfört med utlänningarna, och även i övrigt gällde samma skillnader mellan de båda grupperna, något som också hade varit påtagligt i Göteborgs orkester. Men även om det fanns en del naturliga förklaringar till svenskarnas lägre löner, nämligen att de redan hade en viss tryggad inkomst och dessutom trakterade enklare och mindre värderade instrument, kan man också bakom lönesättningen skönja en inställning att de

45. ”... då det är omöjligt för mig att kunna existera med det nuvarande gaget.”

Brev från Friedrich Brandt, 30.6.1873 (B, GMF, GSA). Brandt avslutade brevet, till vilket han också bifogade sitt kontrakt, med att be om ett snabbt svar. Tydligt fick han ett positivt sådant, för han blev kvar i orkestern ända till slutet.

46. Se kvitton på löneutbetalningarna för 1872/73 till exempel verifikationerna 1872/73: 75, 76 med flera: ”afdrag ¼ respengarna” (sig. G III:1, GMF, GSA). I enlighet med kontrakten fick musikerna ett visst resebidrag, men det har inte varit tillräckligt.

47. Se ”Förskotters Conto: [N.N.] afbetalt ...” i kassaboken flerstädes, till exempel debet mars – maj 1876.

48. Jämför kassaboken credit 31.10.1873 och verifikation 1873/74:82 (sig. G III:2, GMF, GSA). Detsamma gällde också andra av orkesterns musiker, till exempel O.L. Svensson och F. Brandt.

49. Första årets löner låg på ungefär 75–85% av lönenivån för andra året. Detta gäller dock bara för dem som fick en lönehöjning vilket flertalet svenskar inte fick.

50. Försteviolinisten var F. Brandt som tillika var andre konsertmästare men ändå hade lägre lön än förstecellisten H. Marschner. Normalt hade förste konsertmästare den högsta lönen men detta andra år saknade orkestern en sådan.

51. En skillnad i lönesättningen för GMF jämfört med den för GO var att samtliga musiker i GMF hade fasta månadslöner. Enligt de ursprungliga planerna (se utkastet 15.4.1872) skulle en mindre grupp av de svenska musikerna få ersättning per speltillfälle. Detta slapp de nu, men de var ändå med sina 67,50 i månadslöner orkesterns lägst avlönade musiker.

svenska musikerna betraktades som sämre musiker bara för att de var svenskar. Möjligen kan det vara så, att det fanns en svensk värdering och en svensk tradition, som sade att goda musiker skall vara utländska musiker.⁵² Något som talar för detta är att de svenskar i orkestern som spelade andra instrument än mässingsinstrument och slagverk och som heller inte var regementsmusiker, ändå låg löne-mässigt mycket lågt.⁵³ Under det sista året hade till och med konsertmästaren Ernst Schiever med 260 kr en något högre lön än vad Hallén hade med 250 kr.

Även under de följande åren höjdes lönerna något, vilket däremot inte tycks ha skett efter hot om massuppsägning. Frånsett det stora undantaget Ernst Schiever, låg under det sista året de utländska musikernas löner mellan 115 och 130 kr. Svenskarnas löner höjdes också något, dock i betydligt mindre omfattning. Det fanns också de som inte fick någon höjning alls.

Emellertid fanns det också en kategoriindelning av musiker som inte hade något med musikaliska kvalifikationer att göra, nämligen kön – man eller kvinna. Under de tre första säsongerna medverkade Elfrida Andréé som harpist vid sammanlagt nio konserter.⁵⁴ För detta erhöll hon i arvode 25 kronor, vilket i genomsnitt blir 2,77 kr per konsert.⁵⁵ Som jämförelse fick extrainkallade regementsmusiker på diverse mässingsinstrument cirka 7 kronor per konsert.⁵⁶ Betydligt bättre betalt fick då Elfridas syster Fredrika Stenhammar, som för sin medverkan som sångsolist i en abonnemangskonsert fick 300 kr exklusive reseersättning om 75 kr.⁵⁷

Om vi jämför göteborgsmusikernas löner för 1873/74 med hovkapellisternas under samma säsong, är det inte något större skillnad. Förutom förste och andre konsertmästare som tjänade 183 och 133 kr i månaden, hade en majoritet av hovkapellisterna månadslöner på 100–125 kr, med andra ord tämligen likartat som i göteborgsorkestern.⁵⁸

52. Edström (bland annat 1982 s. 16) berör detta i sin framställning av Musikerförbundets framväxt från år 1907. Författaren menar att de utländska musikerna var mer erfarna och belevade, och att de, även om de inte alltid var bättre musiker, ändå fick det bättre i Sverige än deras svenska kolleger som oftare ”fick stryka på foten, istället för på fiolsträngarna”.

53. Se till exempel P.J. Ållander på cello och J. Thyboni som fick alternera som flöjtist och kontrabasist.

54. Harpa var då som nu ett instrument som framför allt trakterades av kvinnor. Jämför också samma sak bland Hovkapelletts musiker i Norlind och Trobäck 1926 s. 281.

55. Verifikation 1874/75:157 (sig. G III:3, GMF, GSA). Denna dåliga ersättning fick Andréé därför att det var ett orkesterinstrument hon hade medverkat på. Vid den andliga konserten 24.3.1875 i Christinæ kyrka då hon medverkade på orgel solistiskt i en Händel-konsert, fick hon 50 kr i ersättning, verifikation 1874/75:182 (sig. G III:3, GMF, GSA).

56. Jämför verifikationer 1874/75:167–169, G III:3 (sig. GMF, GSA). Till och med den sporadiskt medverkande Mauritz Lundberg fick för sina insatser på slagverk mer än Elfrida Andréé fick för sina insatser på harpa. Verifikation 1874/75:170 (sig. G III:3, GMF, GSA).

57. Verifikation 1875/76:144. Konserten var 24.2.1876 (sig. G III:3, GMF, GSA).

Anställningsförhållanden

Som vi har sett tidigare var musikernas möjligheter till extraförtjänster starkt begränsade genom förbudet att delta i annan konsertverksamhet utan tillstånd från orkesterdirektionen. Vilka konsekvenser detta förbud fick är svårt att säga. Några musiker fick tillåtelse att ge offentliga kammarkonsertserier,⁵⁹ men i övrigt har musikerna av tidningsannonserna att döma inte medverkat i några musikarrangemang. Emellertid vet vi heller inte om, och i så fall hur många, som eventuellt har sökt och fått avslag.

En rättighet som musikerna hade under några säsonger, och som möjligen var en gottgörelse för deras begränsade möjligheter till egna konserter, var att två gånger om året ge en välgörenhetskonsert till förmån för dem själva, vars intäkter skulle delas musikerna emellan. Konserterna, varav den ena skulle äga rum under vintermånaderna och den andra under sommaren, fick musikerna själva arrangera och ansvara för kostnaderna omkring. Det tycks dock som om direktionen vid varje sådant tillfälle skulle ge sitt medgivande; 5.5.1876 tillställdes direktionen ett brev undertecknat av 21 musiker, såväl utländska som svenska, som påpekade att deras beneficekonsert för vintermånaderna hade försummats, och att de därför istället borde få ge två sommarkonserter till förmån för dem själva i Trägårn.⁶⁰

Ytterligare två exempel på musicerande som krävde tillstånd från direktionen finns. I det ena fallet fick Leopold Beyerböck tillstånd att med högst tolv tyskar åt gången ge extra konserter i Lorensbergs park under sommaren 1873, och varvid inkomsterna skulle fördelas mellan musikerna. Erbjudandet gällde tills vidare och direktionens avsikt var ”att bereda synnerligast de tyska medlemmarna af orkestern någon biförtjenst.”⁶¹ Det andra exemplet var när Leopold Beyerböck sommaren 1877 företog en turné till de södra delarna av landet. Den grupp musiker ur orkestern som han då fick ta med sig, skulle han betala hyra för till Musikföreningen då han återvände.⁶² Musikerna i sin tur fick i vanlig ordning lönen från Musikföreningen.

Förutom detta hade några musiker extraförtjänster genom att för orkesterns räkning göra stämutskrifter från partitur. En och annan drygade också ut kassan genom att ge privatlektioner.⁶³

Anställningsförhållandena var mestadels ganska osäkra, och egentligen räckte det med att Hallén förklarade att en musiker ej längre ägde ”erforderlig skicklig-

58. Jämförelsen med hovkapellisternas löner är baserade på uppgifter som Åke Edenstrand vänligt har ställt till mitt förfogande.

59. Tre konserter under januari–april 1873 och tre konserter under november–mars 1874/75.

60. Detta fick de också lov till; 9.6 samt 10.8.1876, konserter nr 413 och 414 i bilaga 5. (Brevet i sig. B, GMF, GSA)

61. Protokoll 21.6.1873 (sig. A:2, GMF, GSA).

62. Kassaboken 6.8.1877 ”Beyerböck bet. för sejouren i Malmö, 1500 kr” (sig. G II:4, GMF, GSA).

het på sitt instrument” för att denne med två månaders varsel kunde stå arbetslös.⁶⁴ När det vid några tillfällen uppstod meningsskiljaktigheter mellan musiker och orkesterledning, visade det sig också att anställningsförhållandena i praktiken var hårda och ofördelaktiga för de anställda, se vidare nedan.

Bland de utländska musikerna finner vi också några som hade speciella förmåner. En av dem var H. Marschner som var befriad från tjänstgöring vid operettframföranden. Likaså var Anton Sitt befriad från trädgårds- och ”Bierkonzer-ten”.⁶⁵

I ett avseende skulle anställningsvillkoren kunna betraktas som förmånliga, nämligen när det gäller den sjukersättning som skulle utgå med full lön till och med fjärde veckan. (Befrielse för sjukdom skulle dock vara styrkt med läkarintyg.) Härefter skulle avdrag göras med halva lönen och efter tre månaders sjukdom hade styrelsen rätt att avskeda musikern.⁶⁶ I praktiken träffade emellertid orkesterdirektionen avtal med de musiker som blev sjuka, så att de fick ett avgångsvederlag, vilket samtidigt löste Musikföreningen ifrån kontraktet.

Twister

”För att åstadkomma och upprätthålla ordning inom orkestern” organiserades ett *orkesterutskott* bestående av tre orkestermusiker samt kapellmästaren. Orkestermusikerna fick visserligen väljas av orkestern, men de skulle godkännas av styrelsen och kapellmästaren. Orkesterutskottet skulle upprätta en *straffstadga* som skulle underställas styrelsens gillande, och vidare skulle utskottet förvalta en *straffkassa*.

Det var varje orkestermedlems skyldighet att ovillkorligen efterfölja orkesterutskottets ”dom”. Eventuella tvister som kunde uppstå med orkestermusikernas kontrakt skulle enligt kontraktets §10 underställas svenska domstolars beslut. När det däremot gällde Halléns kontrakt skulle en eventuell tvist lösas medelst

63. Se till exempel annons i GHT 17.10.1872 under ”Tillkännagifvanden” om att konsertmästare G. Brassin ger undervisning i fiolspelning samt dessutom ackompanjemangsektioner. Beträffande stämutskrifterna, se verifikationerna flerstädes.

64. Musikerkontraktens §9 (sig. F I, GMF, GSA). Samma formulering fanns också i de tyska musikerkontrakten: ”Meldet der Capellmeister der Direktion, dass die Leistungen des Herrn ... den entsprechenden Anforderungen nicht genügen, so kann die Direktion diesen Contract als ungültig erklären, und Herr ... innerhalb zwei Monate seines Engagements entheben.”

65. Anton Sitt hade det mest fördelaktiga anställningsförhållandet bland musikerna, möjligen med undantag för L. Beyerböck, se ovan. Vid sjukdom hade inte Sitt någon tidsbegränsning till ersättning, och han kunde heller inte sägas upp från sin tjänst av samma anledning som Hallén kunde säga upp alla andra musiker: att de inte visade sig ha tillräckliga färdigheter på sina instrument.

66. Se musikerkontrakten (sig. F I, GMF, GSA).

förlikning där vardera parten utsåg ett ombud och dessa två i förening ytterligare ett ombud.

Frågan är då om det uppstod några tvister mellan musikerna och orkesterledningen. Som har framgått ovan uppstod för styrelsen ett stort problem när musiker efter första arbetsåret hotade med massuppsägningar. Tvisten löstes till musikernas fördel, och det är signifikativt att det var de tyska musikerna som klagade. Likartat hade det varit med Göteborgs orkester. En annan tvist, som ovan omtalats, var den där musikerna hade gått miste om sin beneficekonsert för vintermånaderna.

Den ovan omtalade straffkassan handhades av Hallén.⁶⁷ Någon redovisning av den finns inte, och vi vet heller inte hur de medel som flöt in användes. Vad vi däremot vet, är att straffstadgan tillämpades, och att musiker ibland fick plikta med löneavdrag för någon försummelse de gjort.⁶⁸ En tvist som Hallén var inblandad i, och som han senare försökte slingra sig ur, uppstod vid populärkonserterna under november till mars 1876/77. Trots att Leopold Beyerböck hade ansvar för konserterna, blandade Hallén sig i dessa vilket ledde till en konflikt. I november 1876 förbjöd nämligen Hallén ”vid tio Kronors vite” kontrabasisten Anton Nemeč i orkestern att vid populärkonserterna också spela harpa. Det är inte känt varför Hallén vidtog denna åtgärd, men notarien Heyman i Musikföreningens styrelse tog upp frågan vid ett styrelsemöte där Hallén dock förnekade det hela och även styrelsen i övrigt tycks ha misstrött Heyman. Heyman förde Nemečs talan och anförde:

”Med anledning häraf och då jag inför styrelsen ej vill stå som en lögnare, har jag af Nemeč erhållit ett bevis, som bestyrker sanningsenligheten af min uppgift, hvilket bevis här närslutes. Nemeč har dessutom bemyndigat mig att förklara, det han när som helst, om så skulle påfordras, är beredd att inför Notarius Publicus eller annan vederbörande beediga sitt bevis.”⁶⁹

Ytterligare en musiker som kom ihop sig med kapellmästare Hallén var Johann Mörth, som mitt under säsongen kallades hem till Österrike för militärtjänstgöring. Helst av allt – skrev han – hade han sluppit att åka tillbaka till Göteborg, men då Hallén hade lovat Mörth såväl reseersättning som bibehållen lön om han återvände, gjorde han det. Av de utlovade ersättningarna blev det dock inte något, och Mörth intygade i sitt brev till styrelsen att han djupt ångrade sitt beslut. I Österrike hade han lätt fått anställning, och nu fick han leva –

67. Verifikation 1873/74:325 (sig. G III:2, GME, GSA).

68. Se till exempel verifikation 1872/73: 375, 376 och 511 (sig. G III:1, GME, GSA). Den senare verifikationen gäller avdrag för sjukfrånvaro utan läkarintyg.

69. Se brev 28.11.1876 ställt till ”H. Herr M Olbers!” (kassör i styrelsen) från J. Heyman samt intyget från Nemeč (sig. B, GME, GSA).

”... in ein fernes fremdes Land [...] und muss nun hier eine erbärmliche Existenz fristen.”⁷⁰

Om nu orkesterutskottet tillkom som en garanti för en rättvis behandling av musikerna vid tvister mellan dem och ledningen, kan man ifrågasätta vad detta i praktiken hade för funktion. Orkesterledningen tycks ändå ha handlat som de funnit för gott, något som pukisten P.O. Bouteselle fick erfara. I ett odaterat protokollsutdrag finner vi att Hallén inför styrelsen anmälde denne för dåligt uppförande. Vid en repetition hade kapellmästaren till pukisten riktat en anmärkning att ”slå bestämdare”. Men Bouteselle hade inte bara förnekat att han slagit ”obestämt” utan också visat ”trotsighet och uppfört sig ohöfligt och rått med begagnande af sådana uttryck som ’ni ljuger’ m.m.” Orkesterstyrelsens dom blev att Bouteselle antingen inför hela orkestern skulle göra avbön och be Hallén om ursäkt, eller skulle han entledigas från sin tjänst med bibehållen lön månaden ut men utan rättighet att vidare medverka i orkestern. Bouteselle valde det senare alternativet och utkvitterade sin sista fasta månadslön 30.11.1874.⁷¹

En likartad konflikt som bottnade i motsättningar mellan en orkestermusiker och Hallén, anmäldes till orkesterdirektionen i mars 1876. P.J. Ållander inkallades då för att förklara varför han hade vägrat medverka vid en teaterspelning. Orsaken förklarade Ållander var att han ansåg sig ha rätt att byta sin tjänstgöring med en annan cellist. Dessutom – fortsatte Ållander – ville han inte tillhöra orkestern så länge som Hallén var kapellmästare för den. Trots ordförandens uppmaning till Ållander att ta tillbaka det sist sagda, vidhöll Ållander sin uppfattning och avskedades därmed från sin tjänst. Eller snarare bör man väl säga: beviljades hans egen uppsägning.⁷²

Bland Elfrida Andrées handlingar på Musikaliska akademiens bibliotek finns ett brevmanus som berör Musikföreningen. Brevmanuset är odaterat och tillställt ”Hr Redaktör” och med följande lydelse inledningsvis:

”I Handelstidningen för i onsdag fick man i ’Breflådan’ läsa att samtliga orkestermedlemmarne i Göteborgs Musikförening till Redaktionen inlemnadt en uppsats, för hvars innehåll dock inte fanns utrymme. Naturligtvis hade Ni, Hr Redaktör, ingen vetskap om att saken var af ganska alvarsam art. Rättskänsla, ambition och en längre tids erfaren orättvisa äro de anledningar, hvilka föranledde dem till detta steg. När en hel korporation, såsom en orkester, bestående

70. ”... i ett avlägset främmande land [...] och måste nu här i en erbarmlig tillvaro dra mig fram. (Brev från Johann Mörth 19.1.1876, sig. B, GMF, GSA.)

71. Jämför verifikation 1874/75:63 och 87. Efter Bouteselle övertog Almgren ansvaret för pukstockarna, men redan säsongen därpå var Bouteselle tillbaka i orkestern som ”extra biträde”, se till exempel verifikation 1875/76:91 (sig. G III:3, GMF, GSA).

72. Styrelseprotokoll 3 och 4.3.1876 (sig. A:2, GMF, GSA). Som framgår av bilaga 6 återkom Ållander och medverkade åter i orkestern.

af några och 30 musiker, enhälligt förenar sig om ett offentligt uttalande af sitt missnöje, så är detta en ganska ovanligt och märklig företeelse.”⁷³

Vad Andréés brev vittnar om är problem av ganska allvarlig art med orkesterarbetet. Problemen har både gällt det rent mänskliga samarbetet med respekt för varandra och det musikaliska samarbetet. Bland annat anförs längre ner av Andréé att orkestern ibland har låtit mindre bra på grund av felaktiga tecken till insatser ifrån dirigenten, men att ingen kan lasta musikerna för detta.

Slutligen tycks samma typ av konflikter ha uppstått som också uppstod med musikerna i Göteborgs orkester, nämligen att de avvek ifrån sin tjänstgöring för att istället spela på andra ställen. Detta framgår av ett brev från teaterdirektören August Sandberg. Denne brevväxlade i september 1877 med styrelsen och förhandlade om att få hyra ett 10–11-mannakapell under oktober till november samma år för föreställningar på Mindre teatern. I ett av breven begärde han att det skulle vara –

”samme personer som assisterar och ej, som fallet förut mången gång varit, att den eller den går en afton till Stora teatern eller till winterträdgården, och sänder en i sitt ställe, på Mindre Teatern, som aldrig varit med på en enda repetition till den sångpjes han skall ackompanjera.”⁷⁴

Musiker – svenskar och utlänningar

De cirka 115 musiker som ingick i orkestern under kortare eller längre perioder, fördelade sig på ungefär hälften svenskar och hälften utlänningar, dock med en något större representation av antalet utlänningar.

Som har framgått tidigare av lönebildens fanns det stora skillnader mellan musikerna i orkestern. Där fanns allt ifrån konsertmästaren som med solospel ibland kunde nå upp till samma månadslön som själve kapellmästaren, till ”kapelldrängen” som fick göra slitjobbet före och efter konserterna samt under repetitionerna, och för detta erhöll småslantar som knappt var i storlek med daglönearbetarnas.

73. Odaterat brevmanus, ASA, MAB. Dessvärre har jag inte kunnat finna det ställe i Handelstidningen som Andréé inledningsvis talar om.

74. Brev daterat 20.9.1877 (sig. B, GMF, GSA). Observera att namnet Stora teatern användes redan år 1877 trots att den formella namnändringen inte skedde förrän år 1880.

Andreas Hallén

Andreas Hallén (1846–1925) kom från ett musikaliskt Göteborgshem. Fadern Mårten Hallén (1811–1888) var komminister i Gustavi Domkyrka och en gammaldags sådan som från predikstolen ”enligt den tidens fordran dundrade eld och svavel, men i vardagslag var den välvilligaste och mest godmodige man begåvad med en stor portion humor”.⁷⁵ Han gifte sig med skeppsmäklare Anders Lefflers dotter,⁷⁶ ett i socialt hänseende gott parti vilket bör ha ökat familjens rörlighet i de privata salongerna.

Hallén reste i april 1866 till Tyskland för studier och skrevs samma år in vid musikkonservatoriet i Leipzig,⁷⁷ där han bland annat studerade för Carl Reinecke. År 1868 reste han till München och blev av Hans von Bülow antagen till studier vid musikkonservatoriet där han studerade orkesterdirigering under ett år för Joseph Rheinberger. Efter en kortare tid i hemlandet studerade han komposition för Julius Rietz i Dresden 1870–71.

Andreas Hallén var 26 år då han fick ta ansvaret för den nystartade Göteborgsorkestern. I motsats till fadern ger han inget sympatiskt intryck. Redan tidigare i denna framställning har materialet låtit oss förstå, att det var lika svårt att samarbeta med Hallén, som det var lätt med Czapek. Det är svårt att finna positiva eller respektfulla skildringar av Hallén i de framställningar som finns. Såväl artiklar om honom, som mer privata kommentarer i brev och dagböcker, ger en entydig bild av en närmast outhärdligt osympatisk människa:

”Hallén var förövrigt varken någon behaglig människa eller en betydande dirigent. Med sin självöverskattning och sin elaka tunga vållade han den tidens orkesterstyrelse ganska mycket bekymmer.”⁷⁸

Till sin syster Elfrida Andrée skrev operasångerskan Fredrika Stenhammar och berättade att hon hade träffat –

”den store Andreas Hallén. [...] Han var mycket kall och förnäm, ja till att börja med nästan så att det stötte på oartighet.”⁷⁹

Musikaliskt representerade Hallén den Wagnerianska skolan både i sin egen produktion och i repertoarurvalet för Musikföreningens konserter.⁸⁰ Men enligt

75. Stenhammar, *Boken om Elfrida Andrée*, s. 18. Se också en insändare av signaturen ”Åhörare” i GHT 21.4.1875: ”Frågas ödmjukligen, om ej herr Pastor Hallén godhetsfullt skulle vilja till tryck befordra den den 12 dennes i Domkyrkan hållna lärorika föredraget, der den så ofta misskända schartauanismen framhölls så som den enda sanna kristendomen.”

76. Norborg 1949 s. 31.

77. Uppgift i SMA:s personindex: ”Andreas Hallén, inskriven 1866 vid kons. i Leipzig. Hemort Göteborg. LpzMatr. 1893:1300.”

78. Lamberg 1924 s. 69.

79. Brev daterat 26.3.1872, Stenhammar 1958 s. 119. Se också Göteborgs Domkapitels uppfattning om honom i skilsmässodomen, återgiven längre fram i fotnot nr 284 sidan 405.



Andreas Hallén (Källa: MM)

Peterson-Berger hade inte dessa intryck upptagits av Hallén såsom en självständig och fri konstnär. Enligt P.-B. var Hallén en ofri och ”deciderad eklektiker” som bland annat skrev musik beräknad på ”effekt, d.v.s. verkan utan inre orsak”.⁸¹ Om vi skall bedöma Hallén utifrån P.-B.:s recensioner, gick det bara utför med honom. I recensionen till operan *Valborgsmässa* vittnade P.-B. om sin känsla av ”oblandad förtvivlan”, och han frågade vad det hade blivit av den man ”som en gång i detta land höjde sin fana för de nya idealen!”⁸² Om Halléns första opera *Harald Viking* (1881), skrev P.-B. 30 år efter verkets tillkomst, att texten var en ”Wagnerimiterande [...] schablonlibrett”. Musiken, skrev P.-B., är –

”... fullkomligt unik i musikhistorien: ett så oavbrutet och konsekvent citerande av en övermäktigt suggestiv förebild har väl knappast någon annan haft kraft till. Även den alltid välljudande, ofta praktfulla orkestern är en direkt, naiv, hänförd Wagnerimitation, och att denna vid verkets premiär över huvud taget kunde våga sig fram och bli diskuterad berodde otvivelaktigt på tidpunk-

80. Elfrida Andréé tycks mer ha betraktat Hallén som en opportunist som ställde sig på Wagners sida för att det var ”fint”: ”han vet naturligtvis vad som är det finaste i den moderna världen” (brev från Elfrida Andréé 18.4.1872, citerat gnm Lönn 1965 s. 4).

81. Peterson-Berger 1923 avd. 1 ss. 118f.

82. Peterson-Berger 1923 avd. 1 ss. 156f.

ten för dess framträdande: man kände då i allmänhet icke Wagner tillräckligt för att i hela deras vidd kunna uppfatta denna vikings oskuldsfulla rövarbragder.”⁸³

Även andra musikhistoriker och skribenter har formulerat sig likartat om Hallén. Patrik Vretblad skrev om hans eldiga temperament som ofta förde honom ur jämvikt och förskaffade honom många fiender.⁸⁴ Moses Pergament beskrev Hallén som en parentes inom musikhistorien som när han själv blev gammal fick uppleva hur hut gick hem:

”Den gamle mannen av 1925, den efterblivne, som hatade vår tids nya tonkonst och om den använde ord sådana som bolsjevism, dysmorfism, kakofoni, han var en gång själv en förkämpe för en musik, om vilken icke precis dessa ord användes men väl andra i samma och ännu sämre anda.”⁸⁵

Den enda artikel om Hallén, som i stil och värderingar skiljer sig från de ovan refererade, är av Tobias Norlind. Den artikelns avslutning: ”Här som i allt har hans verksamhet präglats av nobel måttfullhet och allvar” går så stick i stäv mot andras samfälliga omdömen, att man har svårt att fästa tilltro till Norlind i detta avseende. Men så var också artikeln en hyllning till tonsättaren på hans 75-årsdag.⁸⁶

Som tonsättare var Hallén mycket aktiv och speciellt hans ballad *Pagen och kungadottern*, för soli, kör och orkester, spelades ofta. I februari 1872 hade tonsättaren gjort stor lycka med detta verk i Dresden.⁸⁷ Andra verk av honom var bland annat den symfoniska dikten *Frithiof och Ingeborg*.

Ordspråket om att ”ingen är profet i sitt fädernesland” gällde åtminstone till en början också Hallén. Om han som ung fick uppleva stora framgångar i Dresden, fick han känna betydligt kallare och snålare vindar i Sverige. När han i november 1875 tillsammans med sin konsertmästare Anton Sitt gjorde en konsertresa till Stockholm kom knappt någon publik alls till konserten. Konserten gavs i Stora Börssalen med Kungl. Hovkapellet och – förutom Hallén och Sitt – tre solister, bland andra Fredrika Stenhammar.⁸⁸ Dagen efter konserten skrev Fredrika Stenhammar till systemen:

83. Peterson-Berger 1923 avd. 2 ss. 19f. Artikeln om Hallén i *Sohlex*/2 uppger att han fr.o.m. 1880-talet var en av den wagnerska riktningens främsta företrädare i Sverige. Det var han redan från 1870-talet bara med den skillnaden att han då spred budskapet ifrån Göteborg.

84. Vretblad 1918 s. 20.

85. Pergament 1943 ss. 58f.

86. Norlind 1922 s. 4

87. GHT (13.2.1872) refererade musikhändelsen och citerade *Constitutionelle Zeitung* som framhöll att Hallén visserligen fortfarande var osjälvständig gentemot sin mästare Wagner, men att han så småningom kommer frigöra sig och bli en självständig skapare.

88. Se DN 20, 23 och 25.11.1875 och GHT 30.11.1875.

”I går ägde herr Halléns konsert rum för så gott som tom salong. Det var sålt för 290 kronor. Jag skulle tycka det vara synd om honom, om han ej vore så arrogant. Däremot gör det mig verkligen ont om herr Sett [sic] som får dela hans kostnader för detta nöje. Hallén var vid sin hitkomst mycket förbittrad på Göteborg, och sade han ville hellre svälta i Tyskland än vistas länge i ett sådant omusikaliskt samhälle. Men, ’hast du mir gesehen’, i går afton sade han till mig, att något sådant kunde dock ej hända, att en sådan konsert som denna skulle bli så litet besökt i Göteborg. Nej mera intresse hade man dock där. Av så litet folk hade aldrig någon konsert där varit besökt. Jag tog mig då friheten att framdraga Anton Rubinstein som exempel, vilken gav konsert där för tomma väggar, varvid jag fick till svar: ’Ja, Rubinstein som spelar ensam piano hela aftonen, det kan väl inte locka.’”⁸⁹

Bättre framgång med sina konserter hade då Hallén i Göteborg, även om de även där var långt ifrån fullsatta. Hans publika framgångar i sin hemstad berodde dock inte så mycket på honom som tonsättare, utan mer på att han var kapellmästare för orkestern och ledare av Harmoniska sällskapet. Det har således mer varit dessa sammanslutningar som har hyllats än Hallén som person. I tidningarna omnämndes han genomgående i ordalag som en – nästintill – undergörare för musikalivet. Czapeks omdöme om Hallén däremot, sägs ha varit att Hallén inte dög någonting till.⁹⁰

En människa med en så utmanande och provocerande personlighet som Hallén bidrar ofta till att skapa många anekdoter och historier om sig själv. På ett ställe i sin opera *Häxfällan* skriver Hallén för andrafiolerna att spela låga gess, det vill säga *under* den lägsta g-strängen. Vid en repetition klagade en av de yngre violinisterna över att bli uppmanad spela en ton som inte finns på instrumentet, varvid Hallén enligt Hjalmar Meissner skall ha svarat:

”Ja, si det här är icke musik för konservatorieelever, begriper herrn.”⁹¹

89. Brev daterat 28.11.1875, Stenhammar 1958 s. 133.

90. Uppgift från Ludvig Norman förmedlad av Fredrika Stenhammar i brev till systemen Elfrida 7.5.1877 (Stenhammar 1958 s. 148).

Ännu en person som Hallén stötte sig med var Edvard Grieg. Detta framkommer i en brevväxling mellan Grieg och Göteborgspianisten Albert Lindstrand (Lindstrands brev till Grieg finns i Bergen Offentlige Bibliotek och Griegs brev till Lindstrand finns på MAB). Grieg hade lånat ut notmaterialet till *Foran Sydens Kloster* som Hallén hade bett att få uppföra med Harmoniska sällskapet. Emellertid uppförde Hallén det på ett sätt som Grieg inte uppskattade: ”... det gör mig ondt at man har opført det med slette Soli, ja, det er endog lige imod Aftalen, eftersom ig udtrykkelig gjorde opmærksom på, at disse måtte være i gode Hænder eller i modsat fald burde Kompositionen ligge. Vil di have den godhed at sige Hallén, at ig snarast mulig venter mit manuscrypt tilbagesendt ...” (Brevet daterat 11.4.1874, sig. B15:28, MAB)

Svenskarna

De svenska musikerna var till största delen regementsmusiker med sergeants eller styckjunkares rang. Flera av dem hade också varit engagerade i Göteborgs orkester, och över huvud taget var det stora likheter mellan gruppen svenskar i Musikföreningens orkester och gruppen svenskar i den tidigare orkestern. Till stor del var det också samma personer som medverkade i de båda orkestrarna, och flera av dem var kända i stadens övriga musikliv. Sådana namn var O.L. Svensson, S. Händel, bröderna A.F. och C.G. Bergendahl, G.A. Nordström, P.O. Bouteselle, F.O. Holm och C. Almgren. Vidare gäller precis som beskrevs ovan angående Göteborgs orkester, att många av de svenska musikerna tjänstgjorde vid något av de tre indelta regementen som fanns i regionen, se ovan sidan 261.

De svenska musikerna hade betydligt sämre löner än sina utländska kolleger. Men svenskarna, och i synnerhet regementsmusikerna, hade också i övrigt sämre anställningsvillkor. Vid sjukdom som varade mer än åtta dagar var det den sjukes skyldighet att tillhandahålla en "fullgod vikarie". Om sjukdomen varade mer än två månader var direktionen löst från kontraktet. Regementsorder befriade visserligen ifrån orkestertjänst, men en sådan skulle anmälas till direktionen fyra timmar i förväg vid repetition och en dag i förväg vid konsert eller annan spelning.

Åldersmässigt var flertalet svenska musiker i 30-årsåldern, födda på 1840-talet. Likartat hade det varit med Göteborgs orkester, vilket innebär att en förnyingring hade skett vid nyanställningarna. Äldst var F.O. Holm, 51 år och född 1821, men han medverkade endast under den första säsongen. Därefter var P.O. Bouteselle och G.A. Nordström äldst, födda 1827. Men det fanns också verkligt unga förmågor; C.A. Holmqvist, född 1861, var endast 14 år när han började medverka i orkestern. Instrumentet anges ej i källorna. Det var inte alls ovanligt att militär-musikerna rekryterades som unga pojkar, endast 12–13 år gamla. På samma sätt som Holmqvist hade också andra musiker i orkestern börjat sin musikaliska bana.⁹²

I två fall finner vi att våra regementsmusiker i orkestern också kunde ha andra funktioner inom musiklivet. Exemplet med P.O. Bouteselle, som visade sig kunna ordna både festmusik och undervisning i allehanda instrument, var förmodligen ganska vanligt bland lågt avlönade regementsmusiker:

91. Meissner 1914 ss. 133f. Meissner uppger att det är förstafiol, men det är andrafiol i första akten, 6 takter före scen 3, ett parti som är skrivet med fem b-förtecken. Det klingande ackordet i orkestern blir ett Gess-maj7 (gess, b, dess, f). Det är naturligtvis möjligt att Hallén har glömt återställa gesset, men det är också möjligt att han ville ha ett gess och förbisåg fiolernas begränsningar. I vilket fall som helst har han inte i efterhand gjort några korrigeringar i varken partitur eller stämmor. Halléns autograf till verket finns på MAB.

92. Till exempel till exempel M.T. Lundberg och C.V. Lönberg, den senare blev avdelningstrumpetare vid 11 års ålder, se *Kungl. Göta Artilleriregemente* 1962 ss. 417f.

”Beställningar å större och mindre instrumentalmusik, för baler, taffelmusik samt alla andra större eller mindre tillställningar emottages. Undervisning i de mest brukliga sträng- och blåsinstrumenter lemnas äfven. Närmare underrättelse meddelas af P.O. Bouteselle, sergeant.”⁹³

Det andra exemplet är Sven E. Händel som från år 1883 blev både organist, kantor och klockare vid Garnisonsförsamlingen i Göteborg.⁹⁴ Nu innebar inte denna anställning som organist någon större förändring i Händels liv. Årslönen på 100 kr vittnar om att tjänsten värderades som ringa, och vi kan nog heller inte anta att Händel besatt några större kvalifikationer i orgelspel, åtminstone inte om vi jämför med organisterna Andrée och Lindstrand.⁹⁵

Göteborgsmusikerna P.J. Ållander och J. Thyboni har vi tidigare stiftat bekantskap med.⁹⁶ Detsamma gäller med Emil Levan vilken som 20-åring började medverka i orkestern år 1874, från hösten 1875 med kontrakt. Tjänstgöringen som postexpeditör kunde ibland vålla problem, men för detta blev Levan befriad från de repetitioner som kolliderade med den ordinarie yrkesutövningen.⁹⁷

Utlänningarna

Bland utlänningarna i Musikföreningens orkester var det två som hade blivit kvar i staden ända sedan den förra orkesterns avveckling, nämligen violinisten Anton Luzek och klarinettisten Wenzel Wiesner. När de för det första året engagerades i Musikföreningens orkester var det som musiker i Beyerböcks kapell, och man kan förmoda att de hade ingått där under en längre tid. Wiesner känner vi inte till så mycket om efter orkesterbildningarnas tid i staden. Luzek däremot bosatte sig permanent i staden och var mycket aktiv i stadens musikliv ända till sin bortgång år 1917. Tidigare hade han spelat violin, men i den nya orkestern engagerades han som violast.⁹⁸

93. GHT 18.11.1872.

94. Borgh 1889 s. 118.

95. Lönen gäller för år 1889. Under samma år hade E. Andrée i Domkyrkan 1.600 kr och A. Lindstrand i Karl Johans församling 1.200 kr i årslön (Borgh 1889 s. 117).

96. I orkestern var Thyboni anställd som andreflöjtist men fick också alternera både som försteflöjtist och som kontrabasist. Detta påtalade han också för styrelsen och krävde högre lön vilket han också fick (brev 30.4.1876 och verifikation 1875/76:213, sig. B och G III:3, GMF, GSA).

97. Se kontraktet för Emil Levan (sig. F I, GMF, GSA).

98. Under en kort period hade Luzek också bott i Stockholm, se ovan fotnot nr 66 sidan 264.

Efter GMF spelade han i Nya/Stora teaterns orkester. Han var också från 1885 medlem i Sundbergiska kvartettsällskapet och medverkade i dess musikaftnar (Cederblom 1984 s. 90 och Minnesskrift 1934 ss. 20ff). Se också ovan sida 155 om den Stainerviola som Luzek fick i gåva av grosshandlaren Carl Levgren.

De tre bröderna Beyerböck, Leopold, Moritz och Johan (eller som han senare började kalla sig Jean), välkända och populära i staden, ingick också i orkestern under olika perioder. De har också presenterats ovan, se sidan 305. Deras instrument var horn, flöjt respektive oboe. Under de två sista arbetsåren, då de tre bröderna var enskilt kontrakterade av styrelsen, hade Leopold Beyerböck en särställning bland musikerna. Han fungerade då som biträdande kapellmästare och hade ansvaret för populärkonserterna. Bland musikerna hade han en av de högsta lönerna, men dessutom uppbar han under de två sista säsongerna som extra ersättning en procent av spelårets totala bruttointäkter. Denna resultatlön var helt unik och möjligen en taktisk affärsöverenskommelse från styrelsens sida eftersom Leopold hade stor erfarenhet inom den lätta musikgenren. Dessutom fick Beyerböck ekonomisk ersättning för att han ställde sitt notmaterial till förfogande.⁹⁹

Uppgifterna i kontrakten är för osäkra för att klart avgöra ifrån vilket land varje enskild musiker kom. Det mesta talar dock för att det i huvudsak var tyska musiker, men även böhmare, österrikare och belgare fanns med i orkestern. Deras livssituation i ett främmande land med ett främmande språk har inte varit avundsvärd. Kulturklimatet där de var förbjudna att ge egna konserter måste ha varit understimulerande för att inte säga kvävande för många.

I staden har de med andra ord levt tämligen anonymt. Vi kan förmoda att flera av dem har givit lektioner på sina instrument, och bland biljettredovisningarna till orkesterns abonnemangskonserter finner vi också att några av musikerna ibland har tagit ut fribiljetter till sina egna konserter, ett tecken på att några musiker fick vänner och bekanta på sin nya bostadsort.¹⁰⁰ Precis som tidigare, utnyttjades också Musikföreningens främsta musiker i det privata musiklivet. Grosshandlaren L.G. Bratt engagerade för musicerande i sitt eget hem konsertmästaren G. Brassin och cellisten H. Marschner.¹⁰¹ Uppenbarligen hyrde Bratt in de stämmor som fattades för att fullödigt kunna spela kammarmusik.

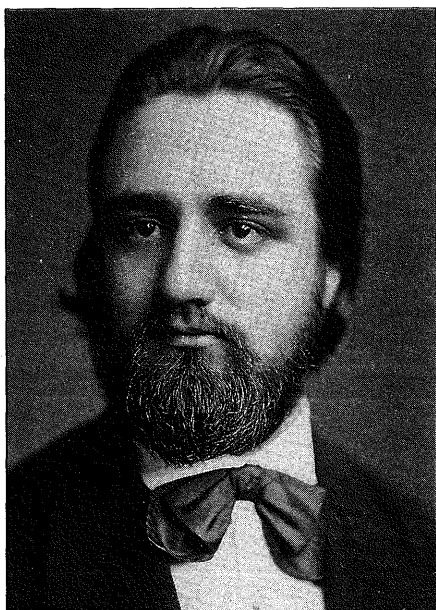
99. Se Leopold Beyerböcks kontrakt för 1876/77, förlängt till 1877/78 (sig. F I, GMF, GSA). Ersättning för notutlåningen framgår av verifikation 1876/77:370 (sig. G III:4, GMF, GSA).

Leopold avled 26.7.1878, det vill säga strax innan orkestern upplöstes. Han hade då varit sjuk i flera månader och hade sedan mitten av maj varit tjänstledig bland annat för att kurera sig på kurort. Av ett brev till direktionen (daterat 11.5.1878, sig. B, GMF, GSA) framgår att han hade kapellmästarsysslor för orkestern på Nya teatern och på Lorensberg, men att Hultén för denna tid övertagit dessa sysslor. (Något arvode från GMF har däremot inte utbetalats till Hultén.)

Inför Beyerböcks jordfästning uppmanades ”De, af affidne Kapellmästare Herr L. Beyerböcks vänner, hvilka villja bidra till En Minnesvärd å hans graf torde här nedunder teckna sina namn.” Fyra personer antecknade sig på listan: Henrik Westin och Max Olbers från GMF:s styrelse samt grosshandlarna August Lampe och Carl August Kjellberg – vardera med en femkrona. (”Div. handlingar u.å.”, sig. F III, GMF, GSA.)

100. Se till exempel verifikation 1873/74:303 (sig. G III:2, GMF, GSA).

101. Brev till kassören från Bratt att för den senares räkning utbetala ersättning till de nämnda musikerna för ”Trio m.m. hemma”, se ”Verifikationer 1854–1879” (sig. G III:1, HS, GSA).



Anton Sitt (t.v.) var konsertmästare i orkestern den tredje och fjärde säsongen. Hugo Marschner var förstecellist under de tre första säsongerna. (Källor: GSM och Per Erlanson, Lund)

Vi kan förmoda att det i huvudsak var unga musiker, fria från familjebindningar, som tog chansen och lät sig engageras av orkestern i Göteborg. En del musiker har till och med varit omyndiga och behövt faderns medgivande för att få åka.¹⁰² Ovan har berörts den stora omsättningen på de utländska musikerna, vilket tyder på en viss grad av otillfredsställelse. Enbart inför sista verksamhetsåret var orkesterdirektionen tvungen att nyanställa åtta utländska musiker, vilket var en tredjedel av orkesterns utländska musiker totalt under detta år. Det hände också att musiker som kontrakterats under sommaren aldrig infann sig till sin tjänst vid spelårets början.¹⁰³

Ett sista indicium på de utländska musikernas främlingskänsla för Göteborg, är att flertalet av de musiker som var från katolska länder – Böhmen, Sydtyskland och Österrike – inte anmälde sig till katolska församlingen i Göteborg. Detta kan visserligen tyda på bristande religiositet, men det kan också tolkas som ett tecken på den ringa betydelse musikerna fäste vid Göteborg såsom ny hemort.¹⁰⁴ På samma sätt som med musikerna i Göteborgs orkester, blev också några av Musik-

102. Jämför till exempel kontrakten för Neczas, Sabathil och Vlasak 1873/74, vilka både är undertecknade av musikerna själva och kontraserade av deras fäder (sig. F I, GMF, GSA).

103. Detta gällde såväl ny- som återanställningar. Jämför musikerkontrakten för 1875/76–1876/77 med löneutbetalningarna för samma tid.



Axeline och Josef Mraz, bröllopsfoto 1877. Axeline Mraz, som var organist i Bethlehemskyrkan i Göteborg 1877–1902, var halvsyster till de två musikerna Axel och Carl Bergendahl i orkestern. (Källa: GSM)

föreningens musiker medlemmar i Göta Par Bricole, vilket kan ha givit ett visst umgänge och social gemenskap.¹⁰⁵

Av musikerna i Göteborgs orkester var det tre som bosatte sig i staden. Av musikerna i Musikföreningens orkester var det ytterligare två som gifte sig och blev kvar i landet, nämligen klarinettisten Josef Mraz och violinisten Friedrich Brandt. Mraz gifte sig år 1877 med Axeline Bergendahl,¹⁰⁶ sångerska och organist. Efter Musikföreningen tjänstgjorde Josef Mraz i 20 år vid Västgöta-Dals regemente, ett indelt regemente vilket inte hindrade Mraz från att också medverka i Stora teaterns orkester och även i övrigt delta i stadens musikliv. Han var också pianolärare och blev år 1879 som så många andra musiker i Göteborg medlem i stadens Frimurarloge.¹⁰⁷

104. Av de utländska musikerna återfinns sex stycken i katolska församlingens i Göteborg böcker. Tre av dessa var bröderna Beyerböck som hade kommit hit tidigare och oberoende av GMF. De övriga tre var Luzek, Mraz och Wiesner som samtliga bosatte sig permanent i staden.

105. Åkerlund 1918 s. 404.

106. GKrF, AII:27, s. 68.

107. Ullman 1986 s. 37.

Josef Mraz arrangerade också i Göteborg kammarkonserter bland annat tillsammans med Elfrida Andrée, J. Thyboni och P.J. Ållander. Han deltog vidare i Sundbergska kvartettsällskapets musikafnarn men var trots detta inte medlem i sällskapet.¹⁰⁸ Vid sidan av Mraz stannade också Alfred Sommer och Carl Wehmeyer kvar i Sverige och fick anställning vid Hovkapellet.¹⁰⁹

Vår kännedom om de utländska musiker som inte valde att som Luzek, Wiesner och Mraz slå ner sin bopålar i staden, är mycket begränsad. Anonymt har de anlät och anonymt har de lämnat staden, men däremellan har de gjort stora insatser för musiklivet. De enda uppgifter vi har om dem är då de själva inkom med något besvär till styrelsen. Det är naturligtvis möjligt – och också av ett stort intresse – att bättre kartlägga musikerna och deras levnadsöden. I synnerhet gäller detta svenskarna vilka går förhållandevis lätt att spåra med hjälp av den svenska folkbokföringen.¹¹⁰

Orkesterns kvalitet

Hur de enskilda musikerna spelade känner vi inte till. Man kan dock förmoda att de överlag har varit ganska skickliga, och att flera hade konservatoriestudier och tidigare orkesterengagemang bakom sig. Ett fåtal av musikerna finns omnämnda i olika musiklexikon.¹¹¹ Direkta vittnesbörd om orkestern eller om de enskilda musikerna är ovanliga. En person som omnämnde orkestern (år 1924) långt efter det att den hade avvecklats var Peter Lamberg:

”Musikföreningens orkester var ej stor – 32 man – men sammansatt av mycket goda musiker.”¹¹²

Även av de få omnämmanden som finns i recensionerna att döma, var musikerna av god kvalitet. Naturligtvis har orkestern ibland fått vidkännas viss kritik, men i huvudsak gav tidningarna positiva omdömen. De främsta problemen för orkestern har varit att få stråkstämmorna fylliga, något som till och med var ett problem i musik som krävde liten besättning och i synnerhet i romantisk musik

108. *Minneskrift* ... 1934 s. 20 och Cederblom 1984.

109. Norlind och Trobäck 1926 ss. 281 respektive 283.

110. Så finner vi till exempel i husförhörslängderna att Otto Bouteselle var son till P.O. Bouteselle, gifte sig 1880 och blev ”fältmusikant” vid Västgöta-Dals regemente (GGF, Alb:13, s. 24, GLA). Det skulle föra för långt i detta arbete att också ha anspråk på en vidare kartläggning av musikernas levnadsöden.

111. Se i NG bland annat Gerhard Brassin (1844–85) och Ernst Schiever (1844–1915). De var konsertmästare första respektive sista säsongen. Beträffande Brassin uppger NG felaktigt att han i Göteborg var ”orchestral conductor”. Schiever var bland annat elev till J. Joachim.

112. Lamberg 1924, sid 69.

såsom av Wagner, Schumann och Liszt. Tvärtom finns det risk för att det har låtit ganska spretigt, och enskilda falskspelare har framträtt mer än besättningen.

Klangbilden har också varit obalanserad. Med den besättning som rådde har blåsinstrumenten och i synnerhet bleckblåset varit klart dominerande över stråkstämmorna. I kraftigare partier kan man förmoda att speciellt bleckblåset har fått hålla igen, och en fyllig klang har aldrig kunnat erhållas. Problemen har gjort sig gällande på olika sätt i olika delar av repertoaren. Så har det varit förhållandevis lättare att bemästra problemen i en Mozartsymfoni än i ett Wagnerförspelet.

Just Wagners musik har väl erbjudit de största problemen. Förspelet till *Lohengrin* – som spelades vid flera tillfällen av orkestern – kräver mycket av violinstämman, inte bara tekniskt och konstnärligt utan också till numerären eftersom de ska spela divis; längst upp i registret spelar fyra soloviolinier och därunder resten av violinerna i fyra "gleich stark besetzten Partien".¹¹³ Med den stämbesättning för stråkarna som var det normala för orkestern, har det räckt till vardera ett instrument i respektive grupp, så att i praktiken en stråkoktett har klingat. Det finns vissa möjligheter att förstärkning utifrån har kunnat erhållas (till exempel av Beyerböckska kapellet, Czapek eller till och med någon amatör såsom Eugène Sundberg) men detta har ej gått att belägga i källmaterialet.

Vid några tillfällen förstärktes dock orkestern med Beyerböckska kapellet så att den omfattade cirka 45 man med 6 instrument i varje violinstämma och 4 instrument i stämmorna för viola, violoncell och kontrabas. Enligt recensionen till en av dessa konserter var detta mycket lyckat för stråkklangen och gjorde ett verk som Wagners *Tannhäuseruverty* rättvisa.¹¹⁴ Ett annat tillfälle då orkestern förstärktes var när det Münzerska damkapellet medverkade, se ovan sidan 330.

Problemen med en för liten orkester har framför allt gjort sig gällande i orkesterns abonnemangskonserter med symfonisk repertoar. I populär- och utomhuskonserterna har repertoaren varit en annan, vilken ej har varit lika känslig och beroende av stora stråkgupper. Den musik som framfördes vid framför allt utomhuskonserterna, var också musik som lämpade sig för arrangemang och anpassning till olika ensembler och besättningar. Det var musik som publicerades av många olika förlag, i flera olika länder och i en uppsjö olika sättningar och arrangemang.¹¹⁵ Det är också musik som har givit kapellmästaren möjlighet att visa prov på sin flinkhet i arrangering.

113. Partituret till Richard Wagner, *Lohengrin*.

114. GHT 10 och 12.3.1874. Konserten var till förmån för orkestermedlemmarna.

115. Jämför den repertoar för utomhuskonserterna som redovisas i bilaga 4 med Pazdireks förteckningar över olika arrangemang (Pazdirek 1904–10).

VERKSAMHET

Precis som med Göteborgs orkester kan vi särskilja Musikföreningens verksamhet i *den egna verksamheten* och i *medverkan i andras arrangemang*. På samma sätt som med den tidigare orkestern, var också Musikföreningens medverkan i andras arrangemang av avgörande betydelse för orkesterns ekonomi. Likväl är det orkesterns egen verksamhet som är av störst intresse och som här kommer att studeras. Det är inte bara orkesterns medverkan i andras arrangemang som lämnas åt sidan, utan också enskilda arrangemang som föranstaltades på privata initiativ av enskilda orkestermusiker.¹¹⁶

Orkesterns totala verksamhet framgår av nedanstående tabell:

Tabell 7: Sammanställning av Göteborgs musikförenings verksamhet^a

Säsong	Egna arrangemang							Spelningar för andra arrangörer			Total Σ
	abon.-kons.	pop.-kons.	u.huskons.	välg.-kons.	A.H:s kons.	övriga kons.	Σ	teater & opera	konserter	Σ	
1872/73	10	1	40		1		52	127 ^b	9	136	188
1873/74	10	1	121	1		1 ^c	134	141	7 ^d	148	282
1874/75	10		107	4	2	1 ^c	124	123	16	139	263
1875/76	10		107	4	1		122	277	4	281	403
1876/77	10	85	107	4	2		208	-214 ^f	9	-223	-431
1877/78	10	1	>107	1	1	6 ^g	>126	-273	10	-283	>409
Total Σ	60	88	>589	14	7	8	>766	-1155	55	-1210	>1976

- Tabellen är sammanställd efter uppgifter från kassaboken, verifikationer och annonser. abon.kons. = abonnemangskonserter; pop.kons. = populärkonserter; u.huskons. = utomhuskonserter; välg.kons. = välgörenhetskonserter, kallas "konsert till förmån för ..." i bilaga 5; A.H:s kons. = Halléns egna konserter; övr. kons. = övriga konserter.
- Siffran inkluderar 11 operaföreställningar och 1 balett. Återstoden var teaterföreställningar.
- Konserten var en generalrepetition 27.4.1874 för en galakonsert för kungen och drottningen. Konserten annonserades ytterst oansenligt i GP 25.4.1874 utan programuppgifter men trots det fullsatt med 979 personer i publiken.
- Antalet offentliga konserter var 6. Dessutom gavs en galaföreställning 28.4.1874 för kungaparet med enbart inbjudna i publiken. Se också kommentaren ovan.
- Konsert nr 313 i bilaga 5.
- Under säsongen gavs också några operaföreställningar, bl.a. med Zelia Trebelli i feb. 1877.
- Fyra av konserterna var kammarkonserter. Övriga var konserterna 612 och 613 i bilaga 5.

116. Sälunda betraktas den konsert, som Musikföreningen arrangerade och där Joseph Joachim medverkade som solist, som GMF:s eget arrangemang. Och den konsert, som Joachim själv arrangerade och där han hyrde in GMF:s orkester, betraktas som en spelning för en annan arrangör.

Anmärkningar till tabellen. Under de två sista säsongerna är uppgifterna i kassaboken mycket oprecisa. Främst drabbar detta uppgifterna om orkestrernas engagemang vid teaterföreställningar. Oftast antecknar kassören J. Heyman att August Ringnér har betalt en viss summa pengar för begagnandet av orkestern ”till dags dato”. Om man känner priset för att utnyttja orkestern kan man räkna ut antalet föreställningar som orkestern har utnyttjats. Emellertid stämmer inte alltid dessa uträkningar, bland annat till följd av att extra repetitioner ibland har krävts, eller också för att en mindre ensemble än brukligt har använts. Vid sådana tillfällen har en approximation gjorts, som alltså kan avvika ifrån den faktiska siffran något. Jämförelser med tidningsannonserna har heller inte varit helt tillförlitliga, eftersom ensemblestorleken har varierat till följd av vilka pjäser som har framförts och behovet av musik i dessa.

Bristen på precisa uppgifter medför också att teaterföreställningar och operaföreställningar inte alltid har skiljts åt. Allmänt för hela perioden gäller dock att antalet operaföreställningar var mycket lågt. Något stort operasällskap, liknande dem som besökte Göteborg på 1860-talet, kom aldrig till staden. Endast tillfälligtvis sattes operor upp när några sångare till exempel från Stockholm kom på besök. En fullständig kartläggning med hjälp av tidningsannonserna går visserligen att göra men har inte prioriterats.

När det gäller indelningen av verksamhetsåret, hade man visserligen i stadgan skrivit in att detta räknades från förste september till sista augusti, men då det var svårt att engagera musiker så snart, beslöt styrelsen att i stället räkna verksamhetsåret från förste oktober till sista september.¹¹⁷ Abonnemangskonserterna började heller aldrig förrän några dagar in i oktober, liksom sommarkonserterna alltid fortsatte in i september.

Orkestrernas egen verksamhet

I stora drag kan man säga att Musikföreningens verksamhet i fråga om egna arrangemang var likartad med den som Göteborgs orkester hade haft. Båda orkestrarna hade en typ av mer exklusiva konserter för en elit. Dessutom gav båda orkestrarna populärkonserter och utomhuskonserter sommartid. Dessa konserttyper var de viktigaste för båda orkestrarna.

Men vad som skiljer de båda orkestrarna ifrån varandra, är att Musikföreningens verksamhet var oerhört mycket större till omfattningen. Denna orkester gav regelbundet varje säsong tio abonnemangskonserter. Vidare gav orkestern under säsongen 1876/77 en lång serie med populärkonserter och slutligen varje sommar en mängd konserter i någon av stadens två promenadparker.

117. Protokoll 25.10.1872 (sig. A:2, GMF, GSA).

Orkesterns egen konsertverksamhet kan delas upp i följande sju konserttyper¹¹⁸:

1. Abonnemangskonsorter
2. Populärkonsorter
3. Utomhuskonsorter sommartid
4. Välgörenhetskonsorter till förmån för någon eller några enskilda
5. Konsorter arrangerade av Hallén
6. Kammarmusikkonsorter
7. Övriga konsorter (min egen beteckning)

Det gavs ett fåtal konsorter som går att hänföra till mer än en av de ovan angivna grupperna. En sådan var ”en populär Konsert i Exercishuset, *till förmån för en sjuk kamrat*”.¹¹⁹ Denna konsert kan hänföras till både grupp 2 och 4 ovan. Jag har bedömt det välgörande ändamålet som mer angeläget än aspekten att konserten var populär. Liknande ställningstaganden har också gjorts i en del andra fall.¹²⁰

Även grupp 5 ovan, Halléns egna konsorter, som möjligen kan sägas vara arrangemang av en enskild artist och ej av Göteborgs musikförening, kräver en motivering. Anledningen till att de tas med är att Hallén inte var någon enskild artist vilken som helst. Tvärtom var han den, såväl i orkestern som i dess ledning, som hade det avgörande inflytandet över alla orkesterns konsorter. Hallén har heller inte betalat någonting för utnyttjandet av orkestern, vilket ytterligare sanktionerar konsorterna som en del av orkesterns egen verksamhet.

Totalt sett – räknat i antalet konsorter och antalet verk – var sommarkonsorterna den i särklass största gruppen. Under vissa somrar gavs konsorter varje dag, om än med ett mindre kapell ur orkestern. Detta innebär att drygt 100 konsorter gavs från mitten av maj till mitten av september. Den därefter kvantitativt största konsertgruppen var populärkonsorterna, och först på tredje plats kommer abonnemangskonsorterna – som dock konstnärligt var den huvudsakliga konsertverksamheten för orkestern.

Om vi däremot ser till det bevarade källmaterialet är bilden en annan. Sommarkonsorterna annonserades i tidningarna endast med uppgifter om tid och plats, och då väldigt få programblad finns bevarade är det endast en bråkdel av

118. När konsorterna i den följande framställningen omnämns med olika nummer hänvisas till bilaga 5, där konsertdatum och -lokal anges.

119. Den 8.10.1876, konsert nr 512 i bilaga 5. Kursiveringarna i original i annonsen i bilagan till GHT 7.10.1876.

120. Samma motivering gäller för konserten 18.12.1876, nr 529 i bilaga 5. Denna konsert gavs visserligen mitt i den stora serien med populärkonsorter, och den är också numrerad som nr 17 i den programbladssamling direktionen har lämnat efter sig. Men i GHT annonserades konserten som ”extra konsert till förmån för orkesterns sjukkasse” och på programbladet (sig. Ö, GMF, GSA) står också för hand tillskrivet ”Zum Besten der Krankenkassa”, vilket motiverar konserten att hänföras till grupp 4.

sommarkonserternas repertoar som går att kartlägga och studera. När det däremot gäller den stora serie med populärkonserter som gavs 1876/77 finns alla programblad bevarade. Detta är ett stort och tillförlitligt underlag vid sammanställningen av orkesterns repertoar. I kvantitativt avseende kommer därefter repertoaren för abonnemangskonserterna.

En del generella påpekanden om Musikföreningens orkester i jämförelse med Göteborgs orkester skall göras. Det första har berörts redan ovan i samband med rekryteringen av musiker, nämligen orkesterns goda utlandskontakter, i sig en konsekvens av bättre kommunikationer och ett mer utvecklat musikliv vad gäller organisation, handel och distribution. Detta fick direkta konsekvenser för orkesterns verksamhet vad gäller repertoar. Det skall visa sig att orkestern på sina konserter ibland framförde verk som var relativt nyutkomna från förlaget.¹²¹

Generellt gäller också beträffande repertoaren att flera nya inriktningar som hade slagit igenom på kontinenten nu också hade nått Sverige. En sådan är Bachrenässansen, en annan är framtidsmusiken med framför allt Wagner. Inom den lättare musikgenren var operettherepertoaren med tonsättare som Offenbach, Lecocq och Suppé något alldeles nytt.

Tidigare har jag vid flera tillfällen visat på den målmedvetenhet som den nya direktionen hade när den planerade orkesterns verksamhet. Musikföreningens orkester kan med fog påstås vara den första professionella orkestern i Göteborg som inriktade sig på att bli en orkester för Göteborgs befolkning med egen stabil verksamhet och utan att vara beroende av främmande teater- och operadirektörer. Med sin verksamhet var Musikföreningens orkester en angelägenhet för ett större flertal än vad den tidigare orkestern hade varit. Symtomatiskt för detta, är att den nya orkestern aldrig använde sig av Börsen som konsertlokal, en lokal som alltid hade varit stängd för allmänheten. Konsertlivet i Göteborgs stad kan därmed sägas ha demokratiserats i avsevärd betydelse.¹²²

I genomgången av de olika konserterna nedan, behandlas konserttyperna var för sig med hänseende på *konserternas struktur, funktion, repertoar och publikmottagande*.

Pressens mottagande av orkesterns verksamhet

Medan tidningsannonserna för abonnemangskonserterna var mycket detaljerade, annonserades, som ovan sades, i stort sett aldrig populär- och sommarkonserterna

121. Jämför i bilaga 4 till exempel uvertyren till *Lilla frun* av C. Lecocq (584:9), *Danse macabre* av C. Saint-Saëns (506:4), *Schneewittchen* av C. Reinecke (410:2), *Russische Marsch-Fantasie* av J. Strauss d.y. (112:10) med flera verk i synnerhet av J. Strauss d.y.

122. Visserligen medverkade orkestern i Harmoniska sällskapets soaréer vilka fortfarande som regel hölls på Börsen. Men dessa soaréer var av mer privat karaktär och orkestern erhöll ekonomisk ersättning av sällskapet för sitt deltagande.

med annat än det nödvändigaste: tid och plats. I analogi med detta recenserades enbart de konserter som hade en viss exklusiv prägel. Framför allt gäller detta abonnemangskonserterna, men ibland också Halléns egna konserter samt konserterna till förmån för någon eller några. Populär- och sommarkonserterna recenserades däremot aldrig.¹²³ Fortfarande var det dock vanligt att Harmoniska sällskapets soaréer, där orkestern medverkade mot vederlag, recenserades. Ur ett offentlighetsperspektiv är det anmärkningsvärt att dessa privata konserter recenserades, medan de konserter som angick en mycket större del av befolkningen aldrig med en rad omnämndes i tidningarna.

Pressens mottagande av konserterna var i allmänhet positivt. Detta är naturligt då orkestern i sig var ett positivt inslag i musiklivet. Recensenten Axel Stål var själv aktiv i konsertlivet och samarbetade nära med orkestern. Detta innebar dock inte att orkestern gick fri från viss kritik. Tvärtom påtalades ibland orkesterns brister, men detta skedde alltid på ett konstruktivt sätt och med en positiv grundsyn.

Detsamma gällde orkesterns repertoar. Visserligen lyser ibland Ståls mycket bestämda uppfattningar igenom om värdet av de olika verken, men toleransen var alltid mycket hög. Detta är speciellt märkbart när det gäller den del av repertoaren som representerades av den nytyska inriktningen. Andelen sådana verk var mycket hög, och bara några år tidigare skulle detta ha föranlett en oförstående attityd från den då ansvarige musikrecensenten i Handelstidningen Israel Sandström.¹²⁴

Recensionerna behandlade till allra största delen solisternas medverkan. Nästan alla konserter gavs med solist, ofta en sångare eller sångerska. Deras medverkan i konserterna var totalt sett av ganska liten omfattning, men av recensionerna att döma var det dessa som var konserternas huvudattraktioner. Det var inte alls ovanligt att sångsolistens prestationer diskuterades i två tredjedelar av recensionen och ibland också mer, medan orkesterns insatser och framförandena av de övriga verken sammanfattades på några få rader. Denna uppläggning av recensionerna är naturlig för Axel Stål såsom sångpedagog, men gällde även andra recensenter.

1. Abonnemangskonserter

”Konsertinstitutet har till ändamål att bland samhällets alla klasser befrämja smaken för och kännedomen om tonkonsten såsom bildningsmedel och förädlade njutning. –

Dess syfte är i främsta rummet att på ett värdigt sätt uppföra såväl hädan-

123. Dock med ett undantag: sommarkonserten 1.6.1874, se recension i GHT 2.6.1874.

124. Någon gång kunde dock intoleransen lysa igenom även hos Stål, se vidare nedan.

gångne som nu lefvande mästares mest framstående tonskapelser; dess verksamhet att under vintermånaderna October – April gifva i Göteborg: 8 större abonnements-konserter med biträde af inhemska eller utländska solister, af hvilka 3 konserter afses för uppförandet af större musikärbeten med körer, ...”¹²⁵

Den viktigaste delen av verksamheten, var de abonnemangskonserter som orkestern gav varje säsong på Nya teatern. Dessa konserter gav orkestern en framtoning av tung symfonisk konsertinstitution, vilket var ett av målen med att ha en ”ständigvarande orkester”. Det var först och främst dessa konserter Andreas Hallén hade ansvaret för, medan de övriga konsakterna ofta organiserades och leddes av konsertmästaren eller L. Beyerböck. Konserterna gavs under perioden oktober–april på Nya teatern. De betingade också högre biljettpriser än orkesterns övriga konserter.

De planerade åtta konserterna per säsong ökades till tio.¹²⁶ Detta gällde från första säsongen och sedan allt framgent till orkesterns avveckling. Däremot förverkligades inte planerna med tre konserter per säsong avsedda för större verk med kör. Detta mål uppfylldes enbart för det första verksamhetsåret. Under de övriga säsongerna fick publiken nöja sig med endast en körkonsert. Under säsongen 1876/77 gavs ingen konsert alls med körmedverkan.

Konserternas struktur. Abonnemangskonserterna var uppdelade i två avdelningar med paus emellan. De vanligaste inslagen i en konsert var:

uvertyr (oftast opera- men också konsertuvertyr),
sångnummer,
soloverk och/eller verk för soloinstrument och orkester,
symfoni.

Ett annat vanligt inslag var också mellanstora orkesterverk såsom förspel till en mellanakt i en opera, en orkesterrapsodi, en marsch (ofta skriven för någon hyllning eller kunglig sorg), en enstaka sats ur ett större symfoniskt verk och liknande. En sista verkgrupp vi finner i abonnemangskonserterna, var bearbetningar och instrumenteringar av icke orkestrala verk. Dessa inslag var av mycket populär karaktär till exempel Schumanns *Träumerei* (op. 15:7) eller *Abendlied* (op. 85:12).

125. Programförklaringen till ”Göteborgs Konsertinstitut och Musikskola” daterad 15.4.1872, bilagd till kallelsen inför det första sammanträdet 22.4.1872 (sig. A:1, GMF, GSA, understrykningarna i original).

126. Under den första säsongen gavs först fyra separata symfoniska konserter och därefter en serie om sex abonnemangskonserter, det vill säga sammanlagt tio konserter. Under resten av orkesterns verksamhet gavs dock varje säsong en serie om tio abonnemangskonserter.

Dessa olika komponenter blandades olika i varje konsert; någon standarduppläggning går ej att urskilja. Konserterna kunde få olika utseende beroende på hur de olika komponenterna ställdes samman. En tendens är dock att konserterna oftare fick en lös och lätt karaktär än motsatsen. Just detta förvånar mest med Musikföreningens abonnemangskonserter: att de hade en tämligen populär utformning som skilde sig ifrån den koncentrerade och tunga profil som Czapeks konserter på 1850-talet hade haft, och som också karakteriserade de få konserter som Göteborgs orkester gav. De allra första abonnemangskonserterna, och även en del av de övriga, hade en tyngre symfonisk profil med ett fåtal verk och med åtminstone ett symfoniskt verk. Men den absoluta merparten av abonnemangskonserterna hade ett program av lättare art.

Vad som bidrog till konserternas lätta karaktär var det stora inslaget av gästartister. Detta stod inte inskrivet i någon programförklaring från början, men presenterades som en sådan inför den andra säsongen:

”Utom orkesterns egna prestationer ernar musikföreningen, såvidt utsigt der-till förefinnes och tillgångarne medgifva, jemväl bereda tillfälle för allmänheten att å dessa konserter få höra andra artister af framstående förmåga ...”¹²⁷

Ambitionen att låta publiken även få höra ”andra artister af framstående förmåga” var formulerad som, och skulle också tolkas som, en kvalitetshöjande faktor för konserterna. Detta var direktionens avsikt. Men man kan heller inte undgå att slås av den ytterligare lätta och populära karaktär konserterna med dessa inslag fick. Oftast var det bara en enstaka gästartist som medverkade per konsert, men de kunde också vara fler, och vid något enstaka tillfälle rörde det sig om en hel kör, till exempel Harmoniska sällskapet. Ibland var det en instrumentalist som framförde något solostycke eller verk med orkester, men oftast var det en firad sångerska. Detta senare gav konserterna en stor likhet med 1800-talets musikaliska borgerliga salonger så som vi bäst känner dem.

Den populära programprofilen var ingenting som direktionen från början hade planerat, utan istället något som den tvingades till redan kort tid efter sitt grundande. Detta framgår av ett protokoll från ett styrelsemöte som hölls efter den andra säsongens andra abonnemangskonsert. Det dåliga publikmottagandet och de låga biljettintäkterna var för styrelsen bevis för att den hade misslyckats med att vinna allmänhetens ”erkännande och understöd”. Därför var styrelsen beredd att ändra konsertuppläggningsen och –

”genom val af mera kända, omtyckta och s.k. populära musikverk å program-merne gå allmänhetens önsknings till mötes, för så vidt de kommit till styrelsens kännedom och rätt uppfattats.”¹²⁸

127. Citerad efter GHT 9.10.1873.

128. Styrelseprotokoll 5.11.1873, sig. A:2, GMF, GSA.

Förändringen av konsertprogrammen blev påtaglig, och styrelsens nya populariseringssträvan tog sig flera uttryck, något som blev påtagligt redan i den första abonnemangskonserten efter styrelsebeslutet, jämför illustrationen på nästa sida. Inför den nästpåföljande abonnemangskonserten två veckor senare, bjöd man in syskonen Robert och Agnes Hansen som gästartister. Syskonen – Robert 13 år spelade violoncell och Agnes 8 år spelade piano – annonserades som underbarn. De var på tillfälligt besök i staden och hade fyra dagar tidigare givit en egen konsert i Frimurarlogens Pelarsal med en fåtalig publik.¹²⁹ Den musik syskonen spelade var av lätt karaktär, vilket också kännetecknade konserten i övrigt (förutom Mozarts symfoni nr 39) och föranledde Axel Stål att i en artikel inför konserten i *Handelstidningen* skriva:

”Här har alltså tydligen Musikföreningens styrelse och kapellmästare gjort allt för att gå allmänhetens smak och önskningsar till mötes.”¹³⁰

Rent allmänt fortsatte de populära konsertinslagen, framför allt med populära solister och i synnerhet sångare. Men populariseringen kunde också ta sig andra uttryck. Ett sådant exempel är abonnemangskonsert nr 8 säsongen 1877/78 då orkestern, enligt annonserna i *Handelstidningen* och *Göteborgs-Posten*, ”på begäran” ämnade spela Schuberts ofullbordade symfoni. Symfonin skulle dock inte spelas i en följd. I stället skulle konserten inledas med symfonins första sats. Därefter skulle fröken Marie Breidenstein – hovsångerska från Erfurt – sjunga en aria ur Haydns *Skapelsen*, varefter hovsångaren från Schwerin Carl Hill skulle sjunga två sånger ur Wagners *Tannhäuser*. Först därefter var det tänkt att publiken skulle få höra avslutningen på Schubertsymfonin.¹³¹

Det tycks ha varit Musikföreningens strävan att ha med åtminstone ett tyngre symfoniskt verk per konsert. Oftast var det en symfoni av Mozart, Beethoven, Schumann, Mendelssohn med flera. Men det fanns också konserter som helt saknade detta och istället var uppbyggda av ett större antal, åtta till tio, små och lätt-tillgängliga verk.

Av den totala andelen solistiska framträdanden, var det ungefär lika många vokala inslag som instrumentala. En stor del av de instrumentala framförandena gjordes av orkestermusikerna, företrädesvis av konsertmästaren eller av någon annan stämledare, men det kunde också göras av en speciellt inbjuden solist. Av bilaga 7 framgår att de inbjudna solisterna till största delen var sångare eller sångerskor. På konsertprogrammen var de solistiska verken inlagda antingen som punkt nummer två från början, eller som punkt nummer två efter paus.

129. Recension i GHT 24.11.1873.

130. GHT 25.11.1873.

131. Enligt GP:s annons 16.2.1878, det vill säga konsertdagen, gjordes i sista stund en ändring i programmet så att enbart första satsen ur symfonin spelades. I stället för andra satsen spelades förspelet till *Pagen och Kungadottern* av Hallén, ett ofta framfört verk av orkesterns kapellmästare. I repertoarförteckningen har jag utgått ifrån denna sistnämnda GP-annons.

NYA TEATERN.

Konsertprogram.

Torsdagen den 30 Oktober 1873.

I.

- 1) **R. Wagner.** Förspel till „Lohengrin“.
- 2) **F. Servais.** Fantaisie et Variations brillantes för violoncell. Solo med orkester. Utföres af Herr Marschner.
- 3) **Hallén.** Hyllningsmarsch.
- 4) **N. W. Gade.** „Ved Solnedgang“, dikt af Munch, konsertstycke för kör och orkester, utföres med benäget biträde af musikälskande damer och herrar.

II.

- 5) **L. v. Beethoven.** Simfoni N:o 5, C-moll:
 - a) Allegro con brio,
 - b) Andante con moto,
 - c) Scherzo och
 - d) Finale

(Kl. $\frac{1}{2}$ 8 e. m.)

Göteborg. Handels-Tidningens Bolags tryckeri, 1873.

NYA TEATERN.

Konsertprogram.

Onsdagen den 12 November 1873.

I.

- 1) **G. Rossini.** Ouverture till „Wilhelm Tell“.
- 2) **G. F. Händel.** Aria med orkester, utföres af Fröken Olena Falkman.
- 3) **R. Schumann.** Qvällsång ur op. 85, för violin, solo och orkester, bearbetad af Prof. Joachim. Violin-solot utföres af 8 violiner con sordini.
- 4) **G. Rossini.** Aria ur op. „Italienskan i Algier“, utföres af Fröken Olena Falkman.
- 5) **A. Söderman.** Svenska folkvisor och folkdansar, bearbetade för orkester.
- 6) a. **Lindblad.** Farväl.
b. **R. Schumann.** Loreley.
c. **Paladilhe.** Mandolinata, italiensk serenad. Roman-ser vid piano, utföres af Fröken Falkman.

II.

- 7) **Mendelssohn-Bartholdy.** Simfoni N:o 3, A-moll:
 - a. Introduction & Allegro agitato.
 - b. Scherzo (assai vivace).
 - c. Adagio cantabile.
 - d. Allegro guerriero e Finale maestoso.

(Kl. $7\frac{1}{2}$ — $9\frac{1}{2}$ e. m.)

Göteborg. Handels-Tidningens Bolags tryckeri, 1873.

Programblad för abonnemangskonserterna före och efter direktionens beslut om ökad popularisering av konsertprogrammen. (Källa: GSA)

Den nya profilen med mer populära inslag i abonnemangskonserterna gav omedelbart resultat, något som styrelsen med glädje konstaterade redan en månad senare vid styrelsemötet 4.12.1873. Alla hade dock inte anledning att glädja sig åt denna utveckling, och framför allt var det Joseph Czapek som med sin orkester- och konsertverksamhet tidigare på 1850-talet hade arbetat för att skapa ett alternativ till den typ av konsertupplägning som nu Göteborgs musikförening hade återgått till. Att Czapek satt med i styrelsen påverkade inte beslutet; han var ju själv en pragmatiskt lagd man och förstod förmodligen att detta var det enda möjliga alternativet om en orkester skulle kunna överleva i Göteborg.

Det är med andra ord tydligt hur orkestern var tvungen att rätta sig efter rådande publiksmak. Eftersom orkestern organisatoriskt och ekonomiskt var

uppbyggd som ett företag vars verksamhet, visserligen med hjälp av extra bidragsmedel, skulle vara självfinansierande, var styrelsen tvungen att anpassa verksamheten så att den fick det nödvändiga stödet från publik och bidragsgivare. Detta var en betydligt bistrare verklighet än för till exempel de tidigare orkesterbildningar som hade gjorts med starka ideella inslag av amatörer. Förutsättningarna för en marknadsmässigt betingad borgerlig offentlighet, som Göteborgs musikförening var ett exempel på, var väsentligt annorlunda än förutsättningarna för den mer ideellt betingade borgerliga offentlighet som Czapeks tidigare orkesterbildningar var exempel på. Vad som var en ny faktor att ta hänsyn till var konflikten mellan lönsamhet och konstnärlighet. Den konflikten är specifik för den egentliga borgerliga offentligheten.

Funktion. Som tidigare har framgått fanns det stora likheter i konsertverksamheten mellan de båda orkestrarna från 1860- och 1870-talet. Den viktigaste konserttypen för båda orkestrarna var de mer exklusiva ”konsert till förmån för Göteborgs orkesterkassa” respektive Musikföreningens ”abonnemangskonserten”. I uppropet för en serie med abonnemangskonserten hade direktionen talat om att ”befrämja smaken för och kännedomen om tonkonsten såsom bildningsmedel och förädlande njutning” liksom att ”på ett värdigt sätt” uppföra musiken. Publiken till dessa abonnemangskonserten bestod till stor del av samma människor som också hade bidragit med mest pengar till orkesterns grundande. Detta framgår av dels teckningslistor till abonnemangsserierna, dels redovisningar av publikbeläggningen på Nya teatern, där stadens olika familjer bokade in sig i olika loger på framför allt första raden.¹³²

Musiken såsom ”bildningsmedel och förädlande njutning” liksom att framföra den ”värdigt” kräver sina egna förutsättningar. Konsertbesöket sett som ritual har varit högtidligt och, om man får lita på uppropets formuleringar, djupt värnadsfullt över att få ta del av ”hädagångne [...] mästars mest framstående tonskapelser”. Konsertlokalen – Nya teatern – var också den mest värnadsfulla staden kunde erbjuda.

Det verkar också som om publikdisciplinen väsentligt hade förändrats i staden. Åtminstone finner vi inte nu längre några arga tidningsinsändare, som ondgjorde sig över oskicket att prata högljutt och avvika ifrån konserten mitt under ett stycke. Tidigare kunde man finna sådana insändare till och från i stadens tidningar, och inte sällan var det de som ville bli betraktade som ”grädda” och ”connaissereur” som fick ta emot bannorna.¹³³ Att dessa insändare nu lyser med sin frånvaro skulle kunna tyda på en tillvänjning hos publiken till den nya tidens konserten.

132. Sig. F II:1, GMF GSA. Om logeindelningen på första och andra raden, se ovan sidan 238.

133. Se ovan sidan 144.

Repertoar. Vad som ovan har sagts om abonnemangskonserternas ibland publiktillvända och lätta utformning är nu bara en sida av saken. En annan, och delvis motsägande, är att repertoaren med Musikföreningens orkester väsentligt förändrades mot den nytyska inriktningen, ”framtidsmusiken”. Denna nyorientering i stadens musikutbud är mycket markant och något som tio år tidigare varken Smetana hade vågat hoppas på eller Israel Sandström med flera hade befarat. I huvudsak rådde hos musikrecensenterna en tolerant inställning till framtidsmusiken, men då och då kunde man i en bisats eller på något annat sätt mellan raderna finna en viss kritik mot detta nya. I recensionen till en kammarkonsert¹³⁴ vari Halléns pianokvartett hade framförts, skrev Göteborgs-Postens Victor Sjöberg:

”I det hela spårades föga eller intet af det öfverlastade och svulstiga, som man någon gång velat förebrå hr Halléns tondiktning, hvadan hvarje vän af honom och hans rika begåfning med glädje må helsa detta bevis på affällighet från den allena saliggörande ’Wagners-kulten’.”¹³⁵

Peter Lamberg, vilken som tjuogoåring följde konserterna från de billigaste platserna på tredje raden och galleriet, ger följande bild femtio år senare:

”Såsom varm anhängare till Wagners idéer framförde han [Hallén] på konserterna åtskilliga hittills i Göteborg okända kompositioner av Wagner, såsom förspelen till *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Meistersinger m.m.*, vilka av en del av pressen och publiken upptogos såsom rent förskräckliga alster av den tyska s.k. framtidsmusiken.”¹³⁶

Framtidsmusikern framför alla andra var alltså Richard Wagner. Visserligen var Beethoven den mest framförda tonsättaren vid abonnemangskonserterna, framförd vid 43 tillfällen, men därefter intogs andraplatsen av Wagner med 30 konsertframföranden. De verk av Wagner som framfördes var till största delen förspel och uvertyrer till operor och operaakter. I särklass mest spelade var *Tannhäuser* och *Lohengrin*, men även musik till *Rienzi*, *Den flygande holländaren*, *Tristan och Isolde* samt *Mästersångarna från Nürnberg* framfördes. Det är alldeles uppenbart att Andreas Hallén ensam ansvarade för introduktionen av Wagners musik i Göteborg.¹³⁷

Andra företrädare för den nya tyska musiken och som tidigare inte varit speciellt mycket framförda i Göteborg var Brahms (framförd 5 gånger), Liszt (7) och

134. Konsert nr 617 i bilaga 5.

135. GP 10.12.1877.

136. Lamberg 1924, s. 69.

137. Fjärran från stridens larm omkring Wagners musik, kunde göteborgarna läsa i *Handelstidningen* (2.11.1876) under rubriken ”Politik och musik” om en konsert av Padeloup i Paris, där bland annat musik ur *Götterdämmerung* hade framförts. Efter musiken vrålade wagnerianerna ”Da capo”, varpå motståndarna reste sig och vrålade ”Hämnd! Ner med tyskarne! osv.”

Schumann (29)¹³⁸. Den sistnämnde intog tredjeplatsen efter Beethoven och Wagner när det gällde antalet spelade verk. En annan modern tonsättare framförd vid abonnemangskonserterna var Camille Saint-Saëns. Av honom framfördes vid två tillfällen *Danse macabre*.¹³⁹ Bland framtidsmusikerna får vi naturligtvis inte glömma att nämna Hallén själv. Han var den sjunde mest framförda tonsättaren (15 gånger), endast en gång mindre framförd än Mozart och Schubert som delade sjätteplatsen. Men så satte han också själv ihop programmen! Övriga tonsättare som framfördes mest frekvent var Mendelssohn (26 gånger) och Weber (21 gånger).

Repertoarutvecklingen i Göteborg under perioden cirka 1850–80, liknar i huvuddrag den i Stockholm. Den negativa inställning till framtidsmusiken som var förhärskande under 1850-talet, började mjukna under 1860-talet för att under 1870-talet så gott som försvinna så att musiken i fråga tog en förhållandevis stor andel av repertoaren. Så uppvisar till exempel Schumanns musik samma utveckling i Göteborgs konsertliv som i Stockholms. Samma formuleringar i tidningsrecensioner som till exempel ”modulationernas irrgångar”, ”kaos”, ”ej erforderlig kraft” och liknande står att finna i båda städernas tidningar.¹⁴⁰ I Göteborg på 1850-talet hade framför allt Smetana slagit in murbräckor mot den negativa attityd som fanns mot den nyare musiken. Visserligen var det Hallén som marknadsförde den nya musiken i Göteborg, men att den nu började tränga igenom hade också sin orsak i att den inte längre enbart betraktades som ”framtidsmusik”, utan också började accepteras som ”samtidsmusik”. Naturligtvis uppskattades inte den nya musiken av alla, vilket Peter Lamberg ovan påpekar.

Det var inte bara den moderna musiken som Hallén förde med sig hem till göteborgarna. Även den på kontinenten uppblomstrade Bachrenässansen fann i Hallén en apostel. Vid fem tillfällen framfördes verk av J.S. Bach, men – i samtliga fall bearbetade enligt romantikens uppförandepaxis.¹⁴¹ Andra tonsättare som omfattades av den nya historiserande inriktningen var Gluck, Händel, Leclair och Tartini. Denna barockgrupp var emellertid förhållandevis liten, och den absoluta merparten av repertoaren var från första hälften av 1800-talet i tradition med wienklassicismen och romantikens första landvinningar.

Som den mest framförda tonsättaren intog Beethoven en särställning. Detta var också i överensstämmelse med den Beethovenkult som var den förhärskande i det europeiska konstmusiklivet i Europa alltsedan tonsättarens död. Den musik som framfördes av honom var emellertid inte i något fall komponerad efter år

138. Den höga andelen verk av Schumann är något missvisande, eftersom många av de enskilda posterna är bland annat sånger som framfördes av de inbjudna solisterna.

139. Första gången 17.1.1877, vilket är ganska kort tid efter tillkomsten 1875.

140. Sanner 1957 s. 82.

141. Vid ett tillfälle i bearbetning av Liszt, tre gånger av J. Abert och en gång av Mendelssohn och F. David.

1812, och den var helt i överensstämmelse med den myt om tonsättaren som uppstod redan under hans livstid och sedan odlades under hela 1800-talet och en bra bit in i vårt århundrade.¹⁴² Den musik Beethoven skrev efter Metternichreaktionen 1815 och i synnerhet mot slutet av sin livstid kringgicks helt med tystnad. Att detta skulle bero på okunnighet är svårt att tänka sig då Hallén var konservatorieutbildad i Tyskland. Snarare var det ett uttryck för den vanliga uppfattningen om den gamle Beethoven som en tonsättare i förfall, där all fågning avtagit. Som Abraham Mankell formulerade det:

”Månne en fiendtlig dämon fått styra Beethovens penna?”¹⁴³

”De elementer i Beethovens senare tonsättningar, hvilka i sig sjelfva ej äro intagande, hafva genom tiden lika litet stått till sig, som lytta och vidriga ansigten blifvit fagra, endast emedan de länge betraktats.”¹⁴⁴

”Den som närmare känner Beethoven, och likväl ej vill medgifva ofvan antydda sanna förhållande, är (så dömmar en af utlandets aktningvärdaste konstdomare), hycklare. Kan han det icke, så måste han kallas musikaliskt oförståndig i hög grad, ...”¹⁴⁵

Den särställning Beethoven hade i musiklivet visas bäst med att han som ende tonsättare fick en hel abbonemangskonsert för sig själv. Det var konserten 26.3.1877, femtioårsdagen av tonsättarens död.

I den alltmer historiserande inriktningen av konserter under 1800-talet, och med den form av ”klassiska” konserter som blev allt vanligare, skiljer sig Musikföreningens repertoar ifrån sin föregångares. Av antalet framförda verk av Musikföreningens orkester var endast 52% verk komponerade av vid framförandetillfället döda tonsättare. Motsvarande var 44% av verken komponerade av fortfarande levande tonsättare, och 4% av verken var komponerade av tonsättare som inte har kunnat identifieras i tillgängliga lexikon. Dessa siffror skiljer sig inte bara från vad William Weber presenterar i sitt material utan också ifrån motsvarande siffror för Göteborgs orkester, se ovan sidan 283. Tillspetsat kan man säga att siffrorna får sin förklaring i Halléns stora förkärlek för sig själv och för Wagner. Repertoaren vid abbonemangskonserterna i Göteborg var mindre historiserande än vad som annars var brukligt i det europeiska musiklivet.

En skillnad mot repertoaren i Göteborgs orkesters konserter är också att det vid Musikföreningens konserter framfördes verk (16 st) av tonsättare som ej har gått att identifiera. Av dem var 11 folkvisor, som framfördes av gästande sångso-lister, och de bör därför egentligen inte räknas in i orkesterns repertoar. De övriga

142. Jämför Gyldendal 1983 ss. 44ff. Gyldendal menar att det fanns fyra väsentliga delar i Beethovenmyten: Beethoven som naturbarn, revolutionär, trollkarl och präst.

143. Mankell 1853 s. 157, se också flerstädes ss. 153–175.

144. Mankell 1853 s. 170f.

145. Mankell 1853 s. 166.

tonsättarna som ej har gått att identifiera var Bärmann, Giraud, Leclair, Reissiger, Rohde samt Fredrika Wickman.¹⁴⁶

Tidigare påtalades att Musikföreningens abonnemangskonserter ibland kunde vara inställsamt publiktillvända. Detta i sin tur stod i kontrast till den moderna musik som var en annan del av orkestrernas programprofil. Men det fanns också lättare inslag i repertoaren med till exempel sånginslagen. Andra sådana inslag var av tonsättare som Bargiel, Bazzini, Henselt, Servais med flera. Likaså framfördes ibland verk som skulle kunna kallas för ”små klassiska pärlor”, av vilka Schumanns *Träumerei* är ett sådant exempel. Det bör dock påpekas att abonnemangskonserterna fick sin lätta karaktär mer på grund av formen än av innehållet. En renodlad populärmusikrepertoar ingick inte i abonnemangskonserternas repertoar, och tonsättare som Emanuel Bach och J. Strauss lyste helt med sin frånvaro.

Sångnumren var en av de enskilt största genrerna i abonnemangskonserterna. Sångerna i sig var ingen enhetlig grupp, utan kan i sin tur främst uppdelas i operarior och visor till pianoackompanjemang. De sistnämnda i sin tur kunde vara antingen konstmusikaliska produkter eller anonyma folkvisor. Gemensamt för sångerna var att de lättade upp ett jämförelsevis tyngre orkesterprogram. Detta gäller såväl Susannas aria av Mozart som *Vallgossens visa* av Geijer. Den senare hör dessutom till de visor som med sin intima karaktär gav konserterna en stämning av borgerlig salong.

Konsertinslagen med sångsolister var förvisso något som orkesterledningen hade varit med om att besluta. Däremot tycks det som om sångsolisterna själva i stor utsträckning gjorde sina egna programval. Detta framgår av en ordväxling inför konserten 24.10.1877 med Lona Gulowsen som gästande sångerska. I bekräftelsen till Hallén om att hon tackade ja till att medverka i konserten, kunde hon ej precisera sin repertoar, vilket föranledde Hallén att uppmana en i styrelsen att på nytt uppmana henne att telegrafera programmet samt att kräva:

”En aria måste vara med orkester och helst klassisk musik. Ville Du äfven skriva några rader till Sjöberg [i Göteborgs-Posten, min anm.] och bedja honom ’puffa’ och låt medföljande offentliggöras så får publiken se hvilka besvärligheter man har för att tillfredsställa deras önsknigar. – Vännen Hallén.”¹⁴⁷

En annan grupp i repertoaren är med de verk som framfördes *bearbetade*. Abonnemangskonserterna är den konserttyp med den enskilt största andelen bearbetade verk.¹⁴⁸ Bearbetarna utgjorde oftast inte ett eget tonsättarskrå för sig, utan

146. Se vidare repertoarförteckningen i bilaga 4. Verket av Leclair var ett violinsolo som Joseph Joachim framförde. Att detta ej har gått att identifiera beror på att musikersläkten Leclair var så stor. Samma förhållande gäller med Reissiger, det vill säga det finns två tonsättare att välja mellan. F. Wickman omnämns endast av Helmer 1972 nr 1712f.

147. Sig. B, GMF, GSA. Brevet tillställdes ”Broder”, men det är oklart vem denne var. Tidningsansökan för konserten uppgav enbart ”Sångnummer”.

var högst desamma som vi även annars känner igen. Namn på bearbetare från Musikföreningens repertoarlista är Berlioz, Joachim, Liszt, Mendelssohn och Reinecke. Samma förhållande gäller de tonsättare som bearbetades. Det var bland andra J.S. Bach, Beethoven, Liszt, Schubert, Schumann och Weber. Bearbetningarna kunde vara dels i stilförändrande syfte, som med musiken av J.S. Bach, dels vara i arrangemang för att kunna uppföras med orkestern.

De *svenska tonsättare* som framfördes utgjorde inte någon stor grupp. Efter Hallén som placerade sig själv högst på listan, kom Söderman som den flest gånger framförde svensken. Detta var dessutom till största delen sånger som framfördes av gästsolisterna och hade därmed inte med orkesterns egen repertoar att göra. Inte heller av andra svenska tonsättare, som till exempel Czapek, Berwald och Norman, framfördes någon större symfonisk musik. Av de tre nämnda framfördes av Norman ett scherzo. Den ende nordiske tonsättare som Hallén lät sig mätas med var N.W. Gade. Dessutom framfördes vid ett tillfälle Griegs a-mollkonsert med Edmund Neupert som solist.¹⁴⁹

Att två *kvinnliga tonsättare* lyckades ta sig in i herrklubben förtjänar att påpekas. Den ena var norskan Agathe Backer (från 1875 Backer Grøndahl). Den andra var svenskan Fredrika Wickman. Båda dessa var representerade med varsin visa till pianoackompanjemang, kvinnogenren framför andra. Det ska dock påpekas att verken framfördes av gästande sångartister (Petrus Blomberg och Fredrika Wickman själv) som själva valde sina program. Hallén hade inte något ansvar för detta. Det hade han däremot i att Elfrida Andrée aldrig fick ett enda verk framfört av orkestern, förutom då hon själv hyrde hela orkestern och arrangerade en privat konsert på Börsen för att få sina egna verk framförda.

Slutligen, innan vi lämnar abonnemangskonserternas repertoar, skall konstateras vad som tidigare har sagts, nämligen att inte ett enda verk av Smetana framfördes av den orkester i Göteborg vars tillkomst Smetana hade arbetat för. Visserligen var det till största delen Hallén som satte ihop programmen, men till

148. En viss reservation bör här göras. Påståendet är sant så länge som man förlitar sig på de uppgifter som gavs i programmen. Repertoaren för populär- och utomhuskonserterna var också i hög utsträckning bearbetad och instrumenterad för olika besättningar, men detta redovisades mera sällan. Se till exempel Chopin i repertoarlistan.

149. Initiativtagare till detta framförande var Albert Lindstrand och Grieg själv. De båda hade en korrespondensvänskap med varandra sedan Lindstrand hade kontaktat Grieg (brev daterat Göteborg 10.11.1873, original i Bergen Off. Bibliotek) och tackat honom för hans storartade kompositioner. I sitt svarsbrev daterat Kristiania 16.11.1873 (original på MAB, sig. B 15:27) berättade Grieg om sina planer på att ominstrumentera *I höst*, och för detta frågade han Lindstrand om Göteborgsorkesterns stämbesättning. I avvaktan på detta verk, skrev Grieg: ”Jeg skal give dem en Ide: Bed Neupert komme op og spille a moll Koncerten i en af Deres Konserter, han gjør det gjerne. Og Rejsen tager jo ikke megen Tid. [...] Hans Spel er storslagent.” Resultatet blev att Neupert medverkade i konserten redan 11.12.1873, konsert nr 205 i bilaga 5.

Grieg tillägnade sin a-mollkonsert Edmund Neupert (1842–88) som var norsk pianist. Under den här aktuella tiden var Neupert verksam vid musikkonservatoriet i Köpenhamn.

abonnemangskonserterna skulle han rådgöra med styrelsen, och där fanns det flera personer som hade känt Smetana väl.

Se vidare en jämförelse av repertoaren mellan konsertgrupperna 1–3 på sidan 395.

Konsertbladet. En från bildnings- och marknadsföringssynpunkt viktig detalj, sammankopplad med abonnemangskonserterna, var det så kallade *Konsertbladet* som kom ut under säsongen 1874/75.¹⁵⁰ Första gången man i tidningen fann detta programblad omnämnt var i *Handelstidningen* 31.10.1874 under ”Tillkännagifvanden”. Där meddelades att Musikföreningen skulle börja ge ut ett *Konsertbladet* till varje konsert, och att detta inte enbart skulle innehålla konsertprogrammet, utan också lite biografiskt material om tonsättare, uppsatser i musikaliska ämnen och liknande. Även annonser skulle tas in. Det första *Konsertbladet* gavs ut till säsongens tredje abonnemangskonsert.

Till omfånget var *Konsertbladet* fyra sidor och innehöll vad som hade utlovats. I vissa avseenden var de tämligen lika dagens konsertprogram med lätt fördjupande texter till de olika programpunkterna, ofta i form av tonsättarens egna kommentarer. Men konsertbladen innehöll också nyhetsartiklar, annonser, skvaler samt ”har-ni-hört-den-förut-historier”.¹⁵¹ Mottagandet av *Konsertbladet* tycks också ha varit positivt, åtminstone från recensentens sida i *Handelstidningen*.¹⁵²

Mottagandet av konserterna. Förhållandet mellan publikens förväntningar på orkestern och orkesterns förväntningar på publiken, kan för hela orkesterns verksamhetstid sammanfattas med vad Axel Stål skrev i recensionen till orkesterns första konsert på Nya teatern:

”Orkestern, bestående af de bästa förut på platsen befintliga instrumentalkrafterna jemte ett antal nyligen från utlandet hitkomna medlemmar, bland hvilka utom hr Brassin isynnerhet violoncellen och kontrabasen utmärka sig, skall efter någon tids flitig sammanspelning utan tvifvel fullt motsvara de stora förväntningar, man gjort sig om densamma. Men å andra sidan vore önskvärdt, att allmänheten med ännu större personligt intresse än hittills omfattade det

150. I arkivmaterialet har jag enbart kunnat härleda de bevarade konsertbladen till denna säsong. Tre konsertblad (för konserterna nr 3, 4 och 7) återfinns i GUB:s samlingar, och ett konsertblad (för abonnemangskonsert nr 8) återfinns i GSA:s samlingar (sig. Ö, GMF, GSA).

Eftersom de i övrigt inte omnämns vare sig i konsertannonserna (”Konsertbladet säljes hos hrr Stiberg & Co., i E. Wagners musikhandel samt i teaterns biljettförsäljningskontor. Priset är förhöjt till 20 öre.”, se annons i GHT 10.2.1875) eller i recensionerna, är det inte troligt att de gavs ut under någon annan säsong än under 1874/75.

151. En representativ historia är den om ”En företagsam yankee”. Denne man ”låter för närvarande bygga ett 250 alnar långt piano, beräknat för 250 pianister.” Se *Konsertbladet* för åttonde abonnemangskonserten 11.2.1875 (sig. Ö, GMF, GSA).

152. Se till exempel GHT 6.11.1874.

vackra företaget. En sådan konsert, som gårdagens, borde numera i 'rikets andra stad' alltid kunna påräkna fullt hus, derest samhällets musikaliska utveckling ginge i jembredd med dess raska framåtskridande för öfrigt."¹⁵³

Vad Stål inte kunde veta var att den publiksiffra som han betraktade som låg, 473 personer vilket motsvarade en halvbesatt salong, i efterhand skulle visa sig vara en förhållandevis god beläggning. I värsta fall kunde publikuppslutningen vara en kvartsfylld salong.

Nu är inte recensenternas omdömen så mycket att lita på när det gäller uppgifter om publikantalet. Däremot finns i källmaterialet för orkestern redovisningar av biljettförsäljningen till abonnemangskonserterna.¹⁵⁴ Vid en jämförelse av recensenternas uppfattningar om publikstorleken med de faktiska siffrorna, visar det sig ofta att den subjektiva uppfattningen har varit felaktig.¹⁵⁵ I fortsättningen anges därför i huvudsak de faktiska publiksiffrorna, och endast undantagsvis recensenternas omdömen.

Till abonnemangskonserterna kunde man antingen köpa sig ett årsabonnemang för samtliga tio konserter, eller också lösa biljetter till varje konsert. Antalet abonnenter varierade för de olika säsongerna med mellan cirka 130 och cirka 195.¹⁵⁶ Av bokningslistor¹⁵⁷ framgår att det i stor utsträckning var samma personer som behöll sina abonnemang från år till år och att de också behöll sina platser i salongen. Dessa personer representerade stadens ledande kulturelit, och med Nya teaterns logesystem – där familjerna hade sina traditionella loger och platser – har även detta offentliga konsertliv fungerat som en förlängning av dessa familjers privata musikliv. I första hand belades platserna på första raden, och därefter amfiteatern, det vill säga parkett.

153. GHT 11.10.1872.

154. Biljettredovisningen till den första konserten 1873/74 (nr 201 i bilaga 5) saknas dock. Däremot finns en verifikation på utbetalningen av 30:- till sångerskan Anna Ericsson, som medverkade i konserten. I följebrevet till utbetalningen skrev L.G. Bratt att honoraret tyvärr var ringa och ej stod i förhållande "till den vackra sången, men väl till den tomma salongen." Se verifikation 1873/74:40 (sig. G III:2, GMF, GSA).

155. Redan vid den andra abonnemangskonserterna skrev Stål om "den temligen talrika publiken" (GHT 25.10.1872) trots att publiken då endast var 363, det vill säga mindre än den föregående konserten som Stål ej ansåg hade tillräckligt med publik. Om konserten 5.2.1873 som var halvfylld med 493 åhörare skrev GHT dagen därpå att salongen i det närmaste var fylld! Se också om konserten 25.2.1874 med 393 åhörare. Om denna skrev GHT 26.2 att konserten hade en särdeles talrik åhörarkrets, och GP skrev samma dag att konserten "erbjöd det mindre vanliga skådespelet af en salong på de båda första platserna i det närmaste fullsatt".

Misstagen kan till stor del förklaras med teatersalongens konstruktion där parkett och första raden gemensamt bildar det musikaliska rummet, se Stribolt i kap. 2. Redan andra raden och i synnerhet tredje raden med galleriet ligger utanför denna gemenskap. Enbart galleriet rymmer 200 personer vilket till en viss del kan förklara missbedömningarna.

156. Redovisningen av biljettförsäljningen.

157. Bokningslistor för abonnenterna finns bland verifikationerna.

Precis som idag fanns det också på 1800-talet soffliggare bland abonnenterna; folk som köpte abonnemang och sedan uteblev från en eller flera konserter. Till största delen redovisades abonnemangen vid varje enskild konsert såsom redan köpta biljetter. Men under den första säsongen, då rutinerna ännu inte var upp-arbetade, hände det vid ett tillfälle att de abonnemangsbiljetter som inte hade hämtats ut av abonnenterna fördes upp i redovisningen bland biljetter som på nytt kunde säljas.¹⁵⁸ Härvid visar det sig att flera personer – bland annat hela första radens fondloge – stannade hemma från konserten som hade ett osedvanligt tungt program med fyra större verk, däribland Gades symfoni nr 4. Det är därför troligt att publikbeläggningen vid konserter med dålig biljettförsäljning ytterligare försämrades av att abonnenter stannade hemma, liksom att de mer mangrant infann sig vid de mer efterfrågade konserterna.

De lösa biljetterna till konserterna såldes till priser som låg mellan 50 öre (galleriet) och 2,50 kr (första raden och amfiteatern). Vid vissa konserter var de dyraste biljettpriserna förhöjda till 3 kr, och vid mycket speciella konserter var priserna ytterligare förhöjda. Ett sådant exempel var konserten 2.12.1875 med Joseph Joachim som solist; där kostade biljetterna till första raden 4 kr och till amfiteaterns avantscener – där man både såg och hörde dåligt, men väl syntes bra – 15 kr!¹⁵⁹

De publiksiffror som nedan presenteras är för det totala antalet åhörare med viss reservation för hur många abonnenter som uteblev. Förutom gruppen abonnenter och dem som köpte lösbiljetter, fanns också en grupp som erhöll fribiljetter. Denna grupp bestod inte bara av tidningsrecensenter och polis som var med vid varje konsert. Där fanns också stadens etablerade musikerrets och andra berörda musikpersoner såsom "Malmsjö 3, Czapek 3, Sandström 1, Lindstrand 2, Hultgren 1, Andrée 2, Billberg 2 och Stål 2".¹⁶⁰ Här och där finns det också uppgifter om att orkestermusikerna fått ta ut en eller två fribiljetter.¹⁶¹

Som vi fann ovan betraktade Stål den första konsertens publiksiffra 473 som otillräcklig. I själva verket låg medeltalet för publik närvaron under hela orkesterns verksamhetstid något under, i genomsnitt 466 personer per konsert. Den säsong som hade den lägsta publikuppslutningen var 1874/75 med i medeltal 396 personer per konsert. Säsongen med den bästa publikbeläggningen var den sista – 1877/78 – med 507 personer per konsert. Även om publikantalet för hela perio-

158. Verifikation 1872/73:315 (sig. G III:1, GMF, GSA).

159. Enligt biljettredovisningen (verifikation 1875/76:60, sig. G III:3, GMF, GSA) var det dock ingen som köpte någon av dessa platser.

160. Verifikation 1873/74:193 (sig. G III:2, GMF, GSA).

161. Se till exempel verifikation 1873/74:303 (sig. G III:2, GMF, GSA). Ibland var det färre fribiljetter och ibland fler. Vid de tillfällen då någon kör medverkade, fick dessutom körmedlemmarna fribiljetter. Se till exempel verifikation 1875/76:183 (sig. G III:3, GMF, GSA) där Axel Stål erhöll 64 biljetter för sin kör.

den låg mellan cirka 450–500, kan man skönja en viss tendens till stigande publiksiffror mot slutet.

Men även om publikbeläggningen generellt sett var förhållandevis stabil från den ena konsertsäsongen till den nästa, var det stora skillnader inbördes mellan de olika konserterna. Den ur publiksynpunkt sämsta konserten var den första för säsongen 1877/78, med 279 personer i publiken inkl 26 fribiljetter. Programmet var av det tyngre slaget med bland annat Bruchs violinkonsert och en symfoni av Johan Svendsen. Konserten med den största publikuppslutningen finner vi sist under samma spelår, 13.3.1878. Konserten då hade 966 personer i publiken (med 26 fribiljetter), vilket var näst intill slutsålt.¹⁶² Men så var då också programmet extra lösligt med enbart två renodlade orkesterverk. Resten var ackompanjering åt solisterna eller soloupptredanden av dem. Huvudattraktionen var ”underbarnet’ elfvaåriga Maurice Dengremont” som spelade fiol och också fick mest applåder.¹⁶³ Biljettpriserna var till denna konsert något förhöjda.

Även i övrigt finner vi samma tendens: de konserter som hade lägst publikuppslutning, var samtidigt de konserter som hade den tyngsta programsammansättningen och där en symfoni framfördes före eller efter paus. Likaså hade konserterna med störst andel populära inslag också den största publiken. Om en symfoni ingick i ett konsertprogram, var resten av programmet tvunget att vara extra lättillgängligt för att konserten skulle kunna dra någon större publik.¹⁶⁴ Detta innebär dock inte att en konsert med ett lätt program automatiskt fick en stor publik.¹⁶⁵

Det går heller inte att finna belägg för att konserter där musik av Wagner framfördes hade dålig publikbeläggning. Wagners musik ingick i konsertprogram som fick både högt och lågt publikdeltagande.

Nu skulle man kunna anse att kvalitet och popularitet inte borde vara helt oförenliga, men i Göteborg tycks ibland så ha varit fallet. Joseph Joachim lockade

162. Till denna konsert var till och med platserna ”Orkester” sålda (21 av 50). Vilka dessa platser var framgår inte, men på den förtryckta blanketten för biljettredovisningen stod de uppförda bland amfiteaterns övriga platser, det vill säga förutom de vanliga sittplatserna, ståplatserna och avantscenslogerna. Eftersom orkesteren förmodligen har suttit uppe på scenen, är det möjligt att orkesterdicket har täckts över och utnyttjats som publikutrymme. Det var vanligt att man vid hög beläggning utnyttjade varje tänkbart utrymme; på Ole Bulls konsert 12.10.1875 satt publiken till och med uppe på scenen, se recension i GHT 13.10.1875.

163. Se konsertblänkare i GHT 12.3.1878 och recension i GHT 14.3.1878.

164. Se till exempel konserten 12.11.1873 (nr 203 i bilaga 5) med Mendelssohns symfoni nr 3 efter paus, men en hel pralinask med sötsaker före paus (Rossiniuvertyr, Händelaria, Schumannstycke för åtta violiner, Rossiniaria, Södermans *Svenska folkvisor och folkdanser*, Lindbladsång, Schumannsång samt romans av Paladilhe). Publikbeläggningen blev också hög med 516 besökare, se verifikation 1873/74:96 (sig. G III:2, GMF, GSA).

165. Se till exempel konserten 15.10.1873 med en, enligt orkesterens kassör L.G. Bratt, ”tom salong”, se verifikation 1873/74:40 (sig. G III:2, GMF, GSA). Programmet var mycket lätt-samt, och det längsta verket var Mendelssohns *Hebriderna*.



*"Underbarnet" Maurice Dengremont
(Källa: Per Erlanson, Lund)*

i Göteborg endast marginellt fler åhörare än vad som var normalt vid konserter.¹⁶⁶ Konserten 2.12.1875 med Musikföreningens orkester och Joseph Joachim fyllde Nya teatern med 554 personer, drygt halvbesatt salong. Joachim framförde då Beethovens violinkonsert samt solostycken av Spohr och Leclair.¹⁶⁷

Som jämförelse till Joachim kan nämnas Ole Bull som knappt två månader tidigare hade fyllt salongen till tre fjärdedelar enbart genom att lova uppträda med en fantasi på Mozarts *Don Juan* men istället stannat hemma på hotellet och sovit.¹⁶⁸ De två mest välbesökta konserterna var båda med "underbarn" som attraktioner och med konsertprogram därefter.¹⁶⁹

"Bifallet utbröt såsom en verklig storm, isynnerhet efter det sistnämnda numret [*Fantasie Burlesque* för violoncell och piano av F. Servais, min anm.], hvori den lilla Agnes ackompanjerade brodern rent och säkert samt med så

166. När Joachim under samma period besökte Stockholm, skrev Fredrika Limnell till sonen Wilhelm Svedbom och berättade om den "Joachim-feber vi nu hafva här i Stockholm, vi, den musikaliska världen!" Citerat efter Dahlgren 1913 s. 84. Se också Fredrika Stenhammars kommentarer: "Man kan inte gärna tycka annat än att han är storartad och mäktig i sitt artistskap. Av Beethovenskonserten i synnerhet blev jag så gripen att jag började gråta." Fredrika Stenhammars brev daterat 28.12.1875, Stenhammar 1958 s. 135.

167. Dessutom framförde orkestern "Tvenne Marscher för orkester" av Joachim, se bilaga 4.

mycken kraft, som de små fingrarne på det stora instrumentet kunde åstadkomma.”¹⁷⁰

En konsert av speciellt intresse – som redan har nämnts ovan – var den som gavs till 50-årsminnet av Beethovens dödsdag. Med 821 åhörare var det den tredje mest välbesökta konserten. Beethoven var möjligen också den tonsättare man kunde framföra ett större symfoniskt verk av utan att med nödvändighet riskera publikbortfall. Vid konserten 26.3.1877 framfördes dock ingen symfoni, men väl pianokonsert nr 4 samt scenmusiken till *Egmont*.

Till sist ska vi i detta avsnitt något beröra *hur* publiken tog emot konserterna mer än genom att närvara vid konserterna eller ej. Som vi har sett ovan var Stål och de andra recensenterna inkonsekventa i sin bedömning av publikens storlek. Vi finner ofta illa dolda förhoppningar om en gynnsammare publikutveckling, som till exempel:

”Musikföreningens konsert i Torsdags var mindre besökt än det vackra programmet förtjenade.’ Så inledde vi för fjorton dagar sedan vår notis om musikföreningens femte abonnementskonsert; vi nödgas upprepa frasen idag, och tyvärr tyckes den varda stående.”¹⁷¹

Men recensenterna hade också mycket bestämda uppfattningar om den publik som gick. Den applåderade på helt fel ställen, smaskade i sig det mest lättsmälta och ratade den musik som hade lite mer substans:

”Det mystiska af ett poetiskt medeltidsskimmer omgjutna förspelet till ’Lohengrin’ af Richard Wagner, hr Halléns vackra hyllningsmarsch och framför allt den beundransvärda c-moll-symfonien af Beethoven voro prestationer, egnade att tillfredsställa äfven stora anspråk och väl värda att mottagas med det stormande bifall, som nu i öfvervägande grad tillföll en fantasi för violoncell af Servais, högst talangfullt spelad af hr Marschner, men derjemte såsom kompo-

168. Bull hade ingått ett avtal med GMF-direktion om att medverka vid en av dess abonnementskonserter mot att GMF för en ringa avgift ackompanjerade honom vid två andra konserter (GHT 18.10.1875). Det senare skedde också, men till GMF:s konsert som hade 751 åhörare dök aldrig Bull upp. För att hålla kvar publiken så länge som möjligt, hade programledningen lagt in violinisten efter paus, men när det stod klart att han inte kunde förväntas komma utbröt en ”Stor rörelse och förvåning, många personer lemnade genast i sviken väntan salongen” (GHT 15.10.1875).

.Orsaken till att Bull inte kom till konserten sades efteråt vara att den vagn som hade beställts till Hotell Göta Källare inte hade kommit på utsatt tid 19.30. Först kl 21.00 anlände vagnen, men då hade Bull tröttnat på att vänta och gått och lagt sig (GHT 15.10.1875).

Bull försakade ofta irritationer på ställen där han skulle ge konserter. Se t.ex. Smetana i dagboken 21.4.1860: ”Ole Bull kom som vanligt för sent, varför hans nummer måste komma sist.” Se också Fredrika Stenhammar i brev till system daterat 19.10.1875, Stenhammar 1958 s. 133.

169. Konserten 13.3.1878 med 966 åhörare och 26.11.1873 med 889 åhörare.

170. GHT 27.11.1873. Recensionen var undertecknad av Stål ”- t -”.

171. GHT 29.1.1876.

sition vida underlägsen de nyss nämnda verken och framför allt på intet vis jemförlig med en tonskapelse af så storartad skönhet som c-moll-symfonien.¹⁷²

Stål gav ofta fritt utlopp åt en sådan publikuppfostrande attityd, ibland i närapå kränkande formuleringar som nedan. I recensionen av abonnemangskonserterna 12.11.1873, som hade en ännu större övervikt av den lättare repertoaren, var han på nytt på krigsstigen mot ytligheten i musiklyssnandet. Stål menade sig under konserten ha kunnat iaktta en missbelåten uppsyn hos Hallén efter framförandet av Södermans *Svenska folkvisor och folkdanser*, eftersom detta verk hade behagat publiken mer än den de symfoniska verken –

”... men att harmas eller ens förvånas deröfver är icke stort förståndigare, än om den fullvuxne vredgas då barn mer älska lek och ras, sagor och bilderböcker, än till exempel ett skaldestycke af Goethe eller ett skådespel af Shakespeare. Äro nu sagorna och bilderna dessutom i sitt slag vackra, må man än mindre undra öfver barnets val. På en dylik ursprunglig ståndpunkt i musikaliskt afseende befinner sig, om vi ej alldeles taga miste, visserligen ej på långt när hela vår publik, men med all säkerhet en stor del af densamma, och medlet att lyfta den till högre insigt ligger, enligt vår åsigt, vida mindre i att bjuda den vackra tonverk, som den ej på länge kan komma att förstå – ehuru äfven detta småningom verkar – utan i undervisning, gradvis fortskridande från de enklaste elementer till de konstfulla sammansättningarna.”¹⁷³

Det är inte svårt att förstå att bitterheten i uttrycket inte bara kom från en tidningsman, utan också – så som tidigare hade varit fallet med Israel Sandström – från en som hade egna erfarenheter av stadens musikliv.

Som svar på publikens ihärdiga dacapo-applåder spelade Hallén endast ett fåtal takter av det ystra Södermanverket. Stål menade att detta var en klar meningsyttring och en protest mot publikens ytlighet.¹⁷⁴

Även i övriga recensioner delade Stål in publiken i en liten grupp som bestod av förtrogna musikkännare och en större grupp som ville ha ”lek och ras, sagor och bilderböcker”. I recensionen till Halléns konsert 27.9.1873 skrev Stål:

172. GHT 3.11.1873.

173. GHT 14.11.1873.

174. Med detta ansåg dock tidningsredaktionen att Stål hade gått för långt i sin uppsträckning av publiken. Redaktionen införde en fotnot i Ståls recension och uppgav att musikerna hade kommit in fel och att därför ”störande missljud” uppkommit, och att detta var anledningen till att polskan hade kommit av sig efter några takter. Hur det förhöll sig i verkligheten kan vi ej få visshet om. Det är dock anmärkningsvärt att tidningsredaktionen gick in och anförde en motsatt uppfattning mot sin egen utsända och sedan flera år fasta medarbetare. Det förefaller dessutom märkligt om Stål, som var erfaren musiker och körledare, inte själv kunde avgöra musikernas fadäser.

”I det vackra programmet ingick nästan uteslutande tysk musik af både äldre och nyare mästare. Förespelet till ’Mästersångarne i Nürnberg’ af Richard Wagner, ett tonverk, egnadt att bereda den med lösningen af invecklade harmoniska och kontrapunktiska problem fullt förtrogne musikkännaren en verklig högtidsstund, på samma gång det genom de hårda dissonanserna torde vara alldeles onjutbart för den stora mängden ...”¹⁷⁵

Men det finns också fler exempel än Stål på bittra tidningsrecensenter och deras uppfattningar om publikens preferenser i repertoaren.¹⁷⁶ Signaturen ”- g -” i Handelstidningen skrev efter en konsert (30.1.1878) med ett för Göteborgspubliken alldeles för svårt program:

”Ett bemödande att vilja tillfredsställa olika sorts smak skönjes i Musikföreningens senaste program. Man tyckes dock ej nog värdera sådan omtänksamhet. Vid åsynen af ett okänt namn på en orkesterkompositör å programmet erfar en och annan deremot en viss fruktan för att riskera sina örhinnors hållbarhet. Sådan försigtighet är särdeles öfverdrifven, ty om ock ej all musik, som uppföres å konserterna, kan rubriceras som uteslutande verkligt god, så är det dock intressant och hör till en viss grad till den musikaliska bildningen att känna till äfven nutidens mäktiga musiksvallningar, må vara att man finner dem goda eller onda. Och skulle man någon gång tycka sig råka ut för de senare, så har det äfven nytta med sig, ty omdömmet skärpes derigenom och man värderar sedan så mycket mer det som är verkligen äkta.”¹⁷⁷

”- g -” var således en recensent av den mer upplysta typen, som, även om han/hon själv inte tyckte om all musik, dock ansåg att den skulle få komma till uttryck i konserterna.

Avslutningsvis fortsatte recensenterna att, i sina förmanande kommentarer om utebliven publik, förklara detta med ”flera sammanstötande missgynnande tillfälligheter”.¹⁷⁸ Självklart är det svårt att säkert uttala sig om vad för misshälligheter det var, men då det enligt tidningsannonserna inte fanns några konkurrerande attraktioner i det offentliga kultur- och nöjesutbudet återstår endast möjligheten att det gällde tilldragelser i det privata sällskapslivet. Detta var som bekant inte något ovanligt i Göteborg, och vid flera tidigare tillfällen hade ambitioner inom det offentliga musiklivet fått stå åt sidan för det privata musik- och sällskapslivet.

175. GHT 29.9.1873.

176. I recensionen till konserten 4.2.1874 kan vi läsa att konserten gavs ”... inför en nästan fullsatt salong och under bifallsyttringar, som endast efter första numret – den sköna G-moll-symfonin af Mozart – voro något matta...”, se GHT 5.2.1874.

177. GHT 1.2.1878.

178. Se till exempel GHT 3.11 och 12.12.1873.

2. Populärkonserter

I programförklaringen för orkestern står det även att den skulle ge –

”... s.k. populära söndagskonserter till billigt pris å någon lämplig större lokal, för den större allmänheten...”¹⁷⁹

Sedan flera decennier tillbaka fanns det en tradition med musik- och kulturarrangemang för, vad som kallades, ”den större allmänheten”. Syftet med dessa var att ge medel- och arbetarklass möjlighet till musikalisk bildning och underhållning. Den ovan omtalade Bildningscirkeln som senare ombildades till Folksångföreningen var ett uttryck för dessa tankar. Göteborgs orkesters konserter à la Strauss kan också hänföras till dessa ambitioner. Under 1870-talet visade Göteborgs arbetareförening mycket höga ambitioner med sin musikverksamhet.

Det var med andra ord i anslutning till en tidigare tradition som Musikföreningen formulerade sig som den gjorde i programförklaringen ovan.¹⁸⁰ Emellertid uppfylldes inte planerna för populärkonserterverksamheten lika noggrant som för abonnemangskonserterverksamheten. Egentligen var det endast under en säsong som populärkonserter gavs regelbundet, men å andra sidan gavs det då en hel störtflod: från 4.11.1876 till 26.3.1877 gavs 82 konserter, vilket enbart under månaderna januari och februari innebar 25 respektive 24 konserter, det vill säga nästintill dagligen. De övriga populärkonserter som gavs var:

en konsert 28.12.1872 på Mindre teatern,¹⁸¹

en ”Stor populär Instrumental-Konsert” som gavs utomhus i Lorensbergs park 30.5.1874. Konserten gavs av Musikföreningens orkester, Kungl. Göta artilleriregemente samt Beyerböckska kapellet, där respektive orkester spelade varsin tredjedel av programmet,¹⁸²

tre populärkonserter (19, 23, 26.5.1877) i teatersalongen på Lorensberg,¹⁸³

en ”Folk-konsert” 26.12.1877 i Exercishuset.

Då populärkonserterna till nästan 100% utgjordes av den stora serien 1876/77, är det i huvudsak dessa som behandlas i detta avsnitt. De övriga var närmast marginella företeelser.

179. Programförklaringen daterad 15.4.1872 (sig. A:1, GMF, GSA, understrykningarna i original).

180. Angående denna tradition med folkkonserter-populärkonserter- arbetarkonserter som redan tidigt fanns på kontinenten skriver Wallner (1991 del 2 s. 586) att ”När Konsertföreningen i Stockholm började sin verksamhet hösten 1902 togs idén över också till det svenska musiklivet.”

181. Konserten annonserades som GMF:s ”första populära konsert för stor Orkester” vilket tyder på fortsatta planer på denna typ av konserter. Planerna kom dock av sig.

182. Endast de fyra verk som GMF:s orkester framförde har tagits med i detta sammanhang.

183. Programbladen saknas dock och återgavs heller inte i tidningsannonserna, se GHT 17–25.5.1877 och kassaboken 28.5.1877 (sig. Ö och G II:4, GMF, GSA).

Varför kom då aldrig populärkonserterna igång på samma sätt som abonnemangskonserterna? Och varför kom det senare en hel störtflod som tog slut lika abrupt som den började? Direktionen var tydligen överambitiös när den planerade verksamheten och populärkonserterna hade lägre prioritet än abonnemangskonserterna och fick därför stå tillbaka när tid, kraft och pengar inte räckte till. När det gäller den andra frågan – om den stora populärkonsertserien 1876/77 – förefaller den vara ett utslag av en helt ny styrelses strävan efter att förnya verksamheten och samtidigt förbättra ekonomin.¹⁸⁴

Lokalfrågan. Den stora serien med populärkonserter gavs i två olika lokaler. Fram till jul 1876 gavs de i Arbetareföreningens lokal vid Järntorget (också kallad Folkteatern), och från 26.12.1876 till sista konserten 13.3.1877 gavs de i Hotell Haglund. Därmed var konserterna tillbaka i samma lokal som flertalet Göteborgskonserter under 1800-talet hade givits i, gamla anrika Bloms salong. Samtliga konserter gavs på kvällstid.

Den 24.10.1876 kontaktade Musikföreningens direktions Göteborgs arbetareförening med förfrågan om att få hyra en lokal för populära konserter två vardagsaftnar i veckan under november till december. I konserterna skulle också ingå rätt till ”utskänkning af spirituösa drycker och icke spirituösa drycker”. För detta var Musikföreningen villig att betala sammanlagt 600 kronor. Ansökan bifölls av Arbetareföreningens styrelse med vissa förbehåll som till exempel att Musikföreningen själv skulle stå för spriträttigheterna och begränsa spritförtäringen till konsertsalen. Däremot var parterna oense om hyressumman. Arbetareföreningen föreslog antingen 800 kronor för de båda månaderna, eller 600 kronor för samma tid –

”... men då med åtagande att en söndag i hvardera månaden lemna en större eller mindre tillräcklig del af sin orkester till arbetareföreningens styrelses kostnadsfria förfogande för anordnande af liknande, men billiga Konserter för sina medlemmar och möjligen andra ur arbetarklassen, dock utan servering af spirituosa vid dessa Konserter.”¹⁸⁵

Trots att det sistnämnda förslaget var det ekonomiskt mest fördelaktiga – orkestern kostade ju inte någonting extra att låna ut – ville inte direktionen gå med på det utan valde att i stället betala 800 kronor.¹⁸⁶ Detta beslut synes märkligt då man betänker orkesterns programförklaring ”... att bland samhällets alla klasser befrämja smaken för ...”. Beslutet var också en dålig affär för Musikföreningen med tanke på att exempelvis resande teatersällskap fick hyra ett 11-mannakapell

184. Inför säsongen 1875/76 valdes en helt ny styrelse så när som på ordföranden Westin, som satt kvar sedan tidigare.

185. Brev från Arbetareföreningens ordförande Axel Krook 25.10.1876 (sig. B, GME, GSA).

186. Dessutom krävde Arbetareföreningen 50 kronor extra för varje söndag som salen begagnades.

ur orkestern för 45 kr och i avtalet med Arbetareföreningen skulle en ensemble inbringa 100 kr per konsert. Då vi slutligen också jämför detta beslut med ett annat, nämligen att låta Skarpskyttekåren gratis utnyttja ett antal musiker kan man undra om det bakom orkesterns olika ställningstaganden låg ideologiska hänsyn; med andra ord, om det var lättare ingå samarbete med en skarpskytteförening än med en arbetarförening.¹⁸⁷

Konserternas struktur. Programmen till populärkonserterna var betydligt mer enhetliga än programmen till abonnemangskonserterna. Uppdelade i tre avdelningar med paus emellan och med fyra – någon enstaka gång fem – verk i respektive avdelning, följde de en fastlagd mall. Verken skilde sig heller inte från varandra vad beträffar ”tung” och ”lätt” repertoar. Någon ”kärna” eller höjdpunkt i konserten går därför inte att urskilja.

Kapellmästare för populärkonserterna var Leopold Beyerböck.¹⁸⁸ Han hade dock inte hela orkestern till sitt förfogande mer än undantagsvis. Då orkestern också hade andra uppgifter framfördes konserterna oftast av ett mindre kapell, förmodligen ungefär halva orkestern. Något extra biträde till orkestern med gästsolister, så som abonnemangskonserterna hade, fanns heller inte. Detta är däremot inte liktydigt med frånvaro av solistiska framträdanden. Tvärtom var det i stället orkestermedlemmarna själva som fick spela solostämmorna, något som bör ha varit stimulerande för dem. Vid abonnemangskonserterna fick oftast enbart konsertmästaren dessa uppgifter, men på populärkonserterna var det också andra stämledare. En vanlig typ av solouppgift var att ersätta vokala stämmor ur till exempel en operaaria. Förutom denna ersättningsfunktion med ett instrument istället för en sångröst, förekom det också originalverk med soloinstrument och orkesterackompanjemang, liksom det också förekom verk för både en, två och flera soloinstrument. Däremot framfördes aldrig några renodlade solokonsalter.

Den skillnad som fanns i abonnemangskonserternas och populärkonserternas struktur tog sig också uttryck i utformningen av programbladen. I abonnemangskonserternas programblad skrevs alltid tonsättarens namn först följt av verktiteln, med andra ord så som är praxis i dagens konsertliv. Men i programbladen för populärkonserterna skrevs alltid verktiteln först (uvertyr, vals och liknande) och därefter tonsättarens namn (”af...”). Verktitlar som *Veteran Marsch*, *Wie sie schmeichelt* och *L'attaque d'amour* hade klart större dragningskraft än tonsättarnamnen Fahrbach, Faust respektive Löschorh.¹⁸⁹ Med populärkonserternas programblad var det lättare att sälja musikens underhållningsvärde med hjälp av verktitlarna än med tonsättarnamnen. Med abonnemangskonserternas program-

187. Styrelseprotokoll 9.12.1872 (sig. A:2, GMF, GSA).

188. Tidningsannonserna, till exempel inför konserten 4.11.1876.

189. Konserten 9.11.1876, nr 515 i bilaga 5.

blad var det istället lättare att lämna kvalitetsgaranti med tonsättarnamn som Beethoven, Schumann och Grieg.¹⁹⁰

Funktion. Att populärkonserterna hade en underhållningskaraktär framgår inte minst av namnet på konserterna. Dessutom ingick som en viktig del i konserterna *förtäring*, något som påverkade lyssnarkoncentrationen än mer menligt. Det tycks också som om serveringen av sherry, genever och smörgåsar inte endast försiggick i pauserna, utan också under pågående konsert. I anslutning till Musikföreningens konsertannonser införde också restauratören L. Hauschild sina annonser: ”Servering vid småbord” och ”Äfven på läktaren tillhandagås med all slags servering. Högaktningfullt L. Hauschild”.¹⁹¹

Programuppläggningsen med det jämna flödet av lättserverade och små verk var också i överensstämmelse med bordsserveringen; denna hade varit mer störande om konsertprogrammet hade haft en kärna av det slag som flertalet abonnemangskonserter hade. Ur denna aspekt har därför populärkonserterna haft större likhet med stadens finare schweizerier och restaurationer, vilka som regel också bjöd på musikunderhållning, än med konserter vilkas syfte skulle vara att ”bland samhällets alla klasser befrämja smaken för och kännedomen om tonkonsten såsom bildningsmedel och förädlande njutning”. Till det enahanda och seriemässiga i populärkonserterna hör också att några av dem upprepades med exakt samma program.¹⁹²

Förklaringen till den stora mängden konserter får sökas i avtalet mellan Musikföreningen och restauratören Hauschild. Denne betalade merparten av lokalyrorna och krävde därför konserter dagligen.¹⁹³ Då serveringen också pågick under musikframförandena, är det i egentlig mening fel att tala om konserter.

Något offentligt meningsutbyte om konserterna skedde inte, men vid åtskilliga andra tillfällen diskuterades skillnaden mellan olika sorters musik. Inför abonnemangskonserten 12.11.1873 framhöll en skribent i *Handelstidningen*

190. Att två av abonnemangskonserternas programblad (till konserterna 201 och 403) var utformade enligt populärkonserternas norm får mer betraktas som ett olycksfall, liksom att programbladen till de två första populärkonserterna uppställdes enligt abonnemangskonserternas norm. Därefter ändrades programbladsutformningen i enlighet med beskrivningen.

191. GHT 8.11.1876. respektive GHT 9.12.1876, uppl. B.

192. Se konserterna nr 576 och 577 i bilaga 5.

193. Något skrivet avtal mellan GMF och Hauschild finns inte bevarat, men det stora antalet konserter liksom vissa uppgifter i kassaboken talar sitt tydliga språk. Av hyran i Hotell Haglund om sammanlagt 1.400 kr betalade Hauschild 1.000 kr (kassaboken 31.1 och 5.3.1877, sig. G II:4, GMF, GSA). I gengäld krävde Hauschild konserter nästan dagligen, vilket han också fick. Styrelsen betalade till och med vite för de gånger som orkestern uteblev, se kassaboken 31.1 och 5.3.1877.

18-50

PROGRAM.

Tisdagen den 6 Februari 1877.

I.

1. Gamerra-Marsch af Jos Gung'l.
2. Ouverture till "Elise" „ Kublau.
3. Andante „ R. Clarens.
4. Kronprinsesse Lovisa. Polka „ H. C. Lumbye

II.

5. Ouverture till "Irrfahrt ums Glück" af Fr. v. Suppé.
6. Elegie för Basson och Oboe „ Th. Michaelis.
7. Walhalla Toaste. Vals af J. Strauss (fader.)
8. Potpourri ur "Mignon" „ A. Thomas.

III.

9. Ouverture till "Pariserlif" af J. Offenbach.
10. Skjatsgossen på hemvägen „ O. Lindblad.
11. Die Emanzipirte Polka-Mazurka „ J. Strauss.
12. Wally-Galopp „ Heinsdorff.

PRIS-KURANT

	kr.	fl.	kr.	fl.
Pommery	9	—	—	—
Champagne Roederer	8	50	4	50
Grand vin Royal	7	—	4	—
Chateau Martinens	5	—	—	—
„ Duplessis	4	—	2	—
Medoc	3	—	1	50
St Julien	3	—	1	50
Portvin	5	—	2	50
„ dito	3	50	1	75
Sherry	5	—	2	50
„ dito	3	50	1	75
Cognac, vanlig mörk	4	—	—	—
„ dito ljus	4	—	—	—
„ dito graderad pr linie	—	20	—	—
„ dito Hennessy	—	—	5	—
„ dito Sayer & Martell	8	—	4	50
Punsch, alla sorter	2	—	1	—
Whisky	5	—	—	—
Genever	3	—	—	—
Cigar	—	20	—	—
Cigaretter	—	05	—	—
Toddy af Cognac, Rom, Ar- rag & Genever	—	—	—	30
„ dito Whisky	—	—	—	40
„ dito finare Cognac 50 å Aggtoddy	—	—	—	60
Likörer: Anisette & Caracao grad. pr linie	—	—	—	30
Munk och Mocca m. S. „ Sherrykobbelt	—	—	—	40
„ „ „ „ „ „ „ „ Sherry	—	—	—	30
„ „ „ „ „ „ „ „ Portvin	—	—	—	30
„ „ „ „ „ „ „ „ Hallonsaft	—	—	—	25
„ „ „ „ „ „ „ „ Billne- & Seltersvatten	—	—	—	25
„ „ „ „ „ „ „ „ Öt & Sockerdricka pr halfv. Porter	—	—	—	25
„ „ „ „ „ „ „ „ Lemonade	—	—	—	40
„ „ „ „ „ „ „ „ Chocolade, pr kopp	—	—	—	25
„ „ „ „ „ „ „ „ Thé med småbröd	—	—	—	30
„ „ „ „ „ „ „ „ Kaffe	—	—	—	40
„ „ „ „ „ „ „ „ do med småbröd	—	—	—	25
„ „ „ „ „ „ „ „ Mjök	—	—	—	40
„ „ „ „ „ „ „ „ Vaniljglace	—	—	—	20
„ „ „ „ „ „ „ „ Torta pr st.	—	—	—	50
„ „ „ „ „ „ „ „ Apelsiner	—	—	—	10
„ „ „ „ „ „ „ „ Äpplen	—	—	—	25
„ „ „ „ „ „ „ „ Sexa från I Kzema till högre priser	—	—	—	10
„ „ „ „ „ „ „ „ Smörgås, hård eller mjuk med kött	—	—	—	—
„ „ „ „ „ „ „ „ med ost	—	—	—	20

Ludv. Hauschild.

Fram- och baksida till programbladet för en av Musikföreningens populärkonserter. Anteckningen längst upp på framsidan är över antalet närvarande samt biljettintäkterna. Liknande anteckningar gjordes på flertalet programblad, och uppgifterna stämmer också med kassabokens. (Källa: GSA)

den "lättfattliga" musiken och varnade för den "lätta" musiken, vilken orkestern inte borde ägna sig åt:

"Såsom man finner, höra alla dessa orkestersaker till den 'lättfattliga' musik, hvarpå från åtskilliga håll göras stora anspråk, utan att denna musik dermed öfvergått till den 'lätta' art, hvarför musikföreningens konserter alltid böra vara främmande, då denna förenings uppgift är att höja och förädla smaken, men icke att neddraga honom. Det finns tillfällen nog att höra sådan musik på annat håll, med eller utan ackompagnement af glas och støj."¹⁹⁴

Det var för den typ av konsertverksamhet som populärkonserterna representerade, och där musiken ackompanjerades av "glas och støj", som skribenten var-

194. GHT 11.11.1873.

nade. Men orkesterdirektionen hade också ekonomiska hänsyn att ta, och det är möjligt att sådana låg bakom satsningen på populärkonserter.

Repertoar. Repertoaren i populärkonserterna var heterogen. De tonsättare, vilkas musik framfördes, var till största delen samtidens mest populära kompositörer, men även musik av tonsättare, vilka redan förklarats som klassiska, framfördes. Detta var likartat med abonnemangskonserterna där den största tonsättargruppen var klassiska kompositörer, men där det också fanns inslag av populärtonsättare.

Men även om det framfördes verk av populärtonsättare vid abonnemangskonserterna och verk av klassiska tonsättare vid populärkonserterna, fanns det ändå gränser för genreöverskridningarna. På samma sätt som det vid abonnemangskonserterna inte framfördes ett enda verk av någon tonsättare ur familjen Strauss,¹⁹⁵ framfördes inte heller musik av Wagner och Beethoven på populärkonserterna.¹⁹⁶ Samtidigt var tonsättarna Strauss de i särklass mest spelade vid populärkonserterna, liksom Beethoven och Wagner var det vid abonnemangskonserterna.

Stilistiskt utgör populärmusikrepertoaren det mest lättillgängliga ytskiktet från wienklassisk och tidig romantisk epok. Detta illustreras också av att flera av de mest framträdande tonsättarna från nämnda epoker framfördes av orkestern. Exempel på sådana tonsättare är Mendelssohn, Mozart, Schubert och Weber. Det finns dock en stor skillnad mellan repertoaren i Göteborgs orkesters "Konserter à la Strauss" och Musikföreningens "Populärkonserter". I de förra var det vanligt att enstaka satser ur klassiska symfonier framfördes. Populärkonserterna innehöll inte några sådana inslag, vilket kan ses som ett tecken på den popularisering som rådde över lag med Musikföreningens konsertutbud.

En annan stor tonsättargrupp var seklets populära tonsättare av opera- och operettmusik, med namn som Auber, Boieldieu, Flotow, Gounod, Lecocq, Meyerbeer, Offenbach (den näst efter tonsättarna Strauss mest framförda tonsättaren), Rossini, Suppé och Verdi.

Men den största gruppen, åtminstone om vi ser till antalet framförda verk, var ändå den rena populärmusiken med framför allt danser, fantasier och liknande verk. Det är i denna grupp vi återfinner tonsättarna Strauss, Lanner, Lumbye,

195. I den aktuella repertoaren intar verk komponerade av Johann Strauss d.ä., Johann Strauss d.y., Joseph Strauss och Eduard Strauss en särställning inom den lättare repertoaren. De utgör dessutom en enhet där det ofta inte angavs vilken tonsättare Strauss som hade komponerat det framförda verket, se bilaga 4. Detta har också sin grund i att fadern och sönerna var verksamma inom samma underhållningsgenre med marscher och danser. I fortsättningen talar jag därför, om inget annat anges, om Straussmusik som ett begrepp och anger till exempel "tonsättarna Strauss" i stället för att ange dem en och en.

196. Med undantag för Beethovens uvertyr till *Egmont* en gång, se verknr 544:5 i bilaga 4.

Gungl och andra idag mindre namnkunniga tonsättare som Fahrbach (d.ä. och d.y.), Clarens, Löschorh, Zikoff med flera.

När det gäller den procentuella fördelningen av antalet verk, som var skrivna av vid uppförandetillfället levande, döda eller oidentifierade tonsättare, finner vi att 34% av de framförda verken var av döda tonsättare. 44% av de framförda verken var av fortfarande levande tonsättare, och 22% av verken var av tonsättare som ej har gått att identifiera. Dessa siffror talar inte för någon större skillnad gentemot Göteborgs orkesters ”konserter à la Stauss”. Se vidare en jämförelse av repertoaren mellan konsertgrupperna 1–3 på sidan 395.

Mottagandet av konserterna. På respektive programblad i det bevarade orkestermaterialet har någon ur orkesterledningen angivit konsertintäkterna. Biljettpriserna varierade mellan 50 öre och 1 kr beroende på orkesterns storlek. Om enbart ett mindre kapell ur Musikföreningen spelade, vilket var det vanliga, var priset det lägre. Om däremot hela orkestern musicerade var priset det högre.¹⁹⁷

Vi känner inte till hur många personer som rymdes i de båda konsertlokalerna, men med tanke på att publikuppslutningen genomgående var i sjunkande, tycks det som om populärkonserterna aldrig blev någon publikmässig framgång. Den största publiksiffran som finns belagd är 192 personer. Sammanlagt 5 konserter av de 82 som gavs hade mer än 150 personer i publiken, och dessa konserter gavs under den första hälften av konsertperioden. Det stora flertalet av konserterna hade mindre än 100 besökare. 32 konserter hade en publik på 51–100 personer och 30 konserter hade 50 personer eller mindre. Av dessa sistnämnda hade inte mindre än 10 konserter 25 personer eller mindre, och bottennoteringen låg på 16 personer i publiken.

Om man jämför publiktillströmningen till populärkonserterna, vilka direktio- nen riktade till den ”större allmänheten”, med publiktillströmningen till abon- nemangskonserterna, måste verksamheten med populärkonserterna betraktas som ett misslyckande. Abonnemangskonserterna hade som största publik 966 perso- ner och som lägsta 279 personer. I jämförelse med detta hade populärkonserterna en publikstorlek som motsvarade cirka 10–20% av abonnemangskonserternas.

197. Dessa var huvudprinciperna, men vid konserterna i Göteborgs arbetareförenings lokal kostade ofta biljetterna till salongen 1 kr och de till läktaren 50 öre. Ibland är det angivet på program- bladen hur många biljetter som har sålts i respektive prisläge, men vid tre konserter är enbart slutsumman angiven, och det är då omöjligt att exakt bestämma publikens storlek. Dock vet vi genom de uppgifter som finns, att det var ett fåtal biljetter som såldes till läktaren.

3. Utomhuskonserter

Slutligen, skrev Musikföreningen i sin programförklaring, skulle orkestern –

”... under sommarmånaderna gifva i Trädgårdsföreningens lokal 4 konserter hvarje vecka.”¹⁹⁸

Den i särklass största delen av orkesterns egen konsertverksamhet var sommarkonserterna som gavs utomhus i Trädgårdsföreningens park eller i Lorensbergs park. Tidigare har beskrivits hur hela orkestern erbjöds på entreprenad för sommarmånaderna, så att direktionen själv slapp arrangera konserterna. Detta gör att konserterna definitonsmässigt skulle kunna betraktas som spelningar för andra arrangörer. Att utomhuskonserterna likväl definieras som orkesterns egna arrangemang, beror på att det redan på planeringsstadiet var bestämt att sådana konserter skulle arrangeras. Vidare var det orkestern själv och dess kapellmästare som utformade konsertprogrammen.

Det rådde ett visst konkurrensförhållande mellan Trägårn och Lorensberg däri att båda försökte locka sommarflanörerna till sig. Medan Lorensberg var privatägt av Robert J. Graf, var Trädgårdsföreningen ett aktiebolag, och då flera av de personer som satt i styrelsen också var tongivande då det gällde stadens orkesterbildningar var det naturligt för Musikföreningens styrelse att i första hand vända sig till Trädgårdsföreningen angående sommarkonserter.¹⁹⁹

Redan i planeringsarbetet under maj 1872 hade ledningen för orkestern tagit kontakt med konditor Christian Frick om sommarkonserter i Trägårn. Under våren 1873 underhandlade direktionen vidare med Trädgårdsföreningen om sommarkonserter där. Men saken var inte alldeles lätt att lösa, eftersom konditor Frick, som arrenderade schweizeriet och dessutom förhyrde musikpaviljongen, var ovillig att betala så mycket som direktionen för Musikföreningen krävde. Till detta kom det gamla problemet med att Trädgårdsföreningens bolagsstämma var negativ till förhöjda inträdesbiljetter.

I stället ingick därför Musikföreningen ett avtal med Robert Graf om att arrangera sommarkonserterna 1873 på Lorensberg, något som Handelstidningen visste besked om:

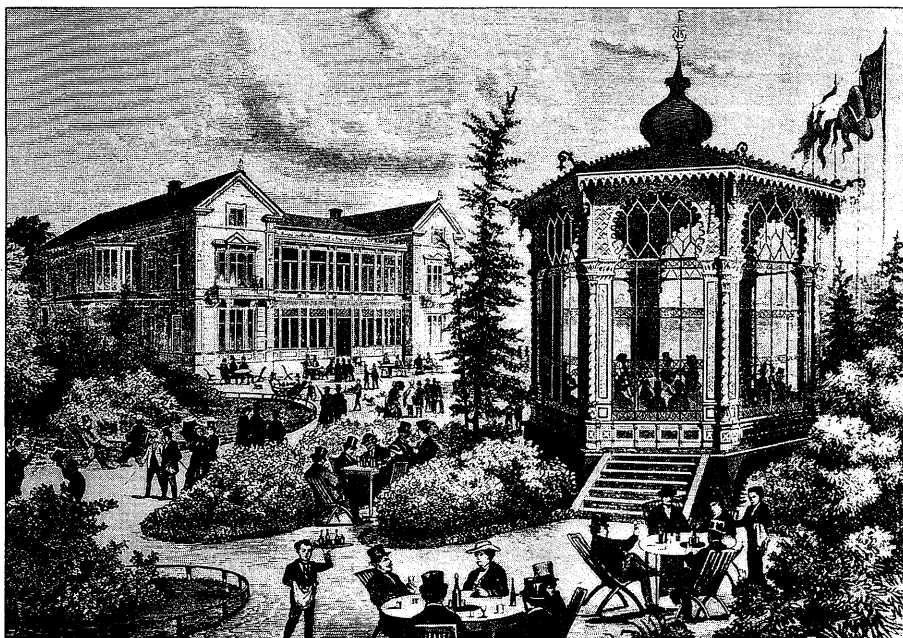
”Att Trädgårdsföreningen och dess restauratör komma att derpå blifva lidande, kan väl knappast betviflas. Men de hava så velat.”²⁰⁰

Avtalet gällde totalt 40 konserter till ett sammanlagt pris av 8.000 kr exklusive 50% av Grafs totala biljettintäkter som översteg detta belopp.²⁰¹

198. Programförklaringen daterad 15.4.1872 (sig. A:1, GMF, GSA, understrykningarna i original).

199. Carl Levgren, James J. Dickson, A.W. Levgren och Pontus Fürstenberg var några av musiklivets beskyddare som också – under olika tider – var ledamöter i Trädgårdsföreningens styrelse, se Lindberg 1942 ss. 143f.

200. GHT 15.4.1873.



Lorensbergs park med musikpaviljongen och restaurangen i bakgrunden. Teckning av O.A. Mankell 1870. (Källa: GSM)

Men Musikföreningens styrelse hade kvar sina preferenser för Trägårn, och inför sommaren 1874 träffades till slut avtal med Frick om sommarkonserter i Trägårn. Dessa skulle ges varje afton från 1.6 till 15.9 med ett kapell bestående av 12–15 man, och Frick skulle för detta betala 1.500 kr per hel månad och 750 för september. Förutom dessa konserter gav också Musikföreningens orkester ”stora” sommarkonserter med hela orkestern en gång i veckan och med vanlig biljettförsäljning à 50 öre där Musikföreningen fick 80% av intäkterna och Trädgårdsföreningen 20%.²⁰²

Förhållandet mellan Frick och Göteborgs musikförening tycks inte ha varit det allra bästa, och problem uppstod när den förstnämnde vägrade erlægga full

201. Några sådana extraintäkter fick aldrig Musikföreningen av Graf som tvärtom hade problem med att betala de 8.000 kr som han hade förbundit sig att betala. 6.000 kr betalades under sommaren till och med 1.9, men återstoden 2.000 kr fick anstå till november då resterande skuld successivt betalades av, se kassaboken 4–29.11.1873 (sig. G II:1, GMF, GSA). Graf hade då fått avslag från GMF (prot. 7.10.1873, sig. A:2, GMF, GSA) på sin anhållan om rabatt. Priset Graf fick betala låg av allt att döma i överkant av vad som var rimligt, vilket visade sig vid de kommande somrarna då GMF fick något mindre i ersättning för mer än dubbelt så många konserter. Från början begärde GMF 10.000 av Graf för sommarmusiken 1873, se prot. 7.4.1873 (sig. A:2, GMF, GSA).

202. Kassaboken juni–aug 1874 (sig. G II:2, GMF, GSA). Se också Lindberg 1942 s. 80.

betalning för en del konserter han inte ansåg uppfyllde villkoren.²⁰³ Musikföreningens styrelse var oklok nog att pröva ärendet rättsligt med krav på full betalning, ränta samt ersättning för rättegångskostnaderna. Ett år efter incidenten kom domslutet som helt friade Frick,²⁰⁴ men då hade redan ett nytt avtal om sommarkonserter ingåtts och konserterna var åter i full gång.

Bättre tycks då de ingångna avtalen ha fungerat med Gottfrid Lovén, restauratören som övertog serveringen i Trägårn från och med år 1875. Med honom ingick Musikföreningen under somrarna 1875–78 i stort samma avtal som orkestern tidigare hade gjort med Frick. Avtalen förändrades endast något, så att de stora sommarkonserterna i fortsättningen ingick i avtalet med Lovén, och alltså inte gavs separat av orkestern med egen biljettförsäljning. Enligt avtalen gav 12–15 musiker ur orkestern konserter varje kväll under perioden 1.6–15.9, men en gång i veckan gavs konserterna med hela orkestern eller minst 20 man. Under veckan gavs konserter måndag–lördag kl. 19.30–22.30, och konsertprogrammet bestod då av 12 verk i tre avdelningar. Om söndagarna pågick konserterna kl. 18.00–22.30 med 16 verk i fyra avdelningar. Mellan avdelningarna skulle göras 15 minuters paus, och antalet verk kunde justeras om dessa var väldigt avvikande i längd. Konserterna var inte avgiftsbelagda.²⁰⁵

Konkurrensförhållandet mellan stadens två parker illustreras bäst av noten i kontraktet mellan Musikföreningen och Graf 1873:

”Det är uttryckligen förbjudet för Göteborgs Musikförening att för egen räkning gifva konserter eller utföra Musik i Göteborgs Trädgårdsförening eller å annat offentligt ställe förr än detta kontrakt blifvit fullgjordt ...”²⁰⁶

Detta konsertmonopol finns dock stadfäst i kontrakt endast under det första året. Under den sista sommaren 1878 musicerade orkestern till och med samtidigt i stadens två parker.²⁰⁷ Men så inbringade också enbart sommarkonserterna detta år 10.000 kr, vilket var mer än de någonsin hade gjort.

203. I kassaboken anges 15.9.1874 ”afgå: 6 ggr harmonimusik, som han [Frick, min anm.] vägrat ersätta och godkänna à 50 Rdr.” (sig. G II:2, GMF, GSA). Anledningen till Fricks handlande var, att kapellet vid dessa tillfällen hade understigit det stipulerade antalet av 12 man. Denna förminskning av kapellet menade styrelsen att den enligt kontraktet hade haft rätt till, då orkestern dessa kvällar också hade att biträda vid några operettföreställningar på Nya teatern. Den springande punkten var att orkestern enligt kontraktet hade rätt att biträda i ”opera”. ”Operett” omnämndes ej i kontraktet, varför Frick hade juridiskt stöd för sitt handlande.

204. Verifikation 1874/75:276 ”Utdrag af domboken, hållen hos Rådhusrätten i Göteborg, å andra afdelningen, den 22.7.1875” (sig. G III:3, GMF, GSA).

205. Se kontraktet mellan GMF och Lovén för sommaren 1877, undertecknat 14.2.1877 (sig. F I, GMF, GSA). Under vissa perioder har också under eftermiddagarna ett mindre kapell ur GMF utfört ”Taffel-musik” för Lovéns räkning, se tidningsannonserna flerstädes 1.6–1.9.1875. Av detta finns emellertid inga spår i vare sig kassabok eller kontrakt.

206. Se två olika förlagor till kontraktet med Graf (sig. F I, GMF, GSA).

Konserternas struktur. Till stor del liknade programuppläggningsen för sommarkonserterna populärkonserterna: båda konserttyperna var uppdelade i tre större avdelningar med pauser emellan och med i regel fyra verk i varje avdelning. Liksom populärkonserterna bestod också sommarkonserterna till största delen av verk som var enhetliga till omfång och karaktär, det vill säga som ett flöde av likartade musikverk. Dock har inte alla konserter varit utan ”kärna”. I de ”Stora sommarkonserter” som gavs, där hela orkestern medverkade under ledning av Hallén, (och som det finns en del programblad bevarade av från sommaren 1874) fanns en klar strävan att i konsertens mittendel lägga in ett tyngre verk. Det kunde vara *Ungersk svit* av Hofmann eller ett utdrag ur Mendelssohns *Midsommarnattsdröm*. Vid ett tillfälle spelades till och med hela Beethovens *Pastoralsymfoni*. Det tycks därför som om orkesterledningen med dessa ”stora” konserter ville ge någonting med större konstnärlig tyngd än de vanliga sommarkonserterna.

Med det begränsade källmaterial som finns från sommarkonserterna, är det dock omöjligt att bedöma hur vanlig denna programform var. Inte ens i de ”Stora sommarkonserterna” var programuppläggningsen med ett tyngre verk i mitten standard. Det stora flertalet av konserterna (cirka 75–90%) gavs dessutom av ett mindre kapell ur orkestern, och vid dessa konserter kan vi helt utesluta att Beethovensymfonier och liknande uppfördes. De tyngsta verk som då förekom var operauvertyrer av Rossini, Donizetti, Reissiger, Nicolai med flera.

I övrigt liknar sommarkonserterna de förut beskrivna populärkonserterna, till exempel vad gäller frånvaron av extra solister. Även vad beträffar programbladens utformning överensstämde de båda konserttyperna med varandra, med andra ord att verktiteln angavs först och därefter tonsättarens namn. De ”Stora sommarkonserterna” hade däremot samma programbladslayout som abonnemangskonserterna, med tonsättarnamnen först och verktitlarna sist.

Repertoar. Repertoaren till sommarkonserterna befinner sig någonstans mitt emellan abonnemangs- och populärkonserternas. Något förvånande är att Wagner var den mest framförda tonsättaren. Visserligen ligger tonsättarna Strauss i täten, men endast om vi sammanräknar deras gemensamma produktion. Förstaplatsen delade Wagner med Chopin, vars musik (en *Polonäs*, en *Mazurka* och en *Vals*) framfördes bearbetad och instrumenterad. Över huvud taget bestod repertoaren till sommarkonserterna av det mesta i fråga om genrer och stilar. Förutom Wagner, Chopin och Beethoven framfördes också musik av Berlioz, Glinka och Liszt. Förromantiker och populära operakompositörer som Mendelssohn, Meyerbeer, Flotow, Auber med flera finns naturligtvis också med, liksom en stor

207. Se till exempel annonser i GHT 1.7.1878 om musik dagligen såväl i Trägårn som på Lorensberg av ”en större afdelning af Musikföreningens kapell.” Det är osäkert hur omfattande konsertverksamheten på Lorensberg var. Därför har i tabellen ovan sidan 351 endast angivits ”>107”, vilket var antalet dagar som orkestern musicerade i Trägårn under perioden 1.6–15.9.

mängd idag helt bortglömda tonsättare som Emanuel Bach, Diethel, Grützmacher, Hamm, Hertigen av Coburg-Gotha, Härtel, Stassny, Schulhoff med flera.

Men det är en sak att studera de tonsättare som finns representerade, en helt annan sak är att studera de verk som spelades. Det är då tydligt att en mycket snävare repertoar av tonsättare som Mozart, Mendelssohn, Schubert, Gade, Liszt med flera framfördes vid sommarkonserterna, jämfört med vad som framfördes av dem vid abonnemangskonserterna. En tonsättargrupp som också helt saknades var den som representerade den nya historicismen med Bach, Händel med flera.

Denna oväntade repertoarprofil med verk av klassiska tonsättare, visar sig också i att andelen framförda verk av döda tonsättare var 37%, något högre jämfört med populärkonserternas 34%. Andelen verk komponerade av fortfarande levande tonsättare var 50%, och framför allt förvånar andelen verk komponerade av oidentifierbara tonsättare: 13%, vilken siffra kan jämföras med populärkonserternas 26%. Se vidare en jämförelse av repertoaren mellan konsertgrupperna 1–3 på sidan 395.

Vad som här har sagts är uttolkningar av det efterlämnade orkestermaterialet, och gäller därför så länge vi håller oss till det. Emellertid är inte materialet representativt för den totala bilden av sommarkonserterna; de konsertprogram som ligger till grund är sammanlagt 19 st av närmare 600 konserter. Av dessa 19 program är dessutom 6 från "Stora sommarkonserter", och därför av något annorlunda uppläggning än de dagliga och mindre konserterna. Flertalet sommarkonserter gavs av ett mindre kapell, och om vi hade haft tillgång till dessa konsertprogram, hade med största sannolikhet repertoarbilden sett annorlunda ut. Dessa förbehåll kan förklara en del av den oväntade repertoarprofilen.

Funktion. Precis som med populärkonserterna förbigicks också sommarkonserterna i dagstidningarna med tystnad. Recensionen i Handelstidningen 2.6.1874 av orkesterns första stora konsert är härvidlag det enda undantaget. Här ligger inte bara en musikalisk värdering. Det är också ett tecken på att sommarkonserterna inte var konserter i vanlig bemärkelse, det vill säga sådana musikaliska tillställningar där den enskilde köpte en biljett, fick ett programblad, tilldelades en publikstol och därefter i tysthet åtnjöt musikföredraget.

När det gällde populärkonserterna var det orkesterdirektionen som arrangerade konserterna och lät en restauratör handha serveringen. När det gällde sommarkonserterna var det en restauratör som skötte såväl konsertarrangemang som servering. Denna vetskap tillsammans med bilderna (Trägårn sidan 279 och Lorensberg sidan 382) över det "musikaliska rummet", ger oss en klar bild av konserternas funktion såsom bakgrundsmusik till en aftontoddy i kvällssolen. Musikerna har suttit utslängda i ett grönt hav, i en bur i form av en musikpavil-

jong, och med publiken antingen flanerande förbi eller sittande vid en servering långt därifrån.²⁰⁸

Dessutom var akustiken i Trägårns musikpaviljong ”bedrövlig, ehuru det blev bättre sedan glas insatts mellan en del av pelarna i musikpaviljongen”,²⁰⁹ och det var inte ovanligt med klagomål från publiken i samband med konserter. När de akustikförbättrande glasen sattes in framgår inte, men fortfarande 1884 påtalades den undermåliga akustiken.²¹⁰

Som en paradox till denna konsertfunktion framträder emellertid den repertoar som beskrevs ovan. De yttre omständigheterna vid konserterna bör ha bidragit till en än mer okoncentrerad lyssnarform jämfört med populärkonserterna, vilket inte minst hade sin grund i de akustiska förhållandena. Man hade därför i dessa konserter förväntat sig en ”lätt” och utslätad repertoar. Att istället finna Wagner och Chopin som de mest framförda tonsättarna förbryllar, i synnerhet som det inte var många år sedan Wagners musik inte framfördes över huvud taget i staden. Å andra sidan var det inte förspelet till *Tristan och Isolde* som framfördes utan en marsch ur *Tannhäuser*, matroskören ur *Den flygande holländaren*, ett förspel ur *Rienzi* samt musik ur *Lohengrin*, det vill säga samtliga tidiga operor. Ånyo måste därför en reservation framföras gentemot representativiteten av den bevarade repertoaren för konserterna i fråga.

Mottagandet av konserterna. Alldeles uppenbart har konserterna varit omtyckta och dragit till sig mycket publik, åtminstone till serveringarna bredvid. Detta var ju huvudsaken för arrangörerna, och om så inte hade varit fallet hade de inte betalat så stora summor för musiken som de gjorde, och Lovén hade inte fortsatt med konserterna år efter år.

I motsats till både abonnemangs- och populärkonserterna, finns när det gäller sommarkonserterna mycket få uppgifter om publiktillströmningen. Det enda material som finns gäller de ”Stora sommarkonserterna” år 1874 som Musikföreningen själv arrangerade. Inträdet till dessa konserter var 50 öre. ”Barn under 12 år och tjänstfolk betala 25 öre”. Intäkterna för biljettförsäljningen var i genomsnitt 201 kr.²¹¹ Om detta belopp omräknas till en renodlad publik, med antingen enbart vuxna eller enbart barn och tjänstfolk, erhålls publikens minimala respektive maximala storlek, vilket blir 402 respektive 804 personer.

208. Jämför Lindberg 1942 s. 81.

209. Lindberg 1942 s. 81.

210. Cederblad 1884 s. 212. Cederblad beskriver också schweizeripaviljongen såsom ”ingalunda platsen värdig”.

211. Som högst 332:25 och som lägst 116 kr.

Angående inträdesbiljetterna, se GHT-annons 10.6.1874. I annonserna för flertalet konserter stod enbart entré 50 öre. Men då även några av dessa 50-öreskonserter (till exempel 22.7 och 19.8.1874) enligt kassaboken hade intäkter som slutade på en udda 25-öring, kan man utgå ifrån att det lägre priset för barn och tjänstfolk också gällde vid dessa konserter.

Till detta kommer också att de som hade årskort till parken gick in gratis.²¹² Men eftersom det inte är känt vare sig hur många som hade årskort eller hur många som utnyttjade dessa som konsertbiljetter, går det inte att uttala sig om hur stor publiken egentligen var.²¹³ Faktorer som bör ha påverkat publiktillströmningen är i första hand vädret, men även orkesterns storlek och veckodag bör ha haft en viss betydelse. Det enda man säkert kan uttala sig om, är att företaget lönade sig, både för orkestern och för arrangörerna.

4. Vålgörenhetskonsserter

Under några säsonger ingick som en rättighet för musikerna att två gånger per säsong arrangera offentliga konsserter till förmån för sig själva. Sammanlagt gavs av orkestern 14 konsserter till förmån för någon eller några personer.²¹⁴ Av dessa gavs sju konsserter till förmån för orkestermedlemmarna som fick dela på intäkterna, en konsert gavs till förmån för orkesterns sjukkasse, två konsserter gavs till förmån för en sjuk kamrat och tre konsserter gavs för konsertmästaren F. Brandt. Den enda konsert som gavs till förmån för någon annan än orkestern och dess medlemmar, var en konsert som arrangerades för August Södermans efterlämnade familj i samband med tonsättarens död.²¹⁵

Här skall också nämnas tre konsserter som rubricerades till förmån för kapellmästaren Hallén. Eftersom Hallén hade ett särskilt avtal med orkesterdirektionen om att för egen räkning få arrangera konsserter med orkestern, har dessa nämnda tre konsserter räknats till denna grupp i stället, se nedan sidan 389.

Även om konsserterna har en gemensam nämnare i vålgörenhet, är de likväl av olika utseende. Detta gäller såväl programuppläggnig, repertoar, konsertlokal, funktion som sannolikt också publikmottagande, varom vi inte har stort mer än några recensioners vittnesbörd. Bestämmande för programuppläggnigen har konsertlokalen varit. De konsserter som gavs i Trägårn ser därför ut som vilken

212. Artikel i GHT 2.6.1874.

213. De i särklass populäraste konsserterna tycks ha varit de med regementsmusiker. Dessa lockade ofta dit åhörarskaror på 5.000–6.000 personer, se Lindberg 1942 s. 81.

214. Eftersom det aldrig gjordes någon ekonomisk redovisning av vålgörenhetskonsserterna – intäkterna togs om hand direkt efter konserten för det ändamål konserten hade givits – återfinns heller inte konsserterna i orkesterns källmaterial. Kartläggningen av dessa konsserter har endast kunnat göras genom tidningsannonser. Det är möjligt att ytterligare konsserter har givits, men att de inte annonserades i tidningarna utan enbart affischerades. I orkestermaterialet finns ett brev (sig. B, GMF, GSA) undertecknat av L. Beyerböck, J.C. Wehmeyer och A.Luzek, som ansökte om att under andra hälften av maj 1878 få ge en konsert i Trägårn till förmån för orkesterns sjukkasse. Det har ej gått att belägga om konserten kom till stånd.

215. Vid tonsättarens bortgång slöt sig några samman och organiserade en insamling för hans efterlämnade familj. J.A. Josephson och Ludvig Norman ställde sig bakom skrivelsen, daterad 19.2.1876 (sig. B, GMF, GSA)

vanlig sommarkonsert som helst, och den konsert som gavs på Nya teatern har i stort samma program och uppläggning som abonnemangskonserterna. Ibland angavs också i annonserna till exempel ”populär konsert till förmån för en sjuk kamrat”²¹⁶ vilket visar att det kan vara svårt att renodla gruppen med välgörenhetskonserter.

Ett annat sätt att skikta de olika konserterna, är att gruppera dem i förhållande till vem välgörenhetskonserterna gavs för. Man finner då att den konsert som gavs på Nya teatern var till förmån för Södermans efterlämnade familj.²¹⁷ Två av konserterna till förmån för orkestermedlemmarna gavs också på teatern, men de övriga fem gavs i Trägårn, liksom de tre till konsertmästaren Brandt och en konsert för en sjuk orkestermedlem. Ytterligare en konsert för en sjuk musiker gavs i Exercishuset och en konsert till orkesterns sjukkasse ingick i den stora populärkonserterserien och gavs i Arbetareföreningens lokal.

Uppläggningsen av välgörenhetskonserterna och repertoaren vid dem följer alltså i stort de tidigare huvudgrupperingarna i orkesterns konsertverksamhet så som har visats ovan med abonnemangs-, populär- och utomhuskonserter. Ett undantag gäller möjligen konserten för August Södermans efterlämnade familj, som enbart upptog verk av Söderman själv.

Inte heller beträffande konserternas *funktion* kan man se dem som en enhetlig grupp. Gemensamt har varit välgörenhetsaspekten, men för övrigt har de liknat de andra konserterna vi har studerat ovan i grupperna 1–3. Man kan också, när man studerar publiksiffrorna, ifrågasätta hur stark välgörenhetsaspekten verkligen har varit. Normalt i musiklivet borgade oftast välgörenhetsaspekten för en god publikbeläggning. Med Musikföreningens konserter kunde det vara lite så och så. En del konserter hade enligt recensionerna en ”talrik publik”,²¹⁸ medan andra inte hade det. Konserten 18.12.1876, som gavs till förmån för orkesterns sjukkasse, ingick i den stora serien med populärkonserter. De hade överlag en mycket låg publikuppslutning, och en enstaka konsert som gavs för ett välgörande ändamål förmådde därför inte vända på detta. Konserten var besökt av 52 betalande personer.²¹⁹

Men välgörenhetsaspekten var också olika från fall till fall, och vi kan förmoda att det kändes mindre angeläget att stödja en orkesters sjukkasse än att till exempel ge ett bidrag till de lidande efter en hungerkatastrof i Norrland eller för de brandskadade i Majorna. Det fanns en större påtaglighet med denna typ av välgörenhet och den enskilde givaren kunde lättare se sin egen goda gärning – och

216. GHT 7.10.1876, uppl. B.

217. Liksom de tre som rubricerades som till förmån för Hallén.

218. Se till exempel konserten till förmån för orkestermedlemmarna 11.3.1874, recension i GHT 12.3.1874.

219. Konserten annonserades i tidningarna som ”extra konsert af Göteborgs Musikförening till förmån för dess sjukkasse” se GHT 18.12.1876.

inte minst viktigt: den syntes för andra. Likheten finns därför med dagens teve-sända stödgalor för jordbävningsdrabbade i Armenien eller för de krigsdrabbade i Bosnien, där människor får ringa in sina bidrag. Orkestermusikernas sjukkasse har i sådana jämförelser inte varit så angelägen.

5. Konserter arrangerade av Hallén

De konserter som Hallén gav med orkestern och med sig själv som arrangör var sju till antalet. De tycks inte ha varit planerade enligt någon princip ”en per säsong” eller dylikt. Enligt kassaboken har inte Hallén erlagt någon betalning för utnyttjandet av orkestern, och man kan därför förmoda att konserterna har varit någon form av extra förmån, att jämföra med orkestermusikernas likartade förmån.

Halléns egna konserter skiljer sig varken till uppläggningsprogrammet med antalet verk, eller till repertoarsammansättningen nämnvärt från abonnemangskonserterna. Detta stämmer också med det faktum att det i huvudsak var Hallén som ansvarade för abonnemangskonserternas uppläggning. Precis som abonnemangskonserterna gavs också Halléns konserter på Nya teatern, med undantag för en som gavs i Högre Elementarläroverkets Solennitetssal.

Materialet för Halléns konserter är litet, men i det framgår ändå tre gemensamma nämnare för abonnemangskonserterna och Halléns konserter. Den ena är dominansen av framtidsmusik med framför allt Wagner. Den andra är den stora andelen solosånger insprängda i orkesterrepertoaren. Den tredje gemensamma nämnaren är inflytandet av Bachrenässansen. Dessa tre karakteristika för Halléns konserter fanns också för abonnemangskonserterna.

Flera av konserterna gavs ”med benäget biträde” av Harmoniska sällskapet. Detta kunde Hallén göra eftersom han ju också var ledare för kören, och konserterna gav onekligen ett storartat intryck. Vid dessa konserter framfördes större kör- och orkesterverk såsom utdrag ur Wagneroperor eller Halléns eget verk *Traumkönig und sein Lieb* för solosång, kör och orkester.

Men trots Halléns centrala ställning i stadens musikliv, tycks inte hans konserter ha besökts av någon större publik.²²⁰ Detta kan troligtvis både förklaras av den musik Hallén valde att framföra och av att Hallén av allt att döma i allmänhetens ögon var osympatisk och högdragen. Annorlunda var det med till exempel Israel Sandström, som brukade få stora publiksiffror.

220. Se till exempel Halléns konsert 6.10.1874 som gavs ”... inför en, i betraktande af de högst värderika prestationerna, icke särdeles talrik, men i hög grad tacksam åhörarkrets...” (GHT 7.10.1874).

6. Kammarkonserter

Offentliga konserter med kammarkonserter hade en viss särställning inom konsertlivet alltsedan Czapeks, Smetanas och Meissners gemensamma kammarkonserter i Frimurarlogens Pelarsal. Sedan Smetana och Meissner hade lämnat Göteborg, fortsatte andra musiker med dessa arrangemang. Under Musikföreningens tid gavs kammarkonserter under tre säsonger, nämligen 1872/73, 1874/75 och 1877/78. Konserterna under de två första säsongerna arrangerades av musikerna själva. Konserterna var till antalet tre per säsong och gavs i Frimurarlogens Pelarsal respektive i Mindre Börssalen. Under de två förstnämnda säsongerna arrangerades konserterna av konsertmästaren och förstecellisten i orkestern tillsammans med en utomstående pianist: Aron Hultgren respektive Anna Hallén, den sistnämnda gift med Andreas Hallén. För den sista säsongen tog däremot Musikföreningen ansvaret och arrangerade en subskriptionsserie med fyra kammarkonserter i Frimuraresalen. Musikerna då var konsertmästare och stämledare ur orkestern. Dessutom medverkade Anna Hallén på piano i samtliga konserter förutom i den andra konserten då Edmund Neupert, som var på besök i staden, medverkade.

Anledningen till att Musikföreningen tog ansvar för den sista säsongens kammarkonserter är okänd. Konserterna arrangerades i abonnemang med priset sex kr för alla fyra konserter. Musikstuderande fick rabatt, något som de aldrig tidigare hade vederfarits:

”För att bereda den musikälskande ungdomen tillfälle att mot en obetydlig afgift få höra bildande musik, lemnas efter anmälan hos kapellmästare Hallén, personel biljett till alla fyra soiréerna för endast fyra kronor åt Harmoniska Sällskapet arbetande ledamöter samt musikidkande elever vid samtliga här varande läroverk.”²²¹

Kammarkonserterna är den kategori som uppvisar den stramaste profilen beträffande programuppläggning. Konserterna hade tre eller fyra kammarkonserter som gavs i följd och utan paus.²²² De verk som framfördes hörde också till den klassiska kammarkonserterepertoaren. Ett verk skiljer sig dock från mängden, nämligen ett Adagio för piano av Henselt som Neupert framförde vid sitt gästbesök. Repertoaren i övrigt toppas av Beethoven och Schumann, tätt följda av Haydn och Mozart. De övriga tonsättarna var Hallén, Schubert och Svendsen. Merparten av de verk som framfördes var stråkkvartetter. Andra verk som framfördes var sonat för piano och fiol, pianokvartett samt pianokvintett.

Kammarkonserterna är därför de som ger den mest samlade bilden av tunga klassiska konserter. Till detta intryck bidrar också lokalen, Frimurarlogens pelar-

221. Annonser i GHT 22.10.1877.

222. Jämför tidningsannonser och bevarade programblad.

sal. Allting har därför påbjudit en tyngd och koncentration kring konserttillfället. Å andra sidan är det känt att kammarmusiken i Göteborg hade ett fastare forum än offentliga konserter, nämligen i de privata salongerna, vilket kan vara en förklaring till kammarkonserterna och deras speciella utseende.

Totalt var det 160 personer som tecknade sig för hela abonnemangset, vilket är ungefär lika många som vid abonnemangskonserterna. Enligt teckningslistorna var det också till största delen samma människor.²²³

Enbart den del av publiken som var abonnenter garanterade en fullbelagd Pelarsal, och med lösbiljettförsäljningen (48, 36, 36 och 15 biljetter till respektive konsert i serien) bör salen ha varit bräddfyll. I recensionen för den första konserten finner vi också att den var fullsatt,²²⁴ men redan den andra konserten var ”som man kunnat förutse, ej synnerligt talrikt besökt, men af stort musikaliskt intresse”.²²⁵ Denna formulering i Göteborgs-Posten tyder på att ett stort antal abonnenter har uteblivit från konserten, ett fenomen vi också känner igen från tidigare vid abonnemangskonserter. Även i fortsättningen fortsatte publiktillströmningen att vara i avtagande. Enligt tidningsrecensionerna för de föregående säsongernas kammarkonserter, var inte heller då publikuppslutningen speciellt stor.²²⁶

Slutligen skall också konstateras att något verk av Smetana inte framfördes vid kammarkonserterna. De två stråkkvartetterna skrevs visserligen senare efter Musikföreningens avveckling, men pianotrion fanns och hade också framförts tidigare i staden av Smetana, Czapek och Meissner.

7. Övriga konserter

Andlig konsert. En av de udda konserter orkestern gav var en kyrkokonsert i Christinæ kyrka onsdagen 24.3.1875 i påskveckan med biträde av Harmoniska sällskapet, Elfrida André och en ”musikalskarinna”. Redan inför påsken år 1873 hade styrelsen planerat en kyrkokonsert på Långfredagen eller Palmsöndagen i Domkyrkan, men ansökan avsågs av domkyrkorådet.²²⁷ År 1875 vände sig därför styrelsen till stadens andra stora kyrka och fick positivt besked. Det finns inget som tyder på att styrelsen med konserten hade tänkt sig att utvidga orkes-

223. Av dem betalade 37 stycken det reducerade priset 4 kronor. En del var medlemmar av Harmoniska sällskapet. Bland ”musikidkande elever” hade bland andra Harriet Pineus och Sigrid Kjellberg, ovan omnämnda i kapitel 2, tecknat sig. (Jämför kassaboken 30.10.1877 och teckningslistorna, sig. G II:4 och F II:1, GOK, GSA.)

224. GHT 3.11.1877.

225. GP 10.12.1877.

226. Jämför GHT 8.3.1873, 5.4.1873 och 30.11.1874.

227. Protokoll 7.4.1873 (sig. A:2, GMF, GSA). Se också Jansson 1990 s. 24.

terns verksamhetsområde. För Musikföreningen var konserten en enstaka företeelse, men i övrigt var de andliga konserter som gavs mycket populära och kunde besökas av flera tusen åhörare. Göteborgs-Posten skrev i en blänkare konsertdagen om att det omsorgsfullt valda programmet, de goda musikerna och det låga biljettpriset, 1 kr, borde leda till ”ett stort tillopp af åhörare.”²²⁸

Konserten var besökt av 693 personer inklusive 25 med fribiljetter,²²⁹ och enligt Göteborgs-Posten dagen efter konserten fanns alla skäl för en –

”... tacksam åhörarkrets. Särskildt torde vi böra uttrycka det erkännande, som vid detta tillfället, såsom ock vid flera föregående, en ung musikalskarinna från en af våra grannstäder genom en synnerligen vacker röst och ett ovanligt godt föredrag tillvunnit sig. [...] Vi behöfva icke här nämna, att m:ll Elfrida Andréé utförde Händels orgelkonsert förträffligt, ej heller att orkestern skötte sig som vanligt. Mot öfriga biträdande torde icke heller vara något att anmärka.”²³⁰

Konserten var med andra ord lyckad. Den unga musikalskarinnan med den vackra rösten var fröken Anna Ericsson som också tidigare medverkat tillsammans med orkestern. Det kan vara intressant att jämföra de arvoden som utbetalades till de båda kvinnliga medverkande, där Andréé fick 50 kr och Ericsson 75 kr.²³¹ Musikalskarinnan och amatören fick med andra ord en halv gång mer än vad den professionella yrkesmusikern fick.

Konserten inramades av två romantiska verk, *Kirchliche Festouvertüre* av Otto Nicolai respektive utvalda stycken ur *Elias* av Mendelssohn. Men i övrigt bestod konsertprogrammet helt av verk av Händel och J.S. Bach. Verken framfördes enligt tidens romantiska stilideal med ett preludium och fuga av Bach instrumenterat för stor orkester av J. Abert. Även den orgelkonsert av Händel som Andréé framförde, kan man förmoda framfördes romantiskt i enlighet med rådande stilideal.²³²

Dramatisk-musikalisk föreställning. Som avrundning på abonnemangskonsertverksamheten gavs en ”dramatisk-musikalisk föreställning” på Nya teatern i april 1878. Då det för de styrande har stått klart att orkestern skulle komma att läggas ner efter sommaren, kan denna föreställning också betraktas som en festartad avskedsföreställning. Föreställningen anslöt sig i hög utsträckning till det privata kulturliv i salongerna som har beskrivits ovan i kapitel 1, se till exempel festen

228. GP 24.3.1875.

229. Verifikation 1874/75:175 (sig. G III:3, GME, GSA).

230. GP 25.3.1875. Konserten recenserades inte i GHT, något som skulle kunna tyda på att Andréé döljde sig bakom signaturen ”a-”. I stort sett de enda konserter som ej recenserades av denna signatur, var de som Andréé medverkade i.

231. Verifikation 1874/75:182 respektive 1874/75:183 (sig. G III:3, GME, GSA).

232. Jämför också Domkyrkoorgelns disposition i Jansson 1984 s. 26.

med anledning av paret Heymans silverbröllop (ovan beskriven sidan 94). Att direktionen nu utnyttjade Musikföreningens orkester till en likartad föreställning inför publik, är ur offentlighetsperspektiv exempel på en publikrelaterad privat-
het, något som också kan sägas förebåda en återgång till mer privata offentlighets-
former, när nu det sista försöket för en längre tid framåt att bilda en professionell
orkester hade misslyckats.

Den dramatisk-musikaliska föreställningen hade följande innehåll:

” I.

1. Ouverture till 'Dame Kobold' af C. Reinecke.
2. 'Herre! var god tag bort er dotter!' Lustspel i 2 akter.
3. Ungerska dansar för orkester af J. Brahms
(utföras mellan akterna).
4. Scherzo för orkester af Gg:r.

II.

5. Ouverture till 'Hebriderna', af Mendelssohn.
6. Tablåer:
 - a) 'Vingåkersflickor', efter Wallander
 - b) 'Frieriet', efter Fagerlin
 - c) 'Catharina Månsdotter på gamla dagar', efter Perseus
 - d) 'Spåqvinnan i Dalarne', efter Salmson
 - e) 'Baschi Bosuks förände fångna Herzegovinska qvinnor till marknaden i Adrianopel'
efter Czermak²³³

Upprinnelsen till idén om en ”dramatisk-musikalisk föreställning”, där medlem-
mar ur Göteborgssocieteten själva innehade huvudrollerna, vet vi ingenting
om.²³⁴ Föreställningen var uppdelad i två avdelningar med lustspelet *Herre! var
god tag bort er dotter!* i första avdelningen och i den andra avdelningen fem
tablåer.²³⁵

Orkesterns funktion i föreställningen var att inleda respektive avdelning med
en uvertyr. Mellan akterna på lustspelet framfördes också Brahms *Ungerska dan-
ser*, och efter lustspelet framfördes ett scherzo av ”Gg:r”.²³⁶

Det var inte ovanligt att orkestern biträdde vid offentliga föreställningar med
liknande innehåll på Nya teatern och Mindre teatern. De föreställningarna var

233. GHT 12.4.1878.

234. I orkestermaterialet på GSA finns också programskisser för ytterligare en liknande tillställning.
Dess programinnehåll skulle vara ”Ouverture till 'Tomtegumman' af Calle Räf, En berättelse i
toner af Gissa Hvem samt Sängfunderingar af Skoman” (sig. F II:1, GMF, GSA).

235. Frans Hedberg skriver i en artikel i *Tidning för theater och musik* (Hedberg 1859) om lustspelet
Herre! Var god och tag bort er dotter! som ett oskyldigt lustspel som möjligen ligger på gränsen
till det anständiga men aldrig överskrider denna gräns. Dock, menade Hedberg, hörde stycket
hemma på en lustspelsscen, ”... då det på en större och anspråksfullare scen säkert icke skulle
taga sig väl ut.” Göteborgssocieteten hade i detta avseende en annan uppfattning än Hedberg.

236. Ursprungligen skulle uvertyrerna till *Così fan tutte* framföras, men senare i programplaneringen
har detta verk utgått till förmån för scherzot.

alltid arrangerade av professionella skådespelare, men vid detta tillfälle var det i stället de privata familjerna som offentligt arrangerade sådant som de annars roade sig med i privata sammanhang. Göteborgssocietetens privata salonger befanns plötsligt utflyttade till offentligt beskådande, och Musikföreningen utnyttjades som teaterorkester med mellanaktsmusik och möjligen också scenmusik.²³⁷

I lustspelet medverkade enligt kallelserna Fru Julia Fürstenberg, Fröken Anna Löfmarck, Fröken Marie Louise Möller, Herr Victor Sjöberg, Herr Rob. Svensson, Häradshöfding Knut Friman och Baron Klingspor. I övrigt medverkade Fru Consulinnan Hulda Prytz, Fru Captenskan Lindberg, Fru August Carlsson, Fru Consulinnan John Lyon, Fru Hildegard Sternhagen, Fru Augusta Lindström, Fru Ida Hallberg, Fröknarna Beatrice och Agnes Dickson, Fröken Eleonore Ekman, Fröken Maria Boye, Fröken Hilma och Tony Lampe, Fröken Lizzie Wærn med syster, Fröken Anna Frölander, Fröken Eleonore Brusewitz, Fröken Hervor Torpadie, Fröken Lundberg, Herr Carl August Kjellberg, Herr C.E. Lindström, Herr Fritz Bildt samt Herr Torsten Hedlund. Dessutom medverkade artisten Fr. Wohlfarth.²³⁸ Förutom att här stora delar av Göteborgs grosshandlarsocietet är representerad, framför allt med sina fruor och döttrar, vilket var det vanliga i dessa sammanhang, kan vi också lägga märke till herrarna Victor Sjöberg, musikskribent i Göteborgs-Posten och Torsten Hedlund, 22-årig son till S.A. Hedlund.

Det var också meningen att Maggie Westin,²³⁹ hustru till Musikföreningens ordförande Henrik Westin, skulle medverka. Men då hennes barn insjuknade i rödsot, fann hon det säkrare att i stället vårda dem ”huru gerna jag än önskat vara Eder till nytta och gagn”.²⁴⁰ Maggie Westin, som hade flera roller i föreställningen, skulle framträda både som dalkulla och som herzegovinsk kvinna, och hon hade till och med i sin egen garderob riktiga dräkter för ändamålet, något som hon lånade ut till sin ersättare. ”Det vore bra om budet som är min kammarjungfru och vet huru den är ämnad att sättas på, om hon kunde gå till den af damerna som godhetsfullt åtagit sig min röle ...”.²⁴¹ Vi förstår av sammanhanget att en viss uppsättning dräkter var en klar fördel om man ville delta i det privata kulturlivet med tablåer, maskerader och charader. ”Men Gud vet om mina kläder passa henne, ty dessa äro sedan jag var smal”.

237. En parallell företeelse var de vårmaskerader som brukade arrangeras på Nya teatern, och där utomstående kunde köpa biljetter och från andra och tredje raden betrakta festligheterna som försiggick på parkett och första raden, där ett golv lades över stolsryggarna.

238. Jämför kallelser till repetitioner. Till varje namn är tillskrivet ”kommer” (sig. B, GMF, GSA).

239. Egentligen Margaret, född Gibson, se artikeln ”Henrik Westin” i SMK.

240. Brev daterat ”onsdag qväll” till Max Olbers, kassör i GMF (sig. B, GMF, GSA). Av detta och flera brev att döma var Olbers samordnare inför föreställningen. Rödsot var dåtida benämning för dysenteri.

241. Brev 12.4.1878 till Olbers (sig. B, GMF, GSA).

Föreställningen gavs offentligt två gånger (13 och 15.4.1878), men den första var förbehållen den inre kretsen, då biljettpriserna också var förhöjda. Efter denna privata föreställning arrangerades på Börsen en privat –

”... enkel kollation, hvartill samtliga biträdande damer wördsamt inbjudes, hvarjemte wänligen anhålles, att damerna behagade delgifwa föräldrar, männer och syskon, att tillfälle är beredt äfven för dem att i kollationen deltaga.”²⁴²

Till de båda föreställningarna såldes 530 respektive 568 biljetter, och intäkterna uppgick till 2.408 kr respektive 1.297,50 kr, summor som ingen konsert tidigare hade kommit i närheten av. Av biljettredovisningen framgår också att endast ett fåtal biljetter till tredje raden och galleriet såldes. Det tyder på att enbart folk som kunde betala de dyra biljetterna besökte detta evenemang.²⁴³

Jämförelse mellan konsertgrupperna 1–3

Den repertoarprofil som framträder om man jämför antalet verk framförda av döda, levande och ej identifierade tonsättare, blir för Musikföreningens orkester något annorlunda jämfört med Göteborgs orkester:

Tabell 8: Verk som framfördes av Göteborgs musikförening fördelade i procent i förhållande till levande, döda och ej identifierade tonsättare^a

Konserter enligt grupp 1–3	Framförda verk av tonsättare fördelade i respektive:		
	döda	levande	oidentifierade
1. Abonnemangskonserter	52%	44%	4%
2. Populärkonserter	34%	44%	22%
3. Utomhuskonserter	37%	50%	13%

a. Till grund för sammanställningen ligger repertoarförteckningen i bilaga 4.

För abonnemangskonserterna är repertoaren anmärkningsvärt ung både i internationell jämförelse och om man jämför med Göteborgs orkesters repertoar. Anledningen till det är Halléns intresse för framför allt ung tysk musik, samt att han lät sin egen musik höras så ofta på konserterna.

242. Skrivet med röd understrykning på kallelserna till repetitionerna. Uppgiften skall förmodligen tolkas så att festen inte enbart gavs för damerna. Men i stället för att som brukligt dessa medföljde herrarna som bihang, inbjöds damerna denna gång personligen till festen som tack för medverkan i föreställningen. I orkestermaterialet finns också en anteckning ”Lista till denna föreställning kringändes till abonnenterna till Musikföreningens konserter äfvensom till dem hvilka för föreningens orkester tecknat bidrag [...] hvarefter de öfverblifna biljetterna säljas å teaterns biljettförsäljningskontor.” (sig. F II:1, GMF, GSA).

243. Verifikation 1877/78:223 samt en onummerad verifikation (sig. G III:4, GMF, GSA).

Procenttalen för populärkonserternas tonsättarfördelning är däremot närmast identisk med procenttalen för Göteborgs orkesters konserter à la Strauss. De levande tonsättarna är i majoritet, och gruppen oidentifierade framträder nu också tydligt.

Däremot avviker tonsättarfördelningen när det gäller utomhuskonserterna markant ifrån vad vi kan förvänta oss. Det är naturligt att gruppen levande tonsättare är så stor. Men att därefter de döda och klassiska tonsättarna intar en så stor plats, och att de ej identifierade intar en så liten plats, förvånar. Detta torde emellertid bero på ett för litet och icke representativt undersökningsmaterial.

Medverkan i andras arrangemang

”Dess syfte är vidare att, medelst kapellets ställande till hvarje här vistande teatersällskaps förfogande mot lämplig afgift, föredraga god s.k. entre-acte-musik och möjliggöra återgifvandet af ej endast teaterstycken med inlagd musik (vaudeviller, operetter m.m.) utan äfven af större operor.”²⁴⁴

Även om Göteborgs musikförening, i motsats till sin föregångare, hade en omfattande egen verksamhet, var den likväl ekonomiskt beroende av spelningar för andra arrangörer. Av externa engagemang var de på Nya teatern ojämförligt störst, såväl till antalet som till den ekonomiska ersättningen vid varje enskild spelning. Till skillnad från orkestern på 1860-talet vet vi däremot inte så mycket om vad 70-talsorkestern verkligen spelade. Annonserna om detta var inte bara ofullständiga, de var närmast obefintliga.²⁴⁵

I motsats till perioden då Göteborgs orkester var verksam, gavs under Musikföreningens period i huvudsak endast talpjäser vid Nya teatern. Detta har sin förklaring i att både teaterdirektören Wilhelm Åhman, som hyrde teatern fram till år 1874, och teaterns ägare August Ringnér, som själv övertog ledningen från samma år med GP-journalisten Axel Krook som rådgivare, arbetade för att bygga upp en fast ensemble för talpjäser. Men det hade också sin förklaring i att det inte längre kom så många operasällskap till Göteborg som det tidigare hade gjort under 1860-talet. De operasällskap som kom, stannade endast under en kort period.²⁴⁶ Det hände också att några enstaka sångare som besökte staden gav föreställningar med utdrag ur operor som passade den tillfälligt ihopsatta sängensemblen.²⁴⁷ Det var dock vanligare med operetter, eftersom man då inte nödvändigtvis behövde operaskolade sångare, utan i stället kunde nöja sig med någorlunda välsjungande skådespelare.

244. Programförklaringen daterad 15.4.1872 (sig. A:1, GME, GSA).

245. Det enda undantaget är orkesterns allra första spelning på Nya teatern. Då gavs *En arbetare*, ett skådespel i 3 akter, och före pjäsen samt mellan akterna framförde orkestern uvertyren till *Titus* av Mozart, *Tema med variationer* av Haydn samt *Menuett* av Haydn (GHT 14.10.1872).

Men inte heller i dessa fall framgick det av annonser eller recensioner att orkestern medverkade. De enda uppgifter vi har om orkesterns medverkan i stadens två teatrar, är de inkomster som antecknats i kassaboken. Dessa anteckningar vittnar om att orkestern kontinuerligt under hela sin verksamhet engagerades av såväl Nya teatern som Mindre teatern.²⁴⁸ När orkestern på detta sätt hyrdes ut, var det aldrig med full besättning. I stället kunde det vara ungefär halva orkestern som spelade på ett ställe, medan den andra halvan spelade på ett annat. Under hela den period då orkestern gav populärkonserter i stort sett varje kväll, medverkade den också i föreställningar på stadens båda teatrar.

Dessa spelningar för andra arrangörer var den största enskilda inkomstkällan för orkestern. Under den första säsongen betalade W. Åhman, som då hyrde teatern, 65 kr per föreställning, och under det sista året betalade Ringnér, som då själv hade övertagit ansvaret för teatern, 85 kr per föreställning. I avtalet (till exempel för 1877/78) mellan Musikföreningen och Ringnér förband sig Musikföreningen att ställa 12–18 man ur orkestern till Ringnérs förfogande för varje föreställning, dramatisk eller lyrisk. När en ny opera eller operett skulle instuderas, fick Ringnér för det uppgjorda priset utnyttja kapellet för tre repetitioner inklusive generalrepetition. Om fler repetitioner behövdes, fick Ringnér betala extra.²⁴⁹

Förutsättningarna för en bra föreställning på 1870-talet var med andra ord ungefär likartade som de hade varit tio år tidigare, och som Czapek skrev till d'Aubert och berättade om. Dessutom var kappellets storlek förvånansvärt liten. Vid dramatiska föreställningar ålåg det orkestern att utföra både eventuell scenmusik och mellanaktsmusik.

Även Mindre teatern hyrdes alltså ut till olika teatersällskap som Musikföreningen i sin tur assisterade med musik.²⁵⁰ Inte heller beträffande de föreställningarna meddelades i annonserna att orkestern medverkade eller vad de framförde för verk.

246. I juni 1873 gästades Göteborg av ett sällskap från Kungl. Operan i Berlin (bland annat annons i GHT 10.6.1873) och i juni 1874 gästades staden av ett italienskt operasällskap under ledning av Moritz Strakosch, bror till Ferdinand Strakosch som tidigare hade besökt staden (se recension bland annat i GHT 26.6.1874). I februari 1877 arrangerades sex operaföreställningar i samband med att Zelia Trebelli gästade staden, och även vid några andra tillfällen gavs opera, dock mycket sporadiskt.

247. Jämför till exempel annons i GHT 5.5.1876.

248. För att kartlägga vilka föreställningar orkestern medverkade i krävs ett noggrant studium med jämförelser mellan orkesterns räkenskapsmaterial och tidningarnas annonser. Detta har ej ansetts motiverat för denna undersökning, eftersom repertoaren likväl inte har framgått.

249. Villkoren varierade något från år till år. Enligt kontraktet 1875/76 skulle GMF ställa hela orkestern till förfogande samt dessutom medverka vid alla de repetitioner som Ringnér ansåg nödvändiga.

250. Några teaterdirektörer som hyrde teatern var Knut Tivander (7.10–30.11.1875), August Sandberg (oktober till november 1877) och August Rasmussen (26.12.1877–31.3.1878).

Vid ett tillfälle uppstod problem när orkestern skulle spela på Mindre teatern. Handelstidningen berättade i en artikel med rubriken ”Orkester ’Strike’” att orkestern, alldeles före en föreställning av *Sköna Helena*, plötsligt reste sig upp och gick, varvid teaterdirektören A. Sandberg klev in på scenen och meddelade publiken att det hela hade skett på kapellmästaren Halléns order. Tidningen bannade Hallén för detta ”skämt” och erinrade sig hur han hade gjort likadant vid Ole Bulls besök för en tid sedan.²⁵¹ Dagen efter Handelstidningens artikel svarade Max Olbers för orkesterdirektionen att det var han i egenskap av kassaförvaltare som hade förbjudit orkestern att spela. Orsaken var ”uteblifven betalning för redan erhållen musik”. Tidningen utnyttjade sin möjlighet till en sista replik och svarade att orkestern i sådant fall aldrig borde ha gått dit. Som det nu blev gjorde den sig – enligt Handelstidningen – enbart löjlig.²⁵²

Vid sidan av orkesterns engagemang vid stadens två teatrar anlätades den också av enskilda artister och grupper. Av dessa var den ojämförligt största kunden Harmoniska sällskapet som dels hyrde orkestern tre gånger per säsong (mot slutet blev soaréerna endast 1–2 per säsong), dels betalade bra för orkesterns tjänster. Förutom till kören gav orkestern assistans för enskilda musiker såsom Axel Stål, Stockholmssångerskan Louise Michaëli med flera. Den repertoar som orkestern framförde vid dessa senare konserter var ofta av lättare slag såväl till omfång som till karaktär, medan de verk som framfördes vid Harmoniska sällskapets soaréer var motsatt tyngre såsom symfonier, större körverk av Hallén, Gade, Mendelssohn med flera.²⁵³

Exkurs: Övriga konserter i musiklivet

Förutom de konserter som gavs av Musikföreningens orkester under perioden 1872–1878, gavs det också andra konserter som till viss del kan förtjäna att nämnas här. Låt oss sortera dem i dels konserter som gavs av Göteborgsmusiker, dels i konserter som gavs av tillresande gästartister.

251. GHT hade då i två artiklar återgett hur Bull hade missat sin droska och därefter gått och lagt sig istället för att skaffa en ny, se ovan fotnot nr 168 sidan 371. Nu fick dock plötsligt Hallén skulden för även den incidenten.

252. GHT 16 och 17.10.1877.

253. Harmoniska sällskapet hade vid de soaréer där orkestern medverkade ungefär lika stor publik som orkestern hade vid sina egna konserter.

Konserter med Göteborgsmusiker

Sedan *Harmoniska sällskapet* hade kommit igång med sin verksamhet omkring år 1870, var det återigen tätt mellan annonserna i tidningarna om stäm- och körrepetitioner inför de soaréer sällskapet gav för sina medlemmar tre gånger om året. Det musikaliska ledarskapet som tidigare hade innehaft av Czapek delades nu mellan Hallén och Stål med den arbetsfördelningen att den förre stod som körens egentlige ledare medan den senare fungerade som repetitör.²⁵⁴ Stål hade också sin egen kör, *Lilla sällskapet*, och vid vissa tillfällen slogs de båda körerna ihop.²⁵⁵

Harmoniska sällskapets storlek går inte att exakt bestämma eftersom källorna härvidlag är för bristfälliga. Enligt en del tidningsnotiser²⁵⁶ hade kören blivit betydligt förstärkt. I andra tidningsnotiser kan man utläsa att det trots allt har varit en relativt liten kör. Särskilt klen har det varit i mansstämmorna. Men trots att den var relativt liten var utvecklingsprognosen god, och *Handelstidningen* bedömde att "...en för härvarande förhållanden fullt tillräcklig sångkör visserligen icke ännu [var] färdigbildad, men dock möjlig att åstadkomma, och det inom en icke allt för aflägsen framtid".²⁵⁷

Artikeln omnämnde också att sällskapet hade en "afdelningen B", det vill säga en annan kör som inte var lika tränad. Också skribenten "a –" bedömde kören likaledes. Författaren skrev att det visserligen ännu återstod mycket att göra för att få en så bra kör som till exempel *Harmoniska sällskapet* i Köpenhamn. –

"Göteborg är för litet att ha flere stora sångkörer, och *Harmoniska Sällskapet* är sedan gammalt stadens quasi officiella kör. Och som den går hand i hand med Göteborgs Musikförening kan den derigenom vinna så mycket större resultat."

Författaren avslutade med att också *Arbetareföreningens* sångkör var mycket bra och att det kan "hända en dag, att arbetarekören växer detsamma [*Harmoniska sällskapet*, min anm.] öfver hufvudet".²⁵⁸

254. I GHT:s recension till en konsert i *Christinæ kyrka* där *Harmoniska sällskapet* hade framfört Mendelssohns oratorium *Elias*, skrev signaturen "– g –": "Körerna voro minnsann ej det minst aktningvärda. Inöfvarens, d:r Stål, trägna arbete med sällskapets nuvarande nya krafter har sin belöning i det vackra resultatet" (GHT 16.2.1878). På detta svarade "Rättvis Musikvän" att detta var helt riktigt och att äran helt tillkom Stål, varvid Stål själv (signaturen "– t –") invände och kritiserade såväl "– g –" som "Rättvis Musikvän". Visserligen hade Stål repeterat in verket, men den konstnärliga utformningen hade gjorts av Hallén (GHT 19 respektive 20.2.1878). (Angående signaturen "– g –", se ovan "Musiken i stadens tidningar" på sidan 118 och vidare.)

255. Jämför till exempel GHT 2.12.1874 och 16.2.1878.

256. Till exempel GHT 2.12.1874.

257. Artikeln osignerad i GHT 26.2.1875.

258. Signaturen "a –" i GHT 2.3.1875. (Angående signaturen "a –", se ovan "Musiken i stadens tidningar" på sidan 118 och vidare.)

Körens målsättning att varje säsong ge tre stora soaréer varvid stora kör- och orkesterverk framfördes vittnar om en ambitiös verksamhet. Kören fick ofta också mycket fina recensioner efter sina soaréer. Men den höga ambitionsnivån krävde också en fullständig uppslutning av sina medlemmar, och när intresset sviktade gick verksamheten betydligt bakåt. Under säsongen 1875/76 gavs bara en soaré mot de sedvanliga tre, och även under de därpå följande säsongerna frångick man den tidigare praxisen. Det är också symtomatiskt att man först nu upptäckte att sällskapet saknade stadgar och därför tillsatte en arbetsgrupp för detta.²⁵⁹ Det är också symtomatiskt att annonserna om stäm- och körrepetitioner ofta hade en underton av vädjan till körmedlemmarna.²⁶⁰

Även det *Beyerböckska kapellet* fortsatte att med varierande sammansättningar ge olika typer av konserter och underhållning i staden. Bröderna hade haft Göteborg som sin hemstad sedan våren 1867, även om de då och då tvingades ut på turnéer för att hemstaden inte kunde föda dem. Så hade fallet varit sommaren 1867, och likadant var det 1872:

”Beyerböckska kapellet som tillfölje af förhållanden, hvilka torde vara temligen allmänt kända på platsen, nödgas upphöra med sina konserter i Trädgårdsföreningens park, afreser härifrån nästa Söndag, för att under de återstående sommarmånaderna konserter i flera landsortsstäder, till att börja med Varberg och Halmstad.”²⁶¹

Vilka de ”allmänt kända” förhållandena var som tvingade kapellet att upphöra med sina konserter framgår inte. Det hela är desto märkligare som musikutbudet under resten av sommaren – i synnerhet under juli månad – i stort sett var obefintligt. Den 16.8.1872 var kapellet emellertid återigen tillbaka och gav konserter i Trädgårdsföreningens park.²⁶²

Kapellet som upplöstes och nybildades vid flera tillfällen var mycket populärt och gav ofta konserter på stadens olika kaféer.²⁶³ Gruppen konserterade ofta också tillsammans med andra ensembler och kunde då bli betydligt större.²⁶⁴ Repertoaren var till övervägande delen av populär art, men kapellet anlätades också ofta av enskilda artister, och bröderna var dessutom under olika perioder enskilt engagerade i Musikföreningen, där de fick spela en tyngre repertoar. Något problem med den saken har det förmodligen inte varit; bröderna var omvittnat skickliga på sina instrument. Leopold Beyerböck fungerade dessutom som kapellmästare för Musikföreningens orkester vid populär- och utomhuskonserter.

259. GHT 10.10.1876.

260. GHT 2.2.1878.

261. GHT 27.6.1872.

262. GHT 16.8.1872.

263. Jämför till exempel konserterna i Nya Vinterträdgården i Haglunds annex under hösten 1873.

264. Jämför till exempel GHT 10.5.1872 och 3.10.1873.

I staden fanns också några andra ensembler som regelbundet gav konserter; *Göteborgs arbetareförenings sångkör*,²⁶⁵ *Göteborgs frivilliga skarpskyttemusikkår*²⁶⁶ och *Kungl. Göta artilleriregementes musikkår* var några sådana. De två förra var intressesammanslutningar med amatörer, och syftet med konserterna var tvåfaldigt: dels var musicerandet en del av verksamheten, bland annat för att locka nya medlemmar, dels gavs konserter för att få in pengar till sjukkassan eller den egna verksamheten. De två instrumentala ensemblerna ovan spelade ofta sommarmusik i någon av stadens parker.

Axel Stål hade förutom sitt skriftställarskap också ett aktivt engagemang som musiker och konsertarrangörer. Han tycks också ha varit mycket populär. Med sin egen kör *Lilla sällskapet* gav han ofta konserter vilka var mycket omtyckta och gavs för utsålda hus.²⁶⁷ Vid ett tillfälle berättas om en konsert som Stål gav på Børsen, vilken blev så fullsatt att flera fick gå hem utan biljetter. Stål tillmötesgick den stora efterfrågan genom att ge ytterligare en konsert kort därpå.²⁶⁸

Vid ett tillfälle tog sig dock Stål vatten över huvudet. Det var när han under säsongen 1875/76 ämnade ge sex konserter som abonnemang. Arrangemanget blev för stort och Stål fick efter ett år ställa in de tre sista konserterna.²⁶⁹ Idéen som sådan vittnar dock om en hög ambitionsnivå, och musikskribenten i *Handelstidningen* var mycket imponerad av Stål och hans kör efter den första konserten.

”Det var en ståtlig syn, som bjöds, då han framförde sin stora sångkör, väl en af de talrikaste, som någonsin varit samlade i Göteborg; och att han lyckats förena och sammanhålla en sådan skara frivilliga krafter, vittnar lika mycket om förmåga som om oförtrutet nit. Då Harmoniska Sällskapet ju mest sjunger ’inom lyckta dörrar’, det vill säga endast för sällskapets medlemmar, utgöra hr Ståls offentliga konserter nästan de enda tillfällen för vår större allmänhet att få höra den herrliga körsången, onekligen den populäraste liksom en af de

265. Kören leddes fortfarande av J. Thyboni. Enligt ”Tillkännagifvanden” i GHT 27.7.1872 var sångavdelningen för både kvinnor och män.

266. Skarpskytterörelsen hade tidigare varit mycket livaktig men började nu avta. I tidningarna kunde man läsa om skarpskytteföreningar som upplöstes (till exempel GHT 12.9.1876), och början till slutet för Göteborgs Skarpskytteförening kom 1876 då överbefälhavaren löjtnant B.A. Nordensvan begärde avsked från sin befattning (GHT 26.9.1876). Föreningen, vars musikkår leddes av dir. Sandberg (GHT 14.12.1872), upplöstes år 1882. Av annons i GHT 11.12.1872 framgår att Skarpskytteföreningen hade både en ”Hornmusik” och en ”Orkester”.

267. Huruvida sällskapet var så litet som namnet ville göra gällande kan diskuteras. I abonnemangskonserten 23.3.1876 medverkade Stål med en kör i verk av Carl Reinecke och August Söderman. Enligt revisionsmaterialet (verifikation 1875/76:183 (sig. G III:3, GMF, GSA) fick han 64 fribiljetter till sina körmedlemmar.

268. GHT 17 respektive 26.10.1874.

269. GHT 9.12.1876.

ädlaste af alla musikarter, och hon är honom derföre så mycket mera tack skyldig.²⁷⁰

Det tycks också som om recensenten placerade Ståls kör i första rummet vad gällde de göteborgska körerna:

”Vid åhörandet av denna konsert uppstod troligen hos flere än oss den tanken, hvilka ypperliga musikfester skulle komma till stånd genom samverkan af Musikföreningens orkester och hr Ståls sångsällskap.”

Mot dessa positiva omnämmanden av Axel Stål som körledare, står vad som har omtalats ovan i kapitel 2 några kritiska reflexioner över Stål i samband med att han ledde Par Bricoles sångkör.²⁷¹

Som konsertarrangör var *Elfrida Andrée* långt ifrån lika aktiv som Stål. Där emot deltog hon ofta i andras konserter som ackompanjator och i synnerhet i de kyrkokonserter som arrangerades. Hon medverkade också ibland som harpist i orkestern. Omnämmanden som att pianoackompanjemang utfördes ”med vanlig finhet och smak af fröken Elfrida Andrée”,²⁷² vittnar om att Andrée alltid var en stabil och pålitlig tillgång i stadens musikliv. Hon arrangerade också egna kyrkokonserter, exempelvis en orgelkonsert i Christinæ kyrka (8.4.1875) och en andlig konsert i Domkyrkan 27.2.1877, den sistnämnda med cirka 2.000 personer i publiken.²⁷³

En av de mer märkliga musikhändelserna under denna tid var när Andrée 24.5.1877 arrangerade en privat konsert i Mindre Börssalen, biträdd av orkestern och domkyrkokantorn Robert Lindholm. Andrée anförde inte bara orkestern, hon framförde dessutom verk komponerade av henne själv. Dessa var *Konsertouverture*, *Skogsrået* – sång till ord av Viktor Rydberg, *Andante för orkester* samt *Scherzo för orkester*. Recensenten i *Handelstidningen* var översvallande entusiastisk och skrev att det var –

”... fyra i hög grad tilltalande tonsättningar af, efter vår uppfattning, mycket framstående konstvärde. De äro danade i de klassiske mästarnes stränga skola samt äro flärdlösa, fria från manér och från falsk känslsamhet så som få moderna musikverk [...] Det är blott att beklaga, att icke en större allmänhet fick tillfälle att åhöra dessa märkliga tondikter. Detta kan dock varda förbehållet framtiden. Fröken A:s musik är inom detta samhälle så godt som okänd

270. GHT 26.10.1875.

271. Åkerlund 1918 ss. 97 och 99.

272. GHT 6.3.1874.

273. GHT 28.2.1877. Vid orgelkonserterna spelade Andrée följande verk på orgeln: Mendelssohn: *Sonat för orgel*, Bach: *Förspel*, Beethoven: sista satsen (tema med variationer) ur pianosonat nr 30 op. 109 samt Händel: *Konsert för orgel*. Till den höga publiksiffran bidrog förmodligen också sångerskan Zelia Trebellis medverkan. Vid konserten framförde också Fredrika Stenhammar en kyrkoaria *I templet* komponerad av systern Elfrida.

annat än inom en temligen trång vänkrets. Men så får det icke fortfara; vi måste taga vara på det goda vi ega.”

Skribenten avslutade med att påpeka:

”Det var en ovanlig syn att se en qvinna på kapellmästarens pall, anförande en orkester; men hon var sin post fullt vuxen, och der tycktes till och med hennes rätta plats vara. Det var ett nöje att iakttaga, huru säkert, lugnt och påpassligt hon ledde och sammanhöll det hela, samt hvilken kraftig färg hon förstod att gifva åt utförandet.”²⁷⁴

I motsats till recensenten fann inte Andreas Hallén något nöje i händelsen. Han hade tidigare, och skulle också framgent gripas av harm och ursinne när Andrée manifesterade sig själv i konsertlivet.²⁷⁵ Men Hallén var inte den ende som tyckte illa om att se ett dugligt fruntimmer breda ut sig, och i ett vädjande brev till Leopold Beyerböck skrev Elfrida: ”Jag tar nemligen för gifvet att ni ej, såsom åtskilliga andra, skall motarbeta min sträfvan framåt.”²⁷⁶

Inför konserten tvingades Andrée arrangera allting själv. Bland annat engagerade hon orkestermedlemmarna för åtskilliga repetitioner innan själva konserten ägde rum på Börsen. Andrée engagerade orkestermedlemmarna individuellt, det vill säga utan att fråga orkesterdirektionen om lov. Kostnaderna för detta arrangemang har varit mycket höga, och uppskattningsvis har minst en tiondel, kanske ända upp till en femtedel, av hennes årsinkomst krävts för musikerlöner, hyra av lokaler med mera.²⁷⁷

Om konserten 24.5.1877 innebar Andrées inofficiella debut som dirigent, dröjde det inte länge förrän hon också tog steget fullt ut till offentligheten. Detta skedde vid en kyrkokonsert som hon arrangerade i Domkyrkan 16.3.1878. Till konserten hade en kör samlats ihop som skulle ledas av Czapek. Men då han insjuknade fick Elfrida ta över, vilket – enligt henne själv – fick åtskilliga korister att förvånat gapa. ”Men snart lade sig deras förvåning och jag fick både crescendo och diminuendo efter mitt behag.”²⁷⁸ Vid konserten framfördes tre orkesterverk av Elfrida Andrée med hjälp av orkestern, och av dessa ledde hon själv två.

274. GHT 26.5.1877.

275. Se till exempel i brev från Fredrika Stenhammar till systemn daterade 8.3.1877 samt 22:3.1878, Stenhammar 1958 ss. 145f respektive 156.

276. Odaterat brevmanus från Elfrida Andrée till Leopold Beyerböck, ”Div. papper”, ASA, MAB.

277. Elfrida Andrées årslön var ungefär 2.000 kr, se tabell om bevilningstaxeringen i GHT, till exempel 8.6.1878. Bland Elfrida Andrées efterlämnade papper finns bland annat ett kvitto från Leopold Beyerböck som mottagit 129 kr för repetitioner med 23 musiker (”Div. papper”, ASA, MAB). Samtidigt framgår det att det var ytterligare musiker med vid konserten – sammanlagt var de 31 stycken. Lägges man därtill lokalhyrorna för Nya teatern där repetitionerna ägde rum och Börsen (vilka båda två kostade 100 kr per hyrestillfälle) samt kostnaderna för upprepning av inbjudningskort och program, får man en total kostnad som måste ha varit mycket hög i förhållande till Andrées inkomster.

278. Stenhammar, *Boken om Elfrida Andrée*, s. 24. Se också recension i GHT 18.3.1878.

Israel Sandström och *Joseph Czapek*, två av det göteborgska musiklivets veteraner, var dock mindre aktiva i musiklivet under 1870-talet än de hade varit tidigare. Sandström gav under perioden 1872–78 endast en andlig konsert i Christinæ kyrka (med en manskör på 50 personer och en ungdomskör på 150) som enligt recensenten inte var ”särdeles talrikt besökt”.²⁷⁹ Vid årsskiftet 1877/78 lät han höra talas om sig i tidningarna med anledning av att hans *Melodier till svenska psalmboken* då kom ut i bokhandeln. Tanken bakom detta verk var att ge melodierna en livligare rytmisk form, men – som *Handelstidningen* meddelade – detta var ju ingen nyhet för dem som besökte den kyrka där Sandström var organist.²⁸⁰

Också Czapek var förhållandevis tillbakadragen jämfört med sin tidigare roll i konsertlivet. Under perioden 1872–78 arrangerade inte Czapek en enda tyngre konsert. De enda konserter publiken fick se och höra honom i var de utomhuskonserter med regementsmusiken som han fortfarande var ledare för. Men år 1878 var det slut även med detta; Czapek begärde själv avsked från sin befattning som han då hade haft i 30 år.²⁸¹ Han var dock fortfarande delaktig i musiklivet såsom ledamot av styrelserna för både Göteborgs musikförening och Harmoniska sällskapet. Dessutom var han fortfarande organist i Engelska kyrkan och i Mosaiska församlingen.

Av de utländska musikerna deltog ett fåtal, till exempel G. Brassin och A. Sitt, i stadens musikliv. De arrangerade både egna konserter och gav undervisning på sina instrument. Ytterligare en ny kraft som hade kommit ifrån utlandet var Anna Hallén (1848–?), född Schloss. Hon kom ursprungligen från Tyskland men flyttade till Göteborg år 1873, där hon ingick äktenskap med Andreas Hallén. Anna Hallén var pianist och deltog ibland i offentliga konserter, liksom hon också ibland gav egna. Hon fick oftast mycket fina recensioner. Sitt dagliga värv – vid sidan av hustruskapet – hade hon som pianolärarinna.²⁸² Efterfrågan på henne som konsertpianist var att döma av en tidningsnotis mycket stor, och det frågades varför man inte oftare fick höra henne offentligt.²⁸³ Anna Hallén tycks ha haft ett tragiskt äktenskap med maken Andreas och fick genom dom i Rådhusrätten i Göteborg år 1886 laglig rätt att ta ut skilsmässa. Hon tycks därefter ha lämnat Göteborg. Det är möjligt att hon med sin dotter har återvänt till sitt hemland, men Berg berättar också att hon har varit på besök och givit konsert i Göteborg år 1889.²⁸⁴

Slutligen skall två manliga sångare och tillika musikhandlare nämnas: *Tor Andrée* och *Victor Skårman* som man under de sista åren av perioden 1872–78

279. GHT 22.5.1874.

280. GHT 22.12.1877. Se också längre artikel om den nya korallboken i GHT 17.1.1878.

281. Se artiklar i GHT 8–9.1.1878. Efterträdare blev Axel Bergendahl.

282. Se stor annons på första sidan i GHT 1.9.1875.

283. GHT 10.4.1877.

regelbundet stötte på i konsertlivet, såväl i egna konserter som i andras. De hade dessutom tillsammans *Andrée, Skårman och C:s Musikhandel*. Tor Andrée (1849–1901) var yngre broder till Elfrida Andrée. Han flyttade till Göteborg 1873 och bodde då en tid tillsammans med sin syster.²⁸⁵ I stadens konsertliv var han under några år en flitigt anlitaad sångarkraft. ”Den lilla, men goda manskören, anförd af hr T. Andrée, sjöng lifligt ...”²⁸⁶

Tor Andrée hade bland annat tagit organistexamen i Stockholm. Han hade också vikarierat för systemen i Finska nationella kyrkan i Stockholm år 1867 när systemen snabbt fick lämna sin befattning för att bli domkyrkoorganist på västkusten.²⁸⁷ Tor var dock inte lika flitig och ambitiös i sin musikaliska bildning som systrarna, och när han därför år 1877 kom på att han ville bli sånglärare, väckte det bestörtning åtminstone hos den äldsta systemen i Stockholm. ”Nej, även med de rikaste anlag fordras grundliga studier, och att göra sig Musiken till sin livsuppgift kan, enligt mitt förmenande, Tor ej. Han har därtill tagit saken allt för lätt, och att nu börja studera därtill har han ej uthållighet ...”²⁸⁸

Planerna på att bli sånglärare slog Tor ur hägen och från år 1878 uppgavs han i Göteborgs Adress- och Industrikalender som e.o. hovrättsnotarie. Vid sin död var han vice häradshövding.

Konserter med gästartister

Göteborg hade ofta besök av mycket stora världsartister. Tidigare har Smetana, Anton Rubinstein, Ole Bull, Joseph Gungl, H.C. Lumbye, Carlotta Patti och Henryk Wieniawski nämnts. Av dessa artister kom några tillbaka också under den här perioden.

Carlotta Patti var det första stora gäst- och återbesöket. Sångerskan ämnade ge tre konserter i staden. De två första gavs i Högre Elementarläroverkets Solennitetssal och fick mycket fina recensioner, men man kunde också förstå att den

284. Berg 1914 s. 572. Angående skilsmässan, se *Skiljobrefsbok* (sig. Göteborgs Domkapitel B IV:1, GLA) 14.4.1886 där det uppges att Andreas Hallén ”... af ondska och motvilja förlupit sin hustru och farit utrikes i uppsåt att icke vidare blifva och lev[a] med henne ...” Efter skilsmässan blev Anna införd i det så kallade Obefintlighetsregistret för Göteborg Gustavi (sig. A1a:25 s. 197), vilket kan tyda på att hon lämnade landet.

285. I brev till brodern sommaren 1873 berättade Elfrida att hon letade efter lägenhet, men att det var svårt att hitta en bra till rimligt pris. I staden rådde bostadsbrist, och ”procentarna” [Elfrida Andrées ordval] kunde begära fantasiummor. Hon skrev också mycket lyriskt om att de i den nya lägenheten skulle ha musikaliska salonger med ”några icke snobbaktiga musikalskare, med hvilka vi kunna spela trior och quartetter”, se brev daterade 22.7.1873 och 25.9.1873, ASA, MAB.

286. GHT 16.5.1876.

287. Anteckningar om Tor Andrée i Andrée-Stenhammar-arkivet, MAB

288. Fredrika Stenhammars brev daterat 14.9.1877, Stenhammar 1958 s. 151.

andra hade varit ganska klen besökt. Den tredje konserten – en matiné – ställdes därför in, officiellt på grund av att Patti inte ville sjunga i det undermåliga Exercishuset.²⁸⁹

En annan storhet på gästbesök var *Ole Bull*. Hans bravurnummer och ”häxmästerier”²⁹⁰ var något som attraherade den göteborgska publiken, och tvärtemot Patti hade Bull stora publikframgångar. Medan Patti fick ställa in sin tredje konsert efter ljumma publikframgångar kunde Bull lägga till en tredje efter två sprängfyllda konserter där publiken på Nya teatern till och med satt uppe på scenen.²⁹¹

En känd violinist och tonsättare var *Henryk Wieniawski*. Trots att han hade varit här tidigare i juni 1870 och då spelat för endast 150 personer, återvände han till staden. Lördagen 7.4.1877 gav Wieniawski konsert i Högre Elementarläroverkets Solennitetssal. Biträdde vid konserten gjorde herr R. Henneberg och orkestern, men även denna gång var konserten ”... mindre talrikt besökt än konsertgifvarens namn kunde låtit förmoda”.²⁹²

Ännu en violinist och tonsättare av världsformat var *Joseph Joachim*, som också har nämnts ovan. Joachim kom hit efter konserter i Stockholm, och även honom lyckades Musikföreningens orkester – som ovan nämnts – engagera för en abonnemangskonsert. Konserten gavs på Nya teatern 2.12.1875, men dessutom gav Joachim en egen konsert några dagar senare 5.12. Medan den konsert som Musikföreningen arrangerade och med Joachim som gästsolist var halvbesatt, var den konsert som Joachim arrangerade och med biträde av den förhryda orkestern fullsatt.²⁹³

Den internationellt kända sångerskan *Zelia Trebelli* kom vid fyra tillfällen till Göteborg där hon förorsakade samma ”Trebellifeber” som i Stockholm under samma tid. Den första konserten gav hon på Nya teatern 1.9.1875, den sista tillsammans med Musikföreningens orkester 1.9.1877. Hon kom alltid tillsammans med Conrad Behrens, sångare och tillika hennes impresario.

Första gången som Trebelli kom till Göteborg gav hon sju konserter, och de flesta av dessa tycks ha varit fullsatta ”från golf till tak”.²⁹⁴ Hon gästmedverkade

289. GHT 18.8.1873.

290. Fredrika Stenhammar i brev till systemen daterat 19.10.1875, Stenhammar 1958 s. 133.

291. GHT 13 respektive 14.10.1875.

292. GHT 10.4.1877. En som förmodligen var på konserten och visste att berätta för sin syster var Elfrida Andréé. Systemen skrev en vecka senare i ett brev: ”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. Jag gav tillsammans med Wieniawsky en konsert i Uppsala innan han reste, vilket var mycket roligt. Vi hade proppfullt hus och entusiastiskt bifall ...”, se brev daterat 17.4.1877, Stenhammar 1958 s. 146.

293. Jämför recensionerna efter de båda konserterna i GHT 3 respektive 6.12.1875. Se också biljettredovisningen.

294. GHT 2.9.1875.

också i operor samt deltog i kyrkokonserter och uppsättningar av större körverk såsom Verdis *Requiem*.²⁹⁵ Tydligt var Elfrida Andrée ibland besviken på den repertoar Trebelli framförde, vilket framgår av hennes systems svar: ”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.”²⁹⁶ Fredrika Stenhammar sjöng ofta duetter tillsammans med Trebelli, inte bara i Stockholm utan också i Göteborg, och enligt Stenhammar var Trebelli mycket trevlig och lätt att samarbeta med.²⁹⁷

En annan gästartist som förorsakade ännu större oreda i staden, och där man kan tala om upplopp omkring en artist, var *Christina Nilsson*. Nilsson hade Göteborg som något av en hemstad sedan hon hade omhändertagits av Adelaide Leuhusen och studerat vid Smetanas musikinstitut. Hon företog hösten 1876 en turné i Sverige där hon bland annat konserterade i Stockholm och Göteborg, men också på olika mindre ställen i Småland runt hennes hemtrakter. Precis som med dagens stora gästbesök, förbereddes också Nilssons besök långt i förväg, bland annat genom talrika notiser i pressen. Redan i december 1875 kunde man läsa i tidningarna att sångerskan skulle komma till Sverige i september året därpå och att hon då skulle ge två konserter i Göteborg.²⁹⁸

I ett eftermäle till det celebra besöket skrev Handelstidningens medarbetare och sedermera estetikprofessorn Karl Warburg i en artikel med rubriken ”’Divan’ i Göteborg”:

”Minns ni, ärade läsare, den första blygsamma underrättelsen i danska ’Dags-telegrafan’ – tror jag – att Kristina Nilsson skulle hit. Medgif, att ni höll den för apokryfisk; medgif, att ni trodde det vara någon liten anka, som en notishungrig ’neger’ (så heta notisjägare i vårt kära grannland) släppt ut i världen för att få det nöjet (?) att dagen efteråt åter slagta den feta fogeln. Men af det där slagteriet vardt intet; ’sagan sanning blef en gång’.”²⁹⁹

295. Konserten gavs på Nya teatern 24.2.1877 med biljettpriser upp till 8 kronor. Förutom Trebelli själv medverkade också Conrad Behrens, Fredrika Stenhammar, Carl Fredrik Lundqvist, Harmoniska sällskapet och Göteborgs musikförening.

296. Brev daterat 17.4.1876, Stenhammar 1958 s. 137.

297. Se Stenhammars brev flerstädes från september 1875 till och med år 1880 (Stenhammar 1958).

298. GHT 14.12.1875.

299. GHT 14.9.1876. Möjligen kan Warburg syfta på ett tidigare tillfälle då det ryktades att Nilsson skulle komma till Göteborg och ge konsert. Den 7.4.1865 uppgav GHT att sångerskan under kommande juni månad skulle besöka landet och ge konserter i såväl Göteborg som Stockholm. Den 18.7.1865 anlände Nilsson till Göteborg med tåg (se GHT samma dag), men stannade i staden endast under tre dagar och reste vidare utan att ha förärat Göteborgspubliken med sin sång (se GHT 21.7.1865).

Vid biljettförsäljningen uppstod scener som aldrig tidigare hade skådats i staden. Biljetterna till den första konserten såldes slut omedelbart, och när biljetterna för den andra konserten skulle släppas gällde det därför att hålla sig framme. När biljettluckan öppnades kl 10.00 fanns där redan en kö på 300–400 personer som ”slingrade sig längs teaterns väggar” och där de trängnaste hade stått och väntat i närmare ett dygn.

”En stor del af dem hade försedt sig med stolar, liggdynor, matsäckar osv., och det hela företedde, i synnerhet tidigt idag på morgonen, då vänner och bekanta till de väntande kommo med varmt kaffe och mat, en särdeles egendomlig anblick, i synnerhet som denna gång flera af det täcka könet befunno sig i kön.”³⁰⁰

Biljetterna, vilkas priser var kraftigt förhöjda till 12 kr för första radens platser, såldes slut på knappt två timmar trots att det ännu var osäkert när konserterna skulle ges.³⁰¹ Karl Warburg beskriver också hur ”husfolket” skickade vaktmästare, betjänter och dylikt. Det fanns också enligt Warburg uppköpare som återförsålde biljetterna med hundra procents förtjänst. Över huvud taget tycks Christina Nilsson-hysterin ha varit lika stor som vi känner Jenny Lind-hysterin ifrån andra beskrivningar.³⁰²

Ryktesspridningen om världsstjärnan från Småland var mycket stor,³⁰³ och även Handelstidningen förde denna vidare. Även tidigare, 17.11.1873, hade tidningen upplåtit spaltutrymme över spekulationer i sångerskans påstådda snålhet och hårdhet gentemot sin syster. När sångerskan dröjde inför sina konserter 1876 meddelade därför tidningen att ”’Divan’ behagar låta vänta på sig”.³⁰⁴

Christina Nilssons konserter gavs på Nya teatern men utan biträde av orkestern. De enda som medverkade förutom sångerskan själv var hennes impresario Conrad Behrens samt ytterligare tre musiker som följde med på turnéen. Av tolv programpunkter framträdde Nilsson endast i fyra. Hon tycks dock ha varit mycket generös med att sjunga vid alla otaliga uppvaktningar av henne till och från konserterna, utanför hennes hotellrumsfönster, utanför restaurangen där avskedsmiddagen intogs med mera.³⁰⁵ Vid dylika tillfällen sjöng hon ofta folkvi-

300. GHT 14.8.1876.

301. I början angavs 21 och 23.8. Senare angavs ”i början af September” och slutligen gavs de 11 och 13.9.1876.

302. Geete 1912 s. 110 ff.

303. Fredrika Stenhammar skriver i ett brev till systemen daterat 18.9.1876: ”Det gäller Christina Nilsson [...] ty hur man här satt ihop historier om henne och belackat henne, på hennes rygg, det är otroligt. [...] Men just däri ligger hemligheten till hennes stora rykte, hon äger geni för enat med en naturlighet i hennes uppträdande och föredrag som drar massorna med sig. De må vilja klandra henne så mycket som helst, när de äro under inflytande av hennes prestationer är allt glömt.” (Stenhammar 1958 s. 139.)

304. GHT 28.8.1876.

sor som *Mandom mod och morske män, Dalpolskan* och *Om dagen vid mitt arbete*.³⁰⁶

Fredrika Stenhammar uppskattade mycket Christina Nilsson som också besökte Stockholm ...:

”*Ett* är dock säkert, min älskade Trebellis sång glömmet jag aldrig, hon står alltid kvar hos mig som idealet av en fulländad artist. Tro därför ej att jag inte tycker om Nilson, tvärtom, hon hänför mig genom sin glöd och andra egenskaper, såsom hennes vackra höjd etc. Men hon försmår ej, så som Trebelli, effekter och små koketterier, men utan dessa hade hon ej heller fått ett sådant världsrjykte och därför vill jag ej förebrå henne dessa knep.”³⁰⁷

Månaden efter det att Musikföreningens orkester hade avvecklats, kom violinisten *Pablo de Sarasate* på besök till Göteborg. Han kom närmast från Stockholm och Uppsala där han inte hade haft några lysande publikframgångar. I Göteborg gav Sarasate tre konserter i Högre Elementarläroverkets sal. Den första hade cirka 350 åskådare, men åtminstone den andra var ”särdeles talrikt besökt”.³⁰⁸ Sarasates repertoar vid konserterna bestod dels av de stora tunga verken inom violinrepertoaren, dels av hans egna arrangemang av populära operamelodier. Även om orkestern var nerlagd, sammanställdes likväl ett mindre kapell åt honom.

Omdömena om Sarasate var mycket positiva. Trots – skrev *Handelstidningens* recensent – att vi fått höra Mendelssohns och Beethovens violinkonserter med de allra största: Joachim, Wieniawski, Wilhelmina Neruda, så lyckades Sarasate förläna ny individualitet åt ”detta Mendelssohns mästerverk”. Även den lättare repertoaren gick hem och recensenten tyckte mycket om melodibuketten på Gounods *Faust*. Normalt, skrev recensenten, brukar sådana fantasier bli långtråkiga, men här hade arrangören satt sig in i kompositörens anda.³⁰⁹

AVVECKLING AV ORKESTERN

*Ekonomiska problem*³¹⁰

I kalkylen från 15.4.1872 hade initiativtagarna till orkestern räknat med årliga utgifter för musikerlöner på 28.700 kr. Tillsammans med övriga kostnader beräk-

305. August Ringnér bjöd på avskedsmiddagen på Lorensbergs restaurang med stadens ledande personer, bland andra landshövdingen greve Ehrensvärd (GHT 15.9.1876).

306. GHT 12–15.9.1876.

307. Brev augusti 1876, Stenhammar 1958 s. 139.

308. GHT 15.10.1878.

309. GHT 16.10.1878.

nades utgifterna totalt bli 30.900 kr. Inkomster från konserter hade beräknats till 12.900 kr, och för att täcka de återstående 18.000 kr, gick man ut till allmänheten och bad om bidrag. De ekonomiska förutsättningarna för orkestern kan tyckas ha varit mycket goda. Av de planerade 18.000 kr, fick föreningen första året in 18.208 kr. Det visade sig efter första arbetsåret att kalkylen var tilltagen i underkant. Men som väl var gällde detta intäkterna i lika hög grad som utgifterna, ja till och med mer: bokslutet för första året gav ett överskott på 3.258 kr.

Ett sådant stort överskott återkom emellertid inte något mer år. Andra årets utgifter översteg inkomsterna med cirka 1.000 kronor. Vinsten från det första året åts sedan snabbt upp, och försvann helt efter det tredje året då utgifterna översteg inkomsterna med mer än 5.000 kr. Detta var å andra sidan det värsta förluståret, och redan det fjärde året uppvisade en i stort sett balanserad ekonomi; underskottet var då bara 79,98 kr, vilket motsvarade knappt en månadslön för en orkestermusiker.

Bidragen från medlemmarna höll sig ganska konstant.³¹¹ Andra året inbringade 18.040 kr och tredje året 18.005 kr, det vill säga hela tiden ungefär de 18.000 kr upphovsmännen hade kalkylerat med. Bidragen för den andra treårsperioden var 17.355 per år, obetydligt mindre än tidigare. Emellertid var det inte längre lika lätt som tidigare att erhålla de nödvändiga medlen, och styrelsen fick göra flera personliga påtryckningar för att få ihop summan.³¹² Orkesterdirektionen hade problem med att få full bidragsteckning för ytterligare tre år.

Även om det fanns ekonomiska svårigheter för Musikföreningen, var de inte så allvarliga att de inte skulle kunna rättas till. Den stora skillnaden gentemot Göteborgs orkester var att medan den sistnämnda orkestern helt var beroende av andras engagemang av orkestern, hade Musikföreningen en stor egen inkomstbringande verksamhet. Den främsta bristen i den ursprungliga kalkylen för Musikföreningen var de lågt beräknade musikerlönerna. Kalkylen för dessa var

310. Räkenskapsmaterialet hör till de mest kompletta delarna av det källmaterial för GMF som finns på GSA. För samtliga säsonger förutom den sista 1877/78 finns revisionsberättelserna bevarade. För den sista säsongen finns anteckningar för ett beräknat bokslut. Det tycks inte som om styrelsen sammankallade till något allmänt medlemsmöte med offentlig revision av det sista verksamhetsåret, så som alltid tidigare hade gjorts omkring 20.10 respektive år. Dessa årsmöten återgavs alltid i GHT, och för de två första åren återgavs också det väsentliga innehållet i revisionsberättelserna.

311. När bidragsteckningen gjordes våren 1872 fick man binda sig för att ge samma summa tre år i rad. Inför säsongen 1875/76 var det därför tid för en ny rundfrågning om bidragsvilliga. Skillnaderna i bidrag inom treårsperioden beror på att några bidragsgivare under tiden avled.

312. Den 31.7.1875 (det vill säga ganska sent i planeringsarbetet och för sent för att kunna säga upp musikerna) skrev L.G. Bratt till "Herr Rob. Hichens" och ansökte om bidrag för orkestern: "Med de största ansträngningar att förskaffa Musikföreningens inkomster, dels genom konserter [...] dels genom enskilda bidrag, har det dock ej ännu lyckats styrelsen att fullt betrygga Föreningens tillvaro under de närmaste åren ..." Liknande brev skrev Bratt också till andra före detta bidragsgivare ("Korrespondens" sig. B, GMF, GSA).

28.700 kr vilket inte ens höll för det första året. Under andra året uppgick lönerna till 38.500 kr, och fortsättningsvis steg dessa utgifter så att kalkylen för det sista året var 50.000 kr enbart för musikernas löner.

Men lyckligtvis var också intäkterna felberäknade. Även om intäkterna inte nådde upp till full täckning av utgifterna, fattades det inte mer än att det skulle kunna täckas antingen genom ytterligare några konserter eller genom ytterligare bidragsteckning. Underskottet för det sista verksamhetsåret var nästan negligerbart. Utifrån det ekonomiska resultatet är det alltså svårt att se en motivering till att avveckla orkestern, se till exempel nedan om den lönande sommarverksamheten 1878 som inbringade mer än någonsin. Musikföreningen stod på en stabilare ekonomisk grund än vad Göteborgs orkester hade gjort, detta förutsatt att bidragsgivarna ville fortsätta stödja sitt orkesterprojekt och inte plötsligt dra in sina bidrag.

Som sades inledningsvis i kapitel 1, följde utbyggnaden av det offentliga musiklivet i Göteborg under den för denna bok aktuella undersökningsperioden den allmänna ekonomiska konjunkturen i samhället. Detta skall inte i första hand förstås mekaniskt, som ett rent förhållande mellan orsak och verkan. Men när motgångarna vad gäller orkesterbildningarna infann sig, och dessa sammanföll med ekonomiska svårigheter i allmänhet, var uppbyggandet av det offentliga musiklivet mycket lågt prioriterat. Början av 1870-talet innebar en högkonjunktur som var hausse-artad, men denna svängde under mitten av decenniet och ledde till en djup lågkonjunktur som blev allvarlig för många näringsidkare med svåra följdverkningar för såväl företag som anställda.

Det är därför ganska naturligt att se sambandet mellan den rådande lågkonjunkturen och bidragsgivarnas reservation inför en ny bidragsteckning. Typiskt nog gjordes dessutom förfrågan om bidragsteckning endast för en enda säsong och ej som tidigare för tre säsonger i följd. En teckningslista började vandra runt i staden i januari 1878, men det mesta tyder på att detta bara var en retorisk gest. De ledande och tongivande donatorerna hade redan tagit sin hand ifrån företaget och summorna de antecknade sig för var bara symboliska. Många av dem som tecknade sig för bidrag halverade sina tidigare belopp, och när stadens tongivande köpman och donator James J. Dickson som en av de första skrev på sig på listan och halverade sitt tidigare bidrag från 1.000 kr till 500 kr, har detta fungerat som en signal för alla andra att projektet skulle läggas ner. Till den första treårsperioden tecknade sig 235 personer och till den andra 216, det vill säga obetydligt mindre. Vid teckningen till ytterligare ett bidragsår anmälde sig enbart hälften, 112 personer. Men inte heller hos dessa var intresset för orkestern vad det tidigare hade varit.

Möjligheter till ett offentligt ansvarstagande

Bildandet av en ”ständigvarande” orkester i Göteborg var helt och hållet en privatsak, eller om man så vill – en kollektiv angelägenhet för den minoritet som utgjordes av stadens ledande skikt. Visserligen fanns en kommunal förvaltning som bland annat hade att förvalta de allmänna skattemedlen och de inkomster staden hade genom vissa avgifter, men de kommunala åtagandena var under den här tiden begränsade till det absolut nödvändigaste. Bland de 30 inrättningar, fonder och kassor som stadens revisorer hade att yttra sig över för år 1877 fanns det en enda inrättning av mer kulturell angelägenhet, nämligen Göteborgs museum.³¹³

Men det fanns också en annan möjlighet att låta kulturfrågorna tas om hand av det offentliga. Den på järn- och trävaruexport förmögne grosshandlaren Sven Renström, som avled år 1869, lämnade efter sig en donation på 1 ½ miljoner kronor, en på den tiden ofantlig summa som var lika stor som kommunens totala utgifter för året 1868.³¹⁴ Den Renströmska donationsfonden var konstruerad så att en halv miljon kronor kunde disponeras omedelbart. Resten – en miljon kronor – skulle fonderas och när ränteavkastningen uppgick till en ny halvmiljon skulle ny utdelning ske.

Sven Renströms villkor för hur pengarna skulle få användas var mycket allmänna. De gällde dels stimulans till näringslivet med handel och industri, dels villkoren för välgörenhetsinrättningar, hälsovård, undervisningsanstalter, ”... anläggande av allmänna platser, uppförande av byggnader för speciella men allmänna behov, såsom kyrkor, museer, föreläsningssalar m.m...”³¹⁵

Det är ganska naturligt att efterfrågan på medlen från en sådan fond blev stor. Det var många som ville vara med och dela på kakan, och det var också mycket som behövde åtgärdas i det sanitärt undermåliga Göteborg, där fortfarande stora delar av arbetarklassen levde i stor fattigdom och med hög dödlighet.

Den första utdelningen av fondens medel gjordes år 1871, och när den andra utdelningen skulle göras år 1878 kunde man i *Handelstidningen* 6.3.1878 läsa en anonym insändare som visserligen hade full förståelse för att orkestern inte var av sådan angelägenhet att kommunen tog över ansvaret, men det var också – menade insändaren – i längden ohållbart att räkna med att enskilda privatpersoner skulle bära upp orkestern. Därför föreslog insändaren att herrarna i stadsfullmäktige skulle väcka motion för att få ta medel ur ränteavkastningen ur Renströmska fonden.

Men i stadsfullmäktige var det inte någon som tog upp förslaget. I handlingarna för stadsfullmäktige år 1878³¹⁶ finns alla inkomna förslag och framställ-

313. Jämför GHT 6.7.1878, uppl. B, s. 2.

314. Attman 1963 s. 298.

315. Ur Sven Renströms testamente, citerat efter Attman 1963 s. 298.

316. *Göteborgs Stadsfullmäktiges Handlingar* år 1878 nr 29 och nr 49.

ningar för hur Renströmska utdelningsfonden 1878 skulle användas. Där nämndes ingenting om musik, konsertstiftelse, konserthus eller liknande. Däremot fick Göteborgs museibibliotek 25.000 kr. Likaså anslogs 10.000 kr till att få fram ritningar för en byggnad av ett konstmuseum. Att män som James J. Dickson och Oscar Ekman, liksom flera andra som också hörde till bidragsgivarna till orkestern, satt i Renströmska fondens styrelse påverkade inte sakfrågan någonting.

Avveckling

Möjligheterna för att låta det allmänna ta över ansvaret för orkestern sågs med andra ord som helt uteslutna eftersom inte någon motion i ärendet väcktes. Samtidigt skall än en gång påpekas vad som sades inledningsvis i detta kapitel, nämligen att någon överföring av Göteborgs orkesterkassa inte gjordes och heller inte diskuterades. Orkesterkassans revisionsberättelser för 1870-talet saknas, men enligt en redogörelse i *Handelstidningen* uppgick kassans tillgångar i januari 1876 till närmare 23.000 kr, det mesta bundet i obligationer.³¹⁷

Bidragen för 1878/79 uppgick enligt den preliminära bidragsteckningen till enbart 7.285 kr, knappt hälften av vad de föregående säsongerna hade inbringat. Pengarna samlades därför heller aldrig in. Utan tillgång till protokoll eller uppgifter i stadens tidningar vet vi inte när det formella beslutet om avveckling togs, men 8.6.1878 sades samtliga musiker upp.³¹⁸ Verksamheten fortsatte ju ända till 30.9 och till skillnad från musikerna i Göteborgs orkester, stannade musikerna i Musikföreningens orkester kvar hela sin kontraktsbundna tid ut. Musik i Trägårn under sommarmånaderna var sedan tidigare avtalad med Gottfrid Lovén, men dessutom gav orkestern utomhuskonserter på Lorensberg så att inkomsterna för sommarverksamheten 1878 uppgick till närmare 10.000 kr, ett mycket gott ekonomiskt resultat som borde varit skäl nog för att inte lägga ner orkestern.

Förutom att orkestermusikerna sades upp, avyttrades också hela notbeståndet, vilket kan ses som ett tecken på att man inte planerade för någon fortsättning av orkesterverksamheten i staden. Till en början förhörde sig styrelsen hos August Ringnér om denne ville köpa musikalierna för Nya teaterns räkning, men eftersom Ringnér då skulle bli tvungen att låta arrangera om hela materialet för en betydligt mindre orkester, ansåg han att det skulle bli för dyrt.³¹⁹ Därefter vände sig styrelsen till James J. Dickson och erbjöd honom att köpa materialet. Detta gjorde nu inte Dickson till sig privat men väl till Göteborgs orkesterkassa, varvid

317. GHT 3.1.1876.

318. Så sent som 15.4 samma år engagerades ytterligare två musiker (en andreviolinist och en trombonist) för den sista tiden fram till 1.10.

319. Brev daterat 30.9.1878 från August Ringnér till direktionen (sig. B, GMF, GSA).

de båda biblioteken slogs ihop.³²⁰ Som ovan har framgått i kapitel 3 lämnades år 1886 hela notmaterialet i Karl Valentins vård.

Som nämndes ovan gjordes aldrig någon slutrevision av den kvarvarande ekonomin för Göteborgs musikförening. Materialet och omständigheterna här omkring är oklara. Likaså skedde avvecklingen av Musikföreningen utan några tidningsskriverier i form av redaktionella artiklar eller insändare. Överhuvudtaget har ingen diskussion om orkesterns existens förts offentligt med ett mindre undantag där Victor Sjöberg i Göteborgs-Posten formulerade sig så kryptiskt, att man kan ifrågasätta meningen med uttalandet. I recensionen till en abonnemangskonsert skrev han:

”Musikföreningens gynnare och vänner hade mangrannt infunnit sig, äfven en och annan af dess ej få vedersakare hade infunnit sig – antagligen drivven dit mot sin vilja af den der förargliga nyfikenheten, som ändå alltid till slut tar ut sin rätt.”³²¹

Sjöberg kan naturligtvis ordagrant ha menat att det verkligen fanns några motståndare till orkestern som aktivt pläderade mot den. Möjligt är också att Sjöberg – onekligen något affekterat – såg en vedersakare i alla dem som inte tidigare hade stött orkestern aktivt. Det senare återfaller i så fall också på honom själv som inte vid någon bidragsperiod stödde insamlingsarbetet.

Varken i det efterlämnade källmaterialet eller i tidningarna finns tecken på att bidragsgivarna sammankallades för diskussion om nedläggelse eller ej. Detta var naturligtvis inte nödvändigt, styrelsen kunde själv fatta beslutet efter det dåliga insamlingsresultatet. Men effekten – att staden skulle ställas utan en ”ständigvarande orkester” och utan möjlighet att ”främja den musikaliska smaken samt åstadkomma den högre och förädlade njutning som tonkonsten innebär” – var utan tvivel något som påverkade fler personer än dem i styrelsen.

Eller var det rentav inte så? Tidningarnas tystnad i frågan stöder på nytt hypotesen att engagemanget för orkestern inte längre var så stort som det hade varit på våren 1872 då planerna och riktlinjerna för en orkester hade dragits upp. Det är också anmärkningsvärt att orkesterbildningarna aldrig omnämns i framstående göteborgares biografier från den här tiden.

Idén om en orkester i Göteborg fick läggas på hyllan för cirka 25 år framåt, då Göteborgs orkesterförening skulle bildas 1905. Finalen på Göteborgs musikförenings konstnärliga verksamhet – den ”dramatisk-musikaliska föreställningen” med bland annat lustspelet *Herre! var så god och tag bort er dotter!* – hade därför en djup symbolisk innebörd och var signifikativ för stadens kulturella tillstånd. Konserten gav med sin blandning av lustspel och aktiva deltagande av stadens

320. Jämför GOK, kassaboken 16.1.1879 (sig. G I:1, GOK, GSA). GMF:s styrelse värderade notmaterialet till mellan 5.000 och 6.000 kr, och sålde det för 4.700 kr.

321. GP 18.2.1878.

kulturbärande skikt en klar antydan om återgången till ett privat kulturliv inom den borgerliga intimsfären.

RESULTATET AV GÖTEBORGS MUSIKFÖRENING

Efter det att Göteborgs musikförenings orkester hade avvecklats och musikerna hade sagts upp och skingrats, blev Göteborg utan en fristående professionell orkester intill år 1905, då Göteborgs orkesterförening bildades. Det faktum att inte längre någon orkester fanns kvar, innebär emellertid inte att orkestrarna inte hade lämnat några spår efter sig. Tvärtom: arbetet med att bygga upp ett konsertväsende med en professionell orkester hade givit mycket näring för den framtida utvecklingen av musiklivet i staden.

På samma sätt som efter Göteborgs orkester var det också efter Musikföreningen några musiker som rotade sig i Sverige och framgent gav egna konserter, bidrog i andras konserter, uppbar musiktjänster samt verkade som pedagoger. Från den tidigare orkestern hade Luzek, Wiesner och Douscha rotat sig i Göteborg. Nu sällade sig dessutom klarinettisten Josef Mraz och violinisten Friedrich Brandt till denna lilla grupp.³²² Vidare flyttade två av de utländska musikerna till Stockholm och berikade därigenom huvudstadens musikliv. Dessa var kontrabasisten Alfred Sommer och fagottisten Carl Wehmeyer.

I motsats till Göteborgs orkesterkassa lämnade inte Göteborgs musikförening några pengar efter sig. I stället var den viktigaste bestående effekten på musiklivet i Göteborg efter Musikföreningens verksamhet den kompetenshöjning som ett så intensivt orkesterarbete hade medfört. Under de år som orkestern verkade erbjöds många Göteborgsmusiker tjänstgöring i orkestern vilket innebar möjligheter för dessa till musikalisk utveckling. Såväl de professionella musiker vilka medverkade i orkestern, som en och annan habil amatör som Emil Levan, fick med orkesterverksamheten ständig teknisk och interpretatorisk träning, nya insikter i repertoar med mera. Orkesterverksamheten utvecklade med andra ord dessa människor rent musikaliskt, och innebar därmed en bred kompetenshöjning inför andra kommande uppdrag inom det offentliga musiklivet, antingen detta gällde orkesterspelande, kammarmusikarrangemang eller musikundervisning.

Slutligen skall också nämnas de organisationsutvecklande erfarenheter som orkesterbildningarna innebar. Visserligen kan det framhållas att de personer som var inblandade i de två orkesterbildningarna från 1860- och 70-talen, inte bidrog

322. Mraz bodde i Göteborg till sin död år 1910, se personakt om honom i Göteborgs stadsmuseum. Brandt bosatte sig i Göteborg och var musikaliskt verksam fram till och med mitten av 1880-talet (se Berg 1914) men försvinner sedan från staden (jämför Göteborgs adresskalender 1886 och åren därefter).

med några ytterligare insatser för orkesterbildningar i staden. En del av personerna fortsatte dock att hantera vissa organisatoriska och ekonomiska frågor av betydelse för konsertverksamheten, till exempel genom att sitta i styrelsen för Göteborgs orkesterkassa. Dessutom innebar erfarenheten i sig, nämligen att det gick att organisera en professionell orkester och ha den verksam i staden, en kollektiv medvetenhet som var konstruktiv för kommande planeringar. De nedslående resultaten i och med avvecklingarna har därmed på lång sikt vägt lättare än erfarenheterna i sig.