

KAPITEL 2

DET BORGERLIGA MUSIKLIVET I GÖTEBORG 1850–1880

Under den senare hälften av 1850-talet var musiklivet i Sveriges andra stad mer intensivt än tidigare. Detta hade både yttre och inre orsaker: yttre i form av ett ökat välstånd, successivt bättre kommunikationer och därmed ökat konsertutbud, fler musikhandlare och musikaliska lånebibliotek, ökad instrumenthandel, Nya teaterns tillkomst med mera. Inre orsaker till ett fullödigare musikliv var framför allt ett ökat antal professionella musiker, av vilka Joseph Czapek och Bedřich Smetana skall nämnas före andra, men också en fortlöpande organisatorisk tillväxt med bland annat Czapeks orkesterbildningar.

I detta kapitel skall en översiktlig bild av de offentliga och privata musiklivet i Göteborg under perioden cirka 1850–80 ges. Tonvikt läggs vid perioden fram till år 1862 då Göteborgs orkester bildades, men även mer övergripande företeelser kommer att belysas här som till exempel konsertlokalernas utbyggnad, musikbevakningen i stadens tidningar, publikvanor, publikunderlag och biljettsystem. Avslutningsvis skall de nya strömningar presenteras som kom att ha stor betydelse för musiklivets utveckling.

MUSIK I OFFENTLIG MILJÖ

En skildring av musiken i offentlig miljö rör först och sist vilka olika offentlighetsformer som fanns och som utvecklades. Den första som här skall tas upp är den representativa offentligheten så som den tog sig uttryck i militärmusiken och i kyrkans musik. I Göteborg intog Kungl. Göta artilleriregemente en viktig plats. Även om stadens egna försvarsanläggningar aldrig hade behövt användas, var krig ute i Europa en ständig påminnelse om en osäker och hotfull värld. Vid regementet fanns en militärmusikkår som fortfarande hade vissa rent militära funktioner med signalgivning i strid, men som framför allt hade sin största funktion med att ge konserter dagligen inte bara på regementsområdet utan också ute på staden i samband med paraderingar vid vaktavlösningar med mera. Dagligen tågade vaktparaden ifrån sina kaserner till högvakten vid Gustaf Adolfs torg där några musiknummer utfördes. Polismästaren Elliot berättar att det särskilt om söndagarna

kunde samla stora skaror av åhörare, och även andra berättar om hur vaktparaden kunde ha en hel svans med barn ringlande efter sig när den tågade genom staden.¹

Militärmusikkåren utgjorde det främsta exemplet på den representativa offentligheten inom stadens musikliv. För folket gjordes det tydligt med uniformer, militär utrustning, musik och övriga ceremoniella delar såsom stramt uppträdande i samband med parader. Militären och militärmusiken var därmed en påminnelse för folket i landsorten – betydligt större än Konungens befallningshavande – att det fanns en kungamakt med säte i huvudstaden, och att alla människor ute i landet var underställda konungen och var en del av nationen och folket.

Sammantaget utgjorde militärmusikerna den största enskilda musikergruppen i staden och var som sådan betydelsefull även utanför musikernas egentliga profession. Vid regementet spelade de enbart mässingsinstrument, men privat trakterade de dessutom både träblås- och stråkinstrument och anlätades ofta både vid offentliga konserter och privata fester. Den representativa offentligheten kom därmed vid dessa tillfällen att fungera inom salongsoffentlighetens och inom den borgerliga offentlighetens ramar.

Även kyrkan och den musik som framfördes där skall hänföras till den representativa offentligheten. Kyrkomusiken var av betydligt mindre omfattning än militärmusiken, vilket hade sin grund i kyrkans starka värderingar och syn på musik som något delvis – och ofta – syndigt. Den musik som framfördes var därför framför allt i anslutning till gudstjänster.

Men precis som inom militärmusikorganisationen utgjorde också den kyrkliga musikorganisationen en potentiell resurs för det övriga musiklivet i staden. Flera av stadens ledande musiker och konsertarrangörer var organister i de olika kyrkor som fanns, framför allt Domkyrkan, Christinæ kyrka, Hagakyrkan och Carl Johans kyrka, och även kantorerna hade ofta funktioner inom musiklivet som till exempel sånglärare och körledare.²

Framför allt var det teatern som var det stora forum för borgerlig offentlighet inom kulturlivet. Detta var inte bara i Sverige utan också internationellt och det hade sin grund i att teatern var ett ställe både för kritiska yttringar och för det rena nöjet. I och med mellanaktsmusikens stora betydelse för teatern, fick denna även stor betydelse för musiklivet, vilket skall närmare redogöras för längre fram.

Jämfört med teatern utvecklades musikens olika offentlighetsformer på ett senare stadium, och framför allt gällde detta den marknadsmässiga anpassningen av konserten. Detta hade att göra med den gamla föreställningen om musik som uttryck för känslorna. Konserten som form kom därför, i mycket högre utsträckning än teatern, att ha kvar inslag av det rent privata, både i form av medverkande

1. Elliot 1930 ss. 159f. Se också Cederblad 1884 s. 173.

2. Se till exempel Justin Thyboni, kantor i Christinæ kyrka.

amatörer och i form av intima musikinslag som hade sin egentliga uppförande-miljö i salongernas värld.

Till offentlighetsformerna hör också musiken i stadens tidningar. Tidningen var en av de allra första och viktigaste offentlighetsyttringarna och central för det fria åsiktsutbytet. Moral, estetik och smak blev viktiga frågor att offentligt diskutera, och det fanns en förväntan hos publiken att få sådana frågor belysta. Detta var en av tidningens viktigaste funktioner. Inom musiklivet uppträdde därmed en smakdomare i form av en musikrecensent, som hade den dubbla rollen av att vara publikens företrädare och kritiska granskare av musikutbudet, men samtidigt vara publikens egen pedagog och fostrare.

I det följande skall redovisas förutsättningarna för och vilka resurser som fanns för det offentliga borgerliga musiklivet i Göteborg. Det gäller konsertlokaler, musikbevakningen i stadens tidningar, musiker och mer allmänt omkring musikutbudet. För att belysa de gängse konsertformerna skall jag närmare presentera en enskild sådan. Vidare skall jag försöka ringa in publiken och avslutningsvis beskriva hur förändringar av biljett- och betalsystem på sikt förändrade förutsättningarna för konsertlivet.

Konsertlokaler i Göteborg

Av markeringarna på Göteborgskartan sidan 46 framgår vilka lokaler som användes vid musik- och konserttillställningar i Göteborg under den aktuella undersökningsperioden. Flera av dessa lokaler uppfördes först så småningom. De som var aktuella för den stora allmänheten under 1850-talet var framför allt Bloms salong och Södra Hamngateteatern. Dessa var de mest använda lokalerna för den vanligaste typen av konserter. Lite finare konserter, som de kammarkonserter Smetana var medarrangör till under flera år, gavs ofta i Frimurarlogens Pelarsal. Börsen med dess stora och lilla sal användes visserligen för konserter men enbart för privata sådana. Allmänheten hade inte tillträde till detta hus. Sommartid utnyttjades utomhusrummet i Trädgårdsföreningens Park samt Lorensbergsparken. År 1859 invigdes Nya teatern som kom att brukas som den förnämsta offentliga konsertsalongen. Nya teatern beskrivs separat mot slutet av detta kapitel och vidare i kapitel fyra.

En annan kategori offentliga musikrum, var stadens kyrkor som ibland användes för konserter. Framför allt var det *Christinæ kyrka* som användes. Även i Domkyrkan gavs ibland konserter, men kyrkorådet där var ofta ovilligt att släppa in denna typ av världslig förnöjelse. Visserligen var domprosten Peter Wieselgren, som uppbar sitt ämbete 1856–77, liksom också hans företrädare Thomander betydligt mindre schartauanska än Wieselgrens efterträdare Rosell. Men domkyrkorådets sammansättning var ofta stabilt fördömande mot, som man menade, all

typ av skändning av gudsrummet, så att avslag på en ansökan om att i Domkyrkan få ge konsert var vanligare än beviljande.³

Under 1860- och 70-talen tillkom en del lokaler som, trots andra primära användningsområden inom till exempel skola och idrottsverksamhet, också kom att användas som konsertlokaler. Dessa lokaler presenteras också översiktligt.

Presentationerna av lokalerna som följer beskriver tämligen grovt deras belägenhet, användningsområden, status med mera. Vad som är svårt, är att ge en bild av hur det verkligen var att sitta i lokalerna på till exempel en konsert under en vintermånad. Belysning, värme, ventilation, stolarnas bekvämlighet och liknande är faktorer som är av betydelse för totalupplevelsen av en konsert. Frans Hedberg vittnar i *Fyra år vid landsorts-theatern* om den året-runt-temperering som var det vanligaste i lokalerna: om det var kallt när konserten började, kunde det vara rena bastun vid dess slut. Att detta hade betydelse för såväl musiker och instrument som för publiken är självklart.⁴ Bristen på bekvämligheter var med nutida mått så stor, att ännu så sent som år 1875 följande formulering i en konsertannons kunde fungera som extra publikdragare:

”OBS! 300 platser finnas med ryggstöd!”⁵

Till och med Nya teaterns salong, som i sin prakt jämfördes med Kungl. Operan i Berlin, hade sittplatser nere på ”parterren” utan ryggstöd.⁶

Bloms salong

Konsertsalen framför alla andra under 1800-talet var Bloms salong, som var inrymd i Bloms hotell på Södra Hamngatan.⁷ Snett över Hotellplatsen, som låg framför Bloms hotell, låg – och ligger – huset för dåvarande Hotell Göta källare, ett annat av stadens större hotell.⁸ Vid sidan om de båda hotellen, där idag Hotell Sheraton ligger, låg Södra Hamngateteatern.

Bloms hotell hade grundats år 1808 av Mathias Blom. När han dog år 1829 övertog änkan Anna Maria Blom skötseln av hotellet, och när även hon avled 1847 övertogs skötseln av det enda kvarvarande barnet Johan Abraham Blom, kallad Janne Blom eller vanligare Gubben Blom. Från början hade hotellet enbart

3. Se vidare Jansson 1990.

4. Se vidare Hedberg 1857–58.

5. GHT 18.11.1875. Den aktuella konsertsalen var Högre Elementarläroverkets Solennitetssal.

6. Stribolt 1984 s. 17.

7. Framställningen om Bloms salong bygger, om inget annat anges, på Krantz 1954 och Lagerberg *Göteborgare 3*, efterlämnade artiklar av Magnus Lagerberg som senare har införts i GHT. Artikeln ”Gubben Blom” var införd i GHT 29.12.1928.

8. Ett tredje stort hotell var Hotell Garni med adress Skeppsbron 1, där bland annat Smetana bodde under sin första tid.

fasad åt Södra Hamngatan, men senare utvidgades hotellet utmed Östra Larmgatan till Drottninggatan, och det var åt denna sistnämnda gata som Bloms två fest-salar låg. Det var vanligen den större festsalen som brukades för offentliga tillställningar och kallades Bloms salong.

Fram till och med moderns död hade Bloms salong varit stadens förnämsta, där alltifrån konserter till Göteborgssocietetens maskerader, assembléer och andra fester hölls. ”De mest lysande tillställningarna hölls vid kungliga besök, bland annat 1820 och 1832, då Carl XIV Johan med drottning dansade över de blom-ska tiljorna.”⁹ Även ordenssällskap, körsällskap och andra bildande sällskap hade sin naturliga hemvist i Bloms salar.

Gubben Blom, som alltid hade betraktats som ett original i staden och mest intresserade sig för läsning av tidningar och böcker, var dock inte praktiskt lagd och lät därför sin fastighet förfalla. För den rikare klassen medförde inte detta något problem; den hade år 1849 fått värdiga lokaler i den nybyggda Börsen. Men för den göteborgska allmänheten var salongens fortgående förfall ett allt större problem. Eftersom Södra Hamngateteatern ofta hyrdes ut för längre perioder till resande teatersällskap, var den ofta otillgänglig och konsertgivare var helt hänvisade till Blom.

Även om det allmänna omdömet om Gubben Blom var att han var snål,¹⁰ omtalar Magnus Lagerberg också Bloms stora generositet, då han ofta gratis lånade ut sina lokaler eller undlät att kräva ersättning om publiktillströmningen hade varit dålig. Själv hade Blom på en sidoläktare inrett en gallerförsedd loge med egen ingång ifrån sin bostad, där han i logen utan att själv synas kunde sitta och ta del av tillställningen nere i salongen.

Till lokalens undermåliga skötsel och utrustning hörde att den inte ens hade ett piano vid de otaliga konserter som arrangerades där. Så vid konserter tvingades arrangörerna istället vända sig till olika privatpersoner och låna ett dylikt instrument för konserten.¹¹ När väl pianot kommit på plats dök nästa problem upp:

”Man borde åtminstone kunna påräkna att det finnes en stol att framsätta till pianot, på hvilken en människa kan sitta utan äfventyr.”¹²

I det här fallet var det Smetana som utmanade ödet. Vidare skrev musikrecensenten:

9. Krantz 1954 s. 17.

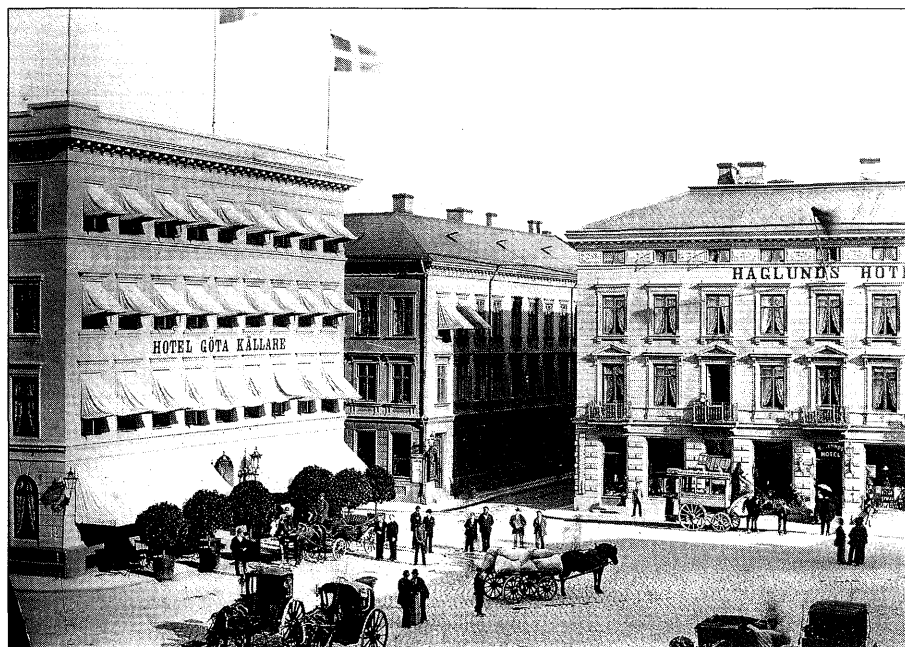
10. Som den gamle man han var med mycket bestämda vanor och åsikter, gick det också många rykten om honom. Bland annat sades det att han inte ville köpa schweizerost därför att han bara fick betala för en massa håll: ”Vad f-n skall jag med den? På ett skålpund ost får en ju två skålpund håll!” (Fredberg 1977 del 2 s. 709)

11. GP 10.9.1859.

12. GHT 7.11.1856. Se också liknande uttalanden i andra konsertrecensioner, till exempel GHT 19.8.1856.



Hotellplatsen med Hotell Göta källare och Bloms hotell i tre olika utvecklingsstadier. Från år 1872 då L.P. Haglund övertog Bloms hotell genomgick hotellet många förändringar i olika etapper. Grand Hôtel Haglund upptog slutligen hela fasaden mot Södra Hamngatan. Interiörbilden här ovan är den enda kända ifrån gamla Bloms salong. I bildtexten står "Herr Rubensons Winterträdgård i Bloms Hôtel". Bilden var införd i Illustrerat Söndagsmagasin 24.12.1848. (Källor: GSM)



På bilden längst upp ser man Hotell Göta källares populära uteservering. Fastigheten är idag nyrenoverad.

”Det är besynnerligt att salens ägare, som bör draga god profit af sin lokal, icke gör något för att förminska obehag, som väl eljest slutligen skola framtinga en annan konsertsalong, äfven om Börssalens helgedom skulle fortfarande blifva sluten och otillgänglig för konsertgifvare.”

Än mer indignerad var en resande som hade besökt samma konsert den 6.11.1856. Han gav följande dramatiska skildring under den talande rubriken (se förtydligande i fotnot nr 13) ”Abdera är ännu ej fallet! Lefve abderismen!”:

”Man har sagt att Götheborgarne äro ett stolt slägte, fallet för lyx, med starkt utbildadt behof af komfort, elegans, ja sökande att i detta hänseende träfla med, om ej öfverträffa, de stora magnefika städerna i stora utlandet. Så trodde ock insändaren, tills han i thorsdags om aftonen bevistade herr Sandströms konsert å Bloms stora sal. Okunnig som han var om Göteborgs resurser, då det är fråga om upplåtande af lokal för en estetisk njutning, som bevistas af hvad samhället har bäst, elegantast och mest bildadt af sin befolkning, trodde han sig få se en konsertsal, rymlig, glad, lyster, beqväm, ja elegant, motsvarande det rykte om stadens storhet och prakt, som blifvit ett ordspråk öfver hela landet, till och med i insändarens egen obemärkta hembygd. Men hvad fann han? Allting utom trefnad; ingenting mindre än beqvämlighet, elegans blott i toiletter; smak blott i de utförda sakerna. Man höll på att qväfvas uti en tropisk atmosfer af åtminstone 40° Celcius; man var i fara att nedtrampas, krossas eller sönderrifvas i de bataljer, som levererades då man skulle ut. Det var både ömkligt och löjligt att se dessa fruar, flåsande under verkan af ångbadet, dessa fina flickor, djerft arbetande sig fram bland drängar och pigor, dessa män, förgäfvos sökande sina fruar, dessa uppmärksamma fästmän, görande breche på folkmassans sebastopolsmurar, för att rädda, såsom Eneas sina husgudar utur Trojas lågor, föremålen för sin ömhet. Jag har aldrig varit med om något sådant och tackade vår Herre, att jag kom ifrån affären med ett afslitet rockskört, en förlorad galosch och mitt ena glasöga tillspillogifvet, då så många andra ej stort bättre lyckades, än om de varit med, då Malakow stormades.”¹³

De dåliga lokalerna hos Bloms användes ibland i recensionerna som intäkt för att konserterna hade varit dåligt besökta. Det finns också flera uttalanden i recensioner som tyder på att en viss del av borgerskapet höll sig för fint för att över huvud taget sätta sin fot i Bloms salong. Vid flera tillfällen ombads konsertgifvaren att ge konserten i repris men i stället på Södra Hamngateteatern.¹⁴

När Gubben Blom dog i april 1872 köptes hotellet av L.P. Haglund, ägaren till det intilliggande Hotell Göta källare. Eftersom underhållet på Bloms hotell var eftersatt, började Haglund omedelbart restaurera byggnaden och modernisera hotellet efter tidens krav. År 1876 var det klart för invigning med det nya namnet

13. GHT 10.11.1856. Abdera var en rik stad i Grekland under antiken, och dess invånare abderierna var kända för sin enfald. (NE, artikeln ”Abdera”)

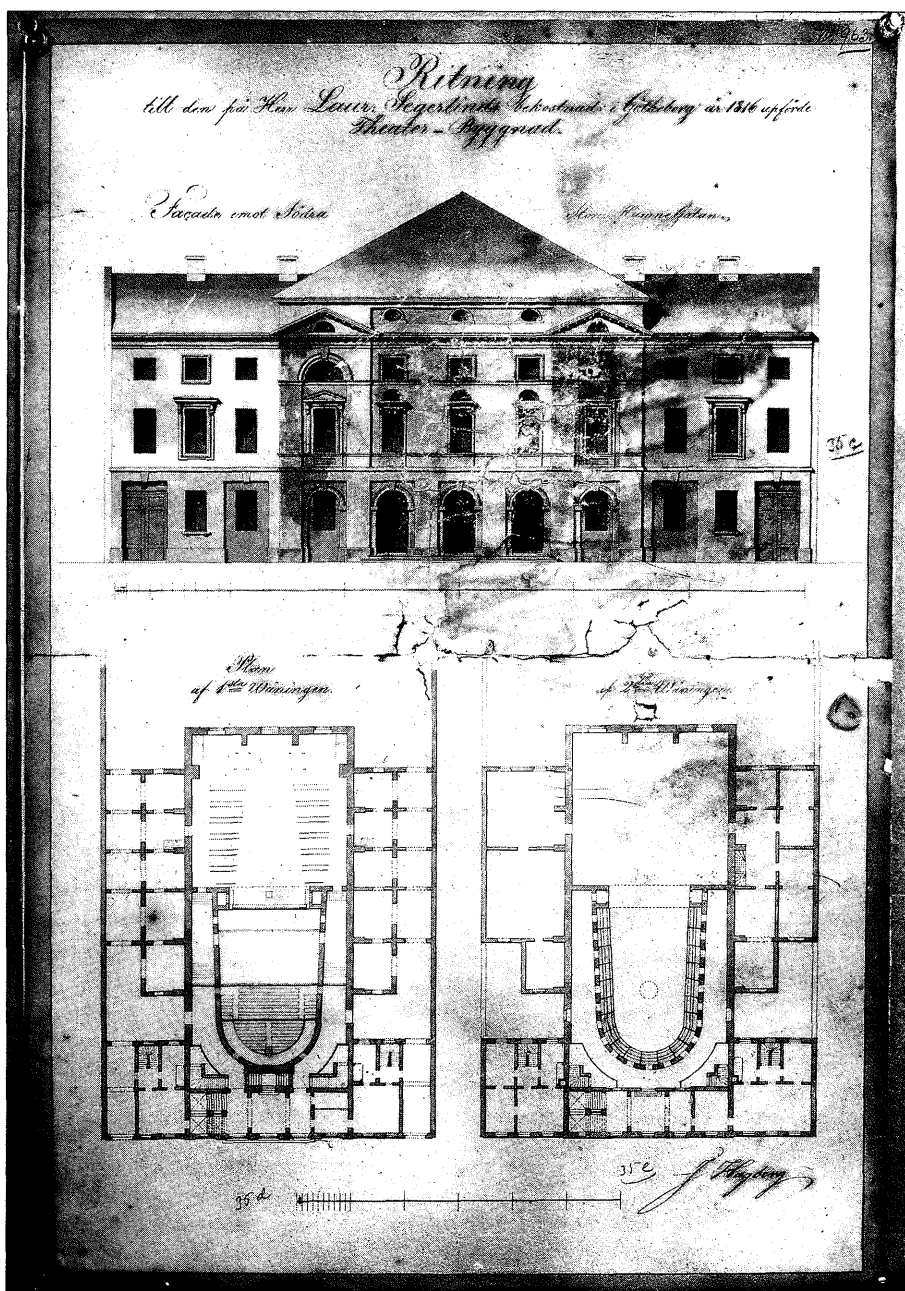
på fasaden men med det gamla i göteborgarnas medvetande;¹⁵ en annons i *Handelstidningen* 7.9.1877 om konsert i ”f.d. Bloms sal i Haglunds Hotell” tyder på att salongen och begreppet levde kvar ännu flera år efter gamle Bloms död. Hotellet blev nu en märkesbyggnad för staden Göteborg, där alla prominenta gäster såsom Ole Bull, Christina Nilsson, Joseph Joachim med flera bodde när de kom på besök. Haglund fortsatte tillbyggnaden successivt under resten av seklet; grannfastigheter köptes in och taket höjdes i omgångar, så att Grand Hôtel Haglund slutligen sträckte sig över större delen av kvarteret. Så sent som år 1949 inköptes den sista grannfastigheten Hôtel Savoy och blev annex till Grand Hôtel Haglund. Hotellet fanns kvar till 1970, och två år senare revs fastigheten för en nybyggnad med adress Södra Hamngatan 49–57.

Södra Hamngateteatern

Som det visade sig i kritiken mot Bloms salong, var alltså Södra Hamngateteatern ett alternativ till Bloms salong. Fram till dess att Nya teatern stod färdig 1859 benämndes Södra Hamngateteatern också Stora teatern. Därefter i stället Mindre teatern, ibland Äldre teatern eller Gamla teatern.

Teatern kallades också Segerlindska teatern efter Laurentius Segerlind som hade låtit bygga den. Segerlind var krögare och drev sedan år 1808 Hotell Göra källare som han också hade låtit bygga. Då kritiken bland allmänheten i Göteborg under början av seklet var stor mot stadens då enda och därtill första teater, belägen på Sillgatan och därför benämnd Sillgateteatern, tog sig Segerlind för att köpa hotellets granntomt vilken var obebyggd efter det att de gamla försvarsanläggningarna hade rivits. Där lät han sitt teaterhus byggas efter ritningar som var kopierade från Gustav III:s opera i Stockholm. Teatern stod färdig år 1816, och i salongen fick 1.259 personer plats.¹⁶ Detta var en ofantligt stor teater i förhållande till stadens totala folkmängd 15.000 invånare.

-
14. Ett sällskap som kallade sig De svenska natursångarne gav 14.1.1857 konsert i Bloms salong. I recensionen dagen därpå i GHT meddelade recensenten att sällskapet, på anmodan av flera personer som inte ville bevista denna lokal, ämnade ge ytterligare en konsert och då på Södra Hamngateteatern. Se också den konsert Czapek gav 12.3.1857 i Bloms salong. I recensionen omtalades det att konserten på grund av ”en mängd enskilda tillställningar” (det vill säga privata kalas) inte hade varit så besökt som den förtjänat. Därför ämnade Czapek gå en allmän önskan till mötes och ge konserten da capo på Södra Hamngateteatern, eftersom denna, betonades det, var en ”lämpligare lokal än denna olyckliga blommska salong”. (GHT 14.3.1857. För exempel på ytterligare klagomål, se också GHT 13.11.1856 och 15.1.1857.)
 15. Vissa delar av hotellet torde ha stått färdigt betydligt tidigare. Enligt en konsertannons i GHT (6.11.1873) gav Beyerböckska kapellet konserter i ”Nya Vinterträdgården i Haglunds annex (ingång från Drottninggatan)” redan i november 1873.
 16. Berg 1900 s. 126. Det normala publikantalet var 1.159, men det gick att få in ytterligare 100.



"Ritning till den på Herr Laur. Segerlinds bekostnad i Göteborg år 1816 uppförde Theater-Byggnad." Överst fasad mot Södra Hamngatan. Underst t.v. parkett och scen och t.h. första radens balkong. Det stora vita utrymmet på parkett mellan bänkraderna och scenen var den s.k. stående parterren med billigare stäplatser. (Källa: GSM)

Men fyrtio år senare hade även denna lokal börjat bli otidsenlig, och många göteborgare längtade efter att nybygget i Kungsparken strax utanför staden skulle bli färdigt.

Teaterns långsträckta åskådarrum var av en tittskåpsmodell som hade introducerats i Sverige redan på 1600-talet.¹⁷ Nu – på mitten av 1800-talet – hade dessa idéer blivit helt föråldrade och överensstämde inte alls med den nya tidens anspråk. Albert Cederblad som 1884 skrev en historik över staden mindes den långsmala salongen med tre logerader:

”Golfplatserna voro till en början fördelade i öfre och nedre parkett samt stående parterr, den senare en för nutidens teatrar okänd plats, som låg mellan orkestern och nedre parketten, men naturligtvis så lågt att parkettplatsernas innehafvare obehindrat sågo öfver hufvudena på de stående herrarna i parterren. Det var ännu på den tiden, då man såg föreställningarna iklädda ytterplagg.”¹⁸

Utrymmet för ståplatser på parterren framgår av illustrationen till vänster. Exempel med ritning på en liknande salong med stående parterr längst fram har Heinrich W. Schwab i *Das Musikgeschichte in Bildern: Konzert*.¹⁹

I början av 1850-talet var teatern i så dåligt skick att *Skarpskytten* talade om ”det skrala, reparations-tarfvande trevåningshus,” där man i salongen kunde få både influensa, gikt, reumatism och ”så när sagt gallfeber på halsen”.²⁰ År 1857 gjordes en påtaglig modernisering av salongen, och göteborgarna kunde i annonsen för en konsert av Czapek läsa att teatern ”för första gången kommer att upplysas med gas”.²¹ Något senare gjorde Carl Ahlborn, ornamentbildhuggare från Stockholm, en välbehövlig ansiktslyftning av teatersalongen. Ahlborn var egentligen anställd i Göteborg för att göra inredningen till Nya teaterns salong, men för detta erhöll han så dålig ersättning, att han också rustade upp Södra Hamngateteaterns salong. Denna åtgärd var till stor förtret för Nya teaterns styrelse, vilket *Tidning för theater och musik* beskrev på följande sätt:

”Denna jalousie uppkom nämligen deraf, att hr Ahlborn [...] helt nyligen och på mycket kort tid dekorerat den för sin fulhet ryktbara salongen i gamla teatern, och det på ett sätt som väckt allmän öfverraskning. Icke minst förvånad blev den nya teaterns styrelse, som i den sålunda uppputsade gamla teatern trodde sig se en farlig medtäflare.”²²

17. Stribolt 1984 s. 11, jämför Drottningholmsteatern.

18. Cederblad 1884 ss. 36f.

19. Schwab 1971 s. 66.

20. *Skarpskytten* nr 1, 23.4.1851

21. GHT 17.3.1857.

22. *Tidning för theater och musik* 30.3.1859.

Till följd av konkurrensen från Nya teatern byggdes Södra Hamngateteatern om i början av 1860-talet. Efter ombyggnaden hade teatern en amfiteater, det vill säga parkett, och två logerader och inrymde cirka 500 personer.²³ Salongen användes under en period mer för konserter, och i konsertannonser kunde det nu stå att konserten ägde rum i "Nya konsertsalongen i Äldre teaterhuset", eller som *Handelstidningen* skrev i en notis: "... den nya och vackra konsertsalongen uti det fordna theaterhuset."²⁴ Teatern användes också under ett skede för Stadsfullmäktiges sammankomster, men år 1864 återinrättades den som teaterlokal, bland annat efter protester mot "tyskeriet" på Nya teatern, där under flera säsonger tyska operasällskap hade uppehållit sig. Den 21 december 1892 brann huset ner.

Namnformerna för teatern hade genom tiderna varit många: Segerlindska teatern, Södra Hamngateteatern, Stora teatern. I och med tillkomsten av Nya teatern i Kungsparken år 1859 kom den gamla teatern att benämnas Mindre teatern. I denna bok benämns den fram till 1859 Södra Hamngateteatern och därefter Mindre teatern.

Frimurarlogens Pelarsal

Den vid sidan av Börsen mest exklusiva konsertsalen var Frimurarlogens Pelarsal, en uppfattning som delades av de flesta.²⁵ Eftersom de konserter som gavs på Börsen ej var för allmänheten, kan man med fog säga att Pelarsalen var den bästa offentliga konsertsalen i Göteborg. Emellertid fanns det också de inom Frimuraresamhället som opponerade sig mot att utomstående fick utnyttja lokalerna, och under vissa perioder förbjöds också denna verksamhet.²⁶

Frimurarlogens Pelarsal är den enda konsertsal, förutom kyrkorna och Börsen, som idag finns intakt bevarad. Byggnaden invigdes år 1806, och är därmed en av de första som uppfördes efter den stora brand som år 1802 ödelade samtliga hus mellan Västra och Östra Hamngatorna samt mellan Hamnkanalen i norr och Vallgraven i söder. Redan år 1820 brann delar av huset åter ner till grunden, men den del av huset som ligger åt Södra Hamngatan och som inrymmer Pelarsalen klarade sig och kunde efter lindriga skador restaureras till sitt originalskick.

Redan från början stod det klart att huset skulle bli ett av stadens finaste representationshus, och många av stadens ordnar och sällskap hyrde under åren in sig i lokalerna. Pelarsalen är belägen en våning upp utmed Södra Hamngatan, och på bottenvåningen fanns då som nu en restaurang. Stället kallades Framfickan och var för finare folk än de som satt i Bakfickan, en restauration som låg åt Drott-

23. Cederblad 1884 ss. 36f.

24. GHT 3.11.1863.

25. GHT 9.2.1857.

26. Karling 1918 ss. 39, 63f.



Frimurarlogens Pelarsal (Källa: GUB)

ninggatan. Maja Kjellin berättar att gästerna i Framfickan brukade roa sig med att sitta vid fönstren och betrakta de tvättgummor som låg på sina knän på en sköljflotte ute i Hamnkanalen och klappade tvätt.²⁷

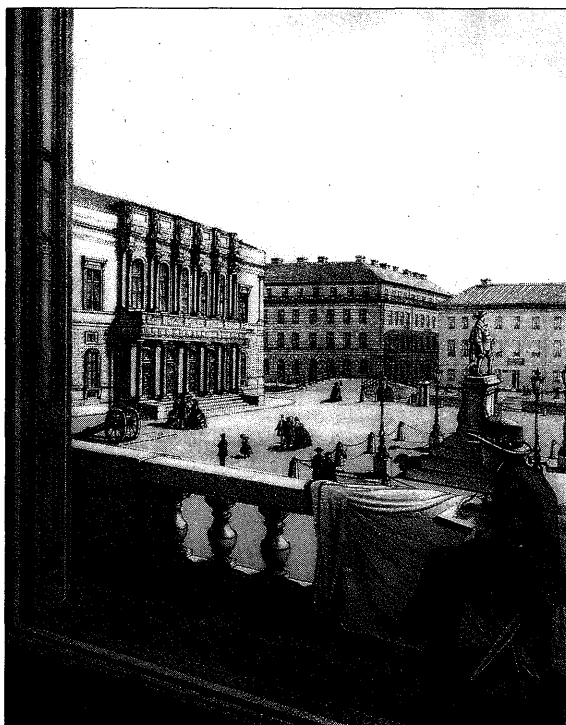
I Pelarsalen gavs under 1800-talet några av de mest exklusiva konserterna. Legendariska blev de kammarkonserter som Bedřich Smetana, Joseph Czapek och August Meissner under flera år arrangerade i denna lokal.

Börsen

De första planerna på en börsbyggnad började smidas kring år 1810, men det kom att dröja ända till 1844 innan huset kunde börja byggas.²⁸ Fem år senare, år 1849, invigdes det. Husets viktigaste funktion var att tjäna stadens näringar, det vill säga handel, mäklari och liknande. Det var också säte för stadens styre, fram till år 1863 *Borgerskapets äldste* och från detta år, i samband med de nya kommunallagarna, *Göteborgs stadsfullmäktige*.

27. Kjellin 1959 s. 107.

28. Kjellin 1949.



Börsen sedd från stora Rådhusalen. Litografi ur Göteborg med dess omgifningar, första bandet 1859. Gustav Adolf-statyn kom på plats 1854. I bakgrunden Östra Hamngatan med Östra Hamnkanalen.

(Källa: GSM)

Husets egentliga namn var Göteborgs Börs- och Festivitets Byggnad, och därmed förstås den andra viktiga funktionen: representationer med fester. För detta fanns inte bara restaurang, kafé, biljardrum med mera, utan framför allt Stora och Lilla festsalen som båda användes för konserter, baler, middagar och annat. Båda salarna hade läktare, vilka tacksamt kunde utnyttjas vid musikaliska sammanhang. Som framgått ovan stod inte börssalarna öppna för vanliga offentliga konserter, vilket dock inte hindrade Harmoniska sällskapet ifrån att ha sina sammankomster där. Sällskapets medlemmar och styrelseledamöter var nämligen högst desamma som stadens styresmän.

Trädgårdsföreningens park

Trädgårdsföreningens park, eller i dagligt tal bara Trägårn, var det ställe dit både "den eleganta världen och medelklassen, söndagarne äfven den bättre delen af arbetsklassen" gick för att "lefva sig själf till behag i mindre hast och jägtande".²⁹ Parken hade en schweizeripaviljong, uppförd år 1858 i mohrisk stil, och musiken som var en självklarhet i parken framfördes vanligen ifrån trädgårdsmästarens

29. Cederblad 1884 s. 208.

veranda. År 1863 byggdes en musikpaviljong, som dock i akustiskt hänseende var mycket dålig.³⁰ Trots det bjöds göteborgarna nästan dagligen under sommarmånaderna på så kallad harmonimusik härifrån. Se illustration på sidan 279.

Historikern Albert Cederblad skriver år 1884 att såväl schweizeripaviljongen som musikpaviljongen väntade på värdigare efterträdare.

Lorensbergs park

Lorensbergs park var den andra av stadens två sommarparker, dock på längre avstånd ifrån den gamla stadskärnan innanför Vallgraven. Parken låg på området där nu Hotel Park Avenue och Lorensbergsteatern ligger. Den 1.12.1864 brann stora delar av området ner med framför allt restaurangen som största förlust. Parken stod på grund av detta obrukbar under några år men kunde återinvigas år 1867 med en nyuppförd restaurang och med restauratör Robert J. Graf som ägare sedan 1866.

Den nybyggda restaurangbyggnaden hade en stor festsal med en mycket vacker musikläktare. Dessutom fanns i samma byggnad en "Vinterträdgård" där det arrangerades konserter även vintertid. Mitt emot restaurangen uppfördes också en musikpaviljong i rotundaform.³¹ Se illustration på sidan 382.

Övriga konsertlokaler

Högre Elementarläroverket uppfördes efter ritningar av stadsarkitekten H. Strömberg vid Hvitfeldtsplatsen och invigdes år 1862. Skolan, som senare ändrade namn till Gamla Latinläroverket, hade från början en *Solennitetssal* som enligt samtida bilder var mycket vacker. Salen rymde 1.000 personer och var mycket omtyckt och använd för föredrag, konstatställningar, konserter med mera. Även om huset idag finns kvar, är så inte fallet med Solennitetssalen som har byggts om med ett mellanplan och inretts för kontorsceller.

Exercishuset uppfördes år 1867 på Exercisheden av arkitekten A. Heilborn och donerades till staden av grosshandlaren och kommunalmannen Julius Lindström. Huset, som än i dag finns kvar, användes i början av skarpskytterörelsen och senare av idrottsrörelsen. Det var således inte byggt för konsertbruk men kunde ta emot en stor publik, och lokalen hade därmed under andra hälften av 1800-talet samma funktion som Scandinavium och andra jättearenor har idag när världsstjärnor kommer på besök. Olämpligheten att använda Exercishuset som

30. Cederblad 1884 s. 212. Om musikpaviljongen, se också notis i GHT 26.6.1863. Se också Fredberg 1977 del 3 s. 23.

31. Jämför Cederblad 1884 s. 71 och *Lorensbergs etablissement* 1912 ss. 11ff. Angående vinterträdgården, se till exempel annons i GHT 13.11.1875.

konsertsal påtalades också, som här efter en konsert med Zelia Trebelli och hennes impressario Conrad Behrens, som själv var sångare. Publiken bestod av –

”... inemot 1.600 personer. Det väldiga, långsmala rummet, så olämpligt som möjligt till musikal och fylldt, som det var, med människor nästan till trängsel, var en svår pröfvosten för rösternas styrka och klang, och så väl konstnärinnan som allmänheten hade visserligen kunnat fordra, att de bestämmande valt en fördelaktigare lokal.”³²

Arbetareföreningens lokal låg vid Södra Allégatan i hörnet mot Järntorget. Göteborgs arbetareförening bildades år 1866 och finns beskriven ovan. I början av 1870-talet började föreningen anlägga ett eget hus. Detta stod klart år 1874, och två år senare togs också en teater i ena flygeln i bruk. Denna Arbetareföreningens lokal, också kallad Folkteatern, blev en viktig mötesplats och scen för decennier framåt, ända till dess att huset revs år 1955 för att ge plats åt tidningen Ny Tids lokaler.³³

Musiken i stadens tidningar

Eftersom stadens tidningar dels var ett forum för offentlighetsbildningen av musiklivet, dels är en viktig informationskälla för en nutida betraktare, skall några ord om tidningarna och skribenterna sägas.³⁴

Den grundideologiska skillnad som fanns mellan Handelstidningen och Göteborgs-Posten och som tidigare har beskrivits, tog sig inte direkta uttryck i musikrapporteringen mer än tillfälligtvis i några mindre skärmytslingar. Det tycks ha funnits en viss animositet tidningarna emellan som märktes i ”pekpinnar”, berik-

32. GHT 27.3.1876. ”De bestämmande” var impressarion Conrad Behrens som hade rykte om sig att vara snål och gnidig, Behrens var också impressario för Christina Nilsson som kom till bland annat Stockholm och Göteborg i augusti och september samma år. Det dröjde emellertid innan Nilssons konserter kom igång, vilket enligt Behrens berodde på att sångerskan var sjuk. GHT däremot förde fram rykten om en schism mellan Nilsson och Behrens, vilket skulle ha sin grund i att Christina Nilsson ansåg att Conrad Behrens ”köpslageri hade allt för mycket af gård-farihandlare i sig”. (GHT 26.8.1876)

33. Det var också denna lokal som August Palm, när han 1882 var på besök i staden för att hålla möte, förvägrades hyra med motiveringen: ”I betraktande därav att socialismens välmenta och i vissa fall goda strävanden sakna utsikt att komma till praktisk verkställighet och att sålunda Arbetareföreningen skulle i händelse av bifall till hr Palms anhållan visa sig solidarisk med opraktiska tidsriktningar, kan styrelsen ej bifalla hr Palms begäran att få hyra stora salen för hållande av socialistiskt möte, så mycket mindre som hr Palm tydligen och offentligen uppgivit att han hitkommit för att driva socialistisk agitation” (citerat efter Fredberg 1977 del 1 s. 715).

34. Som ovan har omtalats var Handelstidningen under 1850-talet stadens enda dagstidning. Från nyåret 1859 började också Göteborgs-Posten ges ut, till en början med tvådagarsutgivning men från början av år 1860 även den med sexdagarsutgivning.

tiganden och tjuvnyp. Detta gällde även musikbevakningen, även om det var av ganska liten omfattning.³⁵

Däremot var det en skillnad mellan de båda tidningarnas musikrapportering i det att Handelstidningens var mer intensiv och initierad än Göteborgs-Postens. Musikskribenten i Göteborgs-Posten, Victor Sjöberg, var inte delaktig i stadens musikliv så som Handelstidningens skribenter Israel Sandström och senare Axel Stål var. Sandström skrev i Handelstidningen från 1850-talet fram till cirka 1870, varvid Stål tog vid och medverkade fram till december 1874.

Av denna anledning har Handelstidningen varit den värdefullaste källan för den offentliga bedömningen av musiklivets händelser. Naturligtvis har också Göteborgs-Posten använts då det har kunnat anses befogat, oftast på grund av att uppgifter har saknats i Handelstidningen.

Handelstidningen (egentligen: *Göteborgs Handels- och Sjöfarts Tidning*) är en källa till information inte bara om vilka konserter som gavs utan också mer allmänt om musiklivet i staden. I tidningen annonserades förutom konserter också mycket annat såsom sammanträden för körer, noter som fanns till salu och/eller utyrning, undervisning som förmedlades och liknande.

Tidningarna var på den tiden inte redigerade på samma sätt som de är idag med fristående artiklar under speciella rubriker. I stället stod artiklarna uppställda löpande efter varandra med en övergripande rubrik, till exempel "Inrikes nyheter". Ett ämne som härvidlag ibland skilde sig från den övriga nyhetsrapporteringen var musik, och det kunde stundom hända att en konsertrecension gavs speciellt redaktionellt utrymme under rubriken "Musik". Detta gällde inte i lika hög grad ämnesområden såsom teater, litteratur och konst.

Under perioden fram till och med år 1869 var musikartiklarna, liksom för övrigt alla andra artiklar i tidningen, osignerade. Däremot vet vi från annan källa att det var Israel Sandström som var musikrecensent på Handelstidningen.³⁶ Det går dock inte att få full klarhet i exakt när och vilka artiklar som Sandström skrev. Lundstedt anger bara att Sandström medverkade i tidningen, och även i nekrologer och andra artiklar över Sandström angavs han som skribent i Handelstidningen. Oftast recenserades inte de konserter Sandström själv arrangerade, men det finns också exempel på konserter av Sandström som recenserades, vilket tyder på att ytterligare någon kan ha fungerat som musikrecensent åt tidningen.³⁷ De recensioner och övriga artiklar som skrevs var musikaliskt mycket initierade. I

35. Se till exempel GP 26.2., GHT 26.2. och GP 27.2.1875. GP kom ut på morgonen och GHT på eftermiddagen. Därför kunde GHT samma dag 26.2.1875 kommentera GP för vad den hade uttryckt för åsikter på morgonen. GP gav svar på tal morgonen därpå.

36. Lundstedt 1902 s. 73.

37. Se till exempel konserten 6.11.1856 som recenserades i GHT 7.11.1856. Om Sandström har haft en kollega på tidningen, kan det inte ha varit någon av de personer som Lundstedt anger som musikrecensenter, eftersom dessa personers levnadsdata inte stämmer med de nödvändiga betingelserna.

recensionen efter en av Czapeks konserter påpekade recensenten att 32-delarna i *Oberonuvertyren* skulle spelas mer pianissimo, ”varigenom effekten bliver större, och deras mening – elvornas luftiga dans – verkligare”. Vid andra tillfällen kunde recensenten fullständigt redogöra för ett verk med tempobeteckningar, modulationsutvecklingar med mera.³⁸

Musikskribenten i *Handelstidningen*, Israel Sandström, var förespråkare för en hög konstnärlig nivå och reagerade ständigt mot sådant som han betraktade som ytlig publikkurtis. När Oscar Fredrik Stenhammar som ung 22-åring gästade staden för att ge konsert, uppmanade recensenten honom efteråt att träget fortsätta med övningar så att han inte förstör sin stämma med en ”massa röstvidriga jonglerier”,³⁹ och när Tyrolersällskapet Daser gav konsert i staden upprörde detta recensenten i så hög grad att han efteråt skrev:

”Det hela var dock, för att begagna ett lindrigt uttryck, väl tarfligt; vi äro nu en gång så bortskämda här, att vi av en ’Konsert’ vänta och fordra något helt annat än den sorts musik, på hvilken vid detta tillfälle bjöds.”⁴⁰

Frågan inställer sig nu hur representativ Sandström var med sina musikaliska uppfattningar för den övriga publiken. Svaret måste här bli att han inte var särskilt representativ, ibland inte alls. Stöd för detta finner vi i ett brev från Anselm Moses Nissen, sånglärare och kantor i Synagogan och en slags allt i allo för Smetana under dennes Göteborgsår.⁴¹ Anselm Nissen skrev till Smetana sommaren 1861 och berättade om vad som tilldrog sig i staden och inom musikalivet. Angående Sandström skrev Nissen att Sandström gjorde allt för att stjälpna människorna (underförstått de som uppträdde), och att publiken var mycket förargad över honom.⁴² Sandström tycks ha betraktat sin funktion som stadens musikaliska rättesnöre och sett sina stränga uppfattningar som mycket viktiga att förmedla. Inte ens Smetana gick säker, utan även han fick sin del av kritiken. Följande exempel är belysande för hur Sandström ofta strävade efter att framhålla det goda men samtidigt, som för att visa sina egna kunskaper, ge en kritisk vinkling som motvikt. Vid konsert 9.12.1858 i Bloms sal framförde Smetana Beethovens

38. För recensionen till *Oberonuvertyren*, se GHT 18.12.1856. För det sistnämnda exemplet, se GHT 2.5.1857. Se även längre fram i detta kapitel angående reaktionen mot ”framtidsmusiken”.

39. GHT 1.12.1856.

40. GHT 2.9.1856.

41. Grehn 1968 s. 159.

42. Brev från Anselm Nissen till Smetana daterat Göteborg 18.12.1861–14.1.1862: ”Sandström ist der Referent der Hedlundschen Zeitung, und thut alles um die Leute zu stürzen, das Publicum ist auch sehr über ihn erbost.” (sig. MBS, S 217/754. Att brevet har en datering som nästan sträcker sig över en hel månad beror på att Nissen var svårt sjuk och endast kunde skriva i korta stunder. Nissen avled senare sommaren 1862.)

pianokonsert i c-moll och då också med sin egen kadens till första satsen. I recensionen dagen därpå i Handelstidningen skrev Sandström:

”I C-mollkonserten för Pianoforte uppträdde Herr Smetana med en glänsande virtuositet och ett föredrag, som vittnar om den största förmåga af självständig, djup och sann uppfattning. [...] Uppriktigt tillstå vi dock, att den i första satsen af konserten inlagda kadens ej fullkomligt tillfredsställde våra små begrepp om *enhet*.”⁴³

Under år 1869 kan man så märka en viss förändring i musikartiklarna. I till exempel en förhandsnotis 29.5.1869 för en ”Vokal- och Instrumentalkonsert” 31.5.1869 i Trägårn med Sandström som arrangör, omnämndes denne i sådana ordalag att han knappast kan ha skrivit förhandsnotisen själv. Flera av artiklarna om musik var nu också undertecknade med den signatur ”- t -” som var Axel Ståls. Ståls signatur skulle läsarna från och med nu återfinna i tidningen under fem år framåt. Den 12.12.1874 stod den sista konsertrecensionen undertecknad ”- t -” att läsa i Handelstidningen med undantag för en personlig insändare Stål gjorde i juni 1878. Efter ytterligare fem år var Stål tillbaka som musikskribent men då i konkurrenten Göteborgs-Posten.⁴⁴

Vem som efter Stål ansvarade för musikanmälningarna i Handelstidningen är något oklart. De första artiklarna efter Ståls var osignerade, men snart finner man musikrecensioner som var enhetliga till karaktären och dessutom undertecknade ”a -”. Recensionerna med signaturen ”a -” blev inte långlivade i Handelstidningen, de fanns där bara i en och en halv månad i mars och april 1875.

Under flera år härefter var artiklarna helt osignerade. Dessa artiklar och recensioner var ganska ”normala” och skilde sig inte nämnvärt från vad som skulle kunna anses vara ”standard” under den här tiden.

Det gjorde däremot de som började komma mot slutet av 1877 och var signerade med ett frågetecken ”?”. Dessa artiklar var till innehåll och stil lika krystade och pretentiösa som signaturen vittnar om, och de hade ofta mer karaktären av personliga kåserier än sakliga musikrecensioner och bedömningar av offentligt

43. GHT 10.12.1858. Kadensen var komponerad av Smetana och finns i original på Smetanamuseet i Prag.

44. Lundstedt uppger signaturen ”- t -” som Ståls för den tid då Stål skrev i GP från 1879. När det gäller GHT uppger Lundstedt endast att Stål var musikrecensent i början av 1870-talet, (Lundstedt 1902 s. 74). Signaturen ”- t -” även för GHT avslöjade Stål 1878 i en tidningspolemik. Ordväxlingen var gentemot kapellmästare Hultén och gällde att denne på ett icke rättvisande sätt hade meddelat att fröken Klingstedt hade dragit sig ur den konsert med Hultén vari hon skulle medverka. Signaturen ”- t -” inträdde då till fröken Klingstedts försvar mot vilket i sin tur Hultén ingav ett skarpt svar. Den 17.6.1878 svarade Axel Stål, som också undertecknade artikeln med sitt eget namn, att han inte tog tillbaka ett enda ord som han under signaturen ”- t -” tidigare hade skrivit.

framförda konserter.⁴⁵ I detta hänseende var både Ståls och signaturen "a –":s recensioner föredömliga.

Men som fallet var med "a –" blev också "?"'s skriftställerier av kort varaktighet, och läsarna fick nu i stället ta del av recensioner signerade "– g –", som emellertid också de var av mer sporadisk karaktär. Ofta var artiklar och recensioner osignerade, och det tycks som om Handelstidningen under en lång period hade problem med att finna en lämplig person att sköta musikskriftställeriet.

Vilka personer som döljer sig bakom signaturerna "a –", "?" och "– g –" samt för de osignerade artiklarna är höljt i dunkel. De personer som Lundstedt anger som musikmedarbetare i Handelstidningen och som är tänkbara är följande: Elfrida Andrée ("musikbidrag"), Israel Sandström och Axel Stål ("musikrecensent i början av 1870-talet"). Övriga personer är Assar Olsson Assar (1897), Adolf Lindgren (från 1900), Ernst Fredrik Peterson (från 1886), och Karl Valentin (1884–97).⁴⁶ Flertalet av dessa kan uteslutas förutom Elfrida Andrée. På Musikaliska akademins bibliotek finns bevarat ett av Elfrida Andrée skrivet brev, odaterat och utan adressat:

"Dr Hedlund sade att det skulle vara sign. under. Jag kan ej bestämma mig hvilken bokstaf jag vill ha. Sätt ni efter behag G, g – ? l eller hvad som helst."⁴⁷

Att detta meddelande har att göra med Andrées skriftställerier i Handelstidningen är ställt utom allt tvivel. Dessvärre lämnar det utrymme för flera tolkningar, nämligen såväl signaturen "?" som "– g –". Det finns naturligtvis också en möjlighet att Andrée har skrivit under olika perioder med olika signaturer.

Vad gäller musikbevakningen i *Göteborgs-Posten* var den – jämfört med Handelstidningens många personbyten – mer kontinuerligt handhavd av en och samma person nämligen litteratören Victor Sjöberg, som var fast anställd vid tidningen från september 1863 till 1879 och som tidningens krönikör samt teater- och musikkritiker från år 1864. Sjöberg har i andra sammanhang nämnts som en av de aktiva i kvickhetssällskapet *Vargklyftan* på 1860-talet. Senare flyttade Viktor Sjöberg till Stockholm och skrev från år 1885 under signaturen "Eusebius" krönikor och artiklar om teater i DN.⁴⁸

Under en period cirka år 1861–62 hade Göteborgs-Posten också en musikrecensent i Rudolf Nathusius. Denne var pianist och efterträdde Smetana som pianolärare i staden. Detta skriver Smetana i dagboken med anteckningar om att Nathusius har mycket god teknik men saknar själ i sitt spel, dock: "Han kan ha framgång."⁴⁹

45. Se till exempel GHT 9.11.1877.

46. Lundstedt 1902 ss. 70–74.

47. Odaterat brevmanus från Elfrida Andrée, ASA, MAB.

48. Angående V. Sjöberg i GP och DN, se Lundstedt 1902 s. 85 respektive Lundstedt 1896 s. 135.

Anschel Nissen som skriver till Smetana om hur Sandström förargar alla med sin kritiska hållning, berättar i samma brev att Nathusius skriver i den Bonnierska tidningen och att han ”håller sig noggrant till de härvarande förhållandena och särskilt till sanningen”. Även Nissen påtalar Nathusius bristande talang.⁵⁰

Innan vi går över på att närmare bekanta oss med två av de viktigaste musikskribenterna, Sandström och Stål, skall en av de ”drabbade”, det vill säga en av recensenterna drabbad person, få ge sin syn på den göteborgska musikbevakningen. Det är Ludvig Norman som till Elfrida Andrée talar om att han ämnar ge sig ut på en konsertturné, men att han är osäker på om han kommer att besöka rikets andra stad:

”Jag har en viss panique för Göteborg: man er der temligen sträng. En sådan kritik som den öfver min Es-dur Symfonie eller D-durs Trio skrifts väl icke alla dagar öfver en komponist som dock levererat åtskilligt. Att de högt ärade referenterne, hvar för sig, sedermera gjort mig exense hör inte hit. Hafva de måhända skuddat stoffet af sina skor, alltid finns det väl andra i beredskap som skulle vilja gifva mig samma minnesbeta.”⁵¹

Israel Sandström

Född år 1824 och efter musikstudier vid Kungl. Musikaliska akademien (KMA) i Stockholm, kom Sandström år 1853 till Göteborg där han verkade till sin död 1880. I sin ungdom hade Sandström bland annat medverkat i olika teatersällskap, och även i Göteborg blev han känd som ”muntrationsriddare”, ”spiritus rector” och andra likartade hedrande bedömningar. Han var en omvittnat populär och inspirerande person som gärna deltog i ”intensiv kvickhetsförbrukning” i olika ”glädjesamfund”.⁵² Frans Hedberg nämner Israel Sandström i *Fyra år vid landsorts-teatern* som den ”glade Strand” till skillnad från ”den dystre Strand” som var brodern Gustaf Sandström, sedermera operasångare vid Kungliga Teatern.⁵³

49. Smetanas dagbok 6.5.1861. ”Er spielt sehr fertig, mit grosser Ausbildung des Handgelenkes Oktaven, etc; – aber es scheint, er hatte seine ganzen Studien nur der Technik gewidmet, und auf die geistige vergessen, denn all die Verschwendung dieser Schwierigkeiten ist – ohne Wirkung, und geht ohne Effekt verloren. Er kann reüssiren.”

50. Brev från Anschel Nissen till Smetana daterat Göteborg 18.12.1861–14.1.1862: ”Nathusius schreibt in der Bonnierschen Zeitung und hält sich genau an den hiesigen Verhältnissen und besonders der Wahrheit. Nathusius ist überhaupt ein recht netter und liebenswürdiger Mann, obschon keine Spur vom Talent da ist.” (sig. MBS, S 217/754)

Rudolf Nathusius stannade i Göteborg under endast en kort period. Ifrån den tiden finns han omnämnd i några annonser och recensioner, men i övrigt har jag ej funnit något material om honom i lexikon eller annan litteratur. Jag har inte heller funnit något material om honom vid arkiv med undantag för Nissens omnämnande av honom i brevet till Smetana.

51. Brev från Ludvig Norman till Elfrida Andrée daterat Stockholm 15.3.1880, ASA, MAB.

52. Wulff 1917 s. 180. Se också Cederblad 1884 ss. 34f.



Israel Sandström var en av de mest aktiva inom Göteborgs musikliv framför allt under 1850- och 1860-talen. Förutom organist var han också körledare, musiklärare, musikskribent, kompositör och flitig konsertgivare. (Källa: MM)

I Göteborg lade Israel Sandström framför allt under 1850- och 1860-talen ner stor möda för att på olika sätt bygga upp musiklivet. Han har inte kunnat mäta sig med Joseph Czapek vad gäller musikalisk skolning, initiativförmåga och konstnärsskap, men de historiska källorna och samtida vittnesbörden uppmärksammar Sandström som en pålitlig kraft i stadens musikliv.⁵⁴ Hans betydelse belyses av det faktum, att det var till honom som KMA:s sekreterare J.P. Cronhamn vände sig när musiklivet i landsorten, i detta fall Göteborg, skulle kartläggas. Denna kartläggning redovisades för Göteborgs del framför allt i KMA:s handlingar åren 1866 och 1868.⁵⁵

Vid sidan av sin organisttjänst vid Christinæ kyrka var han också musiklärare vid flera av stadens skolor.⁵⁶ Han var också sångledare i flera av de körer som fanns i staden, förutom för skolkörerna också för Bildningscirkelns sångkör, Göta Par Bricoles sångkör samt Amatörernas sångförening. Av dessa sällskap var särskilt

53. Lundqvist 1908 s. 51. Av de båda bröderna är det endast Gustaf, operasångaren i Stockholm som står omnämnd i *Sohlex/2*. Det hade nog varit befogat att även uppmärksamma brodern i landsorten, som där gjorde väsentliga insatser för musiklivet. Gustaf suiciderade 1875, vilket kom att förbittra Israel Sandströms liv ytterligare under hans sista år som i övrigt präglades av, vad han själv kallade, ”nervsjukdomar”.

54. Fredrik Wulff 1917 ss. 180–185, Krook 1882 ss. 211–214.

55. *Kongl. Musikaliska Akademiens handlingar* 1866 och 1868. Jämför också underlaget för denna redogörelse i brev från Sandström till J.P. Cronhamn daterat 28.2.1867. (sig. A8:46, MAB)

56. Se till exempel GAK 1868 där han nämns som musiklärare vid inte mindre än fem skolor.

Göta Par Bricole viktigt för stadens musikliv, och Sandström var den mest aktiva inom sällskapet under cirka tjugo år.⁵⁷ Till detta hade han också ett privat sånginstitut där han gav olika typer av kurser i ”tonträffning”, det vill säga gehörslära, för damer och herrar, och för vuxna och barn.⁵⁸

Med tanke på den stora inriktning på sång som Sandström hade, är det en lite märklig uppgift vi finner i *Skarpskytten*, nämligen att Sandström visserligen var musikalisk, men inte någon sångare.

”Detta är dock röstens fel, hvadan vi icke direkte tillräkna hr S. nämnda brist. [...] Med mycket beröm omnämna vi deremot hr S. såsom musikarrangör och ledare af körernas instudering.”⁵⁹

Med flertalet av de musik- och sångsällskap han ledde, gav han regelbundet konserter. Hans breda verksamhetsområde och stora popularitet bland allmänheten medförde att han alltid fick mycket publik till sina konserter. Till detta bidrog också att hans musikaliska verksamhet var inom samtidens populära sång- och körtradition.

Israel Sandström spelade också viola, men framför allt var han också en flitig kompositör och gav ut flera samlingar med sånger. Den sång som brukar nämnas som hans mest populära är *Min lilla vrå bland bergen* till ord av den kände Göteborgspoeten J.A. Wadman.⁶⁰ Mot slutet av sin levnad (1877) gav han också ut en rytmsärad version av J.C.F. Haeffners koralbok: *Melodier till svenska psalmboken*.⁶¹

Sandströms recensionsverksamhet har berörts ovan. I sina recensioner hade han alltid en positiv grundhållning, även om han då och då ilsknade till. Genomgående finner man en optimism inför det göteborgska musiklivets framtida utveckling,⁶² och under 1850-talet skrev han ofta små notiser om kommande konserter, i vilka han vädjade till publiken om att inte gå miste om dessa. Med åren kunde man dock märka att Sandström tappade sina illusioner och en viss gränighet kunde ibland förmärkas.

57. Se Åkerlund 1918.

58. Se till exempel annonser i GHT 11.9.1856 och 10.1.1857. Av en kungörelse i GHT 30.9.1856 finner vi att Sandström också gick i konkurs. Men av hans fortsatta verksamhet att döma avskräckte inte det honom ifrån att fortsätta med lika hög intensitet.

59. *Skarpskytten* nr 1, 23.4.1851, s. 2.

60. Att sången inte bara var populär lokalt i Göteborg utan också ingick i till exempel repertoaren för mäsingssextetter i Uppland, visar Greger Andersson (1982 s. 36).

61. Sandström hade under en tid redan hunnit praktisera sina idéer (GHT 22.12.1877), varför hans koralversioner i sig inte var någon nyhet, åtminstone inte för medlemmarna i Christinæ församling. Enligt Wulff (1917) var det dock inte alla som uppskattade det nya sättet att framföra koraler på i idel tretakt.

62. Se till exempel i GHT 20.4.1857.

Musikaliskt stod Sandström fast förankrad i wienklassicism och tidig romantik, och han vårdade speciellt de små vokala formerna både som exekutör och som tonsättare.⁶³ Sällan eller aldrig uppförde han stora körverk som oratorier och liknande. Som recensent förstod han att de ambitioner Czapek hade och gav uttryck för i sina konserter var viktiga för en konstnärlig fördjupning av musiklivet. Där emot hörde inte den del av repertoaren som tog fasta på nyare tysk musik, till exempel Schumann, Liszt och Wagner, och som gick under beteckningen ”framtidsmusik”, till det som Sandström vurmade för.

Israel Sandström hade under sina sista år problem med sin hälsa, något som kom att lägga sordin över en annars kraftfull och inspirerande person. Hans vänner och levnadstecknare skriver att de såg drag av detta redan år 1865, och de sista tio åren av sitt liv tycks han inte ha gett någon konsert.⁶⁴ I ett brev daterat 28.2.1867 till ”Broder Cronhamn” skriver han om sin ”krasslighet på helsans vägnar”. I ett annat brev daterat 25.9.1879 till samme Cronhamn skriver Sandström om sin ”långvariga nervsjukdom.”⁶⁵ Nekrologen över Israel Sandström i *Handelstidningen* avslutades:

”Såsom en befriare från kroppsliga och andliga plågor kom sålunda döden för honom.”⁶⁶

Axel Stål

Likt sin företrädare Sandström var också Axel Stål (1841–1919)⁶⁷ sångare och deltog aktivt i konsertlivet som körledare och konsertarrangör. Dessutom var han en god violinist. Efter studentexamen ägnade sig Stål åt språkstudier i Uppsala och tog en akademisk examen.⁶⁸ Efter avslutade akademiska studier reste Stål till Paris där han ägnade sig åt musikstudier varefter han slog sig ner i Göteborg. Där tycks han tämligen omgående ha blivit anlitad av *Handelstidningen* för musikanmälningar, och han öppnade också tillsammans med sin fru Carolina Stål ett Sånginstitut år 1870.⁶⁹ Senare planerade Axel Stål att utvidga sitt sånginstitut till

63. Se Helmer 1972 del 1 s. 22 och del 2 s. 60.

64. Wulff 1917 s. 185 och Åkerlund 1918 s. 102.

65. Brev från Israel Sandström till J.P. Cronhamn med angivna dateringar. (MAB, sig. A8:46–47)

66. GHT 22.11.1880. Likartad var formuleringen i GP:s nekrolog samma dag.

67. Källorna om Stål är ganska få. Förutom en artikel 23.10.1916 i GHT inför hans 75-årsdag finns han offentligt omnämnd enbart i en källa: Norlinds *Allmänt musiklexikon*, 2:a upplagan. Årtalet för hans bortgång står inte nämnt där vilket skulle kunna förleda en att tro att han levde till åtminstone 1928 vilket är lexikonets tryckår. Ståls dödsår är återfunnet i bouppteckningen (sig. EIIIa:73 nr 114, Göteborgs rådhusrätt efter 1900, GLA).

68. Stål kallades ofta i tidningen för ”doktor Stål”. Så också av Fredberg 1977 del 2 s. 639. Lundstedt kallar honom ”fil. kand. Carl Axel Stål” och så kallades han också i Göteborgs adresskalendarer (till exempel 1874).

en Sångskola med kursstart hösten 1872 och tryckte för detta en särskild 20-sidig kursplan.⁷⁰ Axel Stål var också verksam som körledare, under en tid i början av 1870-talet för Göta Par Bricoles sångkör och senare för sin egen kör Lilla sällskapet. Av en del kommentarer att döma var han emellertid inte någon större förmåga som kördirigent och körmedlemmarna hade svårt att följa hans taktmarkeringar.⁷¹

Som recensent uppehöll sig Stål oproportionerligt mycket vid de vokala inslagen i konserterna. Trots att dessa inslag ofta var små både mätt i tid och sett till deras konstnärliga tyngd i programmet i övrigt, ägnade han cirka 60–70 procent av sina artiklar åt dessa inslag. Konserterna av Göteborgs musikförenings orkester gavs ofta med biträde av en sångare eller sångerska, och som den sångpedagog Stål var hade han alltid många goda råd respektive förklaringar till solistens tillfälliga "indisposition" att ge.

Wilhem Berg anger i sina dagboksanteckningar år 1886 att Stål skulle ha upphört med den musikaliska verksamheten och på heltid blivit en tidningens man.⁷² Detta stämmer nu inte helt då man även under 1880-talet och framåt återfann Ståls namn bland konsertannonserna. Från år 1879 var Stål fast anställd vid Göteborgs-Posten som översättare, korrekturläsare och musikkritiker. Under perioden från november 1893 till december 1896 var han också ansvarig utgivare av samma tidning.

Musikerna

Aktörerna i det offentliga musiklivet i Göteborg under den aktuella undersökningsperioden uppgår till mer än tvåhundra personer med de orkestermusiker inräknade som medverkade i de olika orkestrarna. Till detta kommer också tillresande solister som medverkade vid konserterna. De musiker som var särskilt anställda i Göteborgs orkester och Göteborgs musikförening omnämns i respektive kapitel för dessa orkestrar samt förtecknas i bilagorna 3 och 6, se innehållsförteckningen.

En del musiker hade en sådan särställning i musiklivet att de förtjänar en särskild presentation. Ovan har redan behandlats Israel Sandström och Axel Stål. Längre ned i detta kapitel presenteras Joseph Czapek och de musiker från utlandet som han på eget bevåg engagerade för sina kapellbildningar samt Bedřich Smetana. Vidare presenteras i kapitlet om Göteborgs musikförening dess kapell-

69. Annons i GHT 10.10.1870. Se även andra artiklar om Stål i GHT 31.3.1870 och 23.10.1916.

70. Se Axel Stål: *Plan för Sångskola i Göteborg*, 1872. Se också artikel i GHT 3.10.1872.

71. Se Åkerlund 1918 ss. 97 och 99.

72. Berg: *Gnistan-anteckningar ...*, opaginerat 25.2.1886.

mästare Andreas Hallén. I kapitel fyra presenteras Elfrida Andrée och några ytterligare musiker som etablerade sig i Göteborg i perioden mellan de båda orkestrarna.

Men dessutom fanns ett flertal musiker som i olika grad var aktiva inom musiklivet. Kunskaperna om dessa musiker varierar i hög utsträckning beroende på källmaterialet. Dessa aktörer, liksom aktörerna över huvud taget, finns inte samlat redovisade i denna framställning. I stället hänvisas läsaren till registret längst bak i boken med vidare hänvisningar.

En musiker som med sin verksamhet inte var involverad i orkesterbildningarna men ändå skall nämnas bland aktörerna var *Albert Lindstrand* (1835–1907). Lindstrand var född i Göteborg och hade tidigt blivit uppmärksammad som något av ett underbarn. Han tog år 1853 musikdirektörsexamen vid Kungl. Musikaliska akademien och studerade därefter ett år i Leipzig. Från år 1854 var han verksam i Göteborg som pianist, pedagog och musikhandlare. Affären *Albert Lindstrands Musik- & Instrumenthandel* som låg på Drottninggatan 44 grundades år 1859 och var den första egentliga musikaffären i Göteborg.⁷³ Lindstrands affär hade musikalier, notpapper, musikinstrument och musiktillbehör till försäljning och dessutom en stor uthyrnings- och låneverksamhet av noter. År 1863 blev Albert Lindstrand organist i Carl Johans församling. Under återstoden av seklet var han en av de mest verksamma musikerna i staden inom många musikområden, inte minst som konsertgivare.⁷⁴

Musikutbudet

Följande presentation av det offentliga musiklivet har som syfte att visa de olika uttrycksformer som offentligt musicerande hade. Även om *konserten* är den mest stiliserade och renodlade formen för organiserat offentligt musicerande, fanns det andra former för musikframföranden som var väl så viktiga. Några sådana exempel är teatermusik, musik i serveringsmiljö samt utomhusmusik. Dessa områden skall också presenteras, inte bara för att ge en så bred skildring av stadens musikmiljö som möjligt, utan också för att de orkestrar som senare bildades kom att ha ett samband med dessa musikaliska framförandeformer.

Först skall dock några ord sägas om *konsertsäsongen* och *intensiteten* av konserter. När det gäller konsertsäsongen var denna begränsad från oktober till april. Detta hade gamla anor som härrörde från det gamla agrarsamhället och levde kvar även i det moderna stadssamhället; vintern var en lugn årstid för jordbruket vilket

73. Wiberg 1955 ss. 352ff. Tidigare hade *N.J. Gumperts musiklånebibliotek* och *Carl Frithiof Arwidssons bokhandel* funnits, men medan deras handel med musikalier och instrument var en sidoverksamhet till ordinarie bokhandel, sysslade Lindstrand enbart med musik.

74. Se vidare Johansson 1959 samt Borgh 1889 s. 117.

gav tid över för rekreation.⁷⁵ Under denna ”kalla” konsertsäsong var också de lokala konsertarrangörerna i Göteborg, såsom till exempel körer och senare de orkestrar som bildades, aktiva i musiklivet. Även kyrkoåret, och då särskilt det katolska, hade med sina regelbundet återkommande högtider inverkan på det offentliga musiklivet.

Efter den kalla årstiden började egentligen en ny konsertsäsong, den under den varma årstiden. Då flyttades det musikaliska rummet ut i naturen till Trägårn och Lorensbergs park. Det var också en årstid som innebar högsäsong för alla de kringresande musiker som då lättare tog sig fram både på landsvägar och på vattenvägar. Det var också en period då militärmusiker bildade mässingssextetter och spelade i naturrummet. Totalt sett kan man därför märka en ökning av konsertutbudet under den varma årstiden.

När det gäller tillgången på musiker och konsertarrangörer som levde i Göteborg och som framför allt var aktiva under den kalla konsertsäsongen, var dessa musikkrafter färre under början av 1850-talet än vad de senare kom att bli från och med ungefär år 1855/56 när Czapek hade kommit igång med sina kapellbildningar. Flera professionella musiker – däribland Meissner och Smetana – hade flyttat till staden och medverkade i kammarkonsertarrangemang, körverksamhet, musikinstitut med mera. I synnerhet i början av 1850-talet kunde det ibland gå flera månader under den kalla säsongen utan att en enda konsert annonserades i dagspressen.⁷⁶

I många avseenden var musiklivet i Göteborg likt det i många andra svenska städer vid mitten av 1800-talet. Möjligen var det lite fler och ibland något mer kvalificerade artister som kom till Göteborg, men konserterna var till sin uppläggning, repertoar med mera ungefär desamma. Den musiklivets ”infrastruktur” som vi har idag med konsertsalar, orkestrar, konsert- och artistagenturer, kulturbudgetar med offentligt ansvarstagande med mera, saknades då helt. Om en konsert skulle arrangeras, var det den enskilda artisten som själv fick ta allt ansvar. I detta innefattades allt ifrån att fastlägga konsertprogrammet med vilka övriga artister som skulle ingå, till alla praktiska detaljer som att söka tillstånd hos Konungens befallningshavande (KB), hyra konsertlokal, beställa upptryckning av programblad, annonsera och affischera. Smetana klagade bland annat över att det i staden inte ens fanns en pålitlig kopist som kunde skriva ut stämmor från ett partitur.⁷⁷

Mycket vanligt var att en ensam artist arrangerade en konsert på detta sätt, men det kunde också ibland vara fler, eventuellt ett sällskap eller liknande. Denna

75. Heister 1983 ss. 332ff.

76. För en översikt av konsertutbudet, se respektive säsong i Berg 1914.

77. Smetana skrev detta i ett brev till F. Liszt daterat Göteborg 24.10.1858 och bad i gengäld denne ombesörja vissa stämutskrifter, se *Smetana in Briefen und Erinnerungen* s. 63. Se också liknande framställan i brev till Josef Proksch daterat Göteborg 9.9.1858 (sig. MBS, S 217/2093).

brist på en organisatorisk utveckling inom musiklivet gällde också i många avseenden samhället i övrigt, till exempel inom den sociala sektorn vilket har visats ovan. Utvecklingen av denna infrastruktur inom musiklivet går hand i hand med offentlighetsbildningen och professionaliseringen inom musiklivet.

Den rikedom som fanns i konsertlivet vad gäller olika uppförandeformer utgör, som Heister menar, en stor "formelsamling". Men den stora variationen till trots kan man se den enskilda konserten som en elementarform, en naturform för musikuppförande som kan upphöjas till allmängiltighet. Den enskilda konserten kan betraktas som "*der Realisierungsort autonomer Musik*", det vill säga det ställe där den autonoma musiken i samhället realiseras och tydliggörs.⁷⁸ Heister menar att konsertformen utgör en stilisering och renodling av musiklivet i övrigt, att konsertformen utgör den högsta formen av musicerande. Den enskilda konserten är därmed en spegel av musicerandets former och repertoar och sammanfattar i ett tvåtimmarskoncentrat musiklivet i övrigt.

Låt oss studera det offentliga musiklivet så som det kunde te sig och för detta ta en bestämd konsert som utgångspunkt. Med hänvisning till en vanlig formulering i nästan samtliga konsertannonser från den här tiden, kan vi kalla dessa konserter för *Konserter med benäget biträde*. Med detta begrepp skall förstås en konsert som (oftast) arrangerades av en ensam musiker eller sångare "med benäget biträde" av andra musiker och sångare. Denna praxis kan förstås både som en form av kollegialitet, det vill säga att man hjälpte varandra, och som ett sätt att få ihop ett så varierat konsertprogram som möjligt.

Konserter med benäget biträde

Som exempel på en elementarform väljer vi en konsert med operasångaren Gustaf Sandström från Stockholm, bror till Israel Sandström, vilka är presenterade ovan. Till sitt biträde hade han vid konserten en hel rad av andra *musiker* och *amatörer*, två kategorier medverkande som det var viktigt att skilja på.

Sammanlagt gavs enligt annonsen sexton större eller mindre verk på konserten. Av dessa framförde Gustaf Sandström själv endast sex verk. Merparten av konserten gavs med andra ord av de "benäget biträdande", vilket också var vanligt i andra konserter av denna kategori. Man skulle kunna invända att en sångare sällan gav en hel konsert med egna framföranden själv, utan att han tog hjälp av andra. Men likartad var uppläggningsen även på övriga konserter, som till exempel också dem som gavs av cellisten August Meissner, violinisten Joseph Czapek med flera.

78. Heister 1983 s. 42. Heisters *Das Konzert. Theorie einer Kulturform* är uppdelad i fyra delar, och den första delen har överrubriken "Das Konzert als Realisierungsort autonomer Musik."

Följande annons var införd i Handelstidningen dagarna före Gustaf Sandströms konsert:

”Med vederbörligt tillstånd och benäget biträde af Herrar Sångamatörer, Herr Meissner, samt fullständig Orkester, och under Direktörerne J. Czapeks och I. Sandströms anförande, gifver undertecknad Söndagen d. 13 Juli å Lorentsbergs teater, en

Musikalisk-dramatisk Soirée,
af följande innehåll:

1:sta Afdelningen

1. *Ouverture*.
2. *Aria* ur or. Paulus af Mendelsohn-Bartholdy, sjunges af undertecknad.
3. Körer för mansröster:
 - a) *Nordmannasång* (ny), af Isr. Sandström.
 - b) *En sommarafson*, af A.F. Lindblad, sjungas af Herrar Amatörer.
4. a) *Romance* af Rung.
b) *”L’Amour de la patrie”*, af Loisa Puget, sjungas af undertecknad.

2:dra Afdelningen

5. *Ouverture*.
6. a) *”L’Ange déchus”*, af Adolphe Vogel.
b) *Serenad* ur Op. ”Don Juan”, af Mozart, sjunges af undertecknad.
7. *Solo* för Violoncelle, spelas af Hr Meissner.

Intermezzo:

Bellmansånger för kör med ackompanjemang af de i sångerna angifna instrumenter.

- a) *Till poëten Wetz*, (”Hör J Orphei drängar”).
- b) *Riddare-Edens afläggande i Ordenskapitlet*, (”Hör pukor och trumpeter”).
- c) *Pastoral*, (”Hvila vid denna källa”).
- d) *Vid Ulla Winblads öfverfart till Djurgården*, (”Blåsen nu alla”), sjungas af Herrar Amatörer.

3:dje Afdelningen

8. *Ouverture*.
9. *Scen* och *Aria* ur Operetten ”Alphyddan” af Adam, utföres i Kostym af undertecknad.

Biljetter à 1 Rdr bko säljas i Herr C.F. Arwidssons Bokhandel, samt Söndagen kl. 1–4 e.m. hemma hos undertecknad, boende uti huset N:o 44 Drottninggatan (i närheten af ”Prins Carl”), och sedermera vid ingången.

Soiréen börjas kl. half 8 e.m. och slutas omkring half 10 e.m.

GUSTAF SANDSTRÖM
Sångare vid Kongl. Teatern i Stockholm⁷⁹

Konsertannonsen ger uttryck för ett antal karakteristika vilka vi skall studera närmare.

79. Annonsen som här är fullständigt och oförkortat avskriven, även med inkonsekvenser i stavningarna, var införd i GHT 12.7.1856 för konserten 13.7.1856.

Det första man kan lägga märke till är att konserten arrangerades av en *gästande* sångare. Detta är visserligen en konsekvens av mitt val av den aktuella konserten, men i synnerhet i landsorten hade dessa kringresande musiker mycket stor betydelse för det lokala konsertutbudet.⁸⁰

I den inledande texten i annonsen finner vi att Sandström har fått ”vederbörligt tillstånd”, det vill säga av KB, och att han vid konserten biträdades av dels icke namngivna, dels namngivna musiker. De icke namngivna var *amatörer*, med andra ord privatpersoner som inte hade musiken som profession, medan de namngivna herrarna Meissner, Czapek och brodern I. Sandström var *yrkesmässiga musiker*. Denna definition av vilka som var amatörer och vilka som var professionella var lika fundamental som förekomsten i sig av amatörer i musiklivet. Dessa var av så stor betydelse för det offentliga musiklivet, det vill säga inte bara för det privata, att flertalet konserter inte hade kunnat ges utan dem. I ordets egentliga bemärkelse var de just *musikälskare*, ett begrepp som också användes synonymt om dem i konsertannonserna.

Synen på dessa amatörer var vitt skild från den vi har idag. Å ena sidan stod de i en samhällelig värdering över de professionella musikerna: de musicerade för att de älskade sin musik och behövde inte utföra den för sitt dagliga värv. Som amatörer hörde de inte heller till det lågt värderade artistskrået.

Å andra sidan kan det för en nutida betraktare också tyckas som om dessa amatörer stod under de professionella musikerna i musikaliskt anseende. Framst märks detta i att de aldrig annonserades med sina namn, inte ens då de alldeles uppenbart var allmänt kända i musiklivet. Ännu mer framstår de för dagens betraktare som några ”icke-personer” med kännedom om att deras insatser vid konserter aldrig avtäckades av publiken med applåder eller inropningar, så som annars var fallet. Detta framgår bland annat av följande formulering i en konsertrecension:

”Den välvilja, som dessa båda utmärkta sångerskor visat Amatör-Kapellet att uppträda på dess första konsert, senterades af publiken, som i går fullständigt bröt med den gamla konvensen i fråga om amatörer, i det man icke blott lifligt applåderade de hänförande föredragen, utan ock inropade sångerskorna.”⁸¹

En som protesterade mot denna sed var Smetana. I en recension av Czapeks *Messe Solennelle*, som uppfördes i december 1858 helt med hjälp av amatörer, skrev han:

”Tillföljd af ett, jag vet icke huruvida berömvärdt, bruk, törs man här på platsen hvarken under utförandet eller såsom referent fälla något offentligt omdöme öfver de medverkande musikamatörernes prestationer, vore dessa sistnämnde än så utmärkta – och detta änskönt de medverkande uppträda

80. Se andra studier av musiklivet i svenska städer, till exempel Bucht 1942.

81. GHT 27.11.1867. Om denna sed, se också Åkerlund 1918 s. 82.

offentligt! Såsom det nu är, måste de en gång för alla vara beredda på att åtnöjas med den blygsamma lotten af ett tyst sjelfmedvetande utaf sin vackra handling. Den som åtnöjer sig härmed – godt, vi ha ingenting deremot, men att i en stad, hvarest ej finnes någon artistförening, och der således musikställningar bero på *dilettanters biträde* och, så att säga, endast genom dem kunna blifva möjliga, konsten sjelf *föga* tjenas genom ett så skeft åskådningssätt, är ett erkändt faktum, och jag behöver ej offra flera ord derpå.”⁸²

Därpå lovordade Smetana de medverkande i allmänhet och sopran- och altso-listerna i synnerhet. Men som Smetana följde den göteborgska seden, fick läsaren inte veta vilka dessa var.⁸³ Det göteborgska musiksamhället hade ett flertal sångerskor som med professionell bakgrund levde som respekterade fruar men ofta medverkade i musiklivet som anonyma amatörer. Dessa skall presenteras längre ner under rubriken ”Kvinnan i det privata musiklivet”. Den konflikt som är tydlig mellan det privata och det offentliga och som tog sig uttryck i att de privata amatörerna inte erkändes – och heller inte ville bli erkända – som offentliga personer, är grundläggande för tidens offentlighetsutveckling inom musiklivet och skall behandlas längre ner i detta kapitel under rubriken ”Offentlig kontra privat sfär”. För att åter betrakta Gustaf Sandströms konsert ur offentlighetssynpunkt kan vi konstatera en blandning av borgerlig offentlighet med professionella musiker och rent privata inslag av amatörer som uppträdde anonymt.

Musiklivets personella resurser, totalt sett, varierade således och var mycket beroende av amatörernas medverkan. Det är nu dags att ta ställning till nästa uppgift i Gustaf Sandströms konsertannons, nämligen benäget biträde av ”fullständig Orkester”. Låt oss först studera orkesterförekomsten, och sedan ta ställning till hur ”fullständig” denna eventuella orkester har varit. En fast professionell orkesterorganisation hade inte någonsin funnits i staden vid tidpunkten för konserten. Kungl. Göta artilleriregementes musikkår under ledning av Joseph Czpaek har utgjort den största kapellbildningen i staden. Förutom att den har haft sin militära funktion, har de enskilda musikerna också medverkat i civilt musicerande. Men kapellbildningen har varit militärinriktad, och även om instrumentariet vid olika regementen kunde vara blandat, var det vid Kungl. Göta artilleriregemente enbart uppbyggt med mässinginstrument. En del av musikerna har också trakterat träblås- och stråkinstrument, men det är inte troligt att detta har varit i den omfattningen att en orkester med blandat instrumenarium har kunnat bildas.

82. Smetana i GHT 16.12.1858. Med största sannolikhet hjälpte Geskel Saloman Smetana med översättningen till svenska. Saloman hade även tidigare hjälpt Smetana med att översätta den allra första recensionen i GHT 24.10.1856 till tyska, vilket Smetana har skrivit till på källdokumentet (sig. MBS, S 217/2221). (Originalen till artikeln i GHT 16.12.1858: sig. MBS, S 217/1151 och 1152 för renskrift respektive koncept.)

83. Czapek berättade dock långt senare i livet för Karl Valentin att sopranpartiet sjöngs av Adelaide Leuhusen och tenorpartiet av Geskel Saloman, se vidare längre ner fotnot nr 252 sidan 186.

Den största orkesterresursen har därför funnits inom amatörkretsar och varit knutna till privata sällskap. Detta skall noggrannare studeras längre ner i detta kapitel under "Musik i privat miljö", varför här enbart omtalas att den verksamhet som dessa privata sällskap har kunnat upprätthålla har varit skiftande såväl i kvalitet som i kvantitet och kontinuitet. Under vissa perioder har det förmodligen inte funnits någon orkesterbildning över huvud taget, och under andra perioder har orkesterverksamheten nått stora framgångar med bred uppslutning. Historiska källor om orkesterverksamheten i Göteborg före år 1862, då Göteborgs orkester bildades, är mycket fåtaliga. Det är därför en högst anmärkningsvärd information vi får i en konsertrecension i *Göteborgs Dagblad* 30.7.1829 om en orkester som har bestått av cirka 36 man.⁸⁴ Ytterligare information som styrker en aktiv orkesterverksamhet saknas, och det ligger därför närmast till hands att betrakta denna uppgift om 36-mannaorkestern år 1829 som en lycklig höjdpunkt i en verksamhet som annars var mindre aktiv och framför allt med mindre kontinuitet.

Den orkester som Gustaf Sandström har använt sig av, har varit en av Joseph Czapeks kapellbildningar. Även dessa skall utredas längre ner i detta kapitel, varför här endast sammanfattas att Czapek på eget bevåg hade engagerat en del tyska musiker att bosätta sig i Göteborg. Framför allt var det stråkmusiker, vilket staden led särskild brist på, som på detta sätt kom till Göteborg. Därtill hade Czapek sina militärmusiker, och slutligen har en del amatörer ingått i orkestern. Hur stor orkestern har varit rent numerärt går inte att klarlägga, utan en mycket grov uppskattning får göras till cirka 20 man. Beroende på de enskilda musikernas möjligheter att delta, kan den ha varit både något mindre och något större. Om än med liten besättning, är det inte otroligt att orkestern har kunnat ge klang åt (nästan) samtliga stråk-, träblås- och bleckblåsstämmor.

När det sedan gäller *uppsygnaden* av konserten och *repertoaren* kan vi se att den bestod av tre avdelningar och ett "intermezzo". Pauser gjordes mellan avdelningarna och möjligen också inför intermezzot. Programmässigt var konserten primärt uppbyggd omkring sång, solosång och manskörsång. Till stor del beror detta på att konserten gavs av en sångare, men även ett konsertprogram av exempelvis cellisten August Meissner innehöll många sånginslag.⁸⁵ Sången var under hela 1800-talet en grundsten för konsertprogrammen, men den hade också en nära relation till det privata musikkivet, och härigenom kom den offentliga konserten att återspegla salongens intima karaktär. Dock bestod inte Sandströms konsertprogram så mycket av salongsvisor som i stället av arior och utdrag ur oratorium och operor. Slutnumret, scen och aria ur Adams operett *Alphyddan*, utförd i kostym, var aftonens höjdpunkt.

84. Konserten gavs av den finländska operasångerskan Johanna von Schoultz (1813–63), som vid detta tillfälle var mycket ung. Om hennes framgångsrika artistliv, se Andersson 1939.

85. Se till exempel dennes konsert 27.4.1857, konsertannons i GHT samma dag.

Varje avdelning inleddes med en *uvertyr*. Detta var mycket vanligt vid alla konserter under denna tid, men det skulle också ha kunnat vara en marsch. Det är betecknande att det inte någon gång angavs *vilken* uvertyr som framfördes. Det var med andra ord inte det enskilda verket som var av så stor betydelse som verkformen. Ett annat sådant konsertinslag där verkformen var av större betydelse än det verk som framfördes, var punkten sju i programmet, *solo*. Programpunkten var för ett soloinstrument, och det framfördes av en namngiven person, vilket innebar att det var en musiker väl att skilja ifrån en amatör. Vilket verk som framfördes upplystes det emellertid inte om.

Av de verk som angavs i annonsen med tonsättare och verktitel, var en hög andel skrivna av svenskar. Detta är karakteristiskt för tiden och har i första hand att göra med den höga andelen vokala inslag. Inte minst var Bellmansångerna för manskör en genre som hade en självklar plats i särskilt studentkretsar och ordenssällskap.

Beträffande publikmottagningen av konserter i Göteborg, se nedan under rubriken "Publiken".

Teatermusik

En av de största arenorna, och möjligen den största, för i konsertform framförd musik under 1800-talet var teatern. Den musik som framfördes kunde antingen vara *scenmusik*, det vill säga danser, sånger, stämningssmusik och liknande som ingick i pjäsens handling, eller *mellanaktsmusik*. Ofta framfördes båda musikformerna, och syftet var att för publiken skapa en helkväll med inslag av både tal, sång, musik och också ofta dans. Albert Rubenson uttalade i sin artikel "Är ett ordnadt konsertväsende möjligt i Stockholm?" sin avsky över "den obehöfliga och i många afseenden skadliga mellanaktsmusiken vid talstycken".⁸⁶ Men likväl fanns den som ett obligatorium, och för det stora flertalet teaterbesökare var denna framförandeform deras enda kontakt med konsertframförande av musik. Vid presentationen längre fram av Nya teatern skall det också visa sig, att det var först i och med tillkomsten av den, som planerna på en orkesterbildning i Göteborg tog fart. Det fanns med andra ord en tvingande logik i en orkesterbildning i samband med ett nytt teaterhus.⁸⁷

Under säsongen 1856/57 hade staden besök av fem teatersällskap som avlöste varandra, bland andra P.J. Delands sällskap och L.E. Elffors' sällskap vilka båda har gått till teaterhistorien.⁸⁸ Dag Kronlund, som i sin avhandling har studerat verksamheten vid Kungliga Teatern under perioden 1861–66, skriver att musik-

86. Rubenson 1859e.

87. Den dåtida benämningen var entreakt-musik. Teatermusikens stora betydelse även in på 1900-talet berör Edström (1982 s. 37) angående en konflikt med Svenska Musikerförbundet år 1910.

inslagen och sättet att använda musik i pjäserna under 1860-talet var likartat med vad det hade varit tidigare under seklet. Teatern var i hög grad en repertoarteater så att samma pjäser sattes upp med jämna mellanrum.⁸⁹ Om det var svårt med nytänkandet på Kungliga Teatern, har det självfallet inte varit annorlunda bland de kringresande teatersällskapen. Tvärtom har dessa replierat på modeller och erfarenheter från Kungliga Teatern vad gäller spelsätt och utnyttjandet av musik inom teaterkonsten.

Den pjäsrepertoar dessa sällskap presenterade bestod av farser, komedier, vaudeviller och andra salongskomedier som mer hade funktion av att roa än att ifrågasätta. Klassiker såsom Molière vilka framfördes flitigt av Edvard Stjernströms teatergrupp i Stockholm,⁹⁰ togs sällan eller aldrig med på turnén till Göteborg. Realismen hade heller ännu inte slagit igenom inom teaterkonsten. Namnen på pjäserna var ofta dubbla så att den andra supplerade den första med ett sammanbindande ”eller”: *Tvåhundredrusen francs eller Djefvulens penningar*, *Den ruinerade aktiespekulanten eller Ett äventyr med Jenny Lind*, *Fruentimmersriket eller Opp- och nedvända verlden* är exempel på pjästitlar som förekom. Enkla titlar utan suppling förekom också såsom *Rochus Pumpernickel då han flyr förklädd till fruntimmer*.

Dessa pjäser innehöll ofta kupletter och andra enklare sånger, men också kör- och instrumentalinslag kunde vara vanliga. Gränsande till dessa teaterföreställningar kunde vidare vara en ”musikalisk-dramatisk soirée” som kunde bestå av en enaktspjä, en ”genrebild” och därtill några utdrag ur populära operor eller operetter.⁹¹ I kapitel 3 om Göteborgs orkester ges under rubriken ”Medverkan i teaterföreställningar” (sidan 287) exempel på hur programmen kunde vara sammansatta med musikinslag mellan pjäserna och akterna.

För både scenmusik och mellanaktsmusik fanns ofta originalmusik att tillgå, men i synnerhet mellanaktsmusiken kunde utformas friare beroende på tillgång till musiker. Vid Kungliga Teatern i Stockholm var mellanaktsmusiken i första hand avsedd för den kvinnliga publiken, som satt kvar i salongen mellan pjäserna, medan herrarna gick ner till Operakällan och fick sig en vickning med smörgåsar, öl och brännvin.⁹² När det gäller Göteborg och mellanaktsmusiken, finns det dock inga källuppgifter om att det skulle ha varit likartat med förfriskningar för herrarna som alternativ till musiken.

Den mellanaktsmusik som spelades kunde vara stämningmässigt anpassad till de pjäser som framfördes. För detta bruk fanns på Kungliga Teatern en särskild

88. Anledningen till val av säsongen 1856/57 är att jag i en tidigare delundersökning har kartlagt Göteborgs musikliv under den första säsong Smetana bodde där.

89. Kronlund 1989 s. 3.

90. Kronlund 1989 s. 29.

91. GHT 24.2.1857.

92. Kronlund 1989 s. 46.

katalog, Schwartz' katalog, med noggranna förteckningar på lämpliga verk.⁹³ Men det finns också mycket som talar för att mellanaktsmusiken valdes enligt andra kriterier, mer för att skapa god underhållning i bred bemärkelse. Ibland hade man emellertid anledning att även betvivla detta syfte. När Smetana besökte huvudstaden i april 1861, besökte han vid några tillfällen Kungliga Teatern. I dagboken skrev han efter ett sådant besök att det mellan två lustspel hade framförts Beethovens symfoni nr 5, vilket var ytterst malplacerat och fick den – enligt Smetana – omusikaliska publiken att förbluffat haja till och fråga varför man på detta sätt ville tråka ut den. Smetana själv blev mycket vemodig över detta ”profaneri”.⁹⁴

Över huvud taget är grundprinciperna för teatermusik, så som Kronlund presenterar den i anslutning till Kungliga Teaterns verksamhet, allmängiltig också för landsortens teaterliv. Men beroende på dels att de resande teatersällskapen har varit egna kommersiella företag som i motsats till Kungliga Teatern har saknat externa anslag, dels att det kringresande teaterlivet i landsorten har varit under mer primitiva former, så får man föreställa sig ett betydligt större improviserande kring musikarrangemangen vid teaterföreställningar i landsorten med resande teatergrupper.

Som en del av personalen i det kringresande teatersällskapet fanns det alltså, förutom skådespelarna, också musiker. Men det var också brukligt att teatersällskapen lokalt engagerade musiker för att förstärka föreställningarna, och en inte oväsentlig funktion för valet av mellanaktsmusik och musiker har varit som lockbete för att få publik. Hjalmar Meissner berättar hur den som underbarn betraktade violinisten Maurice Dengremont år 1878 framträdde i Stockholm på Nya teatern med en egen konsertavdelning mellan två enaktare. För det fick Dengremont 500 kr per afton, och han uppträdde på detta sätt 20 gånger för utsålda hus.⁹⁵ Detta var naturligtvis något helt exceptionellt som skilde sig från övrig mellanaktsmusik, men det visar samtidigt på det höga kommersiella och publika värde som denna konsertform hade.

Musik i kafémiljö

Musik var en självklarhet för alla bättre restauranger och konditorier under den aktuella undersökningsperioden, och att det användes som konkurrensmedel för

93. Kronlund 1989 ss. 8ff, 47.

94. Smetanas dagbok 25.4.1861. ”Mir wurde ganz wehmütig bei diese Profanation.”
Vid Uppsala universitet arbetar Karin Hallgren med ett forskningsprojekt omkring Mindre teatern i Stockholm 1842–62 och den musik som framfördes.

95. Meissner 1914 s. 22.

att locka kunder förstår man av de många tidningsannonser som talade om vilka musiker som uppträdde.

Det mest exklusiva stället bör ha varit Börsens restaurang. En samtida gav det stället högsta betyg vad gällde maten,⁹⁶ men även underhållningen var av tidningsannonserna att döma mycket god. Som ett stamlokal för konstnärer och intellektuella har Rubensons café ovan presenterats, och även där var musiken ett viktigt underhållningsmedel.

Ett tredje ställe var Café du Commerce på Skeppsbron, som också kallades Paalzows efter den första innehavaren och hörde till de bättre i staden.⁹⁷ Naturligtvis fanns också många fler ställen, inte minst för de socialt större grupperna såsom lägre tjänstemän och arbetare. De tre ovan nämnda var de som vanligast förekom i annonser och också de som har blivit mest omskrivna i mer sentida berättelser.

Den underhållning dessa ställen bjöd på kunde vara mycket olika. Ett begrepp som nämndes i annonser var ”Taratchim”, med vilket förstås en blandad varieté-artist underhållning. Den vanligaste annonseringen var dock ”musikalisk aftonunderhållning”. Musiken framfördes av mindre ensembler som försörjde sig på att resa runt till denna typ av utskänkingsställen, stanna kvar en tid på orten och sedan resa vidare, varvid ett nytt sällskap fick engagemang och omväxling därmed skapades. Av tidningsannonserna att döma var sällskapen ofta utländska, speciellt från Tyskland. Detta framgår också av en bevarad passjournal över de från utlandet hitkomna. Till stor del hade musikerna, enligt deras egna uppgifter, ”kondition” vid något av de ovan nämnda ställena. Men ibland kom det också personer som betraktades som ”lösare element” och vars ärliga uppsåt de göteborgska passkontrollanterna såg sig ha anledning att betvivla. I februari 1855 kan vi till exempel läsa om ett tyskt sällskap bestående av två män och två kvinnor som kommit till Göteborg. I myndigheternas anteckningar står att dessa personer skulle ”muscera här och hafva smått fnask för sig”.⁹⁸

Utomhusmusik

En sista viktig kategori musikunderhållning var den som gavs sommartid utomhus. De musiker som spelade i parkerna var både militärmusiker och civila, och den musik som framfördes var såväl instrumental som vokal.⁹⁹ Men den musik som folk mest förknippade med utomhusbruk var den tonstarka militärmusiken,

96. Lundin 1890 s. 3.

97. Cederblad 1884 s. 7. Se också Lundin 1890.

98. ”Kladdjournal” feb 1855 i *Journal över utländska resande 1846–1860* (sig. CIIa:2, Göteborgs och Bohus länsstyrelse, Landskansliet, GLA).

99. Lindberg 1942 s. 81.

vilken också var den mest populära. Musikkapellens storlek kunde variera alltifrån en mindre kvintett eller sextett till en hel regementsmusikkår.

Militärmusiken hade en viktig funktion i 1800-talets musikliv och utgjorde, på de orter där militär organisation fanns, den största musikresursen i ortens musikliv. Förutom att militärmusikkåren i sig var omfattande med ibland upp till 50 musiker, inbegrep de också en egen undervisningsinstitution.¹⁰⁰ Mycket tyder på att svenska militärmusikkårer var av mycket god kvalitet och höll i internationell jämförelse hög standard. Bland annat var det vanligt att svenska musikkårer gjorde omfattande turnéer både inom och utom landet sommartid.¹⁰¹ Förutom musikkårens egen verksamhet medverkade de ofta också vid andras konsertarrangemang och i ortens musikliv, vilket för Göteborgs del kommer framgå längre fram.¹⁰²

Den huvudsakligaste funktionen för militärmusikerna var att dagligen framföra så kallad harmonimusik på regementet antingen i konsert- eller i marschform. Harmonimusik kallades all den musik som ej hade med signalgivning att göra och innefattade förutom marscher sådan musik som uvertyrer, danser, operapotpurrier med mera. Signalgivning var något som endast tillämpades i samband med de stora regementsövningarna under några veckor sommartid. Emellertid gav militärmusikkåren inte bara konserter på regementet; även för stadsbefolkning gavs konserter regelbundet, antingen i samband med paraderingar eller som särskilt arrangerade konserter.

I inledningen till detta kapitel har jag berättat om den dagliga paraderingen in till staden i samband med vaktavlösningen och om den musik som framfördes vid sådana tillfällen. Ett annat exempel är vad Magnus Lagerberg berättar –

”Ännu 1862 hörde jag den s.k. glädjemusiken, hvilken bestod däruti, att sedan en eldsvåda var släckt tågade Göta artilleriregementes musikkår genom vissa gator, spelande en glad marsch.”¹⁰³

Även följande berättelse vittnar om den glädje militärmusikerna ofta spred och om den uppskattning de fick erfar. Emily Nonnen berättar om livet på landeriet Liseberg, strax utanför staden, när de som bodde där tog emot och inkvarterade några militärmusiker från Västgöta-Dals regemente:

”För oss var det en ovanlig syn att se soldater tåga in genom vår ingångsport, ofta mitt i natten, ty de fingo ej ledigt förrän sent. Några hade trummor, andra messingsinstrument. [...] Då de kommit fram till gården, ställde de sig i en cirkel under fönstrena framför gräsplanen och spelade först stillsamma melo-

100. Jämför Edenstrand 1992 s. 159 med tabell över arméns och flottans musikpersonal för år 1850.

101. Edenstrand 1992 s. 161.

102. Se också Tegen 1962.

103. Lagerberg 1913 s. 90.

diska stycken ur Norma och Friskyttan, så en marsch, polketter och valser, till vilka Nanny och Charlotte dansade i hallen, och tjänarna i trädgården.”¹⁰⁴

Även om familjen Nonnen i detta fall var lyckligt lottad att få ha hela musikkåren förlagd hos sig och därmed få gratis musikunderhållning, var det framför allt i stadens två ovan omtalade parker, Trägårn och Lorensberg, där musiken ofta flödade. Båda parkerna låg utanför stads kärnan, och i synnerhet till den sistnämnda kunde det vara långt att gå på dåliga vägar. Herrskapen åkte naturligtvis med häst och vagn. Enligt Krantz var det en ståndsmässig skillnad mellan de båda ställena. ”Medan den stora publiken höll till i Lorensbergs park, blev Trädgårdsföreningen vid adertonhundralets mitt en sommartillflyktsort för de göteborgska herrskaperna.”¹⁰⁵ Även Fredberg beskriver denna klasskillnad och hur det tog sig tydliga uttryck från Trädgårdsföreningens ledning, som förbjöd ”dukklädda fruntimmer” att passera parkens grindar. ”Nå, det dumma påbudet upprätthölls icke länge. Det föll på sin egen orimlighet.”¹⁰⁶ Så småningom blev det också social utjämning bland parkbesökarna.¹⁰⁷

Trägårn och Lorensberg kan närmast liknas vid de ”Konzertgården” som musikkonservatorn Heinrich Schwab omnämner när det gäller Englands musikliv, och som där hade stor betydelse för en demokratisering av musiklivet.¹⁰⁸ En annan sådan faktor av betydelse för demokratiseringen var att konserterna oftast var gratis. Men det fanns också konserter som visserligen var gratis men där ”frivillig afgift erlägges vid ingången”, som det vanligen stod i tidningsannonserna. För musiker som var beroende av sådana intäkter kunde det ofta vara svårt att tjäna sitt uppehälle. Detta visade sig vid flera tillfällen. Människor besökte ofta och gärna utomhuskonserterna och njöt av den musik som gavs, men de betalade ogärna för den, den höga kvaliteten till trots.

Den kända och populära Småländska husarkvintetten besökte Göteborg under flera somrar på 1850-talet. Att ensemblen höll god kvalitet vittnar ett referat i Handelstidningen om. Ensemblen hade i december 1856 gjort en mindre turné till London och bland annat givit två konserter i St Martins Hall. Handelstidningen refererade Londontidningar som gav kapellet mycket beröm.¹⁰⁹ Men trots goda pressomnämningar och talrik publik tvingades ensemblen resa från Göteborg utan den ekonomiska ersättning som den hade förväntat sig:

104. Nonnen 1924 ss. 131ff. I motsats till Kungl. Göta artilleriregemente som var ett värvat regemente med egna kaserner, var Västgöta-Dals regemente ett indelt regemente där soldater och militärmusiker samlades sommartid för sina regementsövningar.

105. Krantz 1956 s. 65.

106. Fredberg 1977 del 3 s. 20.

107. Cederblad 1884 s. 208.

108. Schwab 1971 s. 11.

109. GHT 16.12.1856.

”Till trots af det öfverhufvud taget ogynnsamma vädret har parken varit besökt af ganska talrika promenerande, vilkas frivilliga afgifter ändock, efter hvad man med ledsnad försport, icke lära hålla våra artister – ty så kan man med allt fog kalla dem – så pass ersatta för deras möda, att de finna skäl att här längre fortfara.”¹¹⁰

Publiken

I enlighet med vad som har presenterats ovan i kapitel 1 om olika miljöer, skikt och kretsar i staden, tog sig detta också uttryck i musikkivet. Den kulturella och musikaliska odlingen styrdes på olika sätt från olika håll beroende på vilken *samhällelig krets* det rörde sig om.

Hanns-Werner Heister definierar utifrån Jürgen Habermas olika borgerliga kategorier för att definiera de kulturbärande skikten rent allmänt, och Heister finner tre huvudgrupper.

1. ”Klein- und mittelbürgerliche Sozialgruppen”, som har sin utkomst i eget utfört arbete i hantverk och enkel varuproduktion.
2. Den ekonomiskt starkaste gruppen inom borgarklassen, representerad av fabrikörer och industriägare, köpmän och bankirer. Denna grupp hade stora likheter med adeln men skilde sig framför allt genom kontrollen över varuproduktionen. På grund av sin ekonomiska maktställning var den också politiskt och kulturellt ledande.
3. Intelligentian, som dock var ett heterogent mellanskikt. Den styrde visserligen över de andliga och immateriella delarna av produktionen, men Heister menar att man ändå kan ifrågasätta denna grupp som det tredje ståndet inom borgarklassen: intelligentian artikulerade sig visserligen som en del av borgerskapet och nationen, men den hade också vissa plebejiska och proletära drag.¹¹¹

Med stöd från konsthistorikern Arnold Hauser och den ovan nämnde Schwab uttalar Heister att borgarklassens kulturvanor, så som de övertogs ifrån adeln, formades under perioden fram till år 1830. Därefter utgjordes publikunderlaget av besuttna och bildade, två egenskaper som dessutom alltid sammanföll med var-

110. GHT 7.7.1856. Småländska husarkvintetten hade sina största framgångar 1852–58 och gjorde förutom Londonturnén också en framgångsrik turné till svenskbygderna i USA. Kvintetten ombildades flera gånger och gav konserter ända in på 1870-talet (se vidare Björkman 1908).

Ett ytterligare vittnesbörd om den ofta goda kvaliteten på militärmusikensemblerna finner vi i GHT angående en sextett ur Göta artilleriregemente som hade gett offentlig konsert: ”Hvad ren intonation, ensemble och precision beträffar har man hos nämnde sextett föga öfrigt att önska.” (GHT 23.6.1857)

111. Heister 1983 ss. 101f.

andra till följd av att bildning fortfarande under 1800-talet var förenat med så stora kostnader, att endast de mest välsituerade hade denna möjlighet.¹¹² Att dessa två samhälls- och publikkategorier utgjorde aktörerna i detta arbete om Göteborg, framkommer på flera ställen i denna bok. Heister visar genom ett drastiskt exempel från en teater i Sydney hur där den sociala skiktningen avspeglade sig vid en konsert i teaterhuset, som i sin uppbyggnad är jämförbar med Nya teatern i Göteborg. Parkett och första raden var ”der Sitz der feinen Welt’, ’die zweite Galerie ist schon unanständig” och på tredje galleriet hade besökarna större likheter med ett rövarband än med en civiliserad teaterpublik.¹¹³ Förhållandena i Sydney var nu inte helt jämförbara med dem i Göteborg, bland annat satt som en i publiken på tredje raden på Nya teatern den blivande borgmästaren Peter Lamberg. Men de sociala skiktningarna var ändå mycket tydliga i staden.

Låt oss närmare studera vilka människor som besökte konserterna och hur många dessa var. Vad som framför allt ligger till grund för dessa bedömningar är uppgifter i recensioner. Vi skall också studera publikmottagandet av olika konserter.

Publikuppslutningen till konserterna var något olika beroende på vilken typ av konsert det gällde. Till den typ av ”konserter med benäget biträde” som vi har studerat ovan var det, enligt musikrecensenten i *Handelstidningen*, oftast 200–400 personer. Det fanns också konserter som nådde upp till den dubbla publikbeläggningen, nämligen välgörenhetskonserter av olika slag samt speciella nationella högtidskonserter så som konserten 6.11.1856 till minnet av Gustav II Adolf. Konserten gavs i Bloms sal och publiken uppgick till 800 personer.¹¹⁴ Salen bör vid denna konsert ha varit fylld till bristningsgränsen. Men det fanns också konserter som fångade en mycket stor publik även med dagens mått. Sådana konserter kunde vara kyrkokonserter med 1.000–2.000 personer i publiken. Andra sådana konserter var med stora världsstjärnor som ibland kom på gästbesök. När de från 1860-talets början kunde ge konserter i Exercishuset som då stod färdigt, kunde även de samla åhörarskaror på upp emot 2.000 personer.¹¹⁵

Emellertid var det ovanligt med så stora publiksiffror, och den normala bilden motsvaras snarare av vad recensenten i *Handelstidningen* beskrev i följande citat:

112. Heister 1983 ss. 166ff. Se också ifråga om denna aspekt i kapitlet ”Inledning” samt hos Ballstaedt och Widmaier 1989 kapitlet ”Das Besitz- und Bildungsbürgertum als Trägerschicht von Salonmusik” ss. 142–152.

113. ”... var den fina världens plats, andra raden är redan oanständig”. Schwab 1971 s. 148 citerat efter Heister 1983 s. 169.

114. GHT 7.11.1856.

115. Zelia Trebellis konsert i Exercishuset 26.3.1876 hade närmare 1.600 personer i publiken och Robert Lindholms ”Folkkonsert” dagen före – 25.3.1876 – i samma lokal hade 2.400 personer. Se Berg 1914 ss. 389ff.

”Signora Sorandis konsert förliden Måndag var, emot förväntan, helt fåtaligt besökt. Orsaken torde vara att söka, dels i den ovanliga mängd af musikaliska tillställningar, som för det närvarande här förefinnes, – hvilket gör, att vår egentliga konsertpublik, ständigt densamma och liten, som den är, har svårt att räcka till öfver allt, ...”¹¹⁶

Till saken hör också att Sorandis konsert redan var framflyttad en halvtimme från 19.30 till 20.00 på grund av en samtidigt pågående föreläsningsserie. Flera av åhörarna till denna ville också bevista konserten.¹¹⁷ Det lilla kulturbärande skiktet i Göteborg hade med andra ord fullt upp med att bokstavligen springa från det ena evenemanget till det andra. Även Smetana intygar i liknande formuleringar i brev hem att publikunderlaget var litet i staden, och att det ständigt var samma människor som gick på konserterna.¹¹⁸

När dåvarande borgmästaren Peter Lamberg lät sig intervjuas i samband med sin 60-årsdag år 1917, erinrade han sig sin barndom på 1860- och 1870-talen då han som pojke satt på de billigaste platserna till konserter och operaföreställningar. Publiken då, sade Lamberg, ”... bestod av några hundra personer ur överklassen, en säker och trogen publik visserligen ...”¹¹⁹

Flera vittnesbörd, som här har redovisats ifrån en recensent, en musiker och en publikdeltagare, intygar med andra ord samstämmigt att den konsertpublik som kunde sägas utgöra den egentliga konsertpubliken, det kulturbärande skiktet inom musikområdet, utgjordes av några hundra personer ur borgarklassen, det vill säga från stadens mest förmögna familjer. Utifrån detta konstaterande kan vi visserligen inte bekräfta gräddlingen Beckmans påstående, nämligen att det inte fanns någon välmående medelklass i staden. Vi kan däremot med ganska stor säkerhet påstå att någon sådan medelklass inte gjorde sig gällande som någon väsentlig del av konsertpubliken i staden.

Som vi kommer se i det följande genomgick det offentliga musiklivet en förändringsprocess under mitten och andra hälften av 1800-talet som påverkade konserternas innehåll och funktion. I denna process hade också publiken en viktig roll, och lät oss därför nu studera *publikens mottagande av konserterna*.

116. GHT 1.4.1868.

117. GHT 30.3.1868. Docenten Lorentz Dietrichson (1834–1917, norsk konst- och litteraturhistoriker) föreläste om antikens arkitektur och kulturliv, se GHT 31.3.1868.

118. Se till exempel brev från Smetana till Bettina daterat Göteborg 11–19.4.1862: ”Daß bei diesem Umstande das Publikum ermüdet war, es ist nämlich wie du weißt, immer dasselbe Konzertpublikum, und ich wenig Hoffnung auf großen pekuniären Erfolg hatte, ist erklärlich, ja ich hatte Angst, noch die wenigen Paar Hundert Thaler vom 1t Concert hier vielleicht zusetzen zu müssen.” (sig. MBS, S 217/2054/39) Likartade formuleringar finns även annorstädes hos Smetana.

119. Intervju i GT 11.2.1917.

För publiken förändrades konsertfunktionen från att utgöra en behagfull umgängesform där den sociala samvaron var viktig, till att bli ett forum för musikestetisk kontemplation. Som har omtalats i kapitlet "Inledning" var detta förändringar som berörde både repertoar och konserternas uppläggning och sammansättning, orkestrarnas och musikernas professionella utveckling och publikens ökade vana och bildningsanpassning till dels ny repertoar, dels nya lyssnarformer.

Denna process gick nu varken snabbt eller smärtfritt. En publik utgör aldrig en homogen massa som tar emot förändringar med samma reaktioner. Därför kom det ofta till konflikter mellan två sorters publiktyper, om vi nu förenklat delar in publiken i två motstående grupper där den ena fäste tonvikten vid konserternas sociala funktion och den andra vid dess konstnärliga. I *Handelstidningen* skrev de musikintresserade insändare med adress till sådana konsertbesökare som betonade de sociala aspekterna och som störde det nödvändiga lugnet:

"Vid gårdagens concert fästades ins:s uppmärksamhet ånyo vid en omständighet, den han länge önskat se på ett eller annat sätt beifrad. Man observerar neml. alltsomoftast på våra concerter att under exequerandet af det sista numret (hvilket vanligtvis, om icke alltid, utgör aftonens glanspunkt) vissa personer med buller och bång lemna salongen, och dymedelst förorsaka störning, till stor harm för dem, hvilka önska med uppmärksamhet följa utförandet. Om dessa personer äro så föga intresserade för musik eller hafva så knappt om tid, att de ej vilja eller kunna qvarstanna till concertens slut, så föreslås att desamma antingen bryta upp under en paus mellan tvenne N:o, eller ock att de placera sig i närheten af ingången och ej, såsom vanligen sker, bland den s.k. 'gräddan' aldraförst i salongen.

Sotto Voce"¹²⁰

Ett år efter denna insändare skrevs en annan insändare med samma innehåll:

"Att Göteborgs musikälskande publik måste ega ett serdeles tåligt och beskedligt sinnelag, har jag vid de offentliga musikställningarne trott mig förmärka. Föreställ dig nemligen, att det, midt under exequerandet af de vackraste saker, tillåtes åtskilliga af dem, som med föga skäl räknas bland 'åhörarne', att föra en ganska ljudelig och ganska störande konversation. Isynnerhet har jag med förargelse observerat en gammal herre, som sällan lär felas vid någon konsert eller soirée, och som lika säkert förstår att dervid göra sin röst gällande. Med knarrande stöflor spatserar han småspottande fram och tillbaka i salongen under det orkestern är i full verksamhet, ser sig om till höger

120. GHT 12.1.1855.

och venster efter hvem han uppsluka må, och hvar en själsfrände påträffas, uppstår genast en högljudd dialog.

Tuus
–he–”¹²¹

Som i så mycket annat var Göteborg i detta avseende en lokal återspeglning av ett internationellt skeende. Problemet var likartat överallt, och från till exempel Paris skrev korrespondenten för *Neue Zeitschrift für Musik* hem till Leipzig att Parispubliken betraktade konsertsalen som ett konversationsrum där det pladdrades, granskades, koketterades och sovs.¹²² Att en publiktillväjning mot nya konsert- och lyssnarvanor, som i västerlandet i övrigt krävde cirka 300 år, inte gick snabbare i Göteborg, trots tillkomsten av en professionell symfoniorkester, visar följande reflektion av musikrecensenten i Göteborgs-Posten år 1866:

”Medan vi äro inne på kapitlet om teatern, taga vi oss friheten att ännu en gång påpeka det förargelseväckande oskick, som ännu, tyvärr, nästan hvarje gång förekommer i vår teatersalong, att nemligen en och annan ungherre, och bland dem till och med sådana, som vilja räknas för ’connaissanceur’, när en opera lider till slut, med buller och bång och utan att låsa om de omisskänneliga uttrycken af förtrytelse omkring dem, aflägsna sig från sina platser, samt under majestätiska trampningar och slående i dörrarne försvinna ur salongen.”¹²³

Huruvida oskicket var mer representerat hos ”gräddan” och dem som ville bli betraktade som ”connaissanceur” än hos andra, går inte att belägga utifrån dessa exempel. Att döma av dessa korta inblickar i konsertvärlden, tycks det inte som om mycket hade förändrats under de cirka hundra år som hade gått sedan följande ”Journal, hållen af en Köpmans Fru här i staden” stod att läsa i Stockholms Posten år 1784:

”Den 28 December, Söndagen. På Concerten. Hade något angelägit at berätta Fru P ... som alltid är der – Bewars hwad den Mamsell R ... war ridicule med sina gammelmmodiga Bracelletter; och hwad wi grinade åt den stackars Fru D ... i sin Hermelins Pelis. Alla Cavaillerer omkring mig sade, at jag war klädd med smak – Hade mycket beswär at knåpa på min ena spalock; En brillantsring gör god effect när man employerar honom rätt. Lieutenant Hare swor på at jag war den wackraste på hela Concerten. Lossade ej tro honom på det han skulle swärja en gång til – Fick sura miner af Fru ... då jag skrattade under en cadence, hwilket hon sade ej war apropos. Böd åtskillige Herrar hem til afton, deribland äfwen en wiss Sitter, som skrifwer vers.”¹²⁴

121. GHT 30.1.1856.

122. Ballstaedt och Widmaier 1989 s. 43.

123. GP 20.1.1866

Dessvärre är det svårt att finna publikreaktioner i annat än rena publiksiffror som har redovisats ovan i detta kapitel. Vad konsertbesökarna verkligen ansåg om den musik som framfördes, har vi få vittnesbörd om. En möjlighet är att låta musikrecensentens uttalanden bli generella för att också gälla publikens syn. Vi har visserligen ovan konstaterat att Israel Sandströms uppfattningar skilde sig från publikens i många avseenden. Men när det gäller en bedömning av repertoaren och vilken musik som framfördes är det ändå möjligt att vi kan se Sandströms uppfattningar som representativa även för den övriga publiken. Grund för detta skulle vara att Sandström med sin musikaliska bildningsnivå har tillhört eliten i staden och därigenom kan ha haft större tolerans än den övriga publiken som har varit mindre musikaliskt orienterad. När därför Sandström själv har haft svårt att acceptera den nyare musiken, är det inte troligt att den övriga publiken har varit mer tolerant.

För att pröva detta antagande erinrar vi oss Smetanas brev till Liszt, som delvis har citerats ovan.¹²⁵ I det skriver Smetana att stadens invånare hade en ”antediluviansk” konståskådning, göteborgarna hade Mozart som avgud men förstod honom inte ens. Beethoven fruktades, Mendelsohn förklarades onjutbar och de nyare kände man inte till. Schumanns verk hade göteborgarna fått höra genom Smetana för första gången. Dessa formuleringar kan låta drastiska, men att Smetana hade fog för att skriva som han gjorde visar sig i följande recension efter en av de kammarkonserter Smetana arrangerade tillsammans med Capek och Meissner:

”Vid inbjudningen till subscription å dessa soiréer utlofvades visserligen, att deras innehåll skulle utgöras af uteslutande klassiska mästaress arbeten, men man har så småningom frångått denna dessein, så att programmet till den senast gifna soiréen endast upptog ett nummer – Beethovens stora A-durs Sonate (Op. 69) för Pianoforte och Violoncelle – af såsom klassiskt allmännare erkänt värde. För öfrigt har gifvits saker af den hos oss nu redan temligen bekante *Mendelsohn*, och såsom nyheter för många af vår musikaliska publik har man bjudits på kompositioner af *Franz Schubert* och *Robert Schumann*. De förtjente soiréegifvarne införa oss således i en för måhända många af oss ej så alldeles bekant musikalisk verld, och må vi gerna följa dem, öfvertygade som vi äro, att de gamle, store och oförgänglige, till hvilkas oöfverträffade och oöfverträfflige arbeten vi från barndomen lärt oss att blicka med beundran, vördnad och tillgifvenhet, icke allenast icke skola förlora på jemförelsen, utan bli oss, om möjligt ännu kärare.”¹²⁶

124. *Stockholms Posten* 10.1.1784. Tidigare publicerad översatt till tyska hos Walin 1941 ss. 61f. Stavningarna i original.

125. Se ovan i fotnot nr 89 sidan 73.

126. GHT 2.3.1858. Kursiveringarna i original.

Det visar sig med andra ord att Sandström företrädde den musiksyn som Smetana i brevet till Liszt beskyllde göteborgaren i gemen för, och recensionen ovan skulle ha kunnat tjäna som förlaga för detta brev. Enligt recensionen kunde inte Mendelsohn, Schubert och Schumann räknas som några mästare. Dessa nya tonsättare representerade i stället en ny och okänd värld, som recensenten visserligen kunde intressera sig något för att upptäcka, men vars främsta värde bestod i att de äldre mästarnas verk härigenom framstod som än mer oöverträffliga.

När Smetana två veckor senare arrangerade en konsert med musik av bland annat Liszt, Wagner och Smetana själv, hade däremot inte recensenten längre någon lust att följa med på upptäcktsresan:

”Det unga musikaliska Tyskland var här således företrädesvis representeradt, och utan att våga oss allt för djupt på det kritiska området, torde det dock kunna antagas att denna musik endast småningom möjligen lär komma att hos oss vinna några särdeles ifriga anhängare. Det sorgfälligaste, om begäret att skriva något rätt djupt och svårt vittnande, utarbetande de djerfvaste, hufvudsakligen på enharmoniska förvexlingar grundade, modulationer, och ett hopande af visserligen mindre vanliga, men för det vid sådant ovana örat ej alltid angenäma, tonföljder, äro ej egenskaper, som hastigt förmå förvärfva sig någon innerlig tillgifvenhet, hvilken dock härvidlag möjligtvis vinnes sedan gehöret och det musikaliska förståndet genom ofta upprepadt återhörande hunnit vänja sig vid, och så klart fatta ofvannämnde egenskaper, att äfven det musikaliska sinnet af desse får sig något till godo. Detta är vår oförgrifliga, men utan anspråk på allmännare giltighet uttalade mening om såväl Liszts som Wagners på denna konsert gifna instrumentalmusik, till hvilken äfven hr Smetanas egen 'Scherzo' anknyter sig. Om ändamålet med tonsättningskonsten endast är att skriva svårt – så nödgas vi gifva den nyare musikriktningens anhängare rätt i deras påstående, att sådan musik aldrig tillförne blifvit sammanskrifven.”¹²⁷

Liknande uttalanden finner vi regelmässigt under denna period då nyare musik presenterades. Vid en konsert 17.3.1859 framfördes *Les Préludes* av Liszt i arrangemang för två pianon av Smetana och en elev till honom. Handelstidningen beskrev denna musik som beräknande ”effektsökeri”.¹²⁸

Men även tidig musik var okänd i staden. Den på kontinenten framväxande barockrenässansen hade göteborgarna inte kommit i kontakt med ännu, inte förrän Smetana kom. Efter att ha medverkat i en konsert av I. Sandström på Bloms sal 8.12.1859, skrev Smetana i dagboken att det hade sjungits förfärligt och stycken hade spelats ”så Gud sig förbarme”. Smetana hade framfört Bachs *fiss-mollfuga ur Wohltemperiertes Klavier II* för den ”förbluffade publiken”.¹²⁹

127. GHT 16.3.1858.

128. GHT 21.3.1859.

Biljettsystem och betalningsformer

Den utveckling inom konsertlivet som ägde rum under 1800-talet, tog sig uttryck inom såväl det konstnärliga som det organisatoriska med ekonomi, marknadsföring, artistförmedling med mera. Dessa senare aspekter kommer att bli allt tydligare framför allt i samband med orkesterbildningarna vilka behandlas längre fram, men redan här skall de olika betalningsformerna belysas.

Inom ramen för offentlighetsbildningen av konsertlivet, särskiljer Heister fem olika stadier för utvecklingen av ett biljettsystem. Dessa var:

1. den "stora" familjen som inbegrep guvernanter och andra hålldamer,
2. den "lilla" familjen med endast de biologiska medlemmarna,
3. paret, det vill säga herre med fru, men även herre med annan dam kunde gå,
4. enkelbiljetter för enskilda personer,
5. enkelbiljetter med rabatter för barn och studerande.¹³⁰

Tidsmässigt omfattar denna utveckling cirka hundra år, från andra hälften av 1700-talet till andra hälften av 1800-talet. Bestämmande faktorer var dels musiklivets utveckling med nya konsertformer, dels familjens utveckling med emancipation och individualisering av de enskilda familjemedlemmarna. Det tydligaste exemplet var hemmafrun, som så småningom inte längre betraktades som oansvarig om hon gick ensam på konsert. Exempel på de första konserter som mer regelbundet började ges under 1700-talet, var de medlemssammanskomster som arrangerades inom den borgerliga musikföreningen. Till dessa konserter anslöt sig hela den "stora" familjen med inte bara familjemedlemmarna utan också med delar av tjänstefolket och uppträdde, om man så vill se det, som ett eget litet hov. Så småningom utvecklades det till att endast den "lilla" familjen ingick i medlemsskapet. I Göteborg motsvarades detta av Harmoniska sällskapet, vilket skall presenteras längre fram.

Betalningsformerna för dessa konserter var ofta i form av *abonnemang* eller ännu längre tillbaka *subskription*.¹³¹ Subskriptionssystemet riktade sig uteslutande till medlemmar inom en trängre krets och fungerade som en social barriär gentemot dem som skulle utestängas. Abonnemangssystemet var mer öppet till sin form med formell möjlighet för de flesta att ansluta sig, dock i praktiken lika hindrande och barriärskapande som det förra systemet. Särskilt var det förpliktelsen att binda sig för hela säsongens konserter med därtill hög prissättning av biljetterna, som i praktiken fortfarande gjorde det omöjligt för den större allmänheten att delta. Visserligen kunde man inte inom abonnemangssystemet

129. Smetanas dagbok 8.12.1859. "Sandströms Concert. Ich spielte Bachs Fis moll Doppelfuge aus dem wohltemperierten Clavier II Theil dem darob verblüfften Publikum. Gesungen wurde schauerhaft, und Piecen kamen zum Vorschein, dass Gott erbarm!"

130. Heister 1983 ss. 131ff.

131. Heister 1983 ss. 180-185.

exkludera personer på samma sätt som tidigare, men exklusiviteten fanns likväl kvar som en social barriär.

Först i och med införandet av enkelbiljetter kan man tala om en demokratisering av konsertlivet, med reella möjligheter för den enskilda personen att gå på konsert. Även om Heister kan särskilja de fem nämnda utvecklingsstadierna för biljettsystemets utveckling, kan man inte påstå att det ena utvecklades ur det andra med något slags kausal nödvändighet. Tvärtom uppträcker vi redan tidigt på 1870-talet ett av de första exemplen på konsertrabatter för musikstuderande, nämligen till den kammarmusikserie som Göteborgs musikförenings orkester arrangerade under sin sista säsong 1877/78, se sidan 390.

På motsvarande sätt som det nya, det vill säga studeranderabatten, kom in som en slags försöksballong på ett tidigt stadium, kvardröjde också det gamla systemet under en tid då det egentligen hade överlevt sig självt. Detta gällde den tillämpning av abonnemangssystemet där möjligheter till köp av lösa biljetter visserligen fanns, men där det var förbundet med förhöjda priser för att utesluta eller på annat sätt markera de publikgrupper som inte var riktiga abonnenter och medlemmar i sällskapet. I ett brev år 1891 uppmanades Karl Valentin, som då ledde Harmoniska sällskapet, av en anonym brevskrivare att inte begära högre lösbiljettpriser på galleriplatserna, det vill säga Nya teaterns sämsta publikplatser, än vad abonnenterna betalade för de bättre publikplatserna på raderna.

”... Det finns otaliga människor hvilka ej hafva råd att abonnera, om än deras själar hungrade till döds af trängtan efter en musikalisk njutning, synnerligast så gedigen, som Ni, Hr Doktor, förmått skapa den här i Gtbrg. Ett tillmötesgående kunde måhända vara förmånligt å båda sidor, ithy att vi voro blott 13 sist vid Ista concerten, om minnet ej sviker, och platserna uppgå visst till öfver 100? ...”¹³²

Som ett sista exempel, mer på konvensansen än på rådande biljettsystem, kan nämnas Smetana som under sin vistelse i staden ofta gick på teater- och konsertföreställningar tillsammans med de familjer han umgicks med. Detta gick an så länge både mannen och hustrun besökte föreställningen, men när A.L. Pineus på grund av affärer var tvungen att lämna återbud till en föreställning, kände han sig också nödsakad att lämna återbud för sin hustru, som – meddelade Pineus Smetana i ett brev – inte går på teatern utan sin man. Visserligen hade Pineus lovat skaffa biljetter till dem alla tre, men som det nu var hade han inte köpt någon alls, vilket han hoppades på förståelse för, eftersom Pineus hustru inte anständigtvis kunde gå ensam med Smetana.¹³³

132. Brev från anonym avsändare till Karl Valentin daterat 20.1.1891 (sig. L 112:1, ”Brev till K.V. från div. icke identifierade avsändare”, Valentinska familjearkivet, KB).

133. Brev från A.L. Pineus till Smetana daterat ”Mittags 24.4.1862” (sig. MBS, S 217/780).

MUSIK I PRIVAT MILJÖ

Det finns en självklar distinktion mellan privat och offentligt musikliv, men det fanns också ett samspel dem emellan och blandformer där det inte alltid var tydligt om musikverksamheten var privat eller offentlig. I den följande framställningen skall jag beskriva vilka olika miljöer som fanns, hur man musicerade i dessa och vilka funktioner de enskilda familjemedlemmarna – barnet, kvinnan och mannen – hade. Jag skall också beskriva relationen mellan olika miljöer och verksamheter, såväl privata som offentliga, och hur dessa antingen befruktade eller rentav kunde vara till men för varandra.

Ur offentlighetsperspektiv gäller dessa frågesällningar vad som i kapitlet ”Inledning” talades om som salongsöfentlighet och publikrelaterad privatet. Framställningen är grundad på framför allt brev och dagböcker.

Stadens musikaliska salonger

”Varje söndag under min barndom var det kvartettmusik i vårt hem, där en del vänner till familjen brukade samlas. Jag brukade ofta, minns jag, sitta i knät på gamle Eduard Magnus. [...] Min fars svåger Hjort var mycket ömusikalisk och satt tyst och hade tråkigt. Familjen brukade peka på honom och säga: ’Lieder ohne Worte’. I pauserna mellan kvartetterna serverades kakor och sherry – det senare tyckte jag luktade mycket illa.”¹³⁴

Detta barndomsminne av Conrad Pineus, son till Arvid Ludvig Pineus, innehåller tre viktiga element i den musikaliska salongsmiljön: för det första en grupp musikaliskt aktiva vilken innefattar även de människor som enbart var känslomässigt engagerade i musiken, för det andra en grupp som var likgiltiga för musiken samt för det tredje någon form av förtäring. Det aktiva musicerandet inom borgarklassen var mycket stort och framträdande i umgängessättet. På samma sätt som det i kapitel 1 visade sig finnas en motsättning mellan de familjer som hängav sig åt ett tämligen luxuöst leverne och de som var mer reserverade mot detta, fanns det också vad gäller den musikaliska odlingen olika inriktningar och synpunkter på musiklivet. Smetana utmålar, i sitt brev till Franz Liszt av den 10.4.1857, göteborgarna som mycket rika köpmän, vilka är intresserade av konst enbart såsom något ganska överflödigt och för att konsten kan ge dem lättsam underhållning. Men redan i samma brev skriver Smetana också om den tillförsikt han känner inför framtiden med göteborgarna som nu har lagt sitt öde i hans händer:

134. Rosen 1946 s. 20.



Södra Hamngatan 2, f.d. Sockerbruket, idag Palace hotell. Fastigheten har varit bostad åt bland andra familjerna Eduard Magnus och A.L. Pineus samt senare åt paret Pontus och Göthilda Fürstenberg med Fürstenbergska galleriet. (Källa: GSM)

”Doch jetzt verlangen sie wirklich mehr, und es scheint ihnen meine Energie, so wie meine rückhaltlose Verfechtung der großen Meister der Gegenwart zu gefallen. Nächste Saison hoffe ich schon bessere und größere Resultate zu erzielen.”¹³⁵

Musiken hade en självklar plats och funktion för de människor som ingick i den samhällsbärande klassen. Även här är dock materialet motsägelsefullt. Smetana kunde ibland beklaga sig i svepande formuleringar över de dåliga sångare han hade att leda, något som han förklarade berodde på den fullständiga bristen på sångundervisning. Vidare beklagade han sig lika generaliserande i brevet till Liszt över den dåliga orkestern i staden, vilken bestod dels av militärmusiker, dels av ”ungeübten Dilettanten”.¹³⁶ Samtidigt uttalar sig Smetana vid flera andra tillfällen över enskilda sångare med mycket behagliga röster och även i övrigt goda kva-

135.” Men nu kräver de verkligen mera, och det verkar som om de uppskattar min energi och mitt förbehållslösa försvar av nutidens stora mästare. Redan nästa säsong hoppas jag nå bättre och större resultat.” (*Smetana in Briefen und Erinnerungen* ss. 53f.)

136. Respektive uppgifter i Smetanas dagbok 16.2.1857 samt *Smetana in Briefen und Erinnerungen* s. 53.

liteter. Bland instrumentalisterna fanns också de som musicerade på en mycket hög nivå. Grosshandlaren Arvid Ludvig Pineus har redan nämnts som en god violinist. Han deltog ofta som fjärde man vid de kammarkonserter Smetana, Czapek och Meissner gav i Frimurarlogens Pelarsal.¹³⁷

Runt om i staden fanns i de rikare hemmen musiksalonger som var tämligen unikt inredda. Elfrida Andrée har för sin systerdotter berättat om grosshandlaren Carl Levgrens hus på Västra Hamngatan, snett emot Domkyrkan. På nedervåningen fanns en inredd musiksalong med förutom en tvåmanualig piporgel byggd av Marcussen & Søn (samma firma som också hade byggt Domkyrkans orgel), även några par flyglar samt ”full dubbeluppsättning av kvartettinstrument, alla äkta Stradivarius och Amati.”¹³⁸ Det är troligt att även andra grosshandlare som odlade kammarmusik i sina hem, till exempel A.L. Pineus, L.G. Bratt, E. Sundberg med flera, hade egna inredda musiksalonger. Dock verkar Carl Levgrens ha varit i en klass för sig, även om uppgiften om äkta Stradivarius och Amati måste tas med stor reservation.¹³⁹

Som ett inslag i en rik musiksalong har det ibland förekommit att man har haft två pianon. Framföranden av större symfoniska verk skedde inte sällan i arrangemang för åtta händer på två pianon. På detta sätt vet vi att Smetana tillsammans med fruarna Sirenus, Dahlgren och Kobb framförde Mozarts *Jupitersymfoni* och Rossinis *Wilhelm Tell-uvertyr* hemma hos fru Sirenus.¹⁴⁰ Som framgick ovan i kapitel 1 angående Bloms salong, var det vanligt att gästande artister fick låna eller hyra ett piano från någon privatperson när en offentlig konsert skulle ges.

Till rikt utrustade musiksalonger hörde också välfyllda notbibliotek. Elsa Stenhammar återger efter sin moster Elfrida Andrée angående Carl Levgren att ”Allt vad som på kontinenten gavs ut på tryck av klassisk eller modern musik införskrev han och tog del av.”¹⁴¹ Nu kan man väl förmoda att en lätt överdrift finns i denna uppgift, men att Levgrens notbibliotek var stort, förstår man när Harmoniska sällskapet kunde vända sig till honom och få låna hela notmaterialet inklusive de enskilda stämutskrifterna när sällskapet skulle instudera Haydns oratorium *Skapelsen*.¹⁴² Andra personer som också hade välfyllda notbibliotek var

137. Rosen 1946 ss. 19f. samt intervju med Czapek i *Morgon-Posten* 20.11.1897.

138. Stenhammar, *Boken om Elfrida Andrée*, s. 18.

139. Denna typ av uppgifter visar sig vid en noggrann kontroll ofta vara felaktig, se fotnot nr 202 sidan 170.

140. Smetanas dagbok 13.1.1857. Smetana har felaktigt skrivit fru Koob, vilket i stället skall vara grosshandlarhustrun Kobb.

141. Stenhammar, *Boken om Elfrida Andrée*, s. 19.

142. Se kvittens utan datering ”Emottagit till låns af Herr Carl Levgren för att efter begagnandet behörigen återställas ...” (”Oordnade handlingar”, ”Inkommande och utgående handlingar”, sig. B:1, HS, GSA).

fruarna Bina Dahlgren och Betty Magnusson, till vilka Smetana regelbundet vände sig och lånade noter inför sina kammarkonserter.¹⁴³

De personer som i motsats till Carl Levgren inte köpte in sina noter direkt ifrån Tyskland och andra länder kunde i stället gå till stadens bäst sorterade musikhandlare, Lindstrands musikhandel på Drottninggatan 44. När Albert Lindstrand dog år 1907 övertog döttrarna Anna och Vega Lindstrand ansvaret för affären. År 1934 intervjuades Anna Lindstrand i Handelstidningen och plockade då fram firmans äldsta reskontra och berättade:

”Den är från 1860, och där dyker upp den ena gamla göteborgsfamiljen efter den andra – Bratt, Friedländer, Dickson, Pinéus, Barck, Eggers, Nonnen och många andra – och deras årslistor ta upp många saker som för länge sedan dött en välförtjänt död. Titta här till exempel hur ’En jungfrus bön’ återkommer titt och tätt. Detsamma gäller en lång rad valser, som jag vet äro ganska förfärliga.

— Man köpte de stora klassikerna också – javäl, men det gör man nu med.”¹⁴⁴

När vi nu vet lite grand om de fysiska förutsättningarna för musiklivet i privata salonger, hur gestaltade det sig då rent konkret och ur konstnärlig synvinkel? Smetana skriver mycket ofta i sina dagböcker små korta notiser om att ”det musicerades”, ”trior av mig, Czapek och Meissner”, men också att andra sjöng och musicerade, ofta à quatre mains. Någon gång skriver också Smetana att han spelade vid pianot men upphörde när han blev störd av betjänarna som bar omkring förfriskningar.¹⁴⁵ Det tycks å ena sidan som att musicerandet stundom har legat på en hög nivå beroende på vilka musiker och musikkunniga som för tillfället har kunnat spela. Å andra sidan har inte miljön, den mottagande atmosfären, varit sådan som Lotten Dahlgren berättar om i vissa Stockholmsmiljöer, till exempel den Limnellska salongen, där de unga Verner von Heidenstam och Selma Lagerlöf kunde göra sina första försök och fick stöd för att gå vidare.¹⁴⁶ Likaså skiljer sig den musikrepertoar som framfördes i den Limnellska salongen från den som var gångbar i Göteborgs salonger. En omöjlighet skulle vara att i de senare, såsom skedde i Stockholm, framföra till exempel Beethovens ciss-mollkvartett op. 131.¹⁴⁷

I Göteborg har det varit skillnad på de kulturella salongerna å ena sidan i den rika köpmannaklassen och å andra sidan i till exempel kretsen kring S.A. Hed-

143. Smetanas dagbok till exempel 14.1.1857.

144. GHT 15.12.1934. Detta material bör ha följt med över till Waidele som köpte Lindstrands Musikhandel året därpå. Senare har dock Waidele rensat ut och slängt detta material. Telefonuppgift 12.9.1991 av Lars Waidele.

145. Smetanas dagbok 18.2.1860. ”Kalás bei Elliot. Ich habe Etwas gespielt, aber bald aufgehört, da die Bedienten beim Herumtragen der Erfrischungen mich störten. Sonst gründlich gelangweilt.”

146. Dahlgren 1913 ss. 51ff.

lund med P. Wieselgren, domkyrkokomminister Mårten Hallén, museiintendent A.W. Malm, landshövding Ehrensvärd, grosshandlaren Carl Levgren, V. Rydberg, E. Andrée med flera. – Magnus Lagerberg skriver att Hedlunds hem kunde betrakas som medelpunkten för Göteborgs estetiska och litterära liv.¹⁴⁸

Den bild vi får av kulturlivet i salongerna är självklart beroende av vilket material vi studerar. Det handlar med andra ord om källkritik och vilka miljöer som kan belysas. Som pendang till det nästan idylliserande citatet i början av detta avsnitt med den lille Conrad Pineus i knäet på gamle Eduard Magnus vid en kvartertföreläsning, kan vi därför avslutningsvis ta del av en annan musikalisk salong

Det är violinisten Emil Levan i stamkvartetten för Sundbergska kvartettsällskapet, som berättar om hur kvartetten vid ett tillfälle beslöt sig för att låta även damer närvara vid sammankomsterna. Det hade nämligen diskuterats om kvinnor verkligen hyste något allvarligt intresse för kammarmusiken, och efter följande händelse drogs tillståndet för medlemmar att ta med sina fruar till sammankomsterna in:

”En damafton hade vi nämligen spelat en Mozart-kvartett, som Czapek var synnerligen förtjust i. Efter numrets slut vände sig Czapek, nöjd och belåten med såväl kvartetten som dess utförande till en av damerna – Grevinnan X – som tronade i en bekväm emmastol med sin stickstrumpa i handen: ’Nå, hur tyckte fru Grevinnan om denna kvartett?’ – ’Å jo, mycket bra, snälle Czapek, men skulle vi inte kunna få höra en liten vacker vals av Strauss?’”¹⁴⁹

Professionella musiker i de privata salongerna

Så mycket som Smetana bjöds hem till de privata familjerna var förmodligen exceptionellt och var inte likartat för övriga yrkesmusiker i staden. Detta hade, som sagts ovan, sina orsaker dels i Smetanas speciella boendesituation som gäst i

147. Dahlgren 1913 ss. 64ff, 74. Något uttalande av privat karaktär om hur Beethovens musik togs emot i Göteborgs salonger har jag ej funnit med undantag av Smetanas ovan omtalade brev till Liszt av den 10.4.1857, där det sägs att göteborgarna *fruktade* Beethoven. I allmänna omdömen, så som det till exempel formulerades i tidningsrecensioner, var inställningen till Beethoven kluven. Å ena sidan betraktades han som giganten, den store mästaren, å andra sidan som den som så småningom blev alltmer komplex och samhällsfrånvärd. Se till exempel recensionen i GP (16.11.1859) över hans B-durtrio op. 11 som ”hör till hans tidigare kompositioner och kan, ehuru den är mindre bizarr än många af hans senare arbeten, icke räknas bland de bästa.”

148. Lagerberg 1913 s. 23. Elsa Stenhammar skriver i sitt opublicerade manuskript till biografi om Elfrida Andrée om dessa kretsar (Stenhammar, Elsa: *Boken om Elfrida Andrée*).

149. *Minnesskrift med anledning av Eugène Sundbergs kvartettsällskaps fjrtioåriga tillvaro* 1924, s. 29. Emil Levan fortsatte att berätta efter denna tablå: ”Vad Czapek därvid svarade, kunde ingen av oss uppfatta, ty under hans hastiga reträtt hördes ett oredigt mummel antagligen på tjeckiska – hans vanliga tungomål då han blev upprörd. Efter den betan var Czapek icke håller den, som yrkade på fortsättning av damaftnar.”

staden, dels i att Smetana som pedagog hade hela sin kundkrets i dessa familjer, ofta både föräldrar och döttrar.

Men även om det skedde i mindre omfattning än vad som gällde för Smetana, bjöds även andra yrkesmusiker in till salongerna för att musicera. Det framgår till exempel av Smetanas dagbok när han på kalas spelade samma kammarmusikverk som han några dagar senare spelade offentligt på konsert, vilket innebär att även Joseph Czapek och August Meissner har varit med på kalaset.

Ibland kunde det hända att dessa musiker uppmärksammades av de förmögna familjerna med ett instrument som gåva. Framför allt tycks det ha varit utländska musiker som fick uppleva denna ynnest. Violinisten och altviolinisten Anton Luzek, som permanent bosatte sig i Göteborg när han blev engagerad i Göteborgs orkester, fick som gåva av Carl Levgren en Stainerviola.¹⁵⁰ Ett annat exempel är August Meissner som fick en violoncell av James J. Dickson.¹⁵¹

Traditionen med att bjuda in professionella musiker har varit allmän och är inte särskilt unik för Göteborg.¹⁵² Friedrich von Flotow som levde och verkade i Paris menade att man minst en gång om året måste visa upp sig och konserterna i de privata salongerna. Det var en nödvändig form av marknadsföring för att inte glömmas bort. Att detta också innebar en risk omtalade violinisten Panofka som beklagade sig över dålig biljettförsäljning till följd av att den potentiella publiken redan hade fått vad den ville ha.¹⁵³ Men vid sidan av det rena gratisförfarandet, det vill säga att musiker utan ekonomisk ersättning och istället mot annan ersättning i form av mat, fint umgänge och goda kontakter lät sig inviteras, finns det också exempel på att musiker hyrdes in för att till exempel fylla upp i en stråkkvartett. Sådana engagemang av musiker hemma hos grosshandlaren Lars Gustaf Bratt kan styrkas med enstaka verifikationer.¹⁵⁴ Eftersom det kan betraktas som någonting ovanligt att en sådan överenskommelse har bokförts och kvittot har sparats, fanns det med största sannolikhet flera liknande exempel.

Ännu ett exempel på en professionell musiker som bjöds in i salongerna var Emil Levan. Levan var förvisso posttjänsteman och socialt sett hemmahörande i medelklassen, men han var också högt utbildad violinist, vilket skall visas nedan där en mer fullständig presentation av honom skall göras. Som god violinist bjöds ofta Emil Levan in i de olika Göteborgshemmen för att spela kammarmusik,¹⁵⁵ och han var också lärare åt flera av dessa familjers barn, vilket gav honom mycket goda inkomster, se vidare nedan under rubriken ”Mannen i det privata musiklivet”. Exemplet Emil Levan tydliggör det ömsesidiga utbyte som fanns mellan å

150. *Minnesskrift* ... 1934 ss. 31f. Violan inköptes senare av Sundbergska kvartettsällskapet. Om Luzek, se vidare längre fram.

151. Meissner 1914 s. 7.

152. Se till exempel Tegen 1955 s. 17 för Stockholm under perioden 1890–1910.

153. Ballstaedt och Widmaier 1989 s. 37.

154. Verifikation 13.10.1873, sig. G III:1, HS, GSA.

ena sidan de familjer ur den rika köpmansklassen som intresserade sig för, bedrev och ekonomiskt stöttade musikalisk verksamhet i staden, och å andra sidan de musiker ur medelklassen som hade en utkomst ur detta och bereddes möjligheter till fördjupad musikalisk verksamhet. Det främsta exemplet på detta förhållande var Bedřich Smetana. Jämfört med honom var Emil Levan ett mer blygsamt men inte mindre intressant exempel från en bildad medelklass.

Amatörerna och de privata aktörerna i musiklivet

Karakteristiskt för amatörerna och de privata aktörerna är att de till stor del verkade utan offentlig uppmärksamhet, vilket har framgått ovan på flera ställen. Till stor del har dessa amatörers namn glömts bort till följd av att de inte omnämns i det historiska källmaterialet. Euphrosyne Abrahamson är i detta fall ett stort undantag, något som beror på att hon hade en så enastående karriär bakom sig innan hon gifte sig och sällade sig till amatörernas anonyma massa. Flertalet amatörer och privata aktörer i övrigt har gått musikhistorien spårlöst förbi, och endast i några fall har det historiska källmaterialet kunnat hjälpa till att avslöja någons identitet. En sådan var sångerskan Anna Ericsson, som vi känner namnet på därför att hon av Göteborgs musikförening fick en viss ekonomisk ersättning för sin medverkan och därmed fick sitt namn infört i räkenskapsmaterialet.¹⁵⁶

En annan möjlighet till att bli känd för eftervärlden var att skriva om sig själv. Fredrik Wulff, sedermera språkprofessor men under sin ungdom under 1850- och 60-talen boende i Göteborg och bland annat verksam som sångamatör, var en sådan person. Wulff betecknade sig själv som en ”äfersökt ljuvlig tenor och en hjälpare på mången främlings konsärter”.¹⁵⁷ Peter Lamberg ger i sin opublicerade biografi ytterligare exempel på amatörer som var självskrivna såsom medverkande vid konserter under den aktuella perioden; oftast rörde det sig om sångare, bland andra Lamberg själv.

I flera fall finner vi att stadens ledande familjer både hade ett rikt privat musikliv och samtidigt agerade drivande i det offentliga musiklivet, bland annat i orkesterbildningarna vilket belyses längre fram. Bland de musikaliskt mest initierade familjerna i staden fanns familjen Valentin, där både pappan, mamman och barnen var aktiva på olika sätt. I en brevväxling i familjens släktarkiv framgår att Rosa Valentin under hösten 1862 skrev och förhandlade med den tyske sångaren

155. Se brev från Emil Levan till G.F. Ameen daterat 2.5.1881 där Levan berättar att han varit hemma hos Carl Ossian Kjellberg (en av stadens ledande trävaruhandlare, se Attman 1963 s. 23), och bland annat spelat med två av dottrarna, Malin och Sigrid (21 respektive 16 år, jämför Kjellberg 1969 s. 85). Brevet är i privat ägo hos sonen Albert Levan och finns i avskrift hos mig.

156. Se bilaga 7 ”Inbjudna solister till Göteborgs musikförening”.

157. Wulff 1917 s. 182. Se också Wulff 1926.



Eleonore och James J. Dickson var några av de viktigaste privata aktörerna inom musiklivet, inte minst tack vare deras goda ekonomiska ställning. Eleonore D. påstås ha bidragit till att Smetana kom till staden. James J. D. var den störste bidragsgivaren till de orkesterbildningar som gjordes på 1860- och 1870-talen. (Källa: GUB)

Josef Tichatschek om att han skulle komma till staden under våren 1863 för att ge konserter. Av breven framgår hur det är Rosa Valentin som har tagit det ursprungliga initiativet och ställer en direkt förfrågan till Tichatschek för att få honom att besöka staden. Tichatschek svarar att han skall undersöka möjligheterna på sin ordinarie arbetsplats, operan i Dresden, när han är spelledig och kan komma. Därefter förs förhandlingar om gager och andra villkor med operaimpressarion Emil von der Osten och med Rosa Valentin som mellanhand och koordinator.¹⁵⁸

Det offentliga musiklivet var beroende av denna typ av privata initiativ, och tillspetsat kan man säga att dessa privatmänniskors kontakter med konstnärer och musiker fyllde den roll som senare tiders impresariier och agenter övertog och professionaliserade. Ett annat exempel på de utomordentligt goda kontakter med det professionella musiklivet som enskilda medlemmar ur stadens köpmannaklass kunde ha, är när dessa rika arrangerade en galakonsert som skulle äga rum för kungaparet Oscar II på Nya teatern 28.4.1874. Till konserten, vilken som vanligt när det gällde kungabesök skulle innehålla det bästa som göteborgarna kunde visa upp, inbjöds Joseph Joachim av festkommittén som bestod av bland andra James

158. Brev från Josef Tichatschek till Rosa Valentin daterade Dresden 1.9.1862 samt 1.11.1862 (sig. L 112, Valentinska familjarkivet, KB).

J. Dickson.¹⁵⁹ Joachim var visserligen förhindrad att komma på grund av andra engagemang, men exemplet visar ändå tydligt med vilken beslutsamhet och vana som de privata aktörerna agerade.

Efter dessa allmänna ord om de privata aktörerna, skall vi närmare studera de olika funktioner som de enskilda individerna med hänsyn till deras funktion inom familjen hade.

Barnen i det privata musiklivet

Smetanas huvudsakliga verksamhet i Göteborg, det vill säga det som han blev engagerad och flyttade till stan för samt det som han tjänade mest pengar på, var som pianolärare för det översta skiktet av borgerskapets döttrar. Merparten av hans undervisning gick till fröknarna, men även enstaka av fruarna tog lektioner för honom och dessutom ett fåtal av familjernas söner. För det stora flertalet av flickorna var musiken en del av en borgerlig uppfostran som skulle göra kvinnan mer attraktiv på äktenskapsmarknaden samt bibringa henne kunskaper om hennes vårdande funktion i hemmet.¹⁶⁰ Pianoundervisning för flickorna ur de bättre bemedlade familjerna var under denna tid så självklar, att flera samtida och kritiska betraktare såg flickornas plikt till drillning på tangenterna som en pendang till pojkarnas plikt till militärtjänst. Det fanns också de som talade om ”pianosjuka” och ”klaverpest”.¹⁶¹

Jan Rys, den femtonårige tjeck som Smetana tog med sig för att ha som tjänare i Göteborg under sina sista två år, har berättat om den strida ström av mamseller som kom till musikinstitutet dagen lång. En del kom med ekipage, det vill säga med häst, vagn och en tjänare som följde mamsellen in och efter att ha satt upp pianonoterna på notstället drog sig tillbaka för att avvakta hemförseln av mamsellen.¹⁶² Många av dessa flickor nådde en hygglig habil nivå, det syns på programbladen till de examenskonserterna som Smetana regelbundet arrangerade med sina elever.¹⁶³ Den tekniska nivån visar sig också i de två anteckningsböcker som finns bevarade för respektive Alida Elliot och Louise Fürstenberg.¹⁶⁴ Av dessa anteckningsböcker framgår att den pianoläxa som hörde till ett vanligt veckopension bestod av tre delar: skalor, etyder och olika pianoverk. De pianostycken som instuderades var till stor del *Lieder ohne Worte* av Mendelssohn, men också en

159. GHT 28.3.1874. Om festkommitténs sammansättning, se GHT 19.3.1874.

160. Om kvinnan som bärare av salongsmusiken, se Ballstaedt och Widmaier 1989 s. 16: ”Es gehörte nämlich allgemein ’zum guten Tone, daß jede höherer Tochter Musikstunden’ bekam.”

161. Ballstaedt och Widmaier 1989 ss. 196 respektive 198 med flera ställen.

162. Michl 1912 s. 67.

163. Se ett flertal programblad från Smetanas examenskonserterna i Göteborg (Smetanamuseet, Prag).

164. Anteckningsböckerna finns på Smetanamuseet i Prag (sig. MBS, S 217/1139 respektive 1140).

Beethovenosonater (det framgår ej vilken), stycken ur *Album für die Jugend* av Schumann, Beethovens uvertyrer till *Egmont* och *Coriolan* samt inte minst verk som har stora likheter med den tidens salongsmusik. Verk som *Der Abendstern* av Ignaz Tedesco, *Fleur de Salon* av Fritz Spindler och *Chant du Pêcheur* av Jules Schulhoff med flera anknyter till tidens salongsmusiktradition åtminstone vad gäller de stämningsbilder som målas upp i verktitlarna.¹⁶⁵

Dock har den enskilda undervisningen skilt sig från elev till elev. Enstaka elever utmärkte sig och vann Smetanas gunst. Även om Christina Nilsson var den som, om man mäter i publika framgångar som artist, nådde längst, fanns där också andra som fick stor användning för sina pianostudier senare i livet. En sådan var Ottonie Ramsay som blev hovdam till drottning Sofia. En annan var den ovan omtalade Charlotte Valentin. Fröjda Benecke hade ett eget musikalbum där Smetana skrev in kompositioner till henne,¹⁶⁶ men detta får mer betraktas som vänskapsbetygelser än som pedagogiska insatser.

För flertalet var det dock inte den ursprungliga avsikten med pianostudierna, att gå långt som pianist, och när den femtonåriga Charlotte Valentin, storsyster till Karl Valentin, under året 1863/64 bodde inackorderad hos Smetana i Prag och därigenom fortsatte sina pianostudier för honom på en närmast professionell nivå, tisslades det hemma i Göteborg och mamma Rosa kunde berätta att –

”... en del tänka visst, att wi äro narraktiga som inbilla oss något stort om ditt spel, och tycka väl att wi äro blindt intagne för S[metan]a.”¹⁶⁷

Charlotte var nu en flicka med mycket egen vilja och utbildade sig dessutom i sång, i Prag för František Pivoda och senare för Pauline Viardot-Garcia. När hon senare kom hem och ansåg sig kunna verka såsom professionell, och hon inte fann sig i tingens vanliga ordning, nämligen att bli annonserad anonymt som ”musik-älskarinna” utan ville ha sitt namn utsatt, var detta ”till ve och fasa för alla vänner och bekanta – då ingen annan gjort det förut.”¹⁶⁸

Om nu Charlotte Valentin var en ovanligt målmedveten flicka med sitt musikaliska intresse, var hon likväl inte den enda. Conrad Pineus berättar om sin storsyster Harriet Pineus som utvecklades likadant med pianostudier i Berlin under ett par år, varefter hon ägnade sig åt att ge privatlektioner i Göteborg.

165. Jämför den repertoar som Ballstaedt och Widmaier 1989 redovisar. Flera av de salongsmusikkompositörer som dessa musikforskare nämner återfinns också ibland Smetanaelevernas anteckningar för hemläxor, till exempel Spindler, Dreyschock och Schulhoff.

För en analys av Schulhoff-verket, se längre fram sidan 223.

166. Se Thörnqvist 1967 ss. 54–57.

167. Brev från Rosa Valentin till Charlotte Valentin daterat 30.8.1863 (sig. L 112:2a ”Smetanasamlingen”, Valentinska familjarkivet, KB).

168. ”Biografiska anteckningar rörande Charlotte Valentin av Adolphine Valentin” (sig. L 112:2a ”Smetanasamlingen”, Valentinska familjarkivet, KB). Adolphine Valentin var dotter till Karl Valentin, det vill säga Charlotte var faster till Adolphine.



Delar av familjen Valentin: Isaac Philip, Rosa och dottern Charlotte, alla var och en för sig med stor betydelse för musiklivet i staden. Längre fram under 1880- och 1890-talen skulle också yngste sonen Karl få viktiga funktioner. (Källa: Smetanamuseet, Prag)

”Det var något fullkomligt nytt på den tiden, att en flicka av god familj, som ej behövde det för sitt uppehälle, arbetade och själv förtjänade pengar. Jag har ett svagt minne av att min mamma var till hälften stolt, till hälften generad över det.”¹⁶⁹

Av Smetanas anteckningsbok över sitt musikinstitut framgår att pojkarna var i klar minoritet jämfört med flickorna.¹⁷⁰ Pianoundervisning var i första hand ämnat för flickor. Mången lillebror har fått finna sig i att jämföras med sin duktiga storasyster. Grosshandlaren A.L. Pineus ville att även sonen Conrad skulle ägna sig åt musiken och då åt fiolen som var pappans instrument.

”Min fars skicklighet i fiolspelning fick mycket tragiska följder för mig. Jag ålades nämligen att taga lektioner i fiolspelning, vartill jag saknade både lust och anlag. Många gånger skar jag mig i fingrarna för att slippa öva mig.”¹⁷¹

169. Rosen 1946 ss. 35f.

170. Vad gäller könsfördelningen till den *professionella* musikundervisningen vid KMA:s undervisningsverk (musikkonservatoriet) i Stockholm var det vid motsvarande tid nästan lika många pojkar som flickor, se Öhrström 1987 ss. 42–45.

171. Rosen 1946 s. 52.

Även om den lille Conrad avskydde sin fiol, fanns där andra pojkar som bättre tyckte om sitt instrument. Emil Levan berättade i brev till sin vän Ameen att han hade flera av de förmögna familjernas pojkar som elever. Ännu vanligare än instrument, var emellertid att pojkarna ägnade sig åt sång.

Kvinnan i det privata musiklivet

Ett karakteristikum för aktörerna är den särskilda roll inom musiklivet som kvinnan hade. Den kulturella och konstnärliga emancipation kvinnan erhöll inom detta område, skedde långt innan hon erhöll samma möjligheter till agerande inom de samhällseliga och politiska områdena i övrigt.

Vi har tidigare vid några tillfällen stiftat bekantskap med musicerande kvinnor, bland annat några fruar som åttahändigt tillsammans med Smetana spelade Mozarts *Jupitersymfoni* vid ett kalas. Men framför allt var det som sångerskor kvinnorna framträdde, och enstaka av dem hade en professionell bakgrund med internationell karriär. De främsta exemplen på detta var *Henriette Nissen-Saloman* (1819–79), *Euphrosyne Abrahamson* född *Leman* (1836–69), *Adelaide Leuhusen* född *Valerius* (1828–1923), *Hilda Biörklund* född *Sandels* (1830–1921)¹⁷² och *Jeanna Åkerman* född *Bauck*¹⁷³ (1798–1859).

Allmängiltigt för flera av dessa kvinnors betydelse för musikodlingen i staden, är vad *Adolf Prytz* sade i sitt minnestal över *Jeanna Åkerman* vid en högtidssammankomst med Harmoniska sällskapet 10.12.1859:

”Värdad af så hulda händer, klingade åter Apollos lyra med renare toner, fastän ännu blott inom en trängre krets. Ändamålet med det Sällskap, som då stiftades, och der fru Åkerman åtog sig ledningen af sången, var, enligt hennes mening, hvilken äfven delades af de andra damerna, att genom instuderandet af berömda mästars arbeten lägga grunden till en sann och ren framtida smak för sångmusiken och möjligen derigenom sätta en gräns för den musikaliska flärdfullhet, som så ofta villar ett öfsvadt öra. Det var för detta mål, som fru Åkerman rastlöst sträfvade, aldrig aktande någon möda. Hvem bland Sällskapet minnes henne icke, då hon för få år sedan till en konsert, som gafs för ett välgörande ändamål, sjelf instuderade och biträdde vid ledningen till sången af Mozarts Requiem, dertill manad af kärlek till konsten och lidande medmenniskor.”¹⁷⁴

172. Hilda Biörklund har lämnat ett närmast obefintligt biografiskt material efter sig. För hennes levnadsdata, se *Den introducerade svenska adelns ättartavlor ...* band 6 s. 692.

173. Jeanna Åkerman var äldre syster till tonsättaren och musikskriftställaren Wilhelm Bauck som själv var född i Göteborg och bland annat hade varit organist i Engelska kyrkan, se Bauck 1878 s. 6.

174. Prytz 1860 s. 7.

Efter minnetalet framfördes hela Mozarts *Requiem* under ledning av Smetana.¹⁷⁵ Vad Prytz åsyftade i sitt tal var, att Harmoniska sällskapet hade haft en period av inaktivitet, varvid Jeanna Åkerman tillsammans med några andra kvinnor bildade ett nytt sällskap, Måndagssångöfvnings-sällskapet. Detta företag lyckades kvinnorna tack vare en vårdande inställning till musiken med "hulda händer" och en initiativförmåga som kvinnorna hade få samhällsområden i övrigt att utöva på. Betecknande nog anförde Adolf Prytz i samma sammanhang ännu ett sådant kvinnligt verksamhetsområde: välgörenhetens, och det var genom ett requiem som dessa två verksamhetsområden bäst lät sig gemensamt tillämpas.

Musiken som det kanske viktigaste redskapet för kvinnans vårdande funktion inom familjen har Eva Öhrström visat på. Hon poängterar också att kvinnorna inom det högsta samhällsskiktet hade möjligheter att förkovra sig i musik så att de nådde yrkesmusikernas nivå.¹⁷⁶ Så var det nämligen också med flera av kvinnorna inom det rikaste borgerskapet i Göteborg. Kvaliteten på dessa kvinnors musicerande styrks av allehanda uppgifter. Ett mycket intressant dokument är det ovan omtalade brev som Israel Sandström, som svar på en rundskrivelse från KMA, skrev till KMA:s sekreterare J.P. Cronhamn där Sandström redogjorde för musiklivet i Göteborg. När Harmoniska sällskapets verksamhet berördes skrev Sandström:

"För utförande af vokala solopartier eger sällskapet inom sig goda, på fruntimmerssidan t.o.m. utmärkta, förmågor såsom fru Hilda Biörklund, född Sandels, fru friherinnan Adelaide Leuhusen, född Valerius, samt fru Euphrosyne Abrahamson, född Leman, hvilken sistnämnda dock varit till följd av vistelse utrikes förhindrad att för detta arbetsår deltaga i sällskapets verksamhet."¹⁷⁷

Även Smetana är genom sina dagboksanteckningar en viktig källa för bedömningen av dessa sångerskor. *Friherinnan Adelaide Leuhusen* överraskade Smetana när de privat hade repeterat inför en konsert, genom att, efter att ha gått igenom sina solostämmor i *Paulus* och *Messias*, tämligen obehindrat ha sjungit ur *Lohengrin* direkt ifrån notbladet. "Überrascht hat sie mich mit einem ziemlich fertigen vom Blattsingen z.B. Lohengrin."¹⁷⁸ Annars har Adelaide Leuhusen för eftervärlden blivit mest känd för att hon tidigt uppmärksammade och tog under sina vingar beskydd Christina Nilsson, där hon stod barfota i Ljungby och sjöng.¹⁷⁹

Euphrosyne Abrahamson gjorde från sin 19-åriga debut en snabb internationell karriär på scener i Paris, Madrid och Wien. Redan som 23-åring år 1859 gifte hon

175. Jeanna Åkerman avled 27.5.1859 i Dresden, på samma ställe som Smetanas första hustru Kateřina avled en dryg månad tidigare 19.4.1859 under paret Smetanas återfärd till Prag.

176. Öhrström 1987 s. 87.

177. Brev från Israel Sandström till J.P. Cronhamn daterat 28.2.1867 (sig. A8:46, MAB).

178. "Hon överraskade mig med att sjunga a vista ganska skickligt, t.ex. Lohengrin." (Smetanas dagbok 5.2.1859.)

sig emellertid med grosshandlaren August Abrahamson i Göteborg och avslutade därmed sin yrkesbana. Under återstoden av sitt liv medverkade hon däremot ofta i de konserter som gavs i Göteborg, men fick i fortsättningen av sitt liv finna sig i att varken annonseras med sitt namn eller avtackas med applåder.¹⁸⁰ Bland annat medverkade hon vid den konsert som 5.11.1862 hölls på Nya teatern med anledning av invigningen av stambanan. Vid denna konsert sjöng hon *Casta diva* ur Bellinis *Norma*. Smetana prisade henne ofta i sin dagbok för hennes vackra röst.¹⁸¹

Euphrosyne Abrahamsons betydelse musikaliskt och hennes självklara status i stadens högsta kretsar, visas av hur hon arrangerade en konsert i januari 1868 med ett verk *Blommornas undran* av Ivar Hallström och till text av prins Oscar Fredrik. Efter konserten bjöds ett fåtal personer hem till fru Abrahamson där hon och prinsen musicerade till midnatt.¹⁸²

Henriette Nissen-Saloman var den som vid sidan av Christina Nilsson nådde störst ryktbarhet som sångerska och pedagog. Med sitt barndomshem i staden,¹⁸³ återvände hon ofta dit och gav då också ofta konserter. Enligt Olga Raphael var det August Bournonville som uppmärksammade henne för hennes röst och uppmuntrade henne till professionella studier, vilket hon bland annat bedrev hos Manuel García i Paris samtidigt med Jenny Lind.¹⁸⁴ Dessa båda sångerskor kom att kallas "den svenska lärkan" respektive "den svenska näktergalen". Från år 1859 var Henriette Nissen-Saloman lärare vid musikkonservatoriet i St Petersburg.

179. Se Franzén 1976 och Norlind 1923. Se också brev av Adelaide Valerius om att hon i Ljungby fredagen 30.4.1858 ämnar ge konsert till förmån för Christine [sic] Nilsson. Brevet i original på Stiftelsen Musikkulturens främjande, Stockholm. Brevet är daterat utan årtalssuppgift, men endast år 1858 passar in på omständigheterna.

180. När det gäller Euphrosyne Abrahamson finner man ständigt belägg för hur hon har medverkat i konserter anonymt. I annonsen för Smetanas konsert 26.3.1862 upptogs som en programpunkt endast "Sång". I en förhandsnotis för konserten skrev emellertid GP 26.3 "att den så gerna hörda, utmärkta musikalskarinnan fru A. biträder med ett sångnummer". Se också Berg 1914 s. 250 som anger Abrahamson för denna konsert.

181. Om *Casta diva*, se GHT 6.11.1862. Om Smetanas synpunkter på Euphrosyne Abrahamson, se hans dagbok till exempel 14.10.1859 och 14.1.1860. Även Erik af Edholm skriver i sin dagbok om konserten där Abrahamson sjöng *Casta diva*. Edholm benämner henne för stadens "koryfé", vars lätt ironiska biton Edholm möjligen var medveten om. (Edholm 1945 ss. 96f.) Om Euphrosyne Abrahamson, se Telander 1995.

182. "... und von Frau Abrahamson arrangirt. Prinz Oscar kamm dafür her (sein eigenes Werk mitanzuhören) denn die Compositions war von Hallström, der Text aber vom Prinzen, nach den Concert hat der Prinz bis Mitternacht bei Frau Abrahamson musicirt, ..." (Brev från Rosa Valentin till Bettina Smetanová daterat Göteborg 21.1.1868, sig. MBS, S 217/1971) Konserten ägde rum 2.1.1868.

183. Henriette var syster till Edla Nissen som gifte sig med N.J. Gumpert samt till Anschel Nissen, faktotum åt Smetana.

184. Raphael 1965 s. 36.



Christina Nilsson, Adelaide Leuhusen och Euphrosyne Abrahamson. Porträttet av Christina Nilsson är målat av hennes lärarinna och understödjare Adelaide Leuhusen år 1859. (Källor: MM, GUB, MM)

Även om Henriette uttalade sig Smetana i berömmande formuleringar efter att ha hört henne framträda vid privata kalas: "Frau Nissen-Saloman sang mit viel Verständniss", "Frau Nissen-Saloman sang besonders die Müllerlieder recht gut."¹⁸⁵ Särskilt intressant angående Henriette Nissen-Saloman är att Czapek, möjligen som arv, av henne fick överta "Cinq Messes par Jean Pierluigi da Palestrina" och därtill en "Requiem Messa' af Alamanno Biage".¹⁸⁶ Det hör inte till vanligheterna att i källmaterialet finna belägg för odlingen av denna äldre musik. Blotta förekomsten av Palestrina-mässorna säger ingenting om att de har uppförts, men indikerar ett visst intresse för musiken.

Ännu en professionell sångerska skall nämnas som betydelsefull för Göteborgs musikliv under 1850-talet. Det var *Hilda Biörklund* född Sandels, uppvuxen i Stockholm med studier för Julius Günther och därefter med studier i Leipzig och ett intensivt konserterande. Biörklund hade inte som till exempel Euphrosyne Abrahamson varit ute i vida världen, men väl gjort lokal karriär under 1850-talet

185. "Fru Nissen-Saloman sjöng med stor förståelse." "Fru Nissen-Saloman sjöng speciellt Müllers Lieder tämligen bra." För respektive citat Smetanas dagbok 24 och 25.9.1859. Henriette Nissen-Saloman gav offentlig konsert i Bloms salong 1.10.1859.

186. Brev daterat 3.12.1915 till Karl Valentin från Joseph Czapeks dotter Maria Czapek som ville donera materialet till KMA efter faderns död. (sig. L 112:1, Valentinska familjearkivet, KB)

under sitt flicknamn Sandels. Hon medverkade också ofta i andras konserter. År 1857 ingick hon äktenskap med distrikt-chefs-sekreteraren vid Tullverket fil. dr J.J. Biörklund, känd i staden och vanligen benämnd ”magister Biörklund”. Även Hilda Biörklund var som ”musikalskarinna” vanligt förekommande vid konserter. Palm skriver bland annat om hennes poetiska föredragning av romanser och folkvisor samt att hon skulle ha kunnat nå stora framgångar om hon hade satsat som artist, underförstått: och inte gått och gift sig.¹⁸⁷

Vid sidan av dessa professionella sångerskor, har det funnits åtskilliga bland amatörerna vilka likaså har hållit hög standard. Hilda Lamm, född Heyman, hade en altstämma som behagade Smetana. Efter en körrepetition skrev han –

”Vorprobe beim Klavier (Lindstrand), zu Elias. Frau Lamm, meine Schülerin sang das Alt-Solo wirklich ausgezeichnet.”

Repetitionen var inför en soaré som hölls två veckor senare med andra delen av Mendelssohns *Elias*:

”Sopran- und Alt-Solo waren vortrefflich, Frau Abramson u. Frau Lamm. Aber die Herrensoli sind leider mehr als mittelmässig.”¹⁸⁸

Ännu fler exempel på skönsjungande damer ur köpmannaklassen kan nämnas, men denna genomgång skall avslutas med ett citat ur Rosa Valentins brev till dottern Charlotte i Prag:

”Idag var Mlle Thegerström här för att fråga om jag ej wille sjunga andrastämman i en quartett af Stabat mater tillsammans med frih. Leuhusen och ett par herrar, men jag sade att die schönen Zeiten sind vorbei, endast i chörer will jag wara med.”¹⁸⁹

Innan vi övergår till att studera mannens roll i det privata musiklivet, skall ytterligare en konstnärlig kvalitet uppmärksammas som ibland fanns företrädd hos kvinnorna, nämligen måleriet. Båda Adelaide Leuhusen och Bina Dahlgren var framstående konstnärinnor där Adelaides oljemålning av sin skyddsling Christina Nilsson är den mest kända. Några av Bina Dahlgrens många fina akvareller finns återgivna av Mona Roth och Klas Heyman.¹⁹⁰

187. Artikeln ”Hilda Sandels” i Palm: *Samlingar tillhörande ...* del 1:3 s. 456 och del 2:1 s. 29.

188. ”Repetition med piano (Lindstrand) av Elias. Fru Lamm, min elev, sjöng altsolot verkligen utmärkt.” ”Sopran- och altsolo var förträffliga, fru Abramson och fru Lamm. Men herrsolisterna är tyvärr mer än medelmåttiga.”

För respektive citat Smetanas dagbok 9.1. och 23.1.1860. Pianisten Lindstrand som ackompanjerade var den ovan omtalade Albert Lindstrand.

189. Brev från Rosa Valentin till Charlotte Valentin daterat 30.11.1863 (sig. L 112:2a ”Smetanasamlingen”, Valentinska familjarkivet, KB).

190. Roth 1964, Heyman 1991.

Mannen i det privata musiklivet

Även om sången var ett av pojkarnas musikaliska bildningsämnen, bland annat odlat inom manskörsången, beklagade sig Smetana särskilt mycket över herrarnas oskolade röster när han skulle instudera större körverk i Harmoniska sällskapet. I stället var det som goda instrumentalister som flera av stadens ledande män gjorde sig kända. Här skall presenteras grosshandlarna *Carl Levgren* (1821–89), *Arvid Ludvig Pineus* (1827–93), *Lars Gustaf Bratt* (1824–98), *Eugène Sundberg* (1813–83) och slutligen postmästaren *Emil Levan* (1854–1925).

Det har funnits en lång tradition där amatörer genom sina insatser i det offentliga musiklivet har bidragit till dess utveckling. Ett tidigt exempel var Alströmerska sällskapet, där framför allt *Patrick Alströmer* (1733–1804), den egentlige instiftaren av Kungl. Musikaliska Akademien, var en centralfigur. De aktiva personerna i dessa sammanhang har varit män, och även under den aktuella undersökningsperioden cirka 1850–80 var det nästan uteslutande män som deltog i kapell och orkestrar. Elfrida Andrée utgjorde ett viktigt undantag som under 1870-talet inte bara medverkade som harpist i orkestern utan framför allt arrangerade egna orkesterkonserter med sig själv som dirigent i sina egna verk.

Innan vi närmare bekantar oss med de nämnda männen, skall en reflexion göras som uppmärksammas av Heister. Han menar att det fanns en skillnad mellan "genußreicher Aktivität versus genießende Rezeptivität", det vill säga mellan njutningsfull aktivitet och njutande receptivitet.¹⁹¹ Tidigare var det en skillnad mellan borgare och aristokrater; mot det nya borgerliga idealet om aktiv handling stod det gamla aristokratiska idealet om en mer passiv reception.¹⁹² Denna motsättning fördes sedan vidare och omfattades inom borgarklassen i sig, så att ju rikare borgaren var, desto vanligare blev det att han i stället för att spela själv, lät någon annan spela för sig.¹⁹³ En grundligare undersökning kan i detta fall vara nödvändig, men det hittills synliga materialet tyder på att Heisters teori även finner ett stöd i de göteborgska förhållandena. De angivna grosshandlarna Levgren, Pineus, Bratt och Sundberg hörde till ett slags mellanskikt inom överklassen. De var i jämförelse med den egentliga medelklassen mycket rika, men de befann sig ändå på en tydlig nivå under de allra rikaste familjerna som utgjordes av framför allt Dicksons men också till exempel J.W. Wilson. Inget av dessa namn, eller något annat heller för den delen tillhörigt de allra rikaste, har återfunnits såsom aktiv musikamatör i Göteborgs salonger eller offentliga musikliv. Den

191. Heister 1983 ss. 140ff.

192. "Denn dem bürgerlichen Ideal genußreicher Aktivität steht ein aristokratisches genießender Rezeptivität entgegen." Heister 1983 s. 141.

193. "Je reicher aber das Bürgertum wird, desto bereitwilliger läßt es sich, statt selbst zu spielen, aufspielen." Heister 1983 s. 142.

allra mest aktiva av de ovan nämnda männen, var posttjänstemannen Emil Levan, som därmed ytterligare skulle kunna bekräfta Heisters teori.

Från Elfrida Andrée har vi ovan fått en inblick i det rika Levgrenska hemmet med den kostbart inredda musiksalongen. Elfrida Andrée kunde också berätta att Carl Levgren var en mycket habil musiker, som trakterade såväl piano och orgel som violin och viola. Han förekom däremot, till skillnad från många andra amatörer, inte alls i det offentliga musiklivet, vilket hade sin grund i att han – enligt Elfrida Andrée – var av en mycket tillbakadragen personlighet. Som mest offentligt vikarierade han för Andrée som organist. Elfrida Andrée som var en mycket kritisk musiker uppskattade honom dock, och de musicerade ofta tillsammans. Bland annat skrev Andrée två sonater för fiol och piano samt fem romanser för samma besättning för dessa tillfällen.¹⁹⁴

Desto mer framträdde då grosshandlaren *Arvid Ludvig Pineus* i offentligheten. Han har ovan presenterats som en violinist som bland annat medverkade som fjärde man till Smetana-Czapek-Meissner-ensemblen och inbjöd till kammarmusik i sitt hem. Sin affärsrörelse hade han tillsammans med Theodor Mannheimer i Pineus, Mannheimer & Co. Denna firma var en av stadens tre största vilka handlade med havre, en lönsam svensk exportprodukt som framför allt såldes till England för hästdragna omnibussar i London samt för dragare i gruvorna. Senare lämnade Mannheimer firman och bildade med bland andra Oscar Ekman Skandinaviska Kredit AB, och Pineus lämnade också havren och ägnade sina krafter och pengar åt rederibolaget Örnén.¹⁹⁵

”Ibland spelade min far [A.L. Pineus, min anm.] varje dag i timtal, övade sig och spelade duetter, men de sista åren av hans liv, då motgångarna hopade sig, tystnade hans fiol för alltid.”¹⁹⁶

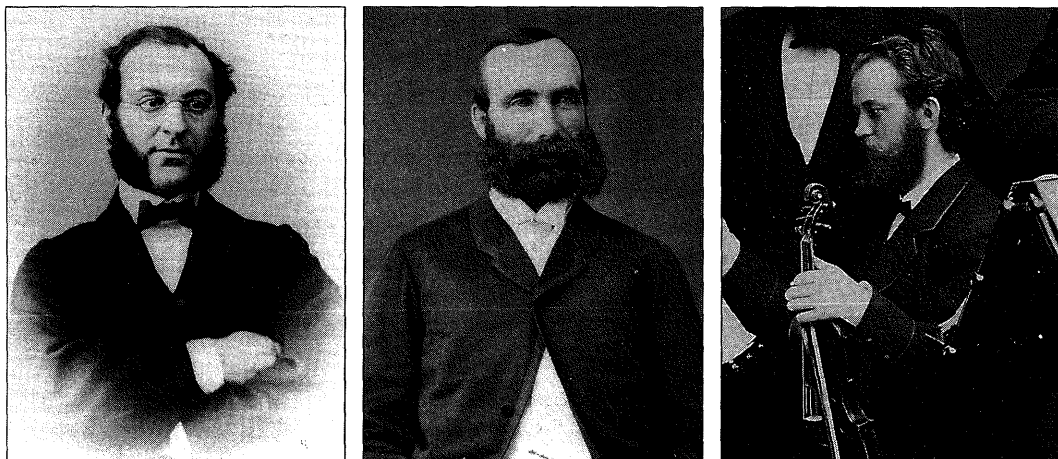
Arvid Ludvigs syster, Josephine Pineus, var gift med järnexportören och amatörviolinisten *Lars Gustaf Bratt*, vilket innebar att de båda violinisterna Pineus och Bratt också var svågrar med varandra. L.G. Bratt var förutom violinist också amatörtonsättare. Det framgår av ett brev från Elfrida Andrée till sonen Ernst Morris Bratt, själv en god pianist vilket intygades av Hjalmar Meissner, inför faderns begravning i juni 1898. Då skrev Elfrida Andrée att hon ”som en gärd af aktning för hans mångåriga verksamhet för musikens befrämjande i samhället” hade velat göra någonting extra för honom på hans begravning. Hon föreslog Ludwig Normans *Sorgemarsch* men undrade samtidigt om sonen i stället ville föreslå någon av faderns kompositioner.¹⁹⁷

194. Öhrström 1987 s. 135.

195. Attman 1963 ss. 25 och 219.

196. Rosen 1946 s. 20.

197. Brev från Elfrida Andrée till Ernst Morris Bratt daterat 31.5.1898 (Brattska släktarkivet, vol. 42, RA). Om Ernst Morris Bratt som pianist, se Meissner 1914 ss. 54f.



Arvid Ludvig Pineus, Lars Gustaf Bratt och Emil Levan. (Källor: GSM)

Eugène Sundberg som hade blivit rik på import av vin och kardborrar var något av en doldis i stadens musikliv. Innan Sundberg dog och ett kvartettsällskap instiftades till hans minne året därpå 1884, syntes han mycket litet eller inte alls i det officiella livet och inte heller på något annat sätt så att han uppmärksammades. Palm däremot har hört talas om honom men inte ens så mycket att han känner till hans fullständiga namn mer än bara Sundberg. Däremot visste Palm att Sundberg hade studerat för Maurer. Vidare skall violinisten C. Mathias Lundholm, själv en framstående violinist och bland annat lärare åt Ole Bull, ha intygat Sundbergs rykte. Palm beskrev Sundberg –

”... som en af vårt lands ypperste Amatörer på Violin under senast förflutne decennierna. Medfödd blygsamhet hos denne fint bildade man har beröfvat allmänheten njutningen af att få höra honom utveckla sin talang i solostycken; men både som Quartett-spelare och deltagare, i orchester-saker har han ej sällan uppträdt på ett utmärkt sätt.”¹⁹⁸

Uppenbarligen var det få människor som närmare kände Eugène Sundberg, och det kan därför synas symptomatiskt att det skulle dröja ända till minnesskriften för Sundbergska kvartettsällskapets fyrtioårsjubileum år 1924 innan en skildring gjordes om Sundberg själv. Den som då porträtterade Sundberg var Emil Levan, som själv hade musicerat med honom.¹⁹⁹ Emil Levan skriver som Palm ovan att

198. Artikeln ”Sundberg” i Palm: *Samlingar tillhörande ...* del 1:2 s. 190.

199. *Minnesskrift med anledning av Eugène Sundbergs ...* 1924. Minnesskriften saknar uppgift om författare. Dock uppges i Cederblom 1984 s. 12 att Emil Levan hade hållit i pennan. Även Emil Levans son Albert Levan, som då var 19 år och kommer ihåg hur fadern arbetade med skriften, har berättat om detta för mig (muntlig uppgift vid telefonsamtal med Albert Levan 2.2.1995).

Sundberg som amatör betraktat var ovanligt framstående och att han ofta medverkade som primarie vid orkesterkonserter. Levan berättar också om en speciell händelse då Sundberg medverkade i en orkesterkonsert under Czapeks ledning i början av 1870-talet i Stora Börssalen. I pausen, när Sundberg som var mycket korpulent skulle stiga ner från podiet, snavade han och föll så olyckligt att hans äkta Guarneriusfiol blev totalt sönderkrossad.

Eftersom orkestern spelade under Czapeks ledning, kan det inte ha varit Göteborgs musikförening som Levan åsyftar. Den orkestern bildades nämligen år 1872 med Andreas Hallén som kapellmästare. I stället har det varit en löst sammansatt orkester med frivilliga krafter. Emil Levan har, vid den händelse som han själv berättar om i minnesskriften, varit cirka 17–18 år och medverkade förmodligen själv i orkestern.

Emil Levan kommer in i mitt material på ett sent stadium under den aktuella undersökningsperioden. Intresset för honom grundar sig på:

1. Han var en synnerligen aktiv amatörmusiker på mycket hög nivå och en sådan slags "idealist" som musiklivet under långa tider, innan det fick sina fasta orkesterinstitutioner, inte kunde klara sig utan.
2. Levan var en man ur medelklassen och skilde sig därmed från övriga grosshandlarrepresentanter vi annars till största delen känner som amatörmusiker.
3. Källorna om Levan är förhållandevis rikliga, vilket är anmärkningsvärt lyckosamt, då flertalet av dessa amatörer inte bara levde tämligen anonymt utan också har förblivit okända för eftervärlden.²⁰⁰

Levan föddes i en syskonskara med tolv barn i en prästfamilj i Vallda söder om Göteborg.²⁰¹ Om inte fattigt så har det inte rått något överflöd i familjen. För Emil Levan var musiken något av det viktigaste i livet och han tog under sin uppväxt lektioner för Czapek, vilken Levan talade mycket varmt om i brev till sin nära vän den 43 år äldre postdirektören G.F. Ameen.

Under 1880-talet kunde Levan se två drömmar gå i uppfyllelse. Den ena var att han fick möjlighet att köpa en Amatifiol för 1.800 kr, ett belopp som var större än hans dåvarande årslön. Till det inköpet fick han ihop pengar genom att arrangera en konsert för ändamålet 12.2.1883.²⁰² Den andra drömmen som uppfylldes var att han under ett halvår hösten 1886 kunde studera för professor Hubert Léonard i Paris. Till detta hjälpte Czapek honom med ett intyg som banade vägen.

För Emil Levan var i synnerhet Paris-studierna ett omfattande projekt med stora kostnader. Men den flitige violinisten hade fått lön för mödan och hade

200. Den främsta källan till Emil Levan är sonen Albert Levan (född 1905) och bosatt i Lund.

201. Emil Levans äldre syster Wilhelmina, "Mina", var gift med Fredrik Wulff, ovan omtalad språkprofessor. (Wulff 1929, Genealogisk tabell II. Tabellen saknar en dotter Hilma som dog vid ett års ålder, muntlig uppgift från Albert Levan 23.3.1995.)

bland sig flera av de välbärgade familjernas barn som elever. I ett av sina många brev från Paris till vännen Ameen kunde han därför ge uttryck för en viss säkerhet och belåtenhet inför framtiden:

”... Nå ja, mina egna elever skola nog få betala min resa – med tiden. Jag har näml. elever, som dertill kunna ha råd, såsom Osc. Dicksons näst yngste pojke, Hammarbergs pojke med flera.”²⁰³

Emil Levan var en violinist på mycket hög nivå, även i jämförelse med professionella musiker. Det kan man förstå av vad sonen Albert har att berätta:

”Jag minns mycket väl, att min far ibland berättade för mig, hur glad han blev, första gången en sådan världsstjärna som Franz Neruda ansåg, att han inte behövde ta med sig sin egen andre violinist från Köpenhamn, utan i stället bestämde sig för att be EL rycka in, när han måste ha en extra violinist för sina ’kammarmusiksoiréer’ i Göteborg.”²⁰⁴

Av källorna att döma fanns alltså bland privatpersonerna flera musiker av mycket hög både skolning och kvalitet. Detta gällde både kvinnor och män. När det gäller männen har här ovan deras funktion som instrumentalister och musikaliska delaktighet i det offentliga musiklivet diskuterats. En annan viktig funktion i musiklivet som männen hade, var som organisatörer och ekonomiska garantier för orkesterbildningar. I denna verksamhet kunde också fler män än enbart de utövande delta. Jag återkommer längre fram till denna grupp män.

Borgarklassens slutna sällskap

Det skulle kräva stor plats för att presentera den stora flora av sällskap, öppna eller slutna, som fanns under 1800-talet, och där musiken fanns med som inslag i verksamheten, antingen som huvudfunktion eller som endast inslag i det ceremoniella.²⁰⁵ Gemensamt för dessa ordnar och sällskap är att de var manliga samman-

202. Se recension i GHT 14.2.1883 där recensenten berörde ”den ovanligt starka, välljudande violinen, hvars ägare hr Levan nu blifvit.” Emil Levan skriver i brev (daterat 1.4.1883) till vännen Ameen att många personer hade hjälpt honom. Dessa var bland andra Czapek, Olof Immanuel Carlander, Oscar Jacobson, Kylberg och Albert Lindstrand (brev från sonen Albert Levan till mig daterat Lund 31.5.1995).

Fiolen värderades 1987 i Köpenhamn av violinbyggarfirman Emil Hjort & Sønner, som menar att fiolen inte är en äkta Amati och ej heller i övrigt byggd i Cremona (brev från Emil Levans dotter Elsa Atterfelt, daterat Göteborg 28.3.1995).

203. Brev från Emil Levan till G.F. Ameen daterat Paris 18.7.1886. Brevet i privat ägo hos Albert Levan, avskrift hos mig. Den Hammarberg som åsyftas är troligtvis James Hammarberg som var delägare i en av stadens mest lönsamma firmor för järnvaruexport, Swen Renström & Co, se Attman 1963 ss. 19 och 52.

204. Brev från Albert Levan till mig daterat Lund 22.2.1995.

slutningar. Medan musiken inom frimureriet användes som en väl hemlighållen del i ett i övrigt väl hemlighållet ceremoniel, var musiken inom *Göta Par Bricole* desto öppnare; sällskapet som var instiftat till Bellmans ära odlade framför allt hans musik och i övrigt manskörsången, både som kvartett och som kör, och gav regelbundet offentliga konserter.²⁰⁶

Ordensliv och manskörsång var också mycket förknippade med sommaren och utelivet. När till exempel *Göta Coldinu-orden* gjorde den sedvanliga sommarutfärden, som ett år gick till Stenungsön i Bohusläns skärgård, åkte de först med ångbåt, och efter framkomsten till bestämmelseorten –

”... marscherade sällskapet, uppgående till ett antal af något öfver 100, med musik i spetsen upp genom den vackra parken till den klippa, der korset skulle uppresas. Sedan detta skett, tolkade friherre Bonde i vackra ordalag ceremoniens betydelse, hvarpå några sånger afsjüngos.”²⁰⁷

Andra sällskap som också hade musiken som ett viktigt inslag i verksamheten var skarpskytterörelsen och de arbetarföreningar som började komma. Den fosterlandskänsla som genomsyrade skarpskytterörelsen tog sig också musikaliska uttryck med bildande av inte bara de traditionella musikkårerna utan också av körer.²⁰⁸

Men vad som hade särskild betydelse för det borgerliga offentliga musiklivets utveckling, i Göteborg liksom annorstädes, var de renodlade musikföreningar som växte fram under 1700- och 1800-talen. Rent allmänt fanns det flera orsaker till deras framväxt. En var som alternativ till de hovkonserter som borgarklassen inte hade tillträde till.²⁰⁹ En annan, och den viktigaste, var möjligheten till musikaliska arrangemang av större art än vad som gick att arrangera i de egna hemmen. I synnerhet den musik, som till exempel oratorier och symfonier, som ställer större anspråk på instudering, deltagare, organisation, finansiering med mera, skulle aldrig kunna realiseras inom de ramar som ens ett rikt hem kunde erbjuda. För de inblandade var detta därmed också en demokratisk handling, att bereda fler möjlighet till deltagande i ett rikt musikliv, och – inte minst väsentligt – att ställa sig utanför kyrkans kontroll över musiklivet: ”Hier können die Bürger in Freiheit singen oder spielen, was sie wollen – vor allem das, was über häuslich-intime Möglichkeiten hinausgeht, was ihnen der sich bildende Musikmarkt

205. Se till exempel Tegen 1955 s. 78.

206. Tegen framhåller speciellt Bellmans stora betydelse för musiklivet. ”Han sjöngs privat och offentligt, av amatörer och professionella, av solister och körer, av arbetare och kungliga”, Tegen 1955 s. 80. För litteratur om *Göta Par Bricole*: Åkerlund 1918. För litteratur om frimurarsamhället i Göteborg: Ullman 1983.

207. GHT 12.8.1872.

208. När det gäller arbetarklassens övertagande av borgerliga kulturmönster under denna tid, se också Tegen 1955 ss. 70ff, Tegen 1962 s. 736, Andersson 1982 ss. 33ff samt s. 48.

209. Heister 1983 s. 176.

vorenthält (oder auch schon in professionellem Konzertieren vorführt) und was die Kirche nicht erlaubt.²¹⁰

Liksom till Europas övriga hörn, nådde dessa idéer även Göteborg. Det Alströmerska sällskapet som har nämnts tidigare, hade vissa likheter med dessa borgerliga musikföreningar. Men framför allt var det *Harmoniska sällskapet* som var den borgerliga musikföreningen i Göteborg framför andra. Harmoniska sällskapet var som ett nav för stadens mer organiserade musikliv under stora perioder av 1800-talet, om än förbehållet en liten grupp i samhället.

Om vi gör en grov indelning av hur musiksällskapen i Göteborg kan relateras till olika sociala skikt, finner vi för den rika borgarklassen *Harmoniska sällskapet*, *Måndagsångföningssällskapet* och *Amatörernas sångförening* (sällskapen behandlas lite längre fram i detta kapitel). Tidigare under 1800-talet hade *Orphei vänner* varit det ledande sällskapet i staden. Detta sällskap nöjde sig inte med mindre verk utan satte upp hela operor.²¹¹ Bland musiksällskap för medelklassen kan nämnas *Göta Par Bricole* och *Sällskapet Cecilia*.²¹² Musiksällskap för de bättre ställda ur arbetarklassen finner vi i *Bildningscirkeln*, *Göteborgs folksångförening* och *Göteborgs arbetareförening*.²¹³

Gemensamt för dessa musiksällskap var körsången, och viktiga influenser till denna kom från studentsångens utveckling i Lund och Uppsala.²¹⁴ Göteborg hade ännu inte någon egen akademisk tradition, men många av musiksällskapens medlemmar var studerade män som hade legat i Lund eller Uppsala och där deltagit i nationernas verksamhet. Verkliga musikfester var också de körkonserter som Uppsalastudenterna gästade Göteborg med, till exempel konserten i Christinæ kyrka 17.8.1867 med Uppsalasången under ledning av Oscar Arpi, på körens uppmärksammade färd till Paris för en sångarfest i anslutning till världsutställningen.²¹⁵ Likaså gästade J.A. Josephson Göteborg i januari 1873 med *Uppsala-studenternas Sångförening* och gav några bejublade konserter på Nya teatern och i Domkyrkan. För detta ställde Harmoniska sällskapet till och med in sin ordinarie måndagsrepetition så att medlemmarna i stället kunde gå på konserten.²¹⁶ Eftersom studentkörerna i mycket var stilbildande musikaliskt lika väl som textligt och ideologiskt med inte minst den starka patriotismen, kom deras verk-

210. Heister 1983 ss. 133f.

211. Backman 1956.

212. Göta Par Bricoles verksamhet redogörs mycket noggrant i Åkerlund 1918. Sällskapet Cecilia omnämns i Berg 1914 s. 107.

213. Se längre fram kapitel 3 och 4.

214. Se Jonsson 1990.

215. Jonsson 1990 ss. 210ff. Berg (1914 ss. 298f) uppger att konserten hade 1.200 åhörare.

216. Se annons i GHT 18.1.1873 om att repetitionen måndagen 20.1.1873 flyttades på grund av J.A. Josephsons konsert till onsdagen 22.1.1873.

samhet att också betyda mycket för körlivets utveckling i Göteborg inom alla samhällskretsar.

I perspektiv av offentlighetsformer var dessa sällskap och föreningar uttryck för en *ideellt betingad borgerlig offentlighet*. De var alla forum av olika slag för dels ett särskilt intresseområde, dels en särskild samhällsklass eller -kategori. 1800-talet var ur detta perspektiv det århundrade när sådana offentlighetsformer uppstod i mycket stort antal. Offentlighetsbildningen var inte bara viktig sett ur en organisatorisk synpunkt, det vill säga att ett forum skapades där medlemmarna kunde få ge uttryck för det intresse de delade, antingen detta var Bellmansånger (Göta Par Bricole) eller försvar av fosterlandet (skarpskytterörelsen). Den var också viktig genom att den förening som bildades var i sig en manifestation av sin egen betydelse; den fanns i samhället och därigenom hade den ett samhälleligt berättigande.

Flera av 1800-talets föreningar och sällskap, som var uttryck för denna ideellt betingade borgerliga offentlighet, var också uttryck för vad Habermas kallar en *publikrelaterad privathet*. Med detta avses att ett sällskap hade drag av privat sammanslutning (alldeles oavsett om sällskapets egna stadgar var formulerade så att var och en kunde bli medlem) men samtidigt fungerade med viss insyn och samhällelig spegling med till exempel offentliga omnämmanden i stadens tidningar. Den verksamhet sällskapet bedrev och de människor som hade exklusiv rätt att vara medlemmar bidrog till att ge sällskapet hög status och skapade en respekt och viss mystik för sällskapet. Grunden för detta var att det fanns en samhällelig publik som bara på avstånd kunde betrakta sällskapet.

Vad som här har sagts om publikrelaterad privathet gäller i synnerhet det sällskap som närmast skall studeras.

Harmoniska sällskapet

Harmoniska sällskapet bildades år 1808.²¹⁷ Sällskapets förste ordförande var läkaren Pehr Dubb, som också var mycket aktiv som provinsialmästare vid Frimuraresamhället. Från år 1817 hade också sällskapet sina sammankomster i Frimuraresamhällets lokaler på Södra Hamngatan, men i och med Börsens tillkomst flyttade sällskapet istället dit med sin verksamhet.²¹⁸

Redan från början bestod sällskapet av aktiva och passiva medlemmar, där de sistnämnda hade tillträde till de konserter som de aktiva gav, och i alla avseenden är Harmoniska sällskapet ett typexempel på den borgerliga musikförening som

217. Sällskapet hade sitt första sammanträde 3.1.1808 (Protokoll, sig. A:1–5, HS, GSA). Berg (1914 s. 31) uppger felaktigt år 1809 för sällskapets grundande. Detta fel är förmodligen anledningen till att även många andra författare har angett detta år som begynnelseår för sällskapet.

218. Karling 1918, om Pehr Dubb s. 47, om Harmoniska sällskapet som hyresgäst s. 39.

Heister menar är grunden för konsertväsendet och det offentliga borgerliga musikkivets framväxt. Denna musikaliska förening hade rent allmänt tre kännetecken:

1. Föreningen måste vara institutionellt självständig utan bindning till skrå, skola, kyrka, stad eller liknande.
2. Den uteslutande eller åtminstone dominanta målsättningen för föreningen måste vara att musicera.
3. Slutligen måste denna musikaliska förening utåt vara öppen för alla. Den får inte ha några begränsningar i till exempel medlemsantal.²¹⁹

Med dessa kriterier uppfyllda var föreningen en del av den borgerliga offentligheten, även om föreningen i verkligheten inte var offentlig och tillgänglig för alla.²²⁰ Denna skillnad mellan en definitionsmässig öppenhet men i praktiken slutet förening kännetecknade också Harmoniska sällskapet i Göteborg, så att en fullständig kontroll har rått över vilka medlemmar som antogs.

Harmoniska sällskapet hade från början en vokal- och en instrumental avdelning. Den instrumentala avdelningen omfattade från början åtta man. Sällskapets aktivitet har under seklet varit av olika omfattning. Ibland har det haft hög aktivitet, men under långa perioder har sällskapet varit helt inaktivt, och detta har ofta sammanfallit med att ett konkurrerande sällskap har bildats i staden. Detta nya sällskap har då i sin tur ofta haft en storartad verksamhet.

Vid flera tillfällen omtalas i diverse källor att stadens musikkiv plågades eller hade plågats av diverse stridigheter, koteribildningar och liknande. I en konsertrecension i *Göteborgs Dagblad* 30.7.1829, ovan berörd i samband med den unika uppgiften om en 36-mannaorkester, fick vi veta att den höga orkesterstandarden berodde på att "intrigerande Musici, utan intresse för saken" inte längre höll på att intrigera.

"Det tyckes nu som denna Anarchi i vår musikaliska werld lutade mot sin undergång, och wi göra oss stort hopp för wintren om en ändamålsenlig musikalisk förening, hwartill wi taga oss friheten uppmana de flera Respektabla Amatörer wi äga, som jemte talent äga tillrådlig allmän aktning, för att åt en sådan förening gifwa det tillbörliga anseende som är nödigt."²²¹

Detta var i början av sällskapet Orphei vänners verksamhet, då Harmoniska sällskapet samtidigt var inaktivt. Men benägenheten för att intrigera insmög sig även bland Orphei vänner och ledde så småningom till att ett rivaliserande sällskap

219. Heister 1983 ss. 104f.

220. "Es ist dann sekundär, ob der Verein in sich selber abgeschlossen ist, ob Zuhörer, Gäste usw. zugelassen werden. Aufgrund dieser noch zu differenzierenden Grundbedingungen sind die Vereinigungen Teil der bürgerlichen Öffentlichkeit, auch wenn sie faktisch nicht im eigentlichen Sinn 'öffentlich' zugänglich sind." Heister 1983 s. 105.

221. *Göteborgs Dagblad* 30.7.1829.

benämnt enbart Vännerna bildades. Intriganterna inom Orphei vänner agerade bland annat av ilska över att inte ha fått de solistroller de ville ha.²²² Ytterligare en i källorna berörd konflikt är i samband med den nybildade Sångföreningens samgående med Harmoniska sällskapet år 1886. Bland Harmoniska sällskapets handlingar finns en PM med rubriken ”Förslag till utvidgning af ’Sångföreningens’ verksamhet”. I denna PM sägs att tiden just nu är särskilt gynnsam:

”Dels har nemligen föreningen till sånganförare vunnit en skicklig och omtyckt musiker, som derjemte genomgått grundlig utbildning som orkesterdirigent [Karl Valentin, min anmärkning]. Dels är det koteri- och partiväsen som en tid söndrat musiklivet härstädes, nu dessbättre försvunnet.”²²³

Vi återvänder till Harmoniska sällskapet under början av den aktuella undersökningsperioden. Under 1850-talet hade Harmoniska sällskapet problem som tidigare med att återuppta sin verksamhet, och år efter år togs samma beslut i sällskapets styrelse att man skulle avvakta läget i väntan på bättre tider.²²⁴ Under mitten av decenniet bildades det så kallade *Måndagssångövnings-sällskapet* av Jeanna Åkerman tillsammans med fruarna Johanna Kobb (född Lagerhjelm), Fröjda Levisson (född Nissen) och Elise Sirenus (född Thulin), fortsättningsvis benämnt *Måndagssällskapet*.²²⁵

Samtidigt som fler och fler av Harmoniska sällskapets medlemmar blev passiva, anslöt sig de aktiva till det konkurrerande Måndagssällskapet. Detta skilde sig från Harmoniska sällskapet främst genom att det var slutet. Medlemmarna, som samtliga skulle vara aktiva, fick som mest uppgå till 60 personer, damer och herrar. Dessa skulle i möjligaste mån vara jämnt fördelade i de olika stämmorna. Vidare skulle enligt stadgan medlemmarna, med undantag av anföraren, också vara amatörer. I förhållande till dåtidens patriarkaliska samhälle är det också anmärkningsvärt med den lydelse i stadgan som föreskrev styrelsens sammansättning av fem personer, nämligen två kvinnor och tre män. Detta är förmodligen

222. Backman 1956 s. 132.

223. PM bland ”Inkommande och utgående skrivelser” (sig. B:1, HS, GSA). PM:en som visserligen är odaterad kan likväl dateras till senast år 1886 då Sångföreningen och Harmoniska sällskapet gick samman.

224. Se protokollen flerstädes, till exempel 9.10.1855 (Protokoll, sig. A:1–5, HS, GSA).

225. Sällskapet uppvisar i det historiska materialet flera namnformer. Sällskapets eget källmaterial (vilket är av liten omfattning och mest består av några ekonomiska redovisningar och en PM med dess stadgar) är insorterat i Harmoniska sällskapets arkiv. Den första säsongen vi har belägg för Måndagssångövnings-sällskapet är 1855/56, då det kallade sig självt Sångövnings-sällskapet. Sina sammankomster hade sällskapet på måndagarna, och därav namnformen Måndagssångövnings-sällskapet som vi återfinner i materialet för 1856/57. Harmoniska sällskapet kallade sällskapet Måndagssällskapet (se protokoll 15.10.1857). Men det finns fler namnformeringar vad gäller sällskapet: Smetana kallade det i ett brev till Liszt (10.4.1857) för Verein für klassische Musik alter und neuer Zeit, vilket han säger skall ha uppstått ur en tidigare Mozart-Verein. I *Ny tidning för musik* 26.11.1856 kallades föreningen för Sällskapet för klassisk sångmusik. Grehn 1968 hänvisar till Göteborgs kalender och kallar det Sångarcirkeln.

ett av de första exemplen inom svensk musikhistoria på kvotering för befrämjande av jämställdheten mellan könen.

Dessa bestämmelser, framför allt den första paragrafen där det uttryckligt sades att Måndagssällskapet skulle vara ett slutet sällskap,²²⁶ diskvalificerar sällskapet enligt Heisters definition ifrån att vara en sådan borgerlig förening som direkt hade med offentlighetsbildningen av musiklivet att göra. Denna tillfälliga återgång, regression om man så vill kalla det, till ett privat sällskap var dock av övergående natur, och snart injicerades detta friska blod i Harmoniska sällskapet som därmed på nytt fick möjlighet att verka.

Måndagssällskapet var mycket exklusivt och hade samma rekryteringsbas som Harmoniska sällskapet, det vill säga från samhällets mest förmögna familjer. Det ställdes också hårda krav på medlemmarna. Upprepad frånvaro utan giltigt förfall ledde till uteslutning, och även de ekonomiska villkoren var stränga: 5 kr per månad, vilket kan jämföras med Harmoniska sällskapets 3 kr per år. Ledare och tillika ordförande var Jeanna Åkerman, men när Smetana kom till staden överlämnade hon ledarskapet i hans händer. Smetana ledde sedan sällskapet, liksom Harmoniska sällskapet när sällskapen senare slogs samman under hela sin tid i staden.

Efter flera år i överksamhet föreslog Harmoniska sällskapet i oktober 1857 Måndagssällskapet en sammanslagning. Vid en sådan skulle Måndagssällskapet få överta Harmoniska sällskapets tillgångar i kontanta medel, instrument och musikaler. Dessutom skulle den gamla styrelsen för Harmoniska sällskapet sitta kvar och även efter sammanslagningen vara styrelse för sällskapet. Som motprestation krävdes att regelbundna soaréer arrangerades för Harmoniska sällskapets passiva medlemmar.

Då Måndagssällskapet avböjde erbjudandet tog Harmoniska sällskapets styrelse upp frågan om att avyttra sällskapets fortepiano, och istället låta pengarna förräntas. Även om styrelsen i stort var enig härom, är konsul Gustaf Krafft's invändning intressant. Han reserverade sig mot beslutet och menade att sällskapet skulle –

”... hafva en moralisk pligt till samhället att behålla fortepianot för att, då mere ansedde tonkonstnärer hitkomma och behöfva ett fortepiano för tillämnade koncerter, kunna åt dem, om de derom anhålla, utlåna detsamma.”²²⁷

Detta förstärker bilden av Harmoniska sällskapet som en offentlighetsbildning inom musiklivet. För konsul Krafft stod styrelsens pekuniära prioritering i motsättning till ett offentligt ansvarstagande för stadens kulturliv.

226. Se §1, Stadgan i PM för Måndagssällskapet, ”Inkommande och utgående skrivelser” (sig. B:1, HS, GSA).

227. Protokoll 26.10.1857 (sig. A:1–5, HS, GSA).

Efter förnyade samtal med Måndagssällskapet, stod det dock klart att sällskapet inte alls var negativt inställt till en sammanslagning, och 16.11.1857 hölls en allmän sammankomst där de båda sällskapen förenades med varandra under namnet Harmoniska sällskapet. Till ordförande för det nya sällskapet valdes Jeanna Åkerman, och Måndagssällskapet fick också accepterat den del av stadgan som föreskrev en könskvotering med två damer och tre herrar.

Från och med cirka mitten av 1850-talet talas det i källmaterialet för Harmoniska sällskapet enbart om köravdelningen. Den instrumentala avdelningen som tidigare var lika viktig nämns inte. Då detta sammanfaller i tid med Czapeks kapellbildningar, se vidare nedan, tycks det som att amatörernas medverkan avtog i takt med en tilltagande professionalisering. Detta kommer visa sig även senare.

Med nytt friskt blod fungerade nu Harmoniska sällskapet återigen som ett aktivt musiksällskap i främsta ledet i stadens musikliv. Av sällskapets kassaböcker och av tidningsannonser och -notiser framgår att sällskapet bedrev verksamhet till och med våren 1863. Efter detta minskade verksamheten på nytt för flera säsonger framåt, och bokslut gjordes genom att endast räkna ränta på kapitalet. Några medlemsavgifter togs inte ut. Under hela 1850-talet var medlemsantalet drygt 300, men under säsongen 1862/63 sjönk denna siffra till 267. Protokoll för Harmoniska sällskapet saknas mellan åren 1858 och 1878, men av tidningarna kan vi utläsa att sällskapet i synnerhet under 1860-talet inte hade någon större verksamhet. Kören tycks ha funnits kvar, och Israel Sandström anger i sin skrivelse år 1867 till Kungl. Musikaliska akademien att viss verksamhet pågår, men det mesta tyder på att den var mycket begränsad. Under denna period stod Sandström själv som ledare för sällskapet.

Desto mer verksam under 1860-talet var *Amatörernas sångförening* som bildades 1863, även den under ledning av Israel Sandström. Kören var en manskör men utsåg också till hedersledamöter både män ock kvinnor som hade utmärkt sig som goda musiker eller sångare.²²⁸ I det mesta hade kören stora likheter med Harmoniska sällskapet: den skulle ge två soaréer per år dit enbart medlemmarna hade tillträde. Man kunde också vara medlem såsom passiv, vilket även gällde kvinnor. Vidare ålades de aktiva medlemmarna en sträng disciplin. Den sociala rekryteringsbasen för kören tycks ha varit densamma som för Harmoniska sällskapet.²²⁹ Av recensionerna att döma var sällskapets soaréer både bra och omtyckta, men trots detta tycks det som om det avvecklades redan efter ett och ett halvt år.²³⁰

228. Se till exempel utnämning av Fröjda Levinsson till hedersledamot (i "Amatörernas sångförening", "Göteborg allmänt. Ideella- och idrottssammanslutningar. Kamratföreningar I", GSM).

Den första notisen om att sällskapet hade bildats finns i GHT 6.2.1863. Israel Sandström skriver till KMA:s sekreterare J.P. Cronhamn, i sin redogörelse för musiklivet i Göteborg, att sällskapet hade funnits sedan mitten av 1850-talet men med olika avbrott och med andra benämningar (sig. A8:46, MAB).

229. GHT 20 och 27.1.1864.

År 1870 hände dock någonting som på nytt fick igång verksamheten inom Harmoniska sällskapet. Medlemsmatrikeln för 1870/71 visar på mer än en fördubbling av anslutna: 569 personer.²³¹ Ny sånganförelse blev den till staden nyinflyttade Axel Stål. När Andreas Hallén kom till staden något senare år 1872 och blev kapellmästare för Göteborgs musikförening, fick han också överta ledarskapet för Harmoniska sällskapet även om Axel Stål stod kvar som repetitör.²³² 1870-talet innebar också en period med många nya krafter som deltog i musiklivet: Elfrida Andrée, Axel Stål, Per Johan Ållander, bröderna Beyerböck med flera. Medlemsantalet var fortsatt det dubbla jämfört med 1860-talets magra år, och under hela 1870-talet bedrev sällskapet ett intensivt konstnärligt arbete i nära samarbete med Göteborgs musikförening.

I samband med att Göteborgs musikförening avvecklades, gick Harmoniska sällskapet på nytt in i en period av överksamhet efter säsongen 1878/79. Omständigheterna häromkring är något dunkla beroende på ett magert källmaterial, men vi vet, att inför den sista säsongen hade valet av ny sånganförelse stått mellan två personer: Axel Stål och Elfrida Andrée. Axel Stål blev förordad framför Elfrida Andrée, som dock istället fick en arvoderad tjänst som ”instruktis”.²³³

I den sista konserten som Harmoniska sällskapet gav säsongen 1878/79 framfördes Elfrida Andrées *Snöfrid* för soli, kör och orkester till text av Viktor Rydberg. Arbetet med uruppförandet av detta verk förlöpte på intet sätt problemfritt. Meningen var att Andrée själv skulle leda kör och orkester. Såväl sånganförelsen Axel Stål som kapellmästaren Carl Hultén och Harmoniska sällskapets ordförande J.A. Leffler hade emellertid andra uppfattningar och – enligt Andrée – saboterade instuderingsarbetet genom att uppmana både kör- och orkestermedlemmar att inte infinna sig till repetitionerna. Musiker och sångare var dock lojala gentemot Elfrida Andrée, och verket framfördes enligt Andrée med stor succé på konserten 26.4.1879.²³⁴

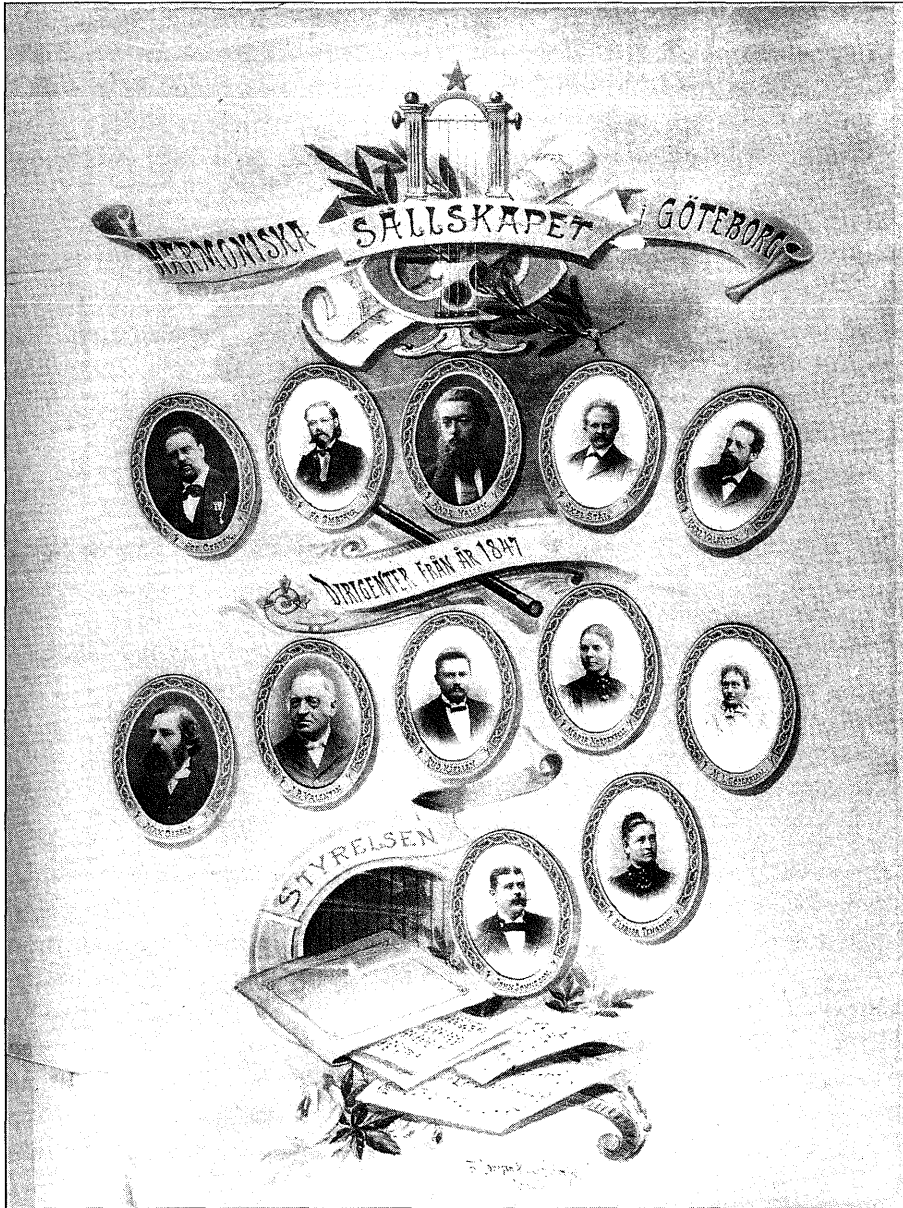
230. Sällskapet omnämndes i fortsättningen inte i annonser och tidningsnotiser. Se också Åkerlund 1918 ss. 80–83. Angående sällskapets soaréer, se GHT 1.2.1864, 13.12.1864, 1.4.1865.

231. Matrikel 1870/71 (sig. D:1, HS, GSA).

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

233. Protokoll 22.11.1878.

234. Brev från Elfrida Andrée till Fredrika Stenhammar daterat 28.4.1879 (ASA, MAB). Konserten recenserades varken i GHT eller GP. Recensent i GP var – Axel Stål.



Minnestavla över Harmoniska sällskapet med dirigenterna från 1847 Joseph Czapek, Bedřich Smetana, Andreas Hallén, Axel Stål och Karl Valentin. Fotot är från cirka 1890. Styrelsen: Max Olbers, I.P. Valentin, Rudolf Kjellén, Maria Nordenfelt, M.L. Söderblom, John Johnsson (suppl.) och Elfrida Tengstedt (suppl.). (Källa: GUB)

Ovan omtalades i samband med sammanslagningen av Sångföreningen och Harmoniska sällskapet år 1886 om påstådda ”kottteri- och partiväsen” i musiklivet. Även om vi inte säkert kan förbinda detta med de ovan beskrivna stridigheterna i samband med Andréés uppförande av *Snöfrid*, talar ändå mycket för att incidenten med detta uruppförande var en bidragande orsak till motsättningarna.²³⁵

Den *verksamhet* sällskapet bedrev, antingen det anfördes av Jeanna Åkerman, Bedřich Smetana, Joseph Czapek, Israel Sandström, Axel Stål, Andreas Hallén eller Karl Valentin, var att instudera och framföra stora kör- och orkesterverk såsom oratorier av Haydn och Mendelssohn, Mozarts *Requiem* med mera. När Smetana i Prag år 1865 sökte anställning vid Prags musikkonservatorium, anmälde han i sin ansökan att han i Göteborg med Harmoniska sällskapet hade instuderat:

Händel: *Messias* (två gånger) och *Jephta*

Haydn: *Skapelsen* (två gånger)

Mozart: *Requiem* (tre gånger), C-durmässan samt första aktens final ur *Don Juan*

Beethoven: Körer ur *Fidelio* samt symfonier

Mendelssohn: *Paulus* (två gånger), *Elias* (tre gånger) samt *Midsommarnattsdröm*

Schumann: *Paradiset och Perin* (två gånger)

Gade: *Elverskud* (två gånger)

Wagner: Körer ur *Tannhäuser* och *Lohengrin*

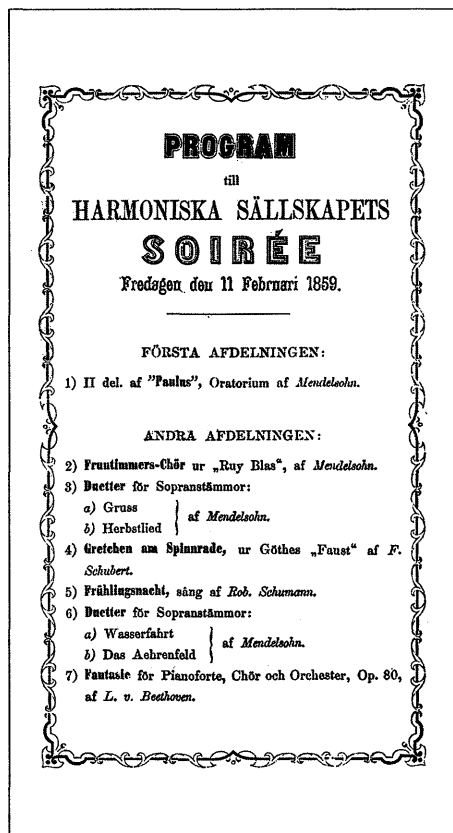
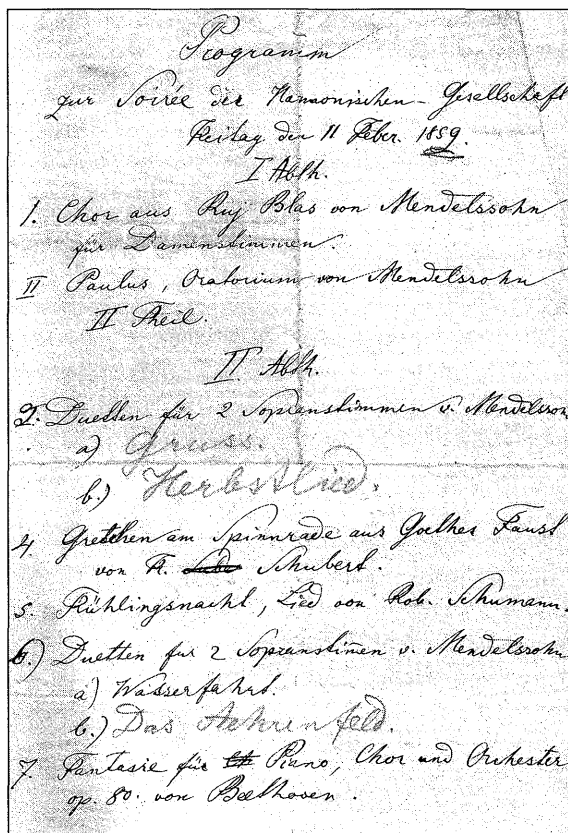
”förutom många brottstycken ur andra verk av de nämnda mästarna.”²³⁶

Detta är onekligen en imponerande uppräknig av instuderade verk med en amatörcör. Kören repeterade varje måndag mellan klockan 19 och 22 under arbetsåret oktober till april,²³⁷ och verksamheten gick ut på att instudera något stort verk som skulle uppföras vid någon av de soaréer Harmoniska sällskapet arrangerade cirka tre gånger per säsong för sina egna medlemmar. Tidigare under 1800-talet hade sällskapet haft sina repetitioner på Frimurarlogen, men under den aktuella perioden 1850–1880 ägde såväl repetitioner som soaréer rum på Börsen, och ofta annonserades också i tidningen under rubriken ”Sammanträden” en kommande repetition. Soaréerna annonserades alltid, se vidare nedan under rubriken ”Offentlig kontra privat sfär”.

235. Om Harmoniska sällskapets vidare utveckling på 1880-talet, se kapitel 6.

236. ”An die Löbliche Direktion des Vereins zur Beförderung der Tonkunst” ifrån Smetana med anhållan om anställning vid Prags konservatorium, daterat Prag 23.4.1865 (sig. MBS, S 217/2134).

237. I stadgarna för Måndagssällskapet stod att säsongen pågick från oktober till mars (§4, Stadgar i PM för Måndagssällskapet, ”Inkommande och utgående skrivelser”, sig. B:1, HS, GSA), men ibland har man även fortsatt säsongen lite längre. Se även ovan om säsongens längd.



Programbladet till Harmoniska sällskapets soaré 11.2.1859 med Smetanas förlaga och det tryckta programmet. (Källor: GSA, GUB)

Körens storlek har varit cirka 40–50 personer. Måndagssällskapet hade i sina stadgar infört att medlemmarna ej fick överstiga 60 personer. I en lånekvittens för Haydns *Skapelsen* står upptaget fem solostämmor (Gabriel, Uriel, Raphael, Eva och Adam) och följande körbesättning: 10 sopraner, 8 altar, 9 tenorer och 8 basar.²³⁸

Den orkester som har stått till förfogande för den aktiva kören, antingen det var Måndagssällskapet eller Harmoniska sällskapet, har inte varit stor. I det mycket magra källmaterialet finns en namnlista för sammankallande till repetition med orkester inför konsert med uppförande av Mendelssohns *Elias*. De per-

238. Se "Oordnade handlingar", "Inkommande och utgående skrivelser" (sig. B:1, HS, GSA).

Vid sidan av siffrorna för denna körbesättning står också andra siffror vilket skulle ge följande körbesättning: 4 sopraner, 4 altar, 3 tenorer och 4 basar. Vad detta sistnämnda innebär framgår ej av källan.

soner som kallades var "Herr E. Sundberg, Controlleur Ahlberg, Herr Pineus, Herr Berggren, Lector Trana, Herr Kylberg, Herr C.J. Brusewitz", det vill säga sju musiker och samtliga i kategorien "amatörer".²³⁹ Ännu ett dokument i källmaterialet ger oss liknande information. Det är en lånekvittens med lydelsen: "Emottagit till låns af Herr Carl Levgren för att efter begagnandet behörigen återställas, följande utskrifna stämmor till oratorium Skapelsen af J. Haydn: neml. ..." De orkesterstämmor som därefter tas upp är 1 förstaviolin, 2 andra violiner, 1 viola, 1 andrafagott, 1 alttrombon och 1 bastrombon.²⁴⁰

Även denna förteckning anvisar sju musiker, och det är möjligt att listorna kompletterar varandra så att listan med orkesterstämmor gäller de sju tidigare nämnda amatörerna. Men till dessa amatörer kan ytterligare några musiker räknas in, nämligen de som var anställda av Joseph Czapek. Hur många de var, är svårt att exakt få besked om. Källmaterialet ger upplysningar om alltifrån fyra till nitton. Se vidare längre ner i detta kapitel "Joseph Czapek och hans kapellbildningar".

Som en sista möjlighet till orkesterbiträde skall också nämnas pianoackompanjemang. Vi vet att Albert Lindstrand medverkade vid pianot i Czapeks kapellbildningar, se vidare nedan. Dessutom anger Smetana angående en repetition av *Elias* med Harmoniska sällskapet att Lindstrand medverkade som pianist.²⁴¹

När senare professionella orkestrar bildades under 1860- och 1870-talen, hyrdes de in till Harmoniska sällskapet vid sällskapets soaréer. Se vidare kapitel 3 och 5.

Offentlig kontra privat sfär

Harmoniska sällskapet var alltså ett exempel på den borgerliga musikförening som hade central betydelse för framväxten av ett offentligt musikliv. Sällskapet var uppdelat i en grupp aktiva och en grupp passiva medlemmar, vilka betalade för de medlemssoaréer som gavs under varje säsong. Anledningen till att sällskapet behandlas under rubriken "Musik i privat miljö" och inte under rubriken "Musik i offentlig miljö", är den privata karaktär som kännetecknade det. Denna dubbelhet, den publikrelaterade privatheten, var också enligt Heister kännetecknande för den borgerliga musikföreningen i övrigt: "auch wenn sie faktisch nicht im eigentlichen Sinn 'öffentlich' zugänglich sind."²⁴²

239. Listan finns bland "Inkommande och utgående skrivelser" (sig. B:1, HS, GSA).

240. Sorterat bland "Oordnade handlingar", "Inkommande och utgående skrivelser" (sig. B:1, HS, GSA).

241. "Vorprobe beim Klavier (Lindstrand), zu Elias." Smetanas dagbok 9.1.1860, även citerat ovan.

242. "... även om de faktiskt inte i egentlig mening är öppna för allmänheten." (Heister 1983 s. 105, även citerat ovan.)

Dubbelheten har stått klar även för göteborgaren i gemen, och en viss irritation kunde ibland uppstå över detta. I samband med presentationen av konsertlokaler i början av detta kapitel citerades ifrån en recension hur "Börssalens helgedom" var sluten och otillgänglig för konsertgivare. Så var alls inte fallet med de konserter som Harmoniska sällskapet genomgående arrangerade på Börsen.

Medlemsskapet till Harmoniska sällskapet stod formellt öppet för alla. I praktiken har dock flera sociala och ekonomiska filter funnits. Det främsta kontrollredskapet för medlemsanslutningen var det subskriptionssystem som tillämpades. Som konsertbesökare kunde man inte välja att gå på en enstaka soaré. Endast fullt medlemsskap med årsavgift berättigade till tillträde. Subskriptionssystemet hade visserligen inte som främsta avsikt att utesluta folk som inte kunde eller ville betala hel årsavgift. Avsikten var istället att skapa stabilitet och kontinuitet för sällskapets arbete. Men effekten av uteslutning blev likväl densamma.

En speciell kategori "enstaka besökare" släpptes dock in, och det var resande. Detta meddelades i tidningsannonserna inför varje stor sammankomst, och det stod också inskrivet i sällskapets regler så som vi finner dem redan år 1812.²⁴³ Båda dessa anslutningsformer, det vill säga subskriptionssystemet och den resandes möjlighet att deltaga i en enstaka soaré, var enligt centraleuropeiskt mönster, och Heister beskriver detsamma med sällskapet Harmonie i Hamburg, grundat år 1789.²⁴⁴

Mot Harmoniska sällskapets delvis öppna karaktär kontrasterar Måndagssällskapet med sin slutenhet. I stadgan angavs att sällskapet inte skulle ge några offentliga konserter, men då anföraren och styrelsen fann sällskapets egna prestationer tillräckligt bra, kunde en privat konsert arrangeras till vilken varje medlem fick inbjuda 2–3 goda vänner eller släktingar beroende på lokalens storlek.²⁴⁵ Detta vittnar också Smetana om efter framförandet av *Elias* vid en intern soaré 16.3.1857:

"Im kleinen Börsensaale fand endlich die lange vorbereitete Aufführung des Mendelsshohnschen Oratorium Statt. Das Publikum bestand aus der Elite der Stadt, wurde von den Gesangsmitgliedern geladen. Es war sehr zahlreich. Die Aufführung ging besser, als ich es vermuthen konnte. Alle haben ihr Möglichste geleistet."²⁴⁶

243. "Hvarje Ledamot äger rättighet att [...] erhålla Entrée-Billet till Sällskapets Sammankomster [...] för sådane Resande, hvars goda uppförande den Anmälände antingen personligen, eller genom pålitelige recommendationer känner [...] Under namn af Resande må icke någon vinna inträde, efter det han de sednaste 6 månaderna vistats här på orten ..." (*Reglor för Harmoniska Sällskapet i Göteborg* ... §12)

244. Heister 1983 s. 151.

245. §8, Stadgan i PM för Måndagssällskapet, "Inkommande och utgående skrivelser" (sig. B:1, HS, GSA). Dessa gäster skulle betala inträdesavgift à 1 Rdr 24 sk rmt, det vill säga 1:50 kr.

Men att det i sångamatörernas egna ögon var väsentlig skillnad på att å ena sidan framträda för sina vänner ”aus der Elite der Stadt” och å andra sidan för en allmän Göteborgsrepublik, blev Smetana varse en månad senare. Han hade då själv arrangerat en konsert som gavs i Bloms sal 18.4.1857. I konserten skulle dessutom Czapek, Hilda Sandels och Harmoniska sällskapet medverka. Mot detta opponerade sig dock flera ur kören och menade att det var opassande. Smetana skrev i dagboken:

”Viele der hiesigen Reichen haben die komische Idee, dass es sich nicht für sie schicke, im Concert mitzuwirken.!”²⁴⁷

Konserten kom trots protesterna till stånd, vilket ytterligare visar att Harmoniska sällskapet ibland uppträdde privat och ibland offentligt. Sällskapet hade fortsatt stor betydelse under resten av 1800-talet, och dess dubbla karaktär av både offentlig och privat framgår av två recensioner i Handelstidningen under år 1875 vilka formulerade sig med diametralt motsatta innebörder. Likväl kan var och en av recensenterna sägas ha rätt. Det första exemplet är signaturen ”a –” som 2.3.1875 skrev om Harmoniska sällskapet att det sedan länge är stadens ”quasi officiella kör”.²⁴⁸ Det andra och motsatta exemplet är en osignerad recension i samma tidning 26.10. samma år. Recensionen var av en konsert med Axel Stål och hans egen kör Lilla sällskapet, och recensenten skrev: ”Då Harmoniska sällskapet ju mest sjunger ’inom lyckta dörrar’, d.v.s. endast för medlemmar, utgöra hr Ståls offentliga konserter nästan de enda tillfällen för vår större allmänhet att få höra den herrliga körsången.” Ännu ett exempel på den dubbla karaktär av offentligt och privat är att sällskapets soaréer till och från recenserades trots att de var av mer enskild natur.²⁴⁹

I själva verket kan man säga att Harmoniska sällskapet genomgick en förändring mot en större öppenhet, någonting som också skedde på andra håll i Europa med denna typ av borgerliga musikföreningar. Heister förklarar det gradvisa öppnandet som ett resultat av att borgarklassen tillväxte i styrka vilket tog sig uttryck i en offentlighetsform där de privata inslagen mer och mer utplånades.²⁵⁰ När Göteborgs musikförening bildades och gav regelbundna abonnemangskonserter

246. ”I Lilla Börssalen ägde äntligen det sedan länge förberedda framförandet av Mendelssohns oratorium rum. Publiken bestod av stadens elit, inbjuden av körmedlemmarna. Den var mycket talrik. Framförandet gick bättre än jag kunde tro. Alla gjorde sitt yttersta.” (Smetanas dagbok 16.3.1857.)

247. ”Många av de härvarande rika har den egendomliga uppfattningen att det inte passar sig för dem att medverka i konserten.” (Smetanas dagbok 17.4.1857.)

248. Vidare skrev signaturen ”a –” att kören dock inte var lika bra som Harmoniska sällskapets kör i Köpenhamn. Detta skulle kunna tyda på att personen bakom signaturen var Elfrida Andréé, som genom goda kontakter med Niels W. Gade bör ha kunnat uttala sig om Köpenhamns musikliv.

249. Se till exempel GHT 29.11.1872, 15.2.1873, 26.4.1873.

på 1870-talet medverkade Harmoniska sällskapet regelbundet i konserterna, men sällskapets egna soaréer behöll de på sedvanligt vis för sig själva, fortfarande med undantag för notabla resande.

I den process som äger rum i övergången mellan privat och offentligt, framskymtar synen på musikerskapet som tydligast. Det ädla och bildande nöje som körsången var när den framfördes inom den egna kretsen, förbyttes till något mer opassande när den framfördes inför en allmän publik. Smetana som professionell musiker kunde inte förstå denna motsättning och såg den enbart som konstig.

Den omvandlings- och organisationsprocess av musiklivet som innebar en tilltagande professionalisering av musiklivet, en övergång från privat till offentligt, som beskrivs som borgerlig offentlighetsbildning och som ägde rum före de egentliga institutionsbildningarna, – denna process tog sig uttryck i snart sagt var och varannan konsert i Göteborg under en lång period. Sammanblandningen av privat med offentligt kan vi misstänka fanns i varje konsert som annonserades utan fullständigt angivande av medverkande. Harmoniska sällskapets verksamhet har tidigare belysts. Ännu ett exempel skall ges.

Den 9.12.1858 gavs i Bloms sal en konsert som arrangerades av Czapek och var tämligen omfattande. Före paus gavs tre verk av Beethoven: uvertyren till *Egmont*, pianokonsert nr 3 med Smetana som solist samt symfoni nr 4. Efter paus gavs en av Czapek komponerad *Messe Solennelle* tillägnad Drottning Josefine. Mässan var för soloröster, kör och orkester, och på sedvanligt sätt framgick inte vilka som framförde verket, varken i annonsen eller i recensionen dagen därpå i *Handelstidningen*. Recensenten berömde Czapek mycket och talade om att han hade tagit ett stort steg fram till ”mästaregraden”, däremot nämndes inte själva utförandet alls. Vidare meddelades att publiken bestod av omkring 500 personer.²⁵¹

Konserten, eller rättare Czapeks mäsas, blev recenserad i *Handelstidningen*, av ytterligare en person och detta av ingen mindre än Smetana. I en stor artikel 16.12.1858 lade han ut texten och penetrerade det musikaliska förloppet in i minsta motrörelse. Med anledning av en förfrågan av Smetanaforskaren Arnost Kraus, omtalade Czapek händelsen i ett brev till Karl Valentin drygt fyrtio år senare. Enligt Czapek sjöng Adelaïde Leuhusen sopransolot och konstnären Geskel Saloman tenorsolot. Men dessutom sjöng Smetana med som bas i kören, och anledningen till att Smetana skrev sin artikel, var att han blev anmodad därtill av Prytz, Bolin, Nissen med flera.²⁵² Även om Smetana var professionell musiker även i sin egenskap som skribent, framstår det privata initiativet för hela händelsen som väsentligt. Konsertarrangemanget i sig kunde inte genomföras utan de

250. ”Mit dem Erstarcken des Bürgerthumbs aber kann sich auch im Liebhaberconcert ein eigenständiger Typus von Öffentlichkeit etabliren, in der die 'privaten' Momente Zug um Zug getilgt werden.” (Heister 1983 s. 176.)

251. GHT 10.12.1858.

privatas medverkan. Smetana agerade offentligt som skribent men på initiativ ifrån privata, och själv medverkade han också i konserten både som professionell pianist och som körsångare bland amatörerna.

Synsättet hos amatörerna på musikerskapet tog sig uttryck i att inslaget av antalet amatörer i det offentliga musiklivet minskade i takt med musiklivets professionalisering. Pineus, Sundberg och ytterligare några som var aktiva under 1850-talet, när inga professionella orkestrar fanns, medverkade inte i Göteborgs orkester eller Göteborgs musikförening som senare bildades på 1860- och 1870-talen. Däremot medverkade Eugène Sundberg igen i den ickeprofessionella orkester som fungerade i tomrummet mellan Göteborgs orkester och Göteborgs musikförening. Även denna utveckling är logisk och allmängiltig för konsertväsendets framväxt och musiklivets nya organisationsformer i Västeuropa under 1800-talet.²⁵³ Inom ett amatorsällskap, så som den klassiska *Liebhaberverein* tog sig uttryck, kunde amatören verka, vilket han ej kunde inom det professionella musiklivet. Emil Levan var härvid ett undantag, vilket får förklaras dels med Levans starka passion för musiken, dels med hans lägre sociala status jämfört med de övriga grosshandlarna.

Sammanfattningsvis och tillspetsat kan man säga att när den professionella musikern steg upp på scenen packade amatören ihop sitt instrument, gick ner och satte sig bland de övriga i publiken.

Privat musikliv som barriär för offentligt musikliv

I redogörelserna tidigare av de nära förbindelserna mellan de förmögna familjerna och de professionella musikerna i staden, har kunnat konstateras att båda parter kunde dra egna fördelar av dessa relationer. De privata salongerna gynnades i form av ett högklassigt musikliv och god musikutbildning för sina barn, de professionella musikerna gynnades genom ekonomiskt stöd och en vidgad arbetsmarknad.

Men ännu en frågeställning om förhållandet mellan det privata och det professionella musiklivet kan formuleras, nämligen vad dessa relationer hade för betydelse för utvecklingen av *konsertlivet*. Frågan kan tyckas självklar och enkel: båda befrämjar, eller åtminstone borde befrämja varandra. Detta stämmer nu inte helt, vilket jag här skall redogöra för.

För att förstå denna problemställning måste vi först ta hänsyn till de miljöer som fanns dels i det offentliga, dels i det privata musiklivet, miljöer vilka presen-

252. Brev från Joseph Czapek till Karl Valentin daterat Göteborg 30.4.1909 (sig. L 112:1, Valentin-ska familjearkivet, KB). Dessvärre finns inte Smetanas dagböcker för 1858 bevarade, vilka skulle ha kunnat ge oss ytterligare information.

253. Heister 1983 s. 180.

terades i kapitel 1 ovan. Det vill säga, kontrasterna mellan de ofta nerslitna offentliga lokalerna och de strålande praktfulla privata salongerna. I dessa sistnämnda miljöer rörde sig också stadens ledande musiker hemtam, för Smetanas del näst intill dagligen. Vad hände då när Smetana gav offentlig konsert, ofta med samma program som han hade generalrepeterat vid ett kalas någon kväll före?

Den 7.1.1859 angav Smetana i dagboken att han hade varit hos Pineus på kvällen och spelat trior och stråkkvartetter. Kvällen därpå 8.1. var han hos Lange och spelade även där: "Die Trios von Schumann u von mir wurden nebst Streichquartette v. Haydn u Mozart gespielt."²⁵⁴ Kvällen därpå 9.1. var han hos Saloman på kalas, ingen kammarmusik framfördes, men Smetana spelade själv vid pianot. Den 10.1. var Smetana upptagen med körrepetitioner, den 11.1. var han hemma och den 12.1. hade han kammarkonsert med delvis samma program som han hade spelat kvällarna innan i salongerna. I dagboken skrev han:

"2 Kalásse, 1 grosser Sturm, daher wenig Abonnennten zugegen. Nicht zugegen."²⁵⁵

Den sista kommentaren betyder att inte heller Fröjda Benecke var närvarande. Vilket som var det mest avgörande för att abonnenterna uteblev, de två kalasen eller stormen låter sig inte kunna påvisas i detta enstaka fall. Dock var denna förklaring, det vill säga att konserten var dåligt besökt på grund av flera samtidigt pågående kalas i staden, en förklaring som recensenten i Handelstidningen ofta återkom till. Se till exempel konserten som på grund av "en mängd enskilda tillställningar" ej varit så välbesökt som den förtjänat att vara,²⁵⁶ eller några av Göteborgs musikförenings abonnemangskonserter:

"Konserten var föga talrikt besökt, hvilket emellertid i ej ringa mån hade försakats af flera sammanstötande missgynnande tillfälligheter."²⁵⁷

Inte bara recensenten i Handelstidningen kände till kollisionen mellan privat och offentligt. Även recensenten i Göteborgs-Posten reagerade likadant:

"Om alla de åhörare, hvilka i går *icke* infunnit sig i Nya Teaterns salong, kunnat ana, hvilken förlust de derigenom ådrogo sig sjelfva, så torde måhända en och annan souper varit inställd, diverse spelbord fått stå tomma, de ögonförderfvande julklappsbroderierna för aftonen lämnats orörda."²⁵⁸

Naturligtvis går det inte att med fullständig säkerhet påstå att, om en konsert hade liten publik, så berodde det på att publiken istället var på kalas. Men det

254. "Triorna av Schumann och mig spelades jämte stråkkvartetter av Haydn och Mozart."

255. "2 kalas, 1 stor storm, därför kom få abonnenter. Inte närvarande." (Smetanas dagbok 12.1.1859.)

256. GHT 14.3.1857.

257. GHT 3.11.1873, en liknande formulering i GHT 12.12.1874.

258. GP 5.12.1872.

finns samtidigt så många indikationer på att i kampen mellan privat och offentligt, det var offentligheten som drog det kortaste strått, åtminstone i det korta perspektivet. Det faller sig också naturligt att det kunde uppstå en viss måttnad hos de personer som fick sitt musikaliska behov tillgodosett gratis i salongerna. Ovan har omtalats violinisten Panofka som berättade att det samma gällde i Paris salongs- och musikliv.

För de rika familjerna, var nu detta ingen förlust. De hade möjlighet att när som helst arrangera konserter hemma hos sig själva i stället, dessutom under mer angenäma former än vad det offentliga musiklivet kunde erbjuda. Så gjordes också kontinuerligt, och det inte bara med stadens musiker såsom Smetana, Czapek och Meissner. Även tillresande världsstjärnor såsom Christina Nilsson, Ole Bull, Joseph Joachim, Anton Rubinstein med flera bjöds in till de rika familjerna.²⁵⁹

NYA STRÖMNINGAR. MUSIKLIV I FÖRVÄNDLING

Lite tillspetsat kan man säga att Göteborg, i och med att staden fick Joseph Czapek och Bedřich Smetana som bosatte sig där och verkade i musiklivet, om inte kom ikapp Centraleuropa så åtminstone fick en antydning om hur musiklivet där kunde vara. Omvänt gäller det för Czapek och Smetana som fick ta huvudansvaret för Göteborgs musikliv, att de vad gällde musiklivets utvecklingsnivå såg sig förflyttade åtskilliga tiotals år bakåt i tiden jämfört med vad de var vana vid från sina hemtrakter.

Båda två hade ambitioner om att höja bildningsnivån i staden och förbättra musikutbudet, och som en del i detta arbetade också båda två för bildandet av en orkester. Emellertid skulle det inte bli förrän Nya teatern stod färdig som verkliga ansatser till en orkesterbildning gjordes.

I Albert Rubensons artikel "Är ett ordnat konsertväsende möjligt i Stockholm?" efterlyste författaren en större kontinuitet i det offentliga konsertlivet. Rubenson menade att konsertlivet var upprätthållet av enskilda konsertgivare som ofta av pekuniära skäl tvingades ge "underhållig och absolut dålig musik å konsertprogrammen". En nödvändighet för ett ordnat konsertväsende var därför enligt Rubenson en fullständig orkester:

"Den omständigheten, att vår stad icke eger en fullständig orkester att tillgå utom Kongl. Theaterns, är utan tvifvel det hinder, som hittills varit i vägen för

259. Detta gällde också de utländska musiker som engagerades för GMF 1872–78. Tidigare har redovisats hur dessa inviterades mot ersättning till grosshandlare L.G. Bratts salonger för att framföra kvartetter och annan kammarmusik (verifikation 13.10.1873, HS, GSA).

bildandet af en offentligt verkande musikförening, och de försök, som blifvit gjorda, att åvägbringa en sådan, hafva ej krönts med framgång.”²⁶⁰

Det som Rubenson efterlyste och som skulle kunna lyfta huvudstadens musikliv upp på en högre konstnärlig nivå, kom nu aldrig huvudstaden till del, men däremot landets andra stad. Genom Czapeks kapellbildningar under 1850-talet, vilka fick en fortsättning i orkesterbildningarna under 1860- och 1870-talen, kan man hävda att de första verkliga ansatserna till ett svenskt professionellt orkesterliv gjordes i Göteborg.

Den som främst bar ansvar för detta var just Czapek, och i det följande skall hans och Smetanas verksamheter i staden belysas. Avslutningsvis behandlar kapitlet Nya teatern och tillkomsten av Göteborgs orkesterkassa.

Joseph Czapek

”Det kan låta som en överdrift att kalla Joseph Czapek ’den store byggmästaren’, skaparen av musikstaden Göteborg. Många tonkonstnärer hade visserligen verkat före honom, men faktum kvarstår dock, att Joseph Czapek kom till en stad där diletantismen satt i högsätet, där den musikaliska smaken var eftersatt, och där musiken i huvudsak utförts av amatörer.”²⁶¹

Med dessa ord inleder Håkan Edlén sin beskrivning av Czapeks livslånga insats i Göteborgs musikliv från år 1847. Precis som Edlén också påpekar, hör Czapek till den stora skara som oförtjänt har glömts bort i historieskrivningen, och som kanske mer än många andra borde ha ihågkommit.

Personen

Joseph Czapek (1825–1915) föddes i Prag och fick den första musikundervisningen av sin far. Czapek själv uppger att han redan vid sex års ålder delvis kunde tjäna till sitt uppehälle genom sitt violinspel. Vid tolv års ålder skrevs han in vid musikkonservatoriet i Prag där han studerade till arton års ålder, år 1843. En händelse Czapek själv gärna berättade om, var den deputation som år 1842 sändes ifrån musikkonservatoriet till Salzburg med anledning av avtäckningen av en minnesstod för Mozart. Denna deputation utgjordes av sex lärare och tolv elever, varav Czapek var en av dem. Vid avtäckningen bildades en orkester där Praggruppen ingick, och orkestern anfördes av ingen mindre än Mozarts son, Wolfgang Amadeus samt dessutom av Franz Lachner och Sigismund Neukomm.²⁶²

260. Rubenson 1859e.

261. Edlén 1966 s. 7.

De anställningar Czapek därefter hade var först ett år i orkestern vid böhmiska teatern i Prag, därefter som konsertmästare i Josef Gungls orkester i Berlin under två år, och därpå som kapellmästare vid Friedrich Wilhelmstädtische Casino i Berlin. ”Efter några års vistelse i Berlin, blef jag dirigent vid Steyermärkische Gesellschaft, med hvilket jag företog en concert-tournée genom Tyskland och Skandinavien.”²⁶³

Orkestern som bestod av 19 man gav sin första konsert den 2.5.1847 i Bloms sal ”för ett icke särdeles talrikt auditorium, men hvilket säkerligen skulle varit vida större, derest publiken haft sig sällskapets praestationsförmåga bekant.”²⁶⁴ Sällskapet stannade kvar i Göteborg och gav ett flertal konserter med både stor publik och uppskattande recensioner.

”Herr Czapecks spel i solonumret för fiolin gick utmärkt bra och skördade mycket bifall. Hans Staccato, pizzicato och allt hvad nu de der andra konstskerna heta, lemnade, enligt kännares omdöme, ingenting öfrigt att önska. Det synes oss dock som herr Czapeck gått längre såsom kompositör än fiolinspelare. Den af honom komponerade polka, som exequerades denna afton, utmärkte sig för en sprittande liflighet och många rätt vackra partier och man spårade i densamma verklig genialitet.”²⁶⁵

Efter den sista konserten i Göteborg 6.6.1847 reste sällskapet vidare för att ge konserter i Christiania, där kung Oscar I med hela den kungliga familjen närvarade vid en konsert, en detalj som Czapek var noga med att poängtera.²⁶⁶ Efter anhalten i Norge återvände sällskapet till Göteborg 16.8. samma år och gav en rad nya konserter. Czapek presenterade vid varje konsert flera av sina egna verk som ofta var skrivna som en reverens till värdfolket med titlar som *Göteborgs-Toner*, *Alpenklänge aus Schweden*, *En afton i Norrige* med flera. Flera av dessa gavs också ut som tryckta noter redan vid återbesöket i augusti.²⁶⁷ Efter den sista konserten i Göteborg 17.9.1847 var det meningen att Joseph Czapek och hans Steyermärkische Gesellschaft skulle resa vidare till Amerika, vilket orkestern också

262. Denna redogörelse för Czapeks tidiga liv baseras på hans egen redogörelse till KMA i: ”Ledamöters biografiska formulär, svenska ledamöter”, i fortsättningen kallat LMA-formulär (sig. E3A:1, MAB). Formuläret är ej skrivet av Czapek personligen, vars piktur är mycket lätt identifierbar, men han har bilagt formuläret med ett annat brev till KMA:s sekreterare Vilhelm Svedbom daterat 14.11.1899 (sig. A30:16, MAB).

263. Czapek, LMA-formulär.

264. Recension i GHT 3.5.1847.

265. GHT 10.5.1847.

266. Angående konserten i Christiania, se också Herresthal 1993 s. 115. Herresthal har särskilt beskrivit de konflikter som uppstod mellan inhemska norska musiker och tillresande utländska. Dock tycks inte besöket av Czapeks orkester ha försakat några problem.

267. Edlén 1966 s. 8.

gjorde men utan Czapek, som under sin korta Göteborgsvistelse hade knutit så värdefulla kontakter att han snart kunde slå ned sina bopålar i staden.²⁶⁸

Möjligen har Czapek redan då känt till att Frans Cabré, musikkapellchef vid Kungl. Göta artilleriregementes musikkår, ägare till Lorensbergs trädgård och ovan presenterad i samband med Rubensons café, funderade på att avgå från sin tjänst. Knappt hann Czapek lämna Göteborg för Hamburg, innan han fick ett brev av N.J. Gumpert, där denne kunde tala om att Cabré nu lämnat in sin avskedsansökan och att denna troligen skulle bli beviljad.

”Jag hörde nyligen, att ni var kvar i Hamburg; därför vill jag genast utan uppskov meddela Eder detta, på det att Ni ej låter engagera Eder. Jag har sagt översten och majoren, att jag ämnar skriva till Eder, och voro de mycket belåtna därmed. Det skulle glädja mig mycket, om Ni komme tillbaka till oss och då för beständigt.”²⁶⁹

Czapek följde rådet, återvände till Göteborg och blev – enligt regementets egen historia – anställd som regementstrumpetare redan 19.10.1847.²⁷⁰ Ett år senare tilldelades han genom kungligt brev daterat 22.9.1848 musikkapellchefens namn.²⁷¹

Joseph Czapek hade en särskild begåvning för att anpassa sig, och han förmodade ofta utnyttja situationer till sin fördel utan att för den skull låta andra bli lidande. Den sed som många tonsättare tillämpade, nämligen att dedicera sina större verk till kungligheter, använde sig Czapek i stor utsträckning av, och oftast fick han någonting som tack. Sin symfoni nr 2 i Ess-dur tillägnade han Kungl. Musikaliska akademien 20.3.1855 och när kung Oscar I låg sjuk fick denne 29.7.1857 mottaga kantaten *Yttersta domen*. Den 19.12.1857 valdes Czapek in

268. Se bland annat artikel i GHT 30.8.1847 och notis i GHT 14.9.1847 där allmänheten upplystes om orkesterns föreståndes resa till Amerika.

269. Brev från N.J. Gumpert daterat 2.10.1847 till Joseph Czapek, citerat efter Fredberg 1977 del 3 s. 190. Brevet är översatt från tyskan av Fredberg som har fått ta del av brevet av Gumperts dotter Fröjda, då änkefru Rubenson. Nathan Jacob Gumpert (1805–1854) var gift med Edla Nissen (som var syster till Henriette Nissen-Saloman) och far till Fröjda Benecke. Han hade med sin familj inflyttat till Göteborg ifrån hemstaden Köpenhamn, och i Göteborg grundade han en bokhandel, ett förlag och ett tryckeri som bland annat tryckte *Handelstidningen*.

270. *Kungl. Göta Artilleriregemente ...* 1962 s. 410. Edlén 1966 anger s. 9, dock utan källangivelse, att Czapek blev anställd först 13.3.1848 som regementstrumpetare. I detta ärende är informationen motsägelsefull. Å ena sidan hävdas i regementets egen historia att Czapek anlände i oktober 1847. Czapek själv anger också i sitt LMA-formulär att han blev musikkapellchef år 1847.

Å andra sidan talar uppgifterna i passjournalerna för att Czapek inte anlände till staden förrän i mars 1848, se såväl *Journal över utländska resande 1846–60* som *Huvudbok över utländska resande juli 1847–52* (sig. CIIa:2 respektive CIIb:3, Göteborgs och Bohus länsstyrelse, Landskansliet, GLA). I båda källorna anges Czapek som anländ 11.3.1848 och att han ”qvarstannar här”. Det finns inga anteckningar i passjournalerna om att Czapek skulle ha anlänt till staden före detta datum.

271. Dokumentet finns i original bland ”Personhistoria, Joseph Czapek, folioformat”, GSM. Czapek själv anger i sitt LMA-formulär att han blev musikkapellchef år 1847.



Joseph Czapek. Oljemålning av Geskel Saloman 1850. (Källa: GSM)

som ledamot av Kungl. Musikaliska akademien. Kort efter det att änkedrottningen Josefina år 1859 fått mottaga *Messe Solennelle* och prinsessan Sofia år 1860 fått mottaga melodramen *Claes Uggle på Svärdet 1676* till ord av maken Oscar Fredrik tilldelades Czapek Litteris et Artibus samma år 1860. Utnämningen till riddare av Vasaorden av kung Karl XV fick han dock inte förrän år 1869, trots att han redan 1860 till samma kung hade tillägnat *Hymn* för solo med kör. Mer alert var då kung Albert av Sachsen som redan 19.11.1877 tackade för gåvan *Messe Solennelle* som han fick 15.8.1877 genom att utnämna Czapek till riddare av Sankt Albertsorden, 2:a klass.²⁷²

Inte någonstans i källmaterialet framgår annat än att Czapek var en mycket omtyckt person och lätt att ha att göra med, möjligen med undantag för de skolelever som ibland skrattade åt hans rotväliska. Av brev att döma lämnade hans kunskaper i svenska mycket övrigt att önska. Följande berättelse av Fredberg är förmodligen en förstahandskälla:

— Det var, sade han en gång på gamla dar, en och annan pojke, som tyckte, att min svenska lät lite konstig, och som inte kunde hålla sig allvarsam när jag talade. Men då blev det smörj, och se'n höllo de sig för skratt. Jag minns särskilt i skolan en för resten duktig och präktig pojke. En gång när jag talade,

272. Uppgifterna i detta stycke baserar sig på i första hand Edlén 1966 s. 15 samt på uppgifter i Czapeks LMA-formulär och Czapeks material på GSM. På det sistnämnda stället finns originaldokumenten för utnämningen till riddare av Vasaorden samt tilldelningen av Litteris et Artibus. Den *Messe Solennelle* som kung Albert fick mottaga var en annan *Messe Solennelle* än den som drottning Josefina fick mottaga, se Czapeks LMA-formulär (sig. E3A:1, MAB).

skrattade han mig mitt upp i ansiktet.

— Låt bli att skratta! sa' jag. Men det var omöjligt, han skrattade ändå. Då fick han smörj och se'n blev han bra.²⁷³

I Göteborg gifte sig Czapek år 1856 med Bertha Haglund (1833–1915) och kom därmed in i stadens främsta hotellägarfamilj, eftersom hon var dotter till L.P. Haglund, ägaren till Hotell Göta källare och senare Hotell Haglund och Grand Hôtel Haglund. Detta ståndsmässigt goda äktenskap har förmodligen hjälpt Czapek att skapa kontakter och i viss mån bidragit till hans framgångar.

Sitt huvudsakliga arbete hade Czapek vid Kungl. Göta artilleriregementes musikkår där han var anställd till år 1878 då han avgick på egen begäran.²⁷⁴ Men likt Israel Sandström hade Czapek också en hel rad andra anställningar i staden av vilka främst skall nämnas organist vid Synagogan i 53 år, organist vid Engelska kyrkan i 43 år, sånglärare vid ett flertal skolor i staden bland annat Meijerbergs skola.²⁷⁵

Socialt sett befann sig Czapek inom medelklassen, där han med sin funktion som ledande musiker ganska smidigt kunde röra sig i olika miljöer och kretsar. Han var också medlem i Frimuraresamhället redan från år 1849, skrev flera verk för detta sällskap, och hade därmed värdefulla kontakter med stadens ”skuggfullmäktige”. Man kan tydligt iakta hur Czapeks sociala anseende växte årtionde för årtionde.

De stora insatserna för stadens musikliv gjorde Czapek framför allt under 1850- och 1860-talen. Under 1870-talet uppvisade han en avsevärd minskning i sin aktivitet, men redan år 1861 beklagade sig Smetana i sin dagbok över att Czapek inte hade skapat någonting nytt för kammarmusikserien.²⁷⁶ Betecknande är att medan Czapek var kapellmästare i Göteborgs orkester 1862–66 var hans

273. Fredberg 1977 del 2 s. 248. För exempel på Czapeks dåliga svenska, se till exempel fyra brev till Karl Valentin, (sig. L 112:1, Valentinska familjearkivet, KB) eller räkning daterad 18.12.1854 till Harmoniska sällskapet för notskrivning av uvertyren till ”Fryskitten” (”Verifikationer 1854–1879”, sig. GIII:1, HS, GSA).

274. *Kungl. Göta Artilleriregemente* ... 1962 s. 410 anger ”avsked 1876”, vilket är fel trots att det står i den egna regementshistorien. Czapek anger själv år 1878 i sitt LMA-formulär. Se också GHT 9.1.1878 om att regementschefen har ”vid beviljandet af afsked åt musikdirektören Joseph Czapek, uttryckt sin synnerliga tillfredsställelse med den oförtrutna och gagnande verksamhet ...”

275. Czapeks LMA-formulär. Jag träffade den 8.10.1980 Torborg Zachrisson (1887–1982, född Thyren) som år 1905 efterträdde Czapek som organist vid Synagogan. Zachrisson, som hade tagit organistexamen för Elfrida Andrée i Domkyrkan, blev tipsad av Olallo Morales om tjänsten och gick upp tre veckor innan Czapek slutade för att sitta med under gudstjänsterna och lyssna in sig på musiken och ritualerna. Hon berättade att Czapek var trött på allt och bara ville dra sig tillbaks med sin pension ”men han var en fryntlig och rolig person”. Själva katolik tyckte han enligt Zachrisson inte särskilt bra om judarna. ”När han slutat kom han till mig efteråt och sa 'Fröken Thyren' sa han, 'Fröken Thyren, di lurade mig till slut ändå di jäklarna.' Han tyckte dom hade gett honom för lite i pension, och jag fick också bättre lön när jag började än vad han hade haft.” Renskrift av intervjun hos mig. (Födelse- och dödsuppgifter om Torborg Zachrisson – 8703245004 – finns i Å-hemmets arkiv, GSA.)

funktion i Göteborgs musikförening 1872–78 som ledamot i styrelsen. Sina organistjänster hade han kvar in på 1900-talet, men i övrigt var det mer som nestor inom stadens musikliv Czapek agerade. När Sundbergska kvartettsällskapet bildades år 1884 till minne av Eugène Sundberg, som hade gått bort året innan och i sitt testamente hade avsatt 10.000 kr för ett kvartettsällskaps bildande, valdes Czapek som ordförande för sällskapet och förblev dess ordförande till sin död år 1915. Han ingick också i Sundbergskas stamkvartett, men flyttade, förmodligen på egen begäran, ner från primarie till altstämman. Primarie blev då istället Emil Levan, som under sina sista år gjorde likadant.

Czapek tycks inte ha haft någonting emot att träda tillbaka från ledande positioner inom musiklivet för att istället släppa fram yngre förmågor såsom Andreas Hallén och senare Karl Valentin. Möjligen kan man finna en viss bitterhet hos honom över att inte ha lyckats åstadkomma mer i musiklivet än vad han gjorde. Det kända uttalandet om att göteborgarna hellre ville ha handel och Bacchus än Händel och Bach, samt Wilhelm Bergs återgivande i sina minnesanteckningar om att den enda orsaken till att Czapek ej flyttade till Stockholm var sonens skolgång, kan ge stöd för ett sådant påstående.

Men Czapek har också haft anledning att känna viss tillfredsställelse med sitt liv och de framgångar han fick skörda. Med det centraleuropeiska musiklivet hade han vissa goda kontakter. Bland annat uppfördes en symfoni av honom vid en Gewandhauskonsert i Leipzig,²⁷⁷ men mer ändå glädde honom att Gabriel Fauré uppmärksammade hans *Messe Solennelle* och uppförde den i Madeleinekyrkan och i St Eugènekyrkan i Paris samt lät noterna införlivas i kyrkans arkiv.²⁷⁸ Som en gest av respekt kan också Berlinkonservatoriets direktör Joseph Joachims inbjudan till Czapek, att närvara vid en stor musikfest med anledning av avtäckandet av ett Wagner-monument i Berlin, betraktas.²⁷⁹

276. Smetanas dagbok 11.1.1861. "Erste Trio-Soirée im Freimaurersaale. Das Programm für dieses Jahr ist eine Wiederholung der früheren Jahre. Czapek schafft nichts an, und ich habe beinahe alle selbst angeschafft."

277. Artikeln "Czapek" i Svenskt biografiskt lexikon, författare: Tobias Norlind.

278. Czapeks LMA-formulär. Se också brev (sig. B5:41, MAB) från Gabriel Fauré till Czapek daterat Paris 16.2 utan år [skall vara 1881, se tidningsklipp i Joseph Czapek, "Biographica", GUB]. I brevet, som Fauré inleder "Mon cher confrère", talar Fauré om hur bra framförandet i Madeleinekyrkan gick och vilken glädje det var för honom att få framföra verket. Han ber också om tillåtelse att få införliva delar av mässan i kyrkans repertoar samt bifogar två franska tidningar med recensioner från konserten. Idag finns dock inte Czapeks notmaterial kvar i Madeleine-kyrkans arkiv enligt uppgift från Maitre de chapelle Joachim Havard de la Montagne (brev daterat Paris 15.7.1995 från nämnda person).

Se också ytterligare ett odaterat brev från Fauré (sig. B11:35, MAB) ställt till en "Monsieur" där Fauré omtalar Czapek i tredje person: "Jag ber er att återigen övertyga min vördade kollega om min glädje av att ha kunnat framföra hans vackra mässa." Se också diverse tidningsklipp i Czapek ("Biographica", GUB), med flera franska tidningsrecensioner.

Jag har fått vänlig hjälp med att tyda och översätta breven samt brevväxling med Madeleinekyrkan av Christiane Bergroth Aune, Musikhögskolan i Göteborg.

Verksamheten med kapellbildningar

I Göteborg hade Joseph Czapek följande verksamhetsområden:

1. Musikledare för militärmusikkåren på Kungl. Göta artilleriregemente
2. Konsertarrangör för egna konserter samt deltagande i andras konserter
3. Ledare för Harmoniska sällskapet fram till cirka mitten av 1850-talet och under en period på 1860-talet
4. Organisatör och kapellmästare för orkestrar framför allt under 1850-talet
5. Tonsättare
6. Organist vid Synagogan och Engelska kyrkan
7. Sånglärare vid ett flertal skolor

Som en röd tråd genom hans arbete allt ifrån hans ankomst till staden kan man skönja hans ambitioner att bygga upp ett *professionellt* musikliv i form av kapellbildningar. Redan från år 1848 arrangerade han s.k. *Casinokonserter*, en sorts underhållningskonserter förmodligen med förebild i de Casinokonserter han hade varit anförare för i Berlin. Den första Casinokonserten i Göteborg gavs på Bloms hotell den 21.10.1848.²⁸⁰ Under den första tiden i sin nya hemstad hade också Czapek en del engagemang med Harmoniska sällskapet, även om sällskapets verksamhet då inte var lika stort som det senare skulle komma att bli.

I stället var det Czapeks kapellbildningar under mitten av 1850-talet som skulle komma att bli en pionjärsats för professionaliseringen av ett musikliv i nya organisationsformer. Efter att ha verkat i stadens musikliv i sju år kände han till de musikerresurser som stod honom till buds. I huvudsak bestod de av militärmusiker, som i huvudsak spelade mässingsinstrument, och ett fåtal amatörer på förmodligen habil nivå men likväl amatörer. Vad Czapek framför allt saknade var goda stråkmusiker. Czapek reste därför ner till Tyskland och engagerade på eget ansvar några unga tyska musiker till Göteborg. Detta var djärvt handlat, såväl med tanke på de unga musiker som reste så långt bort till en osäker framtid, som med tanke på Czapek som med sitt initiativ bar ansvar för de enskilda människoödena. I den så kallade "Kladdjournalen" för passpolisen finns antecknat de personer som kom till Göteborg som "musikus", och som uppgav att de hade "kondition hos Dir. Czapek".²⁸¹

279. Tidningsklipp i Czapek, "Minnen", opaginerat s. cirka 33. Tidningsklippet är odaterat (musikfesten angavs äga rum 30.9.–6.10. utan årtal), men anger att Czapek tackat återbud dels på grund av sin höga ålder, dels på grund av sin tjänstgöring vid Synagogan inför en stor judisk högtid.

280. Se annons i GHT 20.10. och längre artikel 27.10.1848. Bevarade program från dessa konserter som gavs 1848–1849 finns på GUB (sig. 11: "Div. dans-, konsert- och cirkusprogram", kuvert 1, Okatalogiserad affischsamling).

281. "Kladdjournal" i *Journal över utländska resande 1846–1860* (sig. CIIa:2, Göteborgs och Bohus länsstyrelse, Landskansliet, GLA). Instrumentuppgifterna är tillagda av mig efter senare information i annonser, recensioner med mera.

- 15–19.10.1854: Bernhard Köcher, 23 år, från Sachsen (fiol, altfiol?)
Carl Baumann, 32 år, från Sachsen (klarinet)
- 20–21.8.1855: August Meissner, 22 år, från Mecklenburg (violoncell)
- 12–30.11.1855: Abraham Samuel Levy, från Holstein (instrument okänt)
- 17–20.9.1859: J.A. F. Creutzfeldt, 25 år (instrument okänt)
Louis Müller, 22 år (instrument okänt)
J.A. Zimmermann, (kontrabas)
- 24–28.11.1860: Carl Grosse, från Köthen (violoncell)

Några av dessa musiker har inte lämnat några spår efter sig, det vill säga de har inte omnämnts i tidningsannonser eller -notiser. Detta kan innebära att de inte har blivit så uppmärksammade men också att de efter en kort tid har rest vidare.

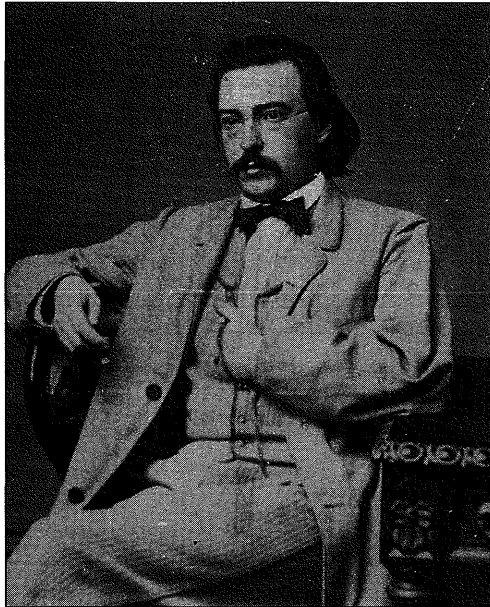
Av musikerna ovan är cellisten *August Meissner* (1833–1903) den som kom att få störst betydelse för musiklivet i Sverige, först i Göteborg 1855–60 och därefter i Stockholm från år 1868 som kapellmästare för konserterna vid Berns salonger. Konserterna övertogs därefter av sonen Hjalmar Meissner.

August Meissner föddes i den lilla staden Grabow i Mecklenburg Schwerin.²⁸² Vid 14 års ålder skickades han till musikskola i Rostock, där han enligt egen uppgift fick slita mycket ont hos stadsmusikanten, i vars hus alla dennes elever bodde. Efter musikskolan fick han engagemang i Königsberg och därefter av Czapek i Göteborg. Hos Czapek kom Meissner att ingå i det kapell som bildades, men Meissner ingick också som tredjeperson i den trio som för övrigt bestod av Smetana och Czapek, och som varje år då Smetana bodde i Göteborg gav kammarmusiksoaréer om vintern. Under sin Göteborgsperiod sökte sig Meissner vid ett tillfälle till London där han var engagerad vid Crystal Palace och Drury Lane-teatern. Han återvände också till Tyskland för att fortsätta med lektioner för F. Grützmaker och F.A. Kummer.

Men Meissner drogs varje gång tillbaka till Göteborg, och måhända anledningen var kärleken till Abela, en av den franske konsuln Backmans fem döttrar. Första gången som Meissner anhöll om Abelas hand hos fadern blev han snöpligt avvisad, musiker och utan fast anställning som han var. Men vid det andra försöket gick det bättre om han kunde skaffa sig ett fast arbete med säker utkomst. Av denna anledning flyttade August Meissner år 1860 från Göteborg till Helsingfors där han blev kapellmästare för Nya teatern. Med sig tog han sin Abela.²⁸³ I Göteborg tillhörde Meissner de musiker som bjöds in i de privata salongerna för att musicera, och, som har sagts ovan, fick han som gåva av grosshandlaren James J. Dickson en violoncell.

282. Dessa tidiga biografiska uppgifter om August Meissner baseras på anteckningar av hustrun Abela född Backman som hon tillsänt Karl Valentin. Materialet finns också i kopia på GUB ("Abela Meissners minnen", "Smetanaarkivet", GUB).

283. Meissner 1914 s. 7.



August Meissner, foto från slutet av 1850-talet. (Källa: GUB)

August Meissner tog inte bara med sig sin hustru till Helsingfors. Efter ett halvårs verksamhet där såg han till att på motsvarande sätt som Czapek hade gjort i Göteborg, själv i Helsingfors bygga upp ett kapell med från utlandet engagerade musiker. Meissner vände sig då till sina gamla kolleger och berövade på så sätt Göteborg på Köcher, Creutzfeldt och en klarinettist Walesberg. Detta berättade Ansel Nissen om i brev till Smetana straxt efter att denne hade flyttat hem till Prag igen, och Nissen skrev vidare att musikerna fick mycket förmånliga anställningar i Helsingfors.²⁸⁴

Som ersättare för Meissner inträdde *Carl Grosse* från Köthen. Smetana skrev om honom i sin dagbok att han var av den gamla skolan med kort stråke. Han hade heller ingen särskild teknik, men, menade Smetana, han skulle trots det komma att tilltala Göteborg, lika visst som att Göteborg för Grosse skulle komma att vara helt otillräckligt.²⁸⁵ Grosse blev inte långvarig i Göteborg utan försvann ganska snart ifrån staden.

Bernhard Köcher, som var en av Czapeks första musiker som kom till Göteborg år 1854, var violinist men spelade förmodligen också viola.²⁸⁶ Han utmärkte sig

284. Brev från Ansel Nissen till Smetana daterat Göteborg 16.6.1861 (sig. MBS, S 217/752).

285. Smetanas dagbok 11.1.1861.

286. Riktig klarhet går inte att få ur konsertannonser och -recensioner, se till exempel recension i GHT 16.2.1859.

aldrig med något särskilt i stadens musikliv och blev, som ovan sagts, engagerad av Meissner i Helsingfors år 1861.

Även *Carl Baumann* som kom till staden tillsammans med B. Köcher försvann efter några år. Baumann var klarinettist och skilde sig därmed från de övriga som var stråkmusiker. Förutom som musiker tjänade också Baumann en extraslant som kopist.²⁸⁷

Om *J.A. Zimmermann* kan vi läsa att han var en ”god kontrabasist [...] nu engagerad för orkestern, der en sådan ledamot, jemte åtskilligt annat, var högst behöflig.”²⁸⁸ Även Zimmermann försvann efter något år.

Som det visar sig är källmaterialet ytterst magert om flertalet av de musiker som vistades i staden. *J.A.F. Creutzfeldts* enda spår efter sig är några räkningar på tyska för notskrivning år 1860 och 1861.²⁸⁹ Därefter försvann han till Meissner i Helsingfors. *Levy* och *Müller* finns det inte några spår av alls. Ytterligare ett namn, herr *Heinze*, nämns som en kontrabasist som år 1855 hade anställning hos *Czapek*.

Förutom dessa från utlandet engagerade musiker, finns det också spår av några yrkesmusiker i Göteborg som vi kan förmoda medverkade i *Czapeks* kapell. *Justin Thyboni* (1832–1911) var bland annat kantor i *Christinæ kyrka*. Han var född i Danmark men hade kommit till Sverige vid tio års ålder och blev som 15-åring 1847 anställd vid *Skånska dragonregementet* i *Kristianstad*. Perioden 1854–83 var han vid det indelta *Västgöta-Dals regemente* (I 16). Till Göteborg kom han år 1856. Utan att ha följt honom i kyrkböckerna kan man förmoda att han var bror till den *Oscar Thyboni* som vi träffade som en fattig ”musik” på *Vallgatan* ovan i kapitel 1. *Justin Thyboni* var också fotograf och etablerade egen fotoateljé år 1865 på *Södra Hamngatan 59*.²⁹⁰

Justin Thyboni dyker upp lite här och var i källmaterialet för den aktuella undersökningsperioden. Han var inte lika aktiv i musiklivet som till exempel *Sandström* och *Czapek*, men förmodligen en pålitlig kraft att räkna med när det gällde.²⁹¹ I Göteborgs orkester och Göteborgs musikförenings orkester trakterade han både tvärflöjt och kontrabas. Inom *Göta Par Bricole* spelade han viola, och han gav dessutom lektioner i piano, fiol, gitarr och sång samt blev senare ledare för *Arbetareföreningens sångkör*.²⁹² Brodern *Oscar Thyboni* bodde i Göteborg till år 1863.

287. Räkning daterad 29.3.1855 för notutskriften (sig. GIII:1 ”Verifikation 1854–1879”, HS, GSA). Angående Baumanns instrument, se annons i GHT för konserten 14.4.1855.

288. GHT 3.10.1859.

289. Bland annat räkning daterad 19.11.1860. (sig. GIII:1 ”Verifikation 1854–1879”, HS, GSA).

290. Löf, *Opulicerat manuskript*. Se också *Thulin 1950* ss. 211f.

291. Se till exempel recension i GHT 4.12.1856 av konsert i *Bildningscirkeln* där ”Hr Thyboni” medverkade med ett solo för flöjt.

292. Annonser i GHT 20.8.1859, *Bihang*, samt *Åkerlund 1918* s. 117.

Oscar Dahlman (1827–66), ett annat musikernamn som ibland stod omnämnt, var flöjtist, och i en recension av en konsert som han själv gav år 1859 uppgavs att han var medlem ”af vår orkester”.²⁹³

De ovan presenterade musikerna utgjorde en grupp av professionella musiker i staden, som hade ”kondition”, eller med andra ord var anställda, hos Joseph Czapek. Detta visar sig i protokoll och räkenskapsmaterial för Harmoniska sällskapet där Czapek stod för överenskommelsen och utkvitteringen av arvoden för de olika engagemangen.²⁹⁴ Storleken på denna musikergrupp, som nästan uteslutande har bestått av stråkmusiker, har varierat mellan fyra och sex stycken, en siffra som håller sig stabil i räkenskapsmaterialet under åren cirka 1855–59. Därefter utökar Czapek sitt ansvarstagande, och vid ett styrelsemöte år 1860 inom Göteborgs orkesterkassa vid Nya Teateraktiebolaget har ledamöterna diskuterat ersättningen till Czapek och hans sex musiker som han har garanterat en årlig lön av 780 kr per man.²⁹⁵

Om dessa från utlandet engagerade professionella musiker utgjorde en kärna för den orkester som Czapek byggde upp, fanns också två ytterligare musikerkategorier i Czapeks orkester. En andra grupp musiker, som tidigare har presenterats, var de amatörer som fanns ur borgarklassen. Uppgifter om den gruppens storlek har visat på cirka sju musiker. Även dessa har ingått i Czapeks kapell men utan anställningsförhållanden och istället på mer frivilliga och tillfälliga premiser.²⁹⁶

Slutligen, en tredje grupp musiker har varit militärmusiker. Det finns inte i källmaterialet några uppgifter om hur många de var eller vilka instrument de trakterade. Det finns heller inte några spår av ekonomisk ersättning till dem. Smetana omnämner dem, i brevet till Liszt av den 10.4.1857, bara som en grupp i orkestern. I undersökningarna av Göteborgs orkester och Göteborgs musikförening visar det sig att svenska militärmusiker från såväl A2 som I15, I16 och I17 medverkade.²⁹⁷ Dessa musiker trakterade inte bara mässingsinstrument utan också stråk- och träblåsinstrument.

Det är svårt att uppskatta storleken på de enskilda musikerkategorierna *professionella*, *amatörer* och *militärmusiker*, men sammanlagt har de tillsammans utgjort cirka 20 man. Denna orkesterstorlek finner vi också belägg för under säsongen 1861/1862, alltså för säsongen innan Göteborgs orkester bildades. Dels finner vi detta i en räkning från Czapek i februari 1862 där en orkester om 19

293. GHT 16.2.1859 Se också bil 3.

294. Se flerstädes i källmaterialet för HS, t.ex ”Verifikationer 1854–1879” (sig. GIII:1, HS, GSA).

295. Styrelseprotokoll för GOK 13.10.1860 (NTAB, GUB).

296. Denna grupp redovisas ovan i samband med Harmoniska sällskapet, se sidan 181.

297. A2 var det värvade regementet Kungl. Göta artilleriregemente. I15, I16 och I17 var de indelta Älvsborgs regemente, Västgöta-Dals regemente och Bohusläns regemente. Om skillnaden mellan värvat och indelt regemente, se längre fram sidan 261.

man samt ”kapelldräng” har engagerats av Harmoniska sällskapet.²⁹⁸ Dels finner vi samma uppgift i Carl Lüders’ *Album för Nya Theatern i Göteborg* där det anges att Czapek med sin orkester medverkade i det tyska operasällskapets föreställningar, och att orkestern omfattade 20 man.²⁹⁹ – Men inte ens dessa uppgifter kan vi känna oss säkra på. När Smetana kom på sitt sista återbesök till Göteborg under mars och april 1862 skrev han om just denna orkester som medverkade i det tyska operasällskapets föreställningar att den var mycket undermålig. Den bestod av en dålig stråkkvartett, några enstaka sporadiska ur militärkapellet samt Albert Lindstrand vid pianot.³⁰⁰ Ansel Nissen beskrev orkestersituationen för denna period likartat.³⁰¹

Det finns också ytterligare osäkerhetsfaktorer vid bestämmandet av storleken på Czapeks orkester. Det är till exempel troligt att storleken har varierat inte bara från år till år utan också från konsert till konsert. En allmän tendens var dessutom att amatörerna avvek i takt med att fler professionella kom in i orkestern.

Sammanfattningsvis vad gäller storleken på Czapeks orkester, tycks den ha varierat beroende på typ av konsert och vilka som kunde medverka. Som framgår i fotnot nr 301 medverkade ibland till och med Sandström på viola.

Kvaliteten på orkestern ges något skiftande omdömen, men i huvudsak sägs att den är bristfällig. Framför allt kan konstateras att orkestern inte har varit fullständig vad gäller instrumentbesättning. Redan i recensionen till Czapeks andra konsert med sin orkester, anmärktes det att han inte hade vare sig oboist eller fagotist.³⁰² Till Liszt beklagade sig Smetana över att den mest bestod av militärer och ”ungeübten Dilettanten”.³⁰³ I den recension som Smetana gjorde över Czapeks *Messe Solennelle* i december 1858, beklagade Smetana att Czapek inte hade instrumenterat för flöjter och oboer. Den troligaste förklaringen till det är att Czapek saknade dessa instrument i orkestern. Vidare skrev Smetana att Göteborg *inte* har någon orkester, ”utan endast ofullständiga sammansättningar af bristfälliga instrumenter.” På detta svarade Handelstidningens recensent att det var väl-

298. Räkning ifrån Czapek till Harmoniska sällskapet daterad 12.2.1862 för orkestermedverkan vid soaré. (”Verifikationer 1854–1879”, sig. GIII:1, HS, GSA)

299. *Album för Nya theatern i Göteborg, innehållande förteckning å tyska Operasällskapets Personal, äfvensom å de operor, hvilka gifvits från den 17 December 1861 till den 30 April 1862*

300. Smetanas dagbok 20.3.1862: ”Vom Orchester ist hier keine Rede. Ein schlechtes Streichquartett, einige sporadische aus der Militärbande und Lindstrand am Clavier.”

301. Brev från Ansel Nissen till Smetana daterat Göteborg 15.7.1861: ”Das Orchester war zusammengesetzt von Czapek mit einem schlechten Streichquartett, Lindstrand beim Piano und einige Blasinstrumente, und es ging im Ganzen sehr gut.” (sig. MBS, S 217/753)

Se också brev från Ansel Nissen till Smetana daterat Göteborg 18.12.1861–14.1.1862: ”Da man nicht soviel gethan hat um ein Orchester zusammen zu stellen Lindstrand spielt Piano und der Rest ist zusammengestellt von den hiesigen !! Kräften, Sandström spielt auch Bratsche mit ...” (sig. MBS, S 217/754)

302. GHT 15.2.1855.

303. *Smetana in Briefen und Erinnerungen* s. 53.

grundade anmärkningar, men att förändringar snart måste ske genom insatser från de personer i samhället som hade en varm nitälskan för saken och därtill inflytande och möjlighet att utverka ”pekuniära anslag för ändamålet”. Om inte förr, menade recensenten, måste ju en förändring komma till stånd när den nya teatern står färdig, ”så vida man der vill få något å musikväg öfver medelmåttan uppfördt.”³⁰⁴

Emellertid är det, precis som med storleken på orkestern, svårt att bedöma orkesterns kvalitet. Källorna ger hela tiden motsatta uppgifter. Medan *Handelstidningen* skriver att orkestern konstnärligt och speltekniskt har utvecklats till att så småningom ha blivit en god ensemble som ”utan biträde af amatörer” utförde sina nummer ”på ett mycket förtjenstfullt sätt”,³⁰⁵ framhåller Nissen i sitt ovan omnämnda brev till Smetana att orkestern under säsongen 1861/62 var dålig. Det är också intressant att i det brevet få ta del av hur Nissen bedömde Czapeks övriga musikaliska egenskaper. Czapek, menade Nissen, var visserligen en god musiker och dirigerade sin nuvarande *dåliga* orkester mycket bra, men som chef var han alls inte bra eftersom han inte hade någon respekt med sig. ”Kapellmästare skall han bli, men utöver det skall han inte ha med folk att göra.”³⁰⁶

Verksamheten. Det lyckades för Czapek att ganska snabbt bygga upp en orkester ifrån den första kapellbildning han tog initiativ till redan i slutet av år 1854. Redan år 1848 hade Czapek börjat arrangera sina Casinokonsertter som var av en lättare karaktär, men med den orkester han nu byggde upp hade han helt andra planer vad gällde konsertverksamhet. En kort tid efter det att de första musikerna hade anlånt fanns följande annons undertecknad av Czapek införd i *Handelstidningen*:

”Sedan undertecknad för bildande af en *tillräcklig och god orchester* varit nödsakad att införskrifva flera *främmande musici*, men då tillfällen till förtjenster för dessa härstädes äro, som bekant är, högst få, så har undertecknad, för att kunna bibehålla *nämnde musici*, hvilket är af högsta vigt för *musikens upprätthållande* härstädes, ämnat föranstalta, så vidt tillräckligt antal subskribenter erhålles, trenne subskriberade *Musikaliska Soiréer*, vid hvilka större och mindre instrumentalpjäser komma att utföras.”³⁰⁷

304. GHT 16.12.1858.

305. GHT 24.1.1861. Formuleringen i recensionen skall förmodligen tolkas så att orkestern år 1861 hade professionaliserats så att inga amatörmusiker längre deltog, snarare än att orkestern spelade bra endast när amatörerna höll sig därifrån.

306. Brev från Anselm Nissen till Smetana daterat Göteborg 18.12.1861–14.1.1862: ”... Czapek der ein ganz guter Musiker ist und dirigirt sein jetziges schlechtes! Orchester sehr gut, taugt doch nicht zum Chef denn er hat kein Respect mit sich, aber Kapellmeister soll er bleiben, aber weiter soll er nicht mit den Leuten zu thun haben, es wird vielleicht?? einmal?? gut werden.” (sig. MBS, S 217/754)

307. GHT 24.1.1855.

Den första konserten gavs 31.1.1855 i Bloms sal med följande innehåll:

Joseph Haydn: Symfoni nr 94 i G-dur, *Pukslaget*

Étienne Nicolas Méhul: *Jakt-uvertyr*

Gioacchino Rossini: Aria ur *La gazza ladra* för ess-kornett

Wolfgang Amadeus Mozart: Symfoni nr 35 i D-dur, *Haffner*³⁰⁸

Att denna konsertuppläggning, som radikalt skilde sig från den gängse, inte var ett löst hugskott av Czapek visade sig i att även de övriga konserterna var uppbyggda enligt samma mönster med ett fåtal verk, varav två hela symfonier av tonsättare som betraktades som klassiska. Trots brist på någon större publikuppslutning, fortsatte Czapek med den nya konserttypen och arrangerade liknande konserter regelbundet under flera år framåt. Under några perioder uppstod luckor, men konserterna utgjorde trots det en kontinuitet och det tydligaste alternativet till det i övrigt traditionella offentliga musiklivet.

Czapeks symfoniska konserter var något helt nytt och gav snart genklang runtom. Även i Stockholm uppmärksammades konserterna, och när den andra säsongen höll på att lida mot sitt slut, förstod någon i huvudstaden att fara var å färde. I *Ny tidning för musik* år 1856 nr 4 stod att läsa:

”Det ser nästan ut som hade Götheborgarne fått det infallet att bringa oss här i Stockholm på skam, hvad instrumental-musikens vård och hägn vidkommer. Skulle de göra allvar med saken, så vet ingen hur det kan gå, ty Götheborgarne äro ett desperat folk, som sällan förfelar att gå i land med hvad det en gång tagit ombord; och det tycks som skulle de denna gång verkligen göra allvar.

Man vet att de klassiska symfonierna för några år sedan slog ned i anseende och med stort eftertryck i våra konsert-salar, och det dröjde länge, innan det lyckades hofkapellet att med förenade krafter följaga dem. De husvilliga symfonierna styrde kosan till Götheborg, och oaktadt de förvånade affärsmännen icke voro förberedde på så romantiskt fremmande, togo de likväl emot flyktingarne med öppna armar. Att döma af sednaste underrättelser, tycks man å ömse sidor redan vara högst belåten med bekantskapen, och på det vi här oppe åtminstone måtte få glädja oss åt smällen, vilja vi för ros skull upptaga programmet till hr *Czapeks* f j e r d e Abonnements-konsert d. 16 Januari, som lyder sålunda:

Första Afdelningen:

1. Symfoni af *Mozart*, D-dur.
 - a. Allegro maestoso & allegro molto.
 - b. Menuetto.
 - c. Andante.
 - d. Adagio & Allegro assai.

308. Haydn- och Mozartsymfonierna angavs endast med tonarter och satsbeteckningar. För numreringen, se Hoboken 1957 s. 182 respektive Köchel 1969 ss. 489f.

Andra Afdelningen:

2. Overture till Ruy Blas, af *Mendelssohn*.
3. a. Lied ohne Worte, af Mendelssohn, och
b. Tarantella, af Döhler, båda instrumenterade för orkester.

Tredje Afdelningen:

4. Symfoni af *Beethoven*, D-dur.
 - a. Adagio molto & Allegro con brio.
 - b. Larghetto.
 - c. Scherzo Allegro.
 - d. Allegro Molto.

Man ger i Götheborg således abonnerade symfoni-konserter, hvilket här aldrig fallit någon människa in! och detta är redan den fjerde! och dertill ett program sådant som figura utvisar!”³⁰⁹

I artikeln kan utläsas en blandning av förtjusning och avståndstagande.³¹⁰ På en punkt har dock artikelförfattaren felbedömt situationen, nämligen då det gällde framgången med denna nya typ av konsert. Så särdeles ”högst belåten med bekantskapen” kan man inte påstå att Göteborgspubliken var, och Czapek hade heller ingen anledning att känna sig tillfreds med det publika resultatet av sina insatser. Den motsättning som fanns mellan de två publikgrupper som utgjordes av å ena sidan en estetiskt konstmusikaliskt inriktad grupp och å andra sidan en mer underhållningsinriktad grupp som fäste störst avseende vid konsertbesökens sociala betydelse, kom tydligast i dagen vid den typ av konserter som Czapek arrangerade. Insändarskribenten ”Sotto Voce”, ovan citerad, som irriterade sig på att folk, som därtill satt bland ”gräddan”, inte kunde sitta kvar hela konserten ut, utan istället började gå under det sista huvudnumret, var införd dagen efter en konsert av Czapek.

Även framgent tycks publikintresset ha varit ljumt. I samma recension som orkestern fick beröm för sina framsteg, påtalade recensenten ointresset ifrån allmänheten. Detta, menade recensenten, skulle kunna komma att äventyra hela orkesterprojektet:

”Att döma af denna första konsert, skulle vår orkesterfråga vara såtillvida afgjord, att orkestern i Göteborg måste – falla, derigenom att dess medlemmar här icke kunna uppehålla sig. Man bör dock hoppas att denna katastrof, genom våra musikvänners kraftiga mellankomst, afböjas.”³¹¹

309. *Ny tidning för musik* 1856 nr 4 ss. 30f.

310. Det är troligt att artikeln var skriven av tidningens redaktör Wilhelm Bauck, broder till Jeanna Åkerman. Bauck var enligt Anders Lönn musikaliskt konservativ (se artikeln ”Wilhelm Bauck” i *Sohlex/2* och *SBL*).

311. GHT 24.1.1861.

Musikalisk stil

Två vittnesbörd finns om Czapeks föredragskonst och interpretation. Generella omdömen om Czapek som god violinist finns förvisso, men dessa två är av mer initierat slag. I båda fallen är det information från Emil Levan, tidigare elev till Czapek och senare kvartettspelare med honom i Sundbergska kvartettsällskapets stamkvartett. Emil Levans son Albert berättar att Czapek ogillade de moderna snabba tempona.³¹² I minnesskrift till Sundbergskas fyrtioårsjubileum skrev Emil Levan:

”Han tålde inget känslöpjunk i fiolspelet. Det numera så brukliga fast osmakliga tremulerandet var för honom en styggelse. Karakteristiskt är hans yttrande till en elev, som vid uppspelning av en etyd började vibrera på sextondelarna: ’Friser du, min gosse, eller har du något kramp?’”³¹³

Avoghet mot moderna stildrag antingen det var i snabbare tempi eller i vibrato pekar mot en konservativ inställning. Denna konservatism fanns också i övrigt i Czapeks musik. Musikaliskt-stilistiskt anslöt sig Czapek till wienklassicism och tidig romantik. De programblad från hans symfoniska konserter som finns bevarade på Göteborgs universitetsbibliotek visar, att den repertoar han närmast uteslutande höll sig till var av Haydn, Mozart, Beethoven, Weber och Mendelssohn.³¹⁴ I liten utsträckning fanns också mindre kända tonsättare som Gluck, Spontini och Méhul representerade, däremot ingenting av de yngre tyska tonsättarna. Likaså viktigt att notera är den relativa frånvaron av italienska tonsättare som Rossini, Bellini och Donizetti.

Denna musikaliska stil visar sig också i Czapeks egna kompositioner. Czapek var lika pragmatisk som tonsättare som han var som musiker och konsertarrangör; han rättade sig efter rådande förhållanden och lät de praktiska förutsättningarna styra. Samtidigt som han byggde upp sin orkester under åren 1854–1855, tonsatte han sin symfoni nr 2. Men därvid stannade det, han skrev inte några fler symfonier, möjligen medveten om att orkesterstandarden i Göteborg inte skulle göra hans verk rättvisa.

Då var det mer tacksamt att skriva verk för soloröster, kör och orkester, resurser som han hade tillgång till i musiklivet och som var väl så effektfulla vid framförandena. Denna verktyp såsom mässor och kantater utgör en stor del av Czapeks verkförteckning. Som har framgått tidigare, var ofta kompositionerna skrivna för ett särskilt ändamål, för att hylla en sjuk kung Oscar I (*Yttersta domen*), invigningen av ett barnhem (kantaten *Barnhemmet*), *Jubelkantat på Sveriges och*

312. Brev från Albert Levan daterat 2.3.1995 till mig.

313. *Minnesskrift med anledning av Eugène Sundbergs kvartettsällskaps fyrtioåriga tillvaro*, s. 16

314. Programbladen finns i sig. 11: ”Div. dans-, konsert- och cirkusprogram”, kuvert 1, Okatalogiserad affichsamling, GUB.

Norges 50-åriga föreningsdag, ett flertal kantater till olika jubileer vid Frimurarsamhället i Göteborg med mera.³¹⁵ Denna inriktning markerar också närheten till den *representativa offentlighet* som Czapek företrädde med sin tjänst vid artilleriregementet och vidare det nära förhållandet till kungamakten.

Det tycks över huvud taget inte som om Czapek skrev annat än vad han visste kunde bli uppfört. Detta gäller också för den stora andelen lättare underhållningsmusik som han skrev för olika sättningar med mässingsblåsinstrument.³¹⁶ I de två inbundna böcker med Czapeks handskrivna noter som är bevarade på Göteborgs universitetsbibliotek finns såväl egna verk som *Hambo Polketta, Helsing till Götheborg*, marscher med mera samt arrangemang av andras verk till exempel uvertyren till *Zampa* av Hérold. Det var också detta som var Czapeks huvudsakliga ansvar vid militärmusiken, nämligen att ständigt förse musikkåren med ny musik. Denna musik kunde antingen vara komponerad av Czapek själv eller också vara annan musik som Czapek arrangerade för olika besättningar.

De egna verken är i tradition med den samtida centraleuropeiska lätta genren. Även denna kompositionsinriktning markerar närheten till de praktiska förutsättningarna inom musiklivet, och i detta fall till en mer *marknadsorienterad offentlighet*. Det visade sig redan från början när Czapek kom till Göteborg. Efter att ha presenterat sig för publiken under maj månad 1847 reste han till Christiania över sommaren. När han senare kom tillbaka till Göteborg kände han sig så säker på sina framgångar där att han vågade sig på att publicera sina publikfrierier såsom *Alpenklänge aus Schweden*.³¹⁷

Czapeks kammarmusikaliska produktion är i jämförelse med verken för kör och orkester förhållandevis liten. Bland annat skrev han en Konsertsonat för piano som han tillägnade Bedřich Smetana.³¹⁸

De mer konstmusikaliskt anlagda verken, såsom kantaterna, har stildrag från wienklassicism och tidig romantik, men också med ett visst eklektiskt anammande av till exempel stildrag från italiensk opera. Edlén skriver att Czapek hade ”wienklassikerna som förebild vid det egna musikskapandet, främst Mozart, och övergav aldrig denna konservativa inställning, vilket hans kompositioner under åren 1847–1908 klart utvisar.”³¹⁹ En senare Czapekutforskare, Lennart Hedwall, kommer till samma slutsats om tonsättaren som i grunden konservativ och vilande på klassicistisk grund. Likaså framhåller Hedwall Czapeks strävan att rätta sig efter de göteborgska förhållandena i till exempel instrumentationen i sin första symfoni.³²⁰ Hedwall talar vidare om, när det gäller Czapeks andra symfoni, ett

315. Alla dessa verk finns på MAB.

316. Se ”Josef Czapek: Noter till egna och andras kompositioner”, sig. Acc. 1962:67, GUB.

317. Annons i GHT 30.8.1847.

318. Czapeks autograf daterad Göteborg 19.11.1860 med dedikation till Smetana finns på Smetana-museet i Prag (sig. MBS, S 217/1877).

319. Edlén 1966 s. 6.

”perfekt hantverk” och ett ”påfallande musikanteri”, även om symfonin inte på något sätt kan räknas som lättillgänglig.³²¹

Det kan i detta sammanhang vara av intresse att studera Smetanas recension av Czapeks *Messe Solennelle* som uppfördes 9.12.1858. Smetana går först i sin långa artikel igenom verket sats för sats och avslutar sedan med en del kritiska synpunkter. Bland annat får Czapek kritik för sin pragmatiska läggning:

”Hvad jag dock skulle vilja tillåta mig att enskildt råda författaren vore, att icke, såsom vid detta verk synes mig hafva varit fallet, göra afseende på *lokala* musikaliska förhållanden. Han ser sig derigenom straxt från början vid konceptionen och anläggningen så hämmad i fantasiens flygt, att en oberäknelig skada för verket sjelft måste blifva följd. Så till exempel hade basunerne med full rätt kunnat låta sitt uppskakande rop skalla, de tala ofta bättre till samvetet, än många predikanter. På flere ställen i *Gloria*, *Credo* och *Osanna* hade de varit alldeles på sin plats. Lika ogera sakna vi oboer och flöjter. Äfven åt solovocal-qvartetten hade en mera utvidgad verkningskrets kunnat tilldelas. På platser, hvilka har att disponera öfver större exequeranter, är underlåtenheten af det ofvananfönda mycket kännbar och bestämdt hindrande för framgången.”³²²

Smetana sätter verkligen fingret på den ömma punkten. Längre ner i recensionen omtalar han orkestern som bestående av ”ofullständiga sammansättningar af bristfälliga instrumenter”. Men han betonar också att Czapek med dessa begränsade resurser ofta presterar det otroliga. Men Smetana kritiserar också Czapek för att denne finner sig i de rådande lokala förhållandena och därmed komponerar enligt medelmåttans norm. Om verket skulle komma att uppföras på ställen som har bättre ”exequeranter”, det vill säga professionella musiker, skulle detta komma att inverka menligt på framgången.

Smetanas recension över Czapeks *Messe Solennelle* blir därmed ett dokument över skillnaden mellan Czapek och Smetana, där den ene jämkade med medelmåttan som norm, vilket den andre med sin stränga konstnärliga kompromisslöshet ej kunde acceptera. Men så visste också Czapek att Göteborg skulle bli hans hem för gott, medan Smetana bara hade byggt sitt tillfälliga bo där för att snart flytta hem igen. Och hemma i Prag var kompromisser en styggelse för varje konstnär som ville bli erkänd.

320. Hedwall 1983 s. 158.

321. Hedwall 1983 ss. 159f.

322. Smetana i GHT 16.12.1858. Verket kallades när det uruppfördes *Missa solennis*, men kallas i övrigt och bland annat i Czapeks egna verkförteckningar *Messe Solennelle*, se Czapeks LMA-formulär (sig. E3A:1, MAB).

Bedřich Smetana

”Att även du, min vän, är bleven smittad av Smetana-förtjusningen förvånar mig icke, ty du har alltid haft ett öppet sinne för det sköna och när detta paras med det angenäma, njuta vi dubbelt därav. Det är en stor förlust för Göteborg, att han lämnat det, en lärare med en så stor musikalisk bildning och intresse få de aldrig och kunna ej heller begära det, ty det vore synd på varje begåvad konstnär att stanna på, där ingen framtid finnes och där ingen utveckling är möjlig just om man lever i den tanken att stanna kvar. Det var således att förutse, att han förr eller senare skulle lämna Göteborg, dock hade han intet att klagas över, få äro blevna så firade som han, ingen har i den vägen förtjänat så mycket pengar som han, och icke så lätt finnas båda delarna på andra ställen. Vad han i Göteborg hade att vänta, har jag sagt honom första dagen han kom hit, och det har realiserats över förväntan. Kanske kommer Göteborg i en framtid att erbjuda större verksamhetskrets för en musiker i flera riktningar, men det kan dröja länge, och är icke gjort med några års bildande av elever. I ett så litet samhälle måste det musikaliska sinnet bliva allmänt, och i synnerhet måste den manliga delen, som har handlandet och makten, med kärlek och uppoffring omfatta konsten.”³²³

Geskel Saloman (1821–1902) ger i sitt brev till Evelina Abrahamson en rättvis och balanserad bild av Smetanas period i Göteborg, samtidigt som han med konstnärens träffande och eleganta penseldrag ger en mycket insiktsfull och målande beskrivning av kulturlivets förutsättningar i staden. Saloman som själv var konstnär och kände det göteborgska konstnärsklimatet, visste att en konstnär av Smetanas art inte kunde bli permanent boende i den staden. Men Saloman var också långt ifrån en fattigmanskonstnär, och av egen erfarenhet visste han att det fanns goda förutsättningar för en del konstnärer att leva ett förhållandevis gott liv i närheten av mecenaterna. Men som konstnär måste man vidare; pengarna var ett nödvändigt ont som bara mättade för ett litet tag.

323. Brev från Geskel Saloman till Evelina Abrahamson våren 1861, citerat efter Raphael 1965 ss. 108f. Geskel Saloman var konstnär och en flitig porträttmålare i Göteborg. Under sina 20 år i Göteborg lär han ha gjort mer än 300 målningar (Raphael 1965 s. 41), och bland annat avporträtterade han både Czapek (1850) och Smetana (1858). Saloman var också sångare i Harmoniska sällskapet, där han också en tid var bibliotekarie (Smetanas dagbok 15.11.1859), och en av dem Smetana umgicks mest med i Göteborg. Förutom som sångare, intresserade sig också Geskel Saloman för musik såsom amatörtonsättare, och ett av hans verk framfördes av Göteborgs orkester, se bilaga 1. Saloman var av danskt ursprung och bror till Siegfried Saloman (1816–99), tonsättare och gift med Henriette Nissen-Saloman.

Evelina Abrahamson var dotter till N.J. Gumpert och syster till Fröjda Benecke.

Personen

Bedřich Smetana (1824–84) kom till Göteborg 1856 på en inbjudan från fru Eleonore Dickson.³²⁴ Inbjudan förmedlades av den i Prag bosatte pianisten Alexander Dreyschock (1818–69), som hade varit i Sverige på en konsertturné. I Göteborg, där han gav konserter 26 och 29.5.1856, blev han tillfrågad av fru Dickson om han kunde rekommendera någon god pianolärare att komma och verka i Göteborg.

Erbjudandet för Smetana kom mycket lägligt vid en tidpunkt med flera personliga svårigheter och motgångar. Efter avslutade studier i Prag för Josef Proksch försökte han att etablera sig som pianist och tonsättare. Sitt opus nr 1 *Sex karaktärsstycken* för piano tillägnade han Franz Liszt, som han mycket beundrade men aldrig hade träffat. I ett brev till Liszt som bifogades noterna, bad han mästaren acceptera dedikationen, hjälpa till med att få styckena förlagda samt slutligen låna honom den inte föraktliga summan 400 gulden, vilket han med sitt liv som pant lovade återbetala. Allvaret i sitt behov av ett lån underströk han genom att hota med självmord, alternativt att han på annat sätt skulle tyna bort:

”denn in einigen Wochen könnte vielleicht – kein Smetana existieren.”³²⁵

Liszt svarade Smetana redan efter en vecka med att acceptera dedikationen och var i övrigt mycket berömmande om pianostyckena. Han lyckades också få dem förlagda några månader senare. Även om Smetana varken fick någon ersättning från förläggaren eller något lån från Liszt, uppstod en varm vänskap mellan de båda, som blev bestående livet ut. Liszt skulle också komma att få mycket stor betydelse för Smetana vid flera senare tillfällen i livet.

Smetana grundade år 1848 ett pianoinstitut som till en början gick så bra att han året därpå kunde gifta sig med ungdomskärleken Kateřina Kolářová (av Smetana kallad Käthe), själv en mycket framstående pianist och efter giftermålet lärare vid makens institut. Institutet var inte bara för pianoundervisning utan blev också ett centrum där nya idéer om tjeckisk kultur diskuterades.³²⁶ Men de framgångar som komponist som Smetana hade hoppats på uteblev. *Triumfsymfonin* som han tillägnade kejsar Franz Josef I med anledning av dennes giftermål togs inte emot av kejsaren. Det habsburgska förtrycket i såväl politiskt som kulturellt hänseende under Alexander Bachs polisregim gjorde det så småningom uppenbart för Smetana att hans framgångar skulle utebli ännu en tid.³²⁷

324. Född Willerding (1821–1900) och gift med James J. Dickson.

325. ”... för inom några veckor skulle kanske – ingen Smetana existera längre.” (Brev från Smetana till Franz Liszt daterat Prag 23.3.1848, citerat efter *Smetana in Briefen und Erinnerungen* s. 33.)

326. Large 1970 s. 48.

327. Large 1970 ss. 58f.



Bedřich Smetana. Oljemålning av Geskel Saloman 1858. (Källa: GSM)

Framför allt var det sorgerna i familjen som bröt ner den man som tidigare av en av sina elever, greve Thuns dotter Elise, hade beskrivits som "alltid glad och pigg på barnsliga upptåg".³²⁸ Det första slaget kom i juni 1854 då hans andra av fyra döttrar, Gabriela, gick bort. Än svårare blev slaget för honom när första dottern Bedřiska, mycket begåvad och talangfull, dog i scharlakansfeber ett drygt år senare, i september 1855. I juni 1856 rycktes så den fjärde dottern Kateřina bort i scharlakansfeber ännu inte ett år fylld, och kvar fanns bara dottern Žofie. Hustrun Kateřinas hälsa hade också börjat vackla med en tillstötande lungtuberkulos som blev allt värre.

Joseph Czapek sade i en intervju sent i livet år 1897 att Smetana lämnade Prag för att slippa rivaliteten med Dreyschock.³²⁹ Det kan finnas visst fog för påståendet, men att säga att detta var den enda orsaken är att förenkla problemet. Man kan inte säga att det fanns en enstaka anledning till att han reste iväg. I stället får man söka orsakerna till att han lämnade sitt hemland, sin enda dotter och sin

328. Honolka 1986 s. 30.

329. Intervju av Petter Frisk med Joseph Czapek 20.11.1897 i *Morgon-Posten*. Large för fram samma tanke och hänvisar till ett *Allegro Capriccioso* som Smetana år 1848 tillägnade Dreyschock. Verket och dess tillkomst är något märkligt; till det yttre är det en hyllning till en kollega, men styckets uppläggning med oerhörda tekniska krav och stora omfattning med 333 takter, för snarare tankarna till att stycket var menat som en utmaning. Det finns ingen uppgift om att Dreyschock framförde verket. (Large 1970 s. 68)

sjuka hustru i en samlad bild av å ena sidan Smetanas förutsättningar för att verka i Prag med hänsyn till det politiska och kulturella klimatet lika mycket som med hänsyn taget till hans rent existentiella möjligheter till ett drägligt liv,³³⁰ å andra sidan Smetanas önskemål om framgångar och tämligen storartade planer för sig själv och sitt liv.³³¹ I ett brev från sin nya hemstad Göteborg skrev han till sina föräldrar:

”Prag wollte mich nicht anerkennen und so ging ich denn. Es ist ein altbekanntes Lied, dass das Vaterland seine Kinder nicht anerkennen will, und dass ein Künstler gezwungen ist, sich im Ausland einen Namen zu machen und sein Brot zu verdienen. Auch mich hat dieses Los betroffen.”³³²

Beslutet om att flytta till Göteborg har Smetana av allt att döma fattat snabbt, och han anlände till staden 16.10.1856.³³³ Redan dagen därpå meddelade Handeltidningen att ”en artist på piano, Hr F. Smetana”, på rekommendation av Dreyshock, hade kommit till staden och tänkte stanna för att ge lektioner. Tidningen talade vidare om att Smetana hade stor färdighet på piano och var känd för sitt vackra spel.³³⁴

Den första konserten ägde rum redan 23.10 på Bloms sal med biträde av Czapek och dennes orkester. Förutom två uvertyrer som framfördes av orkestern, framfördes också Mozarts pianokonsert i d-moll med Smetana som solist. Dess-

330. Séquardtová (1985 s. 57) menar att de existentiella problemen var de minst viktiga orsakerna till att Smetana lämnade Prag. Visserligen hade han i musikinstitutet minskade intäkter under säsongerna 1852/53 och 1854/55, men den samlade bilden var ändå att institutet gick allt bättre.

331. Se till exempel den dagbok Smetana började skriva vid sexton års ålder som börjar närmast självbiografiskt: ”Ich, *Friedrich Smetana*, geboren zu Leitomischl 1824 am 2 März Dienstag um 10 Uhr früh, hatte meinen Vater, Franz Smetana, zum Bräuermeister und meine Mutter war *Barbora Smetana* geboren Lynek. Als ich das 4te Jahr erreichte, lehrte mich der Vater Takt zur Musik. Im 5ten Jahre ging ich in die Schule, lernte dabei aber Violin und Piano-forte. Im 7ten Jahre gab ich bei einer Akademie in Leitomischl die Ouverture zur *Stimmen* zum besten.” (Citerat efter *Smetana in Briefen und Erinnerungen* s. 15.) Se även i Large (1970 till exempel ss. 11 och 14) för ytterligare exempel ur dagboken där Smetana skrev närmast pretentiöst om sina egna kompositioner redan som sextonåring.

332. ”Prag ville inte erkänna mig och så reste jag min väg. Det är en gammal känd visa att fäderneslandet inte vill erkänna sina barn och att en konstnär är tvungen att göra sig ett namn i utlandet och där tjäna sitt levebröd. Även jag drabbades av denna lott.” (Brev från Smetana till föräldrarna daterat Göteborg 23.12.1856, citerat efter *Smetana in Briefen und Erinnerungen* s. 49. Brevet är ursprungligen skrivet på tjeckiska och är det första brev som Smetana skrev på sitt modersmål.)

333. Se brev från Smetana till föräldrarna daterat Göteborg 23.12.1856, citerat efter *Smetana in Briefen und Erinnerungen* s. 50. Large (1970 s. 70) uppger felaktigt 17.10.1856, förmodligen från Rychnovsky 1924 s. 65. Desto mer märkligt är det att båda Smetanaforskarna Malý (1956 s. 12) och Očadlík (1956 s. 285) anger samma felaktiga datum. Jämför också Grehn 1968 s. 149.

334. GHT 17.10.1856.

utom spelade Smetana pianostycken av Chopin, Mendelssohn, Händel, Liszt i bearbetningar av Schubert-Lieder samt avslutningsvis en *Polka* i Fiss-dur op. 7:1 av Smetana själv.³³⁵

Kritiken var översvallande, och recensenten såg i Smetana en sann konstnär som hade tekniken som medel och ej, vilket var alltför vanligt, som mål. En andra konsert gav Smetana 12.11, också den i Bloms sal och med biträde av flera sångare, bland andra Hilda Sandels, samt Czapek och Meissner. Förutom manskörer, solosånger och liknande framfördes av Smetana pianostycken av Chopin, Schumann och Mendelssohn. Dessutom framförde Smetana tillsammans med Czapek och Meissner en pianotrio i d-moll av Mendelssohn, och Smetana och Czapek framförde de sista satserna ur sonat för violin och piano op. 23 i a-moll av Beethoven. Avslutningsvis gav konsertgivaren en ”*fri improvisation* på Fortepiano öfver uppgifna Themata”. Förslag på teman fick publiken lämna vid ingången till salen före konsertens början, och av dessa drog sedan Smetana två stycken.

Redan före den andra konserten hade emellertid Smetana bestämt sig för att stanna i Göteborg, varom mera längre ner under ”Verksamheten”. Mycket är redan sagt ovan om hur Smetana levde i staden, helt och hållet i den rika köpmannaklassens hägn. Om dagarna hade han barnen och fruarna som elever i sitt musikinstitut. På kvällarna hade han föräldrarna i körrepetitioner, enskilda solist-repetitioner, eller också umgicks han med dem privat i deras hem.

Smetana trivdes aldrig i Göteborg utan kände sig som en främling i ett fjärran land med ett väder som han fann outhärdligt, ett kulturklimat som var fattigt i jämförelse med hemlandets och ett umgänge med människor som han genomgående i dagboken beskrev som ytligt och långtråkigt. Den konstnärliga isolering han upplevde framgår av brevet till Liszt:

”... aber in künstlerischer Beziehung stehe ich ganz isoliert da, nicht nur in Hinsicht auf einen gänzlichen Mangel irgend eines musikalischen Verkehrs, sondern auch in meiner Kunstrichtung.”³³⁶

Den tragik som bidrog till att Smetana lämnade Prag följde honom också till Göteborg, och under det första året 1856/57 beklagade han sig nästan dagligen i dagboken över att han inte hade fått brev från sin älskade Kärthe, som han visste var svårt sjuk.

Under sommaren 1857 reste Smetana åter till Böhmen och inför säsongen 1857/58 tog han med sig sin hustru och dotter tillbaka till Göteborg, vilket underlättade mycket för alla parter. Sommaren 1858 stannade familjen kvar i

335. Annons i GHT 23.10.1856. Annonsen uppgav felaktigt polka i fiss-moll av Smetana, jämför verkförteckningen i Large 1970 ss. 425–430.

336. ”... men i konstnärligt hänseende står jag helt isolerad där, inte bara med hänsyn till en total brist på något som helst musikaliskt umgänge, utan även i min konstuppfattning.” (Brev från Smetana till Franz Liszt daterat Göteborg 10.4.1857, citerat efter *Smetana in Briefen und Erinnerungen* s. 52.)

Sverige och bodde bland annat under en tid på Särö i de så kallade Paviljongerna vilka Smetana gjorde några teckningar av.³³⁷ Under vintern och våren 1859 försämrades Käthes hälsa så kraftigt att Smetana bestämde sig för att flytta tillbaka till Böhmen, och avfärden planerades hastigt. Svärmodern ombads att komma till deras undsättning och hjälpa till med de praktiska bestyren.

Återfärden till hemlandet skulle bli en likfärd, något som Smetana anade och skrev i sin dagbok.³³⁸ Svärmodern anlände 7.4 och redan 9.4 lämnade familjen Göteborg. Käthe var då så dålig att hon fick bäras ombord på skeppet, och genom Tyskland förvärrades hälsotillståndet så att de tvangs till ständiga uppehåll. I Dresden gav Käthe upp sitt sista andetag och i dagboken skrev Smetana närmast religiöst att ”det är fullbordat”:

”Kätchens Tod.

Es ist vollbracht!

Käthe, mein theures, inniggeliebtes Weib ist heute früh gestorben, um 5 Uhr sanft, ohne daß wir was wußten, bis mich die Stille aufmerksam machte. Lebe wohl, Engel! ”³³⁹

Att plötsligt stå som ensam far med en dotter var ett svårt slag för Smetana. Sommaren 1859 tillbringade han i Böhmen, och redan 11.7 träffade han och blev förälskad i den Bettina Ferdinandiová som han ett år senare i juli 1860 gifte sig med.

Åter i Göteborg för säsongen 1859/60 tog Smetana med sig den femtonårige Jan Rys med smeknamnet Honzík, dottern Žofie fick stanna kvar i hemlandet. Jan Rys har senare berättat om det svåra tungsinne som regelbundet träffade Smetana. Den fjärde säsongen var ännu mer plågsam än den första, eftersom han nu både sörjde sin första hustru och samtidigt längtade efter brev från den kommande.³⁴⁰ Efter bröllopet sommaren 1860 återvände han till Göteborg för en femte och sista säsong med sin nya familj: hustrun Bettina, dottern Žofie samt dessutom Jan Rys.

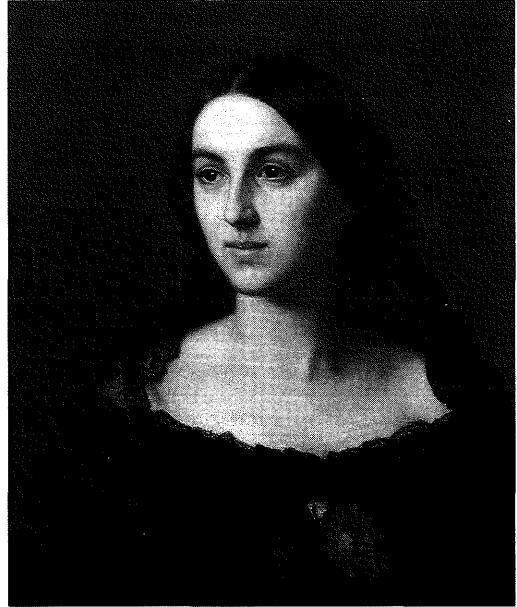
Redan från början fanns det flera tecken på att detta skulle bli den sista säsongen för Smetana i Sverige. När musikinstitutet öppnades 1.10.1860 klagade han i dagboken på att det var sämre efterfrågan från elever än vad han hade hoppats på. Den 4.10 gav August Meissner sin avskedskonsert varefter han lämnade Göteborg och Smetana förlorade en god musikerkollega. När mot slutet av oktober Harmoniska sällskapets verksamhet skulle starta för säsongen, blev Smetana

337. Enligt Roth 1964 s. 55 besökte Smetana familjen Delbanco på Ängsäter men bodde i Paviljongerna.

338. Smetanas dagbok särskilt 1 och 7.4.1859.

339. ”Kätchens död. Det är fullbordat! Käthe, min dyra, innerligt älskade hustru dog i morse klockan fem helt stilla, utan att vi visste det, tills tystnaden gjorde mig uppmärksam. Lev väl, ängel.” (Smetanas dagbok 19.4.1859.)

340. Michl 1912 s. 68. Se också flerstädes i Smetanas dagbok 1859–1860.



Kateřina Smetanová och Fröjda Benecke, Smetanas första hustru respektive nära vän. Oljemålningar av J.P. Södermark 1858 och Geskel Saloman. 1855. (Källa: GUB)

Joseph Benecke ansåg att Salomans avporträttering, av hustrun med den vida urringningen och svarta hårfloret var för vågad och beställde därför en ny avporträttering med en mer sedesam vit spetskrage, liknande Kateřinas.

även av detta nedslagen: det var dålig medlemsuppslutning och i dagboken skrev han att svenskarna antagligen hade tappat intresset för saken, "... wie gewöhnlich in Allem."³⁴¹ Längre fram skulle han i januari också bli besviken på Czapek som han tyckte var håglös och initiativlös för kammarmusikkonserterna.

Samtidigt med denna regression i Göteborg skedde en progressiv utveckling i Böhmen och Prag. Kriget mot Italien med nederlaget år 1859 försvagade väsentligt det habsburgska väldet och Bachministären. I oktober 1860 utfärdades ett kejsarligt dekret om absolutismens slut och tillsättandet av en konstitutionell monarki, händelser som stärkte nationalisterna i de förtryckta grannländerna. Strax därpå i februari 1861 utlyste greven Jan Harrach en kompositionstävling på ett tjeckiskt tema och det bestämdes vidare att en särskild teater, Interimsteatern, skulle byggas som provisorium fram till dess att Nationalteatern kunde stå färdig.³⁴²

341. "... som vanligt i allt." (Smetanas dagbok 29.10.1860.)

342. Large 1970 ss. 114f.

Nyheter om dessa händelser nådde Smetana genom tidskriften *Bohemia* som han prenumererade på, och beslutet att för gott överge exilen och återvända hem kom till honom som en lättnad efter flera års frustration. Till beslutet bidrog också hustrun Bettina som hade ledsnat på Göteborg och insisterade på att de skulle flytta hem. Enligt Jan Rys togs det definitiva beslutet om hemresan redan innan terminen var avslutad.³⁴³ Den 31.3 var avslutningsdagen på musikinstitutet och enligt Smetana själv grät både stora och små. Smetana skrev om nya mål som han måste sträva mot, om med lycka kunde han inte veta:

”... aber ich kann mich in Gothenburg nicht vergraben. Ich muss versuchen, meine Werke endlich zu publizieren, und mir selbst Gelegenheit zu geben, für neues Schaffen Nahrung und frische Sporn zu erhalten.”³⁴⁴

Det sista han gjorde i Sverige var en konsertturné till Stockholm och Norrköping i april 1861. Från Stockholm skrev han den 25.4.1861 ett brev till en god vän, musikkritikern František Ulm i Prag, och formulerade sig som i citatet från dagboken här ovan. Men han skrev också förringande om sin Göteborgsperiod att hans verksamhet där hade varit tämligen *begränsad*. Detta är motsatt vad han skrev till Liszt i brevet av den 10.4.1857, där han talade om att han hade en *bred* verksamhet i staden. Det kan anses förstäligt med båda formuleringarna, den senare med optimismen inför ett nytt projekt, rentav nödvändigt för att klara av ett liv i exil, och den tidigare med en viss bitterhet över att ha tvingats ”offra” fem år av sitt liv. Däremot gav Smetana i brevet till Ulm ytterligare en förklaring till varför han reste, nämligen att hans önskemål om *bildandet av en orkester* med äkta svensk senfärdighet har uppskjutits från år till år och inte lett till några resultat.³⁴⁵ Detta är en ny uppgift som inte har påträffats tidigare i materialet, till exempel i dagboksanteckningarna.

Bedřich Smetana lämnade med sin familj Göteborg 11.5.1861. I dagboken skrev han:

”Die Episode meines Lebens – Gothenburg vom Okt. 1856 bis Mai 1861 – ist also abgepielt, gehört der Vergangenheit, und ein neues Stadium öffnet sich mir. – Die Erinnerung an Vieles Schöne wird mir stets wach bleiben.”³⁴⁶

Väl tillbaka i Prag utvecklades inte allting så som Smetana hade hoppats. Detta hade sin grund dels i att han var okänd eftersom han hade bott utomlands i fem

343. Michl 1912 s. 239.

344. ”... men jag kan inte gräva ner mig i Göteborg. Jag måste försöka att äntligen publicera mina verk och att ge mig själv en möjlighet att få impulser till nytt skapande.” (Smetanas dagbok 31.3.1861.)

345. Pulkert 1959 s. 137. Brevet även återgivet av Thörnqvist i GHT 7.6.1961.

346. ”Episoden i mitt liv – Göteborg från oktober 1856 till maj 1861 – är slutspelad, tillhör det förgångna och ett nytt avsnitt i mitt liv öppnar sig för mig. – Minnet av mycket som har varit fint kommer alltid att förbli levande.” (Smetanas dagbok 11.5.1861.)

år, dels i inbördes strider mellan de styrande inom musiklivet. Under våren 1862 tvangs han därför på nytt ut på en resa. Dels genomförde han en konsertturné till Holland och Rhenlandet, dels tackade han ja till en inbjudan från göteborgarna och kom på så sätt att tillbringa ytterligare två månader av sitt liv i Göteborg från 17 mars till början av maj. Resan var helt ekonomiskt betingad, och den gav honom också drygt 1.100 kr i behållning.³⁴⁷ Efter denna Göteborgssejour kunde emellertid Smetana återvända hem. Han företog efter det endast ytterligare en gång en utlandsresa, den gången mer tragiskt betingad än någonsin tidigare, nämligen för att år 1875 söka läkarhjälp för den fullständiga dövhet som plötsligt hade berövat honom både hans hörsel och hans försörjningsmöjligheter som kapellmästare.

Återstoden av Smetanas liv berörs inte vidare i detta arbete.³⁴⁸ Sammanfattningsvis kan dock sägas att det i mycket var ett tragiskt liv: svårigheterna med att etablera sig i hemlandet efter sin utbildning, tre av fyra döttrars död, livet i exil med hustruns död, stridigheter och intriger vid teatrarna i Prag när Smetana återvände, hörselproblem med total dövhet från år 1874, ekonomiska svårigheter trots publika framgångar med framför allt *Brudköpet*, men också med andra operor såsom *Kysen*, tilltagande psykiska problem och slutligen borttynandet i en cell för mentalsjuka. När nyheten om Smetanas bortgång nådde Franz Liszt, skrev denne till svar:

”In Eile schreibe ich Ihnen, daß mich der Tod Smetanas sehr ergriffen hat. *Er war ja ein Genius!*”³⁴⁹

Verksamheten

I Göteborg hade Bedřich Smetana följande verksamhetsområden:

1. Pianopedagog samt även lärare i teori och sång
2. Körledare för Måndagssällskapet och Harmoniska sällskapet
3. Konsertarrangör och pianist i egna konserter samt deltagande i andras, sammanlagt i 69 konserter under perioden 1856–1862³⁵⁰

347. Smetana uppger att han tjänade 800 kr på sina två första konserter i Göteborg 26.3 och 10.4.1862 (brev till Bettina daterat 11–19.4.1862, sig. MBS, S 217/2054/39) samt fick 300 kr av Valentins för 34 undervisningstimmar under fem veckor, ett anmärkningsvärt högt honorar (dagboken 2.5.1862). Dessutom gav Smetana ytterligare en konsert 2.5.1862 som matiné på Frimurarlogen, vilken han ej redovisade intäkterna för.

348. För återstoden av hans liv hänvisas till den mycket fylliga Large 1970. En lättillgänglig Smetanabiografi på svenska är Honolka 1986.

349. ”Jag skriver till er i all hast att Smetanas död har gripit mig mycket. *Han var ju ett geni.*” (Odaterat brev från Franz Liszt till Karel Navrátil, citerat efter *Smetana in Briefen und Erinnerungen* s. 340.)

350. Séquardtová 1985 s. 64.

4. Tonsättare

5. Musikskribent i Handelstidningen, vid två tillfällen³⁵¹

Smetanas huvudsakliga uppgift i Göteborg var som pianolärare. Redan 4.11.1856 annonserade han i Handelstidningen om det *Musikinstitut* han ämnade öppna ”Såvida ett tillräckligt antal elever dertill anmäler sig”. Undervisningen skulle bedrivas i klasser om sex till åtta elever, och ämnena var pianospel samt musikteori. Några problem med att få fullteknade listor hade inte Smetana, och 1.12.1856 öppnade han sitt musikinstitut.³⁵²

Efterfrågan från elever på att bli antagna var stort. Till Liszt skrev han att han var översvämmad (överflutet) av elever, och dagboken vittnar om att han regelbundet fick avvisa intresserade, se till exempel dagboken 4.2.1857 om nio stycken nya som anmälde sig utan att han kunde ta emot någon enda. Året därpå, 1.12.1857, öppnade han likväl ännu en musikskola, denna gång ett *Sånginstitut för Damer*.³⁵³ Anledningen till detta har varit, vad han ofta klagade över i dagboken efter körrepetitioner, ”den fullständiga bristen på sångundervisning”.³⁵⁴

Av tidningsannonser att döma var Sånginstitutet mer kortlivat än Musikinstitutet. Smetana själv har inte skrivit någonting om *hur* han bedrev sin undervisning, men Jan Rys, hans tjeckiske betjänt, har berättat följande.

Mellan kl. 08 och 10 inställde sig elever som fick särskild undervisning direkt av Smetana. Mellan kl. 10 och 12 var det gemensam undervisning varvid en trettioårig svenska hjälpte till. Först samlades 15–20 elever med den svenska lärarinnan. Den ena efter den andra fick spela upp läxan för henne i en slags första redovisning. Därefter fick de gå in till Smetana i rummet bredvid som finslipade instuderingen. På eftermiddagen bedrev Smetana, förutom en del privatundervisning, också undervisning i fyr- och åttahändigt pianospel varvid Smetana själv dirigerade.³⁵⁵ Jan Rys berättar vidare att Smetana ofta fick besök på kvällarna av olika damer och att de gemensamt spelade, sjöng eller umgicks på annat sätt.³⁵⁶

351. Förutom den ovan refererade artikeln i GHT 16.12.1858 med anledning av Czapeks *Messe solennelle*, skrev också Smetana en recension i GHT 9.2.1861 med anledning av en konsert med de två sångarna Herrman och Ida Cesar på Nya teatern 7.2.1861. Anledningen till att Smetana skrev denna recension var att han fann dem osedvanligt bra och konstnärligt utvecklade och inte som ”... jag väntade mig få höra sångare af det vanliga slaget, utan skola, utan method, utan framtående röst.” Smetanas koncept till artikeln finns på Smetanamuseet i Prag (sig. MBS, S 217/1153).

352. GHT 21.11.1856.

353. GHT 25.11.1857.

354. Smetanas dagbok 16.2.1857, ”... in folge des gänzlichen Mangels an Unterricht im Gesange.”

355. Michl 1912 ss. 66f. samt i ”Aus den Erinnerungen des Jan Rys” i *Smetana in Briefen und Erinnerungen* s. 68. Dessvärre uppges inte namnet på den svenska assistenten. Det framgår heller inte i någon annan källa att Smetana hade en sådan, varken i dagböcker eller i Smetanas notationsbok över sitt musikinstitut där också ekonomiska redogörelser finns (sig. MBS, S 217/113).

356. Michl 1912 s. 67.

PROGRAM
till
FRIED. SMETANAS
offentliga Examen med Eleverna vid hans
MUSIK-INSTITUT
Tisdagen den 29 Mars 1859.

FÖRSTA AFDELNINGEN:

- 1) **OVERTUR** till „Ferdinand Cortez“ af *Spontini*, arrangerad för 4 Pianofortes, utföres af Eleverna vid den högra afdelningen: Demoisellerna Ella Kullberg, Thekla Broberg, Emma och Hulda Röhs, Göthilda Magnus, Fatina Leidesdorff, Ulla Montén och Alfrida Alfson.
- 2) **FANTASIE CONCERTANTE** öfver åtskilliga Opera-melodier af *Ch. Czerny*, utföres af Demoisellerna Mathilda Halmstjöm och Leontine Corin.
- 3) **POLONAISE** för 3 Pianofortes, utföres af Eleverna vid den 1:sta afdelningen: Demoisellerna Gerda Wijk, Margaretha Gibson, Alfrida Alfson, Alida Elliot, Frederique Holmertz och Sally Wohlfart.
- 4) **”DES DICHTERS GENESUNG”**, Romance af *Rob. Schumann*, sjunges af Demoiselle Hilda von Holtten.
- 5) **VARIATIONER** af v. Beethoven, arrangerade för 4 Pianofortes af *Smetana*, utföres af Eleverna vid 1:sta afdelningen: Demoisellerna Margaretha Gibson, Gerda Wijk, Alida Elliot, Alfrida Alfson, Sally Wohlfart, Frederique Holmertz, Thekla Milow och Isabella Beckman.
- 6) **DUETT** ur „la Sonnambula“ för Pianoforte af *Bertini*, utföres af Demoisellerna Emma Röhs och Fatina Leidesdorff.
- 7) **”SEHNSUCHT”**, ur *Morceaux caracteristiques* för Pianoforte af *Smetana* (Op. 1), utföres af Demoiselle Bertha Heyman.
- 8) a) **”MORDNACHT”** } Romancer af *Rob. Schumann*, sjungas af
b) **”WALDESGESPRÄCH”** } Demoiselle Amalia Lundgren.
- 9) **OVERTUR** till „Coriolan“ af *Beethoven*, arrangerad för 4 Pianofortes, spelas af Eleverna vid 2:dra afdelningen: Demoisellerna Mathilda Halmstjöm, Bertha Heyman, Louise Fürstenberg, Leontine Corin, Fanny och Emma Heyman, Fröken Virginia Wachenfeldt och Demoiselle Fatina Leidesdorff.

ANDRA AFDELNINGEN:

- 10) **OVERTUR** till „Hebriderna“ af *Mendelssohn*, arrangerad för 4 Pianofortes af *Smetana*, utföres af Eleverna vid 2:dra afdelningen.
- 11) **FINALE** ur Sonaten (D dur) a quatre mains af v. *Beethoven*, utföres af Alida Elliot och Frederique Holmertz.
- 12) **NOCTERNE** för Pianoforte (Ciss moll) af *Chopin*, utföres af Fröken Ottonie Ramsay.
- 13) **BROLÖPSSMARSCH** ur Shakespeares „Somnarnattsdröm“ af *Mendelssohn*, utföres af Demoisellerna Göthilda Magnus, Alida Warburg, Hulda och Emma Röhs, Ulla Kullberg, Ulla Montén, Fröken Virginia Wachenfeldt och Demoiselle Thekla Broberg.
- 14) 2:ne **DUETTER** af *Mendelssohn*, sjungas af Demoisellerna Amalia Lundgren och Hilda von Holtten.
- 15) **ALLEGRO** för Pianoforte a quatre mains af *Ludwig Norman*, utföres af Demoisellerna Emma Heyman och Louise Fürstenberg.
- 16) **”AUFMÜTERUNG”**, Rondino för 3 Pianofortes af *Jos. Proksch*, utföres af Eleverna vid 1:sta afdelningen: Thekla Milow, Olivia Holmertz, Christina Nilsson, Isabella Beckman och Mathilda Lindström.
- 17) **VARIATIONER** för 2 Pianofortes (Op. 46) af *Rob. Schumann*, utföres af Fröken Ottonie Ramsay och Demoiselle Bertha Heyman.
- 18) **OVERTUR** till „Egmont“ af v. *Beethoven*, utföres af Eleverna vid 2:dra afdelningen: Demoisellerna Bertha Heyman, Mathilda Halmstjöm, Louise Fürstenberg, Emma Heyman, Leontine Corin, Thekla Broberg, Alida Warburg och Fanny Heyman.

Programbladet till examenskonserten vid Smetanas musikinstitut våren 1859 då Smetana planerade att lämna Göteborg för gott pga. hustruns dåliga hälsa. De medverkande var nästan uteslutande döttrar till kända Göteborgsfamiljer. I programpunkt nr 16 medverkade också Christina Nilsson. (Källa: GUB)

Men det tycks också som om Smetana har haft en bredare musikundervisning än enbart i pianospel, teori och sång. En del hågade elever har även fått insikter i komponerandets hemligheter. Detta framgår av ett brev från Amalie Olbers, på Smetanas tid fröken Lundgren, till tonsättaren i Prag. Fru Olbers är stolt över att kunna visa upp en Lied och hoppas att den skall bereda sin gamle lärare glädje och vara ett vittnesbörd om de kunskaper han har bibringat henne.³⁵⁷

Med dessa insikter om Smetanas musikundervisning och vad som också har framkommit ovan i detta ämne i samband med ”Barnen i det privata musiklivet”, förefaller det otroligt vad den unga Hilda Magnus skrev i december 1856 till sin fästman medicinestuderanden Elias Heyman. Fröken Magnus skriver där att hon för Smetana inte behöver spela skalor och etyder: ”Han säger, det är ej värt för fästmör och fina damer att bli virtuoser.”³⁵⁸ Av bevarade anteckningsböcker ifrån Alida Elliot och Louise Fürstenberg framgår tvärtom att skalor och etyder ingick mycket systematiskt i en upplagd plan för undervisningen.³⁵⁹ Det är troligt att Smetana har gjort skillnad på elev och elev alltefter begåvning och eget intresse. Vad som också har skilt Smetana från många av hans pianopedagogkolleger, åtminstone så som Ballstaedt och Widmaier stundom framställer dem som rena tyranner,³⁶⁰ är att Smetana inte använde skrämsel och hot som pedagogiska hjälpmedel. Tvärtom var han känd och omtyckt som mycket mjuk och varsam:

”Jag är så glad, att han ej är häftig. [...] Han låter mig spela stycket till slut och säger så med den mildaste röst: ’Da bitte ich um ein A, da muss durchaus kein F gespielt werden!’ Han säger också: ’Nur nicht ängstlich, nur vertrauen! Es geht – es geht!’”³⁶¹

Att Smetanas dagar var fyllda med pianoundervisning framgår också av hans dagböcker och brev hem till Bettina.³⁶² Det som är speciellt med Jan Rys skildring av Smetanas undervisning, är att han bedrev den bland annat i gruppform och att han hade hjälp av en svensk assistent. Detta framgår inte någon annanstans i källmaterialet, vare sig i brev, dagböcker eller i hans speciella notationsbok för sitt institut. Av den sistnämnda notationsboken framgår vilka elever Smetana hade

357. Brev från Amalie Olbers till Smetana daterat Göteborg 22.11.1861 (sig. MBS, S 217/766).

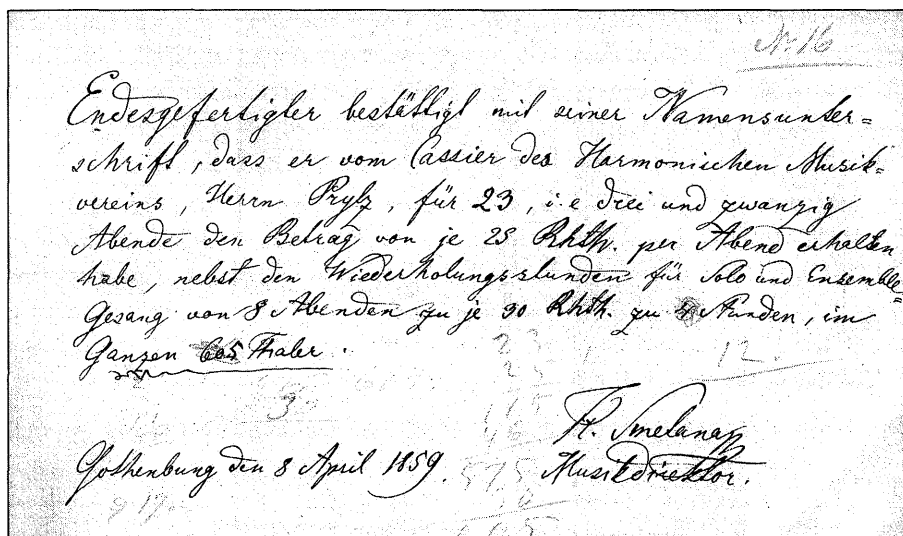
358. Raphael 1965 s. 106. Brevet återgivet av kusinen Ida Saloman född Jacobson.

359. Se anteckningsböckerna för Alida Elliot och Louise Fürstenberg (sig. MBS, S 217/1139 respektive 1140).

360. Ballstaedt och Widmaier 1989 ss. 205ff. Kännetecknande för pianoundervisningen under den klassiska epoken cirka 1850 till första världskriget, var att den i synnerhet var en övning i disciplin.

361. ”Där ber jag om ett A, där får absolut inget F spelas ... Var inte rädd, hav förtröstan. Det går – det går.” (Raphael 1965 s. 106.) Även andra elever gav liknande vittnesbörd om Smetana i efterhand, se Séquardtová 1985 s. 67. Detsamma berättar Jan Rys för Josef Michl (Michl 1912 s. 66).

362. Dagboken flerstädes, brev till Bettina daterat Göteborg 1–7.10.1859 (sig. MBS, S 217/132).



Endessperrlicher bestellig mit seiner Namensunter-
schrift, dass er vom Cassier des Harmonischen Musik-
vereins, Herrn Prytz, für 23, i. e. Drei und zwanzig
Abende den Betrag von je 28 Rthl. per Abend erhalten
habe, nebst den Wiederholungsstunden für Solo und Ensemble-
Gesang von 8 Abenden zu je 30 Rthl. zu 3 Runden, im
Ganzen 605 Thaler.

Gothenburg den 8 April 1859. A. Smetana
Musikdirektor.

Smetanas kvittens på arvode från Harmoniska sällskapet. (Källa: GSA)

och hur mycket han tjänade, inte bara på pianoundervisning utan också på de konserter han gav och som körledare för Harmoniska sällskapet. Smetanas årsinkomst i Göteborg varierade mellan 3.346 kr (1856/57) och 6.130 kr (1859/60).³⁶³

Trots att undervisningen var hans huvudsakliga syssla som inbringade relativt stora förtjänster, var det den verksamheten som han skydde mest. Ofta beklagade han sig i dagboken över det andefattiga och tidskrävande med undervisning och att det hindrade honom från att komponera. "Till att komponera kommer jag inte alls och måste skjuta upp det till sommaren."³⁶⁴ Angående Smetanas kompositionsverksamhet, se nedan under "Musikalisk stil".

Vid sidan av komponerandet var konsertgivandet det mest stimulerande för Smetana. Dels arrangerade han egna konserter, dels medverkade han i ett stort antal konserter som andra arrangerade. Av större verk framförde han bland annat Mozarts d-mollkonsert (23.10.1856), Beethovens c-mollkonsert (18.4.1857, 9.12.1858, 19.3.1861), von Webers f-mollkonsert (31.3.1860), Mendelssohns g-mollkonsert (26.3.1862) och Chopins e-mollkonsert (10.4.1862).

363. Smetanas notationsbok över sitt musikinstitut, sig. MBS, S 217/113. Smetanas årsinkomst är avsevärt mindre än vad Jan Rys påstår, cirka 12.000 kr per år (Michl 1912 s. 67). Det är oklart vad Rys, som fungerade som en slags kassör åt Smetana och var den som ofta fick ta emot kuverten med pengarna från eleverna, grundar sitt påstående på.

364. Smetanas dagbok 9.4.1857, "Zum Komponieren komme ich gar nicht, und muss es auf den Sommer verschieben."

Men det var speciellt de kammarkonserter som Smetana och Czapek arrangerade tillsammans och där August Meissner medverkade på violoncell, som innebar någonting nytt i stadens musikliv, och som också togs emot så väl av publiken att de kom att grunda en specifik kamarmusiktradition i staden även framgent. I recensionen efter den andra konserten, skrev Handelstidningen:

”Herrar Smetanas och Czapeks vågsamma företag att föranstalta offentliga musiktillställningar, hvilkas programmer uteslutande upptagas af ’klassisk kamarmusik’, har krönts med en framgång, som är hedrande för den musikaliska andan inom Göteborgs samhälle. De tvenne hittills i Frimurarnes lokal gifna soiréerna hafva nemligen varit så talrikt besökta, som den trefliga och propra salen medgifvit.”³⁶⁵

En viktig anledning till att kammarkonserterna blev en publik framgång, var dels kamarmusikens starka ställning i det privata musiklivet som ovan har visats, dels att konsertarrangemangen var i Frimurarlogens Pelarsal. Innehållet i dessa kammarkonserter var till största delen verk ifrån wienklassicism och tidig romantik och med Beethoven och Mendelssohn som stomme, och det var i synnerhet den förra tonsättaren som var ansedd såsom ”klassisk”. Så småningom blev konsertgivarna mer varma i kläderna och började presentera musik som inte kunde anses allmänt bekant. Tidigare i detta kapitel och i samband med det offentliga musiklivet har det framgått med vilken tröghet den nyare musiken togs emot av publik och recensenter.

Musikalisk stil

Redan tidigt, och i synnerhet till följd av det politiska förtrycket i Böhmen, var Smetana intresserad av sitt hemlands kulturella och musikaliska traditioner. Hans musikinstitut i Prag var redan från början ett centrum där den spirande nationalismen diskuterades.

En annan lika stark och viktig faktor för Smetana var intresset för den nya tyska musiken, något som han i Göteborg kom att alltmer propagera för såväl i kammarkonserterna som i de stora konserter som gavs med biträde av ofta både kör och orkester. Smetana var en hängiven anhängare av de nya riktningarna inom den västeuropeiska musikutvecklingen, och skillnaden med Czapek var i detta avseende mycket stor. Till de personer som Smetana redan i unga år kom att beundra hörde Robert och Clara Schumann och framför allt Franz Liszt, som han tillskrev som sin ”Hochverehrter Meister und Freund!” eller ”Hochverehrter Herr Doctor!”.³⁶⁶ Han uppskattade likaså H. Berlioz,³⁶⁷ och försummade till

365. GHT 9.2.1857.

366. Brev 10.4.1857 och 24.10.1858, se *Smetana in Briefen und Erinnerungen* ss. 52 respektive 60.

exempel inte det möte med bland andra Liszt och Hans von Bülow som hölls i Leipzig sommaren 1859 för att fira 25-årsjubileet för *Neue Zeitschrift für Musik*, och där den nya musiken diskuterades och avlyssnades vid konserter. Vid en konsert Smetana åhördes framfördes förspelet till *Tristan och Isolde*. Schumann, Liszt och Wagner var tonsättare som spelades för första gången i Göteborg på konserter arrangerade av Smetana.

När Smetana kom till Göteborg hade han ditintills mer utvecklat sig i de små formerna än i de stora. Av hans större arbeten har tidigare hans *Triumfsymfoni* (1853–1854) nämnts, men framför allt är det pianotriön i g-moll (1855), skriven till minnet av äldsta dottern Bedřiskas borgång, som kan nämnas som hans första mogna skapande.³⁶⁸

I den mindre verkgenren komponerade Smetana speciellt karaktärsstycken såsom albumblad och salongspolkor. En av de mest kända bland de senare är den *Ball-Vision* Smetana skrev och förärade Fröjda Benecke.³⁶⁹ Fröjda var en ung vacker kvinna och eldar tändes hos båda. Verket har en långsam introduktion som är uppbyggd kring tonerna FEDA, en tonal efterlikning av namnet Fröjda. Smetanabiografen Brian Large jämför detta stycke med andra satsen ”På balen” i *Symphonie Fantastique* av Berlioz.³⁷⁰

Vid sidan av solostycken för piano, arrangerade Smetana också en del större verk för åtta och ibland sexton händer (två respektive fyra pianon). Sådana verk var Beethovens uvertyr till *Egmont* (åtta händer) samt Mendelssohns konsertuvertyr *Hebriderna* och Spontinis uvertyr till *Ferdinand Cortez* (sexton händer).³⁷¹ Dessa arrangemang gjordes för eleverna på musikinstitutet, vilket också stämmer med vad Jan Rys berättar, nämligen att Smetana i sin lägenhet på Stora Nygatan hade fem pianon.³⁷²

Men snart började också tonsättaren arbeta med större verk i Göteborg, och framför allt är det de tre symfoniska dikterna *Richard III* (1857), *Wallensteins läger* (1859–1860) och *Hakon Jarl* (1861–1862) som är direkt knutna till Göteborgsperioden. Smetanas Lisztpåverkan röjer sig inte bara i verkformen – symfonisk dikt – för dessa verk, utan också i mer kompositionstekniska avseenden. *Richard III* har en monotematisk uppbyggnad där Richardmotivets upprepning med ständiga små förändringar uppvisar stora likheter med Liszts sätt att arbeta.³⁷³ Tonsättaren var också angelägen om att så fort verket var färdigt, skriva

367. Large 1970 s. 35.

368. Jämför också Large 1970 s. 63.

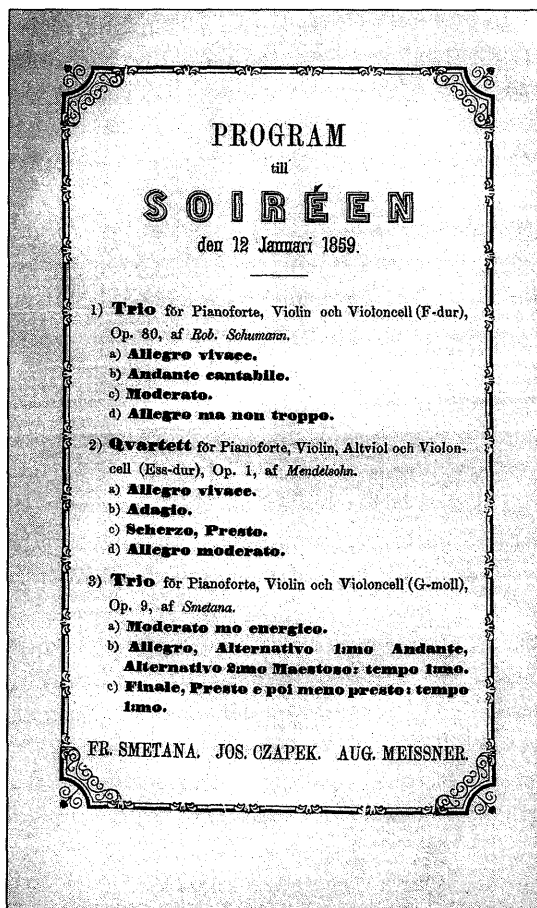
369. Angående Fröjda Benecke, se vidare nedan under ”Smetanamyten”.

370. Large 1970 ss. 81f.

371. Large 1970 s. 428.

372. Michl 1912 s. 240.

373. Large 1970 s. 87. Se också i övrigt Large ss. 86–94. Detta monotematiska arbetssätt blev senare framför allt utvecklat i den stora operan *Dalibor* (uruppförd 1868)



En av de viktigaste musikaliska nyheterna som Smetana bar ansvar för i Göteborg, var genomförandet av klassiska kammarkonserter. Sådana gav han regelbundet ca fyra gånger per säsong tillsammans med Joseph Czapek och August Meissner. Tonsättare som framfördes var framför allt Haydn, Mozart, Schubert, Beethoven, Mendelssohn och Schumann, men också t.ex. Anton Rubinstein och, som här, Smetana själv med sin pianotrio. (Källa: GUB)

Konserten har berörts ovan som ett exempel på utebliven publik pga. att Smetana hade presenterat konserten i förväg vid privata fester, se sidan 187.

till sin läromästare och berätta om det. Brevet inledde Smetana med att bedyra sin tillgivenhet till Liszt och övertygelse om att den musikutveckling Liszt förspåkat inte bara var naturlig utan fastmer nödvändig:

”Betrachten Sie mich als einen der eifrigsten Jünger unserer Kunstrichtung, der mit Wort und That für deren heilige Wahrheit einsteht und wirkt.”³⁷⁴

Därefter bad han Liszt att kritiskt granska hans verk. Denna underdåniga inställning till sin andlige fader till trots, kan man inte anklaga Smetana för någon form av efterapning eller eklektisk stil. Tvärtom, den musikstil, den kompositionsteknik och det tonspråk Smetana utvecklade var någonting helt nytt och var det

374. ”Betrakta mig som en av de ivrigaste lärljungarna av vår konstrikning som i ord och gärning vill gå i god för och verka för dess heliga sanning.” (Brev från Smetana daterat Göteborg 24.10.1858 till Franz Liszt, citerat efter *Smetana in Briefen und Erinnerungen* ss. 60ff.)

kanske största bidraget till den tjeckiska konstmusiken. Den innebar en sammanlänkning av ett nytt modernt konstmusikaliskt tonspråk med det folkmusikaliska arvet och med det tjeckiska språkets egen rytm och melodi. Detta var inte någonting som Smetana skapade över en natt, utan tvärtom, bland annat efter egna studier av det tjeckiska språket, kom fram till och utvecklade i sina operor under lång tid.³⁷⁵ Slutprodukten framstod därmed som en alltigenom genuin och unik ny musikalisk värld.

Med detta fick naturligtvis Smetana också sina belackare, och musikadministratörer, -recensenter och -forskare kom att konstruera en motsättning mellan Dvořák och Smetana, med stora likheter i motsättningen mellan Brahms och Wagner, och som inte fanns mellan de båda personerna själva. Dvořák kom därmed att framhållas som den ”rena” tonsättaren, medan Smetana beskyldes för att ta in främmande tyska stildrag. Paradoxalt nog blev Smetana därmed anklagad för att vara den som *inte* värnade om den tjeckiska tonkonsten.

Avslutningsvis skall kort beröras Smetana som utövande musiker. Enligt alla källor var han en pianist på mycket hög nivå. Large beskriver Smetana så här:

”Smetana did not have a heavy hand, but a delicate, crystalline touch wedded to the bravura of Thalberg and the gentle poetry of Clara Schumann. As a technician he was one of the foremost of his day and the composer Josef Rozkosny (1833–1913) confirm that even towards the end of his life, and when deaf, Smetana was able to play the left hand part of Chopin’s *Revolutionary Study* as Liszt had when in Prague in 1840 – not as the composer had written it, but in octaves.”³⁷⁶

Sedan ungdomsåren var han också violinist. Detta var inte någonting som han framträdde med mer än i privata sammanhang. I dagboken för 30.11.1859 skriver han att han hade varit hos Pineus på kvällen och spelat allt möjligt. ”Till och med en stråkkvartett av Haydn, där jag krafsade andra stämman.”³⁷⁷

Som avslutning på detta avsnitt om Smetanas musikaliska stil, skall ett exempel ges på en annan repertoar som tonsättaren också omfattade, även om det inte var i det egna kompositionsarbetet. Hittills har vi sett honom propagera för den

375. Smetana vände sig mot att ”kopiera in” folkmusik i sina kompositioner. I stället nykomponerade Smetana konstmusik enligt ett folkmusikaliskt idiom. Ett exempel på detta är operan *Brudköpet*.

När det gäller Smetanas egna tjeckiska språkkunskaper var dessa, till följd av det tyska språkförtrycket, så undermåliga att Smetana i mogen ålder tvingades lära sig sitt eget språk från grunden, se dokument på MBS.

376. Large 1970 s. 51. När det gäller Revolutionsetydens vänsterhand i oktaver anges inte något om vilket tempo Smetana spelade den i. Det är troligt att Smetana mest har gjort detta för sin egen lust och för att öva oktavteknik, och inte i något syfte av interpretatorisk bombastisk förstärkning.

377. ”... so spielten wir Verschiedenes. Auch sogar ein Streichquartett von Haiden, darin ich den Sekund kratzte.”

musik som ligger i linje med den västeuropeiska traditionen så som vi känner den med musik av till exempel Beethoven, Mendelssohn, Schumann och Liszt. Men att Smetana också kunde omfatta den musik som främst går under beteckningen salongsmusik, visar en analys av ett av de verk som han gav sina elever i läxa, och som nämndes ovan i samband med barnens roll i det privata musiklivet. Vid ett närmare studium av ett av dessa verk, *Souvenir de Moscou – Chant du Pêcheur* av Jules Schulhoff (se bilaga 8), visar sig musiken ha alla karakteristiska drag för salongsmusik. Sådana karakteristika som vi också återfinner i det nämnda verket är:

1. Enkel melodik med viss kromatik och sentimentala vändningar. Redan anslaget på melodin uttrycker vemod med en fallande liten sext såsom en suck. Vid ett parti mitt i stycket görs oktavering av melodin för att erhålla en stegringeffekt.
2. Enkel faktur med tydlig åtskillnad mellan melodik och ackompanjemang. Vid ett parti för dock högerhanden effektivt melodin i basen över den korsade vänsterhanden som istället flyttar upp sitt ackompanjemang i diskanten.
3. Ett tempo *con moto* i sex åttondelstakt som ger ett behagfullt både rörligt och lugnt vaggande och leder händelseförloppet framåt.
4. Formmässigt är verket uppbyggt rondoartat med ett allestädes närvarande huvudtema som till och med de kontrasterande delarna nära anknyter till. Verket känns genomgående tryggt och stilla.
5. I den sista tredjedelen av verket lägger tonsättaren in virtuosa effekter i form av löpningar i sextondelar, ofta i arpeggioartade ackordomvändningar. Sista gången som huvudtemat presenteras är det mot en porlande virtuos vänsterhand.

Men verket har också vissa kännetecken som gör att det skiljer sig ifrån åtminstone den allra enklaste salongsmusiken, så som vi känner den i Thekla Badarzewskas *Jungfruns bön*, ett verk som kan tjäna som riktmärke i salongsmusikanalysen.³⁷⁸ Sådana kännetecken är framför allt styckets stora längd på nio sidor, flera tonartsbyten med såväl fyra #- som fyra b-förtecken. Den rent tekniska nivån på verket ligger betydligt över till exempel *Jungfruns bön*, men verket kan ändå betraktas som åtkomligt för en amatörpianist med viss färdighet. Svårigheten ligger i vänsterhanden med dess markerade etta nere i basen och ovanpå detta brutna ackord längre upp i basläget. Men vänsterhanden är samtidigt schablonartat uppbyggd och ”sätter sig” efter ett tag.

Detta ger sammantaget att verket *Chant du Pêcheur* av Jules Schulhoff, vilket finns antecknat som läxa för Louise Fürstenberg i hennes anteckningsbok,³⁷⁹ var inom genren salongsmusik. Smetana tycks ha haft en varierad repertoar som han

378. Se Ballstaedt och Widmaier 1989 med analys av *Jungfruns bön* ss. 262–281.

379. Verket finns upptaget som läxa för april månad utan årsangivelse, se MBS, S 217/1140.

har valt ur för sina elever med såväl salongsmusik som verk av Beethoven, Mendelssohn, Schumann och andra idag klassiska tonsättare. Att Smetana skulle ha haft någon slags puristisk inställning om att salongsmusiken var olämplig, finns det alltså inga belägg för. Tvärtom var salongsmusikrepertoaren framför allt under andra hälften av 1800-talet så viktig för musiklivet, att man kan betrakta den som ett smörjmedel för en stor del av det privata musiklivet, och där det alltså föll sig naturligt för Smetana att även meddela undervisning i denna musik till de göteborgska fröknarna. Tillspetsat kan man rentav påstå att Smetana skulle göra sig själv omöjlig som pianolärare i dessa kretsar, om han inte hade låtit flickorna spela den tidens mest självklara musik.

Smetanamyten. Smetana i Göteborg efter år 1862

Under framför allt 1900-talet har ett flertal uppfattningar och åsikter om Smetana och Göteborg rotat sig så djupt, att man med fog kan hävda att en särskild Smetanamyt har bildats. Denna Smetanamyt har flera inslag:

1. Den viktigaste och mest omfattande är, vad man skulle kunna kalla, "Smetana som den göteborgska musikens fader", vilket också innefattar Göteborgs betydelse för Smetanas utveckling.
2. En annan del av myten är att Smetana alltid drömde om att komma tillbaka och att han behöll täta kontakter med sina vänner i Göteborg.
3. Slutligen är en del av Smetanamyten den om att tonsättaren fick inspiration till *Moldau* genom *Ack Värmeland, du sköna*, ett faktum som skulle bekräfta andra delen av påstående 1 ovan.

Låt oss studera dessa olika delar av Smetanamyten.

1. Under Smetanas vistelse i staden, var det få göteborgare som visste att uppskatta och bedöma honom som den konstnär han var. Efter hans frånfälle och framför allt under 1900-talet har det istället vuxit fram en historieskrivning i Göteborg där man i ett rosenkimmer har betraktat stadens "fornstora dar" och tagit äran åt sig av att ha tagit hand om den store tjeckiske nationaltonsättaren under hans svåra år. Som exempel på detta kan följande citeras:

"Om alltså Smetana för utvecklingen av ett modernt musikliv i Göteborg fick en avgörande betydelse, kom göteborgsåren å andra sidan att bli av en oerhörd vikt för Smetanas egen utveckling som komponist och kulturpersonlighet. Det var i Göteborgs fria luft och under intrycket av all hjärtlighet, vänskap och det stimulerande intresset för hans konst, som han fick kraft och inspiration till sin senare verksamhet som komponist och som skapare av den tjeckiska nationaloperan med *Brudköpet*, *Libusa* [sic!] och *Dalibor* som främsta verk."³⁸⁰

Citatet innehåller två påståenden som är centrala för mytbildningen om Smetana:

- a. Smetana hade en avgörande betydelse för utvecklingen av ett modernt musikliv i Göteborg.
- b. Göteborg hade en avgörande betydelse för Smetanas utveckling som tonsättare, så att han senare kom att bli den tjeckiske nationaltonsättaren.

För att börja med det andra påståendet, kan det avfärdas utan vidare kommentarer. Det andliga och kulturella stöd som enligt Hemlin fanns i "Göteborgs fria luft" märkte i alla fall inte Smetana någonting av. Detta framgår i dagboken. Redan i sitt brev till Liszt 10.4.1857 talade han om den konstnärliga isolering han befann sig i, och inte ens Czapek kände till Smetanas kompositoriska verksamhet som den kom till uttryck i de tre symfoniska dikterna. I en tidningsintervju år 1897 svarade Czapek på frågan om hur mycket Smetana hade komponerat i Göteborg: "Här komponerade han inte mycket. En trio och några klavérsaker, det var allt."³⁸¹

Det första påståendet, Smetanas betydelse för Göteborgs musikliv, är mer komplext. Å ena sidan kan det avfärdas med att det framför allt var Czapek som blev den "store byggmästaren" (se Edlén-citat ovan), som med sin varaktiga och djupgående verksamhet i staden kom att påverka musiklivet. Smetana stannade här under en kortare tid och hade stor betydelse för musiklivet *då*, både vad gäller konsertutbudet och höjningen av den allmänna musikaliska bildningsnivån. Detta har enligt Smetanas dagbok den köpenhamnske musikförläggaren Carl Christian Lose skrivit i ett brev till Smetana och givit honom beröm för.³⁸²

För att låta någon annan än Smetana lämna vittnesbörd om sin egen betydelse för stadens musikaliska utveckling, kan också en artikel i *Neue Zeitschrift für Musik* i juli 1858 anföras.³⁸³ Artikeln börjar med att förklara för läsaren varför man överhuvud taget skriver någonting om Göteborg. Resonemanget är som taget direkt ur Montesquieus klimatlära och går ut på att Göteborg med sina 30.000 invånare inte på något sätt kan betraktas som obetydligt, men med sitt kalla nordliga klimat har staden utvecklat så speciella och egendomliga förhållanden att en särskild nationaltyp har uppstått. För denna nationaltyp är inte konstbehovet tillräckligt starkt för att självt kunna utveckla ett friskt och levande konst-

380. Hemlin 1976 s. 5. Erik Hemlin var svensk forskningsansvarig i ett flerårigt samarbetsprojekt mellan Smetanamuseet i Prag och Teaterhistoriska museet i Göteborg som pågick från år 1956 in på 1970-talet, se korrespondens på THM.

Den andra Smetanaoperan som nämns heter Libuše.

381. Intervju med Czapek i Morgon-Posten 20.11.1897. Förutom de symfoniska dikterna hade Czapek också dåligt reda på pianotrion (g-moll). Visserligen reviderades den 1857, men den skrevs ursprungligen 1855 hemma i Prag.

382. Smetanas dagbok 3.4.1857: "Von Lose hat mich der Brief gefreut. Er schreibt, dass es ihn freut zu hören, wie die Musikzustände Gothenburgs durch mich gehoben werden, und glaubt, ich könnte ein Concert in Kopenhagen geben." Brevet är förkommet och endast känt genom denna anteckning.

383. *Neue Zeitschrift für Musik*, band 49 nr 5, 30.7.1858, ss. 54f.

liv. Därefter redogörs i artikeln för hur mycket gott för stadens musikliv som först Czapek har gjort och därefter också Smetana. I synnerhet Smetanas verksamhet med Måndagssällskapet och Harmoniska sällskapet lovordas, och tidningen redogör för vilka verk Smetana har instuderat, liksom också för Smetanas egen konsertverksamhet där den nyaste musiken av Wagner med flera har uppförts. Artikeln avslutas med att med glädje och tillförsikt se framtiden an och lovar återkomma om ett år med ytterligare redogörelser.

Sammanfattningsvis är det otvivelaktigt så, att Bedřich Smetana hade stor betydelse för Göteborgs musikliv under de fem år som han verkade i staden. Han höjde standarden på konsertlivet dels med den höga konstnärliga nivån på sina egna konserter, dels med att han skapade nya konserttraditioner med kammarkonserterna. Vidare förde han in den samtida tyska musikrepertoaren, och slutligen bidrog han till att höja den allmänna musikaliska bildningsnivån med sin undervisningsverksamhet dels i piano, gehörslära och sång, dels med körverksamheten inom Harmoniska sällskapet. Trots denna storartade insats finns det dock inga tecken på att Smetana lyckades skapa en bestående tradition som senare upprätthölls när han lämnade staden.

Å andra sidan finns det också ett egenvärde i mytbildning och anekdoter om dessa kopplas med ett praktiskt handlingsprogram, så att myterna fungerar stimulerande på utvecklingen. I annat fall kan anekdoterna till och med fungera förlamande och hindrande för utvecklingen. Exempel på hur denna del av Smetanamytten har odlats är följande:

”Musiklivet i rikets andra stad fick med Smetana en väldig uppryckning, ett sting och en sporre till friska tag mot allt högre mål, något som göteborgsk musikkultur haft gott av i hundra år.”³⁸⁴

Liknande uttalanden finner man genomgående i de artiklar som har skrivits i ämnet. I enlighet med vad som sades ovan, att Smetana bidrog till en höjning av den allmänna musikaliska bildningsnivån, skulle man kunna hävda att påståendet i citatet ovan har fog för sig, det vill säga att Smetana även bestående bidrog till en uppryckning av musiklivet. Samtidigt var dock musiklivet i Göteborg under den aktuella perioden i så stark utveckling, inte minst med Czapeks verksamhet, att det är svårt att isolera orsak och verkan till enbart Smetanas insatser.

Vad vi emellertid till fullo kan konstatera är att någon specifik Smetanaträdion, det vill säga att vårda Smetanas minne genom att till exempel framföra hans musik, aldrig någonsin har funnits i staden. Av de två orkestrar som bildades under 1860- och 1870-talen framfördes musik av Smetana vid endast ett enstaka tillfälle, *Festmarsch till Shakespeares 300-årsjubileum*, framfört av Göteborgs orkester 21.4.1866. Detta verk uppfördes dessutom genom att Smetana själv tog initiativ därtill och tillsände Czapek partituret.³⁸⁵ Däremot kom aldrig någon av

384. Bramzelius 1962 s. 277.

de tre symfoniska dikter Smetana komponerade i Göteborg till uppförande där. Möjligen kan en specifik tradition med kammarkonserter i Göteborg hävdas, men förmodligen har endast ett fåtal inblandade förknippat en sådan med Smetanas tidigare verksamhet. Möjligen kan också påstås att minnet om Smetana levde kvar hos en del yrkesmusiker, men även dessa traditioner har lämnat så ringa spår efter sig att det är högst vanskligt att kunna belägga dem.

Anmärkningsvärt i detta sammanhang är händelserna kring Smetanas dövhets som inträffade under hösten 1874. I januari 1875 skrev Smetana till Fröjda Rubenson (tidigare gift Benecke) och bad henne om att i Göteborg arrangera en välgörenhetskonsert till förmån för honom, så att han kunde få råd att resa utomlands och besöka några öronspecialister. Denna tradition med välgörenhetskonsalter kände Smetana väl till, han hade själv medverkat på flera och han uppmanade nu Fröjda att tillsammans med grosshandlarna Valentin och Pineus sköta inbjudningarna medan Czapek tillsammans med konsertmästaren i Göteborgs orkester Anton Sitt skulle ansvara för det musikaliska.³⁸⁶ På denna förfrågan svarade Fröjda Rubenson att en sådan konsert inte skulle låta sig göras, eftersom det redan var fullt upp med konserter och teaterföreställningar i staden, och att den arma publiken inte orkade med något mer.³⁸⁷ I gengäld arrangerade Fröjda en privat insamling bland de familjer som kände Smetana från förr och fick därigenom ihop 1.300 Gulden, vilket slutligen blev 1.244 Floriner,³⁸⁸ och således fick Smetana den hjälp han behövde.

Därmed kan man säga att allt ordnade sig till det bästa. Samtidigt är det ändå anmärkningsvärt att minnet av Smetana tretton år efter hans sista sejour i staden inte var så starkt att det räckte för att arrangera en välgörenhetskonsert för att hjälpa honom i hans uppenbara nöd. Vilka familjer som hjälpte honom i den insamling Fröjda arrangerade vet vi dessvärre inte, men vi kan förmoda att det, förutom Fröjda själv, var familjerna Valentin, Pineus, Fürstenberg, Dickson och en hel rad av de övriga släkter vilkas döttrar han hade undervisat i piano.

Frågan är nu varför denna tradition, att tillskriva Smetana och staden Göteborg betydelse för varandra som inte har funnits, har uppstått. Att svenska forskare och skribenter har hemfallit åt denna ovana kanske inte är så svårt att förstå.

385. Smetana komponerade verket år 1864 och skrev i ett brev till Fröjda Benecke Rubenson 7.1.1866 att han ämnade kopiera partituret så att Czapek kunde uppföra det med sin orkester samma vinter. Smetana trodde att göteborgarna skulle tycka om verket, för det är behagligt för örat, "denn er geht, was man so sagt, ins Ohr." (sig. MBS, S 217/189).

386. Brev från Smetana till Fröjda Rubenson daterat Prag 26.1.1875 (sig. MBS, S 217/191).

387. Brev från Fröjda Rubenson till Smetana daterat Göteborg 3.2.1875: "... die lieben Gothenburger bleiben sich ewig gleich, ausserdem ist viermal wöchentlich Theater vorstellung. Also wenn wir auch ein Consert arrangiren könnten würde der Überschuss zu gering sein und somit Ihnen nicht geholfen." (sig. MBS, S 217/554)

388. Brev från Fröjda Rubenson till Smetana daterat Göteborg 24.3.1875 (sig. MBS, S 217/555) samt 5.4.1875, (MBS, S 217/556).

Om än diskutabelt, så får det betraktas med viss förståelse att vilja sola sig i glansen av vad andra har åstadkommit. Desto märkligare är att även tjeckiska musikforskare tidigare har ägnat sig åt denna mytbildning. Såväl professor Miloslav Malý som professor Mirko Očadlík har i en bok respektive artikel formulerat sig närmast identiskt likartat som den ovan citerade Hemlin.³⁸⁹ Bevekelsegrunderna för dessa mäns handlande får snarast sökas i en strävan till att popularisera Smetana och möjligen att i en tid av nationella motsättningar med hjälp av kultur och forskning bygga broar mellan broderfolken i öst och väst. Idag finns inte längre detta synsätt kvar inom den tjeckiska Smetanaforskningen.³⁹⁰

2. En annan del av Smetanamyten är den att Smetana behöll kontakten med sina vänner i Göteborg och att han drömde om att få återvända.

”I mer än ett hänseende torde Smetanas göteborgsår ha varit de lyckligaste i hans liv. Han glömde aldrig tiden här och sina göteborgska vänner, med vilka han under många år underhöll livliga brevförbindelser. [...] Han hade hoppats att kunna komma tillbaka.”³⁹¹

Smetana var starkt förankrad i sitt hemland och i sin kultur och ville enbart verka där han kände att han hade en uppgift att fylla. Göteborgsperioden kom därmed att innebära fem förlorade år för honom. När han till följd av motgångarna i Prag vid hemkomsten på nytt tvingades ut på en konsertturné under våren 1862, skrev han i sin dagbok vid avresan till Göteborg, att han aldrig någonsin hade varit så ledsen och beklämd, och att han vid avskedet hade gråtit så mycket att han hade haft svårt att behärska sig.³⁹²

Som har framgått ovan skrev Smetana i sin dagbok vid avresan i maj 1861 att han hade många vackra minnen ifrån sin Göteborgsperiod. Likaså skrev han senare i brev till Fröjda Benecke inför resan till Göteborg våren 1862 att han glädde sig åt att åter få tillbringa några dagar i Göteborg.³⁹³ Det är möjligt att det är sådana formuleringar som ligger bakom Hemlins uttalande. Emellertid är det inte något motsägelsefullt i att också ha ljusa minnen av en svår period. Även formuleringen i brevet till Fröjda Benecke kan vara ärligt menad i en situation när han tvingades resa hemifrån. Men att ta sådana, i viss mån retoriska, formuleringar som intäkt för att Smetana längtade tillbaka till Göteborg, är att göra grova feltolkningar.

389. Malý 1956 ss. 13f respektive Očadlík 1956 s. 285.

390. Påståendet grundar jag på samtal med chefen för Smetanamuseet i Prag, dr Olga Mojžíšová.

391. Hemlin 1976 ss. 5f.

392. Smetanas dagbok 8.3.1862: ”Noch nie war ich so traurig und beklommen, ja ich habe beim Abschied so geweint, wie schon lange nicht, ohne im Stande gewesen zu sein meine Rührung beherrschen zu können.” (Understrykningar och felstavning i original.)

393. Brev från Smetana till Fröjda Benecke daterat Prat 25.2.1862, sig. MBS, S 217/187.

När det gäller de eventuella kontakter som Smetana efter hemkomsten hade kvar med sina göteborgska vänner, kan vi börja med att undersöka relationen med Czapek. Ovan nämndes att Smetanas kompositionsverksamhet inte var känd i staden inte ens för Czapek. Dennes okunskap härom skall dock inte tas som intäkt för bristande kännedom och uppskattning av Smetana i övrigt. Tvärtom var Czapek en av de få som insåg Smetanas betydelse, men någon djupare kontakt med varandra har de inte haft, vilket bristen på bevarade brev vittnar om. Men det är ändå tydligt att Czapek har fortsatt att följa Smetanas öden, så gott han nu har kunnat på grundval av vad han har hört ryktesvägen samt kunnat läsa i tidningar. Emil Levan har berättat att i Sundbergska kvartettsällskapet var Smetanas självbiografiska stråkkvartett nr 1 i e-moll *Ur mitt liv* ett standardverk som stamkvartetten ofta återkom till. När kvartetten uppfördes brukade alltid Czapek, som då spelade viola och betraktade violastämman som stråkkvartetts egentliga primariestämman, resa sig upp vid de mer känsloladdade partierna i kvartetten.³⁹⁴

En nära vän till Smetana i Göteborg var Ansel Nissen, hans faktotum, men Nissen dog redan i juni 1862, och därefter hade Smetana och hustrun Bettina brevkontakt endast med några ur släkten Valentin samt med Fröjda Rubenson. Med familjen Valentin upprätthölls framför allt kontakten på grund av dottern Charlotte Valentins studier hos Smetana under året 1863/64, då Charlotte bodde med sin moster Fanny Vallentin i Prag. Efter detta uppstod en nära vänskap framför allt mellan Fanny Vallentin och Charlottes mamma Rosa Valentin å ena sidan och Bettina Smetanová å andra sidan. Dessa kvinnor behöll brevkontakt intill Fanny Vallentins död år 1868, varefter kontakten helt upphörde.³⁹⁵

Men framför allt var det med Fröjda (1837–1923, född Gumpert)³⁹⁶ som Smetana länge kvarhöll kontakten. Mellan Smetana och Fröjda uppstod snart en form av ömsesidig passion som fördjupades i en nära och intim relation.³⁹⁷ När Smetana omnämnde Fröjda i dagboken skrev han endast ”F.” och krypterade ofta skrivningen på sätt som har visats ovan i kapitel 1. Den 5.1.1859 skrev Smetana att det var en olycklig dag för honom eftersom ”F” hade anklagat honom för otrohet. Två dagar senare var det emellertid försonat och Fröjda hade bett om ursäkt och gråtande fallit i hans armar.³⁹⁸ Liknande anteckningar finns på flera ställen i

394. Sonen Albert Levan i brev daterat Lund 2.3.1995 till mig.

395. Breven finns bevarade i Valentinska familjearkivet, KB samt på Smetanamuseet i Prag.

396. Gift 1: Benecke år 1854 och änka år 1862, 2: Rubenson år 1866 och änka från år 1898.

397. Smetana var nu inte den enda som föll för Fröjda. Även Czapek hade några år tidigare uppvaktat henne med ett dedicerat verk *Fröjda polketta*. Noterna finns på MAB.

398. Smetanas dagbok 5.1.1859: ”Urunglückillicheser Tarag furür millich. F. garab millir eseillin Blaratt, woppe silliese millich deser Uruntreserouese beseschuruldilligt.”

7.1.1859: ”F. barat milich uzum Vererzeseillhuzung, uzund weseillinesend stueillrtzese Siliese iklin mereillinese Ararmese. Abend waren wir bei Pineus ...”

dagboken. Samtidigt som Smetana hjälpte sin dödssjuka hustru Käthe och skrev om det i dagboken, skrev han också om hur han tog avsked av "F." ³⁹⁹ Även Josef Rys berättar om hur han som ung oerfaren pojke konstaterade det uppenbara kärleksförhållandet mellan dem, och hur det också var känt hos andra inom bekantskapskretsen. ⁴⁰⁰

Förhållandet förändrades självklart när Smetana för gott återvände till Prag, men de behöll trots det kontakten med varandra både indirekt via vänners brevskrivande och direkt med eget brevskrivande. Fröjda blev änka i september 1862 och gick sedan hemma och längtade efter Smetana. Det skriver Rosa Valentin om i brev till dottern Charlotte: "I lördags war fru Benecke hos mig, hon kommer alltid upp för att få höra lite – stygge herr S[metan]a som aldrig skrifer till henne, och har lofvat så länge ..." ⁴⁰¹ När så Fröjda gifte om sig år 1866 var det Smetanas tur att drabbas av "Herzleid", vilket hustrun Bettina skriver om i brev till Fanny Vallentin. ⁴⁰² Slutligen korresponderade Smetana och Fröjda med varandra under våren 1875 i samband med att Smetana behövde ekonomisk stöd för söka läkarhjälp mot sin dövhet, vilket har redogjorts för ovan. Det sista bevarade brevet mellan dem är från Smetana till Fröjda i november 1875, vari han berättar att all hjälp han har sökt i Würzburg, Frankfurt, Stuttgart, München och Wien har varit förgäves. Nu går han ett sorgligt öde till mötes, och olyckan är hans lott. ⁴⁰³

3. Ännu en fråga som har kommit att tillhöra myten om Smetana och Sverigevistelsens betydelse för hans senare produktion, är att han fick inspirationen till *Moldau* från "Ack Värmeland, du sköna" ur *Värmlänningarna*. Det som sagesmännen för detta påstående har stött sig på är följande:

- a. Den tematiska likheten mellan *Moldautemat* och *Värmlandsvisan*.
- b. Det faktum att Smetana umgicks med Bina Dahlgren, född Svensson och svägerska till F.A. Dahlgren som skrev texten till *Värmlänningarna*.
- c. Slutligen skall Smetana ha stått på den skrangliga träbron över Vallgraven vid Grönsakstorget, och medan han har tittat ner i det smutsgröna vattnet skall han för sitt inre ha hört *Värmlandsvisan*, varvid, likt ödet en gång klappade på

399. Smetanas dagbok 9.1.1859.

400. Michl 1912 s. 67.

401. Brev från Rosa Valentin till dottern Charlotte Valentin daterat 30.11.1863 (sig. L 112:2A "Smetanasamlingen", Valentinska familjearkivet, KB).

402. Brev från Bettina Smetanová till Fanny Vallentin daterat Prag 27.5.1867 (sig. MBS, S 217/2217). Bettina klagar inför Fanny på att Smetana inte har svarat Fröjda på ett brev som han fick (daterat 18.10.1866 sig. MBS, S 217/553) och där Fröjda berättade att hon hade förlovat sig med Jacob Rubenson och snart skulle gifta sig. Bettina skriver att hon har påmint Smetana flera gånger om att svara och gratulera, men hon gissar att han inte har gjort det på grund av "Herzleid".

403. Brev från Smetana till Fröjda daterat Prag 4.11.1875: "Ich gehe einem traurigen Schicksale entgegen! – Das Unglück ist mein Los." (sig. MBS, S 217/195)

Beethovens port, vattnet nu skvalpade i Smetanas öra och *Moldaus* klara källa rann upp.⁴⁰⁴

För att börja bakifrån med påstående c skall Smetana själv ha berättat detta för Jeanna Åkerman. Men Åkerman avled år 1859 och Smetana skrev *Moldau* under november och december 1874, det vill säga 15 år senare. Det finns heller inga spår av *Värmlandsvisan* eller *Moldau* i Smetanas motivbok för åren 1858–1880.⁴⁰⁵

Angående vad som påstås i punkten b, är det av så intetsägande karaktär att det inte väger mycket som bevis.

I stället är det punkten a som skall studeras, och onekligen finns det en tematisk likhet mellan de båda verkens huvudteman. Frågan är bara vad denna likhet har för validitet för grundpåståendet.



Musikexempel: a) *Ack Värmeland, du sköna*, b) *Huvudtema ur Moldau*

Alldeles som med påstående 1 ovan, gäller också för detta påstående att även de tjeckiska musikforskarna har lämnat olika besked. Många tjecker har som barn fått lära sig i skolundervisningen att *Moldautemat* härstammar ifrån den böhmiska barnvisan *Kočka leze dírou pes oknem*, se musikexemplet nedan.⁴⁰⁶ Men även släktskapet med *Värmlandsvisan* har lärts ut, och så sent som i början av 1960-talet kunde studerande vid musikkonservatoriet i Prag få lära sig att *Moldautemat* härstammade från *Värmlandsvisan*.⁴⁰⁷



Musikexempel: c) *Kočka leze dírou pes oknem*

404. För påstående nr 3 se till exempel artikel av Jan Kuylenstierna i *Aftonposten* 13.10.1951 s. 6. Författaren som är i femte generation att berätta denna skrädda fick höra den av sin mor som i sin tur hört den av sin mormor, som i sin tur hörde historien av sin moster Jeanna Åkerman, som är den person Smetana skall ha berättat det för.

405. Smetanas *Motivbuch* aus den Jahren 1858–1880, sig. MBS, S 217/1435.

406. Detta påstående grundar jag på egna samtal med tjecker. Efter en tidningsintervju med mig (GP 26.10.1990) angående Smetana fick jag ett brev ifrån en privatperson som intygade hur han som barn i Tjeckoslovakien också hade fått lära sig detta.

Även den tjeckiska barnvisan har tematiska likheter med *Moldautemat*. Med undantag för de olika taktarterna och att barnvisan saknar kvartsprånget i upptakten rör båda melodierna (b och c) sig diatoniskt från grundtonen upp till sexten och därefter åter ned till grundtonen. *Moldautemat* går visserligen i moll och barnvisan i dur, men *Moldautemat* utvecklas längre fram i verket i riktning mot dur. Temat presenteras fem gånger: första och tredje gångerna enligt musikexempel b ovan, och andra och fjärde gångerna i en blandning av dur och moll med stor ters men liten sext. Den femte och apoteosartade presentationen av temat går däremot i dur precis som barnvisan. I flera avseenden är det större likheter mellan *Moldautemat* och barnvisan än mellan *Moldautemat* och *Värmlandsvisan* som har en större ambitus. Visserligen har *Värmlandsvisan* kvartsprånget i upptakten och rör sig diatoniskt från grundtonen upp till kvintan, men därifrån hoppar melodin över den i sammanhanget viktiga sexten upp till septiman och vidare till nonan, innan den börjar återgången ned till grundtonen.

Vilka har då rätt? I artikeln "Att åtrå en svala" beskriver historikern och författaren Arthur Koestler hur han en gång besökte Göteborg, fick höra historien om *Värmlandsvisan* som förebild för *Moldau* och skrev om detta i en artikel i *The Observer*. Resultatet blev en mindre artikelfejd där både Sverige (*Värmlandsvisan*), Tjeckoslovakien (*Moldau*), England (*Baa-baa Black Sheep*), Frankrike (*Ah vous dirai-je Maman*) och Israel (med nationalsången) var inblandade. Den förvånade Koestler, som inte förstod vad han hade börjat röra i, vände sig då till ingen mindre än Thurston Dart, som kunde upplysa om att melodin kan beläggas redan från början av 1600-talet, och att de som åtrår en folkmelodi är lika dumma och ovärdiga som de som åtrår en svala:

"Sir, – A folk-tune is like a migrant bird; the fact that it is observed in a given place at a given time cannot be taken as proof that it originated there. A century ago Smetana may have encountered the beautiful theme of his symphony either in Göteborg or in Bohemia, but the folk-song ornithologist knows of its currency long before that.

The theme was first written down soon after 1600, in a manuscript now in a private collection in Florence. There it is described as the song 'Fuggi, fuggi', composed by Giuseppino. [...]

'Fuggi, fuggi' is one of these Neapolitan villanelles, and during the seventeenth century its flight may be traced over a great part of Europe. Sometimes known as 'The Mantuan dance', it was used by Landi in his oratorio on the life of St. Alexis (Rome, 1634), by Zannetti in his violin tutor (Milan, 1645), by Playford in his harpsichord anthology (London, 1663: 'Italian Rant'), in numerous books of popular sacred songs, and so on. [...]

407. Muntlig uppgift från min kollega vid Musikhögskolan i Göteborg, gitarrläraren lektor Josef Holecek. Den som meddelade musikhistorieundervisningen i Prag var Dr Vachulka.

It seems to me, therefore, that neither Sweden, Czechoslovakia, France, England nor Israel can have much right to claim Smetana's theme. To covet a folk-song is as silly and undignified as to covet a swallow, anyway, but the music historian's evidence should perhaps be heard. According to him, the tune was hatched in Italy, two centuries and more before Smetana was born; by the end of the seventeenth century it had flown over most international frontiers of its time, free and unchallenged.

Cambridge. Thurston Dart.”⁴⁰⁸

Hur har då Smetanatraktionen och arvet efter Smetana odlats i Göteborgs stad under 1900-talet? Ovan har påvisats att Smetanaperioden inte har efterlämnat någon direkt *musikalisk* tradition. Inte heller i övrigt kan en sådan tradition påvisas till exempel vad gäller forskning, informationsskrifter, museala och historiska turistevenemang eller liknande. Följande kan dock omtalas.

År 1938 sattes en minnestavla upp på husfasaden till Stora Nygatan 11 där Smetana hyrde lägenhet från hösten 1858. Informationen på minnestavlan som upplyser om att Smetana bodde i fastigheten 1857–1858 är dock felaktig, men har trots åtskilliga påpekanden aldrig rättats till.⁴⁰⁹

Inför hundraårsjubileet år 1956 av Smetanas ankomst till Göteborg arrangerades en utställning på Göteborgs universitetsbibliotek och konserter på Göteborgs Konserthus. Detta var resultatet av ett samarbete som ägde rum på officiell nivå mellan Göteborg och Prag. I Göteborg var Åke Norling och Ernst Jungen de politiska representanterna. Erik Hemlin, vid denna tid överbibliotekarie på Chalmers tekniska högskola, var sakkunnig. Samarbetet fortsatte även efter hundraårsjubileet och ledde till att ett särskilt Smetanarum inreddes på Börsen

408. Thurston Dart i *The Observer* 20.7.1960. Se också Koestler 1970 ss. 200ff.

409. En diskussion ägde på slutet av 1960-talet rum mellan de två Smetanaforskarna Taimi Grehn och Clara Thörnqvist. Taimi Grehn hävdade bland annat efter studier av mantalslängder, fastighetsböcker med mera att Smetana i själva verket bodde på Drottninggatan 73. Clara Thörnqvist vidhöll Stora Nygatan 11 och fann stöd för detta i brev till svärmodern där Smetana uppgav denna adress (se Grehn 1968 ss. 163f, Thörnqvist 1967 s. 22 och addendum samt intervju med Grehn i *Tidningen Arbetet* 6.11.1967 och med Thörnqvist i GHT 2.2.1968).

Emellertid förefaller det som om båda har rätt. Enligt Rys och Michl har Smetana bott i två olika lägenheter i det aktuella huset. Jan Rys trodde i samtal med Josef Michl att Smetana hade haft en annan lägenhet i huset året 1858/59 tillsammans med sin familj än vad han hade haft året 1859/60 tillsammans med Rys. Josef Michl kommer därför till slutsatsen att Smetana under sommaruppehållet i Böhmen efter Käthes död år 1859 skrev till Nissen och bad denne ombesörja en annan lägenhet samt flyttning av möblemang (Michl 1912 fotnot 3 s. 241). Detta stöds också av vad Jan Rys berättar, nämligen att när han och Smetana anlände till lägenheten sent om natten till 22.9.1859 stod alla möblerna i oordning (Michl 1912 s. 65). Jämför också Smetanas dagbok 22.9.1859 "... gelangten endlich in meine Wohnung, wo wir bis früh die Meubeln ordneten."

Övriga ställen i Göteborg där Smetana bodde var 1856/57 Hotell Göta Källare och Hotell Garni, 1857/58 Kungstorget 2, sommaren 1858 Särö samt 1860/61 Drottningtorget 4. Se vidare Göteborgskartan ovan sidan 46.

vid Gustaf Adolfs torg år 1961. Detta Smetanarum inreddes av Smetanamuseet i Prag och var en gåva från tjeckoslovakiska staten till Göteborgs stad.⁴¹⁰

Under ett flertal år därefter fortsatte forskningssamarbetet mellan Prag och Göteborg, och i Göteborg arbetade särskilt Taimi Grehn och Karin Rådmalm med en kartläggning av Smetanaperioden i Göteborg. Forskningssamarbetet kulminerade under slutet av 1960-talet och under detta decennium bildades också ett Smetanasällskap i staden. Under 1980-talet har emellertid det mesta av verksamheten insomnat. Smetanasällskapet är ej längre aktivt och Smetanamuseet flyttades från Börsen till en mer undanskymd plats i Dicksonska palatset, ett av stadens representationshus för bland annat middagar, där få eller inga från allmänheten kan se utställningen.⁴¹¹

Sammanfattningsvis, vad gäller de olika påståenden som omnämns ovan på sidan 225 och som kan sägas vara en del av en myt om Bedřich Smetana och hans relation till Göteborg, kan följande beläggas.

1. Smetanas verksamhet i Göteborg hade stor betydelse för stadens musikliv under tiden som han bodde här, men den lämnade inga spår efter sig som på ett märkbart sätt förändrade stadens musikliv. Omvänt hade heller inte staden Göteborg någon betydelse för Smetana och hans konstnärliga utveckling.
2. Smetana hade inte några önskemål om att kunna komma tillbaka till staden, och han var djupt olycklig vid den tvingande avresan i mars 1862 för ett nytt Göteborgsbesök. Den brevkontakt han därefter behöll med vännerna i Göteborg inskränkte sig till en mindre brevväxling med Fröjda Rubenson i samband med hans hjälpbehov för sin dövhet år 1875.
3. Smetana fick inte inspiration till att skriva *Moldau* år 1874 ifrån *Ack Värmland, du sköna* som han möjligen kan ha hört minst 15 år tidigare. Den tematiska likheten mellan de båda verken finns också med många andra verk som alla går tillbaka på *Fuggi, fuggi* av Giuseppino från början av 1600-talet, och som alltsedan dess har dykt upp i ett flertal melodivarianter runt omkring i Europa.

410. Se "Skrivelse av stadskollegiet i fråga angående inrättande av ett Bedřich Smetanas minnesrum i börsbyggnaden i Göteborg" i *Göteborgs Stadsfullmäktiges Handlingar* 1961 nr 165.

411. Jag har vid ett flertal tillfällen påtalat missförhållandena för då ansvarig kulturpolitiker och politiskt ansvarig för stadens museer utan att ens få svar på brev. Minsta lilla landsortshåla i till exempel Tyskland, Tjeckien eller Österrike, som hade haft till och med ett kortare besök av en motsvarande person som Smetana, hade bättre vårdat minnet av detta, än vad Göteborgs stad har gjort och gör för att vårda minnet och traditionen av den kanske största utländska kulturpersonlighet staden någonsin har haft. Smetana skulle inte bli förvånad om han visste.

Nya teatern och planerna på en orkester

I takt med att Södra Hamngateteatern blev allt mer nersliten, fördes till och från diskussioner om en ny teaterbyggnad, och 10.3.1852 tog Handelstidningen på nytt upp ”Frågan om en ny theater för Götheborg”. Stadens myndigheter började också intressera sig så mycket för saken, att en gratis plats hade upplåtits i Kungsparken alldeles utanför Vallgraven och därmed också utanför staden.⁴¹² Arkitekten och sedermera hovarkitekten Bror Carl Malmberg (1818–1877), som från början hade varit inkopplad på ärendet, fortsatte att presentera förslag på olika lösningar.⁴¹³ Den kostnadsberäkning som också hade gjorts uppskattade de totala kostnaderna till 100.000 rdr bko.⁴¹⁴

Samtidigt med planerna på en ny teaterbyggnad, fördes också diskussioner om behovet av en permanent orkester i staden. Orkestern skulle vara knuten till teatern, inte minst eftersom denna skulle vara för såväl dramatisk som lyrisk konst. Orkestern skulle vara av följande storlek och besättning: 3 vl1, 3 vl2, 2 vla, 2 vlc, 2 kb, 2 fl, 2 ob, 2 klar, 2 fag, hrn-trp-trb efter överenskommelse vid varje tillfälle samt 1 pka. Så småningom inbjöds allmänheten till aktieteckning om 100 rdr bko per aktie. Inbjudan till aktieteckningen var undertecknad av herrarna O.I. Fähræus, J.A. Petersens, R. Dickson, T. Willerding och E. Magnus, och dessa herrar tecknade sig själva för tio aktier per man.⁴¹⁵ Vid detta stannade det emellertid, och ingen ytterligare aktieteckning bland allmänheten gjordes, varvid projektet avstannade för drygt två år framåt.

År 1855 gjordes en ny ”Inbjudning till Götheborgs respektive innevånare!” undertecknat av landshövdingen O.I. Fähræus att teckna aktier för en ny teater.⁴¹⁶ Förutsättningarna för teatern, vad gällde såväl kostnaderna som ritningarna och den anvisade platsen, var fortfarande de samma. Från och med nu gick aktieteckningen också bättre, så att man vid det första allmänna mötet med aktieteckarna 13.4.1855 kunde redovisa ett aktiekapital om cirka 90.000 rdr bko.⁴¹⁷ En bolagsstyrelse bildades, vilken skulle ha till uppgift att handlägga ärendet rent praktiskt tills byggnaden stod klar.

412. Artikel i GHT 10.3.1852 samt Protokoll med aktieteckarna 13.4.1855 (NTAB, GUB).

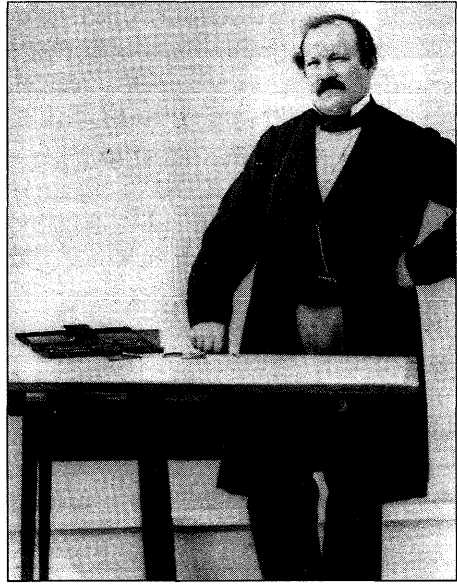
413. Malmbergs första ritningsförslag, det första daterat 1850, finns idag på Teaterhistoriska museet, Göteborg. Av de slutgiltiga ritningarna iordningställde Malmberg ett planschverk i praktupp-laga som han skänkte Karl XV, vilken deponerades på KB där det nu finns. Planschverket finns återgivet i Stora teaterns jubileumsbok 1984, se litteraturlistan Bror Carl Malmbergs planschverk.

414. = 150.000 rdr rmt = 150.000 kr. Eftersom kostnaderna för teaterbygget beräknades i rdr bko men snart började omräknas i rdr rmt används under denna korta redogörelse dessa båda mynt-sorter parallellt.

415. GHT 10.3.1852 och 14.9.1854. Anledningen till de lösa ramarna för hrn, trp och trb var att dessa fanns städse tillgängliga i form av militärmusiker och därför aldrig behövde planeras in.

416. GHT 1.2.1855.

417. Protokoll från mötet med aktieteckarna 13.4.1855 (NTAB, GUB).



Bror Carl Malmberg var arkitekt för Nya teatern men avgick i samband med att huset började byggas. (Källa: GSM)

Förhandlingar med olika entreprenörer inleddes, och alldeles efter det att spardarna hade satts i marken, sade arkitekten Malmberg upp sig i juli 1856 till följd av en tvist med styrelsen.⁴¹⁸ Till Malmbergs efterträdare valdes A. Krüger som också var den ansvarige byggmästaren för teaterbygget. Men även om Malmberg formellt hade frånträtt sin post, fortsatte han att bevaka bygget, presentera detaljritningar med mera, helt utan skälig ersättning.⁴¹⁹

Arbetet hade beräknats stå klart till hösten 1858, och under den föregående sommaren skulle inredningen ha gjorts klar.⁴²⁰ Det hela gick dock inte som det ursprungligen var tänkt, och till råga på allt började pengarna ta slut. Redan 11.12.1857 beslöt styrelsen att ta ett lån på ytterligare 25.000 rdr rmt för obetalda räkningar. Även detta belopp visade sig dock snart vara för litet jämfört med vad som verkligen behövdes, och på en ordinarie bolagsstämma 1.4.1858 beslöts att ytterligare 150.000 rdr rmt skulle upplånas i form av obligationer med följd att

418. Styrelseprotokoll 18.7.1856 (NTAB, GUB). Malmberg krävde avgångsvederlag i förhållande till den tid han hade arbetat för teaterns uppförande, det vill säga från år 1850 då han gjorde sina första ritningar. Styrelsen däremot, som bestod av hårdföra män: grosshandlare, stadsmäklare, konsul med mera, var av en annan åsikt och beräknade hans avgångsvederlag från den tid de hade tecknat kontrakt med Malmberg, det vill säga december 1855 (styrelseprotokoll 18.7.1856). Därvid blev det, och Malmberg fick sju månaders ersättning och en närmast symbolisk summa i jämförelse med att det huvudsakliga arbetet hade utförts de sex föregående åren. Tvisten mellan Malmberg och styrelsen fortsatte dock flera år framåt med ytterligare ersättningsanspråk från Malmberg, se styrelseprotokoll flerstades.

419. Se vidare *Tidning för theater och musik* 13.4.1859.

420. Styrelseprotokoll 20.8.1856 (NTAB, GUB).

teaterbyggnaden skulle pantförskrivas och inteckning på fastigheten skulle ske till samma belopp. Enligt *Tidning för theater och musik* var det från herrarna Dickson som de nödvändiga pengarna upplånades.⁴²¹

Dessa ekonomiska bakslag fördröjde byggnadsarbetet, och under vintern 1857/58 låg det helt nere. Först ett år senare än beräknat stod byggnaden färdig att tas i bruk, och då dessutom med stora inteckningar. Den slutliga uppförandekostnaden uppgick till cirka 380.000 rdr rmt,⁴²² vilket kan jämföras med det ursprungligen beräknade beloppet 150.000 rdr rmt. De ekonomiska svårigheterna fortsatte även efter det att huset stod färdigt och hade tagits i bruk. Den 29.12.1862 hölls en extra bolagsstämma med anledning av bristen på likvida medel. Bland annat diskuterades möjligheten av exekutiv försäljning, och för att undvika det erbjöd sig Wilhelm Röhss att skjuta till de erforderliga medlen i form av ett treårigt lån. Men när dessa tre år hade gått, stod bolaget på nytt inför samma problem. Den slutliga lösningen kom i form av en exekutiv auktion 21.9.1871, se vidare kapitel 4.

Byggnaden

Med Nya teatern fick borgarklassen i staden äntligen en hemvist för teater- och musikkultur, något som egentligen alltid hade saknats. I *Tidning för theater och musik* skrevs att teatern vad elegansen beträffar, fullt ut kunde mäta sig med Kungliga Operan i Berlin.⁴²³

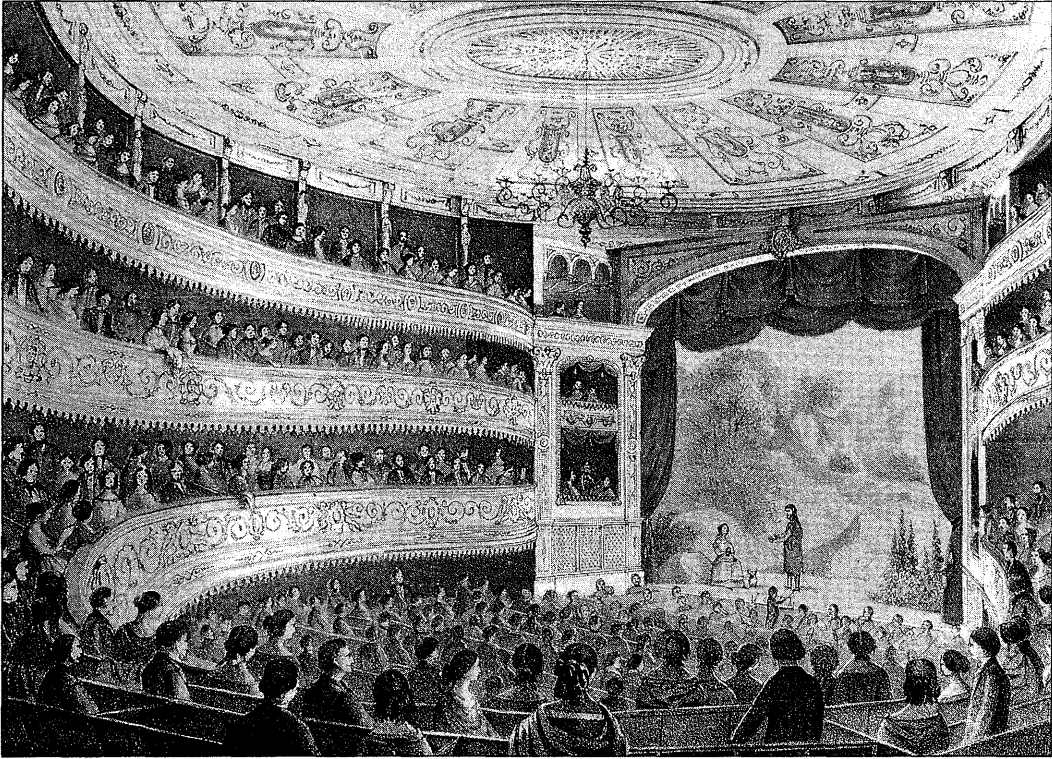
Malmberg hade hämtat inspiration från de senaste idéerna på kontinenten, och främst brukar Hovteatern i Dresden nämnas som exempel. Den teatern hade ritats av Gottfried Semper (1803–79), en arkitekt med idéer som många tog intryck av. Kännetecknande för Nya teatern i Göteborg var dess funktionella och tekniska planlösningar, något som gällde såväl området bakom scenen som framför. En annan viktig nyhet, och för publiken den viktigaste, var den cirkelformade salongen som gav en känsla av en utvidgad musikalisk salong. Första och andra raderna var indelade i loger med separata ingångar, vilket förenade kraven på visst skydd mot insyn och en samtidig öppenhet inåt publiken som grupp betraktad.

”Goda siktmöjligheter och god hörbarhet var önskvärda, men inte avgörande för den arkitektoniska form som eftersträvades. Minst lika viktigt som att se och höra vad som hände på scenen var det för åskådaren att bli sedd och att ha möjligheter att iakttaga övriga teaterbesökare. På så sätt kände man sig delaktig i en festpräglad social gemenskap. Den runda salongen med dess efterhand kanske något diffusa allusion på antik teater motsvarade det emanciperade

421. Prot. från bolagsstämma 1.4.1858 (NTAB, GUB) och *Tidning för theater och musik* 30.3.1859.

422. Revisionsberättelsen för år 1859, 2.4.1860 (NTAB, GUB).

423. *Tidning för theater och musik* 13.4.1859

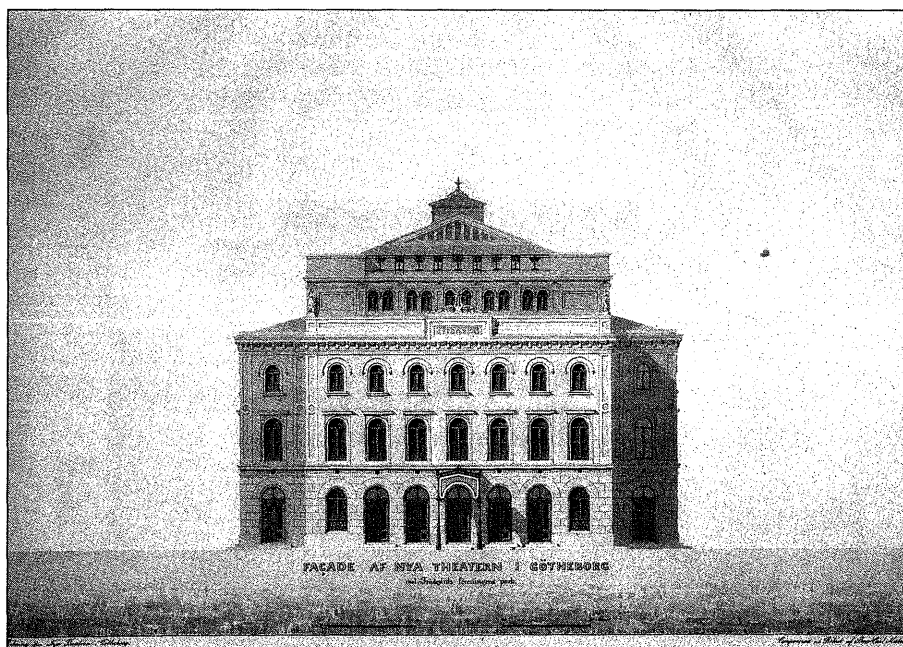


Nya teaterns salong. Av bilden framgår den runda utformningen av salongen och logeindelningen av första och andra raderna med skrank emellan logerna. (Källa: GSM)

Litografi i färg efter teckning av Ludvig Messmann 1860, publicerad i Göteborg med dess omgifningar, framställt i taflor (1859–1860).

borgerskapets krav på representativitet. Den skänkte värdighet såväl åt publiken, som åt den teaterkonst som skulle beskådas. För åskådarens önskan att betrakta varandra samtidigt som man följde föreställningen var den runda formen synnerligen ändamålsenlig. Rader, olika slags loger och galleri lämpade sig vidare mycket väl för framhäandet av den inbördes rangordningen eller om man så vill uppfyllde samhällets oavvisliga krav på social skiktning. De förnåma uppehöll sig på första raden och i avantscenlogerna, således de platser som var mest exponerade för den övriga publiken. De minst förnåma vistades på galleriet, där de i själva verket befann sig utanför salongens rumsbildande element.⁴²⁴

424. Stribolt 1984 s. 13.



Fasad av Nya teatern. Ur B.C. Malmbergs planschverk som han iordningställde i samband med invigningen 1859 och skänkte Karl XV. Idag finns planschverket på Kungliga biblioteket och vissa kopior finns på Teaterhistoriska museet i Göteborg.

Malmberg beskriver också i sitt verk den process med utarbetade ritningar och förslag, det första ifrån 1850, som föregick de slutliga ritningarna. Bland annat företog Malmberg på egen bekostnad en studieresa till Tyskland och Frankrike under 1855.

Stribolts påpekande om sociala skiktningar är viktig. Salongens konstruktion och prissättningen på biljetterna visar att de regler som styrde de sociala förhållande och mönstren hade större makt över människorna än den estetiska konstnjudningen. Ett bevis för detta är att platserna i första radens avantscenloger (de på första radens sidor längst fram vid scenen) var lika dyra som de i första radens fondloge (den i centrum av första raden som också ibland kallas "kungl. logen"). Till skillnad från fondlogen är avantscenlogerna ur upplevelsesynpunkt undermåliga, såväl akustiskt som visuellt. Till och med platserna på "Galleriet" (i dagligt tal "Hyllan"), vilka också var de billigaste, är bättre än de i avantscenlogerna.⁴²⁵

För en bedömning av teatern i ett mer internationellt perspektiv och utifrån professionella krav, kan Smetanas synpunkter på den nya teatern vara intressanta. Smetana var inte närvarande vid invigningen 15.9.1859, han avreste ifrån Prag samma kväll och anlände till Göteborg först 21.9. Första gången han besökte tea-

425. För en mer inträngande analys av Nya teatern som byggnad, se Stribolt 1982 och Stribolt 1984.

tern var 4.10, och han skrev efteråt i dagboken att teaterhuset utifrån sett var mycket stort, men att salongen var mycket liten, och framför allt borde ha haft ett större djup.⁴²⁶

Som jämförelse med Nya teatern i Göteborg kan teatern i Bayreuth nämnas. Den byggdes med en ”rak” salong där publiken satt i linjära bänkrader i en uppåtgående gradäng, och alla därmed satt riktade åt samma håll, scenen, i motsats till i Göteborg där publiken mer riktade sig in mot varandra. Bayreuthteatern byggdes något senare än Nya teatern, 1872–76. Den är ett alternativ till den cirkulära utvidgade musiksalong som Göteborgsteatern är ett exempel på. Men så leddes också teaterbygget i Bayreuth av en musiker och tonsättare. Hur revolutionär Wagner verkligen var i sitt utformande av en ny teater, visas bäst genom att fortfarande idag nybyggda operascener och salonger mer kan jämföras med Sempers modell än med Wagners.⁴²⁷

Göteborgs orkesterkassa

Planerna på den orkester som i början av planeringsarbetet för Nya teatern varit självskriven fick allteftersom bygget försenades och fördröjades läggas på is. Någon egen ensemble, vare sig för dramatisk- eller för lyrisk teater, hade aldrig ingått i planerna. I stället skulle teatern, enligt gängse bruk, hyras ut till resande teatergrupper. Som jag visade ovan i samband med ”Teatermusik”, var musikinslagen i *alla* teaterrepresentationer självklara under den aktuella tiden, och även om teaterstyrelsen i samband med att huset stod färdigt inte ansåg sig kunna fullfölja planerna på en orkester, blev de tvingade till det. Ett sådant ståtligt, funktionellt och i alla avseenden lyckat teaterhus kunde helt enkelt inte sakna en orkester för tillresande grupper.

Sedan tidigare hade teaterdirektören Edvard Stjernström från Stockholm förhyrt teatern den första perioden. Detta innebar att Stjernström även fick ansvara för invigningsföreställningen, vilken ägde rum 15.9.1859. Den påbjudna landsorgen efter den nyligen bortgångne Oscar I hade då också upphört.⁴²⁸

Föreställningen inleddes av Czapek som med sin orkester framförde en uvertyr. Därefter föredrogs till orkesterns medverkan en invigningsprolog författad av magister J.J. Biörklund, och slutligen framfördes skådespelet *Konung Karl X Gustaf* av Jeanette Stjernström.⁴²⁹

426. Smetanas dagbok 4.10.1859.

427. Jämför till exempel med GöteborgsOperan, invigd år 1994.

428. Kung Oscar I avled 8.7.1859.

429. Uvertyren omnämndes endast i GHT 16.9.1859. Jeanette Stjernström (1825–1857) född Granberg.

Direktör Stjernströms insatser för orkesterutvecklingen i landsorten blev nu att han fördubblade biljettpiserna till invigningskonserten, och enligt förannonseringen skulle hälften av behållningen gå till en ”grundfond och understöd för bildandet af en Orchester för Nya Theatern i Göteborg.”⁴³⁰ Så blev det också, och vid det följande styrelsemötet 24.9.1859 överlämnade teaterdirektören 1.206 kr till styrelsen samtidigt som han uttryckte sina synpunkter på och önskemål om hur pengarna skulle användas. Dessa var:

1. Pengarna skulle utgöra en fond med namnet *Orchesterkassan* och förvaltas av styrelseledamöterna för teatern.
2. Enligt direktör Stjernströms bedömning fanns det för närvarande inte någon möjlighet att bilda en fast orkester i staden, och därför skulle medel ur Orchesterkassan kunna utgå som stöd till de teaterföreståndare som hyrde teatern men ej kunde betala det pris som Joseph Czapek begärde för sin orkester.
3. Som tack för detta borde det aktuella teatersällskapet kunna ge en föreställning gratis där inkomsterna tillföll Orchesterkassan.
4. Då Czapek för sin orkester var beroende av spelningar på teatern, skulle problem komma att uppstå om teatern vid vissa tillfällen inte var uthyrd. Vid sådana tillfällen skulle Czapek för sina musiker kunna få en viss garantisumma.
5. Som tack för detta borde också Czapek ställa sin orkester gratis till förfogande för någon föreställning så att intäkterna kunde tillfalla Orchesterkassan.
6. Czapek begärde för orkesterbiträde vid teatern 75 kr per föreställning, ett belopp som styrelsen hade föreslagit att han skulle kunna ta ut. Stjernström ansåg emellertid, med hänvisning till kostnadsläget i huvudstaden, att 60 kr var det högsta antagbara budet. Då styrelsen ansåg sig medansvarig till denna skillnad i uppfattningar, beslutades att Czapek skulle få mellanskillnaden 15 kr ur Orchesterkassan för varje spelning.⁴³¹

Styrelsen ställde sig helt bakom Stjernströms åsikter, och protokollet från mötet kom att utgöra ett regeldokument där rättigheter och skyldigheter, tjänster och gentjänster, noggrant beskrevs. Den uttalade målsättningen var att ge Czapek ekonomiska garantier så att han kunde ha kvar sin orkester till nytta och nöje för stadens kulturliv. Så skedde också, och framgent kunde stadens invånare läsa följande i sin dagstidning: ”Under loppet af vintermånaderna komma att gifvas Instrumental-konserter till förmån för härvarande Orchester-ledamöter.”⁴³²

Detta ansvarstagande från Nya teaterns styrelse av Czapeks orkester innebar en ny fas i orkesterutvecklingen i Göteborg. Det är ett exempel på en tilltagande organisationsstruktur med ansvarstagande för det professionella musiklivet.

430. Annons i GHT 13.9.1859.

431. Protokoll för Göteborgs orkesterkassa 24.9.1859, NTAB, GUB.

432. GHT 23.1.1861.

Joseph Czapek hade kommit en liten bit på vägen för att få de ansvariga i staden att också intressera sig för det professionella musiklivet. Under de kommande åren tog styrelsen för Göteborgs orkesterkassa ansvar för dem av Czapeks musiker som var helt beroende av orkesterengagemang. Var och en av dem, sammanlagt sex musiker, garanterades en årsinkomst av 780 kr. Styrelsen utvecklade dessutom sitt ansvarstagande och tilldelade från år 1861 ytterligare sex musiker ett mindre belopp om 50 kr som ”gratifikation”.⁴³³

Förutom Czapeks orkester gav också Harmoniska sällskapet konserter till förmån för orkesterkassan.⁴³⁴ Dessa konserter inbringade tillräckligt med pengar, vilket erbjöd några av orkestermedlemmarna en viss regelbunden lön.⁴³⁵ Teaterstyrelsen kunde också glädja sig åt att trots utgifterna se orkesterkassan växa från 1.206 kr år 1859 till 1.430 kr år 1862 då styrelsen överlämnade kassan till den nybildade orkesterfonden med samma namn.⁴³⁶

Emellertid finns det också uppgifter som tyder på att musikerna likväl har haft det osäkert med sina inkomster. För att hjälpa Czapek och hans musiker startade I.P. Valentin i januari 1861 en insamling till förmån för orkestermedlemmarna ”...hvilka för de 3ne förstkommande månaderna icke hafva någon utsigt till förtjenst af den orsak att Theatern från och med nästa vecka kommer att tillsvidare förblifva stängd.” Valentin uppgav på listan för bidragsgivare att omkring 500 kr behövdes för att musikerna skulle klara sig. Enligt bidragslistan fick han in 115 kr.⁴³⁷

Planer på ett konserthus

Förutom planerna på en ny teaterbyggnad, fanns också de som förespråkade att en särskild konsertlokal skulle byggas. Detta framgår av arkitekten Adolf W. Edelsvärds (1824–1919) olika förslag från år 1852 till olika tillbyggnader av det nya börshuset. Börsen skulle kompletteras med en identisk byggnad väster om den befintliga, och dessa båda byggnader skulle vara förbundna med varandra med en arkaduppbyggnad. I samtliga förslag var den västra börsbyggnaden tänkt att tjänstgöra som musiksäl.⁴³⁸

Det är oklart på vems uppdrag Edelsvärd utarbetade ritningarna till en musiksäl. Ritningarna ingick i allmänna planer på att försköna den norra delen av dåva-

433. Protokoll för Göteborgs orkesterkassa 13.10.1860 och 4.3.1861 (NTAB, GUB).

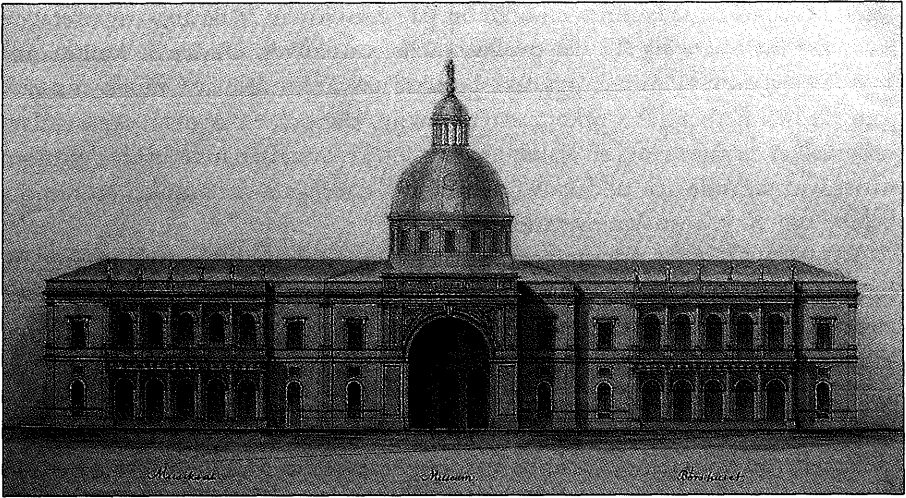
434. Se till exempel konsert 16.2.1861 då Harmoniska sällskapet under ledning av Smetana framförde *Skapelsen* av Haydn (annons i GHT 14.2.1861, se också Berg 1914 s. 242).

435. Revisionsberättelser för åren 1860 och 1861 (NTAB, GUB).

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

437. Sig. L 112:15, Valentinska familjearkivet, KB.

438. Kjellin 1949 ss. 128ff.



Ett av de tre förslag som Adolf W. Edelsvärd presenterade för att komplettera den norra fasadlängan vid dåvarande Stora torget år 1852. Utgångspunkten i samtliga förslag är att ett identiskt börshus även skulle byggas i den västra delen, och mittenpartiet varierade sedan i utformning. I förslaget ovan skulle de olika husdelarna vara för musikal, museum och Börsen.

(Källa: Adolf W. Edelsvärds receptionsalbum, Konsthögskolans arkitekturskola)

rande Stora torget, från år 1854 Gustaf Adolfs torg. Edelsvärd var visserligen själv en stor konst- och musikälskare, men detta ensamt förklarar inte hans nybyggnadsförslag, och det är därför troligt att hans arbete är resultat av ett uppdrag som han har fått. Planerna realiserades dock aldrig, och nästa gång diskussioner om ett konserthus i Göteborg kom upp var i och med Göteborgs musikförenings verksamhet, se vidare kapitel 5.⁴³⁹

439. Om A.W. Edelsvärd som järnvägsarkitekt, se Linde 1989.