

KAPITEL 3

GÖTEBORGS ORKESTER, 1862–1866

”... allt manar oss att härför vidtaga några kraftiga mått och steg, ...”¹

UPPBYGGNADEN AV ORKESTERN

Sedan början av 1850-talet hade reella planer på en professionell orkester i Göteborg diskuterats, dessutom med en detaljerad stämbesättning. Därefter tog planerna konkret form med Czapeks kapellbildningar från år 1855. I och med invigningen av Nya teatern år 1859 instiftades en särskild Göteborgs orkesterkassa,² som förvaltades av styrelsen för Nya Theateraktiebolaget och som hade till syfte att utgöra en ekonomisk garanti för tillhandahållandet av en orkester till de teater- och operagrupper som hyrde in sig på teatern. Det kan därför te sig som en naturlig utveckling att det tre år senare verkligen också bildades en fast orkester, Göteborgs orkester.

Att beskriva tillkomsten av Göteborgs orkester enbart i dessa utvecklingssteg, som en slags trestegsraket, vore dock att tillrättalägga det historiska materialet på ett sätt som inte helt stämmer med verkligheten. Vid sidan av de utvecklingssteg som verkligen ledde fram till en orkesterbildning finns också – förmodligen flera – exempel på misslyckanden. Det är ofta en beklaglig sida av historieskrivningen, att enbart de mått och steg som kröns med framgång blir ihågkomna. Misslyckandena försvinner ner i glömskans djup. Att det nämligen hade funnits ytterligare försök till orkesterbildningar, vet vi genom Smetanas brevväxling och dagboksanteckningar.

Det första vittnesbördet vi har om försök till orkesterbildning är vad som har citerats tidigare i ett brev från Smetana i april 1861 till František Ulm där Smetana skriver att han har blivit lovad en fast orkester, men att detta med äkta svensk senfärdighet hela tiden har skjutits upp. Smetana skrev också i sin dagbok 13.10.1860 att han på kvällen hade varit hemma hos dr C.F. Ewert, ledamot av styrelsen för Nya teatern, tillsammans med resten av teaterstyrelsen och styrelsen

1. Ur förordet till ”Teckningslista för åstadkommande af en Ständigvarande Orkester i Göteborg” daterad 10.3.1862 (sig. G III, GOK, GSA).

2. I fortsättningen benämnd Orkesterkassan eller förkortad GOK.

för Harmoniska sällskapet för att diskutera orkesterfrågan. Mötet ledde inte till någonting mer än att sex av Czapeks musiker under ett halvår skulle garanteras 5 kr per man att utbetalas tre gånger i veckan. I gengäld försäkrade James J. Dickson och Eduard Magnus Smetana att de skulle starta en frivillig insamling.

Det andra vittnesbördet är vad Ansel Nissen skriver i juli 1861 till Smetana, nämligen att James J. Dickson och Eduard Magnus gick omkring i staden och försökte samla in pengar till en orkesterbildning, med andra ord att de försökte infria sitt löfte alldeles efter det att Smetana hade flyttat hem.³ Eftersom detta försök av Dickson och Magnus misslyckades, är uppgiften intressant, därför att den visar att tillkomsten av orkestern inte var självklar ens när de ekonomiskt starkaste personerna i staden ställde sig bakom förslaget och själva initierade det.

Dickson och Magnus gjorde sina försök till att bilda en orkester eftersom de tidigare hade lovat Smetana detta. Men det är också troligt att flera påtryckningar låg bakom. Inför en ordinarie bolagsstämma för Nya teaterns aktieägare 2.4.1861 hade nämligen en skrivelse inlämnats från en anonym "Musikvän" som påtalade orkesterbehovet.⁴ "Musikvännen" hade huvudsakligen två argument för bildandet av en orkester; dels för sakens skull, det vill säga att en orkester i sig ger möjlighet till musikalisk njutning, dels för att ett samhälle som Göteborg *borde* ha en orkester, – det skulle vara ett fattigdomsbevis för staden att inte ha en orkester. Skrivelsen togs upp på stämman och diskussioner fördes i olika riktningar. Bland annat föreslog "brukspatron Dickson"⁵ att "man skulle anlita den allmänna välviljan", men inget sådant förslag vann något allmänt gillande. Efter ett år hade dock denna inställning hunnit förändras i riktning mot brukspatron Dicksons idéer.

Dessförinnan hade ytterligare ett försök – ett tredje – gjorts, vilket vi även här har Ansel Nissen att tacka för upplysningen om. Det är i sitt sista brev till Smetana innan Nissen dog, som han berättade att A.L. Pineus under vintern 1861/62 arbetade för en orkesterbildning:

"Jag måste också berätta för er att Pineus nu har ställt sig i spetsen för en orkester och har redan 13 man till vilka vi har skrivit, om det går bra så vill han arbeta på det så länge, att Göteborg skall få ett eget kapell utan att man behöver förlita sig på enbart militärmusiker."⁶

-
3. Brev från Ansel Nissen till Smetana daterat Göteborg 15.7.1861: "Dickson und Magnus gehen jetzt in der Stadt herum und suchen Geld ein Orchester zusammenzubringen und es wird bestimmt gehen." (sig. MBS, S 217/753) De personer "Dickson och Magnus" som Nissen talar om är utan tvivel James J. Dickson och Eduard Magnus. Det var dessa båda som även senare kom att stå som ekonomiskt drivande för projektet.
 4. Protokoll och bilaga till ordinarie bolagsstämma vid Nya Theateraktiebolaget i Göteborg 2.4.1861 (NTAB, GUB).
 5. "Brukspatron" var den vanliga benämningen på James Robertson Dickson, kusin till ovan omtalade James J. och Oscar Dickson. (Lagerberg 1914 s. 103)

Efter dessa trevanden, misslyckanden, nya diskussioner och ihärdiga planeringar från ett antal entusiaster, ansåg de sig ånyo våga göra ett nytt allmänt upprop för en insamling till en orkesterbildning. I mars 1862 förelåg en teckningslista för alla som ville stödja bildandet av orkestern. I förordet till denna teckningslista formulerade sig James J. Dickson, Eduard Magnus och A.W. Levgren på följande sätt:

”Den förlägenhet, hvori man härstädes mer än en gång funnit sig försatt under den tid då ingen Orkester funnits, och den saknad, som häraf måste följa utaf såväl musikaliska som dramatiska præstationer, hvilka alla äro i hufvudsaklig mån beroende af tillgången till en Orkester på platsen, att icke tala om det otillfredsställande i den känsla att ett samhälle som Göteborg skulle finna sig blottstaldt på de tillgångar till nöje och bildning, som en Orkester erbjuder, allt manar oss att härför vidtaga några kraftiga mått och steg, hvilka kunna göra ett slut på de oangenäma och osäkra förhållanden, hvarunder vi, uti detta fall, i åtskilliga år dragit oss fram.”⁷

De motiveringar för att bilda en orkester som nämns, är att det är en *förlägenhet* i sig att inte ha en orkester och att Göteborg *bör* ha en sådan. Vidare innebär en orkester tillgång till *bildning och nöje* i form av musikaliska och dramatiska prestationer. Slutligen nämns att en orkesterbildning skulle göra *slut på osäkra förhållanden* som man i brist på en orkester har tvingats leva med. Med andra formuleringar skulle man kunna säga att motiveringarna var för det första med tanke på *stadens status*, för det andra för de *konstnärliga upplevelser* en orkester erbjuder och för det tredje för att *skapa en bättre organisation* för musiklivet.

Tillblivelse och konstituering av direktionen

Mycket talar för att det främst var *James J. Dickson, Eduard Magnus* och *A.W. Levgren* som propagerade för orkestern. Gemensamt utformade dessa tre förordet till teckningslistan, varvid den lämnades ut för teckning på sätt som vi känner igen ifrån beskrivningarna ovan. Det är högst sannolikt att Smetana fick veta vad som var på gång vid sitt återbesök i Göteborg våren 1862.

Efter att ha låtit listan cirkulera under våren, inbjöds de som hade tecknat sig för bidrag till ett möte 4.7.1862 i Nya teaterns foajé för val av orkesterdirektion. Av de 103 personer som då hade tecknat bidrag för orkestern, kom sju personer

6. Brev från Anschel Nissen till Smetana daterat Göteborg 18.12.1861–14.1.1862 (sig. MBS, S 217/754). Den 12.1 skrev Nissen: ”Ich muß Ihnen auch erzählen, daß Pineus sich jetzt an der Spitze gesetzt hat wegen Orchester und hat schon jetzt 13 Mann zu denen wir haben verschrieben, wann es gut gehet so will er solange darauf arbeiten, daß Gothenburg eine ganz eigene Capelle erhält, ohne sich auf Militärmusiker zu verlassen, ...”
7. Ur förordet till ”Teckningslista för åstadkommande af en Ständigvarande Orkester i Göteborg” (sig. G III, GOK, GSA).

till mötet. De som kom var doktor C.F. Ewert (förste stadsläkare), kaptenen Åqvist, grosshandlarna A. Prytz, A.L. Pineus, O.T. Bolin, Hellstenius och A.W. Levgren, den sistnämnde utsedd till ordförande för mötet. Till ledamöter av orkesterens styrelse valdes J. J. Dickson, A. Prytz, C.G. Prytz, A.L. Pineus och A.W. Levgren, "hvilka sinsemellan ägde att fördela göromålen som de för godt finna."⁸ Den nya styrelsen konstituerades med J.J. Dickson som ordförande, A. Prytz som kassör och de övriga som ledamöter där oftast A.W. Levgren förde protokoll. Av de bevarade protokollen att döma, medverkade inte C.G. Prytz alls i orkesterstyrelsen; däremot satt han med i styrelsen för Nya teatern.⁹ Styrelsen i övrigt förblev intakt under hela orkesterens verksamhet. Förutom de ovan nämnda, arbetade också Czapek med en del mer förtroendekrävande uppgifter som att upprätta musikerkontrakt och attestera räkningar.

Till mötet hade ett förslag upprättats om orkesterens stämbesättning och musikernas tjänstgöringsskyldighet och löneförmåner. Detta förslag föredrogs och godkändes, men dessvärre finns det inte bevarat i orkesterens arkivhandlingar.¹⁰ Vi kan dock med stor säkerhet anta att Czapek var tilltänkt som orkesterens kapellmästare. Men det fanns också andra arbetsuppgifter för styrelsen än att engagera musiker, och den kanske mest prekära var att skaffa fram ytterligare ekonomiska bidrag. Därför upprättades en ny teckningslista, nr 2, och då möjligheterna för bidrag från stadens mer förmögna i det närmaste var uttömt, riktade sig den nya listan i stället till medelklassen. Dagen efter mötet kunde Handelstidningen meddela att "äfvén smärre bidrag för den goda sakens befrämjande med nöje emottagas."¹¹ Den andra teckningslistan för bidragsgivare iordningställdes omgående och undertecknades 5.7.1862.

Förutom planerna på en orkester, hyste också initiativtagarna från början en förhoppning om att pengarna skulle räcka för:

"... bildande af en stadigvarande sångkör, på det att icke de nödiga bidragen till konserter m.m. på detta område, måtte vara helt och hållet beroende af musikvännerna."¹²

Av allt att döma avskrevs planerna på en professionell konserthuskör i ett tidigt skede. Pengarna räckte ju knappt till orkesteren, och "musikvännerna" – det vill säga Harmoniska sällskapet – fick även i fortsättningen ta på sig detta ansvar.

8. Protokoll vid allmänt sammanträde med bidragsgivarna 4.7.1862 (sig. A:1, GOK, GSA). Se även GHT 5.7.1862 med redogörelse från mötet.

9. Se protokoll från Nya teaterns bolagsstämmor 1.4.1862, 1.4.1863, 1.4.1864 med flera. (NTAB, GUB).

10. Detta arbetsutkast för orkesteren skulle finnas i en bilaga till protokollet, vilket också i övrigt är ofullständigt.

11. GHT 5.7.1862.

12. Ur förordet till teckningslistan 10.3.1862. Med "musikvännerna" menades i detta fall Harmoniska sällskapets ledamöter.

Märkligt nog diskuterades ännu inte namnfrågan. I protokollet från det konstituerande mötet talades endast om en ”stadigvarande orkester”. Detsamma gjordes i artikeln i *Handelstidningen* dagen efter mötet. Den första gången vi möter namnet Göteborgs orkester är i en tidningsnotis 10.9.1862 i *Handelstidningen*:

”*Göteborgs Orkester*. Af den väntade förstärkningen till härvarande orkester ha idag med ångfartyget ”Ellida” 9 ledamöter anländt till staden.”

Men något formellt namndop tycks inte ha skett, och det var lika vanligt att det i annonser, recensioner och liknande talades om ”orkestern i Göteborg” eller ”härvarande orkester”.¹³ Namnbildningen tycks mer ha kommit in som slentrian. Vanligast var dock att man talade om *Göteborgs orkesterkassa*, vilket i denna text får avse den ekonomiska föreningen för orkestern.

Märkligast av allt är dock att man inte alls tycks ha diskuterat orkesterns *verksamhet*. Man fattade beslut i frågor som rörde stämbesättning, tjänstgöringsskyldighet och löneförmåner, det vill säga ekonomiska och arbetsdisciplinära åtgärder. Däremot tycks inte några beslut ha fattats om hur och med vad orkestern skulle arbeta. Vilken typ av konserter man skulle ge och hur ofta, vilken typ av repertoar och liknande, är frågor som borde ha varit centrala vid bildandet av en orkester. Längre fram ska det också visa sig att orkesterns egen verksamhet var mindre omfattande. Orkesterns främsta uppgift var att fungera som teaterorkester för Nya teatern.

Ekonomi

I teckningslista nr 1 erbjöds ”samhällets förmögnare medlemmar”¹⁴ att teckna sig dels för ett fast kapitalbelopp som skulle bilda en *fond* för orkestern, dels för ett belopp i *årlig avgift*. De bägge beloppens storlek var valfria, och det sistnämnda beloppet skulle man binda sig för att regelbundet bidra med under fem år. Teckningslista nr 2 som iordningställdes efter det konstituerande mötet 4.7.1862 riktade sig till vidare kretsar inom samhället. Denna lista var av betydligt enklare slag och vände sig enbart till ”samhällets medlemmar”.¹⁵ Materialet till denna lista var också av en grövre papperskvalitet, förordet var inte alls lika välformulerat och människorna erbjöds enbart att teckna sig för de årliga bidragen.

Sammanlagt tecknade sig 161 personer för bidrag i någon form. Av dessa tecknade sig 159 personer för årliga bidrag, och endast 9 personer gav bidrag till fonden. Av de sistnämnda gav 2 personer enbart fondmedel och ej årliga bidrag.

13. Så sent som 13.7.1865 angavs i en GHT-annons att konsert skulle ges ”af härvarande orkester”.

14. Ur förordet till ”Teckningslista för åstadkommande af en Ständigvarande Orkester i Göteborg” (sig. G III, GOK, GSA).

15. Ur förordet till teckningslista nr 2 (sig. G III, GOK, GSA).

Till orkesterkassans grundfond tecknade sig människor för sammanlagt 8.300 kr, medan de årliga bidragen uppgick till 6.685 kr.¹⁶ Bland de främsta bidragsgivarna finner vi också initiativtagarna till orkestern och dem som kom att ingå i dess styrelse.¹⁷

Tabell 1: Bidragsgivare till Göteborgs orkesterkassa ned till 100 kr^a

Bidragsgivare	Fond-medel	Årliga bidrag	Bidragsgivare	Fond-medel	Årliga bidrag
James J. Dickson	1500	200	Oscar Ekman		100
James Dickson	1500	200	William Gibson		100
Eduard Magnus	1500	200	Firma Hichens, Seaton & H.		100
Rudolf Koch	1500	200	Morris Jacobson		100
Adolf Prytz	1000	100	Alexander Keiller		100
Änkefru C.C. Geijer	500		Firma J.A. Kjellberg & Söner		100
B.E. Dahlgren	500	100	E.W. Koch		100
I.P. Valentin	200	100	C.L. Levgren		100
J.A. Leffler	100		Martin Levisson		100
Sven Renström		200	P.W. Malm		100
A.W. Levgren		150	A.L. Pineus		100
August Abrahamson		150	M.W. Rhedin		100
Gabriel Heyman		150	Wilhelm Röhss		100
Edvard Boye		100	Carl Johan Sirenus		100
C.J. Brusewitz		100	Marie Virgin		100
Oscar Dickson		100			

a. Källa: Sammanställd lista för bidragsgivare (sig. G III, GOK, GSA).

Övriga personer, som tidigare har berörts i den historiska framställningen och som bidrog med årliga medel, var Julius Lindström (50), L.G. Bratt (50), D.F. Bonnier (50), Eugène Sundberg, (50), C.F. Ewert (50), C.G. Prytz (30), O.T. Bolin (25), Gustaf Krafft (25), L.P. Haglund (25), Czapek (15), Israel Sandström (10), Geskel Saloman (10) och Albert Lindstrand (5).

Till största delen var det alltså representanter för Göteborgs mer namnkunniga släkter som donerade. Men till bidragsgivarna slöt sig också andra, till exempel enstaka musiker, trots att deras ekonomiska ställning inte tillät några större donationer.

16. Under de kommande åren bortföll på grund av dödsfall några bidragsgivare, men i runda tal erhöll orkesterkassan cirka 6.600 kr/år.

17. Uppgifterna i tabellen är hämtade ur sammanställningslista för bidragsgivarna till GOK.

På sammanträdet 4.7.1862 beslöt de deltagande att bilda en styrelse ”oaktadt ännu ej en för ändamålet tillräcklig summa tecknats.”¹⁸ De medel som då hade influtit på teckningslista nr 1 var 6.205 kr. De medel som därefter tecknades på lista nr 2 utgjorde 480 kr, ett högst marginellt tillskott. Orkesterns kärva ekonomi skulle styrelsen snart bli varse.

Förutom dessa bidrag, erhöll också Orkesterkassan de medel som fanns kvar i den av direktör Edvard Stjernström grundade orkesterkassan från år 1859. Denna summa uppgick till 1.430,54 kr.¹⁹ Styrelsen för Nya teatern ansåg att bildandet av den nya Göteborgs orkesterkassa tryggade teaterns eget behov av en orkester, och det fanns därför inget ytterligare bruk för den ursprungliga orkesterkassan:

”... alldenstund ändamålet med densammas första uppkomst synes wara på ett varaktigare och säkrare sätt wunnet genom de nu vidtagne anordningarne.”²⁰

Styrelsen för Göteborgs orkester träffade också ett mycket fördelaktigt avtal med teaterns styrelse, i vilket den sistnämnda förband sig att ålägga varje teater- och operadirektör som hyrde Nya teatern, att de också skulle hyra orkestern, varvid priset sattes till 75 kr för teaterföreställningar och 100 kr för operaföreställningar samt för medverkan i andras konserter.²¹ Detta avtal kom att utgöra ryggraden för orkesterns verksamhet och ekonomi. Även om det föreligger en del oklarheter vad gäller beslutsgången i detta ärende, var det otvivelaktigt i såväl Nya teaterns som i Orkesterkassans intresse att i möjligaste mån säkra orkesterns inkomster, och en tydlig allians har därför funnits mellan de båda företagen. Flera av Nya teaterns styrelseledamöter var också bidragsgivare till Orkesterkassan, och Lorentz Lundgren var tillika styrelseledamot för Nya teatern och behjälplig Orkesterkassan i vissa ekonomiska ärenden.²² Det låg därför i alla dessa herrars intresse att orkestern klarade sig ekonomiskt bra.²³ Redan vid en ytlig genomgång av Orkesterkassans redovisningar framgår det tydligt att det var uthyrningen av orkestern till andra sällskap som höll orkestern vid liv: mer än 90% av orkesterns spelningar var av denna typ.²⁴

18. GHT 5.7.1862.

19. Kassaboken 8.10.1862 (sig. G I:1, GOK, GSA).

20. Styrelseprotokoll 7.7.1862 för den GOK som bildades i anslutning till Nya teatern år 1859, (NTAB, GUB).

21. Nya teaterns styrelseprotokoll 7.7.1862 med protokollsutdrag till styrelsen för GOK.

22. Bland andra Nya teaterstyrelsens ordförande C.F. Ewert, vidare G. Krafft och C.G. Prytz, se namnen på styrelseledamöterna i protokollen till Nya teaterns bolagsstämmor och jämför med förteckningen över bidragsgivare till GOK. Se också förteckningen över bidragsgivare som Lundgren har vidimerat (sammanställning av samtliga bidragsgivare sig. G III, GOK, GSA).

Orkesterledning och -besättning

Ledning

Att Joseph Czapek skulle bli kapellmästare för den nybildade orkestern var en självklarhet. Czapek hade inte bara de yrkesmässiga kunskaperna och erfarenheterna. Genom sin tidigare orkesterverksamhet hade han också byggt upp ett eget notbibliotek för orkesterrepertoar, något som var en tillgång för en nystartad orkester med en redan från början bräcklig ekonomi. Det var också Czapeks musikalien som långt framöver fick utgöra grunden för orkesterns verksamhet.²⁵

I orkestermaterialet finns inte något kontrakt eller annat avtal bevarat som reglerade Czapeks tjänstgöring i orkestern. Däremot framgår av ett brev från orkesterdirektionen ”Till Hrr Ledamöter af härvarande Orkester”, att det redan från början var uppgjort mellan direktionen och Czapek att den sistnämnde skulle sköta sin kapellmästarsyssla i andra hand och vid sidan av sitt ordinarie arbete som musikdirektör för regementsmusiken.²⁶ Czapeks stora intresse för orkesterns bestånd var trots det en tillräcklig garanti för att han gjorde sitt yttersta för orkesterns bästa.

Visserligen ingick inte Czapek i styrelsen, men han hade ändå några mer ansvarskrävande funktioner såsom attesträtt, utbetalning av löner/arvoden med mera. I orkestern var han med andra ord styrelsens förlängda arm, en förman som ansvarade för god arbetsdisciplin, sammankallade till repetitioner och liknande. Framför allt hade Czapek det konstnärliga ansvaret, men det är något osäkert vilka mer bestämda former detta tog sig. Förmodligen handhade orkesterdirektionen den övergripande planeringen av antalet konserter och deras inriktning, medan Czapek mer utformade konsertprogrammen i detalj.

23. I källmaterialet föreligger här en del oklarheter om beslutsordningen i detta ärende. Nya teaterns styrelse fattade beslut i ärendet redan 7.7.1862 och skulle meddela GOK sitt beslut med ett protokollsutdrag (styrelseprotokoll 7.7.1862, NTAB, GUB). Ett protokollsutdrag finns också i GOK:s material. Trots detta skrev styrelsen för GOK en och en halv månad *senare* till Nya teaterns styrelse och begärde samma sak (GOK-protokoll 21.8.1862, sig. A:2, GOK, GSA).

Nya teaterns beslut infaller i tid kort efter GOK:s konstituerande möte 4.7.1862, och det förefaller därför troligt att saken diskuterades på detta möte. Bland annat var C.F. Ewert närvarande vid båda mötena. Att GOK på nytt hemställde frågan till Nya teatern kan bero på att NT:s styrelse förbisåg att meddela GOK:s styrelse om sitt beslut.

24. Se årssammanställningarna i kassaboken (sig. G I:1, GOK, GSA).

25. Se GP 22.9.1864. Artikeln var en redogörelse efter GOK:s årsmöte 21.9.1864. Vid mötet hade framkommit klagomål över att det var för liten variation på de verk som orkestern framförde som mellanaktsmusik på teatern. Detta sades bero på att Orkesterkassan endast ägde ett litet fåtal musikalien för full orkester. ”De som förefinnas, lära ha blifvit anskaffade genom direktör Czapeks försorg och till en stor del på hans egen bekostnad.”

26. ”Utgående och inkommande skrivelser” (sig. B, GOK, GSA).



Joseph Czapek. Foto från cirka 1870-talet. (Källa: GSM)

Någon ytterligare anställd kapellmästare för orkestern än Czapek fanns inte.²⁷ Möjligen kunde Czapek utebli från en konsert som var av sådan beskaffenhet att kapellmästaren inte var absolut nödvändig. Dessutom kunde det hända vid operaföreställningar som orkestern medverkade i, att det gästande operasällskapet hade med sig en egen kapellmästare som alternerade med Czapek. I övrigt hade dock Czapek det fulla ansvaret.

En förklaring till att orkestern i sin organisation inte utsåg någon konsertmästare kan vara bristande erfarenhet i planering och handhavande av en så förhållandevis ny företeelse som en symfoniorkester.²⁸ En annan möjlig förklaring är att orkestern i första hand skulle tjäna som teater- och operaorkester, och ej som symfoniorkester, där konsertmästaren även kunde uppträda som solist.²⁹

-
27. Jämför med Göteborgs musikförenings orkester (GMF) som både hade konsertmästare och ställföreträdande kapellmästare, se kapitel 5.
 28. Angående frånvaron av konsertmästarbefattning, se musikerkontrakten (sig. F I, GOK, GSA) där det för de berörda musikerna endast anges till exempel ”ersten Violinspieler”. Detsamma gäller i lönelistorna (sig. G IV, GOK, GSA).
 29. Jämför längre fram med GMF. Angående orkestrarnas primära användningsområde som operaorkestrar, se också Carse 1948 ss. 11f.

*Besättning*³⁰

Redan vid sammanträdet med bidragsgivarna 4.7.1862 hade det förslag om stämbesättning som föredrogs godkänts. Trots detta dröjde det halvannan månad till 21.8 innan styrelsen gav Czapek i uppdrag:

”... att ofördröjligen afresa till Bremen, Prag o Leipzig och på dessa eller andra platser efter behörig pröfning, engagera följ: 2ne första violiner, 2ne andra violiner, 1 altviol, 1 violoncellist, 1 contrabasist, 1 fagottist, 1 clarinettist, 1 oboist samt 1 valdhornist och skulle resekostnaderna af Orchester Cassan ersättas.”³¹

Bristen på skyndsamhet för att försäkra sig om musiker kan förvåna. Det tycks också som om Czapek på de olika orterna själv skulle finna lämpliga musiker enligt stämbesättningen. Tidigare kontakter och preliminära överenskommelser som grosshandlare Pineus hade arbetat fram under våren, se ovan, tycks därför inte längre ha varit aktuella.

Czapek kom efter några veckor hem med de utomlands engagerade musikerna,³² och till det första spelåret 1862/63 bestod orkestern av, förutom Czapek och en vaktmästare, 26 man med den stämbesättning som kan utläsas ur nedanstående tabell:

Tabell 2: Stämbesättningen i Göteborgs orkester^a

Säsong	v1	v2	v3	vcl	kb ^b	fl ^b	ob	kl	fag	hrn ^c	trp ^c	trb ^c	pka	slgv	Totalt	vk tm ^d
1862/63	3	2	2	2	2	1	1	2	2	3	1	2	1	2	26	1
1863/64	3	2	1	2	2	1	1	2	2	3	1	1	1	2	24	1
1864/65	4	2	1	2	3	2	1	2	3	3	2	1	1	1	28	1
1865/66	4	2	1	2	3	2	1	2	3	3	2	1	1	1	28	1

- I denna sammanställning har endast de musiker medtagits som har ingått i orkesterns ordinarie besättning. I bilaga 3 omnämns också de musiker som endast tillfälligtvis medverkade i orkestern. Se vidare i bilaga 3 om källorna till tabellen.
- Justin Thyboni spelade enligt lönelistorna både kontrabas och flöjt, se bilaga 3. I denna tabell är han medtagen i kb-stämman men kan alltså även ha spelat flöjt.
- Med två undantag var de musiker som besatte horn-, trumpet- och trombonstämmorna svenskar. Dessa svenskar stod ofta upptagna i lönelistorna med flera bleckblåsinstrument, varför den inbördes fördelningen mellan dessa instrument kan ha varierat.
- Gullberg som var ”kapelldräng” under den första säsongen uppgavs också ibland spela slagverk eller trombon. Det är däremot oklart om även Kraus, som var vaktmästare under säsongerna 2–4, spelade något instrument. Vaktmästarna har ej räknats med i orkesterns totala numerär.

30. Se även bilaga 3.

31. Protokollskladd 21.8.1862 (sig. A:2, GOK, GSA).

32. Se GHT 10.9.1862.

Av de 26 musikerna hade 11 engagerats från utlandet och de övriga 15 var svenskar. Flertalet svenskar spelade mässings- eller slagverksinstrument och hade sina försörjningar som militärmusiker vid Kungl. Göta artilleriregementes musikår. Vidare framgår av lönelistorna att stämledarbefattningarna oftast innehades av de utländska musikerna.³³

Under den andra säsongen, 1863/64, var musikerantalet något lägre, 24 man. Under de två sista säsongerna, 1864/65 och 1865/66, var musikerantalet igen något högre, 28 man.³⁴ Stämbesättningen med denna högre siffra fyllde stråkstämmorna till 12 man, träblåset till 8 man samt mässingsblås och slagverk till 8 man.

Trots att det ekonomiska läget för orkestern var kärvt beslöt sig orkesterstyrelsen i maj 1864 för att ytterligare utöka orkestern med några musiker och Czapek fick på nytt styrelsens uppdrag att åka utomlands och engagera musiker.³⁵ Orsaken till utökningen var att operadirektören Carl Gaudelius som hyrde Nya teatern var villig att höja ersättningen för orkestermedverkan om orkesterns storlek utökades. Den högre numerär orkestern därmed fick, behöll den de två sista säsongerna. Men frågan om orkesterns storlek och besättning fortsatte att vara osäker, och redan till hösten 1864 cirkulerade rykten om "ingripande förändringar med Orkesterns organisation och inom dess personal", vilket Nya teaterns styrelse kraftigt protesterade emot.³⁶ För att kunna få teaterbyggnaden uthyrd till resande operasällskap var ju teaterstyrelsen beroende av en ordentlig orkester. Dessutom hade teaterstyrelsen överlåtit sin egen hopspårade fond för orkesterengagemang, vilket gjorde protesten än mer motiverad.

Vad gäller *omsättningen* av musiker i orkestern var denna förhållandevis liten. Den mest stabila musikergruppen var naturligtvis svenskarna som ju bodde på platsen. Men även de utländska musikerna var relativt trogna Göteborgsorkestern. Av de sammanlagt 21 utländska musiker som medverkade i orkestern, kvarstannade tio musiker i tre säsonger, och sju musiker kvarstannade i samtliga fyra säsonger. Däremot var det flera bland de utländska musikerna som avreste under våren 1866 innan kontraktstiden hade löpt ut, när det stod klart att orkestern skulle avvecklas till hösten.

Sammanfattningsvis kan vi konstatera att Göteborgs orkester var en liten orkester. Vissa stämmor (flöjt och oboe) var endast besatta med ett instrument,

33. Se till exempel lönelistan för 1863/64 (sig. G IV, GOK, GSA).

34. Orkesterns största numerär någonsin hade den vid festkonserten 5.11.1862 på Nya teatern i samband med Västra stambanans invigning. Orkestern bestod då av 30 man med stämfördelningen 12 stråkmusiker, 6 träblåsare samt 12 mässingsblåsare och slagverkare (verifikation 1862/63:13, sig. G VII:1, GOK, GSA).

35. Protokollskladd 20.5.1864 (sig. A:1, GOK, GSA).

36. Brev 10.9.1864 från Nya teaterns styrelse till GOK:s styrelse ("Utg. och ink. skrivelser", sig. B, GOK, GSA).

och den orkestrala balansen har därmed blivit förskjuten med en kraftig övervikt i mässingsblåset. Den enda orkester i Sverige vi har att jämföra med under samma tid är Kungl. Hovkapellet, som under säsongen 1863/64 hade 69 musiker och därmed var mer än dubbelt så stor som orkestern i Göteborg.³⁷

Löner och anställningsförhållanden

Löner

Medan de utländska musikerna erhöll fasta månadslöner, fick svenskarna betalt per konsert. Utlänningarna var dessutom kontrakterade för hela säsongen, det vill säga för årets alla tolv månader. Detta innebar att svenskarnas ekonomiska trygghet var sämre då intäkterna var beroende av efterfrågan på orkestern. Eftersom arvodet per konsert var satt förhållandevis lågt, blev därmed den hopsamlade månadsförtjänsten avsevärt lägre för svenskarna jämfört med för utlänningarna. Orsaken till denna skillnad i löneavtal bör ha varit dels den högre status som stråk- och träblåsinstrument åtnjöt jämfört med mässingsinstrument, dels att svenskarna hade orkestertjänsten som bisyssla till sina övriga tjänster, medan de utländska musikerna var engagerade och hitresta inkom för orkestern.³⁸ Generellt sett var det lönemässigt stor skillnad mellan de båda musikerkategorierna, men även inom samma grupp kunde skillnaderna vara stora. Då en viss löneförhöjning genomfördes inför andra säsongen, presenteras i detta avsnitt lönerna och arvoden för denna period.³⁹

Hos de utländska musikerna kan vi se att lönesättningen var fri och följde ett duglighetskriterium där exempelvis en hornist kunde ha högre lön än en försteviolinst.⁴⁰ Hos svenskarna däremot kan vi se att lönesättningen har skett efter en princip om en fallande löneskala från stråkarna som hade mest betalt, över träblåsarna, mässingsblåsarna och till slagverkarna som hade sämst betalt.⁴¹ Lönerna för utlänningarna varierade mellan 75 och 96 kr per månad. Högst betalt hade förste-cellisten Suck med sina 96 kr.⁴²

37. Siffran grundar sig på uppgifter jag har fått från Åke Edenstrand som har gått igenom Hovkapellets källmaterial. Norlind och Trobäck (1926 s.195) uppger att Hovkapellets numerär uppgick till 65 man.

38. Svenska Musikerförbundet, grundat 1907, föreslog år 1911 att lönesättningen för orkestermusiker skulle delas upp i fem olika klasser. Se vidare Edström 1982 ss. 45f.

39. För dem som fick löneförhöjning inför säsongen 1863/64, motsvarade lönen under den första säsongen cirka 90–95% av den lön de senare erhöll.

40. Under säsongen 1863/64 hade i månadslön hornisten Aloisius Witovsky 83 kr medan violinisten Engelbert Engelberth hade 80 kr (lönelistan för 1863/64, sig. G IV, GOK, GSA).

41. Lönelistan för 1863/64 (sig. G IV, GOK, GSA).

Däremot är det inte lika lätt att sammanställa svenskarnas löner i månadslöner. Svenskarna fick betalt per speltillfälle, och de hade en lägre arvodering vid medverkan i teater- och mellanaktsmusik och en högre vid medverkan i opera eller konsert.⁴³ Czapek, som även han fick betalt per speltillfälle, hade naturligtvis mest betalt med 10 kr för teatermusik respektive 15 kr för opera eller konsert. Hos de svenska orkestermusikerna varierade arvodena från slagverkarna Ericsson och Tenor som fick 0,50 kr för dramatisk föreställning och 1 kr för opera och konsert till cellisten Ållander som för motsvarande medverkan fick 4 kr respektive 5,50 kr. Om vi gör en ungefärlig uppskattning av vad svenskarna sammanlagt kunde få ut i månadslöner, varierade de mellan 7,50 kr (slagverkarna Ericsson och Tenor) och 57 kr (cellisten Ållander).⁴⁴ Pukisten P.O. Bouteselle och trombonisten Nordström kom båda upp i cirka 29 kr per månad. Czapeks månadsinkomst under den aktuella perioden var 135 kr.

Om vi jämför Göteborgsmusikernas löner med vad deras kolleger i Hovkapellet tjänade finner vi att göteborgarna fick avsevärt mindre. Förutom förste och andre konsertmästare i Hovkapellet, vilka hade 183 respektive 166 kr i månaden, tjänade ytterligare 20 av Hovkapellets musiker 100 kr eller mer i månaden. Detta innebär att en tredjedel av hovkapellisterna tjänade mer än den högst betalde Göteborgsmusikern, cellisten Suck med 96 kr. Även bland Hovkapellets musiker är det tydligt att stråk- och träblåsmusikerna värderades högst i lönesättningen och mässingsblåsare och slagverkare värderades lägst. Visserligen hade även stämledarna för valthorn och trumpet höga löner, 125 respektive 100 kr i månaden, men bland de sistnämnda instrumentgrupperna var lönespridningen nedåt större än vad den var för de två förstnämnda instrumentgrupperna. Lägst betalda i Hovkapellet var slagverkarna med 25 och 33 kr i månaden. Czapeks kapellmästarlön 135 kr, skall jämföras med Ludvig Normans i Stockholm, 375 kr.⁴⁵

Ytterligare lönejämförelser skulle kunna göras och då med de industriarbetare som har presenterats ovan i kapitel 1. I jämförelse med dem tjänade de utländska musikerna ungefär dubbelt så mycket. Av de svenska musikerna emellertid var det framför allt den bäst betalde cellisten P.J. Ållander som tjänade mer än en fabriks- eller gruvarbetare (57 kr respektive 37 kr). Många av de svenska musikerna tjä-

42. Inför tredje säsongen sades Suck upp, och böhmaren Michalek engagerades i stället. Orkesterdirektionen sade sig vilja ha en "violoncellist af mera framstående skicklighet" än Suck (protokollskladd 20.5.1864, sig. A:1, GOK, GSA), vilket ställer frågan varför Suck då hade den i särklass högsta lönen.

43. Lönelistan för 1863/64 (sig. G IV, GOK, GSA).

44. Beräkningarna grundar sig på verksamheten fr.o.m. nov 1863 t.o.m. mars 1864. Musikernas utkvitterade arvoden har under denna femmånadersperiod adderats och därefter legat till grund för en ungefärlig månadslön.

45. Jämförelsen med hovkapellisternas löner är baserade på uppgifter som Åke Edenstrand vänligt har ställt till mitt förfogande. Lönerna var fastställda på årsbasis och har av mig, för att kunna jämföras med Göteborgsmusikernas löner, omräknats till månadslöner.

nade till och med betydligt mindre än vad industriarbetarna gjorde i staden. Dock skall tilläggas att dessa svenska musiker också hade lön vid sin regementsanställning.

De personliga vittnesbörden från musikerna i Göteborgs orkester är få, men av allt att döma har speciellt utlänningarna levt under knappa omständigheter i Göteborg. Det var därför också vanligt att de tog ut förskott på lönen, vilket avdrogs vid nästa avlöning för att på nytt tas ut som ett förskott och så vidare.⁴⁶

Anställningsförhållanden

Enligt de "Disciplinar-Satzungen" respektive "Reglemente" som musikerna hade att rätta sig efter, var anställningsvillkoren stränga och förhållningssätten för hur musikerna skulle uppföra sig noga reglerade och belagda med straffavgifter vid eventuella regelbrott.⁴⁷ Naturligtvis hade direktionen suverän bestämmanderätt över vilka konserter och föreställningar som musikerna skulle medverka i. Musikerna skulle dessutom utan särskild ersättning medverka i så många repetitioner som ansågs nödvändiga för en föreställning. I stort sett tycks musikerna ha varit helt rättslösa på de områden som reglerades i kontrakten:

"Skulle någon tvist uppstå med afseende på detta kontrakt, underkastar sig Herr ... till alla delar Directionens afgörande beslut."⁴⁸

De svenska musikerna var endast kontraktsbundna för den första säsongen. Förmodligen ansåg direktionen sig ändå ha fullgoda garantier för svenskarnas medverkan. Sett utifrån de svenska musikernas perspektiv, var kontrakten enbart skrivna till fördel för direktionen utan att ge något i utbyte för svenskarna. Dessa var inte ens garanterade en minimilön, utan fick helt rätta sig efter direktionens bestämmelser. En möjlig förklaring är därför att svenskarna tog konsekvenserna av detta och ställde sig vid sidan av den av direktionen påbjudna arbetsregleringen.⁴⁹ Helt säkra kan vi dock inte vara.

En förmån som musikerna vid ett tillfälle fick, var att tillsammans med orkesterdirektionen dela på intäkterna från några sommarkonserter som gavs i Trädgårdsföreningens park. Emellertid väckte direktionens redovisning av intäkterna från konserterna misstankar hos några av musikerna om att allt inte gått rätt till, se vidare nedan. Detta illustrerar kanske bäst förhållandet mellan ledningen och

46. Se till exempel Deutsch och Knappe, verifikationer 1863/64:7, 17, 25, sig. G VII:1, GOK, GSA. Även annorstädes bland verifikationerna.

47. Musikerkontrakten (sig. F I, GOK, GSA).

48. De svenska musikerkontrakten (sig. F I, GOK, GSA).

49. Det enda undantaget var pukisten P.O. Bouteselle som styrelsen tecknade kontrakt med för samtliga säsonger förutom den sista 1865/66 (Musikerkontrakten, sig. F I, GOK, GSA).

musikerna, med å ena sidan en hård arbetsreglering och å andra sidan stor misstro gentemot ledningen.

Twister

Det framgår inte av orkesterns efterlämnade material, huruvida de straffsatser som var uppsatta i arbetsförordningen för musikerna någonsin togs ut. Av Anschel Nissen känner vi till att Czapek saknade auktoritet, och det är kanske därför troligare att Czapek löste konflikter den mjuka vägen istället för med hjälp av straffsatserna. Däremot finns vittnesbörd från två tillfällen då musikerna hade andra meningar än direktionen. I båda fallen var det de utländska musikerna som opponerade sig, vilket möjligen är kännetecknande för en skillnad i en yrkesmässig självmedvetenhet.

Den ena dispyten mellan de utländska musikerna och direktionen gällde, vad som ovan omtalades, ett misstroende gentemot direktionen om att den inte förfor korrekt med konsertintäkter som skulle delas mellan direktionen och musikerna. Exakt vad som hände framgår inte av källan,⁵⁰ men styrelsen hade två sammanträden i ärendet, och röster hade höjts där för att avskeda de musiker som hade betett sig "klanderwärdt". Så blev nu inte fallet, men för att undvika liknande incidenter i framtiden, skulle två representanter utses bland musikerna för att medverka som kontrollanter när intäkterna räknades.

Den andra tvisten gällde en konsert med en herr Norander som orkestern skulle biträda i. Konserten skulle äga rum i Lorensbergs teatersalong, men tio av de elva utländska musikerna vägrade medverka. I stället lämnade de in en kollektivt undertecknad protest "An die hochlöbliche Direction des Orchesters in Gothenburg".⁵¹

Grunden till sin vägran sammanfattade musikerna i fyra punkter. Den första var att de inte ansåg konserten fin nog och att de enbart ville medverka i konserter som gav heder åt direktionen, staden, konsten och åt dem själva. Den andra punkten var att Czapek inte skulle medverka vilket musikerna krävde. Den tredje punkten var att musikerna tidigare inte hade spelat i Lorensbergs lokal, som de för övrigt inte heller ansåg fin nog för orkesterns verksamhet. Som fjärde punkt slutligen hänvisade musikerna till paragraf 1 i sina kontrakt, där det stod att musikerna förpliktade sig att medverka i alla produktioner som direktionen föranstaltade.

50. Vittnesbördet till den här omtalade tvisten är ett dokument med överskriften "Projekt", daterad endast "den 12. dennes" ("Utgående och inkommande skrivelser", sig. B, GOK, GSA).

51. "Till den högvärdiga direktionen för Göteborgs orkester." (Brev daterat 15.7.1863, "Utgående och inkommande skrivelser", sig. B, GOK, GSA.)

Denna sista punkt är något oklar i fråga om vad musikerna åsyftade. Möjligen menade de att direktionen själv skulle arrangera samtliga konserter, något som denna tillbakavisade i sitt svar. Musikerna kan inte ha varit ovetande om att det disciplinavtal de själva hade undertecknat gjorde deras protester lönlösa, men likväl var deras ståndpunkt att om direktionen vidhöll sitt krav, såg musikerna sig nödsakade att be om entledigande från sina tjänster.

Direktionen hade sammanträde i ärendet och avgav ett långt skriftligt svar till de protesterande, vari direktionen själv förbehöll sig rätten att avgöra om en konsert eller annan tillställning ”är af den art att den af stadens bättre publik omfattas och understödjas.” Styrelsens svar är en blandning av vädjan och hot. För denna gång fann styrelsen det för gott att ej bevilja biträde till Noranders konsert, och styrelsen gav därmed vika för musikernas krav. För framtida eventuella uppprepningar vädjade styrelsen till musikernas förtroende för att låta styrelsen själv avgöra vilka konserter som var bra för musikernas ”anseende och ära”.

Likaså föll styrelsen till föga för musikerna och avstod ifrån sina rättigheter ”att väcka anspråk och söka ersättning på grund af Hrr:s vägran att uppträda.” Men styrelsen avslutade också med att –

”... bestämdt, men i all vänlighet, uttrycka sin föresats att skulle någon ny meningsskiljaktighet uppstå eller något tydligt Contractsbrott förekomma, det i sådant fall är till contractet och dess föreskrifter som Directionen tager sin tillflygt.”⁵²

Protesten från musikerna kan verka något naiv: direktionen hade kontrakten helt på sin sida vari musikerna hade frånhänt sig rätten till talan gentemot styrelsen.⁵³ Men händelsen ger oss ändå besked om att musikerna var missnöjda med sin verksamhet i Göteborg. De hade lockats hit under förespeglning om att ingå i en symfoniorkester, men väl här hade de också förelagts arbetsuppgifter som att ackompanjera kuppletsång och resande artister i den lätta branschen.

Ytterligare några tvister har funnits, men de har mer gällt klagomål från dem som har hyrt orkestern och som inte har varit nöjda med vad de har fått. Vid flera tillfällen klagades det nämligen på att orkestern inte infann sig som den skulle, och flera av de tillresande teaterdirektörerna kände sig lurade av att först vara tvungna att betala för full orkester för att de hyrde teatern, och sedan inte erhålla fullt orkesterstöd. Klagomålen lämnades till styrelserna för både Nya teatern och Orkesterkassan, som här från balettmästaren Anders Selinder:

”... emellertid kommer jag att protestera hvad betalningen angår för Orkestern ifall de icke infinna sig hvarje specktakel, och göra som förleden sejour,

52. Odaterat brev ”Till Hrr Ledamöter af härvarande Orkester” (”Utgående och inkommande skrivelser”, sig. B, GOK, GSA).

53. ”In streitigen Fällen unterzieht sich Herr ... dem Ausspruche der Direction und hat sich demselben unbedingt zu unterwerfen.” (Musikerkontrakten, sig. F I, GOK, GSA)

då dessa herrar for bort den ena hit och den andra dit, och jag 'stod ibland ganska blottställd.”⁵⁴

Vad dessa konflikter har bottnat i och varför musikerna har avvikit ifrån sina tjänstgöringar har inte gått att utreda. Det finns till exempel inte några spår av andra musikarrangemang i staden som skulle kunna ge några förklaringar.

Musiker – svenskar och utlänningar

Om man sammanräknar antalet orkestermusiker för samtliga säsonger, var proportionen mellan svenskar och utlänningar ungefär hälften av vardera med en viss övervikt för utlänningarna. Det var endast under den första säsongen som antalet svenskar var i majoritet; under de två sista säsongerna var förhållandet det omvända med 12 svenskar och 17 utlänningar.

Sverige har i långliga tider varit beroende av utländska krafter när det har gällt att bygga upp musiklivet. Beträffande musikerna i Göteborgs orkester kan man tala om en skillnad i social status mellan de båda grupperna, där stråkinstrumenten har betraktats som mer ädla jämfört med mässingsinstrumenten som har haft en koppling till mer funktionella militära sammanhang. Skillnaderna i social status märktes bland annat i att de utländska musikerna till och från bjöds in till de privata salongerna. Detta hade dock även med instrumentval att göra, där det var de utländska musikerna som trakterade de instrument som var gångbara i det privata hemmusicerandet. Så var inte fallet med mässingsinstrumenten. Skillnaden i status mellan de båda grupperna framträdde tydligast i anställningsförhållandena och när det gällde lönerna.

Svenskarna

Flertalet av svenskarna var militärmusiker och välkända för Göteborgspubliken från såväl stadsceremoniella sammanhang som från egna arrangerade konserter, exempelvis utomhus under sommaren för att förstärka den egna sjukkassan. De militärmusiker som ingick i orkestern var emellertid inte bara från Kungl. Göta artilleriregemente (A2), ett värvat regemente vilket innebar att musikerna var fast anställda med ständig tjänstgöring. I orkestern fanns också musiker som tjänst-

54. Utdrag ur protokoll från Nya teaterns styrelse 30.12.1864 till GOK, ”Utgående och inkommande skrivelser, sig. B, GOK, GSA.

Se också skrivelser från C.O. Lindmark till GOK:s kassör Adolf Prytz där den förre protesterar mot vad han skall betala i ersättning eftersom orkestern har varit ofullständig under tre fjärdedelar av tiden som den skulle stå till Lindmarks förfogande (”Utgående och inkommande skrivelser”, sig. B, GOK, GSA).

gjorde vid något av de indelta regementen som fanns i regionen, nämligen Älvsborgs regemente (I15), Västgöta-Dals regemente (I16) och Bohusläns regemente (I17). Vid de indelta regementena var personalen visserligen fast anställd, men samtidigt var den tjänstledig under huvuddelen av året med undantag för sommarmånaderna, då möten och övningar av olika slag hölls. I synnerhet de militärmusiker som tjänstgjorde vid de indelta regementena hade därför en omfattande civil tjänstgöring under huvuddelen av året.

Det är därför inte alldeles lätt att dela in de svenska musikerna i militär- eller civilmusiker. Ofta hade musikerna en blandning av civil och militär tjänstgöring, som till exempel Justin Thyboni, kantor i Christinæ kyrka och fanjunkare vid Västgöta-Dals regemente.⁵⁵ En rent civil musiker var dock Per Johan Ållander, organist i Hagakyrkan sedan september 1861 då den nya orgeln av Marcussen & Søn var färdig.⁵⁶ Såväl Thyboni som Ållander deltog även i övrigt i stadens offentliga musikliv.

De militärmusiker som tjänstgjorde vid Göta artilleriregemente spelade i tjänsten endast mässingsinstrument, men många av dem spelade också andra instrument privat. Vid de indelta regementena var det dock vanligt med både stråk- och träblåsinstrument, vilket flera av de indelta militärmusiker som medverkade i orkestern också gjorde i sin orkestertjänstgöring.

Åldersmässigt var flertalet svenskar i 30-årsåldern, födda på 1830-talet, med variationer uppåt 40 år och neråt 20. Utlänningarna däremot var som regel i 20-årsåldern, och det är inte otänkbart att ålderskillnaden i kombination med de så påtagliga skillnaderna i anställningsförhållandena orsakade motsättningar mellan de båda musikergrupperna. I de tvister som uppstod mellan musiker och orkesterledning, var det utlänningarna som agerade utan att svenskarna var inblandade. Något i källmaterialet som direkt tyder på motsättningar mellan de båda musikergrupperna finns dock inte.

Bland de svenska musikerna var några släkt med varandra. Detta gäller framför allt musikerna Bergendahl. Ytterligare ett släktskap föreligger troligen mellan Justin Thyboni och Oscar Tyboni. Justin hade danskt påbrå och föddes i Helsingör.⁵⁷ Härkomsten för Oscar har däremot varit svårare att klarlägga,⁵⁸ men vi vet att de båda musikerna gemensamt ingick i P.J. Delands teatersällskap, som gästade Göteborg i december och januari 1856/57.⁵⁹

55. Se Göteborgs adresskalender. Uppgifterna om Thybonis militära verksamhet har meddelats mig av Åke Edenstrand, se förtydligande i inledningstexten till bilaga 3.

56. Jansson 1990 ss. 9f.

57. Sig. AIIa:8 s. 1523, GVF, GLA.

58. Jämför Norlind och Trobäck 1926 s.278, SAK 1890 samt församlingsboken i Adolf Fredriks församling, Stockholm.

59. Se annonser i GHT till exempel 17 och 21.1.1857.

Kvaliteten på musikerna är inte alldeles lätt att bedöma. De svenskar som till sitt huvudsakliga yrke var musiker har vi anledning förmoda var habila på sina instrument. Detta gäller Ållander på cello och J. Thyboni på kontrabas.⁶⁰ Men framför allt gäller det Oscar Tyboni på fiol som från år 1866 ingick i Kungl. Hovkapellet. Recensioner av orkestern var ofta positiva, och i den mån de var kritiska, betonades det att kritiken inte gällde de enskilda musikerinsatserna i lika hög grad som samspelet i orkestern.⁶¹

Utlänningarna

Även om det förelåg en viss skillnad i social status mellan svenskar och utlänningar, var detta mer en skillnad i grad än i art. Disciplinsatserna krävde samma underdåniga lydnad av alla, något som de utländska musikerna fick erfaras redan innan de hade börjat sin tjänstgöring:

”Obs. hvarje engagerad måste infinna sig här inom 20 Sept 1864 ehuru lönen räknas först fr. 1 Oct 64.”⁶²

Sammanlagt var det 21 utländska musiker, böhmare och tyskar, som kom till staden för att verka i orkestern. Flertalet av dem levde i staden anonymt och reste också därifrån när orkestern avvecklades. Med stor sannolikhet gav några av musikerna privatlektioner på sina instrument. Det bör ha funnits utrymme för det i Göteborg. Under vintern och våren 1864 gav fyra av musikerna (Adalbert Hřimalý, Franz Deutsch, Jacobus van Eysden och August Suck) ett antal kammarkonserter för allmänheten.⁶³ Det hände också att några musiker hyrdes in för andras konserter eller soaréer.⁶⁴ Flertalet av dem blev också medlemmar i Göta Par Bricole, vilket kan ha tjänat som ett socialt nätverk för dem med andra musikintresserade.⁶⁵ I övrigt tycks emellertid inte musikerna ha utvecklat någon större konstnärlig aktivitet i staden.

De utländska musikerna var alla mycket unga, cirka 20 år. För åtta av musikerna är kontrakten kontrasignerade av en anhörig, vilket tyder på att många var

60. Ållander hade i violoncellspelning vitsordet ”Godkänd med beröm” i betyget för sin director musices-examen, daterad KMA 10.4.1854, Per Johan Ållanders släktarkiv. När Smetana var på besök i Göteborg våren 1862, medverkade Ållander i en trio av Beethoven tillsammans med Smetana och Czapek i Smetanas allra sista konsert i Göteborg 2.5.1862, se Berg 1914 s. 251.

61. GHT 16.11.1862.

62. Protokollskladd 20.5.1864 (sig. A:1, GOK, GSA). Understrykningarna i original.

63. Se till exempel GHT 25.2.1864.

64. ”Rechnung” 14.3.1863 från Dauderstädt, Becher och Wiesner för medverkan i konsert för Harmoniska sällskapet. Verifikation nr 17 längst bak i matrikeln för HS 1862/63 (sig. D:1, HS, GSA).

65. Åkerlund 1918 s. 403.



De utländska musikerna i Göteborgs orkester som vid något tillfälle gemensamt har gått till en fotografateljé. Fotografiet, som har varit i konstnärinnan Eda Douschas ägo efter hennes far Johan Douscha, är också återgivet i Svenska musikperspektiv (1971, sista bildupplägget opaginerat). I bildtexten där står följande namn: Knappe, Ruzek, Luzek, Engelberth, Wiesner, Hřimalý (oklart vilken), Beyer (bör vara Bayer), Deutsch, Sladek, Douscha, Bukovsky, Witovsky och Michalek. Namnen går dock inte att koppla ihop med rätt person.

Bilden ger en liten antydning om den "utlandskoloni" som de främmande musikerna har bildat i Göteborg. (Källa: SMA)

omyndiga när de engagerades. För en av dessa omyndiga – Bohuslav Hřimalý – känner vi också åldern: han var endast 16 år när han kom till Göteborg.

Några av musikerna bosatte sig permanent i Göteborg i likhet med Czapek 15 år tidigare. Anton Luzek och Wenzel Wiesner blev kvar i staden och ställde sina tjänster till förfogande för återstoden av sina liv.⁶⁶ Även Adalbert Hřimalý kvarstannade i staden, dock endast under en period av två år, varefter han återvände till sin hemstad Prag.⁶⁷ Ännu en musiker, oboisten Johan Douscha, blev kvar i

66. Efter orkesternedläggelsen bosatte sig A. Luzek för en period i Stockholm, där han medverkade i Mindre teaterns orkester. (Se *Svensk teater-kalender för 1869* s. 42.)

staden och till och med så göteborgsk att han övergav musiken till förmån för den merkantila verksamheten och steg ända till grosshandlars grad.⁶⁸ Douscha medverkade inte i Musikföreningens orkester tio år senare, vilket däremot Luzek och Wiesner gjorde. Dock medverkade Douscha i Stora teaterns orkester på 1880-talet och framåt, se vidare kapitel 6. En fjärde musiker slutligen, Jacobus van Eysden, tycks ha kvarstannat i Sverige, även om han inte medverkade i orkestern mer än under de två första säsongerna. Under säsongen 1868/69 medverkade han som försteviolinist vid Mindre teaterns orkester i Stockholm. Nästan 20 år senare dök han på nytt upp som försteviolinist i Kungl. Dramatiska teaterns orkester.⁶⁹

Vad gäller *kvaliteten* på de utländska musikerna, bör denna ha varit tämligen god. Flera av musikerna var konservatorieutbildade, och några av dem nådde efter sina Göteborgssejourer ledande befattningar vid olika musikinstitutioner.⁷⁰ Det enda negativa omtalandet av en utländsk musiker finner vi om cellisten Suck, se ovan fotnot nr 42 sidan 257.

Orkesterns kvalitet

Bristen på uppmärksamhet av orkesterns verksamhet i stadens tidningar gör det svårt att i efterhand skapa sig en bild av hur orkestern lät. Av de rent yttre betingelserna har vi kunnat konstatera att orkestern var liten till omfånget, åtminstone om vi jämför med andra orkestrar i Europa under samma tid.⁷¹ Vi har också konstaterat att orkestern var felbalanserad med en övervikt av mässingsblås. Denna obalans i klangbilden slog naturligtvis igenom i all musik som spelades, men den

67. Adalbert Hřimalý hette egentligen Vojtech i förnamn men använde sig i Sverige av den tyska namnformen Adalbert (se artikeln "Hřimalý, Vojtech" i NG samt i *Česko Slovensky Hudební Slovník osob a institucí*). Varken i orkestermaterialet eller i hans mantalsuppgifter till staden (sig. Flc:280, rote 4, tomt 113, Göteborgs mantalskontor, GLA) har han undertecknat med något annat förnamn än Adalbert. Som katolik tillhörde han katolska församlingen i Göteborg, och inte heller i deras arkivmaterial finns några anteckningar om Hřimalýs två förnamn. (Se Katolska församlingen i Göteborg, Liber Status animarum pro Missione catholica Gothenburgensi 1866, församlingens äldsta arkivbok. I denna bok stod Hřimalý märkligt nog som "organist".) Den yngre brodern Bohuslav Hřimalý blev senare kapellmästare vid Finska operan och Svenska teatern i Helsingfors, se artikeln "Hřimalý, Bohuslav" i *Sohlex/2*.

68. Johan Douscha gifte sig med Hilma Andersson och fick år 1879 dottern Eda Douscha som Håkan Edlén träffade i samband med sina Czapekforskningar i början av 1960-talet. Eda Douscha utbildade sig till konstnärinna för bland andra Carl Wilhelmson vid Valands målarskola i Göteborg. (Se Edlén 1966 s. 4 kompletterat med muntliga uppgifter vid telefonintervju 11.1.1995. Se också artikeln "Eda Douscha" i *Svenskt konstnärslexikon*.)

69. Uppgifterna om Eysden har jag fått av Åke Edenstrand, se sidan 582 i "Källor och litteratur" under "Intervjuade personer". Se också *Svensk teater-kalender för 1869* s. 42

70. De som vi vet var konservatorieutbildade var bröderna Hřimalý (se artiklar om dem i *Sohlex/2*) och Franz Deutsch (GHT 11.10.1862). Förmodligen var det dock fler.

71. Se Tabelle i artikeln Orchester, MGG.

blev framför allt märkbar i den symfoniska musiken som i hög utsträckning kräver fylliga stråkstämmor. Däremot inverkade obalansen mindre menligt på den underhållningsmusik, marscher och danser som spelades vid utomhuskonserterna, och som mer bygger på kraftfulla blåssektioner.

Direkta värdeomdömen av orkestern är svåra att finna. I det fåtal recensioner som finns, fick dock orkestern genomgående beröm. I recensionen till invigningskonserten talades om att de förhoppningar "... många måhända på förhand gjort sig" beträffande orkestern överträffats.⁷² I synnerhet vitsordades Czapek för sitt nit och sin goda omdömesförmåga. Men också enskilda musiker som A. Hřimalý och Deutsch fick beröm för sina soloinsatser.

Emellertid skall det också påpekas, att dessa anmärkningar om framför allt orkesterns obalans i klangbilden, låter sig göras av en konsertpublik som med dagens standard på orkestrar och fonogram har vant sig vid att kunna välja det bästa av de senaste inspelningarna. För 1860-talets göteborgare, som har varit vana vid att åhöra symfoniframföranden på piano 4-händigt, möjligen med till exempel en fiol, en flöjt och en trumpet därtill, har Göteborgs orkesters verksamhet erbjudit hisnande ljudupplevelser med kaskader av toner och klanger.

VERKSAMHET

Orkesterns verksamhetsår räknades från förste oktober till siste september och verksamheten kan särskiljas i två huvudgrupper: dels den *egna verksamheten*, dels orkesterns *medverkan i andras arrangemang*. För syftet med denna avhandling är det av underordnad betydelse att kartlägga vilka verk som tillresande opera- och teatersällskap valde att framföra vid sina gästbesök. Därför skall den verksamheten endast summariskt presenteras nedan, och i stället är det orkesterns egen verksamhet vi skall fästa avseende vid.

Likaså sättes i detta sammanhang åt sidan de konserter som enstaka av orkestermedlemmarna på eget initiativ arrangerade. Detta gäller till exempel de kammarkonserter som Deutsch, A. Hřimalý, Engelberth och Suck arrangerade under våren 1864.

Orkesterns medverkan i andras arrangemang är på intet sätt ointressant. Den var dock en verksamhet för den dagliga brödfödan, och det var också andra som bestämde verksamhet och repertoar. Av orkesterns intäkter kom cirka 80% från spelningar för opera- och teatersällskap där andra bestämde verksamheten. Av orkesterns totalt 632 spelningar av olika slag, var endast 47 (cirka 7%) egna

72. GHT 11.10.1862.

arrangerade konserter. Av dessa egna arrangemang har 28 konserter kunnat identifieras med programinnehåll, se vidare bilaga 2.⁷³

Orkesterns totala verksamhet framgår av nedanstående tabell:

Tabell 3: Sammanställning av Göteborgs orkesterns verksamhet^a

Säsong	Egna arrangemang						Spelningar för andra arrangörer				Total Σ
	ktff. GOK	k. à la Strauss	utom- husk.	välg- kons.	Cz:s kons.	Σ	opera	teater	kons.	Σ	
1862/63	2		12		1	15	51	84	16 ^b	151	166
1863/64	4				1	5	12	115	5	132	137
1864/65		7	10	1		18	106	46	7	159	177
1865/66	1	2	4	2		9	75	65	3	143	152
Total Σ	7	9	26	3	2	47	244	310	31	585	632

- a. Tabellen är sammanställd efter uppgifter från kassaboken och tidningsannonser. ktff. = konsert till förmån för; k. à la Strauss = konsert à la Strauss; utomhusk. = utomhuskonserter; välg.kons. = välgörenhetskonsert; Cz:s kons. = Czapeks egna konserter.
- b. Orkesterns medverkan i andras offentliga konserter var 15 till antalet. Ytterligare en konsert, som dock inte var offentlig, var festföreställningen 5.11.1862 på Nya teatern i samband med Västra stambanans invigning.

Orkesterns egen verksamhet

Orkesterns egen konsertverksamhet kan delas upp i fem olika konserttyper:

1. Konserter till förmån för Göteborgs orkesterkassa
2. Konserter à la Strauss
3. Utomhuskonserter sommartid
4. Välgörenhetskonserter till förmån för någon eller några enskilda
5. Konserter arrangerade av Czapek

Den egna verksamheten tycks inte ha ingått i någon från starten uppgjord planering. I stället ger källorna intrycket av att orkesterledningen helt förlitade sig på avtalet med Nya teatern och mer som undantag arrangerade egna konserter.

Konserterna till förmån för Orkesterkassan (grupp 1) var orkesterns socialt sett finaste konserter. Biljettpriser, konsertlokaler, programutformning med mera visar tydliga tecken på detta. Konserterna à la Strauss (grupp 2) var orkesterns populärkonserter som riktade sig till folk ur medelklass, och konserterna bestod av en musikaliskt lättare underhållningsrepertoar. Utomhuskonserterna (grupp

73. De konsertnummer som används i den följande framställningen är de som anges i bilaga 2. Där uppges också konsertdatum och -lokal.

3) gavs sommartid i framförallt Trägårn, och anslöt sig därmed till traditionen med sommarmusik i stadens parker.

Konserttyperna 1–3 utgjorde den viktigaste delen av orkestrernas egen verksamhet. Konsertgrupp 4 arrangerades endast för några speciella ändamål. Två av dessa konserter (nr 18 och 23) gavs till förmån för människor som var nödställda efter en brand i Majorna respektive Karlstad. En tredje konsert (nr 24) i denna grupp gavs till förmån för den avlidne orkestermedlemmen Oscar Dahlmans efterlämnade familj. Czapeks egna konserter (grupp 5) slutligen var till antalet två (nr 3 och 8). Visserligen skulle det kunna anmärkas att det inte var Orkesterkassan som arrangerade dessa konserter, men det har av följande skäl ändå varit befogat att ta med dem: dels utgjorde Czapek med sin ställning en del av orkesterledningen, dels har han ej behövt betala någon ersättning för bruket av orkestrern så som fallet var med andra musiker och artister som använde sig av den.⁷⁴

Förutom de konserter vi känner till och som vi har belägg för i form av ekonomiska redovisningar i kassaboken, finns det ytterligare några konserter som orkestrern gav, vilka vi dock saknar uppgifter om. Det var sådana som av olika anledningar ej redovisades i kassaboken. Tre sådana var konserterna nämnda ovan och som hörde till konsertgrupp 4. Ännu några konserter som vi endast har vetskap om utan att känna innehållet, är de som gavs sommaren 1866 i Trägårn och där de frivilliga avgifterna tillföll orkestermedlemmarna. Dessa konserter känner vi till genom att de annonserades i *Handelstidningen*, och i ett fall skrev *tidningen* också en liten notis om konserterverksamheten.⁷⁵ Men för övrigt annonserades inte konserterna alls, vilket också medför att programinnehållet är okänt. Då upplysningar om konserten på något sätt måste ha nått allmänheten, kan vi anta att konserterna affischerades, och det är mycket troligt att det finns ytterligare konserter som vi av olika anledningar saknar kännedom om.

Till följd av att stora delar av källmaterialet saknas, känner vi inte till hur Orkesterkassans konsertverksamhet planerades. Det är dock troligt att styrelsen hade det övergripande ansvaret för vilken typ av konserter som skulle ges, och att Czapek föreslog repertoar och konserternas detaljutformning. Då konserterna i grupp 1 ovan till stora delar liknar de konserter som Czapek gav med sin egen orkester åren 1855 och framåt, tycks det som om Czapek personligen hade stora möjligheter att påverka konserternas utformning.

74. Se *Kassaboken* (sig. G I:1, GOK, GSA),

75. Se notisen i GHT 2.6.1866. Se också annonser i GHT till exempel 9.6, 12.6, 10.7, 30.7 och 3.8.1866.

Pressens mottagande av orkesterns verksamhet

Den uppmärksamhet stadens tidningar gav orkestern var måttfull. Detta har i första hand att göra med att orkestern hade så liten egen verksamhet att det inte gavs så många tillfällen att skriva om den. Men även om funktionen som opera- och teaterorkester vid Nya teatern var tidningarna tysta. Under åren 1862–66 var det två operasällskap som gästade staden, Emil von der Ostens samt Carl Gaude-lius. De gav hundratals operaföreställningar vid vilka orkestern medverkade i samtliga fall. Som regel recenserades operorna, dock utan att med ett ord – någonsin! – nämna orkesterns medverkan. Detta berodde nu inte på någon illvilja utan endast därpå att det var det utländska operasällskapet som var huvudattraktion. Orkestern var på så sätt självklar. Möjligen kan också frånvaron av omnämmanden i recensionerna tolkas så, att det inte fanns så mycket att anmärka på. I gengäld fick operasällskapen själva, inte minst von der Ostens, utstå mycken skarp kritik för sin verksamhet.

Men även orkesterns egen verksamhet uppmärksammades dåligt i tidningarna. När orkestern 1863/64 gav en serie om fyra konserter till förmån för sin egen kassa, det vill säga de mer exklusiva konserterna (nr 4–7) som bland annat gavs på Börsen, recenserades dessa inte alls i tidningarna med undantag för den första (nr 4) som omnämndes i en mindre notis.⁷⁶ Av konserterna à la Strauss som gavs 1864/65 (nr 9–14), var det däremot några som recenserades.⁷⁷ Orkesterns utomhuskonserter recenserades heller aldrig.

När orkesterns konserter omnämndes i pressen, var det som regel i välvilliga ordalag. Den vanligaste kritiken i recensionerna var gentemot publiken, som oftast lyste med sin frånvaro.

1. Konserter till förmån för Göteborgs orkesterkassa

”Direktionens afsigt är, att vid hvarje soirée låta uppföra en eller flera Ouverturer, Symphonier och Compositioner af Spohr, Weber, Gade, Lindpaintner, Halévy, Schumann etc., som härstädes ej förut blifvit gifna, och derigenom bereda den omvexling i musik, hvartill nuvarande Orkesterns resurser lemna tillfälle.”⁷⁸

Det har flera gånger påpekats hur lite orkestern användes för den typ av konserter som Czapek tidigare hade arrangerat med sina kapellbildningar, det vill säga konserter som var uppbyggda med ett fåtal stora verk såsom symfonier och konserter

76. GHT 27.11.1863.

77. GHT 2.3, 18.3, 9.5.1865.

78. Ur förordet till ”Teckningslista avseende fyra konserter till förmån för Göteborgs orkesterkassa” (sig. G V, GOK, GSA), konserterna nr 4–7 enligt bilaga 2.

ur den centraleuropeiska konstmusikrepertoaren. De konserter av denna typ som orkestern gav under sina fyra år, och som behandlas i detta avsnitt, var sammanlagt sju till antalet, nämligen konserterna 1, 2, 4–7 och 20. Konserterna 4–7 gavs som abonnemang, medan de övriga tre gavs fristående från varandra och från annan planering.

Det finns ett flertal kännetecken på att dessa konserter skilde sig från de övriga och riktade sig till den bättre bemedlade delen av stadens konsertpublik. *Konsertlokalerna* som användes var Nya teatern, Mindre teatern samt Börsen. *Programinnehållet* var mer exklusivt, något som var en uttalad tanke från initiativtagarna, se citatet ovan. Ytterligare ett kännetecken är att konserterna arrangerades *till förmån* för den egna orkesterkassan. Dessa konserter skall dock väl skiljas från de välgörenhetskonsserter som räknas in i grupp 4 och gavs till förmån för enskilda med frivillig inträdesavgift. Konserterna till förmån för Orkesterkassan hade fastlagda biljettpriser som också var högre än några andra biljettpriser som togs ut, ett tecken på att de tillämnade konsertbesökarna hade råd att betala. Biljettpriserna till orkesterns allra första konsert var dessutom kraftigt förhöjda, vilket skribenten i *Handelstidningen* såg som ett missgrepp:

”Konserten var ej så talrikt besökt, som den förtjenat vara och man utan tvifvel väntat. En anledning härtill torde kunna sökas i de för åtskilliga af platserna öfver höfvan förhöjda priserna. Vi anse det för ett ganska stort missgrepp å arrangörernes sida att höja priset å t. ex. Galleriet till det tredubbla, hvarigenom mången mindre bemedlad musikvän helt och hållet beröfvades tillfälle att bevista konserten. Följden blev också den, att å nämnde, eljest vid musiktillställningar talrikt besökta, plats denna gång icke en enda biljett blifvit såld.”⁷⁹

Utan tvivel berörde tidningen här det kanske mest centrala problemet när det gällde etableringen av en orkester i staden och att värva en publik till densamma, nämligen prissättningen av biljetterna och en differentiering av biljettpriserna för att göra det möjligt för olika skikt att besöka konserterna.

De dyraste biljetterna till orkesterns konserter kostade 3 kr. Ett abonnemang till den nämnda konsertserien (konserterna 4–7) kostade 6 kr.

Konserternas struktur. Vid de konserter som gavs till förmån för Orkesterkassan var programuppläggningsen i överensstämmelse med de konserter som Czapek under 1850-talet hade givit med sina kapellbildningar. Fem av konserterna hade en programuppläggning som bestod av 4–5 verk; de övriga två konserterna hade ytterligare några fler verk på programmet. Flertalet konserter gavs dessutom utan

79. GHT 11.10.1862. Biljetterna till tredje raden kostade 1,50 kr, vilket 33 personer hade köpt biljett till. Till galleriplatserna däremot, det vill säga ovanför tredje raden, hade ingen biljett försålts. Se ”Redovisning till biljettförsäljningen den 6.10.1862” (sig. G VI, GOK, GSA).

inlagd paus.⁸⁰ Dessutom var omfånget på konserterna något längre än dagens. Dessa faktorer sammantaget har bidragit till att forma dessa konserter till betydligt tyngre ur lyssnarsynpunkt än övriga konserter i musiklivet.

Förutom de yttre arrangemangen kring konserterna, inverkade också programsättningen så att konserterna fick en tyngre prägel. Framför allt påverkades detta av att varje konsert avslutades med en hel symfoni, något som var anmärkningsvärt i en tid då konserter möjligen innehöll en eller två satser ur en symfoni.

Konserterna inleddes i samtliga fall med en uvertyr, antingen opera- eller konsertuvertyr.⁸¹ Vad som lades in mellan de båda ytterverken uvertyr och symfoni varierade, men gemensamt för varje konsert var medverkan av en eller flera solister. Det vanligaste solistinslaget var med sång, men det förekom också solistframträdanden med olika instrument.

Funktion. Den uppläggning och struktur som konserterna hade påverkade också deras funktion: publiken skulle sitta stilla i cirka 2 timmar och lyssna koncentrerat på flera långa verk. Öron och sinnen mjukades upp med en ofta populär och känd uvertyr. Härefter tilltog kravet på lyssnarnas koncentration, för att maximeras med framförandet av en symfoni.

I musiklivet fanns klara föreställningar om vad det innebar att vara mer eller mindre musikaliskt bildad. I recensioner av lyriska föreställningar, kunde man till exempel läsa att de –

”... förmå locka till teatern den del af publiken som icke kan räknas till den musikaliskt bildade, derom vittna de många fulla husen under den tid som sångaren Tichatschek gasterade härstädes för halftannat år sedan.”⁸²

I ovanstående kapitel har vi också kunnat se hur den mer musikaliskt intresserade delen av publiken skrev arga tidningsinsändare och klagade på oskicket och det störande uppträdandet hos de musikaliskt mer ointresserade. Även under 1860-talet fortsatte detta.

En mätare på hur koncentrationskrävande konserterna var, är att jämföra antalet tyngre verk med antalet lättare. Till den första kategorin hör tidskrävande verk såsom uvertyrer, symfonier, konserter samt hela eller längre utdrag ur större verkcykler såsom Beethovens septett, Lindblads *Om vinterkväll* och liknande. Till den senare kategorin hör framför allt operaarior, mindre körer samt mindre

80. Detta gäller för konserterna 2 och 4–7. De konserter som hade en inlagd paus i programmet var konserterna nr 1 och 20. Det normala var att markera både i tidningsannons och i programblad om att en paus var inlagd eller att programmet delades upp i avdelning 1, avdelning 2 och så vidare. I flertalet av de här berörda konserterna står konsertprogrammet uppräknat i en följd såväl i tidningsannonserna som i de fall då programbladen har återfunnits, se bilaga 2.

81. Ett undantag var konsert nr 20 som inleddes med *Festmarsch till Shakespeares 300-årsjubileum* av Smetana.

82. GP 21.5.1864.

solistiska verk. Förhållandet mellan dessa båda verktyper var drygt 60 % för den förstnämnda gruppen, det vill säga tyngre verk, och knappt 40 % för den sistnämnda. Jämförelsen är gjord i förhållande till antalet verktitlar utan hänsyn till den stora skillnad i tid som de olika verktyperna kräver.

Några direkta vittnesbörd från konserterna i den första gruppen finns inte. Men vi kan förmoda att konserternas påbjudna disciplin och koncentration var svår för flertalet i publiken att leva upp till. Klart är i alla händelser att konserterna inte förmådde locka några större publikskaror, se vidare lite längre ned.

Repertoar. Kännetecknande för konsertprogram i allmänhet från 1800-talet, är den starka övervikten av tonsättare som nu för länge sedan är bortglömda och ej representerade i dagens konsertrepertoar. Så är också fallet med den repertoarlista för Göteborgs orkester som presenteras i bilaga 1. Men om vi i repertoarlistan enbart studerar vilka verk som framfördes vid konserterna till förmån för Orkesterkassan, blir bilden en annan. Nästan hälften av verken finner vi då vara komponerade av tonsättare som idag fortfarande finns representerade inom standardrepertoaren, och ytterligare några – med namn som Halévy, Lindpaintner och Rubinstein – finns kvar i det musikhistoriska medvetandet, även om deras verk inte längre hör till standardrepertoaren. Ser vi till de tonsättare som idag är helt bortglömda, med namn som Alard och Servais, utgör deras verk en liten minoritet i den här behandlade konsertgruppen.

Den enskilt flest gånger framförda tonsättaren var Beethoven, tätt följd av Gade och von Weber. Strax efter kom Haydn, Händel, Mozart och Mendelssohn. Detta om något talar sitt tydliga språk för vad den amerikanske musikkforskaren William Weber kallar "How concerts went classical", något som på kontinenten enligt Weber skedde på 1850- och 60-talen.⁸³ Verksamheten med Göteborgs orkester visar att denna utveckling även nådde Sverige och Göteborg under samma tid.

Ett annat kännetecken för dessa "klassiska" konserter var övervikten av verk framförda av redan döda tonsättare, cirka 60 %, i förhållande till verk framförda av fortfarande levande tonsättare, cirka 40 %.⁸⁴ Vi kan också se att de tonsättare som var återkommande på konsertprogrammen och inte bara uppfördes vid ett enstaka tillfälle, var de som redan hade blivit historiska och "klassiska", ett fenomen som cementerades under 1800-talet och under 1900-talet utgjort grunden för konsertlivet.

Intressant är att jämföra repertoarlistan med den målsättning för konserterna som direktionen beskrev i förordet till teckningslistan, och som citerades ovan.

83. Weber 1977 s. 161.

84. Weber menar att detta förhållande i ett internationellt perspektiv omkring år 1870 var än mer accentuerat med cirka 75% verk av döda tonsättare mot cirka 25% verk av levande tonsättare. Se Weber 1977 s. 163.

Enligt denna målsättning skulle tonsättare som ”Spohr, Weber, Gade, Lindpaintner, Halévy, Schumann etc.” framföras. Vid en jämförelse med det faktiska resultatet, det vill säga vilka tonsättare som i själva verket kom att dominera konserterna, blev tyngdpunkten som vi har sett en helt annan, nämligen Beethoven, Gade, Haydn, Händel, Mendelssohn, Mozart och Weber. Detta har att göra med att programsammansättningen i hög grad utformades av Czapek ensam. Det föreligger med andra ord en skillnad mellan å ena sidan en konsertprofil på papperet utformad av en musikintresserad men amatöristisk grosshandlardirektion, och å andra sidan en konsertprofil praktiskt utformad av en centraleuropeiskt konservatorieskolad orkesterledare.

Men det finns också exempel på inriktningar från 1800-talets repertoar och konsertliv som vi inte finner representerade i Göteborgs orkesters repertoar. Hit hör den nytyska skolan med framför allt Liszt och Wagner, något som direkt har att göra med Czapeks egna preferenser. Att Smetana endast är representerad med ett enstaka verk, kan också te sig förvånande, men styrker vad som ovan sagts om att Smetanas kompositoriska kvaliteter till stora delar var okända i Göteborg.

Se vidare en jämförelse av repertoaren mellan konsertgrupperna 1–3 på sidan 283.

Mottagandet av konserterna. Inte vid något tillfälle under orkesterens fyra verksamhetsår finner man i materialet uppgifter om att det gick bra med verksamheten: att publiktillströmningen var stor och att det fanns en efterfrågan på orkesterens konserter. Källmaterialet erbjuder en detaljerad redovisning av publikbeläggningen av de konserter som gavs till förmån för orkesterkassan. Av de tre fristående konserterna (1, 2 och 20) var beläggningen bäst för den första, som också var orkesterens invigningskonsert, med 397 sålda biljetter av 982.⁸⁵ Till de två övriga konserterna såldes 220 respektive 268 biljetter. Detta motsvarar en publikbeläggning på cirka 40% för den förstnämnda, medan Nya teaterns salong vid de två sistnämnda konserterna ungefär var fylld till en kvart.

Beträffande abonnemangsserien (konserterna 4–7) var beläggningen ännu sämre. På den speciella teckningslista som först presenterades för ett antal familjer i staden tecknade sig 165 personer för var sitt abonnemang. Till respektive konsert såldes dessutom lösbiljetter: 33, 49, 25 respektive 20 stycken.⁸⁶ Om dessa konserter hade givits på Nya teatern, hade salongen varit fylld till ungefär en femtedel. I stället gavs nu den första av konserterna på Mindre teatern och de övriga tre i lilla salen på Börsen, konsertlokaler som båda rymde en väsentligt mindre

85. I sammanräkningen av antalet sålda biljetter har de biljetter räknats bort som delades ut som fribiljetter till polismästaren, GHT, GP med flera (se ”Redovisningar av föreställningar 1862–1865”, sig. G VI, GOK, GSA).

86. Se kassaboken, debet för respektive konsertdatum, sig. G I:1, GOK, GSA.

PROGRAM

vid

KONSERTEN

till förmån för Göteborgs Orkester-Kassa

Onsdagen den 6 April 1864.

- 1:o OVERTURE till „Euryanthe“ af C. M. von Weber.
- 2:o. FANTASIE för Violin af David, utföres af Herr Deutsch.
- 3:o. ANDANTE och FINALE ur Quintetten (B-dur) för sträng-instrumenter af Mendelsohn Bartholdy.
- 4:o. SINFONIE (No 2 D-dur) af L. von Beethoven.
 - a) Adagio molto & Allegro con brio.
 - b) Larghetto.
 - c) Serzo, Allegro.
 - d) Finale, Allegro molto.

4^{te} Konserten à la Strauss

PROGRAM.

Onsdagen den 5^{de} April 1865

Första Afdelningen:

1. MARSCH af *Canthal*.
2. OVERTURE till op. „Trollhöljen“, af *Mozart*.
3. MOLDAU KLÄNGE, Vals af *Strauss*.
4. "GRÜSSE AUS DER TERNE", Tyroline af *Heinsdorf*.

Andra Afdelningen:

5. DRYCKES-KÖR ur op. „Le Comte Ory“, af *Rossini*, sjunges af *Amatörernas Sångförening*.
6. DUO CONCERTANTE för 4 Violiner af *Alard*, exequeras af *Herrar Deutsch, Hjrnalt, Engelderth och Bayer*.
7. a) "SUCK PÅ EN SOMMARAFTON", Kör af *Frieberg*.
b) "STÅ STARK DU LJUSETS RIDDARVAKT", Kör af *Wennerberg*, sjunges af *Amatörernas Sångförening*.

Tredje Afdelningen:

8. OVERTURE till op. „Nebucadnesar“, af *Verdi*.
9. HEXEN-VALS af *Hjrnalt*.
10. "EN SCEN UR ALPLIFVET", Potpourri af *Siede*.
11. MAGYAREN-GALOPP af *Lambye*.

Konserten börjas kl. $\frac{1}{2}$ 8 e. m.

Entréen 1 Rdr Rmt.

Programblad till två konserter med Göteborgs orkester. Det vänstra programbladet är för den sista av de fyra konserter som gavs som abonnemang 1863/64. Konserten gavs på Börsen.

Programbladet till den högra konserten är för konsert nr 4 i serien Konserter à la Strauss som gavs i Bloms salong under våren 1865. (Källa: GUB)

publik. Publikbeläggningen såg därmed något bättre ut, även om den i faktiska siffror var lika liten.

Eftersom Nya teatern betraktades som stadens främsta konsertlokal, är det anmärkningsvärt att abonnemangsserien inte gavs där. Möjligen berodde det på att direktionen bedömde det som uteslutet att mer än marginellt kunna fylla denna salong. Beslutet kan också ha haft ett ekonomiskt motiv: Nya teatern kostade 100 kr i hyra per tillfälle medan Mindre börssalen fick utnyttjas gratis. Lokalhyran var näst efter musikerlönerna den största utgiftsposten vid en konsert.

Med tanke på vad som ovan har redogjorts för ifråga om exklusiviteten i Börsalen, och det faktum att den stora allmänheten av publiken kunde betraktas som utesluten för evenemang i denna sal, är det motiverat att ifrågasätta om direktionen för Orkesterkassan verkligen ville nå ut till några andra publikgrupper än till den vanliga sociala eliten i staden.

2. Konserter à la Strauss

”Styrelsen för Göteborgs OrkesterKassa inbjuder härmed till abonnement å en Serie af Sex ”Konserter à la Strauss” emot en afgift af Fem /5/ Riksdaler Rmt per Person för hela serien. Konserterna ega rum på Bloms Sal på tider som framdeles bestämmas.”⁸⁷

När det gällde konserter i grupp 1 kunde vi se hur orkestern gav symfoniska konserter med övervägande kompositioner av redan döda och kvalitetsstämplade kompositörer. Denna utveckling låg i tiden för det europeiska konsertlivet, och innebar ett utbud av konserter med tyngre repertoar. Men samtidigt med denna nya typ av klassiska konserter, skapades en alternativ konserttyp med den lätta repertoar som inte lämpade sig för de tyngre konserterna. Dessa konserter ”à la Strauss”, eller ”à la Musard” som de också kallades,⁸⁸ var populärkonserter som ofta arrangerades i kombination med någon lätt förtäring.⁸⁹

Uppropet som citerades ovan var för en serie om sex konserter under våren 1865.⁹⁰ Dessutom gavs under våren 1866 ytterligare två liknande konserter. Samtliga konserter à la Strauss gavs i Bloms sal. Inträdesbiljetterna kostade 1 kr medan ett abonnemang kostade 5 kr för 6 konserter.

Konserternas struktur. Precis som namnet på konserterna angav, var konserterna till hela sin uppläggning lättillgängliga för lyssnaren. Varje konsert bestod av 11–12 verk, uppdelade i tre avdelningar med pauser emellan. Till konserterna var aldrig någon solist inbjuden så som fallet var med konserterna i grupp 1. Däremot

87. Förordet till ”Teckningslista för abonnemang på konsertserie à la Strauss” (sig. G V, GOK, GSA). 1 rdr rmt motsvarade 1 kr, se ovan i kapitlet ”Inledning”.

88. Efter Philippe Musard (1793–1859), fransman som under 1830- och 1840-talen i Paris och London gjorde sig känd för sina populära konserter med bland annat egna kompositioner. För ett europeiskt perspektiv på denna konserttyp, se också Weber 1977 s. 164.

89. Angående förtäring i samband med populärkonserterna, se längre fram om GMF, kapitel 5.

90. Enligt källmaterialet tyder det mesta på att det i stället blev sju konserter, även om konsertprogrammen inte återfinns till mer än sex. I orkesterens kassabok finns anteckningar om såväl intäkter som utgifter för sju konserter under mars–maj 1865. I GHT fanns 28.2.1865 en konsertannons för ”Konsert à la Strauss (1:sta Abonnements-Konserten) [...] 1 Mars i Bloms sal”. Samma uppgifter är för hand påskrivna det bevarade programblad från denna konsert som finns på GUB. I orkesterens kassabok kallas dock denna konsert enbart för ”en soirée”, och konserten 15.3.1865 betecknas som ”1:ta Soiréen” (se Kassaboken, sig. G I:1, GOK, GSA).

var det vanligt att orkesterns egna musiker, oftast stämledarna, exekverade solostämmorna i diverse verk för soloinstrument med orkester. I ett fall (konsert nr 12) medverkade också manskören Amatörernas sångförening.

För att anslå den lätta ton som var konserternas kännetecken inleddes de med en marsch.⁹¹ Uvertyrer var också vanliga inslag i konserterna, ofta med två uvertyrer per konsert, men de kom först som programpunkt nummer två samt som inledning till de avdelningar som gavs efter paus. Andra inslag i konserterna var lätta utdrag ur den klassiska repertoaren, såsom enstaka satser ur symfonier. I två fall gavs en hel symfoni, av Mozart och Haydn, konserterna 10 respektive 14. Om sådana inslag fanns, var de dock väl inbäddade och förberedda av mer lättsmält gods.

Funktion. Om konserterna enligt grupp 1 ovan var ämnade för de *mer* bildade, var konserterna i grupp 2 ämnade för de *mindre* bildade. Israel Sandström betecknade också dessa sistnämnda konsalter som ämnade för den ”större allmänheten”.⁹² Lyssnarformen har trots detta varit koncentrerad och inbjudit publiken till att sitta ner och vara tysta under musikens framförande. Det erbjöds inte någon servering så som fallet kunde vara vid andra populärkonsalter.

Repertoar. Repertoarlistan för konsalterna à la Strauss uppvisar å ena sidan stora likheter med repertoarlistan för konsalterna till förmån för Orkesterkassan. Detta beror på vad som sades ovan att även de lättare konsalterna innehöll utdrag ur den klassiska repertoaren. Således finner vi också Beethoven, Haydn, Mendelssohn, Mozart och Weber representerade i dessa konsalter, om än med en något lättare repertoar än vad som var fallet med konsalterna i grupp 1.

Å andra sidan innehåller repertoarlistan också de tonsättare och verk som vi i första hand förknippar med konsalter à la Strauss. Den mest framförda tonsättaren var Johann Strauss d.ä. (dessutom sönerna Johann d.y. och Josef). Andra tonsättare inom samma genre var Emanuel Bach, Gungl, Hamm, Lanner, Lumbye med flera.

Om vi studerar den procentuella fördelningen av antalet levande och döda tonsättare som uppfördes, var det övervikt för de förra med cirka 45% mot 36% döda. Inte mindre än 19% av verken var av tonsättare som ej har gått att identifiera ens med hjälp av samtida musiklexikon. Av dessa kan vi förmoda att flertalet var levande, vilket var en förutsättning för att uppföras såvida man ej hade erhållit en kvalitetsstämpel.

Men det kan också vara värt att notera vilken musik som inte ingick i repertoaren men som vid denna tid var i svang, åtminstone ute på kontinenten. Det var

91. Programbladet till konsert nr 22 saknas. Programmet var endast delvis återgivet i en tidningsnotis i GHT 10.4.1866, och där angavs inte någon marsch.

92. GHT 16.8.1866.

den nya tidens operettmusik av tonsättare som Lecocq, Offenbach, Suppé med flera. Dessa tonsättare blev desto mer uppförda i Göteborg under 1870-talet av den orkester som då stod för underhållningen.

Se vidare en jämförelse av repertoaren mellan konsertgrupperna 1–3 på sidan 283.

Mottagandet av konserterna. Inte heller orkesterns populärkonserter, trots att de var ämnade för den ”större allmänheten”, erhöll någon bredare publik uppslutning. Precis som fallet var med de klassiska konserterna, presenterades också populärkonserterna först för en utvald krets av familjer, som före alla andra fick teckna sig för abonnemang på hela serien. Det inkonsekventa i denna handling låg dock i att denna utvalda krets inte kunde påstås tillhöra den ”större allmänheten”, och resultatet blev därför ett minimalt abonnemang: 58 personer, att jämföra med det tredubbla 165 personer för de symfoniska konserterna.⁹³ Flera av stadens ledande män som skrev upp sig och sina familjer för de klassiska konserterna, gjorde ej detsamma för de populära konserterna.⁹⁴ Samtidigt kan man ifrågasätta om de som skrev upp sig, verkligen gick på konserterna, och inte bara tecknade ett ekonomiskt bidrag för att visa sin goda vilja. Bloms salong var vid denna tid en omvittnat nergången och sjaskig konsertlokal.

Den skillnad som förelåg i försäljning av abonnemang mellan konserterna i grupp 1 och 2 återspeglades också i försäljningen av lösbiljetter. Där abonnemangen var många för de klassiska konserterna (165), var lösbiljettförsäljningen låg (i medeltal cirka 30), och där abonnemangen var färre för de populära konserterna (58), var lösbiljettförsäljningen desto högre (i medeltal cirka 140).⁹⁵ Detta är förklarligt med hänsyn till de olika konserttypernas karaktär och till den kulturella och sociala skiktningen i staden. Det är också konsekvent med utvecklingen av lösbiljettförsäljningen inom konsertlivet så som Heister beskriver den. Försäljningen av abonnemang hörde dels till ett tidigare utvecklingsstadium, dels till den typ av konserter som var av ett exklusivare slag och där det fanns en tendens från arrangörernas sida att utestänga delar av befolkningen som inte hade råd att teckna sig för hela serien. Övergången till lösbiljettförsäljning innebar därmed en demokratisering av konsertlivet.⁹⁶ Det är därför karakteristiskt att lösbiljettförsäljningen var högre i konserterna för grupp 2 än för grupp 1 och att förhållandet med abonnemangsförsäljningen var det omvända.

Av de siffror som ovan har angivits, framgår att publikmottagandet var ungefär detsamma för konserterna à la Strauss som för de konserter som gavs till förmån för orkesterkassan. Detta bör i Bloms salong ha motsvarat en knappt halvfull

93. Se kassaboken, debet 23.3.1865 respektive 21.11.1863 (sig. G I:1, GOK, GSA).

94. Jämför teckningslistorna för de båda konsertserierna (sig. G V, GOK, GSA).

95. Se kassaboken, debet för respektive konsertdatum, sig. G I:1, GOK, GSA.

96. Heister 1983 ss. 131ff.

beläggning. En bidragande orsak till den dåliga uppslutningen från allmänheten torde ha varit det höga inträdespriset av 1 kr per konsert. Om direktionen hade för avsikt att rikta sig till de mindre bemedlade, borde biljettpriserna ha varit lägre. Som jämförelse kan nämnas de populärkonserter som Göteborgs musikförening arrangerade tio år senare och med ett inträdespris som var hälften av det som Göteborgs orkester tog ut. De s.k. *Folkkonserter* som mot slutet av seklet började ges i olika städer, kostade åtskilligt mindre: till exempel 15 öre i Göteborg och 25 öre i Halmstad.⁹⁷

3. Utomhuskonserter

”Sedan Trädgårdsföreningens Aktieägare beslutat att på Trädgårdsfältet upp-sätta en för fullständig Orkester lämplig Musikpavillon, är Styrelsen för Orkesterkassan sinnad, att, med de resurser nuvarande Orkester erbjuder, arrangera en Serie af Konserter under Sommarmånaderna.”⁹⁸

År 1863 stod den nybyggda musikpaviljongen på plats i Trägårn. Musik hade visserligen uppförts i denna populära promenadpark så länge den hade funnits till, men först nu hade en lokal speciellt ämnad för ändamålet uppförts, och man slapp att som tidigare musicera från trädgårdsmästarens veranda.⁹⁹

På samma sätt som de ovan behandlade konserttyperna var en del i en allmän-europeisk konsertutveckling med klassiska och populära konserter, var utomhuskonserter av den typ som orkestern arrangerade i framför allt Trägårn ett vanligt inslag i stadernas musikliv sommartid.¹⁰⁰ I Sverige var det också vanligt att regementsmusikkårerna sommartid drygade ut sina löner och sjukkassor på detta sätt.¹⁰¹

De utomhuskonserter som arrangerades av orkestern var:

1. En serie om tolv konserter sommaren 1863 i Trägårn
2. En serie om tio konserter sommaren 1865 i Trägårn
3. En serie om fyra konserter sommaren 1866 i Trägårn och i Lorensbergs park

Under sommaren 1864 gavs inte någon konsert, vilket direktionen också fick kritik för vid ett årssammanträde med bidragsgivarna. Anledningen var enligt direktionen att den inte hade vågat ta de svenska militärmusikerna i bruk, efter-

97. Berrman 1983 s. 77 respektive Brauns 1969 s. 89. Biljettpriset för konserterna i grupp 2 framgår av konsertannonserna och kassaboken (sig. G I:1, GOK, GSA).

98. Ur förordet till teckningslistan för att ekonomiskt stödja konsertverksamheten i Trägårn sommaren 1863 (sig. G V, GOK, GSA).

99. Fredberg 1977 del 3 s. 23.

100. Se NG, artikeln London s. 178.

101. Se ovan samt Tegen 1962 s. 735.



Musikpaviljongen i Trädgårdsföreningen med den gamla schweizeripaviljongen i bakgrunden. (Källa: GSM)

som ”utsigterna på våren voro allt utom fredliga.”¹⁰² Med detta avsågs det krig som hade utbrutit i och med Preussens och Österrikes angrepp mot Danmark med anledning av en tvist om Slesvig.¹⁰³

Problemet med utomhuskonserterna i Trägårn, var att stadgarna för Trädgårdsföreningen förbjöd speciella inträdesavgifter till parken.¹⁰⁴ Därför upprättades bidragslistor vari folk kunde teckna sig för frivilliga bidrag till konsertverksamheten. Dessutom kunde frivilliga inträdesavgifter erläggas vid ingångarna samt extra bidrag i de urnor som fanns utplacerade i parken.¹⁰⁵ Trots alla dessa möjligheter att ekonomiskt stödja verksamheten, blev den ekonomiska utdelningen mager, se vidare nedan.

102. Ur GP:s referat från årsmötet, GP 22.9.1864.

103. Eftersom danskarna hade fått vissa löften om hjälp från Sverige-Norge där Karl XV hade ställt en militärallians i utsikt, som dock aldrig blev av, ansågs läget förmodligen så spänt att alla ville avvakta utgången av kriget.

104. Se förordet till teckningslista för konserter i Trägårn sommaren 1863.

105. Angående frivilliga inträdesavgifter, se annonser till exempelvis konserterna nr 15, 16. Angående utplaceringen av urnorna, se verifikation 1864/65:73 (sig. G VII:1, GOK, GSA).

Konserternas struktur. Utomhuskonserterna var till formen uppbyggda som konserterna à la Strauss med cirka tolv verk fördelade i tre avdelningar med pauser emellan. Utomhuskonserterna liknade också populärkonserterna därigenom att de inleddes med en marsch och att det inte fanns några inbjudna solister, utan i stället fick orkestermusikerna själva framföra eventuella solostämmor. Vad som skilde konserternas yttre från varandra var konsertlokalen. Denna hade stor betydelse för konserternas stora publiktillströmning.

Funktion. De konserter som Göteborgs orkester gav utomhus under somrarna, var de som till funktion och lyssnarkoncentration hade minst med begreppet ”konsert” att göra. Orkestern satt innesluten i en paviljong i fysisk avskildhet från publiken som strövade omkring i trädgårdsanläggningen bland rosor och hortensior. Ett viktigt inslag i dessa konserter var att musiken också tjänade som schweizermusik för konditor Christian Frick och hans gäster. Som ersättning för den extra omsättning Frick fick tack vare musikens möjligheter att få gästerna att försjunka i betraktelser och öka intaget av bakelser och drycker, betalade han 25 kr per konsert under sommaren 1863 och 40 kr per konsert under somrarna 1865 och 1866.¹⁰⁶

Repertoar. Också repertoaren gjorde att utomhuskonserterna väsentligt skilde sig från de övriga konserterna. Om populärkonserterna, som hade tonvikten på den lättare repertoaren, också kunde innehålla verk av Beethoven och andra klassiska tonsättare, saknade utomhuskonserterna sådana inslag. Det enda undantaget är en Mozartaria som framfördes i arrangemang för orkester och troligen med en kornett i melodistämman.

I stället var det en repertoar som till stor del var typisk för tidens underhållningsmusik med en stor del för oss idag helt okända tonsättare. I orkesterns symfoniska konserter gavs inte ett enda verk vars tonsättare vi i dag ej kan identifiera med fullständigt namn, härkomst och levnadsår. I orkesterns populära konserter var denna andel verk 19%, och i utomhuskonserterna var den 34%. Förhållandet mellan levande och döda tonsättare vilkas verk uppfördes var i utomhuskonserterna 50% respektive 16%. Den tonsättare som framfördes flest gånger var Emanuel Bach med 11 av 88 framförda verk. Emanuel Bach var en mycket populär tonsättare under den aktuella tiden men omöjlig att identifiera i tillgängliga lexikon. Han tillhörde dock inte den kända Bachsläkten.

Den musik som framfördes var till övervägande delen till formatet små verk såsom danser och marscher. Ännu en verkgenre var utdrag ur operor såsom potpurrier och uvertyrer. En tonsättare som inte framfördes särdeles mycket var Czapek. Detta förtjänar att omnämnas, eftersom det annars var vanligt att olika orkesterledare framför allt såg till att de själva blev uppförda.¹⁰⁷ I Göteborgs

106. Se kassaboken för respektive tid (sig. G I:1, GOK, GSA).

orkester framfördes verk av Czapek vid endast tre tillfällen, varav en gång vid en konsert arrangerad av honom själv och två gånger vid utomhuskonsserter. Som jämförelse kan nämnas att försteviolinisten Adalbert Hřimalý sammanlagt framfördes 15 gånger, ett exempel på Czapeks omvittnade välvilja gentemot medarbetare.

Se vidare en jämförelse av repertoaren mellan konsertgrupperna 1–3 på sidan 283.

Mottagandet av konsakterna. Publikt sett var orkesterns utomhuskonsserter de mest lyckade. Visserligen saknar vi lika säkra redovisningar för dessa konsserter som dem vi har för de två föregående konserttyperna, men dels vet vi rent allmänt att Trägårn under den varmare årstiden var ett omtyckt utflyktsmål som kunde locka tusentals åskådare,¹⁰⁸ dels har vi en direkt tidningsuppgift om ”en i trädgårdsföreningen gifven soirée, besökt af omkring 2.000 à 3.000 människor.”¹⁰⁹

Kännetecknande för dessa konsserter var dock att de inte var några konsserter i egentlig mening, utan mer en musikalisk utsmyckning av stadsparken. Då någon speciell avgift för musiken inte kunde tas ut, hade orkesterledningen att förlita sig på frivilliga bidrag. För musikerna hade detta i alla tider förorsakat samma problem; folk kom gärna för att promenera och lyssna till musiken utan att vilja betala något extra.

4. Vålgörenhetskonsserter

Till den grupp av vålgörenhetskonsserter som arrangerades till förmån för någon eller några nödlidande kan tre av orkesterns konsserter räknas, nämligen nr 18, 23 och 24 i bilaga 2. Eftersom konsakterna gavs i Trägårn, hade de stora likheter med övriga utomhuskonsserter. De två konsserter som gavs för de brandskadade, gavs i samarrangemang med regementsmusikkåren (konsert nr 18) och Frivilliga skarp-skyttemusikkåren (konsert nr 23). I dessa två fall arrangerades programmet så att respektive kapell spelade varsin avdelning vid varje konsert. Den musik som Göteborgs orkester därvid framförde var densamma som också framfördes vid andra utomhuskonsserter med inledningsvis en marsch och därefter danser, marscher och ofta något potpurri eller annat utdrag ur en populär opera. Detsamma var fallet med konserten till förmån för musikeränkan fru Oscar Dahlman och hennes barn.

107. Se till exempel Göteborgs musikförening där kapellmästaren Hallén hörde till de mest framförda tonsättarna. Se vidare Carse 1948 ss. 10f.

108. Lindberg 1942 s. 81.

109. GHT 16.8.1866.

Vad beträffar konserternas funktion skiljer den sig i ett avseende från de övriga konserterna eftersom uppsåtet har varit ett annat. Vad däremot gäller publikens lyssnarinställning och direkta upplevande av konserterna, finns det inget som talar för att dessa har skilt sig från andra utomhuskonserter. Detsamma gäller mottagandet mätt i publiksiffror.

5. Konserter arrangerade av Czapek

Under alla tidigare år hade Czapek arrangerat egna konserter i staden med de kapell han ledde. Vad vore därför naturligare än att han gjorde detsamma med den orkester han ledde och som hade bildats mycket tack vare hans initiativ? Det är snarare märkligt att han inte arrangerade fler konserter än de två som finns redovisade i detta material, konserterna nr 3 och 8. Då Czapek inte behövde betala någon ersättning för bruket av orkestern, vilket annars var det vanliga och kostade 100 kr,¹¹⁰ och vi endast känner till Czapeks konserter från tidningsannonserna, är det inte uteslutet att ytterligare konserter har givits som har undgått eftervärlden då de inte finns redovisade någonstans. En möjlighet är till exempel att de affischerades i stället för att annonseras i tidningarna.

De båda konserter som Czapek arrangerade med orkestern gavs på Nya teatern, men hade ett utseende som vi inte hade förväntat oss med tanke på att Czapek varit den främsta drivkraften för att skapa symfoniska konserter av klassiskt snitt. I stället var de konserter han nu gav mer traditionella till sin utformning med flera små verk och under medverkan av körer samt sång- och instrumentalsolister. Konserterna inleddes och avslutades visserligen på det vanliga sättet med en uvertyr respektive en symfoni, men de många småverken däremellan bär mer prägel av ett föråldrat konsertkoncept än vad publiken var van vid att finna i Czapeks konsertprogram.

Också när det gäller repertoaren skiljer sig konserterna från Czapeks övriga. Visserligen spelades Mendelssohn, Gade och Beethoven. Men i ännu högre grad spelades tonsättare som Stiehl, Servais och Maurer, det vill säga tonsättare som inte hörde till de klassiska och erkända. Wagner framfördes också med en aria ur *Rienzi*, och vidare framfördes ett verk av Czapek själv, *Claes Uggla på "Svärdet" 1676*. Vad gäller publikbeläggningen på dessa konserter, saknas sådana uppgifter i källmaterialet.

110. Se kassaboken, debet, flerstädes (sig. G I:1, GOK, GSA).

Jämförelse mellan konsertgrupperna 1–3

Sammanfattningsvis vad gäller repertoaren i konsertgrupperna 1, 2 och 3, kan vi i nedanstående tabell se hur de verk som framfördes fördelar sig mellan grupperna döda-, levande- och ej identifierade tonsättare. Sammanställningen kan ses som ett grafiskt schema över den *konstnärliga tyngd* och den *sociala status* som präglade konserterna.

Tabell 4: Verk som framfördes av Göteborgs orkester 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. Konserter till förmån för GOK	60%	40%	0%
2. Konserter à la Strauss	36%	45%	19%
3. Utomhuskonserter	16%	50%	34%

a. Till grund för sammanställningen ligger repertoarförteckningen i bilaga 1.

Om vi i tabellen studerar *kolumnerna* ser vi i kolumn nr ett den tonsättargrupp som trots att de var avlidna fick sin musik framförd, med andra ord tonsättare som redan blivit historiska och kvalitetsstämplade. Längst till höger i kolumn nr tre ses den tonsättargrupp som ej har gått att identifiera vare sig med hjälp av samtida eller med hjälp av moderna lexikon. Dessa tonsättare var av en dagslände-karaktär och blev ofta bortglömda redan under sin levnad. I kolumn nr två slutligen ses den grupp tonsättare som fortfarande levde och väntade på att antingen glömmas bort eller skrivas in i annalerna, såvida de inte redan under sin levnad, som till exempel Richard Wagner, hade blivit kanoniserade.

På motsvarande sätt kan *raderna* utläsas så att rad ett motsvarar de socialt finaste konserterna för den mindre eliten, rad två motsvarar de populära och lätt bildande konserterna för den större allmänheten, medan rad tre motsvarar den rena underhållningen där musiken i stor utsträckning användes som bakgrund och ljudkuliss i stadsparken där människor ur alla kategorier kunde mötas.

Sammantaget bildar de celler i tabellen som innehåller siffror ett schema med en axel vars motpoler går diagonalt ifrån övre vänstra hörnet till det nedersta högra hörnet. I den övre ändan av axeln finner vi den musik av redan avlidna tonsättare som framfördes på konserterna för en mindre elit. Denna musik har sin mest extrema motsvarighet i vad som framfördes av närmast okända tonsättare på utomhuskonserterna.

Medverkan i andras arrangemang

Orkesterns viktigaste funktion att vara teater- och operaorkester för sällskapen som hyrde Nya teatern medförde att orkestern i praktiken också hade andra arbetsgivare än den egna direktionen. Det hör inte till avhandlingens syfte att kartlägga vad utifrån kommande operasällskap gav för föreställningar i Göteborg.¹¹¹ Därför skall heller inte någon total genomgång av de opera- och teaterföreställningar som Göteborgs orkester medverkade i presenteras här. Men frågan är trots det onekligen av ett stort intresse, varför vi i viss utsträckning skall studera en del av repertoaren för den första säsongen, 1862/63.

Förutom i opera- och teaterföreställningar, medverkade orkestern också i andra artisters konserter som framgår av tabellen ovan sidan 267. Vid dessa konserter medverkade orkestern på samma premisser som vid opera- och teaterföreställningar, det vill säga en artist som hyrde Nya teatern hyrde också orkestern som därmed inte var ansvarig för konserten. Inte heller dessa konserter har kartlagts, vilket skulle föra detta arbete för långt.

Medverkan i operaföreställningar

Under den aktuella tidsperioden 1862–1866 var det, som har framgått, två operasällskap som kom till Göteborg, stannade i några månader och sedan for vidare. Det ena var det som leddes av *Emil von der Osten* och gästade staden 1861/62 och 1862/63. Det andra var det som leddes av *Carl Gaudelius* och gästade staden 1863/64, 1864/65 samt 1865/66. Av dessa båda sällskap tycks i synnerhet det Ostenska ha varit klart undermåligt, och det utsattes också för ständig kritik i tidningarna. Kritiken var till skillnad från det brukliga vid denna tid kompromisslös och helt avvisande, och det är inte utan att man beundrar von der Osten som trots den nedgörande kritiken återkom till Göteborg ännu en säsong. Följande slutord ur en recension är karakteristiska för omdömena om sällskapets prestationer:

”Sångnumren såväl som dialogen gingo osäkert och öfver det hela låg en matighet, som gjorde publiken ovanligt likgiltig, hvadan totalomdömet om hela denna representation ej gerna kan utfalla annorlunda, än att det ländt sällskapets direktör, hr v. d. Osten, till större heder, om han egt nog takt och omdöme att ej inbjuda abonnenterna till ett dylikt ’Spektakel’”.¹¹²

Även publiken skrev insändare och beklagade sig över ”Ostens anrättningar” som var:

111. En förteckning över operorna givna säsongerna 1864/65 och 1865/66 finns i *Album för Nya Teatern* 1865 respektive 1866.

112. GHT 22.3.1862.

”... svåra att smälta så vida man är van vid något bättre [...] Åtskilliga af de anmärkningar rec. gjort emot hr v. d. Ostens tilltag att tvinga hessa sångare sjunga, klumpiga pojkar att dansa m.m. äro i hög grad befogade.”¹¹³

Osten försvarade sig med att det var andra som hade lurat honom till Göteborg under falska premisser om att operahuset där hade en fullständig besättning som stod till hans förfogande.¹¹⁴ Hur det nu var med den saken, erbjöd Osten samma dåliga kvalitet även vid sitt återbesök, något som stod klart redan efter den första föreställningen då *Trubaduren* av Verdi framfördes:

”Hvad utförandet beträffar, så var detsamma öfverhuvudtaget icke af beskaffenhet att tåla vid en närmare granskning.”¹¹⁵

Det skall tilläggas att samtliga föreställningar inte fick lika dålig kritik, men anmärkningsvärt många fick det. Det tycks som om åtminstone några av de operasällskap som kom till Göteborg var bildade av operaimpressarier, som tog andra klassens körsångare vid tyska landsortsteatrar och upphöjde dem till operasolisterna när sällskapen drog ut på turné. Smetana formulerade sig likartat i sin dagbok när han på sitt återbesök i staden våren 1862 hade hört Ostens operasällskap vid deras första besök i staden.¹¹⁶ Den enda som enligt Smetana sångligt höll måttet var sångerskan fru Beck-Weizelbaum, men även med henne blev uppsättningarna något av en parodi då hon var både gammal och ful och trots sina femtio år sjöng såväl Susanna i *Figaros bröllop* som *Regementets dotter*, eller som Smetana hade snappat upp att göteborgarna vitsade: ”Regementets moder”.¹¹⁷

Det kan nog ligga en del i detta, men till saken hör också att Göteborg var en liten stad med ett litet publikunderlag. Resultatet av detta blev att varje föreställning endast kunde ges ett fåtal gånger innan något nytt måste presenteras för publiken. Instuderingsperioderna blev korta och stressiga, och slutprodukten där-
efter.

Detta pressade tidsschema drabbade i första hand Czapek som ansvarade för instuderingsarbetet. I ett brev till sin vän violinisten E. d’Aubert, som själv under några år på 1830-talet hade verkat i Göteborg, skrev han och beklagade sig över att behöva sätta upp en ny opera efter endast en repetition och med sångare som

113. GHT 16.4.1862.

114. GHT 19.6.1862. Se också andra uttalanden mot Osten i GHT 4.6 och 19.6.1862.

115. GHT 4.12.1862.

116. ”Obwohl die Mitglieder zusammengerafft aus allen Ecken und Enden der Welt ziemlich mittelmässig sind, ausser Frau Beck-Weizelbaum, geschiedener Gattin des berühmten Bariton Beck in Wien, so hat das Publikum der Neuheit wegen zahlreich die Unternehmung unterstützt. – Herr v.d.Osten macht gute Geschäfte.” (Smetanas dagbok 18.3.1862)

117. ”... nur Frau Beck allein ist eine geschulte Sängerin, allein sie ist jetzt 50 Jahre alt, und – häßlich. – Trotz dem singt sie die Susanne in Figaro, oder die Tochter des Regiments; man nennt sie spottweise die Mutter des Regiments.” (Ur brev från Smetana till Bettina Smetanová daterat Göteborg 2–5.4.1862, sig. MBS, S 217/2054/38)

ibland inte ens kunde sjunga med varandra; fast göteborgarna själva var lika glada för det –

”Die Oper wäre nicht so schlecht hier, wenn man nur könnte ordentlich probiren, und man nicht musste immer neue Opern geben; denn Du kannst Dir denken, wie man sich abqvälén muss, wenn man eine Oper gibt mit einer Probe, und dabey noch, wo einige Sängér unsicher sind, und gar nicht gewohnt sind, mit einander zu singen. – Die Gothenburger sind aber dabey glücklich!”¹¹⁸

Emil von der Osten hyrde Nya teatern från december 1862 till mars 1863. Sammanlagt gav hans sällskap under denna tid 51 operaföreställningar, av vilka de första 28 återges här nedan:¹¹⁹

December 1862

3, 5	Verdi, Giuseppe	<i>Trubaduren</i>
7, 9	Kreutzer, Conradin	<i>Nattlägret i Granada</i>
12, 14	Hérolde, Ferdinand	<i>Zampa</i>
16	Kreutzer, Conradin	<i>Nattlägret i Granada</i>
19, 21, 26	Beethoven, Ludwig van	<i>Fidelio</i>
28, 30	Weber, Carl Maria von	<i>Friskyttén</i>

Januari 1863

1, 2, 4	Mozart, Wolfgang Amadeus	<i>Don Juan</i>
8, 9	Meyerbeer, Giacomo	<i>Robert av Normandie</i>
11, 13	Verdi, Giuseppe	<i>Trubaduren</i>
16, 18	Bellini, Vincenzo	<i>Norma</i>
20, 23	Meyerbeer, Giacomo	<i>Robert av Normandie</i>
25, 27	Rossini, Gioacchino	<i>Barberaren i Sevilla</i>
29, 30	Boieldieu, François Adrien	<i>Vita frun</i>

118. ”Operan här skulle inte vara så dålig, om man bara kunde repetera ordentligt och man inte hela tiden måste ge nya operor: ty du kan föreställa dig hur man måste plågas när man ger en opera med en repetition och när dessutom några sångare är osäkra och inte alls vana att sjunga tillsammans. – Göteborgarna är dock lyckliga!” (Brev från Czapek till d’Aubert daterat Göteborg 28.9.1865 (sig. A 28:11, MAB). Understrykningarna i original.)

119. Följande sammanställning är gjord ifrån 28 föreställningar. Uppgifterna är hämtade från tidningsannonserna, men eftersom GOK:s kassabok endast uppger 25 föreställningar, har med största sannolikhet 3 av de angivna föreställningarna ställts in. Över huvud taget skall annonsuppgifterna tas med viss reservation. En arg insändare, signaturen ”Åskådare”, i GP 17.2.1863 påpekade ”hr von d. Ostens oskick” att till samma afton i stadens två olika tidningar annonsera två olika operor till uppförande, nämligen *Wilhelm Tell* och *Don Juan*. Till yttermera visso framfördes ingen av de annonserade operorna, utan i stället en tredje, *Vita Frun*, vilket operasällskapets tysktalande regissör meddelade från scenen straxt före föreställningens början. ”Många personer skyndade genast att återlema sina biljetter, men en stor del, synnerligast af den ’högt uppsatta publiken’, som ej förstod hvarom fråga var, alldenstund tillkännagifvandet skedde på tyska språket, blef lugnt qvarsittande. Vi behöfva ej säga, att många af åskådarna, som hvarken kände den ena eller den andre operan, men för lednings skull försett sig med texten till ’Don Juan’, ej kunde få densamma att ’gå ihop’ med hvad som tilldrog sig på scenen.”

Februari 18631 Boieldieu, François Adrien *Vita frun*

Som framgår framförde operasällskapet på två månader tio olika operor, varav ingen kan betecknas som liten eller konstnärligt mindre resurskrävande. Av den stora dispyten i tidningarna som gällde Ostens personliga ansvar för det konstnärligt dåliga resultatet säsongen 1861/62, framgick också att sällskapet på intet sätt var enhetligt och samrepererat, utan till och med innehöll korister som aldrig tidigare hade sjungit i kör.¹²⁰ Det krävs därför ingen större fantasi för att få en uppfattning om uppförandekvaliteten på operorna. Fantasi krävs snarare för att inse att ovanstående spelschema verkligen hölls.

Märkligt nog ger Magnus Lagerberg i sina memoarer i huvudsak gott betyg åt de operasällskap som gästade Göteborg under 1860-talet med undantag för körerna, en och annan bland solisterna, samt orkestern som var för svag.¹²¹ Möjligen blandar Lagerberg ihop de olika sällskapen, vilket är fullt naturligt att göra under en tidrymd av 50 år. Lagerberg ger det operasällskap som leddes av Strakosch och som gästade staden 1869 mest beröm, något som också stämmer med intrycken från samtida tidningar.

Förutom operorna framfördes ofta också extranummer vid varje föreställning i form av danser eller utdrag ur andra operor. Dessa extranummer framfördes före och efter huvudverket samt mellan akterna. Exempel på sådana föreställningar är Beethovens *Fidelio* 21.12.1862:

”Efter operans slut: 1:o) *The Sailors hornpipe*, dansas af hr Beyerle j:r. 2:o) *La Viennaise*, dansas af m:lle Griegel och hr Balettmästare Beyerle.”¹²²

Ett annat exempel är 30.12.1862 då förutom Webers *Friskyttan* också scener ur Bellinis *Norma* framfördes.¹²³ Detta innebär att sådan *mellanaktsmusik* som vi normalt mest förknippar med teaterföreställningar även gavs i samband med operaföreställningar.

Medverkan i teaterföreställningar

Mycket av det som gällde orkesterns verksamhet tillsammans med operasällskapen, gällde också orkesterns verksamhet tillsammans med teatersällskapen. De senare sällskapen var dock inhemska och mer stabila än de utifrån kommande operasällskapen. Under säsongen 1862/63 var det tre skilda teatersällskap som hyrde in sig på teatern. Under oktober till november 1862 var L.E. Elffors där

120. GHT 4.6.1862.

121. Lagerberg 1913 ss. 96f.

122. Ur annonsen i GHT 20.12.1862.

123. GHT 29.12.1862.

med sin teatergrupp, ett sällskap som många gånger tidigare hade gästade staden. Av detta sällskaps repertoar redovisar jag nedan endast ett fåtal föreställningar. Man urskiljer snart ett gemensamt mönster för dem.

September 1862

- 28 "Walborgsmesso-afton, hvardagsbilder ur folklivet i 4 akter af F. Hedberg, musiken komponerad och arrangerad af J.W. Söderman."
30 "Femhundra Riksdaler Banko, komedi med sång i 2 akter af Cramær. Derefter: *Lilla Nanna*, lustspel med sång i 1 akt. Mellan pjäserna: *Dubbel karakter eller Ung och Gammal*, karaktärsdans. Efter sista pjesen: *The Merry Sailorboy eller Matrosen vid sin fana*, engelsk nationaldans, utförs af dansören vid Kongl. Theatern hr Marvig."

Oktober 1862

- 2 "Fruentimmersvänskapen, komedi i 1 akt af Lindeberg. Derefter: *Jovial, Stadstjenare och Poet*, komedi med sång i 2 akter. Mellan pjäserna: *2:me Symphonie concertante pour deux Violons* par D. Alard, exeq par M:r Frederic et M:lle Sophie Raczek.
Mellan akterna: *7:me Concert pour le Violon* par Ch. de Bériot, exeq par M:lle Sophie Raczek.
Finale du Concert pour le Violon par D. Alard, exeq par M:r Frederic Raczek.
Efter pjäsens slut: *Andante Spinato & Carneval de Venise* par H. Ernst, unisono, exeq par M:r Frederic et M:lle Sophie Raczek."
5 "Fästmän från Hufvudstaden, komedi i 2 akter samt *Lilla Nanna*, lustspel med sång i 1 akt. Mellan akterna i första Pjese: *3:me Symphonie concertante pour deux Violons* par D. Alard, exeq par M:r Frederic et M:lle Sophie Raczek.
Mellan Pjäserna: *Souvenirs de Mozart, fantase pour le Violon* par D. Alard, exeq par M:lle Sophie Raczek. *Fantase sur la Norma pour le Violon* par J. Artôt, exeq par M:r Frederic Raczek.
Efter Pjäserna: *Jankee doodle, Carneval d'Amerique*, par H. Vieuxtemps, Unisono, exeq par M:r Frederic et M:lle Sophie Raczek."

De nästföljande föreställningarna gavs 7.10 och 10.10.1862 med, förutom olika skådespel, också biträde av samma violinister som ovan. Övriga föreställningar under oktober var:

Oktober 1862

- 12 Föreställning med biträde av dansören hr Marvig
14 Enbart skådespel
16 Föreställning med biträde av dansören hr Marvig
17 Enbart skådespel
19 Enbart skådespel
21 Föreställning med biträde av "Hardanger-violinisten Chr. Suckow, elev av Ole Bull"
23 Föreställning med biträde av "Hardanger-violinisten Chr. Suckow, elev av Ole Bull"
24 Föreställning med biträde av operasångerskan ...

Av tidningsannonserna framgår att det inte alltid gavs mellanaktsmusik under föreställningen. Vid sådana föreställningar gavs i gengäld skådespel som också innehöll scenmusik, vilket innebär att musik i praktiken alltid framfördes i samband med teaterföreställningar. Detta mönster var det vanliga när teatersällskap gästade staden. En teatergrupp som skulle ut på turné engagerade ytterligare någon eller några konstnärer som inte hörde till det rent teatermässiga. Av denna

anledning kom ofta orkestern i Göteborg väl till pass, i synnerhet som teatersällskapen ofta kritiserades för att deras musik lät väl tunn och orepererad. Orkestern bör i dessa fall ha hjälpt till att förebygga sådan kritik.

Det finns däremot också exempel på det omvända, det vill säga att teatersällskapen tyckte sig ha tillräckligt med musiker själva så att Göteborgs orkester blev överflödig. Om ett teatersällskap redan hade engagerat musiker inför sin turné, medförde naturligtvis tvånget att också engagera orkestern en hel del extrakostnader. Inför sin förestående sejour i staden skrev balettmästaren Selinder följande protest till Nya teaterns direktion:

”Hwad Orchestern beträffar så är den öfver all höfva dyr, och då jag har med mig 2ne Virtuoser, så war god och betänk hvad det kommer att kosta ...”¹²⁴

Medverkan i övriga konserter

Förutom medverkan i opera- och teatersällskap, medverkade orkestern också i andra artisters konserter, i den traditionella typen av ”konserter med benäget biträde”. Dessa varierade i antal varje säsong, och var som mest 15 (säsongen 1862/63) och som lägst 3 (säsongen 1865/66). Artisterna var av flera slag, såväl lokala som tillresande artister från huvudstaden och kontinenten. Där fanns också flera sångsällskap (Harmoniska sällskapet, Göta Par Bricole och Amatörernas sångförening) som hyrde orkestern dels för sina privata soarées, dels för offentliga konserter. Orkestern gav också vid ett tillfälle en rent stadsceremoniell konsert, nämligen den som staden gav för de speciellt inbjudna till festligheterna (med kung och hov närvarande) i samband med invigningen av Västra stambanan 5.11.1862. Den konserten var orkesterns bästa ekonomiska affär och inbringade 600 kr, vilket kan jämföras med de cirka 100 kr som var det vanliga arvodet.¹²⁵

Exkurs: Övriga konserter i stadens musikliv

Förutom de konserter som gavs av Göteborgs orkester under perioden 1862–66, gavs det också andra konserter som till viss del kan förtjäna att nämnas här, även om de inte hade något samröre med orkestern. I stort kan man dela in dem i konserter som gavs av Göteborgsmusiker och konserter som gavs av tillresande gäst-artister.

124. Utdrag ur protokoll från Nya teaterns styrelse 30.12.1864 till GOK (”Utgående och inkommande skrivelser, sig. B, GOK, GSA).

125. Se kassaboken (sig. G I:1, GOK, GSA).



I samband med invigningen av Västra stambanan var det festligheter 4–5.11.1862 på Börsen, varvid orkestern medverkade. På teckningen ovan ifrån festbalen syns musikerna som spelade till dans och som stod uppe på den speciella musikläktaren i Stora Börssalen. (Källa: Kjellin 1949)

Denna uppdelning är inte bara för att proveniensbestämma musikerna. Den kan också motiveras med att många av de konserter som gavs av Göteborgsmusiker hade karaktären av att vara institutionella. Ofta var dessa musiker ledare för en kör eller ett kapell som mer eller mindre regelbundet gav konserter i staden.¹²⁶

Konserter med Göteborgsmusiker

Flera av de musiksällskap som fanns i staden hade karaktär av institution. Även om sällskapen var privata, gav de regelbundet offentliga konserter eller soarées för sina medlemmar med samtidig annonsering om möjlighet till medlemskap. Det

126. I framställningen nedan tas också enstaka musiker upp som visserligen inte gav egna konserter, men som ändå spelade en framträdande roll i musiklivet.

äldsta av dessa sällskap, Harmoniska sällskapet, har presenterats ovan i kapitel 2. Detsamma gäller Amatörernas sångförening som var aktiv under 1860-talet.

Ett annat körsällskap som bildades vid denna tid var *Göteborgs folksångförening*, en ombildning av Bildningscirkeln med övertagande av detta sällskaps musikbibliotek.¹²⁷ Folksångföreningen, också det ett manskörsällskap, hade dock inte någon särskilt stor aktivitet, och 15.6.1864 kallade sällskapet till sammanträde ”för en *viktig frågas* afgörande”.¹²⁸ Vi kan förmoda att den viktiga frågan gällde upplösandet av sällskapet, för i fortsättningen återfanns inte sällskapet i stadens tidningar. Sällskapet (liksom tidigare Bildningscirkeln) var en del av den begynnande arbetarrörelsen, och därmed också föregångare till *Göteborgs arbetarförening* som bildades år 1866, se vidare kapitel 4. Sånganförare i Folksångföreningen och i Arbetarföreningens sångkör var som tidigare sagts Justin Thyboni.¹²⁹

Den mest stabila institutionen i stadens musikliv var *Kungl. Göta artilleriregementes musikkår* under ledning av Joseph Czapek, vilket har behandlats i föregående kapitel. Militärmusikkåren bestod när alla andra körer och orkestrar kom och gick, men så var det heller ingen frivillig sammanslutning. I samband med militärmusiken kan också nämnas *Frivilliga skarpskytteföreningen*, som både hade en sångkör under ledning av I. Sandström¹³⁰ och en musikkår. Vanligen var det den sistnämnda som musicerade när föreningen annonserade om konsert. Både militär- och skarpskyttemusikkåren gav regelbundet konserter, inte minst sommardag utomhus. De medverkade också i varsin konsert med Göteborgs orkester, se bilaga 2.

Alldeles tydligt hade dessa båda kapell en folklig förankring som många andra sällskap saknade. När Göteborgs orkester till exempel våren 1865 gav sina populärkonserter i Bloms salong, mottogs dessa mycket svalt av publiken. Under ungefär samma tid gavs i samma lokal konsert av Skarpskyttemusikkåren. Konserten annonserades ej, men blev trots det slutsåld, något som av tidningsuppgifter att döma inte var en engånghändelse.¹³¹

Bland de konserter som gavs i Göteborg av göteborgska musikergrupper har ovan berörts de tre kammarkonserter som några av musikerna ur orkestern (Adalbert Hřimalý, Deutsch, Eysden och Suck) gav under våren 1864 (27.2, 9.3 och 2.5.1864). Medverkande på den andra konserten var också fem blåsare ur orkestern vilka framförde en blåskvintett. Det mesta tyder på att konserterna var ett initiativ av de utländska musikerna själva. Publikuppslutningen var dock inte sär-

127. GHT 6.2 och 9.2.1863.

128. GHT 15.6.1864.

129. Se konsertannons i GHT 29.10.1863. Se också Åkerlund 1918 s. 19

130. Se GHT 5.8.1862.

131. GHT 7.3.1865. Se också GHT 23.3.1866.

skilt uppmuntrande, och initiativet upprepades därför inte trots recensioner om fina musikaliska prestationer.¹³²

Förutom av dessa musikgrupper och sällskap, bars också musiklivet upp av ett flertal enskilda musiker som arrangerade egna konserter och också biträdde i andras. De två främsta var fortfarande *Joseph Czapek* och *Israel Sandström*. Vid en genomgång av annonser och notiser om musik i stadens tidningar under de aktuella åren, framträder dessa två som de allt överskuggande i musiklivet, vilka med outtröttlig energi, vid sidan av sina ordinarie arbeten inom musiken, ledde olika grupper, komponerade egen musik, gav egna konserter samt biträdde i andras.

Två damer som, likt herrarna ovan, var något av veteraner i stadens musikliv var *Euphrosyne Abrahamson* och i synnerhet *Hilda Biörklund*. Vi har också mött dem ovan. Med orkestern medverkade Abrahamson i festkonserten vid Västra stambanans invigning 5.11.1862.¹³³ I synnerhet gav Hilda Biörklund egna konserter, se till exempel en "Andlig konsert" i Christinæ kyrka 23.4.1863.¹³⁴

När Smetana lämnade Göteborg år 1861 efterträddes han som pianolärare av *Rudolph Nathusius*, som ovan har presenterats som en av stadens musikskribenter. Trots sin, enligt Smetana, bristande begåvning deltog Nathusius aktivt i musiklivet och gav bland annat tillsammans med Czapek kammarkonserter i samma stil som hans föregångare hade gjort. Han blev dock inte långvarig i staden och efter våren 1863 syns han inte längre till i tidningarnas konsertannonser.¹³⁵

I börjana av året 1863 kom i stället en ung kvinnlig pianist till staden från Stockholm, *Hilda Thegerström* (1838–1907) som redan hunnit studera utomlands för bland andra Liszt i Weimar. Thegerström hade fått uppgifter om att det fanns ett tomrum efter Smetana och möjligheter till privatundervisning, och inför hennes ankomst skrev Ludvig Norman vid två tillfällen till sin vän S.A. Hedlund och bad denne att använda sitt "kända inflytande inom Göteborgs samhälle" till förmån för den unga pianisten.¹³⁶ I stadens tidningar annonserade hon om pianolektioner,¹³⁷ men hon deltog också flitigt i det offentliga musiklivets konserter. Av brev inom familjen Valentin framgår att Hilda Thegerström även deltog aktivt i salongsmusicerandet.¹³⁸ Efter ytterligare några års studier i

132. GHT 29.2 och 3.5.1864. Se till exempel recension i GHT 3.5.1864 av den sista konserten som uppgavs var "något talrikare besökt än de föregående".

133. Se GHT 6.11.1862. Man kan också misstänka att hon medverkade i Göteborgs orkesters allra första konsert 6.10.1862. Vid denna konsert framfördes nämligen enligt recensionen arian "Casta diva" ur Bellinis *Norma*, samma aria som Euphrosyne Abrahamson framförde vid festkonserten 5.11.1862 (GHT 6.11.1862). Konsertannonsen meddelade endast "Sång af en musikalskarinna".

134. Recension i GHT 28.4.1863.

135. Se också Berg 1914.

136. Brev från Ludvig Norman till S.A. Hedlund daterade Stockholm 19.11.1862 och 16.2.1863 (sig. Nord. korresp., GUB).

137. Se notis i GHT 17.2.1863.

utlandet under andra hälften av 1860-talet, bosatte hon sig på nytt i Göteborg och stannade där tills hon år 1872 blev pianopedagog vid musikkonservatoriet i Stockholm.¹³⁹

Ytterligare två pianister ska nämnas som betydelsefulla i stadens musikliv under åtskilliga år framåt. Den ene var *Albert Lindstrand*, tidigare presenterad i kapitel 2. Den andra var *Aron Hultgren* (1842–1908), också han bördig från Göteborgstrakten. Under åren 1857 till 1863 studerade Hultgren vid musikkonservatoriet i Stockholm och var enligt *Handelstidningen* en av ”musikaliska akademimens skickligaste elever”.¹⁴⁰ Efter ytterligare studier i Leipzig för Carl Reinecke återkom Aron Hultgren till Göteborg och var verksam både som pianolärare och som pianohandlare.¹⁴¹ Vid sidan av dessa sysselsättningar, deltog också Hultgren livligt i konsertlivet. År 1886 flyttade Hultgren från Göteborg för att istället tillträda som kantor och organist i St Pauli församling i Malmö.¹⁴²

En särskild händelse i stadens musikliv under den aktuella perioden var att *Christinæ kyrka* fick en ny orgel som invigdes 17.4.1864. Orgeln byggdes av *Marcussen & Søn*, samma firma som byggde orgeln i *Domkyrkan*. Bland besiktningmännen var *Gustaf Mankell*, som i samband med invigningen arrangerade en andlig konsert i kyrkan tillsammans med *Israel Sandström* och en hel rad av biträdande, bland annat en 120-mannakör.¹⁴³

Konserter med gästartister

Som har omtalats ovan återkom *Smetana* till Göteborg för en visit på ungefär två månader under våren 1862. I staden gav han konserter 26.3 i *Bloms salong*, 10.4. på *Nya teatern* samt en avslutande matiné 2.5 i *Frimurarlogens Pelarsal*.

Ungefär en månad efter det att *Smetana* hade lämnat Göteborg, kom en annan böhmisk pianist för att ge konsert. Det var *Alexander Dreyschock*, den man som år 1856 hade tipsat *Smetana* om arbetsmöjligheterna i Göteborg.¹⁴⁴ En

138. Se brev från *Rosa Valentin* till dottern *Charlotte Valentin* daterat 30.11.1863 samt odaterat ”Måndagsafton”, dessutom brev från *Rosa Valentin* till systemen *Fanny Vallentin* daterat 3.1.1864 (sig. L 112:2a, *Valentinska familjearkivet*, KB).

139. Artikeln *Thegerström* i *Sohlex/2*. Jämför också adressuppgifter i *GAK 1870–72* samt konsertnotiser i *Berg 1914*.

140. *GHT* 14.1.1863.

141. Angående pianoundervisningen, se till exempel stor annons i *GHT* 14.8.1866. *Aron Hultgrens pianomagasin* var ett av de större i staden, och det noterades ofta på programbladen till konserter till exempel ”Konsertflyglar af Blüthner från *Aron Hultgrens pianomagasin*” (se till exempel programblad för konsert 20.1.1886 i *Valentinska familjearkivet*, KB, sign: L 112:14 kapsel 2).

142. *Borgh* 1889 s. 87.

143. *GHT* 16 och 19.4.1864.



François Servais och Per Johan Allander. När Servais besökte Göteborg blev han bekant med Allander, vilket framgår av det vänstra fotot. (Källa: Per Erlanson, Lund)

annan känd instrumentalist från Centraleuropa var cellisten *François Servais* från Belgien (1863). Hänförd blev också den göteborgska publiken av de tre syskonen *Neruda: Franz, Wilhelmina* och *Maria*, också de av böhmisk härkomst, som besökte staden åren 1862 och 1863.

Det ryktades länge om att *Henryk Wieniawski* skulle besöka staden och ge konsert. När han emellertid väl kom reste han endast igenom staden på sin väg till Stockholm. Balettmästaren Selinder, som för tillfället förhyrde Nya teatern, förhandlade med honom om att de tillsammans skulle ge en konsert, men förhandlingarna blev resultatlösa.¹⁴⁵

En annan världsstjärna – och därtill svensk med ett förflutet i Göteborg – som på liknande sätt väckte förhoppningar hos många göteborgare var *Christina*

144. För konsertdatumen i den fortsatta framställningen, se Berg 1914.

145. GHT 30.6.1863.

Nilsson.¹⁴⁶ Även hon anlände till staden, dock utan att ge någon konsert under sin korta vistelse. Hennes besök var helt privat. På samma sätt gästade *Jenny Lind-Goldschmidt* staden sommaren 1862 då hon bodde hos familjen Carnegie på deras Stora torp strax utanför staden.¹⁴⁷

Flertalet av de mer framstående artister som besökte Göteborg, hörde till den skara av svenska (ofta stockholmska) artister som regelbundet gjorde turnéer i landsorten. De hade samtliga många gånger tidigare besökt Göteborg. Några av dem var sångerskorna *Victoria Bundsen* (1862),¹⁴⁸ *Mathilda Eneqvist*, (1862)¹⁴⁹ och *Louise Michaëli* (1863 och 1864). Andra regelbundet återkommande gästartister var hovkapellisten och före detta göteborgaren *Eduard d'Aubert* (1865) och harpisten *E.A. Pratté* (1863, av böhmisk härkomst).

En svensk allierad, regelbundet på besök var *Ole Bull*.¹⁵⁰ Helsvenska var däremot *Småländska husarkvintetten* som musicerade i stadens parker somrarna 1862 och 1863, som så många gånger förut.

AVECKLING AV ORKESTERN

För orkesterns kassaförvaltare Adolf Prytz stod det redan tidigt klart att ekonomin var svag. Den första säsongen för orkestern gav ett överskott i kassan, men redan i april 1864 fann Prytz att den andra säsongen tvärtom skulle efterlämna ett stort underskott. Som har framgått gick orkesterdirektionen med på önskemålet från operadirektör Gaudelius om att utöka orkestern, vilket medförde ökade kostnader.¹⁵¹

I jämförelse med de inkomster orkestern fick av att hyras ut till gästande teater- och operasällskap, var inkomsterna från orkesterns egen konsertverksamhet närmast försumbara. Ur ekonomisk synpunkt hade orkestern kunnat avstå ifrån att ge dessa konserter. Någon enstaka konsert gav god ekonomisk utdelning, men detta var mer undantag.¹⁵²

Vid det sista mötet med bidragsgivarna innan orkestern avvecklades, redogjordes för de ekonomiska svårigheterna och den dåliga publikuppslutningen. Det

146. GHT 7.4.1865.

147. GHT 26.8.1862.

148. Se "Brastad flickan som blev operasångerska", Olsson 1969.

149. Pseudonym Signora Biondini. Eneqvist blev så småningom så världskänd att hon aldrig mer återkom till Sverige. Konstigt nog uppger inte Berg 1914 hennes konserter i Göteborg i oktober 1862. Dessa var ett flertal och många av dem gavs för utsålda hus på Nya teatern, se till exempel recensionen av den första i GHT 27.10.1862.

150. 11.11.1862, framgår ej av Berg 1914.

151. Se Prytz olika kalkyler i "Övriga räkenskaper" (sig. G VIII, GOK, GSA).

berättades om en konsert i Trägårn med frivillig avgift till förmån för orkestern. Trots att publiken hade uppgått till 2.000–3.000 personer inflöt knappt 100 kr, det vill säga knappt 5 öre per person. Det berättades vidare om hur en konsert på Nya teatern –

”... lemnade ringa eller ingen behållning. Äfven försöket på Bloms sal, att gifva billigare soiréer för den stora allmänheten, misslyckades.”¹⁵³

Men det var inte bara orkesterstyrelsen som fann ekonomin med orkestern ohållbar. Även de som hyrde Nya teatern och också tvangs hyra orkestern, gjorde betydande förluster när publiken svek, och flera opera- och teaterdirektörer fick lämna Göteborg med skulder.¹⁵⁴

Redan tidigt hade rykten uppkommit om att orkestern antingen var nerläggningshotad eller kraftigt skulle skäras ner. Inför den tredje säsongen skrev styrelsen för Nya teatern till styrelsen för orkestern och protesterade å det bestämdaste emot varje form av handling i denna riktning.

Denna gång red man ut krisen, men kännedomen om orkesterns dåliga ekonomi var uppenbarligen allmän, inte minst hos de utländska musikerna. Deras situation på arbetsmarknaden var heller inte särskilt gynnsam med kontrakt som upphörde att gälla 1.10. I Göteborg skulle de inte kunna påräkna några nya anställningar, och även i sina hemländer kunde det vara svårt att få anställning så sent på en ny säsong. Med början i april började därför flera av de utländska musikerna att avvika från sina tjänster, i flera fall efter att dessförinnan ha hämtat ut halva månadslönen i förskott.¹⁵⁵

Mot slutet av sommaren 1866 stod det allt mer klart att orkesterstyrelsen ämnade avveckla orkestern, och således inte begära in de bidrag för ytterligare en säsong som bidragsgivarna redan hade tecknat sig för. Till det bekymmersamma läget bidrog också att inget operasällskap hade hyrt in sig på Nya teatern inför säsongen 1866/67, och ersättningen från teatersällskapen var otillräcklig. Det

152. Störst behållning gav orkesterns allra första konsert. Den var av ren premiärkaraktär och den allmänna nyfikenheten medförde en större publik än vad som senare skulle bli regel. För de övriga konserterna och deras ekonomiska resultat, se kassaboken med tillhörande bilagor.

En anmärkning bör göras emot kassören Prytz sätt att räkna: Efter att ha ställt upp intäkterna (från abonnemang och lösbiljetter) har han dragit ifrån omkostnaderna för lokalhyra, annonsering, kringbärning av abonnementslistan och liknande. Till omkostnaderna har han däremot inte räknat den största utgiftsposten: musikernas löner. De utländska musikerna som hade månadslöner kostade för visso ingenting extra, men de svenska musikerna och Czapek fick samtliga betalt per speltillfälle och utgjorde således en extra omkostnad. Om dessa omkostnader dras ifrån intäkterna, minskar den redan lilla nettovinsten ytterligare.

153. Den omtalade konserten på Nya teatern var nr 20 i bilaga 2. Se GHT 16.8. och 20.8.1866.

154. Se kravbrev från orkesterstyrelsen till teaterdirektör Lindmark med dennes svarsbrev (sig. B, GOK, GSA). Se också styrelseprotokoll 28.3.1866 om att avskriva en del av operadirektör Gaudelius skuld (sig. A:2, GOK, GSA).

155. Musikerna som avvek var W. Michalek, J. Sladek, W. Bukovsky, T. Becher, K. Bayer och W. Kozel, se löneutbetalningarna bland verifikationerna (sig. G VII:1, GOK, GSA).

avgörande beslutet togs på ett möte 20.8.1866 vartill orkesterns bidragsgivare hade kallats. Till mötet kom förutom tre styrelseledamöter endast en person!

”Då häri låg ett ytterligare bevis på allmänhetens likgiltighet för denna sak, så kunde utgången icke blifva annan än att orkestern kommer att upplösas.”¹⁵⁶

En avskedskonsert gavs i Trägårn 1.9.1866, varefter styrelsen löste musikerna ifrån deras tjänsteplikter i orkestern. De överblivna pengarna omsattes i hypoteksobligationer. Hanteringen av värdepapper fortgick till 30.6 1969 då kassan uppgick i Eduard Magnus Musikfond.¹⁵⁷ Men Göteborgs orkesterkassa gav också vid enstaka tillfällen bidrag till enskilda konserter med inhyrda eller tillfälligt ihopsatta orkesetrar, se vidare i kapitel 6.

Ödet för notmaterialet är lite oklart. Det är möjligt att det har använts av Göteborgs musikförening under 1870-talet, men senare skänktes det till eller deponerades hos Karl Valentin år 1886.¹⁵⁸

RESULTATET AV GÖTEBORGS ORKESTER

Efter det intensiva musiklivet i Göteborg under andra hälften av 1850-talet bildades en orkester som varade i fyra säsonger. Avvecklingen innebar naturligtvis ett nederlag för dem som hade arbetat för en orkesterbildning i staden och för allmänt bättre förutsättningar för det professionella musiklivet. Emellertid är det också tydligt att de satsningar som gjordes lämnade varaktiga spår på olika plan. Som ett första resultat av orkesterbildningen kan nämnas att staden berikades med ett antal professionella musiker från orkestern vilka ej, i motsats till det stora flertalet, återvände till sina hemländer. Dessa var Anton Luzek, Wenzel Wiesner och Johan Douscha. De två förstnämnda fortsatte att verka som musiker, medan Douscha skapade sig en tryggad inkomst som bokhållare och så småningom grosshandlare för att mer bekymmersfritt kunna medverka i musiklivet på sin fritid.¹⁵⁹ Förutom dessa tre blev ytterligare några musiker kvar i staden under en period, se vidare i nästa kapitel.

Det andra resultatet var att Göteborgs orkesterkassa även efter orkesternedläggelsen fanns kvar som en fond som kom att ha fortsatt betydelse för konsertlivet.

156. GHT 20.8.1866.

157. Uppgift från Love Mannheimer i telefonsamtal 21.11 1983.

158. Detta framgår GOK:s styrelseprotokoll 24.11.1886 och 24.10.1889 (sig. A:2, GOK, GSA). Se också diverse bevarade skrivelser i Valentinska familjearkivet, KB (sig. L 112:8c och L 112:1) med bland annat förfrågningar av Andreas Hallén om att få låna delar av notmaterialet.

159. Douscha nämns i Göteborgs adresskalender 1866 (stavat ”Dousa”) som musikus. År 1868 nämns han som bokhållare. År 1874 och vidare nämns han som handlande. I artikeln ”Eda Douscha” (Johan Douschas dotter) i *Svenskt konstnärslexikon* nämns han som grosshandlare.

Fonden gav vid vissa tillfällen under 1880- och 1890-talen ekonomiska bidrag till olika orkesterkonserter, och den medverkade också vid tillkomsten av Konserthuset på Heden och Göteborgs orkesterförening år 1905.

Som ett tredje resultat bidrog orkesterbildningen till att öka den allmänna medvetenheten och bildningsnivån beträffande orkestermusik och orkesterkonstverksamhet. I detta sammanhang skall också nämnas den organisationsutveckling av konsertlivet och den kunskap omkring detta som hade byggts upp i samband med orkesterarbetet och därefter fanns kvar. Mest tydligt kunde denna know-how iakttagas när ett nytt försök med en orkesterbildning gjordes några år senare.