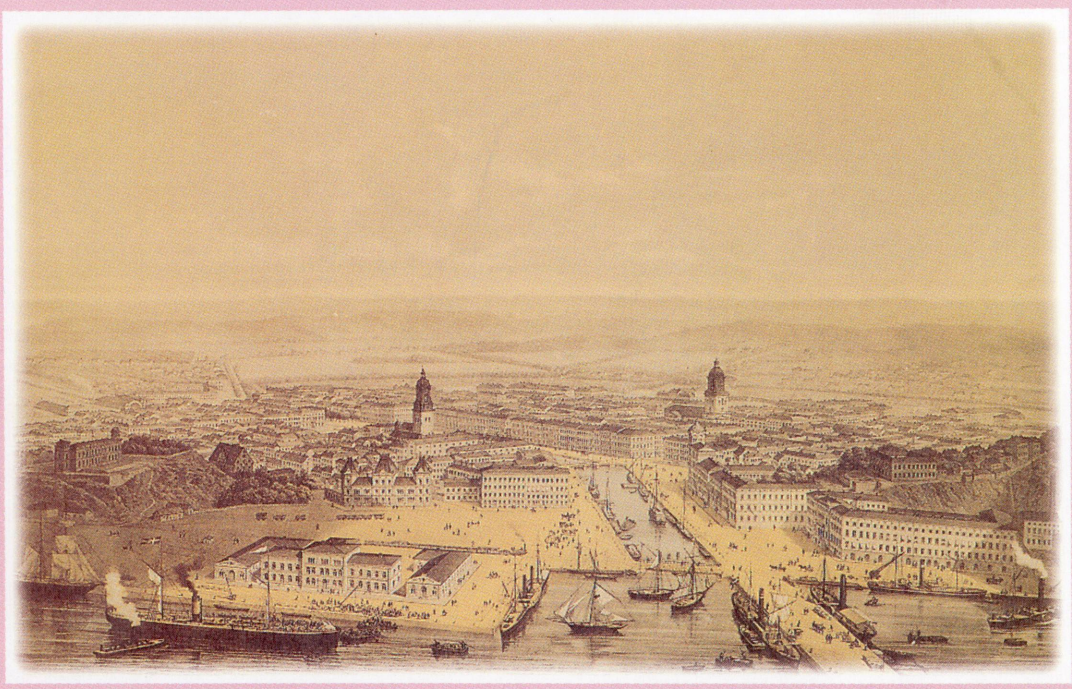
”Handel och Bacchus *eller* Händel och Bach?”



Det borgerliga musiklivet och dess orkesterbildningar i köpmannastaden Göteborg under andra hälften av 1800-talet

Anders Carlsson

"Handel och Bacchus
eller
Händel och Bach?"

Anders Carlsson

"Handel och Bacchus *eller* Händel och Bach?"

Det borgerliga musiklivet och dess orkesterbildningar i köpmannastaden Göteborg under andra hälften av 1800-talet

Skrifter från Musikvetenskap, Göteborgs universitet, nr 43

Tack till följande fonder som har bidragit med medel
och därmed möjliggjort tryckningen av denna bok:
Anna Ahrenbergs fond för vetenskapliga med flera ändamål och
Olof och Caroline Wijks utdelningsfond.

Tre Böcker Förlag AB
Humlegårdsgatan 8, 412 74 Göteborg
© Anders Carlsson
Omslagsfoto: Göteborg i början av 1870-talet. Tonlitografi av A. Nay efter teckning av O.A. Mankell. Källa: Göteborgs stadsmuseum.
Bild på försättsbladet: Nya teatern i Kungsparken, ur B.C. Malmbergs planschverk, Kungl. biblioteket.
Bild på eftersättsbladet: Konserthuset på Heden under uppförande sommaren 1904. Källa: Göteborgs stadsarkiv.
Grafisk formgivning: Anders Carlsson
Omslag: Alf Magnusson
Tryck: Grafikerna i Kungälv AB, 1996
ISBN: 91 7029 195 0
ISSN: 0348-0879

Till
Bo, Annalisa,
Måns och Maja

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

FÖRORD 13

INLEDNING 17

Problemställningar 20
Teorier om borgerlig offentlighet 21
Samhällsklass och bildning, s. 25
Musik som konst eller underhållning? 27
Konserten och konsertlivets organisationsutveckling 29
Hypotes och syfte 31
Forskningsläge 32
Metod och källmaterial 35
Källmaterialet omkring Bedřich Smetana, s. 36
Källmaterialet för orkestrarna, s. 38
Övrigt källmaterial, s. 40
Något om skrivsätt med mera 42
Oxfordsystemet, s. 42
Ortografi, typografi med mera, s. 42
Myntsorter, s. 43
Bokens uppläggning 44

KAPITEL 1.
STADEN OCH BEFOLKNINGEN. EN BAKGRUNDSTECKNING ... 47

Staden 48
Kommunikationer. Stadens strategiska läge 51
Näringslivet: handel, industri och kreditväsende 53
Befolkningen 56
Befolkningsutvecklingen med social struktur 56
Befolkningsstorleken, s. 56
Social struktur, s. 57
Hjälpverksamhet, s. 62
En begynnande arbetarrörelse, s. 66
Löner och levnadsomkostnader 67
Stadens ledning 70
Kulturliv och umgängessätt 72
Kulturliv, s. 73
Umgängessätt, s. 82

Kulturella inslag vid privata kalas, s. 92
Donationsverksamhet ... 96
Offentlighetsformer ... 100
En medelklass i Göteborg?, s. 101

KAPITEL 2.
DET BORGERLIGA MUSIKLIVET I GÖTEBORG 1850–1880 ... 103

Musik i offentlig miljö ... 103
Konsertlokaler i Göteborg ... 105
Bloms salong, s. 106
Södra Hamngateteatern, s. 111
Frimurarlogens Pelarsal, s. 114
Börsen, s. 115
Trädgårdsföreningens park, s. 116
Lorensbergs park, s. 117
Övriga konsertlokaler, s. 117
Musiken i stadens tidningar ... 118
Israel Sandström, s. 123
Axel Stål, s. 126
Musikerna ... 127
Musikutbudet ... 128
Konserter med benäget biträde, s. 130
Teatermusik, s. 135
Musik i kafémiljö, s. 137
Utomhusmusik, s. 138
Publiken ... 141
Biljettsystem och betalningsformer, s. 148
Musik i privat miljö ... 150
Stadens musikaliska salonger ... 150
Professionella musiker i de privata salongerna, s. 154
Amatörerna och de privata aktörerna i musiklivet ... 156
Barnen i det privata musiklivet, s. 158
Kvinnan i det privata musiklivet, s. 161
Mannen i det privata musiklivet, s. 166
Borgarklassens slutna sällskap ... 170
Harmoniska sällskapet, s. 173
Offentlig kontra privat sfär ... 182
Privat musikliv som barriär för offentligt musikliv, s. 186
Nya strömningar. Musikliv i förvandling ... 188
Joseph Czapek ... 189
Personen, s. 189
Verksamheten med kapellbildningar, s. 195
Musikalisk stil, s. 204

Bedřich Smetana 207
Personen, s. 208
Verksamheten, s. 215
Musikalisk stil, s. 220
Smetanamyten. Smetana i Göteborg efter år 1862, s. 225
Nya teatern och planerna på en orkester 236
Byggnaden, s. 238
Göteborgs orkesterkassa, s. 241
Planer på ett konserthus, s. 243

KAPITEL 3.
GÖTEBORGS ORKESTER, 1862–1866 245

Uppbyggnaden av orkestern 245
Tillblivelse och konstituering av direktionen 247
Ekonomi 249
Orkesterledning och -besättning 252
Ledning, s. 252
Besättning, s. 254
Löner och anställningsförhållanden 256
Löner, s. 256
Anställningsförhållanden, s. 258
Tvister, s. 259
Musiker – svenskar och utlänningar 261
Svenskarna, s. 261
Utlänningarna, s. 263
Orkesterns kvalitet, s. 265
Verksamhet 266
Orkesterns egen verksamhet 267
Pressens mottagande av orkesterns verksamhet, s. 269
1. Konserter till förmån för Göteborgs orkesterkassa, s. 269
2. Konserter à la Strauss, s. 275
3. Utomhuskonserter, s. 278
4. Välgörenhetskonserter, s. 281
5. Konserter arrangerade av Czapek, s. 282
Jämförelse mellan konsertgrupperna 1–3, s. 283
Medverkan i andras arrangemang 284
Medverkan i operaföreställningar, s. 284
Medverkan i teaterföreställningar, s. 287
Medverkan i övriga konserter, s. 289
Exkurs: Övriga konserter i stadens musikliv 289
Konserter med Göteborgsmusiker, s. 290
Konserter med gästartister, s. 293
Avveckling av orkestern 295
Resultatet av Göteborgs orkester 297

KAPITEL 4.
ÅTERHÄMTNING, 1866–1872 299
1866–1868 299
Soirées Modernes, s. 299
Göteborgs amatörkapell, s. 301
Elfrida Andrée, s. 303
Beyerböckska kapellet, s. 305
Göteborgs arbetareförening, s. 306
1868–1870 307
1870–1872 312
Nya teatern, s. 316

KAPITEL 5.
GÖTEBORGS MUSIKFÖRENING, 1872–1878 319
Uppbyggnaden av orkestern 319
Tillblivelse och konstituering av direktionen 321
Ekonomi 323
Orkesterledning och -besättning 327
Ledning, s. 327
Besättning, s. 328
Löner och anställningsförhållanden 332
Löner, s. 332
Anställningsförhållanden, s. 335
Tvister, s. 336
Musiker – svenskar och utlänningar 339
Andreas Hallén, s. 340
Svenskarna, s. 344
Utlänningarna, s. 345
Orkesterns kvalitet, s. 349
Verksamhet 351
Orkesterns egen verksamhet 352
Pressens mottagande av orkesterns verksamhet, s. 354
1. Abonnemangskonserter, s. 355
2. Populärkonserter, s. 374
3. Utomhuskonserter, s. 381
4. Välgörenhetskonserter, s. 387
5. Konserter arrangerade av Hallén, s. 389
6. Kammarmusikkonserter, s. 390
7. Övriga konserter, s. 391
Jämförelse mellan konsertgrupperna 1–3, s. 395
Medverkan i andras arrangemang 396
Exkurs: Övriga konserter i musiklivet 398
Konserter med Göteborgsmusiker, s. 399
Konserter med gästartister, s. 405

Avveckling av orkestern 409
Ekonomiska problem, s. 409
Möjligheter till ett offentligt ansvarstagande, s. 412
Avveckling, s. 413
Resultatet av Göteborgs musikförening 415

KAPITEL 6.
ÖVERSIKT. ORKESTERBILDNINGAR PERIODEN 1878–1905 417
Karl Valentin, s. 417
Stora teaterns orkester, s. 418
Orkestersällskapet L.L. och Göta Par Bricole, s. 420
Peter Lamberg, s. 421
Sundbergska kvartettsällskapet, s. 423
Konserthuset på Heden och Göteborg orkesterförening, s. 424

KAPITEL 7.
SAMMANFATTNING OCH DISKUSSION 427
Jämförelse av orkestrarna tillhöriga Joseph Czapek,
Göteborgs orkesterkassa och Göteborgs musikförening 433
Varför orkestrar i Göteborg? 434
Orsakerna till misslyckandena 437
Göteborgsmyterna: krämarstad eller progressivt centrum? –
Handel och Bacchus eller Händel och Bach? 439

Bilaga 1. Göteborgs orkesters repertoar 443

Bilaga 2. Konserter av Göteborgs orkester 458

Bilaga 3. Musiker i Göteborgs orkester 460

Bilaga 4. Göteborgs musikförenings repertoar 463

Bilaga 5. Göteborgs musikförenings konserter 529

Bilaga 6. Musiker i Göteborgs musikförening 535

Bilaga 7. Inbjudna solister till Göteborgs musikförening 542

Bilaga 8. Jules Schulhoff: *Souvenir de Moscou – Chant du Pêcheur* 546

Summary 555

Förkortningar 577

Källor och litteratur 578
Index 597

FÖRORD

"Jaha, och vad skall du forska i då?", frågade Jan Ling mig någon gång i tidernas begynnelse när ett helt koppel doktorander skulle sparkas igång. "Du vet väl att Smetana har bott här i stan?" – Jo, det visste jag ju. "Jamen gör nåt av det då!"

Efter en första rapport, där jag hade satt mig in i Smetanas verksamhet i Göteborg, fortsatte jag och upptäckte att det bildades en professionell symfoniorkester i kölvattnet av hans verksamhet när han hade rest hem. "Bra, gör nu färdigt det materialet, så har du en fin avhandling!"

Problemet var bara att jag kom tillbaka en tid senare och berättade att jag hade hittat ännu en orkester, vars verksamhet dessutom hade varit så omfattande att materialet svällde till det dubbla. Jan blev inte glad.

Fast själv tyckte jag det var roligt. Jag hade fått smak på arkivforskning och trivdes med att gå där bland alla gulnade blad.

Men man skall ju bli färdig också, och det blev inte jag. Ett tillfälligt vikariat på Musikhögskolans administration för att komma ikapp med ekonomin blev plötsligt åtta års heltidstjänstgöring och avhållsamhet från forskningen. En längre tids tjänstledighet blev förutsättningen för att kunna återuppta arbetet och slutföra det.

I den långa rad av personer som jag står i tacksamhetsskuld till på olika sätt, vill jag först och främst vända mig till Jan Ling. Arbetet påbörjades under en mycket stimulerande och formande period då jag arbetade som amanuens på Musikvetenskap. Jans entusiasm och värme har alltid varit storslagna, och den uppmuntran som jag alltid fick del av var en ständig sporre för att gräva vidare i material och frågeställningar.

När jag så beslutade mig för att återuppta arbetet vände jag mig till Olle Edström som då hade övertagit lärostolen efter Jan. Jag vände mig också till Sten Dahlstedt, musikforskare som med sin filosofiska läggning arbetar vid Idé- och lärdomshistoria vid Göteborgs universitet. Både Olle och Sten har varit av ovärderlig hjälp med konstruktiva råd och kritiska läsningar av texterna. För deras goda handledarskap tackar jag dem båda varmt.

Vid två seminarier vid Musikvetenskap har jag redovisat mina texter. Vid det första bidrog Martin Åberg från Historiska institutionen med värdefulla synpunkter, och vid det andra var det framför allt Ola Stockfelt som till stor nytta för mig nagelfor ett preliminärt slutmanus.

Vid arbetet med de delar som berör Göteborgs mer allmänna utveckling, det vill säga sådant som inte explicit hör till musiklivet, har jag fått ytterst värdefulla synpunkter och råd av ekonom-historikern Martin Fritz och etnologen Birgitta

Skarin Frykman. De har med sina egna Göteborgsforskningar djup kännedom om de delar av staden Göteborg som utgör ramverket för min framställning av musiklivet. Martin Fritz har också generöst låtit mig få ta del av ett bokmanus om stadens ekonomisk-historiska utveckling under 1800-talet. Boken är under publicering tillsammans med två andra delar. I synnerhet var kapitlet om levnadsförhållanden och livsvillkor i Göteborg under 1800-talet till stor nytta för mig.

Merparten av mitt källmaterial finns på olika arkiv. Det har periodvis varit ett mödosamt arbete att orientera sig i allt material som finns, och utan den kunniga och entusiastiska personal som finns vid arkiven hade arbetet väsentligt försvårats och ibland omöjliggjorts.

I Göteborg har mina viktigaste arkiv varit Göteborgs stadsarkiv, Göteborgs universitetsbibliotek, Teaterhistoriska museet, Stadsmuseet och Landsarkivet. Jag tackar därför Lars Torstensson, Anders Larsson, Brita Karlsson, LarsOlof Lööf och *all* övrig personal vid dessa arkiv för deras tillmötesgående och hjälpsamhet att hitta alla möjliga och omöjliga dokument. Tack även till personalen på Musik- och teaterbiblioteket vid min egen arbetsplats, Artisten.

Många resor har jag gjort till Stockholm för de viktiga arkiv som finns där: Musikaliska akademiens bibliotek, Musikmuseet och Svenskt musikhistoriskt arkiv. Vid dessa arkiv vill jag tacka Birgitte Horne Jensen, Anna-Lena Holm, Birgitta Dahl och alla deras kolleger. Anders Lönn tackar jag för de värdefulla råd han gav mig om uppställningen av mina repertoarlistor. Ett stort tack riktar jag också till Pia Nyström, som på slutet av mitt arbete hjälpte mig att hitta allt material som jag själv inte hade funnit tidigare.

Mezi hudebními archívy chci rovněž jmenovat Muzeum Bedřicha Smetany v Praze a vyjádřit upřímný dík paní dr. Olze Mojžíšové za její ochotnou pomoc a cenné kommentáře tykající se Bedřicha Smetany. (Bland arkiven skall jag slutligen nämna Smetanamuseet i Prag, där jag vill uttrycka min tacksamhet till dr Olga Mojžíšová för hennes stora hjälpsamhet och värdefulla kommentarer angående Bedřich Smetana.)

Jag har också en lång rad av privatpersoner som på olika sätt har varit till ovärderlig hjälp för mig. Ett särskilt tack vill jag rikta till Taimi Grehn som arbetade som forskningsassistent i ett Smetanaprojekt vid Teaterhistoriska museet i Göteborg under 1960-talet. Den stora kartläggning hon då gjorde av Göteborgsfamiljer som Smetana på olika sätt stod i kontakt med är ett unikt material som hon generöst har överlämnat till mig.

Många viktiga och givande samtal angående Smetanas person, hans musik och Smetanatraditionen i Tjeckien har jag också haft med mina kolleger vid Musikhögskolan Josef Holecek och Vladimir Kovař.

Av särskild vikt har kontakten varit med efterlevande till några av de aktörer i musiklivet som ingår i mitt källmaterial: Per Erlanson (dotterson till Per Johan Ållander), Jan Gumpert (sonsons son till Nathan Jacob Gumpert), Peter Lam-

berg (sonson till Peter Lamberg) och Albert Levan (son till Emil Levan). Den betydelse dessa personer har haft för mitt arbete är inte bara med anledning av det källmaterial de har bidragit med, utan också, och kanske framför allt, för den närhet till det historiska materialet som kontakten med dem har inneburit.

Katarina Danielsson hjälpte mig med en omfattande översättning av fyra artiklar på tjeckiska från 1912. Översättningen visade sig mycket värdefull, och bland annat hjälpte den mig att lösa ett problem som tidigare har varit ett tivsteämne bland några Smetanaforskare i Sverige. Hjärtligt tack!

Åke Edenstrand har bedrivit omfattande forskningar omkring militärmusiker och teatermusiker i Sverige. Flera av dessa personer har också relevans för mitt arbete, och jag vill därför uttrycka min tacksamhet för Åkes välvilja att låta mig få ta del av hans material och forskningsresultat.

Ett stort tack riktar jag också till Ulf Börje Berg som ställde ett värdefullt material från sin farfar Wilhelm Berg till mitt förfogande.

Ett särskilt tack vill jag rikta till Erik Frykman för hans generositet och sakkunniga hjälp med översättningen av summaryn.

Många, många fler personer har på olika sätt bistått mig, antingen genom att läsa texter som P.A. Tjäder, hjälpa mig med tydningen av hopplöst svårlästa tyska handskrifter som Angelika Kjellberg och Renate Lukschandl eller brevväxla med en parisisk kyrka efter gamla manuskript som Christiane Bergroth Aune. Vidare har Lars-Anders Carlsson varit till ovärderlig hjälp – som alltid – när datorn inte har velat samarbeta, Jan Yngwe har hjälpt mig omkring svårigheter med för små instrumentgrupper i en symfoniorkester, Torgny Stintzing har hjälpt mig med notexempel och Gunilla Linde och Kristina Söderpalm har tipsat mig om bildmaterial. Stort tack! Likaså tackar jag Musikhögskolans prefekt Henrik Tobin för hans tålamod och välvilja när det har gällt beviljandet av ständigt nya tjänstledighetsansökningar trots mina tidigare försäkringar om att den förra var den sista.

Av ovärderligt stöd har de medel varit som jag har erhållit ifrån olika fonder för material och resor. Tack till Fonden för ograduerade forskares arbete, Adlerbertska forskningsfonden, Mannheimerfonden, Anna Ahrenbergs fond, Stiftelsen Lars Hiertas Minne, samt Kungliga och Hvitfeldtska stipendieinrättningen. Tack även till Anna Ahrenbergs fond och Olof och Caroline Wijks utdelningsfond som har bidragit med medel för tryckningen av denna bok.

Slutligen vill jag framföra min uppriktiga och djupaste tacksamhet till mina föräldrar Bo och Annalisa. Deras varma deltagande, personliga och ekonomiska stöd och min fars värdefulla språkgranskning har väsentligt underlättat slutförandet av detta arbete. Denna bok tillägnar jag dem och mina två barn Måns och Maja.

Göteborg i mars 1996
Anders Carlsson

INLEDNING

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6. Rubenson 1859e.

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

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

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

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

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

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

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

---

7. Ehn och Löfgren 1982 s. 70.
8. Raynor 1978 ss. 100f.
9. Raynor 1978 ss. 108ff. Om jämförelsen mellan orkesterns uppbyggnad och industrialismens arbetsfördelning, se också Small 1987.

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

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

PROBLEMSTÄLLNINGAR

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

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

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

Teorier om borgerlig offentlighet

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

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

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

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

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

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

12. Habermas 1984 ss. 48ff.

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

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

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

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

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

14. Habermas 1984 s. 15.

15. Melberg 1977 s. 15.

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

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

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

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

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

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

16. Habermas 1984 s. 64.

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

18. Habermas 1984 s. 54.

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

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

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

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

---

19. Habermas 1984 s. 42.

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

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

Samhällsklass och bildning

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

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

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

22. Hobsbawm 1984

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

24. Jämför Herbert Spencer och Charles Darwin.

25. Habermas 1984 s. 97.

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

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

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

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

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

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

---

26. Liedman 1991 s. 192.

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

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

29. Weber 1975 s. 57.

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

Musik som konst eller underhållning?

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

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

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

30. Weber 1975 s. 126.

31. Se till exempel Ballstaedt och Widmaier 1989.

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

33. Ling 1989 s. 174.

34. Stockfelt 1988 särskilt ss. 82–91.

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

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

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

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

35. Sponheuer ss. 21 respektive 11.

36. Edström 1989 s. 96.

37. Jämför Tegen 1986 ss. 13f.

38. Jämför Reimers 1975.

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

Konserten och konsertlivets organisationsutveckling

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

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

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

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

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

40. Heister 1983 s. 209.

41. Jämför Heister 1983 s. 193.

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

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

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

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

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

---

42. Heister 1983 s. 183.

43. Heister 1983 ss. 128f.

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

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

HYPOTES OCH SYFTE

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

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

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

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

FORSKNINGSLÄGE

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

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

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

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

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

45. Se till exempel Heister 1983.

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

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

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

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

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

48. Large 1970 s. 71.

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

50. Séquardtová 1985.

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

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

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

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

Däremot har nästintill ingenting skrivits om de orkesterbildningar som gjordes på 1860- och 1870-talen. Göteborgs orkester, det mindre av de två orkesterförsöken, har varit känd och omnämns i Berg 1914 och i *Musiken i Sverige* III. Göteborgs musikförening omnämns däremot ytterst litet i Berg[51] och inte alls i *Musiken i Sverige*. Inte heller Håkan Edlén omnämner orkestern i sina skrifter, och Bo Wallner omnämner den lika summariskt när han ger en översikt över 1800-talets göteborgska musikliv i sin omfattande Stenhammarbiografi.[52] Det tycks med andra ord som om källmaterialet för i synnerhet den sistnämnda orkestern har legat orört under all tid.

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

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

52. Wallner 1991 del 2 s. 445.

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

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

METOD OCH KÄLLMATERIAL

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

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

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

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

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

Källmaterialet omkring Bedřich Smetana

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

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

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

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

Smetanamaterialet är vid sidan av orkestermaterialet den mest värdefulla källan för denna avhandling. Materialet är inte bara betydelsefullt för förståelsen av tonsättarens eget liv, utan också för förståelsen av musiklivet i Göteborg. Av det samlade Smetanamaterialet är hans dagböcker viktigast. Tonsättaren skrev regelbundet korta anteckningar om sådant som engagerade honom för dagen. Det kunde gälla undervisning, fester, middagar, konserter, repetitioner, komponerande, väntan på brev från Böhmen, kärlekskrankhet, bakfylla, illamående med mera. Vissa av dagböckerna är förkomna, och de som finns omfattar perioderna januari till juni 1857 samt januari 1859 till mitten av maj 1862.[54] Således saknas – dessvärre! – hösten 1856, då Smetana anlände till staden samt andra halvåret 1857 och hela året 1858.[55]

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

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

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

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

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

Källmaterialet för orkestrarna

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

59. GP 10.9.1859.

60. GUB, KB och MM.

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

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

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

Övrigt källmaterial

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

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

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

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

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

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

ikonet vissa förtjänster; i början av lexikonet anger författaren att källorna består av diverse lexika samt uppgifter grundade på egen kännedom. När man studerar de olika artiklarna, är det ofta tydligt när författaren har varit initierad respektive oinitierad. Exempel på initierade artiklar är för göteborgare såsom Hilda Sandels, Israel Sandström och Eugène Sundberg, vilka också är personer som det i övrigt saknas närmare personuppgifter om. Lexikonet tycks dock vara mer Stockholms- än Göteborgscentrerat. Som exempel kan nämnas att Harmoniska sällskapet i Stockholm anges med en artikel, vilket inte är fallet med samma sällskap i Göteborg. Lexikonet är odaterat men troligen skrivet under 1870-talet. Ett stöd för detta antagande är att artikeln om Israel Sandström, en artikel som är mycket initierad, inte anger Sandströms dödsår, 1880.[64]

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

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

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

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

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

66. Prytz 1913.

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

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

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

NÅGOT OM SKRIVSÄTT MED MERA

Oxfordsystemet

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

Ortografi, typografi med mera

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

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

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

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

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

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

För uttydning av använda förkortningar hänvisas till förkortningslistan.

Myntsorter

Under början av undersökningsperioden hade Sveriges valuta tre olika myntsorter. Sedan år 1834 tillämpades den så kallade silvermyntfoten. Enligt denna var *1 riksdaler specie* (rdr sp) = *2⅔ riksdaler banko* (rdr bko) = *4 riksdaler riksgälds* (rdr rgs). En annan omräkning var 1 rdr bko = 1 ½ rdr rgs. Det var den senare myntsorten, riksdaler riksgälds, som var den vanligast förekommande.[68]

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

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

För de omräkningar som behöver göras i denna avhandling kan följande formel gälla: *1 rdr bko = 1½ rdr rgs = 1½ rdr rmt = 1½ kr.*

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

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

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

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

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

BOKENS UPPLÄGGNING

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

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

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

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

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

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

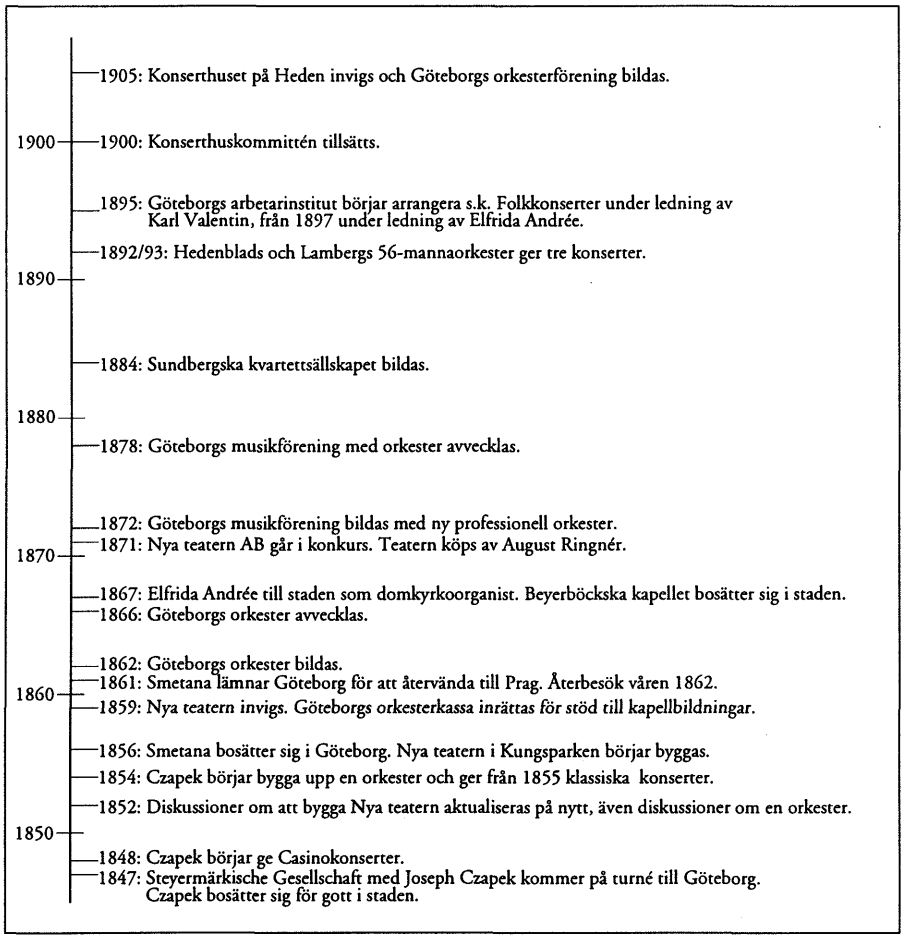
Kapitel 5 beskriver Göteborgs musikförenings uppkomst, organisation och verksamhet. Till kapitlet finns fyra bilagor (bilagorna 4–7) med redovisning av orkesterns repertoar, konserter, musiker och inbjudna solister.

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

70. Lagerberg 1913 s. 111.

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

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



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


HG
B
CK
F
GK
BH
SH/MT
GS
DK
S
S
A
HE
S
T
NT
E
HK
KH
L
WALLGRAV
Haga Torg
Kungs Torget
Exercis Heden

KAPITEL 1

STADEN OCH BEFOLKNINGEN. EN BAKGRUNDSTECKNING

För att underlätta läsningen längre fram om musiklivet, orkesterbildningar med mera, skall här först ges en introduktion till staden Göteborg och dess befolkning. Den gör inget krav på fullständighet, vilket skulle kräva utrymme som här inte är möjligt. Denna del skall istället ses som en presentation av staden i de delar som har relevans för uppbyggnaden av musiklivet längre fram. Genom att diskutera befolkningen vill jag visa på de skillnader som fanns mellan olika sociala grupper, vilken del av befolkningen som bar upp förändringarna i musiklivet och vad den göteborgska överklassen hade för sammansättning, hur maktstrukturerna såg ut, vad de ekonomiskt, politiskt och kulturellt ledande personerna hade för ekonomiska förutsättningar, och vad de hade för kultur- och umgängesvanor. Avslutningsvis skall i detta kapitel diskuteras vilka offentlighetsformer som framträder efter genomgång av stadens olika befolkningsskikt och miljöer.

I kommande kapitel återkommer jag till dessa miljöer och frågeställningar, men då med en fördjupning i det musikaliska materialet.

Utsnitt ur Karta öfver Göteborg sammandragen efter äldre och nyare kartor år 1872 *av Robert Söderqvist.*

På kartan utmärks de byggnader och platser som nämns i boken.

A = Arbetareföreningens lokal, B = Börsen, BH = Bloms hotell, BS = Bloms salong, CK = Christinæ kyrka, DK = Domkyrkan, E = Exercishuset, F = Frimurarlogen med Pelarsalen, GK = Hotell Göta källare, HK = Hagakyrkan, HE = Högre Elementarläroverket med Solennitetssalen, HG = Hotell Garni där också Café du Commerce låg, KH = Den plats där Konserthuset på Heden byggdes år 1905, L = Lorensbergs park, MT = Mindre teatern, NT = Nya teatern, S = plats där Bedřich Smetana har bott, SH = Södra Hamngateteatern, T = Trädgårdsföreningens park.

(Källa: Stadsbyggnadskontorets arkiv, Göteborg)

STADEN

Byggd på 1600-talet som en försvarsanläggning med vallgrav, vallar, kasematter och bastioner till skydd mot eventuella angrepp, började staden redan i början av 1800-talet att förändras och få ett mer öppet utseende. Förortsbebyggelser hade tillkommit redan tidigare, och successivt skulle dessa komma att inkorporeras med staden under seklets gång. I huvudsak bodde i dessa stadsdelar den del av arbetarklassen som för sitt uppehälle dels var beroende av närheten till hamnen, dels hade sin arbetstid förlagd till kvälls- och nattetider då stadsportarna var stängda. Men det fanns också borgare som fann det lägligare att bo utanför stadsgränsen och stakade ut tomter åt sig i någon av de olika hagarna. Redan från 1630-talet finns detta omnämnt.[1]

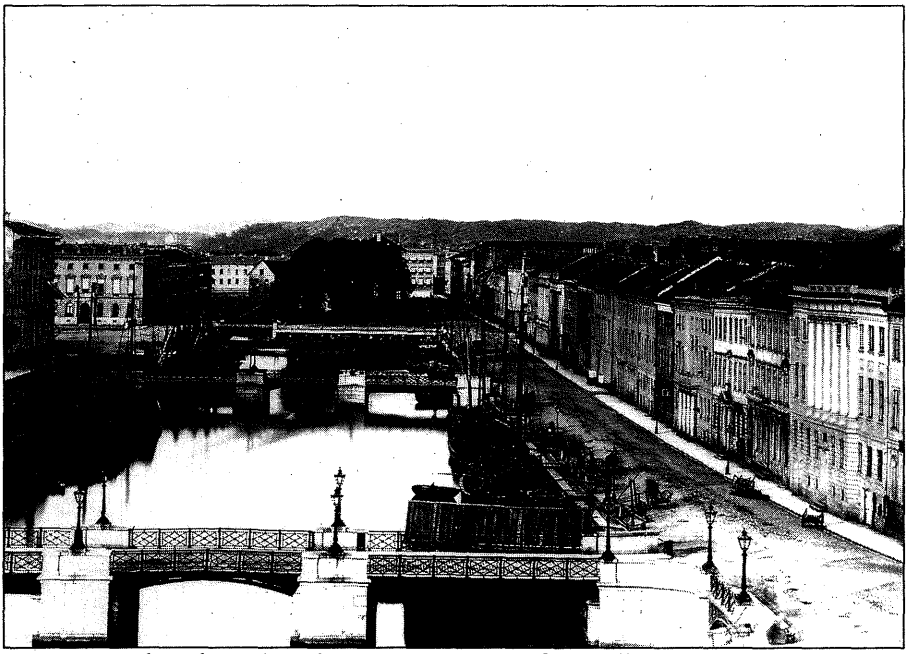
En sådan var Olof Wijk d.ä. som byggde upp sin förmögenhet som kaparredare för den 36 man starka båten Snappopp som kapade de understödsfartyg som användes vid Danmark/Norges angrepp mot Sverige år 1808. Denna för staden lysande tid följdes av den än mer vinstbringande kontinentalblockaden då Wijk bedrev handel med England, som Sverige formellt var i krig med. År 1816 lämnade Wijk Masthugget, fick burskap i Göteborg och slog sig ner där som grosshandlare och aktad man, bland annat som en av Borgerskapets äldste. Han blev populär genom att driva igenom utläggningen av Nya Allén, men han retade också gallfeber på många genom att år 1853 vid Lilla Torget anlägga sitt eget palats, som med sina fem våningar inte bara överglänste omkringliggande hus inklusive landshövdingens residens, utan också med sin höga tornspira tog upp tävlan med stadens två kyrkor.[2]

Men det var trots allt inom Vallgraven den egentliga staden utvecklade sig. De två förödande bränderna 1802 och 1804, varvid bland annat området mellan Västra och Östra Hamngatorna samt mellan Stora Hamnkanalen i norr och Vallgraven i söder helt hade brunnit ner, medförde ett stort återuppbyggnadsarbete som skulle komma att ta många år. Samtidigt gav detta möjligheter till en enhetlig återuppbyggnad med stora förskönings: år 1803 utfärdades en ny byggnadsförordning som påbjöd att endast stenhus fick byggas innanför Vallgraven. Längs kanalerna skulle husen ha minst två våningars höjd, och vidare skulle Magistraten godkänna alla ritningar. Carl von Linné hade år 1746 efter sitt besök i staden skrivit att den var

"... den täckaste stad ibland alla i riket ..." [3]

---

1. Göransson 1923 s. 11.
2. Adamson 1974, Bothén 1978 och Kjellin 1972. Se vidare Wijks hus på omslagsbilden.
3. Linné 1746. Linné gjorde år 1746 en resa till Västergötland och Bohuslän varvid han den 9 juli också besökte och gav en målande beskrivning av den "täcka" staden med trähus och planterade lövträd, men som också hade illaluktande kanaler.



Stora Hamnkanalen och Södra Hamngatan sett från Lilla torget mot öster. Längst bort skymtar Brunnsparken och Hotell Göta källare. Foto från 1861 av J.P. Peterson. (Källa: GSM)

Nu hade man möjlighet att på nytt bygga den vacker, vilket också skedde, och snart var Södra Hamngatan med sina trevåningshus ritade av stadsarkitekten Carlberg det praktfullaste som staden kunde visa upp. Den kostsamma återuppbyggnaden möjliggjordes bland annat av de ofantliga vinster många i staden gjorde under det så kallade kontinentalsystemet. Stadsbilden var emellertid kontrastrik, och vid sidan av det ståtliga som började växa fram, fanns det också rent lantliga inslag med grisar, hönor och andra fän: ännu 1835 promenerade baggar omkring på Kronhusgatan, och –

> "1840 såg sig myndigheterna tvungna att skärpa ett tidigare förbud mot kreaturs utsläppande på stadens torg och gator. Förutom vite och skadeersättning skulle man även få böta 1 rdr banco för varje häst, oxe, ko, svin eller får och 24 skilling för varje kalkon, gås, höna eller anka. Förbudet tycks dock inte omedelbart ha gjort någon större effekt, ty året därpå kom det klagomål från Lilla Bommen, där en längre tid flera svin strukit omkring. "[4]

Grisar, höns och liknande försvann så småningom, förmodligen till de flestas belåtenhet.[5] Motsatt blev reaktionen när myndigheterna förbjöd ett annat lantligt

4. Kjellin 1973 s. 27.

inslag, de regelbundna *marknader,* som flera gånger om året ägde rum och som förband staden med landsbygden. Det började när statyn över Gustav II Adolf år 1854 skulle placeras på dåvarande Stora torget framför Börsen. Torget som dittills hade varit centrum för torghandeln döptes då om till Gustaf Adolfs torg och marknadshandeln fick flytta till Kungstorget, vilket också skedde under protester. Tio år senare försökte myndigheterna stoppa marknadshandeln även där, dock utan framgång. Marknaderna var så viktiga som en slags folkliga karnevaler, att de levde vidare in på 1900-talet trots att den största, Larsmässemarknaden, formellt avskaffades år 1866.[6]

Redan i början av 1800-talet växte staden utanför sina egentliga gränser som utgjordes av Vallgraven. De stora försvarsvallarna raserades, och som ett grönt bälte runt staden drogs Nya Allén. Trädgårdsföreningens park anlades år 1842 och blev omgående stadens största folknöje under den varmare årstiden. Men framför allt skedde under första hälften av 1800-talet en stor nybyggnation innanför Vallgraven på de stora arealer som frilades när försvarsanläggningarna raserades. Fabrikerna i Rosenlundsområdet, f.d. Sahlgrenska sjukhuset (nuvarande Sociala huset) och Centralstationen fick härigenom möjligheter att uppföras. När sist av allt Stora Nygatan hade lagts ut under 1850-talet fanns inte längre några lediga områden i den gamla stadskärnan kvar. Det var därför under det kommande decenniet som visionerna tog form, de nya riktlinjerna drogs upp och stadens gränser definitivt sprängdes.

Den år 1862 utlysta stadsplanetävlingen inledde den "*tredje* epoken i Göteborgs stadsplans utveckling."[7] Enligt det segrande förslaget (av Kungl. Maj:t stadfäst år 1866) byggdes nu staden ut dels åt nordost i det sanka området Gullbergs vass som dränerades och bland annat användes till bangårdar, dels – och framför allt – åt söder.[8] Utbyggnaden söderut hade redan inletts med den år 1859 invigda *Nya teatern,* och ungefär samtidigt formades idéen om en paradgata åt söder upp mot Lorensbergsområdet.[9] År 1872 stod det *Engelska kvarteret* färdigt, och redan vid slutet av 1880-talet var Kungsportsavenyn bebyggd ända upp till Lorensberg med det ena huset ståtligare än det andra. Runt Avenyn och Vasagatan växte nya

5. Detta gällde innerstaden, i stadsdelar som till exempel Landala fanns fårskötsel och hönor i anslutning till bostadshusen kvar långt in på 1900-talet.

6. Marknaderna var flera olika. Först förbjöds de regelbundna vår- och höstmarknaderna (jämför GHT 31.3.1864 och 6.4.1865). Avskaffandet av Larsmässemarknaden ledde till kraftiga protester. Enligt GHT 31.3.1864 hade enbart denna marknad 20.000–30.000 besökare. Se vidare Skarin Frykman 1993.

7. Lilienberg/Samuelson 1923 ss. 42f. Gudrun Lönnroth gör en delvis annan periodindelning av stadens bebyggelsehistoria: 1) fram till 1840-talet, 2) perioden 1840–70, 3) 1870–1930 med industrialismen. Se Lönnroth 1981 s. 9.

8. Enligt det ursprungliga "Förslag till utvidgning af Göteborgs stad upprättadt af kommitterade 1863" skulle även Gullbergsvassområdet bebyggas med geometriskt regelbundna bostadskvarter, salutorg, alléer och en stor park. Stadens utseende tedde sig enligt detta förslag mycket praktfullt, men realiserades enbart till vissa delar (se Fritz 1993 ss. 51–54).

stenstäder upp för medel- och överklass. För arbetarklassen hade nya områden i bland annat Annedal anvisats. Efter beslutet om den nya stadsplanen, kom ytterligare en förändring som utvidgade staden, denna gång åt väster. Det var inkorporeringen av Carl Johans församling med stadsdelen Majorna från och med år 1868.

Kommunikationer. Stadens strategiska läge

Sprängningen av stadens gränser på det lokala planet hade också motsvarigheter på ett övergripande plan. I takt med att kommunikationerna byggdes ut med framför allt järnvägarna, blev stadens strategiska läge än mer gynnsamt. I och med förlusten av Finland till Ryssland år 1809 låg inte längre Stockholm i landets centrum. Tyngdpunkten hade istället förskjutits västerut, och Stockholm var nu den yttersta utposten mot öster. Två faktorer verkade gemensamt till Göteborgs fördel under denna tid. Den ena var den stagnation inom ekonomi och näringsliv som huvudstaden upplevde under perioden 1750–1850. Den andra var Västeuropas ekonomiska styrka och Nordsjöekonomins inflytande. Göteborgs läge som brygga mellan det svenska upplandet och det europeiska omlandet, eller enklare uttryckt: mellan Sverige och Europa, var bokstavligt talat guld värt. Se vidare nedan under "Näringslivet".

August Strindberg beskrev detta gyllene läge när hans alter ego Johan i *Tjänstekvinnans son* år 1872 reste ner från Stockholm för att söka arbete i Wilhelm Åhmans teatergrupp som hyrde Nya teatern:

> "Men han märkte dock att här fanns något, som saknades i huvudstaden. Gick han ner till hamnen såg han en flotta, som var destinerad till utlandet nästan helt och hållen, och stora fartyg underhöllo regelbundna förbindelser med kontinenten. Människorna och byggnaderna föreföllo icke så exklusivt svenska, tidningarna voro likasom mera vakna på de stora rörelserna ute i världen. Huru nära var icke härifrån till Köpenhamn, Kristiania, London, Hamburg, Havre! Här skulle Stockholm ha legat, här vid en vik av världshavet, under det att nu huvudstaden låg i en krok borta vid insjön Östersjön. I sanning, här låg cellen till ett nytt centrum, och nu förstod han, att Stockholm icke längre var nordens medelpunkt, utan att Göteborg höll på att bli det." [10]

9. Så gott som samtliga inlämnade förslag innefattade en bred aveny söderut från Kungsportsbron. Enligt ett förslag skulle Göteborg till och med efterlikna Paris med tolv lika breda avenyer som strålade ut från centrum (muntlig uppgift från Ralph Scander). Avenyn blev omedelbart göteborgarnas stolthet, men namnet "Kungsportsavenyn" var dock länge omtvistat (Kjellin 1972 s. 33). De kritiska reagerade mot den förhävande benämningen *aveny*: "hvarföre ej genast försvenska detta namn till Kungsportsvägen?" (GHT 12.12.1873)

10. Strindberg 1913 s. 56.

Redan tidigt hade stadens strategiska läge i kombination med den utökade *ångbåtstrafiken* fått betydelse för musiklivet i Göteborg. År 1843 uppmärksammades staden i en liten artikel i *Neue Zeitschrift für Musik* där det berättades att staden visserligen inte själv kunde glädja sig åt några större musikframföranden, men att staden tack vare ångbåtstrafiken kunde få besök av talanger som annars inte skulle ha kommit.[11]

Att Göteborg blev landets ut- och inskeppningshamn nummer ett berodde inte bara på att staden i sig var en betydande industri- och hamnstad utan hade också sin orsak i de utbyggda kommunikationerna *inåt* landet.[12] Västra stambanan Stockholm–Göteborg som invigdes år 1862 blev en verklig pulsåder för handeln.[13] För persontrafiken blev den likaså betydelsefull, inte minst för musiklivet där marknaden för musiker och artister gjorde det alltmer nödvändigt med turnéer, gästbesök, notleveranser med mera. Restiden förkortades med den nya järnvägen från flera dygn till en dag, och många obehagliga upplevelser besparades resenärerna. Bedřich Smetana, som i en kall aprilmånad 1861 gjorde en konsertturné till huvudstaden delvis medelst diligens, jämförde denna vinterresa i Sverige med att resa i Valakiet eller genom tatarernas land. Han beskrev i dagboken och i ett brev till hustrun hur resenärerna ena gången fick stiga ur mitt i vinternatten för att hästarna ej kom upp för en nerisad bergknalle och en annan gång för att vagnen hade kört fast i sörjan och kusken tvangs springa tillbaks till skjutshållet för att hämta hjälp.[14]

De positiva erfarenheterna av stambanan bidrog starkt till anläggningen av ytterligare järnvägar: den 1.2.1863 öppnades linjen Göteborg–Jönköping för allmän trafik, men framför allt bör nämnas Bergslagsbanan Göteborg–Falun, "ett av de största ekonomiska åtaganden som göteborgska köpmän gjorde,"[15] och även ett projekt som Göteborgs stad engagerade sig i.

Ytterligare ett exempel på stadens strategiska läge är Göteborg som utskeppningshamn för den oändliga ström av emigranter, som tog sin början under mitten av 1850-talet och sedan fortgick till långt in på 1900-talet. Totalt var det cirka 1,2 miljon svenskar som utvandrade under åren 1851–1930, och de allra flesta av dem lämnade sitt hemland via Göteborg.[16]

---

11. *Neue Zeitschrift für Musik* band 18 nr 48, 15.6.1843.
12. Jämför Fritz 1980 s. 154f och Attman 1963 s. 47.
13. Den första sträckan av stambanan från Göteborg till Jonsered invigdes redan år 1856.
14. Smetanas dagbok 4.4.1861 samt brev till hustrun Bettina Smetanová daterat Stockholm 8.4.1861 (sig. MBS, S 217/137). Dessa äventyr råkade Smetana ut för på sträckorna Töreboda–Örebro och Arboga–Stockholm. Sträckorna Göteborg–Töreboda och Örebro–Arboga var farbara med tåg, vilket Smetana utnyttjade, se dagboken samt särskilt dokument med Smetanas anteckningar över resan (sig. MBS, S 217/1101).
15. Attman 1963 s. 150.
16. Artikeln "Emigration" i NE samt Hermansson 1984.

Att staden genomgick en remarkabel förändring under andra hälften av 1800-talet märks tydligast om vi jämför början med slutet. Vid periodens början var fortfarande ångbåt och postdiligens de snabbaste färdsätten. Bud inom staden, vilken fortfarande låg koncentrerad inom Vallgraven, skickades med någon tjänare som vanligtvis gick till fots. Vid periodens slut åkte man tåg till Stockholm på en dag. Inom staden åkte man spårvagn sedan år 1879, och sedan mitten av 1880-talet var telefonen installerad hos de rikare familjerna.

Näringslivet: handel, industri och kreditväsende

Förändringarna i stadsbilden hade sina rent materiella orsaker, och dessa var att finna i näringslivets starka tillväxt.[17] Bidragande orsaker till detta var bland annat skråväsendets avskaffande år 1846 och näringsfrihetsförordningen år 1864 som tog bort ett tidigare regleringssystem och i stället gav individen full frihet till ekonomisk verksamhet. Till detta kom de Gripenstedtska reformerna åren 1858 och 1865 varigenom full frihandel skapades och den internationella marknaden låg öppen.

Artur Attman anger perioden 1860–1913 som den första omvandlingen av Sverige från agrarland till industristat.[18] Tidigare förmögenhetsbildningar hade under 1700-talet bland annat gjorts genom Ostindiska kompaniets handel, och över huvud taget var *handelshusens* starka ställning och funktion av förmedlare mellan inlandet och omvärlden ryggraden för stadens näringsliv. En mycket speciell epok i stadens näringsliv var under *kontinentalsystemet* den av Napoleon påbjudna blockaden av England gentemot övriga Europa. Göteborg fungerade då som en slags frihamn med därtill hörande smuggling och handelsspionerі, där engelska varor lossades och sedan exporterades vidare till övriga europeiska länder. Dåvarande tolagskamrern Johan Jacob von Holten skrev om denna period då allt gick att ordna med köpta fribrev, turkiska pass med mera: "Man frågade varken efter edgång eller samvete."[19] De stora vinster som gjordes kom inte bara de inblandade köpmännen och smugglarna till del. Under denna period sjönk också behovet av fattigvård i staden från tidigare 10–11 procent till 6 procent.[20]

17. Jämför diagram över industrins produktionsvärden i Göteborgsområdet 1850–1913 i Attman 1963 s. 90. Smärre konjunktursvängningar minskade vinsterna vissa år, men i huvudsak uppvisar diagrammet en stabil uppgång. Från cirka mitten av 1890-talet vittnar staplarna om en hausseartad uppgång.
18. Attman 1963 s. 5.
19. Tiselius 1935 s. 4. Tolag var en avgift som togs ut på varor vilka infördes till stapelstäder.
20. Fällström 1974 s. 52. När sedan lågkonjunkturen under 1820-talet satte in steg antalet fattighjon av befolkningen till 12–16 procent.





Östra (överst) och Västra Hamngatorna mot söder. Hamnkanalerna var från början även utgrävda i dessa gator, och de sista delarna lades inte igen förrän under 1900-talet. Fotografier från 1870-talet. (Källa: GSM)

Omvärldens behov av järn och trävaror hade ända sedan stadens grundläggning varit förutsättningen för näringslivets blomstring, och fortfarande vid 1800-talets mitt var utrikeshandeln den viktigaste näringsgrenen i staden.[21] Men under andra hälften av seklet tog *industrialiseringen* alltmer över, och man kan tala om en första industrialiseringsfas på 1870-talet.[22] Mest var det textil- och livsmedelsindustrin som växte, där bomullsindustrins etablering skedde i stora fabriker med maskinell drift och med dominans av kvinnlig arbetskraft. Dock var länge dessa anläggningar lokaliserade där kraftbehovet enkelt kunde tillgodoses, vid fall och forsar utefter Säveån och Mölndalsån. Om stort *arbetarantal* var kännetecknande för textilindustrin, var höga *produktionsvärden* kännetecknande för livsmedelsindustrin till följd av de dyrare råvarorna. Livsmedelsindustrin hade även tidigare haft en förankring i staden genom framför allt Carnegie & Co:s tillverkning av socker och porter, men under seklets andra hälft utvecklades också andra näringar såsom bryggeri-, bageri-, margarin- och chokladnäringarna. Andra stora delar inom industrialiseringen var mekaniska verkstäder, framför allt Keillers Mekaniska Verkstad, samt pappers- och grafisk industri. *Varvsindustrin* och *rederinäringen* kom igång först senare mot slutet av den aktuella undersökningsperioden.

Kreditväsendet skall nämnas som en tredje viktig näringsgren under den berörda perioden i Göteborg. Med den viktiga handeln följde en lika omfattande verksamhet med valuta- och växelaffärer samt med kreditförmedling, det vill säga mellan placeringsvilliga och kreditbehövande. Tidigare hade dessa affärer i mycket skötts genom handelshusens försorg eller av mäklare, men från 1860-talet tog affärsbankerna alltmer över.

De personer, som längre fram skall visa sig vara de ekonomiska garanterna och styresmännen för orkesterbildningarna i staden, återfinns som ledande personer inom de näringsgrenar som ovan har nämnts. I huvudsak var det vinnare inom handels-, industri- och finansmarknaderna som är huvudpersonerna. Men att det också var en riskfylld verksamhet visar exemplet med stadsmäklaren H.W. Ström, som på grund av andras konkurser själv gick samma väg år 1868.[23] Dessförinnan satt H.W. Ström som ledamot i styrelsen för Nya teatern från år 1855 till 1868, men från år 1869 fick han en ersättare i assessor H. Westin.[24]

Beträffande de ekonomiska och näringsmässiga *konjunkturerna* under den aktuella perioden, gällde att Göteborg fick del av högkonjunkturen under och efter Krimkriget 1853–56. Under hösten 1857 skedde däremot ett omslag med en omfattande internationell handelskris som fick återverkningar på handelshus

21. Attman 1963 s. 12.
22. Fritz: *Opublicerat manuskript* ...
23. Attman 1963 ss. 233f.
24. Se protokollen för bolagsstämmorna i Nya Theateraktiebolaget i Göteborg, GUB.

och företag även i Sverige. Krisen övervanns dock, och efter några år var förhållandena återigen normala. År 1866 kom en ny kris som varade några år fram till början av 1870-talet, då kraftig högkonjunktur rådde i synnerhet åren 1871–75. Mot slutet av detta decennium, redan från slutet av 1878, skakades dock den finansiella världen mycket djupt och 1879 var ett för handelshusen, kreditmarknaden och industrin mycket tungt år. I Stockholm var A.O. Wallenbergs Stockholms Enskilda Bank hotande nära konkurs. I Göteborg föll, med stora följdverkningar, David Otto Franckes hela imperium med AB Göteborgs Handelskompani och Rosendahls Fabriker AB. 1880-talet var sedan ett betydligt lugnare decennium än det föregående, och på 1890-talet blev konjunkturerna åter mer gynnsamma.[25] I europeisk historia talas om "the great depression" för perioden cirka 1875–95.

Det skall visa sig att musiklivet i synnerhet med orkesterbildningarna följde de konjunktursvängningar som ovan har beskrivits. Den första organiserade orkestern *Göteborgs orkester* var verksam från år 1862 och lades ner 1866. Den andra och verkligt stora satsningen *Göteborgs musikförening* grundades år 1872 och lades ner 1878. Därefter gjordes inte några nya försök till orkesterbildningar i Göteborg, med undantag för några få och högst tillfälliga sammansättningar, förrän *Göteborgs orkesterförening* till slut bildades år 1905.

BEFOLKNINGEN

Befolkningsutvecklingen med social struktur

Befolkningsstorleken

De ekonomiska och näringsmässiga framgångarna medförde som ovan sagts en kraftig befolkningstillväxt med början kring mitten av 1800-talet. Invånarantalet i Göteborg (inklusive Haga och Masthugget som administrativt hörde till staden) sammanräknat med Majorna som år 1868 inkorporerades med staden var år 1850 cirka 33.000 personer och år 1880 cirka 76.000 personer, det vill säga en ökning med 130 procent på 30 år. Vid sekelskiftet år 1900 var befolkningen cirka 130.000 personer, vilket innebär en ökning med ytterligare 71 procent på 20 år.[26]

Stadens befolkning fyrdubblades med andra ord under loppet av ett halvt sekel. Denna befolkningsökning hade helt och hållet sin grund i inflyttning;

25. Attman 1981 ss. 7–10 samt Fritz: *Opublicerat manuskript* ...

26. Om också förorterna Lundby, Örgryte, Västra Frölunda, Backa, Mölndal och Partille räknas med, var invånarantalet för år 1850 cirka 44.000 personer, för år 1880 cirka 97.000 personer och för år 1900 cirka 167.000 personer (*Göteborg. En översikt* ... 1923 s. 20).

staden själv hade inte sällan en negativ befolkningstillväxt där antalet döda översteg antalet födda, se vidare nedan.

Staden innanför Vallgraven hade på 1870-talet en befolkning på cirka 18.000 personer som därefter successivt minskade i antal.[27] Utflyttningen ifrån centrum berodde inte bara på att arbetarstadsdelar växte upp i Landala, Annedal, Haga med flera ställen, utan också på att många välbärgade i allt högre utsträckning antingen flyttade till den nya stenstaden i söder eller också byggde sina egna palats såsom till exempel bröderna Oscar och James J. Dickson. De flyttade båda år 1861 in i varsitt nya hus, den förre i nuvarande Dicksonska palatset vid Nya Allén/Södra vägen/Parkgatan och den senare i sitt hus på Överås i dåvarande Örgryte socken.

Social struktur

I anslutning till diskussionen ovan om näringslivets utveckling i Göteborg, är det dags att bekanta sig med aktörerna. Vi skall studera vilka olika befolkningsskikt som fanns i staden, och därmed vilka potentiella publikgrupper som fanns för musiklivet.

Staden hade ända sedan seklets början dominerats av köpmän och andra näringsidkare som hade en helt annan *borgerlig* härkomst än vad som till exempel var fallet med det ledande skiktet i Stockholm, som mer bestod av hovfolk och kungliga ämbetsmän av *adlig* börd. Detta är två kontraster som kommer bli mer uppmärksammade längre fram. Göran Therborn, som har studerat det borgerliga samhällets uppkomst och utveckling i Sverige, anser sig till och med till tid och plats kunna fastställa uppkomsten av den svenska borgarklassen:

> *"Födelsestunden och födelseorten för den moderna svenska borgarklassen*, den klass som förvandlade Sverige från ett närmast feodalt jordbrukssamhälle till ett industrikapitalistiskt, kan faktiskt fastställas med viss precision. Plats *Göteborg*, tid *1802 till 1816*."[28]

Insikten om konstitueringen av en ny samhällsbärande klass och om den ekonomiska styrka denna hade är fundamental för att längre fram kunna förstå med vilken självklarhet denna klass agerade i alla frågor, vad gällde såväl näringsliv som politik, sociala problem och kultur.

Det tycks som om den sociala strukturen blev alltmer spänningsfull under seklets gång. Samtidigt som en liten del av befolkningen fick det ekonomiskt allt bättre, utvecklades fattigdomen både till att bli djupare och omfatta fler människor. Staden var starkt segregerad mellan fattiga och rika. De mest förmögna

27. Attman 1963 s. 259.

28. Therborn 1989 ss. 88f. Kursiveringarna i original.

familjerna bodde i den femte roten utmed Södra och Norra Hamngatorna. De fattigaste hushållen bodde på Otterhällorna och Kvarnberget samt i Majorna, Masthugget, Haga och Stampen. Martin Fritz visar för år 1850 att 17 av stadens största skattebetalare svarade för 27 procent av den totala skatten. I samhällets bottenskikt låg några tusen understödstagare. I det stora mellanskiktet fanns resten av stadens invånare, men av dem kan endast en begränsad del sägas ha tillhört en slags medelklass; den övervägande gruppen har levt nära eller under existensminimum. "Det förefaller rimligt att föra majoriteten av denna mellangrupp till den fattigare delen av de två världar som fanns i Göteborg."[29]

Även om staden var segregerad i olika stadsdelar, fanns det också de områden där fattiga och rika levde alldeles inpå varandra, de rika utåt gatan och de fattiga i gårdshus och i källarlokaler. Martin Fritz har i sitt arbete bland annat undersökt den första roten utmed Vallgatan för år 1863. Vallgatan var ett bostadsområde som rymde ett koncentrat av de sociala spänningar som fanns i staden i stort. Av sammanlagt 1.049 mantalsskrivna personer var 789 vuxna och i arbetsför ålder. Av dem hade 501 personer mindre än 400 kr i årsinkomst, vilket var den lägsta gränsen för att behöva betala skatt. Vidare hade 147 personer 400–900 kr i årsinkomst, 114 personer hade 1.000–5.000 kr, 27 personer hade 6.000–25.000 kr och 1 person hade 75.000 kr i inkomst för år 1863. I inkomstskiktet 400–540 kr fanns gesäller, en brödförsäljerska och en sömmerska men också en handelsbetjänt, en kontorsvaktmästare samt "musikus" Carl Oskar Thyboni. Thyboni, med årsinkomsten 400 kr, var violinist och medverkade under Göteborgs orkesters första säsong 1862/63 innan han flyttade till Stockholm och blev medlem av Kungl. Hovkapellet. I det övre inkomstskiktet fanns bland andra rådman, juvelerare, medicine doktor och framför allt grosshandlare.[30]

Låt oss studera de olika världar som fanns i staden under den aktuella undersökningsperioden andra hälften av 1800-talet, och vi börjar med den som representerade *det rika Göteborg*. Den bestod av de styrande i de roller de själva ville bli uppfattade när de fick besök av kungen. Erik af Edholm, adjutant till såväl Oscar I som till Karl XV, har beskrivit detta möte mellan den gamla adeln och den nya borgarklassen i sina dagböcker som publicerades av hans son långt efter faderns död.

För invigningen av Västra stambanan kom Karl XV med följe till Göteborg 4.11.1862. Adjutanten inkvarterades hos Alexander Keiller junior, "en högst hygglig man om 30 år, vacker och ljuslockig" –

> "Min boning var värdig en ambassadör med salon, skrifcabinett, sängkammare och badrum i den solidaste och dyrbara stil, som endast en half millions årlig inkomst kan betinga, tyvärr i min smak altför élégant, då jag knappt

29. Fritz: *Opublicerat manuskript* ...

30. Fritz: *Opublicerat manuskript* ...

tordes tända en cigarr eller besöka WC. Omsider dök jag dock [med] hufvudet i det japanska tvättfatet och gjorde mig färdig till Börsbalen. Här dansades som på en tallrik och resten var en compact massa af de dyrbaraste rober [...] Annars strålade fruarna Dickson James, f. Willerding, och Oscar, f. Marika Rosen, af mesta skönheten och klaraste juvelerne."

Adjutanten avslutar redogörelsen för festen med några ord om supén, där allt var av bästa slag, utom möjligen värdfolket som han karakteriserade på följande sätt:

"Bönderna åto ananas som rofvor och tryffel som potatis. Svarta drufvor stora som plommon orkade ingen hvarken äta eller bära hem, när det var slut kl. 1."[31]

Erik af Edholms reflexioner över Göteborgslivet är intressanta ur flera aspekter. Dels ger de en inblick i en värld som man annars inte skulle kunna föreställa sig. Dels är dagböckerna skrivna med en underton av visst förakt för dessa människor som inte bara är måttlösa i sin lyx utan därtill ofina och grova. Möjligen finns där också ett visst mått av avund.

Dagen efter invigningen av stambanan var det bland annat hembesök hos Oscar Dickson i dennes palats. Där förevisades adjutanten och konungen det moderna badrummet med marmorbadkar och ständig tillgång till rinnande varmt och kallt vatten, ett ringklockssystem med en lång lista "på de olyckliga som måste lyda" och ett stall där, enligt engelsk sed, hästarna gick lösa. Edholm avslutar sina anteckningar med att denna komfort och lyx syntes helt naturlig för värdparet.

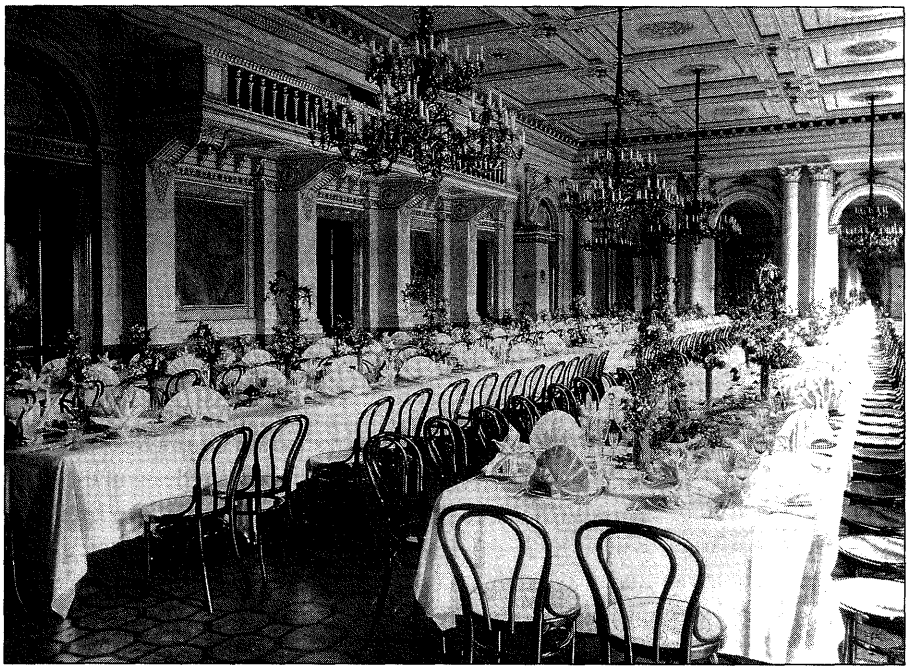
"Huruvida denna verkliga beqvämlighet slog an på H.M. betviflar jag, han såg temligen arg ut."[32]

Nu var inte detta första gången Karl XV hade förargat sig över göteborgarna. I september 1860 besökte han staden och bjöds då –

"... stor middag på Beursen gifven af staden, som icke underlåtit att på äkta Götheborgsmanér utpuffa hvad den kostar såsom 1.000 Rsd, för sköldpaddor, 9.000 för dessert från London o.s.v., men med allt detta odrägligt lång, ja så lång att jag äter mig mätt af de 3 första rätterna, förtär sedan ingenting under 3 följande timmar och hinner bli hungrig igen då steken kommer! Min granne Grosshandlare Lamberg äter af alla rätterne, berättar sin bekantskap med Garibaldi och omtalar vidare hur middagens qvarlevor 'säljas på auction', till

31. Edholm 1945 ss. 94f.

32. Edholm 1945 ss. 95f. Om paret Oscar Dicksons oerhörda rikedomar och de uttryck dessa kunde ta sig, se också till exempel Prytz: *Minnen och anteckningar 1882–1897.* Prytz berättar ifrån den fest med cirka 200 gäster som paret hade 10.3.1882 med anledning av parets silverbröllop. Av sin man fick fru Dickson en collier med infattade briljanter som hade kostat 4.000 £ sterling, och av sina svågrar fick hon ett par örhängen med briljanter (er, det vill säga två stora) som hade kostat 5.000 kr.



Stora Börssalen dukad till middag år 1901. Foto: Aron Jonason. (Källa: GSM)

> hvilken endast mera gynnade inbjudas, och der han tänker göra ett godt kap. För övrigt äro vid samma bord Herrar Wijk, Polismästare Vestin, eller förr s.k. Festin, samt goda sångare. Far hem med Kungen, som är ursinnig öfver all denna lyx i mat samt hoppas, att 'di märkt att han icke ätit en bit, sedan han af de första rätterna blivit mätt.' För övrigt är han på mycket dåligt humeur och 'sk-r i illuminationen af staden', som annars är mycket vacker, samt mumlar till svar på de enthousiastiska hurraropen: 'Tack ska ni ha, era dj-r!'"[33]

Även om de fester som arrangerades på Börsen i samband med kungliga besök kan förmodas ha varit extra påkostade, skilde de sig inte nämnvärt från dem som arrangerades i det mer privata umgängeslivet. Dessa beskrivs av flera personer med inblickar i privathemmen, och vi skall återkomma till det längre fram i detta kapitel under "Kulturliv och umgängessätt".

Om vi härefter skall studera den värld som representerade *det fattiga Göteborg* så finner vi att på samma sätt som festandet nådde en slags kulmen under den aktuella undersökningsperioden, nådde också nöden och misären i samhällsstegens nedre ända en motsvarande kulmen under samma tid. Därtill bidrog den

33. Edholm 1945 ss. 46ff.

närmast explosionsartade befolkningstillväxten som staden inte hade resurser för att ta emot. Det fanns flera förespråkare för ett organiserat och offentligt ansvarstagande inom sociala och bostadspolitiska områden, och bland annat den så kallade pauperismkommittén lade fram detta i sitt betänkande år 1865. Tidens synsätt på dessa frågor var emellertid att den enskilde själv skulle lösa sina problem, och kommunens inkomster som dels bestod av den enprocentiga inkomstskatten, dels bestod av diverse avgifter, räckte heller inte till mer än fattigvård, viss sjukvård, skola, gator, vägar, parker, vatten- och avloppsverk samt hamnen.

På initiativ av S.A. Hedlund bildades år 1864 pauperismkommittén som till stadsfullmäktige år 1865 lade fram sitt betänkande. Förutom Hedlund var det konsuln Oscar Ekman (ordförande för kommittén, grosshandlare och bland annat disponent för firman D. Carnegie & Co), Aron Philipsson (advokat), Gabriel Lundgren (handlande) och Elias Heyman (läkare) som tillsammans undersökte bostadsförhållandena. Vad de fann var mörka, fuktiga, kalla och dragiga bostäder som ofta hyrdes ut till ockerpriser av hyresvärdar, vilka fick sina hus uthyrda långt innan de ens var färdigbyggda. Det var också vanligt att byggherrar smällde upp provisoriska bostäder av plank som inte ens tätade mot vinden. "Det enkla fönstret är ständigt beklädd med en ¼ tums tjock isskorpa", och även dörrar och väggar upp till 1 ½ alns höjd var ständigt beklädda med rimfrost. En stor del av befolkningen bodde i källarrum där fönstren låg i nivå med, eller obetydligt över, gatans eller gårdens nivå. "Vattnet rinner flerestädes från gård eller gata ned för trappan och in i rummet."

> "I dessa källarerum äro innevånarne sällan friska. Männerna, som hafva sitt arbete ute, lida jemförelsevis minst, mera qvinnorna, som plågas af rheumatiska åkommor, chroniska bröstsjukdomar, bleksot m.m., mest barnen. I mörker, fukt och smutsiga trasor uppväxer här ett uselt slägte af bleka, pussiga med scrofler, tuberkler, 'engelsk sjuka' (rachitits) och chroniska tarmkanals-sjukdomar behäftade barn."[34]

Även om flera enskilda intiativ hade tagits för att förebygga bostadsnöden, var denna fortsatt omfattande. År 1874 var nöden så stor att Skansen Kronan tvangs upplåtas åt fattiga familjer som saknade tak över huvudet. Kommittén berörde också "Göteborgs kända mortalitet" och skyllde denna "till en betydlig del" på de dåliga bostadsförhållandena. Under flera perioder, senast 1846–55, hade dödstalen varit större än födelsetalen.[35] Under 1850-talet var dödligheten i Göteborg, det vill säga antalet döda per tusen invånare, 32 promille. Spädbarnsdödligheten mätt i antalet avlidna under det första levnadsåret nådde under 1850-talet en kulmen med 217 promille, vilket innebar att vart femte barn dog före ett års ålder. Många mätresultat visar att perioden kring 1850-talet var den allra svåraste,

34. *Göteborgs Stadsfullmäktiges Handlingar* 1865 nr 25.

35. *Göteborg. En översikt* ... 1923 s. 29.

varefter hälsotillståndet och andra komponenter i den totala standardutvecklingen successivt, om än långsamt, blev bättre.[36]

Besvärande var också under långa perioder koleran som hemsökte staden regelbundet. Första gången år 1834 tog den 1.790 personer eller ungefär var tolfte invånare.[37] Under 1850-talet hemsökte den staden mer eller mindre varje år.[38]

Kommitténs arbete ledde fram till flera olika förslag av kommunala åtgärder för att komma till rätta med en del av problemen. Emellertid förkastades dessa förslag av stadsfullmäktige, vilket bland annat ledde till flera enskilda initiativ för förbättringen av bostadsstandarden. Redan år 1859 hade Robert Dickson genom sitt testamente lagt grunden till "Robert Dicksons stiftelse" som uppförde arbetarbostäder i Haga och Majorna och dessutom bildade det "Dicksonska folkbiblioteket".[39] Efter stadsfullmäktiges avslag av pauperismkommitténs förslag togs initiativ av bland andra Oscar Ekman, Oscar Dickson, Janne Ekman och August Kobb, och genom några av dessas försorg inköptes Annedal som år 1872 inkorporerades med staden och upplåts för arbetarbostäder.

En ny typ av bostadshus med första våningen i sten och ytterligare två våningar i trä, som i förstone hade blivit förbjudna av byggnadsnämnden men vid överklagande år 1875 godkändes av länsstyrelsen – därav namnet *Landshövdingehus* – kom att påskynda och förbilliga bostadsbyggandet. Dock förslog inte nytillskotten på långt när, vilket flera skulle komma att konstatera framgent.[40]

Hjälpverksamhet

Informationen i pauperismkommitténs betänkande kom inte som en nyhet för någon. S.A. Hedlund skrev själv om problemen i Handelstidningen,[41] och andra bidrog med insändare som till exempel signaturen "A. Montén" som uppmanade folk att hjälpa en värnlös familj där fadern, en hantverkare, hade avlidit efter en lång tids sjukdom. Hans efterlämnade hustru och tre barn bodde i "en lokal så usel, att en liten flicka om tre år icke kunnat bevaras för svåra frostskador i både händer och fötter."[42]

---

36. Fritz: *Opublicerat manuskript* ...
37. *Göteborg. En översikt* ... 1923 s. 23.
38. Se Prytz 1898 flerstädes.
39. Attman 1963 s. 266.
40. Se till exempel Wallqvist 1891.
41. Se till exempel GHT 18.10.1856 vari redaktionen i en artikel om arbetarklassen pläderade för nödvändigheten av att de rika som bygger fabriker för arbetarna att arbeta i också bygger bostäder för dem. Tidningen menade att detta var en skyldighet av dem som hade förmåga därtill.
42. GHT 16.4.1855.

Den enskilda hjälpverksamheten i Göteborg var mycket stor. Detta hade sin grund å ena sidan i ett stort behov av hjälp i en utbredd misär där det offentliga ansvarstagandet var närmast obefintligt, och å andra sidan i ett socialt och religiöst patos hos många som därtill hade ekonomiska möjligheter att hjälpa. Det blev naturligt att förlita sig på den enskilda individens möjlighet och vilja att hjälpa, och denna hjälp kunde ske antingen i det tysta eller i öppnare mer organiserade former. I den organiserade och ofta uppsökande hjälpverksamheten hade kvinnorna en avgörande roll.

Som en del i det patriarkaliska Göteborg ingick att vissa utvalda fick gå runt och uppbära bidrag för sin överlevnad. En sådan grupp var fattiga studenter. Carl Fredrik Lundqvist, operasångaren "Lunkan", berättar i sina *Minnen och anteckningar* hur han som mindre bemedlad hallandspojke var försörjd när han studerade i Göteborg. Sedan gammalt var det sed att fattiga lärjungar fick matdagar, det vill säga middagar, hos de förmögnare familjerna. De fick också regelbundet varje månad gå till grosshandlarkontoren och där mottaga kontanta bidrag. "Det enda villkoret för att komma i åtnjutande af detta understöd var att ha rekommendationskort från rektorn."[43]

Gunnel Swedner, som i sin avhandling har studerat filantropin i Göteborg under perioden 1790–1918, tematiserar det sociala arbetet och ser tre motiv för välgörenheten: 1) barmhärtighetstanken eller medkänslan för svagare grupper, 2) stabiliseringstanken för att skapa större jämvikt i samhället (jämför nedan rädslan för den farliga underklassen) och 3) solidaritets- eller lojalitetstanken inom den egna gruppen i samband med arbetarrörelsens framväxt.[44]

Artur Attman har påpekat att ett av de karakteristiska dragen för Göteborgsliberalismen var vad Max Weber beskrev som *väsenslikheten mellan protestantismens etik och kapitalismens anda.*[45] Weber menar att samma slags stränga moral som fanns i protestantismen, från början utvecklat av Martin Luther och vidare av Jean Calvin med flera, också tog sig uttryck i kapitalismen. Det tyska ordet för yrke *Beruf* = 'kall' stöder detta påstående. Plikten i arbetet gick ut på att fullgöra sina världsliga göromål, vilket var detsamma som att uppvisa hög moral gentemot samhället. Det ställdes krav på den enskilda människan att inför Gud fullgöra de krav Gud hade lagt på henne.[46]

Detta var den främsta drivkraften till att förvalta sitt pund och bli framgångsrik, men det innehöll också ett drag av såväl socialt som religiöst patos för de nödlidande i samhället. För många inom överklassen var de stora sociala skillnaderna ett tecken på ett orättfärdigt samhälle. Oscar Ekman uttalade sig kort före sin död

43. Lundqvist 1908 s. 46.

44. Swedner 1993 ss. 222–227.

45. Max Weber: *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism.* 1930

46. Weber 1930 ss. 79f.

1907 om socialister, vilka han inte kunde tåla då de uppträdde mot religion, fosterland, försvar och kungahus. Men på en punkt kunde Ekman förstå dem, och det var i reaktionen mot de oskäliga förmögenheter och vinster som en del näringsidkare lade sig till med och därtill levde i allt för stor lyx samtidigt som de inte gav någon hjälp till dem som behövde. "Dylikt uppträdande manar ju till socialistiska åsikter hos arbetare och fattiga."[47]

Två andra personer som bedrev en social verksamhet på religiös grund var August och Euphrosyne Abrahamson. Till den sistnämnda, som också var en av de mest professionella sångerskorna i staden, skall vi återkomma längre fram.

Men den uppenbara misären till trots var det ändå – även bland dem som arbetade filantropiskt – stor oenighet om hur hjälpen skulle skötas. År 1863 bildades av kvinnor "Tillsyningsföreningen" som ägnade sig åt praktisk hjälpverksamhet till de mest utsatta.[48] Detta uppskattades inte av alla, och läkaren med. dr Charles Dickson arrangerade därför ett föredrag på Börsen där han, även om han sade sig sympatisera med uppsåtet, varnade för denna verksamhet. Ett av Dicksons argument var att "fattigdom" var ett relativt begrepp, vilket innebar att "fattigdomen" egentligen kunde vara en tillvänjning till bättre levnadsomständigheter och därmed bedräglig att uttala sig om. Vidare menade Dickson att det måste vara den enskildes ansvar att lära sig planera och spara till svårare tider.

> "Det skulle i annat fall blifva en beqväm utväg för misshushållaren, att när brist inträdde, vända sig till fattigvården, hvaraf skulle uppstå en demoralisation, som slutligen skulle leda till – kommunismen."[49]

Att välgörenheten till stor del var kvinnornas ansvarsområde visar sig i de auktioner för olika insamlingar som regelbundet arrangerades, bland annat på Börsen. Vid dessa tillfällen utbjöds till försäljning vad de rikare familjernas kvinnor tidigare i sina hem hade förfärdigat i form av broderade skrin och annat. Bedřich Smetana, som efter fem års umgänge med dessa familjer väl kände till seder och bruk, berättar om hur ett litet obetydligt etui eller liknande kunde säljas för mellan 500 och 1.500 kr.[50]

Men det fanns också representanter för dessa familjer som reagerade mot denna form av välgörenhet. Med anledning av en insamling till de nödlidande skärgårdsborna efter den kalla vintern år 1855 skrev Ida Jacobson till sin trolovade, konstnären Geskel Saloman, att hjälpen kan komma för sent.

---

47. Citerat efter Mannström 1927 ss. 249 f.

48. Se referat om Tillsyningsföreningen i GHT 31.12.1863.

49. GHT 22.3.1864.

50. Smetanas dagbok 10.4.1862. Se också brev till hustrun Bettina daterat Göteborg 11–19.4.1862: "Da wurden unbedeutende Kleinigkeiten, weil sie von hiesigen bekannten Damen herrührten, bis zum Preise von 500 Th. verkauft. Es waren etwa 300 Gegenstände, und diese brachten eine Summe von 40.000 Th. ein! – Die Leute sind hier doch sehr reich, und geben Geld, wenn Sie wollen, in Masse aus." (sig. MBS, S 217/2054/39)

"Det är förunderligt att människor, som genom sin ställning skulle kunna verka så mycket, ha så liten insikt uti vad fattigdom är. Först skall deras fåfänga fram och sedan en alltför sen hjälp."[51]

Den skillnad i synsätt på fattigdom, hjälpverksamhet, arbetarnas rättigheter med mera som fanns mellan olika grupper inom borgarklassen, tog sig tydliga uttryck i de två tidningar som Göteborg då ägde. Stadens vid halvsekelskiftets ingång enda dagstidning var *Göteborgs Handels- och Sjöfarts Tidning*, grundlagd år 1832 och sedan 1850 med den kraftfulle S.A. Hedlund som redaktör och från år 1852 med samme man som huvudredaktör.[52] Som ett resultat av den stora irritation många kände gentemot Handelstidningen och S.A. Hedlund, grundades *Göteborgs-Posten* år 1859, till en början med tvådagarsutgivning men redan från år 1860 med sexdagarsutgivning precis som Handelstidningen.

Medan Handelstidningen intog en arbetarvänlig hållning på liberal grund, var Göteborgs-Posten en högertidning och ett språkrör för grosshandlarnas åsikter. Det var inte bara Göteborgs-Postens ledning med D.F. Bonnier som var ideologiskt konservativ; även medarbetare som till exempel Axel Krook och Robert Runqvist betecknades av sina vänner och av Fredberg som konservativ respektive "stockkonservativ".[53] År 1873 övertogs Göteborgs-Posten av ett nybildat aktiebolag som hade stöd av Göteborgs rika köpmän, bland annat familjen Dickson,[54] och under perioden 1873–96 företrädde tidningen en rent konservativ politisk linje.[55]

I tidningarnas nyhetsrapportering tog de olika grundideologiska utgångspunkterna sig klara uttryck. Centraleuropa hade under flera decennier skakats av arbetaroroligheter som göteborgarna, trots en utbredd misär, inte hade behövt oroa sig för. Men från och med 1860-talet började också arbetarklassen i Göteborg genom arbetsnedläggelser kräva bättre arbetsförhållanden och högre löner. Den första arbetsnedläggelsen i staden var en varvsarbetarstrejk år 1868.[56] Tidningarnas sätt att rapportera om dessa strejker tog sig vitt skilda uttryck, vilket vi kan studera i samband med en strejk på Göteborgs mekaniska verkstad i maj 1872. Medan Göteborgs-Posten i en lång artikel utredde det moraliskt och sedligt förkastliga i strejker, såväl för arbetarna själva som för den allmänna samhällsutvecklingen, berömde Handelstidningen arbetarna för deras mycket goda upp-

51. Raphael 1965 s. 91. Ida Jacobson var systerdotter till Eduard Magnus som var överhuvud för den kanske största och mest välrenommerade judiska släkten i staden.
52. För en historik om tidningen se Krantz 1957 och Engblom 1980.
53. Fredberg 1977 del 1 ss. 717f respektive Fredberg 1977 del 2 s. 638.
54. Fredberg 1977 del 2 s. 639.
55. Engblom 1980 s. 70.
56. Rosén 1923 s. 734.

trädande under strejken: "Detta förhållande har varit egnadt att mycket öka aktningen för dessa män."[57]

Över huvud taget var skillnaderna i synsätt över rådande problem stora även inom överklassen. Mot Oscar Ekmans i viss mån ödmjuka uttalande ovan kan vi ställa Alexander Keiller d.ä., som Per Nyström kallar –

> "en buse som slog ögon och näsa i blod på sina arbetare om de inte lydde ögonblickligen – det har vi domstolsprotokoll på – men ingen fick rätt mot honom."[58]

En person som med indignation uttalade sig om systemet var Viktor Rydberg:

> "Drevs du inom Grottes stätta,
> vräks du ut som lik.
> Grymhet är det ej i detta,
> blott aritmetik."[59]

En begynnande arbetarrörelse

Under slutet av 1860-talet började tendenser på en arbetarrörelse visa sig, under den första tiden med liberalt borgerliga förtecken. Medvetenheten om de sociala problemen fanns hos flera ledande personer inom borgarklassen, till exempel handlanden och tobaksfabrikören Gustaf Lindström som redan år 1847 hade tagit initiativ för att lösa bostadsfrågan. Bland många av dessa tillskyndare för att hjälpa arbetarklassen, kunde en rädsla för underklassens farlighet förmärkas. Tobaksfabrikör Lindström varnade för följderna om inga åtgärder vidtogs.

I det tyglande av "den råa massan" som många förespråkade, var folkbildningen det kanske viktigaste medlet. Detta skulle också få genomslag i musiklivet i första hand med körer men också inom orkesterverksamheten, vilket skall visas längre fram. Redan tidigare hade bildningscirklar bildats, och 1850-talet var den mest livaktiga perioden för sådana. Göteborg hade sin egen bildningscirkel, som dock upphörde med verksamheten år 1862, varvid tillgångarna överfördes till Göteborgs folksångförening.[60]

Under mitten av 1860-talet gick en man vid namn Gottfrid Lindman omkring på verkstäderna i staden och agiterade för en sammanslutning mellan arbetare. Han var enligt Fredberg "något socialistiskt anstucken"[61] och fick över

57. GP 11.5.1872 och GHT 13.5.1872.
58. Nyström 1982 s. 8.
59. Viktor Rydberg: *Den nya Grottesången*, 1891.
60. Protokollsboken till Bildningscirkeln i Göteborg (GUB). Se också Andersson 1982 ss. 22ff samt Fritz: *Opublicerat manuskript* ...
61. Fredberg 1977 del 1 s. 711.

700 personer att anteckna sig för bildandet av en arbetarförening för sjuk- och begravningshjälp.

> "Vår grundtanke, hvilken likväl icke bör uppenbaras förrän Arbetare Föreningens band blifvit riktigt fastknutet, är: afskudda oss det ok, hvilken en dålig Aristokrati och en ofantligt för stor Embetsmannaliga hängt på våra skuldror, samt vinna självständighet, mat och kläder genom vårt arbete, samt sunda och trefliga bostäder [...] Ej tvång och börda på arbetaren, men frihet och upplysning, så att han kan varda tjäck, flitig och god, hederlig medborgare, lycklig husfader. Men arbetaren är ännu icke friheten mogen. [...] Ännu en tid bortåt få vi stå och se på huru statsmännen, Embets- och Tjenstemännerna, Presterna och Fabrikanterna rama åt sig på vår beskostnad och på våra mödor större njutningar af lifvets goda än vi erhålla."[62]

Att Lindmans tankar och idéer uppfattades som farliga för näringslivets intressen i staden, visar tillkomsten av Göteborgs arbetareförening. Mer eller mindre kupp-artat togs föreningen över av "borgerliga element".[63] Lindman utmanövrerades, det konstituerande mötet i augusti 1866 (på Börsen) leddes av S.A. Hedlund, och den konservative redaktören vid Göteborgs-Posten Axel Krook valdes till föreningens ordförande. Ett exempel som kan illustrera karaktären på Göteborgs arbetareförening är att den ovan omnämnde Alexander Keiller d.ä., på förslag av ordförande Krook, utsågs till hedersledamot i föreningen. Även andra representanter för stadens styrande familjer blev hedersledamöter i föreningen, till exempel grosshandlaren Olof Wijk d.y.[64]

Löner och levnadsomkostnader

Följande uppgifter om löner och kostnader är i största möjliga utsträckning relaterade till år 1862, vilket är det år då den första allmänna insamlingen för en orkester i Göteborg gjordes. Om det har varit svårt att finna uppgifter för detta år, har närmaste möjliga år undersökts. En del uppgifter om till exempel fabriksarbetarlöner är av generell art och kan ha haft lokala variationer. Detsamma gäller prisuppgifter om livsmedel.[65]

Inkomstskatten för löntagare och företag var under den aktuella perioden *en procent*. På alla inkomster upp till 1.800 kr beviljades ett grundavdrag för existensminimum om 300 kr. Efter detta avdrag skulle en inkomsttagare ha en årsin-

62. Citerat genom Rosén 1923 ss. 733f.

63. Rosén 1923 s. 734.

64. Wijkska familjearkivet, vol. 16, GLA. Angående Keiller, se GHT 21.8.1870.

65. För en fördjupad studie om kostvanor och matkostnader i Stockholm 1860–1920, se Hirdman 1983.

komst om minst 100 kr för att bli röstberättigad. En slags lägre gräns för årsinkomster som över huvud taget kom ifråga kan därför sägas vara 400 kr, på vilken inkomst löntagaren fick betala 1 kr i skatt.[66]

En genomsnittlig årslön 1862 för en manlig fabriks- eller gruvarbetare var cirka 440 kr. För en färgare år 1862 vid Gamlestadens bomullsfabrik var årslönen 447 kr och för en kvinnlig spinnare vid samma fabrik 241 kr. En manlig bryggeriarbetare år 1868 på Pripps i Göteborg tjänade 416 kr och en kvinnlig flasktvätterska på samma fabrik 260 kr. En genomsnittlig årsinkomst år 1865 för en manlig textilarbetare var 364 kr och för en kvinnlig 225 kr.[67] De arbetare som år 1862 försörjde sig som daglönearbetare kunde räkna med 1 kr om dagen i lön.[68]

Kostnaderna för de bostäder som pauperismkommittén undersökte var cirka 5–10 kr i månaden. Visserligen fanns bättre bostäder, men de kostade ofta upp till 13 kr i månaden och låg ej inom räckhåll för andra än "den jemförelsevis mera bergade arbetsklassen."[69] Vad gäller matutgifterna var potatis något av det billigaste man kunde köpa: cirka 5 öre/kg. Om man till potatisen ville äta sill, kostade den 25–30 öre/kg, och ville man ha saltat nötkött kostade detta cirka 50 öre/kg. Mjölken kostade cirka 11 öre/l, smöret cirka 140 öre/kg och äggen cirka 80 öre/tjog.[70] Om man skulle sy fick man betala cirka 93 öre/m för ett linnetyg.[71]

Denna information får ses som ett grovt ramverk till kostnadsläget under den aktuella tiden. Levnadsomständigheterna för de sämst ställda har pauperismkommittén tidigare redovisat, och efter den läsningen är det inte troligt att prisuppgifterna ovan har relevans mer än möjligen för potatisen.

Nästa större inkomstskikt ovanför dem som levde kring eller alldeles över existensminimum börjar runt cirka 2.000 kr. Det finns två indikationer på rimligheten i att betrakta detta som en slags lägre medelklasslön. Den ena är, vad som sades ovan, att rätten till grundavdrag beviljades för inkomster upp till 1.800 kr. Den andra är att 2.000 kr var den minimigräns som Handelstidningen utgick ifrån när tidningen varje år redovisade bevillningstaxeringen för stadens invånare.[72] Detta skedde under sommarmånaderna, i regel i början av juni, och under ett antal dagar återgav tidningen rotevis enskilda personers och företags inkomster. I inkomstskiktet runt 2.000 kr och något uppåt återfinner vi bland andra några av de musiker som var framgångsrika, hade flera olika tjänster, egna musik-

66. Angående rösträtten, se Attman 1963 s. 282. I *Göteborgs stads bevillnings-taxerings-längd för år 1863* ... är 400 kr den minsta årsinkomsten som togs upp.
67. Bagge 1933 för respektive uppgifter ss. 48, 539, 528 och 220.
68. Jörberg 1972 s. 599.
69. *Göteborgs Stadsfullmäktiges Handlingar* 1865 nr 25 s. 1.
70. Myrdal 1933 för respektive uppgifter ss. 106, 110, 110 och 110.
71. Jörberg 1972 s. 450.
72. År 1862 redovisade man inkomsterna från 1.500 kr och uppåt, men ganska snart höjdes gränsen till 2.000 kr.

affärer eller musikinstitut. Sålunda redovisade år 1862 både Israel Sandström och Joseph Czapek (till vilka vi skall återkomma längre fram) 3.000 kr i årsinkomst. Även Geskel Saloman, uppburen salongskonstnär, hade denna årsinkomst.[73] Bedřich Smetana tjänade under sina bästa år 5.000–6.000 kr.[74]

Ett tredje inkomstskikt och som fick betraktas som gott var runt 10.000 kr och uppåt. Bland personer med en sådan inkomst fanns förste stadsläkaren C.F. Ewert med 15.000 kr, för övrigt en person som också var aktiv i musiklivet och var ledamot i Nya teaterns styrelse under många år. Några andra personer var domprosten Peter Wieselgren med 14.500 kr och S.A. Hedlund med 11.550 kr.[75]

Redan detta är en stor spännvidd från fabriks- och daglönearbetarnas årsinkomster på cirka 200–600 kr, via en slags medelklasslön om cirka 2.000–3.000 kr till goda löner om cirka 10.000–15.000 kr. Ovanför detta inkomstskikt återfanns de näringsidkare som både hade lyckats bäst och som var de ledande företrädarna i samhället, två företeelser som hängde ihop. Det fanns förvisso även grosshandlare som låg i det lägre inkomstskiktet 2.000–3.000 kr, men bland de namnkunniga familjerna var det snarare 30.000–50.000 kr som var det normala. För år 1862 redovisade Sven Renström 96.000 kr i inkomst, James Dickson 150.000 kr och sonen James J. Dickson 190.000 kr.[76] År 1862 som dessa siffror är hämtade ifrån ingick i en högkonjunktur. Tio år senare var det en än gynnsammare högkonjunktur, och år 1873 redovisade bröderna Oscar och James J. Dickson vardera en årsinkomst på 300.000 kr. Den högsta inkomsten det året hade J.W. Wilson med 531.942 kr, men även A.L. Pineus, en grosshandlare med stor vurm för musiken som vi längre fram skall återse, hade en god årsinkomst med 86.000 kr.[77]

Genomgående återfinns representanter för den Dicksonska släkten i inkomstligans ledning, och det är främst Oscar och James J. Dickson som var släktens överhuvuden. De efterlämnade också var för sig förmögenheter på åtskilliga miljoner; bouppteckningen efter Oscar Dickson visar en förmögenhet uppgående till 9.859.000 kr.[78] Det skall också visa sig att den samhälleliga respekt och aktning som följde med en god ekonomisk ställning hade avgörande betydelse för möjligheten att påverka i samhället såväl i stort som i smått.

---

73. GHT för respektive personer: 18.8., 25.8. och 25.8.1862.
74. Se Smetanas anteckningar i *Katalog aus dem Smetanas Institute 1848–1861* (sig. MBS, S 217/1132).
75. GHT för respektive personer: 25.8., 19.8. och 27.8.1862.
76. GHT för respektive personer: 21.8., 25.8. och 26.8.1862.
77. GH T 31.5.1873.
78. Bouppteckningen i kopia på Göteborgs stadsmuseum, Oscar Dicksons personakt.

Stadens ledning

Det politiska inflytandet stod i direkt proportion till inkomsterna. Stadens beslutande organ var till år 1862 Borgerskapets äldste och från år 1863 Stadsfullmäktige. Som sades ovan var 400 kr en minsta årsinkomst för att ha rösträtt år 1862. Förutom individer hade också juridiska personer, det vill säga bolag, rösträtt. Man kan förmoda att dessa bolag röstade i enlighet med ägarnas intentioner. Antalet röster stod vidare i förhållande till inkomsten, så att den röstberättigade fick fler röster ju högre inkomsten var. År 1871 var det 19,9 procent av befolkningen som hade rösträtt. 2,5 procent av dessa röstberättigade, eller 0,5 procent av hela befolkningen, ägde 100 röster per man. Med en befolkning i Göteborg om cirka 57.000 ger detta vid handen att mindre än 300 personer var för sig ägde 100 röster. Denna proportionella rösträtt fanns kvar till år 1910 då maximalt antal röster per man sänktes till 40, och år 1918 togs även den 40-gradiga skalan bort.[79]

Den proportionella rösträtten befrämjade de kapitalstarka grupperna och individerna i samhället, och år 1863 var av stadsfullmäktiges 50 ledamöter 32 affärsmän och industriidkare. Attman anger att stadsfullmäktigevalen ända fram till 1890-talet inte väckte något större intresse hos allmänheten. Valet behärskades av en relativt liten krets i staden, och Merkantila föreningen, som utgjordes av tongivande köpmän, industriidkare och ämbetsmän, spelade en viktig roll när vallistan gjordes upp.[80]

Martin Åberg har i sin avhandling även studerat de maktstrukturer som inte syntes i det politiska livet. Han visar att vänskapsförbindelser, ett utvecklat fadderskapssystem och äktenskapsförbindelser hade stor betydelse för en stark sammanhållning inom borgarklassen liksom olika former av intressesammanslutningar, såväl yrkesmässiga som sådana av mer privat karaktär. Exempel på de sistnämnda är Bachelor's Club, Frimurarlogen och Harmoniska sällskapet. Till stor del var det samma personer som satt i den *politiskt styrande* Stadsfullmäktige, som var medlemmar i den *yrkesmässigt och ekonomiskt styrande* Merkantila föreningen och som också var medlemmar i *privata sammanslutningar* som Bachelor's Club och Frimurarlogen. Om man därtill lägger att släkterna i hög grad var ingifta och hade starka släktskaps- eller fadderskapsband med varandra,[81] framträder ett väl sammanflätat nätverk där samma personer träffades och diskuterade

79. Attman 1963 ss. 282f och 286.

80. Attman 1963 ss. 370f.

81. Per Nyström skriver att handelshusens familjer bildade "vad etnologerna kallar – en nära nog endogam kast. Man gifte sig kors och tvärs inom denna pålitliga krets." (Nyström 1982 s. 11) Det finns också exempel på hur man gifte sig inom släkten. Exempel på detta är Eduard Magnus som var gift med sin kusin Rachel Jacobson. Eduard Magnus syster, Rachel Magnus, var också gift med sin kusin, nämligen Rachel Jacobsons bror Morris Jacobson. (Se genealogisk tabell över släkten Magnus i Raphael 1965, bilaga.)

politik, sociala frågor, kultur och liknande. "Var och en av dessa grupper gör med rätta skäl för beteckningen 'skuggfullmäktige' och tillsammans utgjorde de en formidabel ekonomisk och politisk maktkoncentration."[82]

Bland mycket annat som Åberg lyfter fram, kan vi ta fasta på frånvaron av – ja nästan avståndstagandet från – aristokratiska anknytningar i Göteborgs ledande skikt. Förklaringen ligger dels i att Västsverige historiskt har varit en adelsfattig region, dels i att de ledande familjerna i staden i hög utsträckning bestod av från utlandet inflyttade familjer som fick burskap för att driva handel och därigenom byggde upp en stark borgerlig maktstruktur som var motsatt adelns, (jämför Therborn). Att representanter för Stockholmsadeln även uppfattade det göteborgska borgerskapet som väsensskilt från aristokratin, visar Erik af Edholms benämning av göteborgarna som "bönder". Olof Wijk d.y:s vägran att låta sig adlas så länge han var talman i andra kammaren, skulle enligt Åberg tyda på att Wijk såg den borgerliga hegemonin som så viktig att den inte fick blandas ihop med adeln. Olof Wijk skulle som talman riskera att förlora i trovärdighet gentemot sina partikamrater om han lät sig adlas. Däremot lät Wijk sig adlas år 1890 sedan han år 1889 hade avgått som talman.[83]

Här är inte platsen för att utröna det speciella med den göteborgska strukturen där en ekonomisk och politisk maktelit, som egentligen bestod av en handfull släkter varav många med utländsk härkomst, hade staden som sitt eget Monopolspel. Max Weber har, i sina studier av denna epok, visat hur vanligt det var att nationella eller religiösa grupper som i ett samhälle var i minoritet, ofta gick in och verkade i det ekonomiska livet, eftersom dessa grupper hade få utsikter att hävda sig i statliga och ämbetsmannamässiga sammanhang.[84] Den studien hade Weber kunnat göra i Göteborg.

I Göteborg var dessa nationella minoriteter mycket påtagliga och ofta mäktiga grupper. Där fanns judiska, tyska och engelska släkter. Mest påtagliga var de engelska, och bland dem släkten Dickson. Flera skildringar från 1800-talet omvittnar det engelska inflytandet i staden. Sedermera kammarherren Magnus Lagerberg, som på 1860-talet var en flitig vandrare mellan de olika familjerna, vittnar i sina båda böcker *Göteborgare* (1–2) om att det engelska elementet var det dominerande i Göteborg bland denna typ av enskilda grupper. Fortfarande i andra generationen engelsmän samspråkade man med varandra på engelska.[85] Den satiriska tidskriften *Skarpskytten* ansåg att Södra Hamngatan i stället borde heta Boulevard des Anglais.[86]

---

82. Åberg 1991 s. 168. Se också ss. 83f, 91f och 109.
83. Åberg 1991 ss. 110ff. Se också artikeln "Olof Wijk" i Fahl 1963 ss. 13f.
84. Weber 1930 ss. 39f.
85. Lagerberg 1913 s. 69.
86. *Skarpskytten* nr 2, 3.5.1851.

En annan aspekt på den *personliga* makten hos samhällsföreträdarna och hur den makten användes, beskrivs av Anders Oscar Elliot som var polismästare i staden: "De besutto en viss självsäkerhet och, ehuru i alla andra avseenden fullt korrekta, ansågo de sig stå över de för andra dödliga gällande ordningsföreskrifterna, vilket polisen mången gång fick erfara."[87] Magnus Lagerberg ger andra liknande exempel och omtalar också hur J.W. Wilson alltid talade om sig själv i pluralis majestatis, "vi" och "oss".[88]

Sist men inte minst skall som maktinnehavare också nämnas *Konungens befallningshavande, KB*, det vill säga konungens representant i landsorten. KB motsvaras idag av länsstyrelsen och representerades av landshövdingen, vilken för undersökningsperioden för denna avhandling var *Olof Immanuel Fåhræus* (1796–1884) som styrde 1847–64, *Albert Ehrensvärd* (1821–1901) som styrde 1864–85, *Gustaf Snoilsky* (1833–97) som styrde 1885–97 samt slutligen *Gustaf Lagerbring* (1847–1921) som styrde 1897–1917.

KB hade inte någon direkt inblandning i musiklivet, mer än högst symboliskt med godkännande av offentliga arrangemang, som mellanhand vid Kungl. Maj:ts godkännande av bolagsordningen för Nya Teateraktiebolaget med mera. Att konungens representant i landsorten när han kom till Göteborg inte stod högst i hierarkin, visar de prioriteringslistor som gjordes inför olika insamlingar, se längre ner under "Donationsverksamhet", där greve Ehrensvärd kommer som nummer tre efter grosshandlarna James J. Dickson och Eduard Magnus.

Kulturliv och umgängessätt

Kring mitten av 1800-talet var det offentliga kulturlivet fortfarande dåligt utbyggt. En del publika lokaler vilka skall presenteras i nästa kapitel fanns, men de offentliga arrangemangen var oregelbundna och inte alltid av hög kvalitet. Vid sidan av det offentliga kulturlivet fanns ett privat som ofta var av högre klass. Inledningsvis nämns detta som en förklaring till varför överklassens *offentliga kulturliv* och *privata umgängessätt* behandlas under samma övergripande rubrik. Ofta kunde det vara svårt att se var gränsen gick. Beskrivningen i detta kapitel av umgängessätt får delvis en fortsättning i nästa kapitel som mer fokuseras till musikaliska salonger.

Till skillnad från huvudstaden där institutionsbildningar ofta gjordes med allmänna medel eller med medel ur hovstaten, var institutionsbildningar i Göteborg beroende av privata medel och donationer. Ett fåtal offentliga institutioner bildades också under denna tid, och främst var det Göteborgs museum som grundades

87. Elliot 1930 s. 147.

88. Lagerberg 1913 s. 32.

med privata medel år 1861 och fick lokaler i tidigare Ostindiska kompaniet på Norra Hamngatan. I museet fanns också ett bibliotek, som senare kom att utgöra Göteborgs stadsbibliotek och sedermera Göteborgs universitetsbibliotek. Samma år som Göteborgs museum invigdes också Dicksonska folkbiblioteket. Vid sidan av dessa offentliga institutioner kunde staden erbjuda offentliga nöjeslokaler och en del lärda bildningssällskap med spännvidd från den tidigare omnämnda Bildningscirkeln till Kungl. Vetenskaps- och Vitterhets-Samhället grundat år 1778. Dessa senare var emellertid intressesammanslutningar för olika grupper och inte offentliga i nutida bemärkelse. Under senare delen av seklet skulle en fortlöpande debatt äga rum om inrättandet av en fri akademi. Detta ledde så småningom fram till bildandet av Göteborgs högskola år 1891, som emellertid fick större likheter med traditionella universitet än med fria akademier. Tillkomsten av Högskolan ligger dock utanför detta arbete.

Kulturliv

Allmänna omdömen om stadens kulturliv, som har gjorts av människor med arbetserfarenhet därav, visar genomgående en kritisk attityd. Efter att ha verkat i staden under ett halvår, sammanfattade Smetana sina intryck i ett brev till Franz Liszt och berättade att invånarna hade en konståskådning som härrörde ifrån tiden före syndafloden. Mozart, skrev Smetana, var göteborgarnas avgud men inte ens förstådd. Beethoven fruktades, Mendelssohn var förklarad onjutbar och de nyare tonsättarna som till exempel Schumann kände göteborgarna inte ens till förrän Smetana hade presenterat några av dem. Smetana förklarade detta med att göteborgarna var helt hänvisade till sig själva och därför inte visste något om konst. Till största delen bestod enligt Smetana invånarna av mycket rika köpmän, som betraktade konst som något överflödigt och endast användbart till flyktig underhållning.[89]

Även i sin dagbok skrev Smetana kommentarer som visar på ett visst överseende med den dåliga smaken hos Göteborgspubliken, till exempel när han var på teater:

89. "Die Leute hier sind noch in einer antidiluvianischen Kunstanschauung fest eingerostet. Mozart ist ihr Abgott, aber noch nicht einmal verstanden, Beethoven wird gefürchtet, Mendelssohn als ungenießbar erklärt, und die neueren kennen sie nicht, Schumann's Werke habe ich zum Erstenmale hier vorgeführt. Doch es ist zu uninteressant, über hiesige Zustände weiter reden zu wollen. [...] Die Bewohner Gothenburgs waren bis jetzt sich selbst überlassen, so daß sie gar nicht wußten, was in der Kunst vorgeht. Es sind meist sehr reiche Kaufleute, welche diese Kunst als sehr überflüssig nur in so weit trieben, um mich dieses Ausdrucks zu bedienen, als sie ihnen flüchtige Unterhaltung gewährte." (Brev från Smetana till Franz Liszt i Weimar daterat Göteborg 10.4.1857, citerat efter *Smetana in Briefen und Erinnerungen* s. 52.)

"... wo ein Dilettant, Albert Lichtenberg als Narziss auftrat. Er genügte dem hiesigen Publikum. Ich fand ihn sehr mittelmässig, und schülerhaft!" [90]

Det finns många uttalanden i vitsens form om den låga nivån på kultur och bildning i staden. Ett sådant är vad domprosten Thomander sade vid ett tal till gästande danska studenter i början av år 1851: "Göteborg är icke, men det har ett vetenskaps- och vitterhetssamhälle". [91]

Ett annat känt omdöme och uttalande om kulturtillståndet i staden är vad Joseph Czapek svarade när han ombads att ställa sig i spetsen för bildandet av en musikförening, vars syfte skulle vara att uppföra musik av Händel och Bach. På detta skall Czapek ha svarat:

"Nej, Gud bevars, här finns ingen som intresserar sig för annat än Bacchus och Handel." [92]

Det är Göteborgshistorikern Wilhelm Berg som i sina dagboksanteckningar återger detta efter ett samtal som han har haft med sångläraren Oscar Ohlson med anledning av Czapeks inval som ledamot av Sällskapet Gnistan. Berg refererar samtalet med Ohlson om göteborgarnas ringa intresse för musiken; stora artister som violinisterna Wilhelmj och Wieniawski har fått ge konserter inför ett hundratal åhörare, de flesta musiker av rang har flyttat ifrån staden, och enda anledningen till att Czapek själv inte har flyttat till Stockholm är sonens skolgång. Berg utvecklar sina tankar till en mycket dyster bild av kulturtillståndet i staden och ger olika exempel:

"Viktor Rydberg trifdes här aldrig, han förde en enstörings lif – var visserligen högt uppburen, ej emedan man förstod honom utan emedan man var smickrad af att i samhället ega en person af hans betydelse. Sjelv klagade han öfver att icke ega en krets här, med hvilken han kunde jemnbördigt utbyta tankar, och han gladde sej åt tillfället som beredde honom en angenäm och passande ställning i Stockholm såsom professor vid Högskolan." [93]

Liknande var enligt Berg fallet med andra såsom till exempel författaren och litteraturkritikern Carl David af Wirsén som under perioden 1876–79 var föreläsare och museitjänsteman i Göteborg. Slutligen ger Berg en sammanfattning över sin egen forskargärning och enligt egen utsago svikna ambitioner till följd av hans överordnades bristande insikt och intresse för vad Berg sysselsatte sig med på fritiden, det vill säga *utanför* sitt uppdrag som kamrer i Bergslagernas Jernvägar AB.

---

90. "... där en dilettant, Albrecht Lichtenberg, framträdde som Narcissus. Han dög åt publiken här. Jag tyckte han var mycket medelmåttig och elevaktig." (Smetanas dagbok 15.1.1860.)

91. Citerat efter Engström 1978 s. 113. Thomander syftade på det ovan nämnda sällskapet Kungl. Vetenskaps- och Vitterhets-Samhället.

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

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



S.A. Hedlund, Viktor Rydberg och Wilhelm Berg, tre intellektuella företrädare i Göteborg som alla hade stor betydelse för stadens kulturliv. (Källor: GUB, GUB och GSM)

Så länge baron Leijonhufvud och James J. Dickson var chef respektive ordförande för järnvägsbolaget, var allt frid och fröjd; de till och med uppmuntrade honom. Men när bankdirektören Theodor Mannheimer blev den mest inflytelserike mannen i företaget, började denne –

> "... systematiskt motarbeta och klandra mej för det jag sysselsatte mej med något annat än det som hörde till min befattning, och sökte häfda den uppfattningen att jag 'uteslutande' skulle egna min tid åt jernvägens tjenst, hvilket naturligtvis innebar att jag icke efter behag finge rå om den lediga tid jag egde."[94]

Wilhelm Berg hade också emot sig en trosfrände till Mannheimer, grosshandlanden Edvard Delbanco, "hvars uppfattning af litterär verksamhet dock kan urskuldas med att han icke förstår bättre."[95]

Liknande negativa uttalanden om kulturlivet i Göteborg återfinner man genomgående i det historiska materialet. Hellander, som ingick i den Åhmanska teatergrupp där August Strindbergs Johan sökte arbete år 1872, ansåg att teaterarbetet i Göteborg var ett straffarbete där pjäserna skulle avlösa varandra i rasande fart:

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

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

"Göteborgssejouren tilltalade mig icke i sin helhet. Det allmänna intrycket av jämförelserna med stockholmslivet var allt för stort. Denna importerade engelska stelhet och förnämitet stod i allt för stor strid mot det glada, själsfriska livet i huvudstaden, och det affärsmässiga och dryga förakt, som publiken tycktes skänka konsten och dess utövare, kunde icke synnerligen slå an på ett ungdomligt och för sitt yrke entusiastiskt sinne. De förnämligare – det vill säga penningrikare – familjekretsarne voro i regeln stängda för scenens konstnärer, och ägde någon gång ett undantag rum, kunde man vara säker på att den inbjudande värden och värdinnan tillhörde den israelitiska rasen. Tyvärr voro dessa älskvärda kretsar ganska få. Det rika, 'engelska' Göteborg betraktade skådespelare och aktriser med puritanska ögon – såsom histrioner."[96]

Även August Strindberg, som visserligen såg stadens potentiella möjligheter där den låg vid en vik av världshavet, störtes av denna slutenhet:

"Mörk, korrekt, dyr, högfärdig, sluten, låg den instängd mellan sin ringmur av stenknallar och gjorde honom, den livlige uppsvensken, van vid Stockholms rika och leende natur, trist. Det var en kopia på huvudstaden, men en förminskad, och Johan kände sig som överklass gentemot detta i utveckling stående samhälle."[97]

Nu var det inte bara kulturens yrkesföreträdare som beklagade sig över rådande förhållanden i Göteborg. När grosshandlarhustrun Rosa Valentin skrev till den 15-åriga dottern Charlotte, som under studieåret 1863/64 bodde inackorderad hos Bedřich Smetana i Prag för pianoundervisning, klagade hon på utbudet i staden som hon tyckte var tråkig. Musiklivet var öde, och de teaterföreställningar som gavs av Zetterholms sällskap var heller inget att ha även om folk skrek och berömde dem i tidningarna:

"Götheborgare tycka altid bäst om medelmåttan."[98]

Skådespelaren Hellander angav ovan att de judiska familjerna i staden hade ett öppnare och mindre fördomsfullt sinnelag gentemot skådespelare. Ibland har det gjorts gällande att så skulle vara fallet över huvud taget inom kulturlivet, och Love

96. Citerat efter Fredberg 1977 del 3 s. 59.

97. Strindberg 1913 s. 56.

98. Brev daterat 14.9. utan år (sig. L112:2a, Valentinska familjearkivet, KB). Stavningen i original. De teaterföreställningar som gavs av Zetterholms sällskap på Nya teatern var tidstypiska folklustspel och komedier.

På brevet som är daterat utan uppgift om år har någon person med blyerts skrivit "1864" som komplettering för dateringen. Detta stämmer dock ej, eftersom Charlotte med sin moster Fanny Vallentin återvände i maj 1864 till Göteborg, se brev från Fanny Vallentin till Bettina Smetanová daterat Göteborg 1.6.1864 (sig. MBS, S 217/1960) där Fanny redogör för återresan. Någon ytterligare studieresa till Prag genomförde Charlotte Valentin ej. (Obs! stavningarna Valentin respektive Vallentin, två olika släkter.)

Mannheimer förklarar detta med att judarna mer än några andra visste hur det var att vara kringresande och ej fullt accepterade av samhället;[99] judarnas rätt att fritt bosätta sig i Sverige var inte äldre än en generation. Det är ett känt faktum att många judiska släkter i Göteborg har gjort sig namnkunniga såsom främjare av musik- och kulturlivet; exempel på detta är Magnus, Fürstenberg, Valentin, Abrahamson, Pineus och Mannheimer. Men om de judiska familjerna generellt höll en högre kvalitet på sitt konstutövande är svårt att säkert uttala sig om. Conrad Pineus berättar om sitt föräldrahem:

> "Den generation judar min far tillhörde var i allmänhet ej särskilt bildad, och även om jag nu, för att vara fullt opartisk, ej kan betrakta min far som en i ordets egentliga bemärkelse bildad man, kan jag dock tillägga, att han stod vida över många av sina samtida. Han spelade utomordentligt väl fiol, för att vara amatör. Redan vid sjutton års ålder spelade han Mendelssohns violinkonsert på offentlig konsert. Båda mina föräldrar hyste ett intensivt musikintresse. [...] Den tidens judar kunde nog i de flesta fall endast tyska, medan min far även behärskade engelska och franska, det sista mycket sällsynt. Tillägger jag, att min far stod främmande för litteratur och endast läste Zolas romaner och engelska tidskrifter, tror jag, att jag givit en tydlig bild av denna sammansatta natur, vars alla goda egenskaper ej ledde till lycka för honom själv eller hans omgivning. [...] Strindberg var naturligtvis portförbjuden i mina föräldrars hus. Bjørnson och Ibsen hade jag icke någon som helst kännedom om, ej heller om de andra norska författarna." [100]

Ytterligare en judisk självbetraktelse är den unge David Felix Bonnier, sedermera grundläggare av *Göteborgs-Posten*:

> "Jag var i fredags afton på M:lle Nissens konsert. Den var för de fattige och således mycket mager och fattig på goda saker, 2 septetter istället för ouvertyrer, Somnambula-arian, vidare en liten tysk romans, fan till strunt, och till slut en italiensk Canzonetta också betydligt smörja 'vilken hon hade den artigheten att sjunga dacapo' fast det tamejfan icke öppnades en mun för att be henne göra det. I öfrigt utgjordes, den aftonen som de föregående gånger hon uppträdde här, publiken till 7 åttondedelar af dels slägt dels bekanta. Det var en egen anblick att se där längs bänkräckena den där filen af långa krokiga papegojnäsor tillhörande om varann gubbar, unga flickor och mogna fruar af den utvalda stammen. Då jag såg denna samling av korkade obildade menniskor, menniskor som hela åratal om inte höra någon ton, inte bry sig om någon och inte förstår någon, där hopskockade in plenum ..." [101]

99. Mannheimer 1980 s. 101.

100. Rosen 1946 ss. 19f respektive 48.

101. 29.8.1843, citerat ur Bonnier 1926 s. 95.

Med tanke på att Henriette Nissen, senare gift med tonsättaren Siegfried Saloman, vid denna tid var en av de mest framgångsrika svenska sångerskorna och med engagemang på operan i Paris, kan uttalandet tyckas märkligt förklenande och därmed falla tillbaka på Bonniers egen bristande omdömesförmåga.[102]

Sammanfattningsvis angående de judiska släkternas kulturella insatser i stadens musik- och kulturliv kan framhållas, att flera enskilda personer gjorde stora och goda gärningar. Dock måste det också framhållas att det var insatser ifrån några enskilda i en befolkningsminoritet i staden, som genom sina ofta stora rikedomar och det faktum att de utgjorde en främmande grupp ofta blev uppmärksammade för vad de gjorde. Det är därför utan en mer ingående undersökning svårt att generalisera och framhålla judarna framför engelsmännen, tyskarna eller svenskarna. I det historiska materialet framkommer också stundtals en kritisk hållning gentemot bristande förståelse hos enskilda judar för kultur- och välgörenhetsfrågor.[103] Det fanns slutligen också i Göteborg en grupp fattigjudar, oftast bosatta i Haga där det var billigast att bo. Denna grupp växte från 1870-talet bland annat till följd av pogromerna i Ryssland. Då denna invandring av fattiga judar hotade att rubba majoritetsförhållandet i den mosaiska församlingen till de förmögnas nackdel, förvägrades fattigjudar att skriva in sig i sin egen församling. De tvangs istället skriva in sig i kristna församlingar, men hamnade där i den så kallade obefintlighetsboken tillsammans med baptister, metodister, försvunna människor och andra avvikande.[104]

Under den aktuella undersökningsperioden finns det flera exempel på kulturella motrörelser som alla är uttryck för en slags opposition till det rådande kulturlivet och kulturklimatet i Göteborg. Vi kan kalla dem för kotteribildningar eller intellektuella diskussionsklubbar. Vi kan också se dem som offentlighetsyttringar. Den verksamhet som dessa grupper hade, de diskussioner de förde och de synpunkter de stundom förde fram är uttryck för några intellektuellas behov av att få diskutera och ventilera ämnen som var omöjliga att föra fram inom mer samhälleligt acceptabla forum. De är också exempel på behovet av ett forum för den fria tanken och det ocensurerade ordet. De tre exempel på offentlighetsbildningar och oppositionella rörelser som här skall uppmärksammas var en tidskrift samt två sammanslutningar.

Enligt Frans Hedberg, erfaren teaterman och senare samhälls- och kulturdebattör bland annat genom sin delaktighet i *Tidning för theater och musik* år 1859,

102. *Neue Zeitschrift für Musik* nämnde i en kort notis 15.6.1843, det vill säga samma sommar som Bonnier uttalade sig om henne, Henriette Nissen som en av de nu levande främsta sångtalangerna (NZfM, band 18 nr 48, 15.6.1843).

103. Se ovan Wilhelm Bergs kritik mot Theodor Mannheimer. Se också Raphael 1965 s. 132 angående Morris Jacobson, Geskel Salomans svärfar, som trots en stor förmögenhet aldrig gjorde en donation. "I Göteborg, där alla enskildheter inom bekantskapskretsen ingående brukade diskuteras, talade man mycket därom."

104. Nyström 1980 s. 67.

hade tillkomsten av tidskriften *Skarpskytten* sin grund i ständiga diskussioner om nivån på de teatersällskap som gästade staden. "Det klandrande partiet hade till sin banérförare Handelstidningen, och det hvitlimmande en annan tidning benämnd Götheborgs-Posten – hvars uppgift för öfrigt var att hvitlimma allting, utom de liberala idéerna och deras målsmän inför allmänheten." Men den kritik Handelstidningen levererade var enligt mångas åsikt alldeles för beskedlig, "och att det derför inte kunde skada om inom pressen en organ uppstode, som talade lite mera öppet ut sin mening och kunde göra till sin uppgift hvad en större tidning mången gång hvarken kan eller bör, att fästa sig vid småsaker som dock ibland betyda så mycket, och leda betraktarens blickar just till felen uti det stora. På detta sätt uppstod en liten kortlifvad tidning med många brister, men med godt gry uti sig – och dess namn var 'Skarpskytten'." [105]

Detta uppger alltså Frans Hedberg, och han borde veta. I det exemplar av tidskriften som finns på Kungliga biblioteket har Birger Schöldström antecknat att tidningen gjordes av Jonas Philipsson med biträde av Mauritz Liberg och Frans Hedberg.[106] Tidskriften trycktes på N.J. Gumperts tryckeri och hade dessutom viss anknytning till Handelstidningen.[107]

Vad utgivarna av *Skarpskytten* avsåg med sin tidskrift, var just att skjuta skarpt. Namnet var naturligtvis taget efter den nationella och folkliga försvarsorganisation som syftade till folkbeväpning mot *yttre* fiender. Men redaktionen för tidskriften deklarerade i sin programförklaring i första numret att det också fanns *inre* fiender att bekämpa, och att dessa var de farligaste. "Bland dessa fiender, räkna vi, utom *det förlegades* kämpar, äfven de många *oskick* och *kräftskador* som betunga samhället." [108] Skrivelserna, som var i form av artiklar, noveller med lätt omskrivning av verkligheten, samhällssatiriska vitsar med mera, utgjorde en kraftig vidräkning med hela det göteborgska etablissemanget så som just en kulturtidskrift kan göra genom att skildra kulturens ställning i skottgluggen mellan samhällsekonomi och social realism. Vad tidskriften framför allt gav uttryck åt, var en tro på intellektet; i en spalt med sentenser under rubriken "Druſhagel" gjordes läsaren bekant med följande:

"Hvad är Rätt och Sanning? *Svar. Ord.*" [109]

I båda de två nummer av tidskriften som finns bevarade på Göteborgs universitetsbibliotek, finns förslag till ny folksång införd. I båda fallen skulle dessa förslag,

105. Hedberg 1857–58 s. 329. Den *Götheborgs-Posten* som nämns är inte samma tidning som senare uppstod år 1859 (se Lundstedt 1902 s. 81).

106. Lundstedt 1902 s. 83. Se också i Kronlund 1989 s. 27 om Frans Hedbergs polemiska läggning.

107. Detta framgår av informationen under "Anmälan" i nr 3 av tidskriften, 14.5.1851.

108. *Skarpskytten* nr 1, 23.4.1851.

109. *Skarpskytten* nr 3, 14.5.1851.

under en politiskt mer restriktiv period, karakteriseras som samhällsomstörtande. Den ena folksångens första strof lyder:

"Bevara, Gud, vår pung!
Knyt handen om vår pung!
Emot vår kung!
Million uppå million
Begär han från sin thron,
Förutan all pardon:
Skydda vår pung!"[110]

I en annan artikel skildrades genom den tacksamma berättandeformen "resebrev" en vandring genom staden, naturligt nog utefter Hamnkanalen. Den berättande, en litteratör, omtalade för sin onkel hur magnifikt allting var, ja så magnifikt, snörrätt och reguljärt att ögat nästan tröttnade vid anblicken. Den berättande beskådade den ståtliga och nybyggda Börsen och fann en motsättning mellan gudarna och gudinnorna som presiderade *över* pelarraden och de proletärer som satt *under* pelarraden på börstrappan. "Jag genomströfvar vidare en mängd andra gator, ständigt riskerande att knuffa omkull någon djupsinnigt kalkylerande köpman eller sjelf blifva omkullskuffad af någon *ferm* handelsexpedit." Den berättande blev alltmer vilsen i en stad som var alldeles för fin för att kunna trivas i. "Då just i grefvens stund mötte mig en gammal bekant – en litteratör, som jag – hvilken först nyligen slagit ned sina bopålar i 'den engelska staden'." Den tillfällelige besökaren blev med ens lugn och hälsade på sin bekant genom att travestera Tegnér:

"Nå det var då bra, att jag träffade åtminstone *en* krydda bland alla dessa specerier."[111]

Likartat med *Tidning för theater och musik* blev också *Skarpskytten* ett tillfälligt bidrag till kulturdebatten. Tidskriften existerade endast under våren 1851 och kom bara ut i fyra nummer.

Den man som bar huvudansvaret för *Skarpskytten*, Jonas Philipsson, var delaktig i de intellektuella och kulturella kretsarna i staden och deltog i det sällskap som regelbundet träffades på *Rubensons café*, ett av de många schweizerier som fanns i Göteborg. Dessa utskänkningsställen fick ofta formen av herrklubbar där det förutom kaffe och bakelser också förtärdes spritdrycker och röktes tjocka cigarrer.[112] Rubensons skilde sig dock från de andra. Kaféet låg i hörnet av Östra Larmgatan och Drottninggatan, således i Bloms lokaler, och hade senast drivits

110. *Skarpskytten* nr 3, 14.5.1851. Den första strofen till det andra förslaget för ny folksången lyder: Bevara Gud vår sömn,/ Gör lång vår rara sömn,/ Lefve vår sömn!/ Ty det i bibeln står:/ Den syndar ej som går/ Och sofver år från år – –/ Lefve vår sömn! (*Skarpskytten* nr 4, 7.6.1851)

111. *Skarpskytten* nr 4, 7.6.1851.

112. Krantz 1954 s. 22.

av Frans Cabré, musikdirektör på Kungl. Göta artilleriregemente och klarinettist, varför stället också kallades för "Klarinetten". Cabré överlät stället, bland annat för att helt ägna sig åt sitt utskänkningsställe på Lorensberg, till Rudolf Rubenson som drev det med sin son Mauritz. Mauritz Rubenson var en duktig och populär konditor, kallades av sina stamkunder för "Jabals", men hade också litterära ambitioner, vilka han småningom lät ta överhanden så att han under en lång period senare var känd och legendarisk journalist såsom "Handelstidningens flygande".

Redan under 1850-talet samlades runt Rubenson och i dennes lokaler några ur stadens litterära och kulturella elit. "Deras antal har, gudnås, aldrig varit stort i Göteborg, men de få, som funnos, förstodo att här åstadkomma ett umgänge."[113] Som spiritus rector kallades Israel Sandström och vidare ingick aktören Frithjof Raa, Viktor Rydberg, Axel Krook, Jonas Philipsson, Birger Schöldström och Karl Lidberg.[114]

I början av 1860-talet bildades av denna krets sällskapet *Vargklyftan*. Förutom de ovan nämnda ingick också litteratören Victor Sjöberg och fotografen Aron Jonason.[115] Namnet hade ingenting att göra med von Webers *Friskytten*, även om detta var ett verk i tiden, utan hade den enkla förklaringen i att sällskapet en afton hade gått för att besöka artisten F.W.C. Schenström som på en gård på Sillgatan uppträdde med två attraktioner. Den ena var hustrun som klarade av att ligga på rygg med ett städ på magen och låta besökarna hamra allt vad de orkade. Den andra attraktionen var ett par vargar som ylade när de fick lite mat. Efter besöket gick sällskapet tillbaka till Rubensons, tog en sexa och bestämde sig för att bilda sällskapet *Vargklyftan* och att de själva skulle benämnas vargar.

Sällskapet *Vargklyftan*, som var aktivt under några år på 1860-talet, blev aldrig ett litterärt och kulturellt sällskap så som *Sällskapet Gnistan* var, vilket bildades år 1878. I stället var det ett mer studentikost sällskap som under förtäring av mat och dryck presenterade galna idéer och upptåg. När till exempel järnbanorna låg i tiden år 1862, hade vargarna ett eget "jernvägsmöte", där de med projektteckningar, kostnadsförslag med mera övervägde en järnvägsanläggning mellan Hôtel Prins Carl och Lorensberg. Sällskapet blev en parentes men inneslöt ändå under sin tid uppåt 60 personer ur en konstnärlig och intellektuell elit. Även resande och besökande personer som var av betydelse valdes in i sällskapet som därigenom bland annat hade sångarna Oscar Arnoldson och Conrad Behrens, konstkritikern Lorenz Dietrichson, balettmästaren Anders Selinder, skådespelarna Ferdinand Thegerström och Frans Hodell, skalden Carl Snoilsky samt violinisten Ole Bull som medlemmar.[116]

---

113. Cederblad 1884 s. 34.

114. Schöldström 1888 ss. 87f.

115. *Såningsmannen* 25.6.1910.

Större intellekuell tyngd än *Vargklyftan* hade då *Det diskuterande sällskapet*, vilket bildades av S.A. Hedlund, Viktor Rydberg och C.S. Warburg vintern 1861/62.[117] Förutom grundarna ingick läraren och rektorn C.J. Meijerberg, museiintendenten A.W. Malm, konstnären Geskel Saloman, predikanten M.R. Henriques, rabbinen M. Wolff, advokaten A. Philipsson, politikern Carl Herslow med flera. Den senare har i brev till Karl Warburg berättat om hur sällskapet varje lördagskväll träffades hemma hos varandra. Det var ett roterande ordförandesällskap som sammanföll med värdskapet, och det var också värden som formulerade aftonens diskussionsämne som kunde vara "Kan äktenskapet anses såsom ett för framtiden bestående institut?"[118] Enligt Geskel Saloman kunde vad som helst diskuteras, "kommunismen, Darwins teorier, det fulas berättigande i konsten o.s.v."[119]

Warburg karakteriserar sällskapet som "ett andligt salt i den stora handelsstaden".[120] Att det levde och hämtade sin näring i att vara en rörelse i opposition, visas av det faktum att det dog ut i samma stund som det institutionaliserades och öppnades för allmänheten att deltaga som passiva åhörare, eftersom ryktet om sällskapet hade spridit sig. Från att ha varit en informell herrklubb där det diskuterades och åt och dracks, blev det ett officiellt lärt sällskap där det ursprungliga och friska hade försvunnit. Efter några möten inför publik på Börsen avvecklades *Det diskuterande sällskapet.*[121]

Umgängessätt

Den umgängesform som var rådande i Göteborg under 1800-talet, och den term som användes för detta, var *kalas*. En av de många som har berättat om det är Edvard Beckman i *Götheborgs grädde, förr och nu. Mysterier af en gräddling*. Beckman, som karakteriserade sig själv som en "gräddling", kom ifrån de rika familjerna men slarvade bort sina pengar och fick uppleva kylan när han fattig slängdes ut ifrån gemenskapen med de övriga rika. På dessa människor tog han en gruvlig hämnd med sin pamflett där han avslöjade allt vad han visste. Han började sin beskrivning av tillståndet i staden vid början av seklet:

---

116. Schöldström 1888 ss. 93–97.

117. Framställningen av *Det diskuterande sällskapet* grundar sig på Warburg 1900 ss. 7–11.

118. Warburg 1900 s. 10.

119. Raphael 1965 s. 124.

120. Warburg 1900 s. 8.

121. Detta var enligt Warburg år 1864 eller på nyåret 1865, se Warburg 1900 s. 10. *Det diskuterande sällskapet* var enligt Warburg den förebild som Viktor Rydberg hade när han i *Vapensmeden* skildrade samfundet Fritt ur hjärtat, se Warburg 1900 s. 11.

"I Götheborg fanns då för tiden ingen theater, intet hôtel, ingen restauration, ingen vettenskaps eller konstskola, inga promenader, intet badhus och ingen ridskola; men ändå vistades och framlefde inom denna stadens portar, ganska många familjer, som egde 30–40, ja till och med 70 tunnor guld. Det enda nöje, den enda rekreation dessa guldtunnor tillåto sig, var invitationer till hvarandra: Man bjöd och bjöds på mat och dryck, och vid denna tid gjordes i Götheborg den stora uppfinningen, af det feta och suffisanta ordet *Kalas*, hvilket ännu bibehållit sig der, till mycken fägnad och stort åtlöje, för de mer bildade, men litet afundsjuke Stockholmsboarne. Kalaserne blefvo Götheborgarnes medel, Götheborgarnes passion och Götheborgarnes olycka. Kalaserne blefvo epidemiska, och hade Götheborgarne då för tiden varit så kloka som nu, så hade de i tid dragit en kordon kring det första kalaset, och förordnat karantäns-anstalter för att utestänga den åkomman så, som de nu utestänga koleran."[122]

Det är tydligt att det bland de rikare familjerna fanns en tudelad uppfattning om umgängessätt och kalas, å ena sidan en mer återhållsam och puritansk syn möjligen grundad på en social och religiös övertygelse, och å andra sidan en mer frejdig och konsumtionsglad inställning, sannolikt till följd av en inte obetydlig nyrikedom. Detta var en internationell företeelse som också visar sig i andra studier och hade samband med den internationella kapitalismens utveckling med ökade vinster och upplagrade rikedomar i kombination med ett ökat tryck inom den sociala gruppen för vad som ansågs nödvändigt.[123]

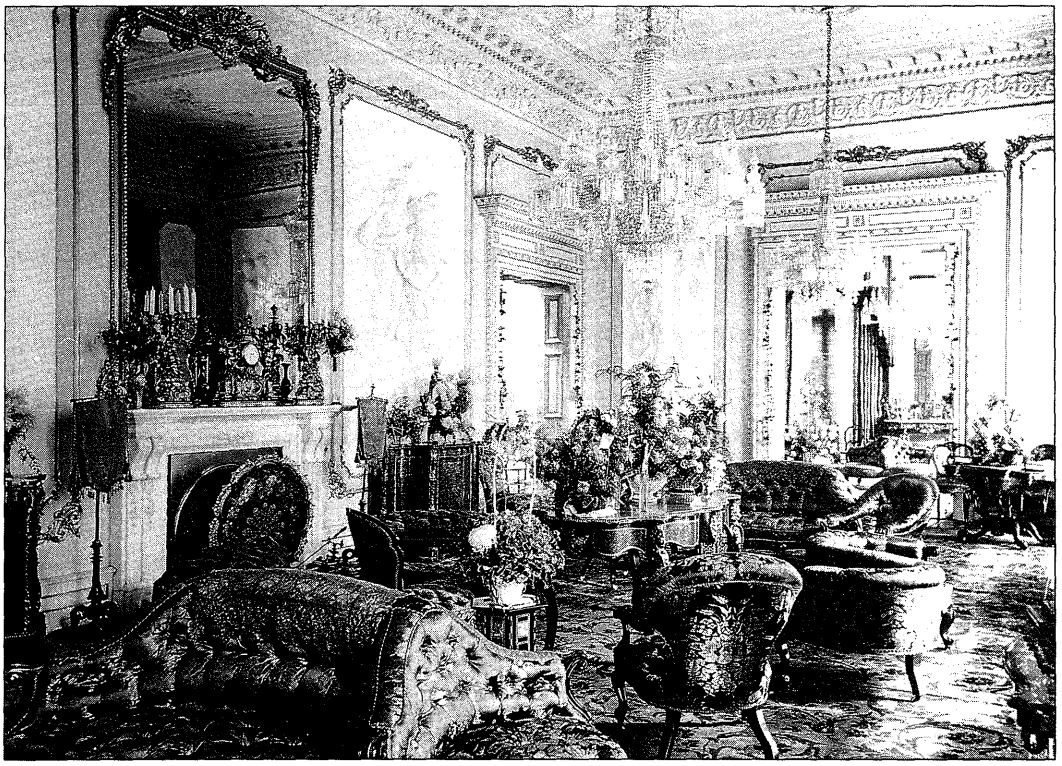
Inom konst och heminredning är det tydligt i övergången ifrån biedermeierstilens konstfullt utsirade men samtidigt återhållna måttfullhet till det senare 1800-talets överlastade hem där en "horror vacui" var en slags ledstjärna för att fylla varje tomrum, om inte annat så för att visa att man hade råd. I värnandet om familjen och hemmet sågs omvärlden som hotfull och tunga draperier hängdes upp för fönstren. Detta bidrog också till att skapa en intim salongsmiljö, och musikforskarna Ballstaedt och Widmaier vill framhålla den "ateljéstil" som gestaltade sig i salongsinredningen med en målerisk oordning med många stilblandningar och ostentativa samlingar av konstföremål av skilda slag.[124]

---

122. Beckman 1851 s. 11. Stavningarna är i original. C.R. Prytz har i sitt exemplar av boken förtydligat att 1 tunna guld var ett dåtida mått som motsvarade 16.666 ⅔ rdr banko, senare 66.666,67 kr, se Prytz 1913, handanteckningar s. 3. Angående källkritisk diskussion av Beckman 1851, se ovan sidan 41.

En annan person som i litterär form tog upp samma ämne ett halvt sekel senare var Sophie Elkan. Elkan växte upp i ett burget köpmanshem vid Östra Hamngatan och skrev under pseudonymen Rust Roest *Säfve, Kurt & Co* där hon starkt kritiserar Göteborgs-societetens liv på 1890-talet. Hon själv är också med i romanen: "Särskilt fyllig är bilden av henne själv i huvudpersonen, den unga stockholmskan fru Wanda Kurt", se artikeln "Sophie Elkan" i SBL band 13 ss. 348–357.

123. Jämför också Ballstaedt och Widmaier 1989 ss. 186ff. samt Hobsbawm 1994 ss. 314f.



Stora salongen i Oscar Dicksons bostad vid Gamla allén/Parkgatan 2. Foto från omkring 1900. (Källa: GSM)

Vi har tidigare sett hur Oscar Ekman tog avstånd ifrån den ohämmade lyx några vältrade sig i; en annan som gjorde likadant var Carl Gustaf Prytz, grosshandlare och bland annat ledamot av styrelsen för Nya teatern.

"Enkelheten uti lefnadssättet hade under min barndom ej ännu hunnit öfvergå till den nu för tiden rådande lyxen, nyttig om den utvecklas af samhällsmedlemmar som genom sin ekonomiska ställning dertill äro berättigade, men samhällsförstörande när den utgår från en klass der fåfängan nedlagt sina olycksbringande frön som icke kan frambringa annat än en svag och tvinande vext, som lätt sprider sin sjuklighet över hela samhället. Champagnen som nu flödar i hvarje samqväm, var under min barndom föga känd, och det antal som

124. Ballstaedt och Widmaier 1989 ss. 186ff. Se också Frykman/Löfgren 1979 till exempel ss. 104–110 men även annorstädes, till exempel s. 199 i diskussionen om den skamliga sexualiteten, som tog sig uttryck i möblemanget, där stolsben skulle döljas med tunga överdrag för att förhindra olämpliga associationer. För en mer teoretisk och ideologisk diskussion om familjens och hemmets utveckling, se Habermas 1984 ss. 62–71 "Den borgerliga famljen och institutionaliseringen av en publikrelaterad privathet".

nu räknar sig till gastronomer, gourmeter och gourmander har aldrig varit större än nu."[125]

Som den vinddrivne gräsänkling Smetana var under sin period i Göteborg, blev han ofta hembjuden till de rikare familjerna i staden. Där fick han lära sig att deltaga i kalasandet och skrev i sina dagböcker om detta. Den 10.1.1860 var han hos Lange på –

"... grosser Kalás, d.i. Hausball mit gutem Soupér."[126]

Två veckor senare:

"Grosser Kalas i.e. Hausball bei Fürstenberg. Es war nicht so langweilig, wie sonst, u. dauerte bis 2 Uhr früh."[127]

Två dagar senare:

"Bei Abrahamson grosses Dinér. Mir wurde durch die vielen Skol sehr unwohl, so daß ich vom Tisch weggehen mußte, und nach Hause mich begab, um mich niederzulegen."[128]

En dag senare:

"Bei Robinson grosser Ball. Diesmal habe ich mich doch wenigstens mit einigen Damen unterhalten, obwohl ich weder getanzt noch Karten gespielt habe."[129]

Som framgår av Smetanas formuleringar var han kluven inför det myckna kalasandet och inte minst drickandet. Ofta skrev han i dagboken liknande kommentarer som:

"Zu Tisch bei Herr Melin, – ein Herrndinée – Abends kamen dann die Damen nach. – Es ging ziemlich fad zu, wie fast immer. Die Alten spielen Karten, u. die Jungen langweilen sich auf verschiedene Weise."[130]

Av dagböckerna framgår att Smetana inte var speciellt road av detta sällskapsliv, men, – skriver Smetana, man måste alltid följa inbjudan, om man inte vill såra värdfolket.[131] Ibland kan man emellertid också förstå att Smetana var djupt

125. C.G. Prytz, *Minnen och anteckningar 1882–1897*, citerat efter Söderpalm 1984 s. 63.

126. "...stort kalas, dvs. bal med god supé." (Smetanas dagbok 10.1.1860.)

127. "stort kalas, dvs. bal hos Fürstenberg. Det var inte lika långtråkigt som annars och varade till kl. 2 på morgonen." (Smetanas dagbok 25.1.1860, understrykningen i original.)

128. "Hos Abrahamson stor middag. Jag blev genom det myckna skålandet mycket dålig, så att jag var tvungen att lämna bordet för att gå hem och lägga mig." (Smetanas dagbok 27.1.1860.)

129. "Hos Robinson stor bal. Den här gången har jag åtminstone samtalat med några damer, fastän jag varken dansade eller spelade kort." (Smetanas dagbok 28.1.1860.)

130. "Till bords hos herr Melin, en herrmiddag, senare på kvällen kom damerna. – Det var tämligen tråkigt som nästan alltid. De gamla spelade kort och de unga hade långtråkigt på olika sätt." (Smetanas dagbok 15.2.1857.)



Interiör från konsul A.O. Anderssons bostad, Parkgatan 1, år 1890. (Källa: GSM)

smickrad över att få umgås med det allra översta skiktet inom staden, till exempel när han hade varit på "Grosser Kalás" hos Eduard Magnus och spelat whist med S.A. Hedlund och Geskel Saloman och dessutom lärt känna den ryske konsuln, det vill säga Oscar Ekman. "Die Gesellschaft war sehr glänzend."[132]

Att även personer ur de berörda familjerna kunde känna sig tveksamma inför umgängessättet med dess bundna former, och att det ansågs som självklart att svara Ja på inbjudan, framgår av följande formuleringar ur Rosa Valentins brev till systern Fanny:

> "... jag hör just nu af Sophie att det förestår oss en middag hos Eduard Delbanco på trettondagen – jag tycker att det är så rysligt tråkigt att gå bort. Gud välsigne alla kalaser, jag wille så gerna gått på theatern den dagen, but what is to do?"[133]

131. Smetanas dagbok 15.10.1859 ("... indess muß man für immer der Einladung folgen, will man sie nicht beleidigen.")

132. "Sällskapet var mycket glänsande." (Smetanas dagbok 21.3.1857.)

Även änkan Fröjda Benecke ger uttryck för samma leda vid kalasen och för de bundna umgängesformerna när hon i ett brev år 1865 till Smetana berättade att hon hade det stilla i huset utan besök eftersom hon själv aldrig ordnade fester, och utan inbjudan kommer ingen på besök. Men för Fröjda kunde det kvitta lika.[134]

Den rikedom som uppvisades vid de middagar staden arrangerade vid kungabesöken, skilde sig inte nämnvärt från vad samma familjer exponerade utan kunglig närvaro. Polismästaren Anders Oscar Elliot, som genom sitt äktenskap med Hulda Hasselblad var svåger med Viktor Rydberg, kom till Göteborg år 1867. Elliot berättar i sina memoarer att det särskilt under de goda åren på 1870-talet var stora fester.

> "Festligheter, middagar och baler avlöste varandra under den s.k. säsongen i en nästan oavbruten följd. Varje familj, som var något mån om sitt anseende, ansåg sig böra åtminstone en gång under vintern i sitt hem giva en bal, till vilken icke blott den dansande ungdomen utan även familjens hela övriga umgänge inbjöds. Nutidens små danstillställningar kunna ej jämföras med dessa bjudningar. Gästernas antal översteg vanligen hundratalet, och dansmusiken utfördes av en orkester på fyra till sex musikanter, helst under anförande av 'Meyers Andersson', en å konsul Carl Meyers kontor anställd, ovanligt musikalisk kontorsvaktmästare. Tryckta bjudningskort voro en då okänd sak, men betjänten i huset eller en vaktmästare skickades omkring med bjudningslistan och framförde bjudningen muntligen. [...] Våningarna voro också avsedda för dylika fester med stora rum och salar, som tillåto åtskilliga tiotal dansande par att obehindrat röra sig där, och supén, som serverades, var i stil med det övriga."[135]

Magnus Lagerberg hade egna minnen av den herrmiddag J.W. Wilson regelbundet bjöd på den 1 januari varje år och då all maten hade inhämtats från Hull, "det utsöktaste som för penningar kunde erhållas." Vidare berättar han att handlare normalt hade sina egna privata vinkällare och att inköpen till dessa gjordes i utlandet med de fartyg handlarna bedrev köpenskap med. Det var inte ovanligt att värdet på dessa vinkällare uppgick till 20.000–30.000 kr.[136]

Regelbundet återkommer Lagerberg till dryckesvanorna, vilka han hävdade var betydligt måttfullare under 1860-talet än tidigare under till exempel 1830-talet. Vid den tiden drack inte herrarna champagne och lättvin till maten

133. Brev daterat 3.1.1864 (sig. L112:2a, Valentinska familjearkivet, KB). Fanny Vallentin bodde tillsammans med systerdottern Charlotte Valentin hos Smetana i Prag.

134. Brev från Fröjda Benecke till Smetana daterat Göteborg 28.10.1865: "Sonst kann ich Ihnen nichts erzählen denn hier in unserem Hause ist sehr still, wir haben selten Besuche da wir keine sogenannte Abfütterungs-Gesellschaften geben, und die lieben Leute kommen ohne Einladung nicht, nun ich tröste mich, meinetwegen können sie wegbleiben." (sig. MBS, S 217/551)

135. Elliot 1930 ss. 138f.

136. Lagerberg 1914 ss. 73, 146 respektive 39.



Olof Wijks d.y. bostad vid Lilla torget 1. I förgrunden står en flygel. Foto av Caroline Gaudard mitten av 1890-talet. (Källa: GSM)

utan madeira och portvin, och det var många som bokstavligen hamnade under bordet:

> "Jag frågade von Schoultz om historien var sann och erhöll svaret: 'Ja visst, ty jag var den som tålde minst, men det dröjde ej länge, förrän jag under bordet hade *fullt* sällskap i detta ords *fullaste* mening.'" [137]

Om nu Lagerberg hävdade att dessa dryckesvanor hade avtagit under den period som är aktuell för denna skildring, hade polismästare Elliot andra erfarenheter:

> "Vid en något så när bättre festmiddag upptog matsedeln en massa rätter mat, och till varje rätt serverades som oftast olika viner. Jag har just nu framför mig en matsedel från denna tid, som upptager tolv rätter mat och tio olika sorters vin. Vid dessa middagar, i synnerhet om gästerna uteslutande hörde till det manliga släktet, gick det hett till. Det var icke ovanligt, att vid middagens slut några av gästerna icke kunde utan hjälp resa sig från bordet, jag erinrar mig till

137. Lagerberg 1914 ss. 146f. Kursiveringarna i original.

och med ett fall, då två av gästerna lågo under bordet. Detta väckte dock inte någon anstöt, och det var icke långt ifrån, att det ansågs hedrande för värden och hans viner, att så många som möjligt av hans gäster befunno sig i detta tillstånd."[138]

Innan vi skall studera umgängeslivet inom medelklassen skall en matsedel från en mindre och tämligen representativ middag hos en rikare familj återges. Uppgifterna är från fru Caroline Wijks (fru Olof Wijk d.y.) förda bjudningsjournal i oktober 1871. Denna middag var bara en av fyra liknande som Olof och Caroline Wijk bjöd på under halvannan månad.

"Hummersallad, Grönsoppa, Släthvar, Engelsk skinka & hönsfricassé, Fårsadlar, Spenat, Sockerärter, Tryffelcroquetter, Ostron & fiskfärsstufning med tårtdeg omkring, Rapphöns & sallad, Gelée med bakelsekorg, Citron samt jordgubbs- & vanilleglace, Frukt från Öfverås."[139]

Av familjen Wijks kassaböcker framgår också att "Caroline för hushållet" tog ut cirka 500 kr varannan vecka, vilket belopp kan jämföras med två normala årslöner för kvinnliga industriarbetare. Detta belopp har med stor sannolikhet enbart varit för mat. Övriga utgifter såsom för gasräkning, arvoden till tjänstefolk, galoscher, tandborste och så vidare står dessutom upptagna för sig.[140]

Caroline Wijks svärmor, änkefrun och kommerserådinnan Hilda Wijk, var kusin till konsul C.G. Prytz och ingick i dennes närmsta umgängeskrets. Etnologen Kristina Söderpalm har utifrån bevarade bjudningskort rekonstruerat denna umgängeskrets som inkluderade familjer ur släkter som Dickson, Gibson, Keiller, Kjellberg, Röhss och Wijk och därmed utgjorde en del av stadens högsta societet. På samma sätt har Söderpalm utifrån fadderlistor sammanställt kretsen kring grosshandlaren Oscar Hertzman och finner mellan dessa båda grupper inga eller få beröringspunkter av gemensamma vänner, även om den senares vänner kunde vara väl så etablerade och förmögna.[141]

Naturligtvis är det inget anmärkningsvärt i detta utan tvärtom ganska allmängiltigt med olika umgängeskretsar, men Söderpalms undersökning är ändå av intresse för att visa på de olika kretsar som fanns i staden och de därmed olika intressegrupperna. Vidare kan man se att kretsen kring Prytz utgjordes av släkter som i staden existerade i andra- och tredjegeneration. Den tradition dessa hade av att ha varit med i uppbyggnaden av stadens rikedomar, tillsammans med den styrka en hög ålder i sig kan åtnjuta och slutligen deras faktiska ekonomiska styrka, gav dessa släkter en nimbus av *börd*. Ett halvt sekel efter borgarklassens

138. Elliot 1930 s. 140.

139. Wijkska familjearkivet: *Förteckningar över middagar givna i Göteborg 1871–94*, 17.10.1871 (sig. A 265, GLA). Caroline Wijk var dotter till James J. Dickson och Eleonore f. Willerding.

140. Wijkska familjearkivet. Wijks kassaböcker till exempel maj–december 1872 (sig. A 265, GLA).

141. Söderpalm 1984 ss. 115ff.

etablering i Göteborg, hade således en ny bördsaristokrati uppstått kring familjer som etablerat sig i ett tidigare skede och där de första miljonerna redan var intjänade.

Ett exempel på en umgängeskrets inom medelklassen, det vill säga långt ifrån både Prytz och Hertzmans, var den man mötte i Peter Lambergs barndomshem. Peter Lamberg (1857–1924) blev senare i livet stadsnotarie och senare borgmästare i Göteborg och var den som tillsammans med Herman Mannheimer verkade för att Konserthuset på Heden och Göteborgs orkesterförening kunde komma till stånd år 1905. Lambergs far, Jonas Casten Lamberg, var kyrkoherde i Christinæ församling och skilde sig från sina kolleger, vilket han också fick mycket kritik för, genom att inte dela de schartauanska värderingarna att det var syndigt med teater och musik. Familjen Lamberg är intressant för denna studie, därför att den utgjorde ett exempel på den bildade medelklass som var ett stöd för orkesterverksamheten på ett annat sätt än vad donatorerna var. Kyrkoherde Lamberg taxerades år 1862 för en årsinkomst om 7.000 kr,[142] och sonen som från år 1869 var en flitig besökare på det mesta av vad som erbjöds av opera och konserter, satt genomgående på "Galleriet" längst upp på Nya teatern för 50 öre biljetten. De bästa platserna kostade i allmänhet 3 kr.[143] Över huvud taget beskriver Peter Lamberg vardagslivet och familjens möjligheter till kostsamma nöjen som betydligt begränsade.

Peter Lamberg skilde på de enklare bjudningarna och de större som ägde rum mera sällan. Inför de enklare:

> "... sändes ofta jag på Lördag eftermiddag såsom bud med förfrågan, om de ville komma hem till oss på Söndag kväll. Och så kommo de på Söndags eftermiddag, damerna kl. 6, herrarne i allmänhet något senare. Det bjöds té med kakor, frukt och sylt, punsch för herrarne. Man pratade och diskuterade, hemma hos oss förekom nästan aldrig kortspel, man musicerade efter råd och lägenhet. Och så blev klockan 9, då en enkel, men alltför lätt supé serverades med snaps och öl. Och därefter begåvo gästerna sig hem, så att det hela i allmänhet var över vid 10-tiden."

Inför de större bjudningarna togs överdragen bort från möblerna. Detta var något mycket ovanligt, och även Conrad Pineus, som växte upp i ett rikt grosshandlarhem, talar om "överdragens tidevarv" och berättar att han som barn inte såg det riktiga tyget på möblerna mer än tio dagar om året. Till detta tidevarv hörde också gångmattor som var utlagda över de finare mattorna.[144] Men tillbaka till Lambergs, nu vankas det bättre bjudning:

142. GHT 26.8.1862.

143. Lamberg 1924 s. 68.

144. Rosen 1946 s. 54.

"Den bästa servisen framtogs och torkades. En kokerska engagerades för köket och vaktmästare för serveringen (härtill användes i regel stadstjänare eller polisvaktmästaren Olsson). Bjudning utsändes genom en vaktmästare åtta à fjorton dagar i förväg. [...] Gästerna infunno sig kl. 7 och placerades efter rang och ålder i olika rum och soffor, ungdomen gärna i ett rum för sig. Därefter började med théservering, islagna koppar på bricka. Efter denna introduktion bjödos gärna herrarne in i 'mannens' rum för att få ett glas punsch eller möjligen också toddy – grogg var ännu ej uppfunnen. I hem med mera fria vanor ordnades kortbord för några av de äldre gästerna. Musik exekverades i mån av tillgång på spelande – gärna någon gammal ouvertyre à quatre mains – och sång om sångkunniga funnos bland gästerna. [...] Så gingo timmarna, för de livliga fort, för de mindre livliga långsamt, tills kl. 11 à 11.30 värden anmodade herrarne att bjuda damerna armen och föra dem ut till supé, som alltid var 'gående'. D.v.s. det arrangerades tillfälliga småbord både i matsalen och i angränsande rum [...]. Supén började med ett storartat smörgåsbord, med snaps, som jämväl njöts av åtskilliga damer, samt öl och porter. Därefter gärna en fiskrätt, därpå mellanrätt, ofta mockturtle, därefter fågel, vildt eller gås, och slutligen, om det skulle vara riktigt fint, 'äkta' vingelé med bakelser. Till allt detta serverades rhenskt vin, bordeaux samt sherry och portvin. Då alla blivit väl mättade och otörstiga, ålåg det den herre, som fört värdinnan till matsalen, att med några ord frambära gästernas tack för maten. Några andra tal förekommo i allmänhet icke. Så fördes damerna åter in i salongen, tackades värdfolket för maten, och omedelbart därpå, alltså omkring kl. 1 på natten, togs avsked, och samtliga vankade hem mätta och stinna för att söka en i regel rätt så sömnlös vila. D.v.s de unga herrarne gingo till en eller annan kamrat för att under ett ofta nog så långt och ingalunda spritfritt nachspiel smälta maten och resonera om aftonens begivenheter. Ja detta voro de festliga tillfällena i familjelivet, som dessemellan var, hemma hos de mina, nog så enkelt, med välling och ölsupa rätt ofta till middag samt tunndricka eller ölost på kvällarne."[145]

Att sällskapslivet i mycket styrdes av den sociala konvenansen beskriver Kristina Söderpalm utifrån Maria Scholander-Hedlunds minnesanteckningar. Maria S.-H. gifte sig år 1878 med S.A. Hedlunds son Torsten Hedlund. Kostnaderna för bröllop och utstyrsel uppgick till 6.500 kr av vilket brudens far, arkitekten och professorn Fredrik Wilhelm Scholander, betalade 5.500 kr, en summa som enbart med 500 kr understeg hans årslön vid Konstakademin i Stockholm.[146]

145. Lamberg 1924 ss. 52ff. Ölsupa (eller också Ölsoppa) lagades genom att koka svagdricka med kardemumma och ingefära samt blanda denna dricka med en mjölk- och vetemjölsredning och därefter sötning av sirap eller socker. Detta åts ofta med rostat eller stekt bröd. Ölost är en varm dryck där man blandar kokt mjölk med kokt dricka eller öl. Båda rätterna var vanliga förr. (Björklund 1857 ss. 27 respektive 28.)

146. Söderpalm 1984 s. 93.

Längre fram när paret hade etablerat sig, fått sitt första barn och flyttat till det eleganta Hasselbladska huset vid Lilla Bommen, blev de sociala plikterna allt fler. Maria Scholander-Hedlund redogör i sina minnesanteckningar inte bara för hur det gick till, utan också hur hon med kritiska ögon betraktade det:

> "... och *fint* skulle det vara på alla sätt, viner och flera rätter både till middag och kväll [...] Jag häpnar när jag tänker på hur galet det var ställt, när det faktiskt måste tas på skuld alltihop. – Det Hedlundska namnet förpliktade, vi måste 'representera ' – åh vad jag avskydde det spegelfäkteriet!" [147]

Bland de olika umgängeskretsar som har funnits i staden, bör en av de mer intressanta ha varit den omkring S.A. Hedlund. Vi vet att Elfrida Andrée hade nära umgänge med honom och bland annat bodde hos Hedlund på sommarstället Bjurslätt på Hisingen. Enligt Andrées systerdotter Elsa Stenhammar umgicks också Elfrida Andrée i hemmen hos domprosten Peter Wieselgren, domkyrkokomministern Mårten Hallén, museiintendenten A.W. Malm samt hos landshövdingen greve Albert Ehrensvärd.[148] Framför allt kretsarna kring Hedlund och Wieselgren vittnar om starkt kulturella och intellektuella miljöer i skarp kontrast mot andra mer materialistiskt njutningsinriktade kretsar.

Andra som också har funnits i den Hedlundska kretsen var Joseph Czapek och Israel Sandström, det vet vi genom Elfrida Andrée.[149] Men Czapek har också umgåtts med de rikaste familjerna, och har varit något av en anpassningsbar kameleont som, delvis som ett resultat av sin profession – musikern, har kunnat glida mellan de olika miljöerna. För musiker som Czapek och Smetana har det varit naturligt att bli inbjudna till flera kretsar för att antingen musicera eller för att diskutera ett musikaliskt projekt som till exempel en välgörenhetskonsert. Det tycks som om Elfrida Andrée i jämförelse med dessa manliga kollegor inte har umgåtts inom det översta samhällsskiktet. Detta är dock endast ett antagande på grundval av ett begränsat materialstudium.[150]

Kulturella inslag vid privata kalas

Man kan konstatera att Lambergs kalas var betydligt mindre påkostade än de som har beskrivits från de rikare familjerna. Men det fanns också vissa likheter mellan de båda gruppernas kalas, och vad som är särskilt påtagligt är det ofta rika inslaget

147. Maria Scholander-Hedlund, "Minnesanteckningar" på KB, handskriftsavdelningen. Citerat efter Söderpalm 1984 s. 127.

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

149. Brev från Elfrida Andrée till Ludvig Mathias Lindeman daterat Göteborg 15.10.1884, ASA, MAB

150. Se vidare Eva Öhrström, *Elfrida Andrée. En levnadsteckning om en pionjär.* Utkommer under 1996.

av kulturella begivenheter. Lamberg skriver att musik framfördes "i mån av tillgång", och naturligtvis har kvaliteten varit lika skiftande då som alltid. Det stora inslaget av sång i detta musicerande visste författaren Heinrich Heine att karakterisera som "gesungenes Rattengift",[151] och utifrån det svenska perspektivet beskrev Erik af Edholm företeelsen på följande sätt:

> "Man musicerar, dvs. fru Emma Benedicks sjunger operabitar på ett förskräckligt sätt, herr Fröst moraliska sånger och fru Due sitt vanliga kling-klang, hon har absolut förlorat sin röst. [...] musiksouper hos Bäcks med Berwalds, herr Löwegrén, m:lle Westerstrand, som låter som en hund på drev, och Agnes Geijer som sjunger så underbart, som endast hon kan det."[152]

Dessa reflektioner var ifrån Stockholmssalonger, men skillnaden mellan njutbart och inte njutbart har varit lika stor annorstädes, det vill säga även i landsorten. Den vanliga nervositeten bland barn som skulle visas upp var ett annat – likaså tidlöst – inslag, och Peter Lamberg berättar om sin syster Gerda som var mycket musikalisk och därtill god pianist, men så blyg att hon inte kunde förmås att uppträda för husets gäster, – "något som gjorde mina föräldrar ganska ledsna".[153]

De kulturella inslagen vid festerna kan grovt delas in i dels spontana framträdanden, dels planerade kulturella salonger såsom till exempel kvartettaftnar. Till de spontana inslagen, det vill säga att man framförde sådant som man hade för handen, kan också räknas den slags kulturella lekar som Lagerberg beskriver där de medverkande improviserade verser på alexandriner.[154] I de kretsar som fanns bland annat runt familjerna Hedlund och Warburg hade man litterära salonger där det ömsom hölls föredrag över lärda ämnen såsom grekernas och indiernas byggnadskonst, ömsom lästes litterära verk ur rollhäften. Sådana verk kunde vara *Romeo och Julia* eller Stagnelius *Martyrerna*. I sällskapet var det några som läste rollerna, medan andra njöt av att få höra. Detta berättar Ida Saloman som tyckte om det klassiska arvet. Men när det skulle läsas *Macbeth* stannade hon hemma, för den tyckte hon var för ryslig.[155]

Det kunde också hända att man övade in ett litterärt verk som man uppförde såsom ett skådespel. Det kunde ofta vara en fars, ett folklustspel eller något annat som var aktuellt på teatrar eller bland resande teatersällskap. Även detta beskriver Lagerberg. När det gäller repertoarval förefaller det ha varit en skillnad mellan de litterära kretsarna kring Hedlund och Warburg och dem hos grosshandlarfamiljerna.

---

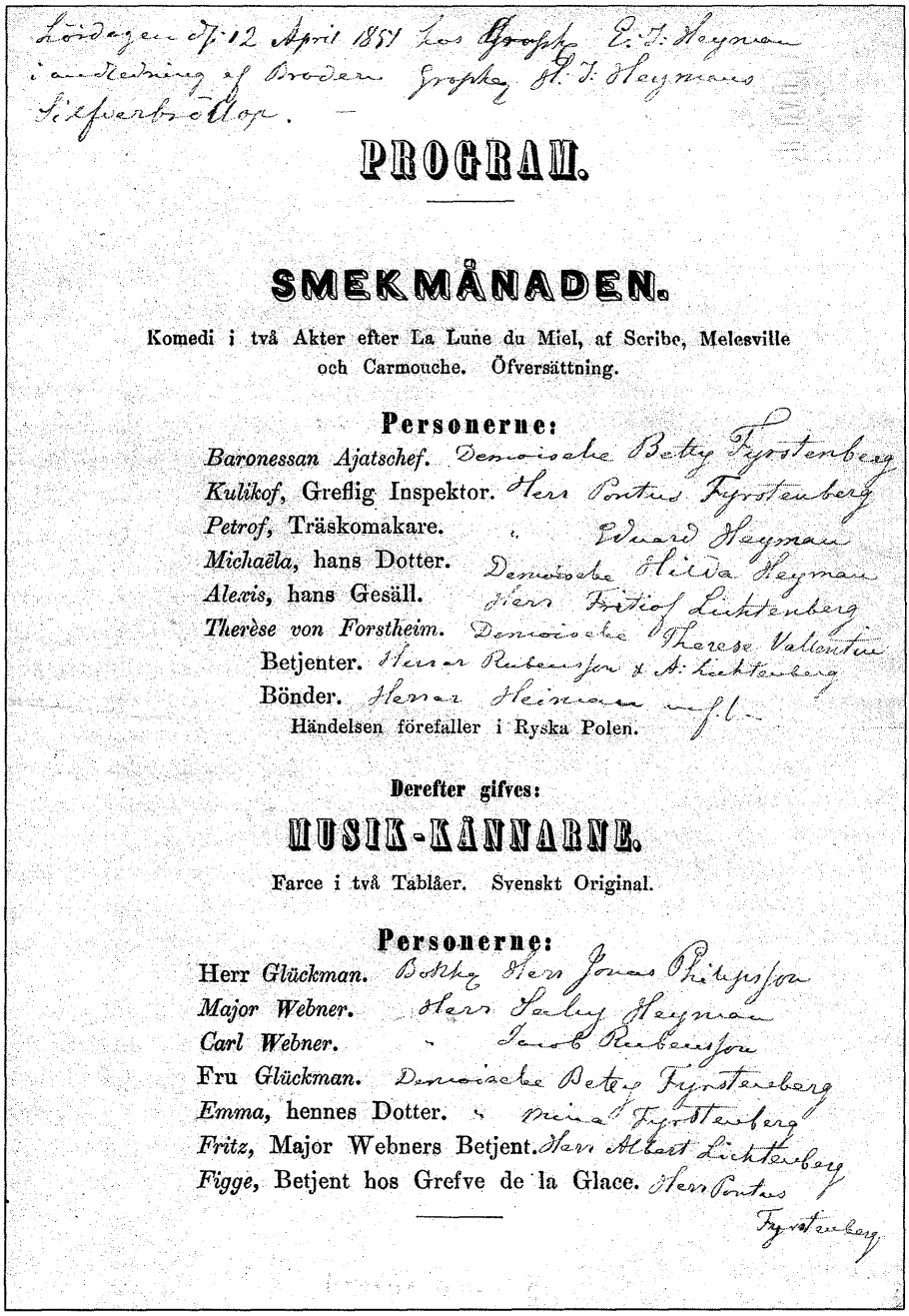
151. Ballstaedt och Widmaier 1989 s. 34.

152. Edholm 1944 ss. 101 respektive 104.

153. Lamberg 1924 s. 10.

154. Lagerberg 1914:61f. Se också i Lagerberg 1913 och 1914 flerstädes.

155. Raphael 1965 ss. 84f.



Lördagen d. 12 April 1851 hos Grefve E. J. Heyman i anledning af Brodern Grefve E. J. Heymans Silfverbröllop. —

PROGRAM.

SMEKMÅNADEN.

Komedi i två Akter efter La Lune du Miel, af Scribe, Melesville och Carmouche. Öfversättning.

Personerne:

Baronessan Ajatschef. Demoiselle Betty Fyrstenberg
Kulikof, Greflig Inspektor. Herr Pontus Fyrstenberg
Petrof, Träskomakare. " Edvard Heyman
Michaëla, hans Dotter. Demoiselle Hilda Heyman
Alexis, hans Gesäll. Herr Fritiof Lichtenberg
Therèse von Forstheim. Demoiselle Therese Valentin
Betjenter. Herrar Rubensson & A. Lichtenberg
Bönder. Herrar Heimans m.fl.

Händelsen förefaller i Ryska Polen.

Derefter gifves:

MUSIK-KÄNNARNE.

Farce i två Tablåer. Svenskt Original.

Personerne:

Herr *Glückman.* Bokh. Herr Jonas Pihlgren
Major Webner. Herr Sally Heyman
Carl Webner. " Jacob Rubensson
Fru *Glückman.* Demoiselle Betty Fyrstenberg
Emma, hennes Dotter. " Mina Fyrstenberg
Fritz, Major Webners Betjent. Herr Albert Lichtenberg
Figge, Betjent hos Grefve de la Glace. Herr Pontus Fyrstenberg

Programbladet till den på nästa sida omtalade silverbröllopsfesten hos Edvard Jacob Heyman. Se det för hand tillskrivna längst upp på programbladet och namnen på de olika medverkande. (Källa: GUB)

Bland samlingarna på Göteborgs universitetsbibliotek finns programbladet bevarat från den fest som avhölls 12.4.1851 hos grosshandlaren E.J. Heyman med anledning av brodern grosshandlaren H.J. Heymans silverbröllop. På denna fest framfördes av gästerna komedin *Smekmånaden* i två akter av Scribe med flera samt farsen *Musikkännarne* i två tablåer, ett "Svenskt Original". På det bevarade programbladet med rollförteckningarna har en av gästerna kompletterat med vilka som spelade de olika rollerna såsom baronessan Ajatschef, greven Kulikof, träskomakaren Petrof med flera. Skådespelarna ifråga var "Demoiselle Betty Fürstenberg, Herr Pontus Fürstenberg, Herr Eduard Heyman, Demoiselle Hilda Heyman" med flera.[156]

Att denna typ av instuderade framföranden inte var så ovanliga att de enbart inskränkte sig till silverbröllopsfester, visar Smetanas dagboksanteckningar. Enligt Smetana var då också festerna mer stimulerande.

> "Diesmal war die Soirée etwas lebhafter und unterhaltender, weil man theils musizierte, theils Deklamationen komischen und ernsten Inhalts vortrug. Ein Herr entwickelte Pfeifen mit dem Munde eine erstaunliche Virtuosität." [157]

Vid ett annat tillfälle skrev Smetana:

> "Große Gesellsch. bei Saloman. Ein kleines Lustspiel wurde gespielt, von Einigen. Silliese garab eilen Karmmesermäradchesen, reseillizesend. Ich spielte einige Stücke am Claviere. Zugegen." [158]

I kapitel två kommer ytterligare exempel på kulturella salonger att ges, då med inriktning på musikframföranden.

---

156. Programblad för H.I. Heymans silverbröllop 12.4.1851 (sig. 11: "Div. dans-, konsert- och cirkusprogram", kuvert 2:2, Okatalogiserad affischsamling, GUB).
Pontus Fürstenberg (1827–1902) skall senare i livet göra sig uppmärksammad som mecenat och konstsamlare. Hilda Heyman (1836–72) gifte sig Hilda Lamm och var enligt Smetana en utmärkt altsångerska som bland annat sjöng soloparti vid framföranden av Mendelssohns *Elias*. (Smetanas dagbok 9.1. och 23.1.1860 med flera ställen.)

157. "Den här gången var soarén något livligare och mera underhållande, därför att man dels musicerade, dels deklamerade texter med komiskt och allvarligt innehåll. En herre visslade med en förvånansvärd virtuositet." (Smetanas dagbok 26.4.1857.)

158. "Stort sällskap hos Saloman. Några uppförde ett litet lustspel. Hon spelade en kammarflicka, bedårande. Jag spelade några stycken på pianot. Närvarande." (Smetanas dagbok 9.1.1859.)
Den mening som innehåller de understrukna orden samt det avslutande "Zugegen" = närvarande, syftar på Fröjda Benecke, född Gumpert, med vilken Smetana hade ett intimt förhållande. Ofta när Smetana skrev om Fröjda i dagboken krypterade han skriften genom att lägga in nonsensstavelser i orden. Krypteringen är dock inte svårare än att man ganska enkelt uttyder meningen: "Sie gab ein Kammermädchen, reizend." Understrykningarna är i original.

Donationsverksamhet

Donationsverksamheten är en företeelse som är kännetecknande för Göteborg i synnerhet under 1800-talet. Den hade sin grund i ett ekonomiskt välstånd hos givarna i kombination med en låg inkomstskatt. Den låga skattesatsen medförde att det kommunala ansvarstagandet av olika samhällsfunktioner var, med dagens mått mätt, lågt och att hjälpbehovet därmed var motsvarande högt. Men den låga skattesatsen var inte satt med beräkning att resterande medel skulle tillskjutas på frivillig väg. I stället var den en definition av vad det allmänna verkligen skulle ställa upp med såsom obligatorisk skolgång, viss sjukvård, viss fattigvård, vägar och avlopp med mera. Övriga behov var den enskildes ansvar att planera och sörja för. Detta har tidigare framkommit i Charles Dicksons kritik av välgörenheten som moraliskt undergrävande.

Trots detta var donationsverksamheten mycket omfattande och betydelsefull, och utan de stora summor som gavs skulle den kända nöden i staden ha varit än mer utbredd. Frågan är då vad som styrde denna verksamhet.

Artur Attman, och andra med honom, har påtalat det sociala och religiösa patos som fanns hos flertalet av samhällsföreträdarna i staden. Detta patos är ett uttryck för att det fanns en privat moral som delades av flertalet och som var individens känsla för rätt och fel. Den privata moralen definierade därmed ett större hjälpbehov än vad som definierades av det diffust allmänna och kollektiva i form av lagar och förordningar.

Men den omfattande donationsverksamheten var också, paradoxalt formulerat, uttryck för samma måttlöshet som vi tidigare har kunnat iaktta i livsstil och umgängessätt. Hobsbawm formulerar det som ett sätt för en ny samhällsklass som tagit sig upp underifrån att demonstrera sin rikedom. För denna borgarklass hade ständigt mer gynnsamma tider och konjunkturer medfört helt nya förutsättningar:

> "Bourgeoisien levde inte längre vare sig under knapphetens kalla stjärna eller fjärran från societetens frestelser och lockelser. Dess problem var snarare hur man skulle spendera sina pengar än hur man skulle få in dem. [...] Ordet *parvenu* – 'nyrik' – blev automatiskt en synonym för en person som formligen strödde pengar omkring sig."[159]

Ett sådant exempel, och som Smetana berättade om, var den välgörenhetsauktion på Börsen där fru Eleonore Dickson gick omkring under två dagar och köpte till kraftigt förhöjda priser.[160] Det finns också andra exempel där Smetana blev indig-

159. Hobsbawm 1994 s. 321.

160. Brev från Bedřich Smetana till hustrun Bettina daterat Göteborg 11–19.4.1862 (sig. MBS, S 217/2054/39). Se också ovan Ida Salomans kommentar om det fåfänga i välgörenhetensarbetet.

nerad över hur pengar användes i förhållande till hur de i stället skulle kunna användas.[161]

Donationsverksamheten riktade sig till sociala, religiösa, kulturella och vetenskapliga ändamål, allt efter givarens egen privata moral, egna intressen och bidragstagarens eller bidragsförmedlarens möjlighet att övertala och påverka. Musiken var därvidlag inget vare sig stort eller prioriterat område. Detta berodde dels på att musiken fortfarande var en del av den privata sfären, dels på att hjälpbehoven inom sjukvård, utbildning, vetenskapliga expeditioner med mera var större och att dessa områden framstod som mer angelägna ur ett privat och moraliskt perspektiv.

Egentligen var det en paradox att ordna insamling för något så intimt och tillhörigt familje- och hemmiljön som musik. Borgerskapets utveckling, i Göteborg likaväl som i det övriga Europa, hade anknutit till äldre aristokratiska livsstilar där musiken odlades som en "offentlighet i det lilla". Det var emellertid i takt med konsertlivets utveckling som denna musikaliska arena blev för trång och en insikt om större investeringar i det offentliga musiklivet började gry hos de styrande och förmögna.[162] Att denna process var trög, visar sig av det faktum att det tog cirka 50 år från de första planerna på en orkesterbildning i Göteborg till dess att den fasta orkestern, Göteborgs orkesterförening, bildades år 1905.

Innan vi mer konkret studerar donationsverksamheten inom musikområdet i Göteborg skall begreppet *donation* något ventileras och nyanseras. Begreppet och företeelsen var inte alldeles entydig, och det fanns en glidande övergång mellan begreppen *donation, bidrag, välgörenhet* och *till förmån för*. Ibland användes begreppen synonymt, men inte sällan fanns det en skillnad i betydelsen mellan begreppen. Låt oss studera några exempel på bidrag:

När "Lunkan" som student gick till de välbeställda familjerna och fick äta sig mätt, var det välgörenhet han utsattes för. När vaktmästarfrun Rosenberg gick omkring med teckningslistan för bildandet av en orkester i staden, var det som donatorer bidragsgivarna tecknade sina namn. När Göteborgs orkester arrangerade en konsert till förmån för de nödlidande efter branden i Majorna, var det välgörenhet. Men var det också välgörenhet som orkestern inbjöd till när den arrangerade en konsert till förmån för sig själv, det vill säga för att bygga upp sin

161. Till exempel den fest som Oskar Lamm arrangerade på Börsen: "Oskar Lamm, Buchhändler, gab zu Ehren seiner Cousine, Frau [Evelina] Abrahamson aus Stockholm, eine Schwester der Frau Benneke, ein grosses Bankett im Saale der Börse. Tafelmusik, Blumengruppen etc. etc. 150–180 Personen, oder noch mehr. 1.000 Rth. Banko Umkösten! – Was thut er dagegen für die Kunst? – Nichts. –" (Smetanas dagbok 3.2.1861)

Smetanas kostnadsuppgift om 1.000 rdr banko är förmodligen endast ett uttryck för att omåttligt mycket pengar spenderades på en fest. Myntsorten rdr banko användes normalt inte längre, men om uppgiften stämde skulle 1.000 rdr banko motsvara 1.500 rdr rmt = 1.500 kr.

162. "Analoges gilt für die musikalischen Salons, deren Bedeutung als 'Öffentlichkeit im Kleinen' mit der Ausweitung des Konzertbetriebes und dem Aufschwung des meinungsbildenden Musikfeuilletons schrumpfte." (Ballstaedt och Widmaier 1989 s. 312.)

egen ekonomi, eller var det inte snarare inbjudan till donation? Och när Joseph Czapek som en förmån fick låna orkestern och behålla intäkterna själv, blev det därmed en välgörenhetskonsert eller var det donation?[163]

Hanns-Werner Heister menar att allt detta var välgörenhet och han skiljer inte på olika typer av denna bidragsform. Heister ser *alla inblandades aktioner* som en form av "Wohltätigkeit": musikerna som gav av sitt arbete och sin tid och åhörarna som betalade med sina pengar. Visserligen gäller detta för den borgerliga föreningen med "Liebhaberkonzert", men detta ligger samtidigt så nära både i tid och utveckling med orkesterbildningarna i Göteborg, att resonemanget kan överföras.[164] Centralt för situationen i Göteborg är att det inte fanns några diffusa kanaler för anslag, avlöning, hjälp och liknande så som det har utvecklats under modern tid. Om pengar behövdes för ett särskilt ändamål arrangerades en insamling direkt för detta. Penningflödet var därmed mer direkt och synligt.

Egentligen finns det inga kända tidiga exempel på donationer för uppbyggandet av musiklivet i Göteborg före dem som behandlas i denna undersökning. Detta är naturligt och orsakerna har förklarats ovan.[165] Patrick Alströmers donation av sin notsamling till Kungl. Musikaliska akademien är inte relevant i detta sammanhang. Inte ens donationen till Hagakyrkans orgel kan betraktas som en donation för musiklivet, utan bör istället ses som en donation för religiösa ändamål. Kyrkan som invigdes år 1859 fick sin orgel byggd av Marcussen & Søn helt bekostad av grosshandlarbröderna Carl L. och Anders W. Levgren till minne av deras far Anders G. Levgren.[166]

Inom donationsverksamheten fanns olika tillvägagångssätt. Hagakyrkans orgel är ett exempel på att en ensam person, eller i detta fall två bröder, själva bekostade ett helt projekt. Ett annat exempel på donation är när Sven Renström i sitt testamente donerade hela sin förmögenhet 1 ½ milj. kr till staden att användas enligt vissa riktlinjer. En tredje typ av donation, och måhända den vanligaste, var då insamlingen riktade sig öppet till samhället eller till en större grupp för att bekosta ett särskilt ändamål.

En person med stor erfarenhet inom denna verksamhet var Magnus Lagerberg. Han kom efter studier i Malmö till Göteborg år 1862, där han från samma år var verksam som intendent vid numismatiska och etnografiska avdelningarna vid Göteborgs museum. I sina böcker *Göteborgare* (1–2) beskriver han livfullt hur han gick till väga för att få ihop pengar till olika projekt, inköp av speciella sam-

163. Angående välgörenhetskonserter, se också Weber 1977 s. 163.

164. Heister 1983 s. 179.

165. Detta påtalades också av den Konserthuskommitté som tillsattes år 1900 i syfte att få ett konserthus uppfört i staden: "Vår stads med rätta så frejdade mäcenatskap har ock jemförelsevis i mindre mån tagit hand om tonkonsten än om andra konstgrenar." (*Förslag till Konserthus i Göteborg*. Göteborg 1902, s. 7)

166. Jansson 1990 ss. 9f.

lingar och så vidare. Något förnedrande tiggeri fanns inte i detta, tvärtom. Lagerberg beskriver vilket nöje det var för honom att få gå runt med listan.[167] Vissa regler för bidragstecknandet, en oskriven regelbok för donationsverksamheten, synes ha utvecklats, och Lagerberg lärde sig detta efter hand:

> "Men det gick ej an att gå på huru som helst, utan så småningom lärde jag mig den rätta trallen, och sedan den var inlärd gick det som en dans att få ihop det belopp, som tarfvades. Då nu alla dessa musei gynnare äro gångna ur tiden, kan det ej längre vara ogrannlaga att blotta hemligheten. Om jag t.ex. behöfde 10.000 kr, hvilket ej sällan inträffade, började jag med en anhållan om 500 kr, hvilket utan prut betalades, men skulle alltid ordningen vara den följande, då det ej slog fel att propositionen möttes med frågan: hafva N.N. och N.N. skrifvit på? Bejakades detta, vankades genast samma belopp. Ordningen var Oscar Dickson, James J:son Dickson, Robert Dickson, Hichens, James R:son Dickson, Wilson, Carnegie & C:o, Wijk & C:o och Röhss & C:o. [...] Sedan kommo 'Dii minores' med 250 kr och slutligen kröpo beloppen ihop ända till 10 kr men slutsumman var uppnådd."[168]

I arkivmaterialet för orkesterbildningarna finns flera dokument av den art som Lagerberg beskriver. Bidragsteckningar gjordes inte bara för orkesterbildningarna i sig, utan också för vissa arrangemang som det följande citatet visar, nämligen anordnandet av en serie med abonnemangskonserter:

> "Fru Rosenberg förevisar abonnementslistan å 10 konserter innan den framlägges till allmän teckning först och främst till:
> herrar James J. Dickson, Eduard Magnus, grefve Ehrensvärd, Oscar Dickson, H. Westin, L.G. Bratt, A.L. Pineus, Jos. Czapek, P. Fürstenberg ..."[169]

Turordningen skilde sig något från Lagerbergs, men det förklaras med att man delade upp intresseområdena mellan sig. James J. Dickson var den ekonomiskt drivande för orkesterbildningarna, och då var det också naturligt att han tillfrågades först. I övrigt var turordningen ett uttryck för makthierarkin i samhället, vilket också de enskilda bidragsgivarna manifesterade rent praktiskt när de tecknade sig för bidrag. Ett annat uttryck för den hierarkiska ordningen mellan bidragsgivarna, visar sig i några listor till Göteborgs orkesterkassas verksamhet. I dessa listor tecknade sig James J. Dickson som förste man, varefter han spärrade resten av sidan, så att ingen mer skulle kunna teckna sitt namn bredvid hans.[170]

---

167. Lagerberg 1913 s. 30.

168. Lagerberg 1913 ss. 130f.

169. "Div. handlingar u.å.", sig. FII:1, GMF, GSA. Understrykningen i original. Att musikern Czapek prioriterades så högt berodde på att han ingick i orkesterns styrelse, se vidare kapitel 5.

170. Teckningslistor för "Inbjudning till bidrag för konserters uppförande i härvarande Trädgårdsförening" daterade 15.4.1863 samt 4.4.1865 (sig. G V, GOK, GSA).

Med detta följer också att förste man på teckningslistan satte nivån för vad projektet var värt. För Magnus Lagerberg och andra som gick med listorna fanns det självklart mer pengar att hämta i början av en insamling än mot slutet. En dålig start kunde inte hjälpas upp genom att gå extra många vändor inom medelklassen. Detta visade sig också när överlevnaden för Göteborgs musikförening skulle sättas på prov inför en tredje insamlingsperiod. Bidragsteckningen för orkestern gjordes för treårsperioder så att bidragsgivarna förband sig att skänka ett och samma belopp tre år i rad. Inför perioden 1872/73–1874/75 tecknade sig James J. Dickson för 1.000 kr per säsong. Detsamma gjorde han när han inledde bidragsteckningen för perioden 1875/76–1877/78, men inför nästa bidragsteckning – som dessutom bara gjordes för en säsong 1878/79 – tecknade sig James J. Dickson endast för 500 kr. Denna signal var tydlig nog, och snart avslutades också bidragsteckningen och orkesterns saga var all.

Ett otänkbart regelbrott i denna ritual skulle vara om en person av lägre rang, det vill säga längre ner på listan, bjöd över de ovanstående och tecknade sig för ett högre belopp. En liknande händelse inträffade faktiskt när Nya teatern såldes på exekutiv auktion 1871, och en, enligt vissa åsikter, uppkomling ifrån Haga, kakelugnsmakaren August Ringnér, köpte teatern bokstavligt talat mitt framför näsan på stadens rikaste köpmän. Den skrällen ljöd länge efteråt, se vidare kapitel 4.

Innan vi avslutar denna del om donationsverksamheten, låt oss studera en något annorlunda bild av hur det kunde gå till. Det är som tidigare Magnus Lagerberg som berättar om hur han gick runt. Den här gången var han mycket stolt över att han som ung intendent lyckades få bidrag av "den för sin stora sparsamhet kände Sven Renström."

> "Vid 9-tiden en morgon infann jag mig och infördes af den gamle betjänten i matsalen, där midt på golfvet en stor rund, tämligen låg balja stod, vattenfylld. Jag satt en stund väntande, då dörren öppnades och gubben Renström inträdde, med respekt sägandes, spritt naken, klef upp i karet, där betjänten blaskade på honom med en stor svamp. Sedan han fått ett lakan om sig, sprang han fram och åter under det mitt ärende utvecklades. Gubben Renström var ingen skönhet, minst i den ogenerade skepnad hvari han då presenterade sig, men jag fick mina 300 kr och märkvärdigt nog flera summor längre fram." [171]

Offentlighetsformer

I redogörelsen ovan har vi kommit i kontakt med olika miljöer och samhällsklasser, och vi har bland annat konstaterat att den svenska borgarklassen först etable-

171. Lagerberg 1913 s. 29.

rade sig i Göteborg i början av 1800-talet. Om vi istället för att betrakta *samhällsklasserna* betraktar *offentlighetsformerna* för dessa människor och miljöer går det att inordna många av dem i en salongsoffentlighet med umgänges- och uppträdandevanor som var privata till formen men som också inom sig bar på en viss offentlighet. Det är också tydligt att borgarklassen i dessa uppträdandeformer övertog en del aristokratiska stildrag, trots att stadens ledarskikt nästan var helt befriat ifrån adel. När till exempel festen på Börsen arrangerades, gjordes den lika överdådig och stelt regelstyrd med en flertimmarsmiddag som någonsin ett anrikt kungahus skulle kunna arrangera. Men i Göteborg var det den nyrika borgarklassen som stod för arrangemanget och därtill bjöd den hitresta kungen. Vi kan anta att det var just detta som var den verkliga utmaningen och provokationen för honom, som reste hem i ilska och svor över göteborgarna. Det var den nya samhällsklassen, uppkomlingar från Europas bakgårdar långt ifrån kungahusen, som nu överträffade konungen själv. Tydligare än så kunde inte kollisionen mellan det nya och gamla exponeras.

I nästa kapitel skall ännu mer av offentlighetsformerna presenteras i samband med olika musikaliska miljöer. Vad som har framgått i detta kapitel är att det framför allt fanns två världar i staden, en mycket rik och en mycket fattig. Göteborg var inte någon lärdomsstad eller på annat sätt säte för intellektuella, men trots det uppkom under olika perioder offentlighetsformer med förankring hos intellektuella som var i stark opposition mot vad de upplevde som pompöst, obildat och vulgärt. Några sådana offentlighetsformer var tidskriften *Skarpskytten* samt sällskapen *Vargklyftan* och *Det diskuterande sällskapet*. Men framför allt var det stadens ledande tidning, *Göteborgs Handels- och Sjöfarts Tidning* grundad år 1832 och därmed nästan jämngammal med den anrika *Aftonbladet*, som var det främsta intellekutella språkröret och forum för offentlig kritisk debatt.[172] Den kritiska debatten var så påträngande och irriterande för stora delar av borgarklassen att dessa människor etablerade sig i en annan offentlighetsform genom grundandet av *Göteborgs-Posten* år 1859.

En medelklass i Göteborg?

De två världar i Göteborg som har framträtt i redovisningen, en liten som var mycket rik och en stor som var mycket fattig, har beskrivits av flera olika forskare. Frågan är då om det inte fanns någon medelklass i staden. Jo naturligtvis fanns det en sådan, men mycket tyder på att den var mycket liten och trängdes undan,

172. Det hände också att Handelstidningen blev stämd och fälld för förtal. Se till exempel GHT 28.4.1862 med artikel om tryckfrihetsåtal där S.A. Hedlund blev dömd till böter och offentlig avbön. GHT hade skrivit en artikel om böteshungriga åklagare varvid en landsfiskal Hansson hade känt sig speciellt utpekad och stämt tidningen.

och att den istället skapade sig offentlighetsformer sådana som har beskrivits ovan som kan sägas ha varit i någon slags opposition mot det etablerade.

Några av de människor i denna studie som kan sägas ha tillhört medelklassen var de bättre avlönade musikerna Joseph Czapek och Israel Sandström. En annan var kyrkoherden Lamberg. En person som uttryckte sin mening om varför det inte fanns någon stor medelklass i Göteborg var "gräddlingen" Beckman:

> "Innevånarne voro då, som nu, till största delen äfventyrare och millionärer, arbetare eller fattige. De förstnämnde blefvo eller voro rike, de sednare hörde man aldrig talas om. *Ett välmående medelstånd fanns ej; de rike sörjde derför.*"[173]

Ännu en omständighet som tyder på att det verkligen var två världar i Göteborg, och som också ger stöd för Beckmans påstående att de rika sörjde för att en välmående medelklass aldrig tilläts etablera sig, är vad som ovan redogjordes för angående stadens fattigjudar, att de inte tilläts registrera sig i Mosaiska församlingen eftersom de då kunde bli en belastning för de rikare släkterna.

Ytterligare undersökningar skulle behövas för att med större precision kunna särskilja de olika befolkningsskikten i Göteborg. Det här presenterade materialet tyder dock på att i Göteborg den mest renodlade laissez-faire-ideologi rådde, vilket ledde till ett starkt polariserat och i många avseenden grymt samhälle. Frånvaron av en stor och relativt välmående medelklass innebär för Göteborgs del, att det stora potentiella publikunderlag som normalt utgör en viktig del av det kulturbärande skiktet, saknades i staden. När vi i de kommande kapitlen mer fördjupar oss i musiklivet, kommer vi få svar på frågan hur stort publikunderlaget verkligen har varit och också närmare vilka samhällsgrupper som utgjorde publiken.

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

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 musikliven 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 som 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 anlitades 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 uppförandemiljö 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 festsalar 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 blomska 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.

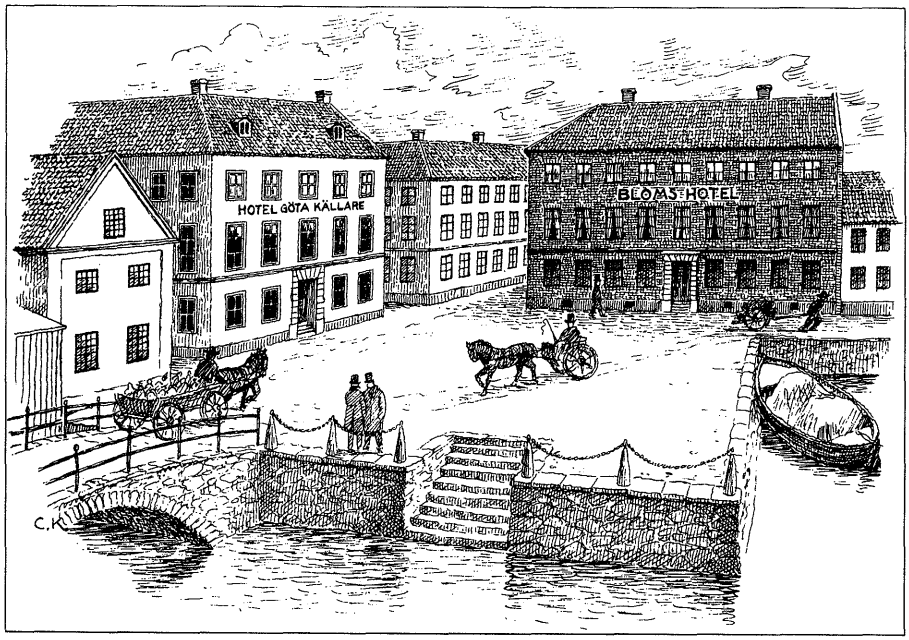
Till lokalens undermåliga skötsel och utrustning hörde att den inte ens hade ett piano vid de otaliga konserter som arrangerades där. Så vid konserter tvingades arrangörerna istället vända sig till olika privatpersoner och låna ett dylikt instrument för konserten.[11] När väl pianot kommit på plats dök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

> "Man borde åtminstone kunna påräkna att det finnes en stol att framsätta till pianot, på hvilken en menniska kan sitta utan äfventyr."[12]

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

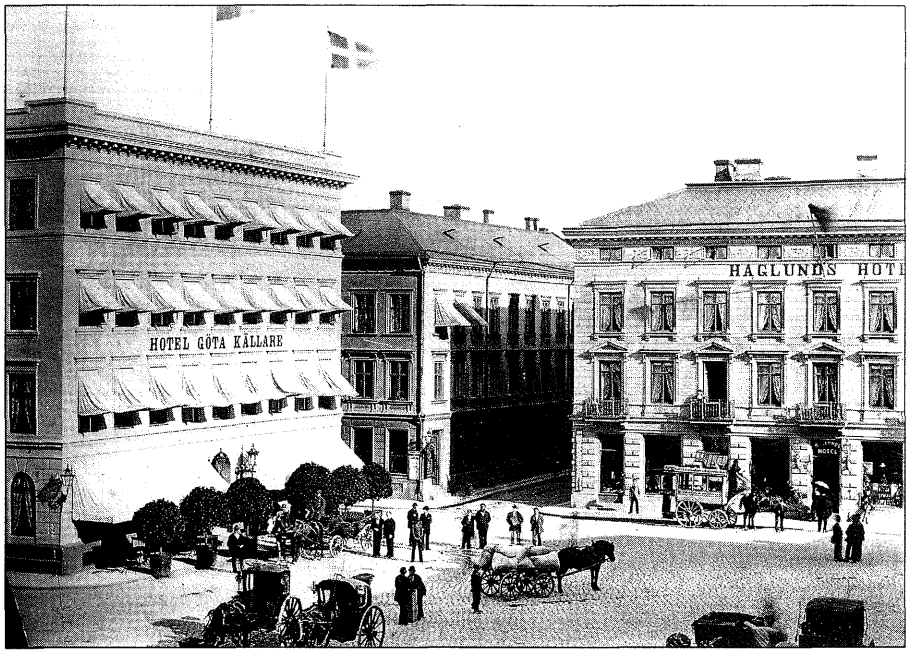
---

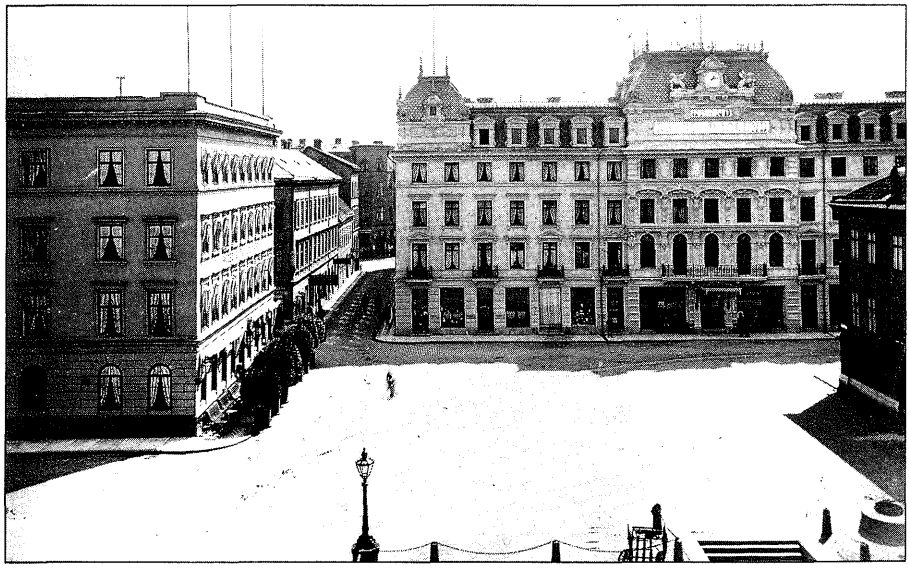
9. Krantz 1954 s. 17.
10. Som den gamle man han var med mycket bestämda vanor och åsikter, gick det också många rykten om honom. Bland annat sades det att han inte ville köpa schweizerost därför att han bara fick betala för en massa hål: "Vad f-n skall jag med den? På ett skålpund ost får en ju två skålpund hål!" (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 framtvinga 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 täfla 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, förgäfves 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 konsertgivaren 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 abderiterna 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.

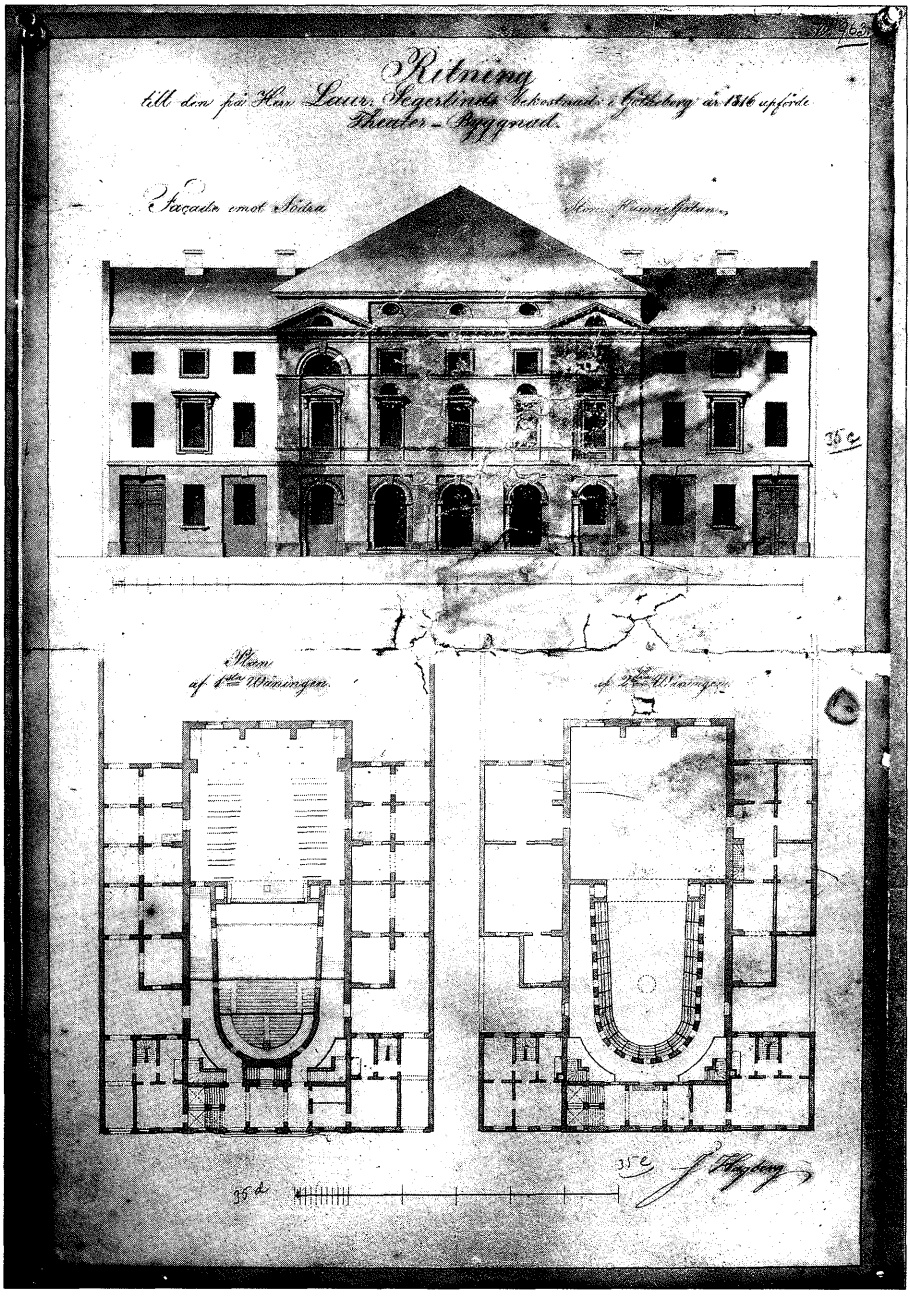
Teatern kallades också Segerlindska teatern efter Laurentius Segerlind som hade låtit bygga den. Segerlind var krögare och drev sedan år 1808 Hotell Göta källare som han också hade låtit bygga. Då kritiken bland allmänheten i Göteborg under början av seklet var stor mot stadens då enda och därtill första 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 blomska 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 Götheborg 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 ståplatser. (Källa: GSM)

Men fyrtio år senare hade även denna lokal börjat bli otidsenlig, och mången 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 åsåg 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 upputsade 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)

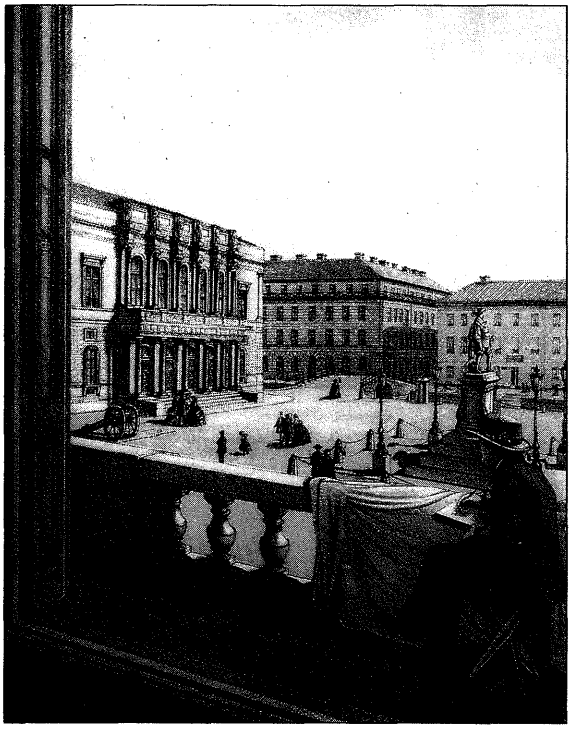
ninggatan. Maja Kjellin berättar att gästerna i Framfickan brukade roa sig med att sitta vid fönstren och betrakta de tvättgummor som låg på sina knän på en sköljflotte ute i Hamnkanalen och klappade tvätt.[27]

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, mäkleri 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 Rådhussalen. 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, konstutställningar, 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 musiksal och fyldt, 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 gårdfarihandlare 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 uthyrning, 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 klarthet 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 Anschel Moses Nissen, sånglärare och kantor i Synagogan och en slags allt i allo för Smetana under dennes Göteborgsår.[41] Anschel Nissen skrev till Smetana sommaren 1861 och berättade om vad som tilldrog sig i staden och inom musiklivet. Angående Sandström skrev Nissen att Sandström gjorde allt för att stjälpa 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 Anschel 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 Intrumentalkonsert" 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 skriftställeri 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 akademiens 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 skriftställeri 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 skrifs 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-theatern* 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 Wullf 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 rytmiserad 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 grinighet kunde ibland förmärkas.

---

57. Se Åkerlund 1918.
58. Se till exempel annnonser 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 mässingssextetter 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. Däremot 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 boupptecknigen (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 adresskalender (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.

Wilhlem 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 villket 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 uppläggningen 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. *Ouvertyr.*
2. *Aria* ur or. Paulus af Mendelsohn-Bartholdy, sjunges af undertecknad.
3. Körer för mansröster:
   a) *Nordmannasång* (ny), af Isr. Sandström.
   b) *En sommarafton,* af A.F. Lindblad, sjungas af Herrar Amatörer.
4. a) *Romance* af Rung.
   b) *"L'Amour de la patrie",* af Loïsa Puget, sjungas af undertecknad.

2:dra Afdelningen

5. *Ouvertyr.*
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:

Bellmanssånger för kör med ackompagnemang 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. *Ouvertyr.*
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 Stockholm"[79]

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 biträddes 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. Främst 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 avtackades 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 konvenansen 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 musiktillställningar 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 altsolisterna 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 instrumenetarium 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 deltaga, 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 *uppbyggnaden* 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 musiklivet, 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, stämningsmusik 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": *Tvåhundratusen francs eller Djefvulens penningar*, *Den ruinerade aktiespekulanten eller Ett äventyr med Jenny Lind*, *Fruntimmersriket eller Opp- och nedvända verlden* är exempel på pjästitlar som förekom. Enkla titlar utan supplering 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 enaktspjäs, 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 stämningsmässigt 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 stamlokus 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 varietéartad underhållning. Den vanligaste annonseringen var dock "musikalisk aftonunderhållning". Musiken framfördes av mindre ensembler som försörjde sig på att resa runt till denna typ av utskänkningsställen, 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 "musicera 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 militärmusikkårerna 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 musikkårernas 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 erfara. 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 Friskytten, 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 stadskärnan, 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 adertonhundratalets 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 frun-timmer" 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 "Konzertgärten" som musikforskaren 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 pressomnämnanden 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 musiklivet. 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 halvtimma 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 låt 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 Conzertpublikum, und ich wenig Hoffnung auf großen pekuniären Erfolg hatte, ist erklärlich, ja ich hatte Angst, noch die wenigen Paar Hundert Thaler vom 1t Conzert 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' aldraöfverst 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 musiktillställningarne trott mig förmärka. Föreställ dig nemligen, att det, midt under exeqverandet 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 återspegling av ett internationellt skeende. Problemet var likartat överallt, och från till exempel Paris skrev korrespondenten för *Neue Zeitschrift für Musik* hem till Leipzig att Paris-publiken betraktade konsertsalen som ett konversationsrum där det pladdrades, granskades, koketterades och sovs.[122] Att en publiktillvänjning 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 'connaisseurer', när en opera lider till slut, med buller och bång och utan att låtsa 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 "connaisseurer" 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 altid är der – Bewars hwad den Mamsell R ... war ridicule med sina gammelmodiga 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. Balllstaedt 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 mästares 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 erkändt 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 lärer komma att hos oss vinna några särdeles ifriga anhängare. Det sorgfälligaste, om begäret att skrifva 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 oförgripliga, 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 skrifva svårt – så nödgas vi gifva den nyare musikrigtningens 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 oanständig om hon gick ensam på konsert. Exempel på de första konserter som mer regelbundet började ges under 1700-talet, var de medlemssammankomster 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 deltaga. Visserligen kunde man inte inom abonnemangssystemet

129. Smetanas dagbok 8.12.1859. "Sandströms Conzert. Ich spielte Bachs Fis moll Doppelfuge aus dem wohltemperierten Clavier II Theil dem darob verblüfften Publikum. Gesungen wurde schauderhaft, 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 exlusiviteten 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 upptäcker 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 menniskor 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 1sta concerten, om minnet ej sviker, och platserna uppgå visst till öfver 100? ..."[132]

Som ett sista exempel, mer på konvenansen 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.

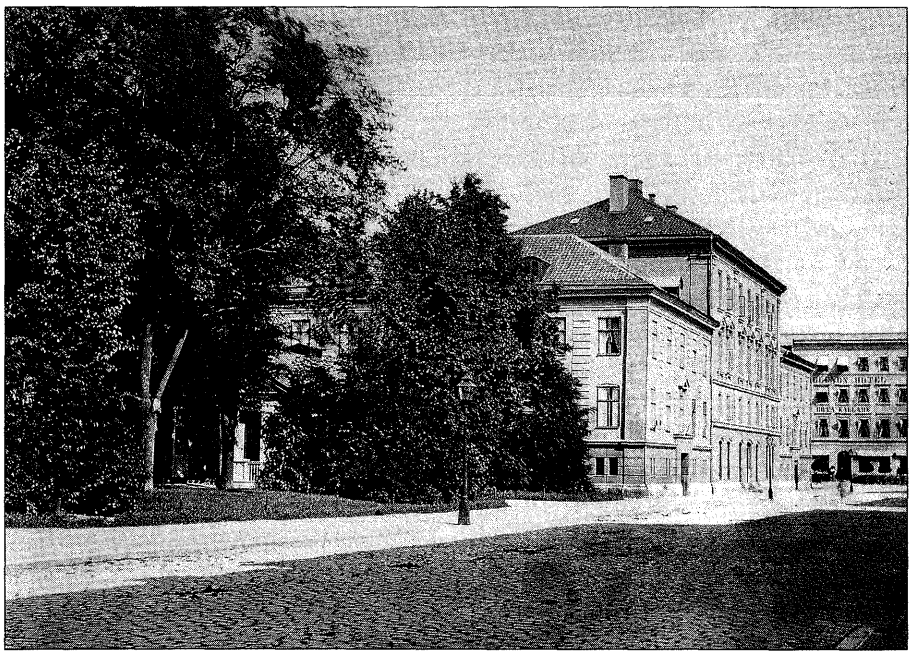
Ur offentlighetsperspektiv gäller dessa frågesällningar vad som i kapitlet "Inledning" talades om som salongsoffentlighet och publikrelaterad privathet. Framställningen är grundad på framför allt brev och dagböcker.

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 omusikalisk 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 Sirenius, Dahlgren och Kobb framförde Mozarts *Jupitersymfoni* och Rossinis *Wilhelm Tell-uvertyr* hemma hos fru Sirenius.[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 betjänterna 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 kvartettföredragning, 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 samhällsfrånvänd. Se till exempel recensionen i GP (16.11.1859) över hans B-durtrio op. 11 som "hörer 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 fyrtioåriga 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 häller 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 konsertera i de privta 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 "äftersökt 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.

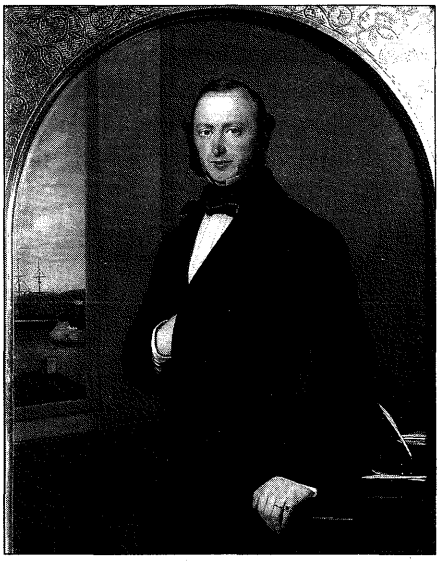
I flera fall finner vi att stadens ledande familjer både hade ett rikt privat musikliv och samtidigt agerade drivande i det offentliga musiklivet, bland annat i orkesterbildningarna vilket belyses längre fram. Bland de musikaliskt mest initierade familjerna i staden fanns familjen Valentin, där både 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 döttrarna, 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 impressarier 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 familjearkivet, 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 examenskonserter 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 veckopensum 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 examenskonserter i Göteborg (Smetanamuseet, Prag).

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

Beethovensonat (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, storasyster 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 "musikälskarinna" 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 storasyster 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 familjearkivet, KB).

168. "Biografiska anteckningar rörande Charlotte Valentin av Adolphine Valentin" (sig. L 112:2a "Smetanasamlingen", Valentinska familjearkivet, 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 samhälleliga 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:

> "Vårdad 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 mästares 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 oöfvadt 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 minnestalet 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, Måndagssångöfvningssällskapet. 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 vingars 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-arian 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 årtalsuppgift, 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 musikälskarinnan 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 Conzert 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 "musikälskarinna" 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 war Mlle Thegerström här för att fråga om jag ej wille sjunga andrastämman i en qvartett 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 familjearkivet, 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 uppmärksammats 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 Örnen.[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]

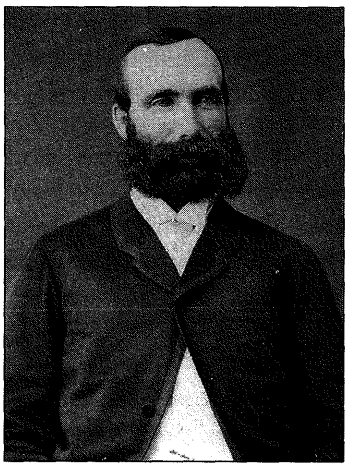
Arvid Ludvigs syster, Josephine Pineus, var gift med järnexportören och amatörvioliniste *Lars Gustaf Bratt*, vilket innebar att de båda violinisterna Pineus och Bratt också var svågrar med varandra. L.G. Bratt var förutom violinist också amatörtonsättare. Det framgår av ett brev från Elfrida Andrée 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 wårt 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 Qvartett-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 symtomatiskt 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 elefver skola nog få betala min resa – med tiden. Jag har näml. elefver, 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 garanter för orkesterbildningar. I denna verksamhet kunde också fler män än enbart de utövande deltaga. 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 afsjöngos."[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 frimurare-samhället 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 sällkapet, Måndagssångöfningssällskapet* 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 *Upsala-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 omnämnanden 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 musiklivets 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 sluten 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 musikliv plågades eller hade plågats av diverse stridigheter, kotteribildningar 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 wår 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 kotteri- och partiväsen som en tid söndrat musiklifvet 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 *Måndagssångöfvningssällskapet* av Jeanna Åkerman tillsammans med fruarna Johanna Kobb (född Lagerhjelm), Fröjda Levisson (född Nissen) och Elise Sirenius (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 Måndagssångöfvningssällskapet är 1855/56, då det kallade sig självt Sångöfvningssällskapet. Sina sammankomster hade sällskapet på måndagarna, och därav namnformen Måndagssångöfvningssällskapet som vi återfinner i materialet för 1856/57. Harmoniska sällskapet kallade sällskapet Måndagssällskapet (se protokoll 15.10.1857). Men det finns fler namnförbistringar 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 overksamhet föreslog Harmoniska sällskapet i oktober 1857 Måndagssällskapet en sammanslagning. Vid en sådan skulle Måndagssällskapet få överta Harmoniska sällskapets tillgångar i kontanta medel, instrument och musikalier. 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 Kraffts 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 concerter, 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 Levisson 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 sånganförare 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 overksamhet 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 sånganförare stått mellan två personer: Axel Stål och Elfrida Andrée. Axel Stål blev förordad framför Elfrida Andrée, som dock istället fick en arvoderad tjänst som "instruktris".[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 sånganföraren 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]

---

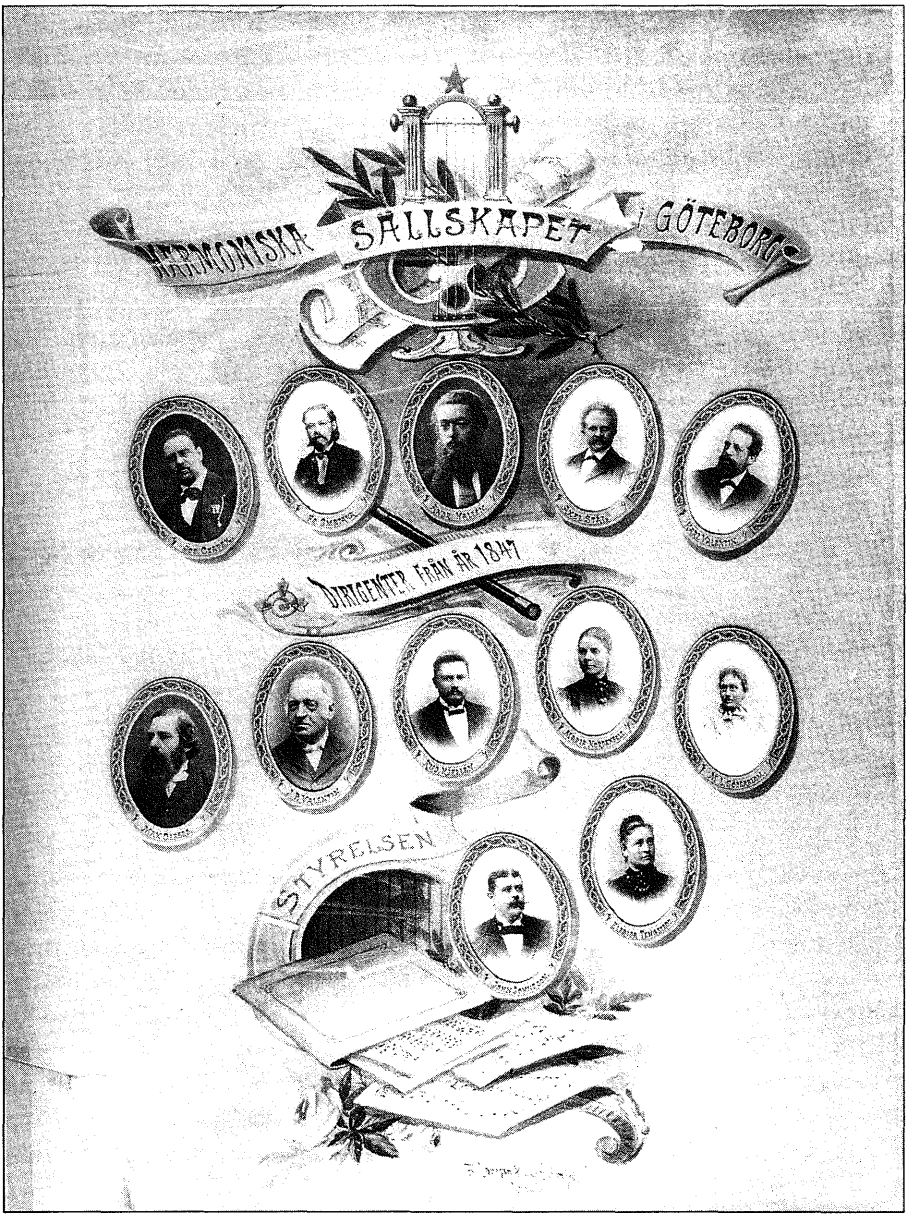
230. Sällskapet omnämndes i fortsättningen inte i annonser och tidningsnotiser. Se också Åkerlund 1918 ss. 80–83. Angående sällskapets soaréer, se GHT 1.2.1864, 13.12.1864, 1.4.1865.

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 aktningsvärda. Inöfvarens, d:r Stål, trägna arbete med sällskapets nuvarande nya krafter har sin belöning i det vackra resultatet" (GHT 16.2.1878). På detta svarade "Rättvis Musikvän" att detta var helt riktigt och att äran helt tillkom Stål, varvid Stål själv (signaturen "– t –") invände och kritiserade såväl "– g –" som "Rättvis Musikvän". Visserligen hade Stål repeterat in verket, men den konstnärliga utformningen hade gjorts av Hallén (GHT 19 respektive 20.2.1878).

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 "kotteri- och partiväsen" i musiklivet. Även om vi inte säkert kan förbinda detta med de ovan beskrivna stridigheterna i samband med Andrées 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:

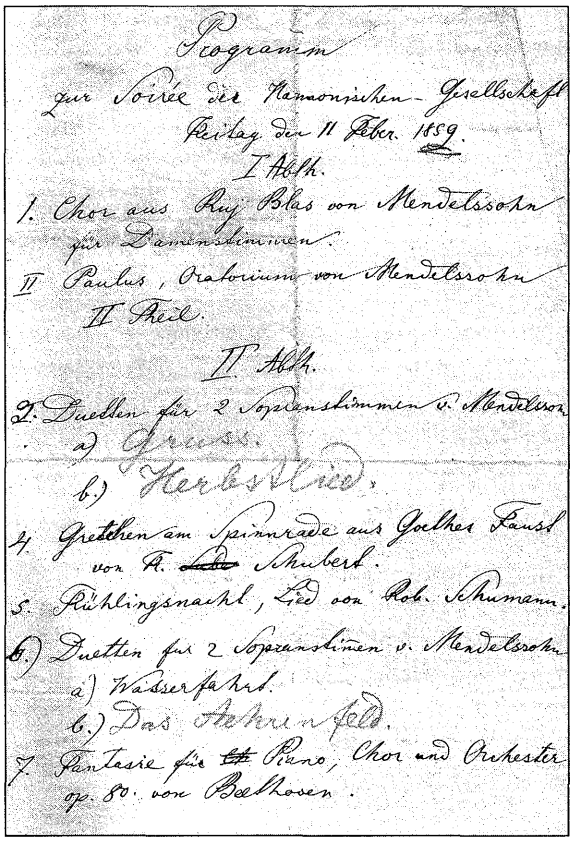
Händel: *Messias* (två gånger) och *Jephta*
Haydn: *Skapelsen* (två gånger)
Mozart: *Requiem* (tre gånger), C-durmässan samt första aktens final ur *Don Juan*
Beethoven: Körer ur *Fidelio* samt symfonier
Mendelssohn: *Paulus* (två gånger), *Elias* (tre gånger) samt *Midsommarnattsdröm*
Schumann: *Paradiset 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 uppräkning av instuderade verk med en amatörkör. 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".

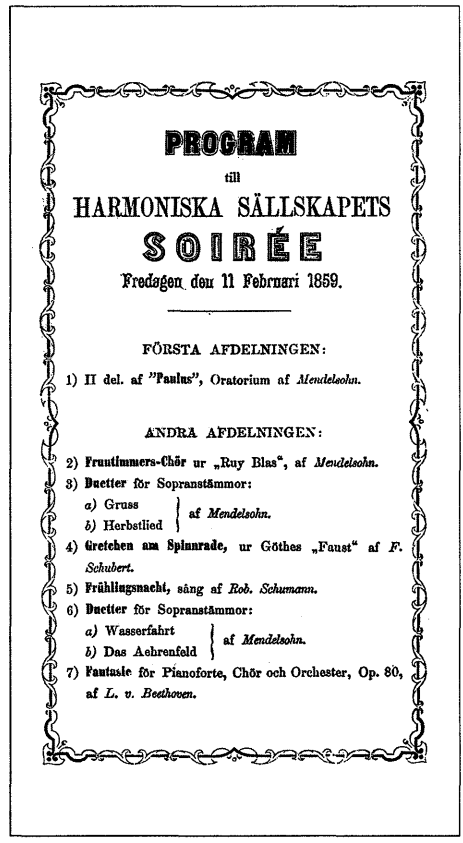
235. Om Harmoniska sällskapets vidare utveckling på 1880-talet, se kapitel 6.

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.



Programm
zur Soirée der Harmonischen-Gesellschaft
Freitag den 11 Febr. 1859.
I Abth.
1. Chor aus Ruy Blas von Mendelssohn
für Damenstimmen.
II Paulus, Oratorium von Mendelssohn
II Theil.
II Abth.
2. Duetten für 2 Sopranstimmen v. Mendelsohn
a) Gruss.
b) Herbstlied.
3. Gretchen am Spinnrade aus Goethes Faust
von A. ~~Lidu~~ Schubert.
4. Frühlingsnacht, Lied von Rob. Schumann.
5.) Duetten für 2 Sopranstimmen v. Mendelsohn
a) Wasserfahrt.
b.) Das Aehrenfeld.
6. Fantasie für ~~Pf~~ Piano, Chor und Orkester
op. 80. von Beethoven.



PROGRAM
till
HARMONISKA SÄLLSKAPETS
SOIRÉE
Fredagen den 11 Februari 1859.

FÖRSTA AFDELNINGEN:

1) II del. af "Paulus", Oratorium af *Mendelsohn.*

ANDRA AFDELNINGEN:

2) **Fruntimmers-Chör** ur „Ruy Blas", af *Mendelsohn.*
3) **Duetter** för Sopranstämmor:
   a) Gruss
   b) Herbstlied
   } af *Mendelsohn.*
4) **Gretchen am Spinnrade,** ur Göthes „Faust" af *F. Schubert.*
5) **Frühlingsnacht,** sång af *Rob. Schumann.*
6) **Duetter** för Sopranstämmor:
   a) Wasserfahrt
   b) Das Aehrenfeld
   } af *Mendelsohn.*
7) **Fantasie** för Pianoforte, Chör och Orchester, Op. 80, af *L. v. Beethoven.*

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 andraviolinor, 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 konsertlokalerna 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 utestänga folk som inte kunde eller ville betala hel årsavgift. Avsikten var istället att skapa stabilitet och kontinuitet för sällskapets arbete. Men effekten av utestängning 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 Anmälande 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 Götheborg* ... §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 Göteborgspublik, 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 Conzert 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 Mendelssohnns 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 Andrée, 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 mässa, 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 Adelaide 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 Erstarken des Bürgertums aber kann sich auch im Liebhaberkonzert ein eigenständiger Typus von Öffentlichkeit etablieren, 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 amatörsällskap, 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, Valentinska 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 hemtamt, 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 Abonennten 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 förorsakats 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 stråt, åtminstone i det korta perspektivet. Det faller sig också naturligt att det kunde uppstå en viss mättnad 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 FÖRVANDLING

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 antydan 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 ordnadt 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 "underhaltig 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 åvägabringa 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 dilettantismen 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 ihågkommits.

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-tourné 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 konstsakerna 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 *Götheborgs-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 förorsakat 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, musikdirektör 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 musikdirektörs namn.[271]

Joseph Czapek hade en särskild begåvning för att anpassa sig, och han förmådde 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 förestående 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 motsägesefull. 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 musikdirektör 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 musikdirektör 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 Uggla 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 rotvälska. 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 iaktta 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 regementshistorian. 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 Thyrén) 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 Thyrén' sa han, 'Fröken Thyrén, 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 organisttjänster 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 gladde 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 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 pionjärinsats 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 (klarinett)
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.

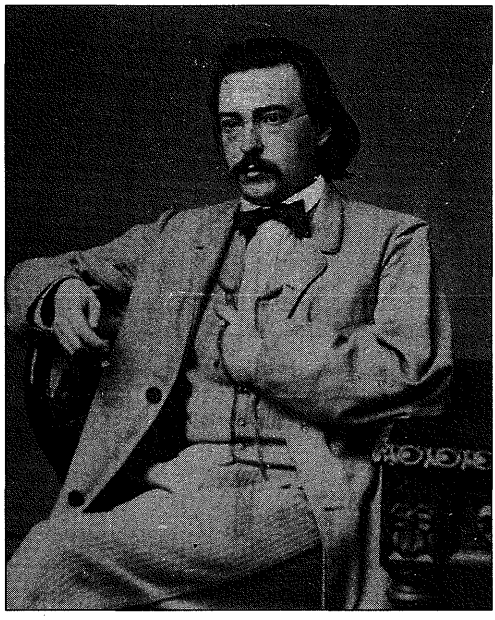
Av musikerna ovan är cellisten *August Meissner* (1833–1903) den som kom att få störst betydelse för musiklivet i Sverige, först i Göteborg 1855–60 och därefter i Stockholm från år 1868 som kapellmästare för konserterna vid Berns salonger. Konserterna övertogs därefter av sonen Hjalmar Meissner.

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. Grützmacher 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 Anschel 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 Anschel 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 "musikus" 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 notutskrifter (sig. GIII:1 "Verifikationer 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 "Verifikationer 1854–1879", HS, GSA).

290. Lööf, Opublicerat 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. Annons 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 arvodena 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 premisser.[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] Anschel 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 fagottist.[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 tilll 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 Anschel 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 Anschel 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 spelteknisk har utvecklat sig 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 Casinokonserter 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 anlänt 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 instrumentalpjeser 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 Anschel 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 werdeen." (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 slogo ned i ansenlig mängd och med stort eftertryck i våra konsert-salar, och det dröjde länge, innan det lyckades hofkapellet att med förenade krafter förjaga dem. De husvilla 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. Ouvertyr 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 menniska 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 känslopjunk 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 affischsamling, GUB.

Norges 50-åriga föreningsdag, ett flertal kantater till olika jubileer vid Frimuraresamhället 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*, *Helsning 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 Smetanamuseet 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 följden. 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 ogerna sakna vi oboër och flöjter. Äfven åt solovocal-qvartetten hade en mera utvidgad verkningskrets kunnat tilldelas. På platser, hvilka har att disponera öfver större exeqveranter, är underlåtenheten af det ofvananförda 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 "exeqveranter", 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 ande 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 klaga 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]

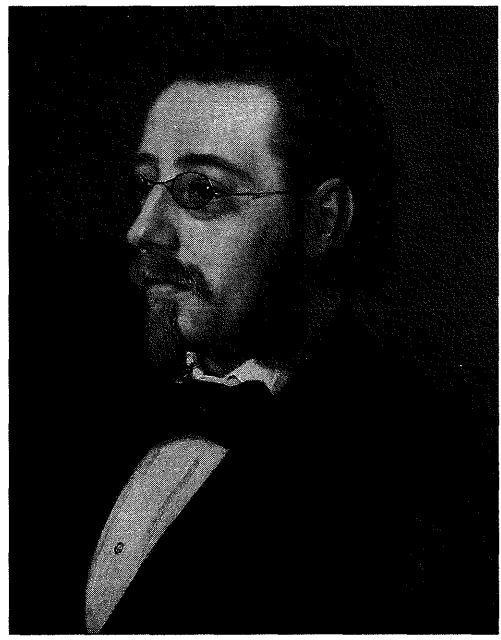
---

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 scharlakanfeber 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 Handelstidningen att "en artist på piano, Hr F. Smetana", på rekommendation av Dreyschock, 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 *Stummen* 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 fädernesland 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 solistrepetitioner, 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 Käthe, 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 kejserligt 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.

Nyheterna 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 förståeligt 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 abgespielt, 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 *Kyssen*, 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 1856–1862[350]

---

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 undervisningtimmar 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 tillfällen[351]

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 fullttecknade 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 (überflutet) 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).

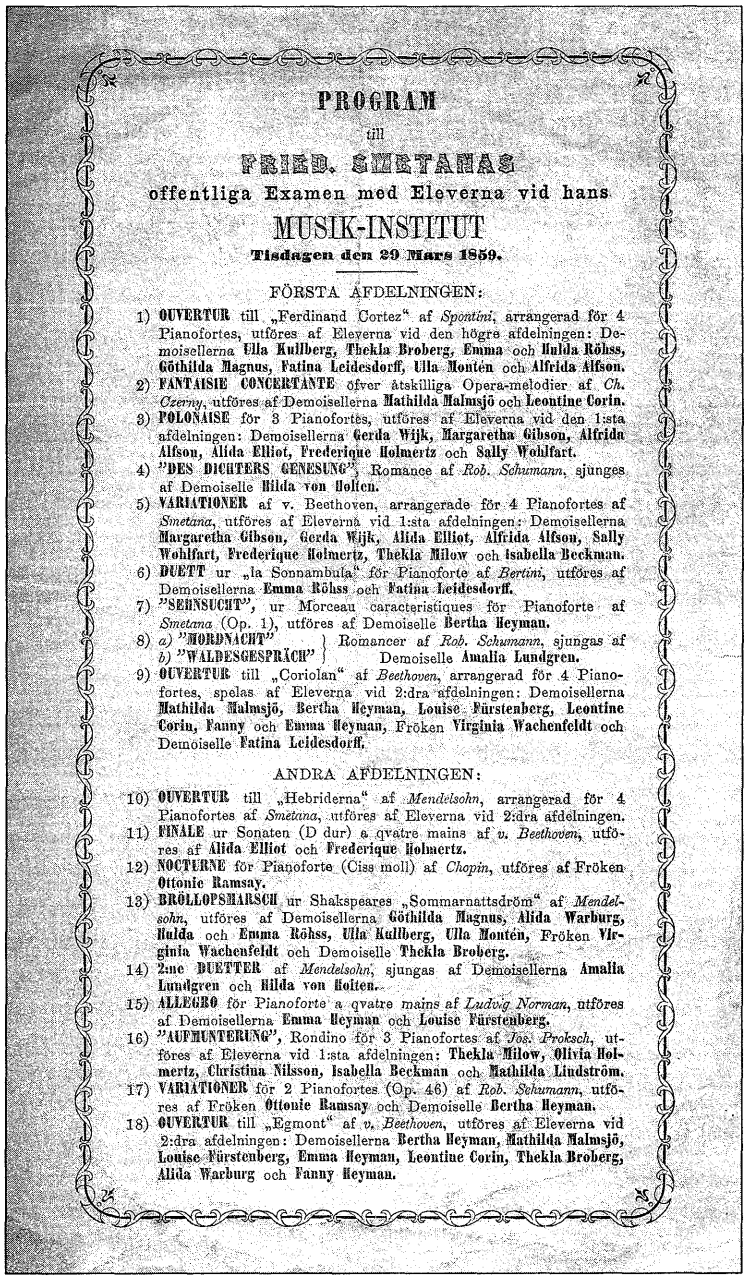
352. GHT 21.11.1856.

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) **OUVERTUR** till „Ferdinand Cortez" af *Spontini*, arrangerad för 4 Pianofortes, utföres af Eleverna vid den högre afdelningen: Demoiselerna **Ella Kullberg, Thekla Broberg, Emma** och **Hulda Röhss, Göthilda Magnus, Fatina Leidesdorff, Ulla Montén** och **Alfrida Alfson.**
2) **FANTAISIE CONCERTANTE** öfver åtskilliga Opera-melodier af *Ch. Czerny*, utföres af Demoiselerna **Mathilda Malmsjö** och **Leontine Corin.**
3) **POLONAISE** för 3 Pianofortes, utföres af Eleverna vid den 1:sta afdelningen: Demoiselerna **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 Holten.**
5) **VARIATIONER** af v. Beethoven, arrangerade för 4 Pianofortes af *Smetana*, utföres af Eleverna vid 1:sta afdelningen: Demoiselerna **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 Demoiselerna **Emma Röhss** och **Fatina Leidesdorff.**
7) **"SEHNSUCHT"**, ur Morceau 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) **OUVERTUR** till „Coriolan" af *Beethoven*, arrangerad för 4 Pianofortes, spelas af Eleverna vid 2:dra afdelningen: Demoiselerna **Mathilda Malmsjö, Bertha Heyman, Louise Fürstenberg, Leontine Corin, Fanny** och **Emma Heyman**, Fröken **Virginia Wachenfeldt** och Demoiselle **Fatina Leidesdorff.**

ANDRA AFDELNINGEN:

10) **OUVERTUR** till „Hebriderna" af *Mendelsohn*, arrangerad för 4 Pianofortes af *Smetana*, utföres af Eleverna vid 2:dra afdelningen.
11) **FINALE** ur Sonaten (D dur) a qvatre mains af *v. Beethoven*, utföres af **Alida Elliot** och **Frederique Holmertz.**
12) **NOCTURNE** för Pianoforte (Ciss moll) af *Chopin*, utföres af Fröken **Ottonie Ramsay.**
13) **BRÖLLOPSMARSCH** ur Shakspeares „Sommarnattsdröm" af *Mendelsohn*, utföres af Demoiselerna **Göthilda Magnus, Alida Warburg, Hulda** och **Emma Röhss, Ulla Kullberg, Ulla Montén**, Fröken **Virginia Wachenfeldt** och Demoiselle **Thekla Broberg.**
14) **2:ne DUETTER** af *Mendelsohn*, sjungas af Demoiselerna **Amalia Lundgren** och **Hilda von Holten.**
15) **ALLEGRO** för Pianoforte a qvatre mains af *Ludvig Norman*, utföres af Demoiselerna **Emma Heyman** och **Louise Fürstenberg.**
16) **"AUFMUNTERUNG"**, 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) **OUVERTUR** till „Egmont" af *v. Beethoven*, utföres af Eleverna vid 2:dra afdelningen: Demoiselerna **Bertha Heyman, Mathilda Malmsjö, 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).

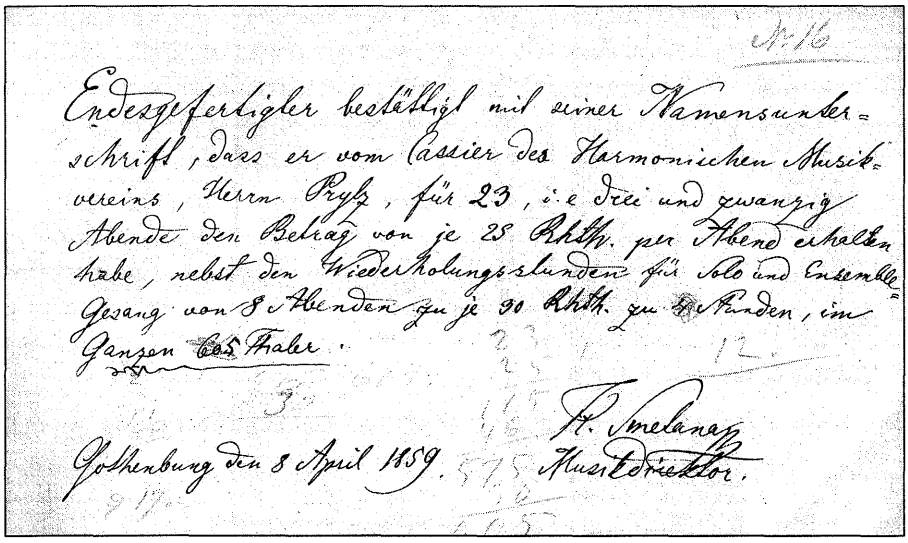
358. Raphael 1965 s. 106. Brevet återgivet av kusinen Ida Saloman född Jacobson.

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).



Endesgefertigter bestätigt mit seiner Namensunterschrift, dass er vom Cassier des Harmonischen Musikvereins, Herrn Rys, für 23, i.e drei und zwanzig Abende den Betrag von je 25 Rthlr. per Abend erhalten habe, nebst den Wiederholungsstunden für Solo und Ensemble Gesang von 8 Abenden zu je 20 Rthlr. zu Entenden, im Ganzen 605 Thaler.

Gothenburg den 8 April 1859. B. 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 kammarmusiktradition 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 kammarmusik', 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 kammarmusikens 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 åhörde 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 pianotrion 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.

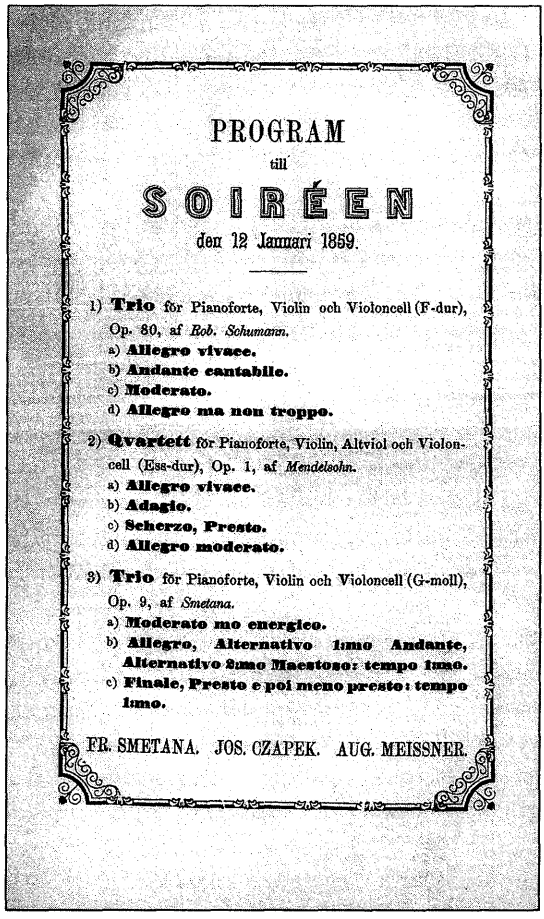
369. Angående Fröjda Benecke, se vidare nedan under "Smetanamyten".

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)



PROGRAM
till
SOIRÉEN
den 12 Januari 1859.

1) **Trio** för Pianoforte, Violin och Violoncell (F-dur), Op. 80, af *Rob. Schumann.*
a) **Allegro vivace.**
b) **Andante cantabile.**
c) **Moderato.**
d) **Allegro ma non troppo.**

2) **Qvartett** för Pianoforte, Violin, Altviol och Violoncell (Ess-dur), Op. 1, af *Mendelsohn.*
a) **Allegro vivace.**
b) **Adagio.**
c) **Scherzo, Presto.**
d) **Allegro moderato.**

3) **Trio** för Pianoforte, Violin och Violoncell (G-moll), Op. 9, af *Smetana.*
a) **Moderato mo energico.**
b) **Allegro, Alternativo 1mo Andante, Alternativo 2mo Maestoso: tempo 1mo.**
c) **Finale, Presto e poi meno presto: tempo 1mo.**

FR. SMETANA. JOS. CZAPEK. AUG. MEISSNER.

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 förespråkade 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 konstriktning 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 beskylldes 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 i 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 effektfullt 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 rosenskimmer 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 korresondens 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 Conzert 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 Smetanamyten 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 skivits 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 Smetanatradition, 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 dövhet 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 välgörenhetskonserter 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 betydelser 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 Uberschuss 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 gladde 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 Abshied so geweint, wie schon lange nicht, ohne im Stande gewesen zu sein meine Rührung beherschen 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 stråkkvartettens egentliga primariestämma, resa sig upp vid de mer känsloladdade partierna i kvartetten.[394]

En nära vän till Smetana i Göteborg var Anschel 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 alllt 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: "Urunglüllcklillicheser Tarag furür millich. F. garab millir eseillin Blaratt, woppe silliese millich deser Uruntreserouese beseschuruldilligt."
7.1.1859: "F. barat milich uzum Vererzeseillhuzung, uzund weseillinesend stueillrztese Silliese 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 altid upp för att få höra lite – stygge herr S[metan]a som aldrig skrifver 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".
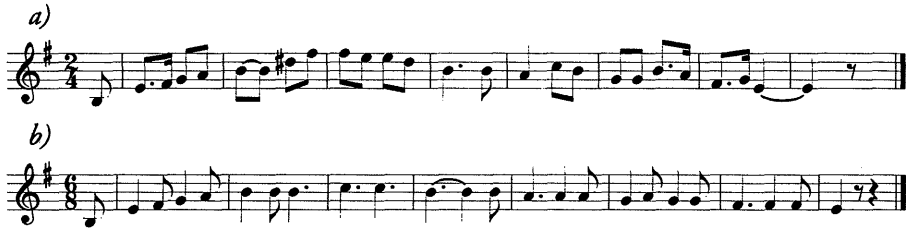
403. Brev från Smetana till Fröjda daterat Prag 4.11.1875: "Ich gehe einem traurigen Schicksale entgegen! – Das Unglück ist mein Los." (sig. MBS, S 217/195)

> 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]
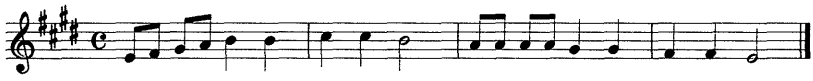
Angående vad som påstås i punkten b, är det av så intetsägande karaktär att det inte väger mycket som bevis.

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 skröna 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 kvinten, 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 dcescribed 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 Smetanatraditionen 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 utställlning 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 möblemanget (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 Värmeland, 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. Fåhræus, 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. Fåhraeus 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 aktietecknarna 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 aktietecknarna 13.4.1855 (NTAB, GUB).

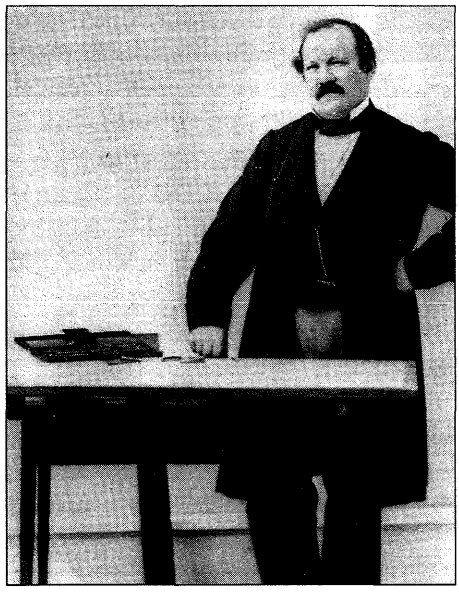
413. Malmbergs första ritningsförslag, det första daterat 1850, finns idag på Teaterhistoriska museet, Göteborg. Av de slutgiltiga ritningarna iordningställde Malmberg ett planschverk i praktupplaga som han skänkte Karl XV, vilken deponerade det på KB där det nu finns. Planschverket finns återgivet i 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 myntsorter 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 aktietecknarna 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 spadarna 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 flerstädes.

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]

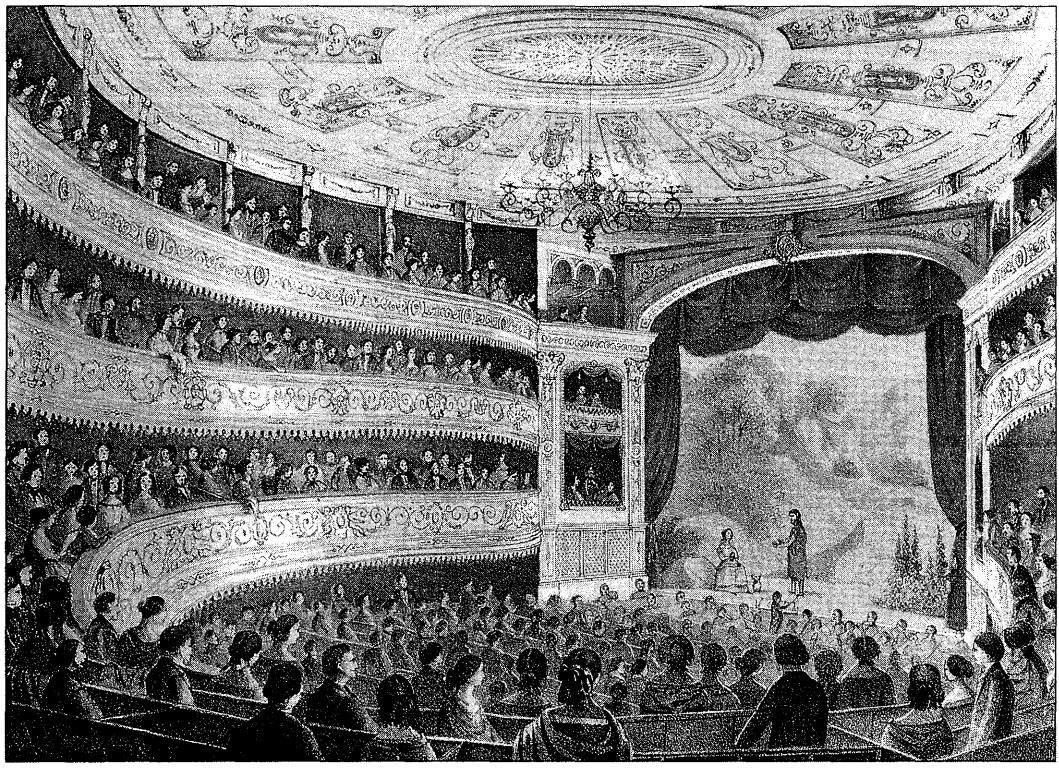
Malmberg hade hämtat inspiration från de senaste idéerna på kontinenten, och främst brukar Hovteatern i Dresden nämnas som exempel. Den teatern hade ritats av Gottfried Semper (1803–79), en arkitekt med idéer som många tog intryck av. Kännetecknande för Nya teatern i Göteborg var dess funktionella och 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

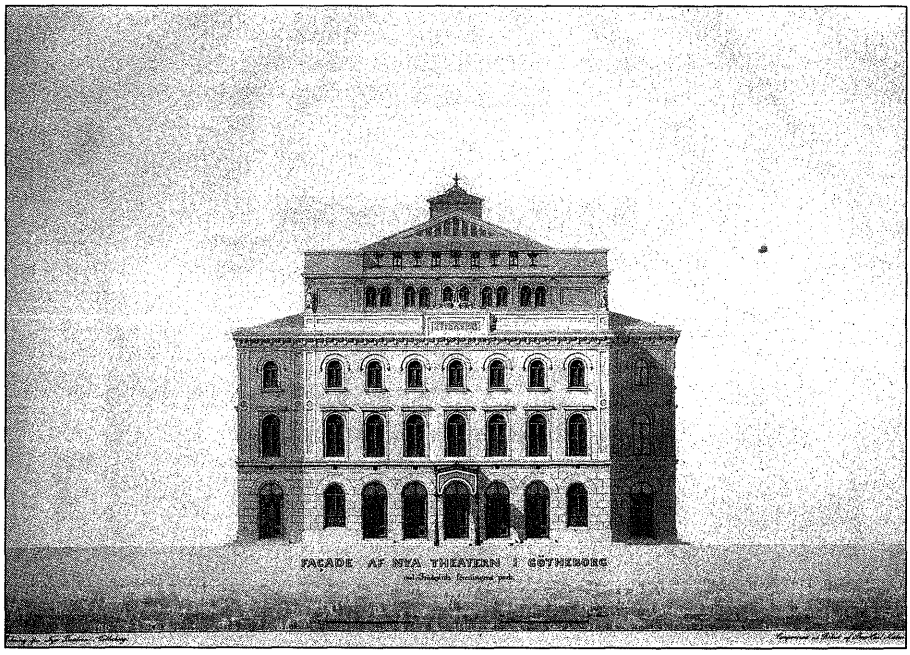


Nya teaterns salong. Av bilden framgår den runda utformningen av salongen och logeindelningen av första och andra raderna med skrank emellan logerna. (Källa: GSM)

Litografi i färg efter teckning av Ludvig Messmann 1860, publicerad i Göteborg med dess omgifningar, framställdt 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 framhävandet av den inbördes rangordningen eller om man så vill uppfyllde samhällets oavvisliga krav på social skiktning. De förnäma uppehöll sig på första raden och i avantscenlogerna, således de platser som var mest exponerade för den övriga publiken. De minst förnäma 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 konstnjutningen. 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 alltefter som bygget försenades och fördyrades 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 landssorgen 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 biljettpriserna 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 Orkesterkassan 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 Orkesterkassan.
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 Orkesterkassan.
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 Orkesterkassan 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 ordsak 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 musiksal.[438]

Det är oklart på vems uppdrag Edelsvärd utarbetade ritningarna till en musiksal. 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).

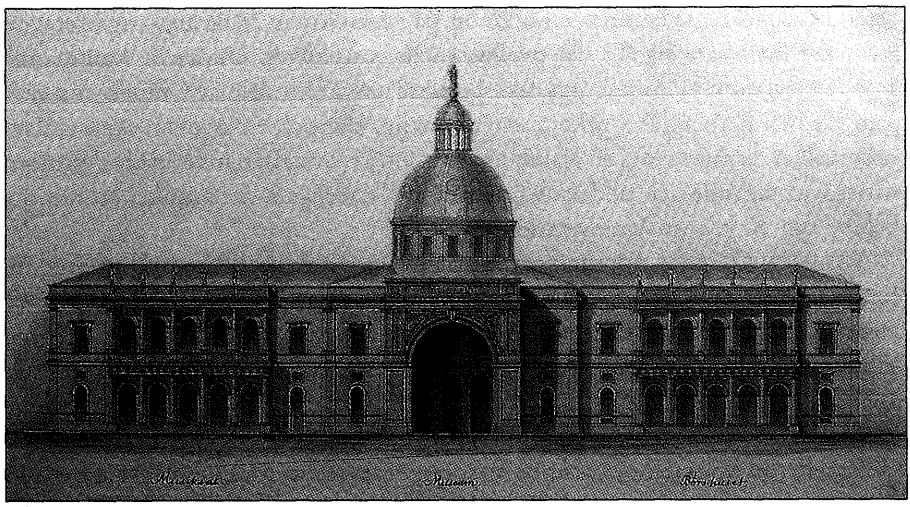
434. Se till exempel konsert 16.2.1861 då Harmoniska sällskapet under ledning av Smetana framförde *Skapelsen* av Haydn (annons i GHT 14.2.1861, se också Berg 1914 s. 242).

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 musiksal, 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.

KAPITEL 3

GÖTEBORGS ORKESTER, 1862–1866

"... allt manar oss att härför vidtaga några kraftiga mått och steg, ..." [1]

UPPBYGGNADEN AV ORKESTERN

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

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

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

1. Ur förordet till "Teckningslista för åstadkommande af en Ständigvarande Orkester i Göteborg" daterad 10.3.1862 (sig. G III, GOK, GSA).
2. I fortsättningen benämnd Orkesterkassan eller förkortad GOK.

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

Tillblivelse och konstituering av direktionen

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

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

6. Brev från Anschel Nissen till Smetana daterat Göteborg 18.12.1861–14.1.1862 (sig. MBS, S 217/754). Den 12.1 skrev Nissen: "Ich muß Ihnen auch erzählen, daß Pineus sich jetzt an der Spitze gesetzt hat wegen Orchester und hat schon jetzt 13 Mann zu denen wir haben verschrieben, wann es gut gehet so will er solange darauf arbeiten, daß Gothenburg eine ganz eigene Capelle erhällt, ohne sich auf Militärmusiker zu verlassen, ..."

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

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

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

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

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

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

8. Protokoll vid allmänt sammanträde med bidragsgivarna 4.7.1862 (sig. A:1, GOK, GSA). Se även GHT 5.7.1862 med redogörelse från mötet.
9. Se protokoll från Nya teaterns bolagsstämmor 1.4.1862, 1.4.1863, 1.4.1864 med flera. (NTAB, GUB).
10. Detta arbetsutkast för orkestern skulle finnas i en bilaga till protokollet, vilket också i övrigt är ofullständigt.
11. GHT 5.7.1862.
12. Ur förordet till teckningslistan 10.3.1862. Med "musikvännerna" menades i detta fall Harmoniska sällskapets ledamöter.

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

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

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

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

Ekonomi

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

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

13. Så sent som 13.7.1865 angavs i en GHT-annons att konsert skulle ges "af härvarande orkester".
14. Ur förordet till "Teckningslista för åstadkommande af en Ständigvarande Orkester i Göteborg" (sig. G III, GOK, GSA).
15. Ur förordet till teckningslista nr 2 (sig. G III, GOK, GSA).

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

Tabell 1: Bidragsgivare till Göteborgs orkesterkassa ned till 100 kr[a]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

18. GHT 5.7.1862.
19. Kassaboken 8.10.1862 (sig. G I:1, GOK, GSA).
20. Styrelseprotokoll 7.7.1862 för den GOK som bildades i anslutning till Nya teatern år 1859, (NTAB, GUB).
21. Nya teaterns styrelseprotokoll 7.7.1862 med protokollsutdrag till styrelsen för GOK.
22. Bland andra Nya teaterstyrelsens ordförande C.F. Ewert, vidare G. Krafft och C.G. Prytz, se namnen på styrelseledamöterna i protokollen till Nya teaterns bolagsstämmor och jämför med förteckningen över bidragsgivare till GOK. Se också förteckningen över bidragsgivare som Lundgren har vidimerat (sammanställning av samtliga bidragsgivare sig. G III, GOK, GSA).

Orkesterledning och -besättning

Ledning

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

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

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

---

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

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

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

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

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



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

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

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

27. Jämför med Göteborgs musikförenings orkester (GMF) som både hade konsertmästare och ställföreträdande kapellmästare, se kapitel 5.

28. Angående frånvaron av konsertmästarbefattning, se musikerkontrakten (sig. F I, GOK, GSA) där det för de berörda musikerna endast anges till exempel "ersten Violinspieler". Detsamma gäller i lönelistorna (sig. G IV, GOK, GSA).

29. Jämför längre fram med GMF. Angående orkestrarnas primära användningsområde som operaorkestrar, se också Carse 1948 ss. 11f.

Besättning[30]

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

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

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

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

Tabell 2: Stämbesättningen i Göteborgs orkester [a]

Säsong	vl1	vl2	vla	vcl	kb[b]	fl[b]	ob	kl	fag	hrn[c]	trp[c]	trb[c]	pka	slgv	Totalt	vktm[d]
1862/63	3	2	2	2	2	1	1	2	2	3	1	2	1	2	26	1
1863/64	3	2	1	2	2	1	1	2	2	3	1	1	1	2	24	1
1864/65	4	2	1	2	3	2	1	2	3	3	2	1	1	1	28	1
1865/66	4	2	1	2	3	2	1	2	3	3	2	1	1	1	28	1

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

30. Se även bilaga 3.
31. Protokollskladd 21.8.1862 (sig. A:2, GOK, GSA).
32. Se GHT 10.9.1862.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Löner och anställningsförhållanden

Löner

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Anställningsförhållanden

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Tvister

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Musiker – svenskar och utlänningar

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

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

Svenskarna

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

54. Utdrag ur protokoll från Nya teaterns styrelse 30.12.1864 till GOK, "Utgående och inkommande skrivelser, sig. B, GOK, GSA.
Se också skrivelser från C.O. Lindmark till GOK:s kassör Adolf Prytz där den förre protesterar mot vad han skall betala i ersättning eftersom orkestern har varit ofullständig under tre fjärdedelar av tiden som den skulle stå till Lindmarks förfogande ("Utgående och inkommande skrivelser", sig. B, GOK, GSA).

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

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

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

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

Bland de svenska musikerna var några släkt med varandra. Detta gäller framför allt musikerna Bergendahl. Ytterligare ett släktskap föreligger troligen mellan Justin Thyboni och Oscar Tyboni. Justin hade danskt påbrå och föddes i Helsingör.[57] Härkomsten för Oscar har däremot varit svårare att klarlägga,[58] men vi vet att de båda musikerna gemensamt ingick i P.J. Delands teatersällskap, som gästade Göteborg i december och januari 1856/57.[59]

---

55. Se Göteborgs adresskalender. Uppgifterna om Thybonis militära verksamhet har meddelats mig av Åke Edenstrand, se förtydligande i inledningstexten till bilaga 3.
56. Jansson 1990 ss. 9f.
57. Sig. AIIa:8 s. 1523, GVF, GLA.
58. Jämför Norlind och Trobäck 1926 s.278, SAK 1890 samt församlingsboken i Adolf Fredriks församling, Stockholm.
59. Se annonser i GHT till exempel 17 och 21.1.1857.

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

Utlänningarna

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

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

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

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

60. Ållander hade i violoncellspelning vitsordet "Godkänd med beröm" i betyget för sin director musices-examen, daterad KMA 10.4.1854, Per Johan Ållanders släktarkiv. När Smetana var på besök i Göteborg våren 1862, medverkade Ållander i en trio av Beethoven tillsammans med Smetana och Czapek i Smetanas allra sista konsert i Göteborg 2.5.1862, se Berg 1914 s. 251.
61. GHT 16.11.1862.
62. Protokollskladd 20.5.1864 (sig. A:1, GOK, GSA). Understrykningarna i original.
63. Se till exempel GHT 25.2.1864.
64. "Rechnung" 14.3.1863 från Dauderstädt, Becher och Wiesner för medverkan i konsert för Harmoniska sällskapet. Verifikation nr 17 längst bak i matrikeln för HS 1862/63 (sig. D:1, HS, GSA).
65. Åkerlund 1918 s. 403.



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

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

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

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

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

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

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

Orkesterns kvalitet

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

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

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

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

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

71. Se Tabelle i artikeln Orchester, MGG.

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

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

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

VERKSAMHET

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

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

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

72. GHT 11.10.1862.

arrangerade konserter. Av dessa egna arrangemang har 28 konserter kunnat identifieras med programinnehåll, se vidare bilaga 2.[73]

Orkesterns totala verksamhet framgår av nedanstående tabell:

Tabell 3: Sammanställning av Göteborgs orkesters verksamhet[a]

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

a. Tabellen är sammanställd efter uppgifter från kassaboken och tidningsannonser. ktff. = konsert till förmån för; k. à la Strauss = konsert à la Strauss; utomhusk. = utomhuskonserter; välg.kons. = välgörenhetskonsert; Cz:s kons. = Czapeks egna konserter.

b. Orkesterns medverkan i andras offentliga konserter var 15 till antalet. Ytterligare en konsert, som dock inte var offentlig, var festföreställningen 5.11.1862 på Nya teatern i samband med Västra stambanans invigning.

Orkesterns egen verksamhet

Orkesterns egen konsertverksamhet kan delas upp i fem olika konserttyper:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Pressens mottagande av orkesterns verksamhet

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

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

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

1. Konserter till förmån för Göteborgs orkesterkassa

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

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

76. GHT 27.11.1863.

77. GHT 2.3, 18.3, 9.5.1865.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

82. GP 21.5.1864.

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

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

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

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

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

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

83. Weber 1977 s. 161.

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

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

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

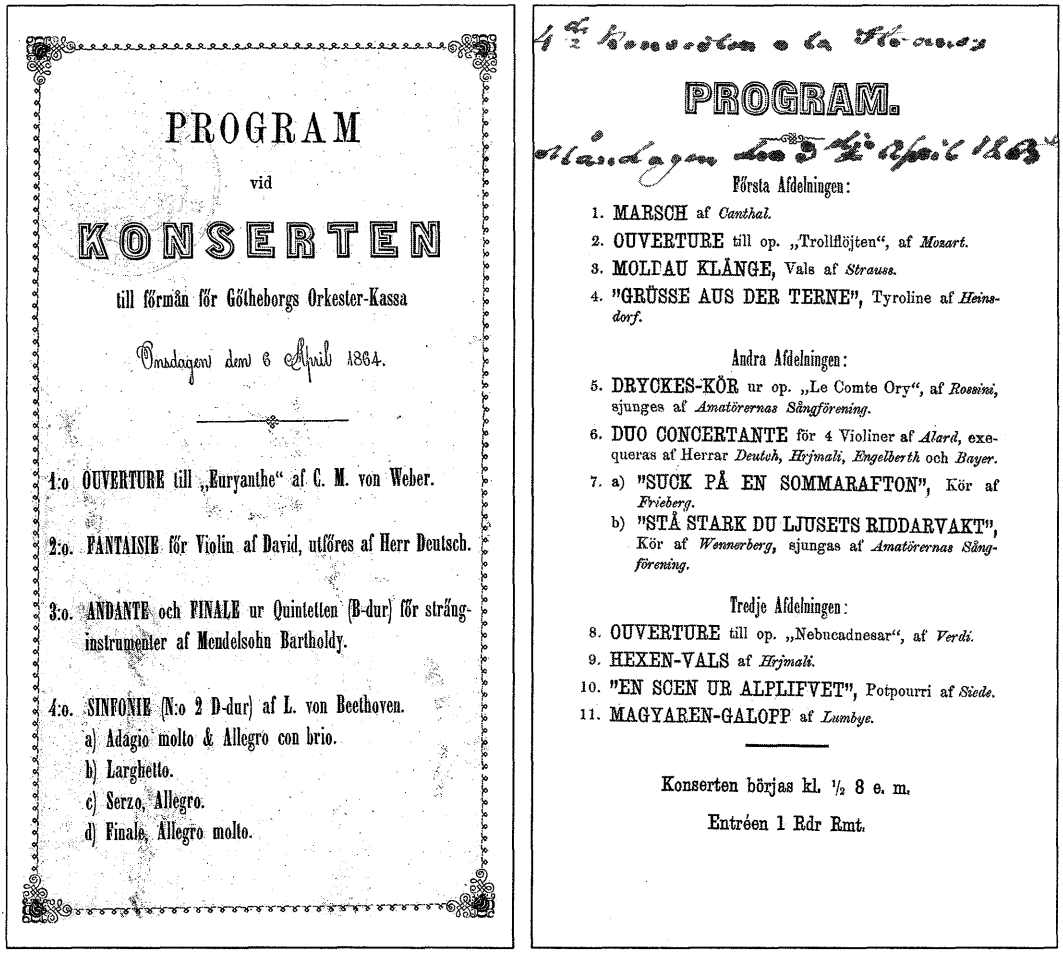
Se vidare en jämförelse av repertoaren mellan konsertgrupperna 1–3 på sidan 283.

Mottagandet av konserterna. Inte vid något tillfälle under orkesterns fyra verksamhetsår finner man i materialet uppgifter om att det gick bra med verksamheten: att publiktillströmningen var stor och att det fanns en efterfrågan på orkesterns konserter. Källmaterialet erbjuder en detaljerad redovisning av publikbeläggningen av de konserter som gavs till förmån för orkesterkassan. Av de tre fristående konserterna (1, 2 och 20) var beläggningen bäst för den första, som också var orkesterns invigningskonsert, med 397 sålda biljetter av 982.[85] Till de två övriga konserterna såldes 220 respektive 268 biljetter. Detta motsvarar en publikbeläggning på cirka 40 % för den förstnämnda, medan Nya teaterns salong vid de två sistnämnda konserterna ungefär var fylld till en kvart.

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

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

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



PROGRAM

vid

KONSERTEN

till förmån för Götheborgs Orkester-Kassa

Onsdagen den 6 April 1864.

1:o OUVERTURE till „Euryanthe" af C. M. von Weber.

2:o. FANTAISIE för Violin af David, utföres af Herr Deutsch.

3:o. ANDANTE och FINALE ur Quintetten (B-dur) för stråginstrumenter af Mendelsohn Bartholdy.

4:o. SINFONIE (N:o 2 D-dur) af L. von Beethoven.
a) Adagio molto & Allegro con brio.
b) Larghetto.
c) Serzo, Allegro.
d) Finale, Allegro molto.

4de Konserten a la Strauss

PROGRAM.

Måndagen den 3die April 1865

Första Afdelningen:

1. MARSCH af *Canthal.*
2. OUVERTURE till op. „Trollflöjten", af *Mozart.*
3. MOLDAU KLÅNGE, Vals af *Strauss.*
4. "GRÜSSE AUS DER TERNE", Tyroline af *Heinsdorf.*

Andra Afdelningen:

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

Tredje Afdelningen:

8. OUVERTURE till op. „Nebucadnesar", af *Verdi.*
9. HEXEN-VALS af *Hrjmali.*
10. "EN SCEN UR ALPLIFVET", Potpourri af *Siede.*
11. MAGYAREN-GALOPP af *Lumbye.*

Konserten börjas kl. ½ 8 e. m.

Entréen 1 Rdr Rmt.

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

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

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

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

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

2. Konserter à la Strauss

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

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

Uppropet som citerades ovan var för en serie om sex konserter under våren 1865.[90] Dessutom gavs under våren 1866 ytterligare två liknande konserter. Samtliga konserter à la Strauss gavs i Bloms sal. Inträdesbiljetterna kostade 1 kr medan ett abonnemang kostade 5 kr för 6 konserter.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

92. GHT 16.8.1866.

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

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

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

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

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

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

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

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

96. Heister 1983 ss. 131ff.

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

3. Utomhuskonserter

> "Sedan Trädgårdsföreningens Aktieägare beslutat att på Trädgårdsfältet uppsätta en för fullständig Orkester lämplig Musikpavillon, är Styrelsen för Orkesterkassan sinnad, att, med de resurser nuvarande Orkester erbjuder, arrangera en Serie af Konserter under Sommarmånaderna."[98]

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

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

De utomhuskonserter som arrangerades av orkestern var:

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

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

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

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

99. Fredberg 1977 del 3 s. 23.

100. Se NG, artikeln London s. 178.

101. Se ovan samt Tegen 1962 s. 735.



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

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

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

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

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

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

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

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

Funktion. De konserter som Göteborgs orkester gav utomhus under somrarna, var de som till funktion och lyssnarkoncentration hade minst med begreppet "konsert" att göra. Orkestern satt innesluten i en paviljong i fysisk avskildhet från publiken som strövade omkring i trädgårdsanläggningen bland rosor och hortensior. Ett viktigt inslag i dessa konserter var att musiken också tjänade som schweizerimusik för konditor Christian Frick och hans gäster. Som ersättning för den extra omsättning Frick fick tack vare musikens möjligheter att få gästerna att försjunka i betraktelser och öka intaget av bakelser och drycker, betalade han 25 kr per konsert under sommaren 1863 och 40 kr per konsert under somrarna 1865 och 1866.[106]

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

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

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

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

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

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

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

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

4. Välgörenhetskonserter

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

---

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

108. Lindberg 1942 s. 81.

109. GHT 16.8.1866.

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

5. Konserter arrangerade av Czapek

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

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

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

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

Jämförelse mellan konsertgrupperna 1–3

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

Tabell 4: Verk som framfördes av Göteborgs orkester fördelade i procent i förhållande till levande, döda och ej identifierade tonsättare[a]

Konserter enligt grupp 1–3	Framförda verk av tonsättare fördelade i respektive:		
	döda	levande	oidentifierade
1. Konserter till förmån för GOK	60%	40%	0%
2. Konserter à la Strauss	36%	45%	19%
3. Utomhuskonserter	16%	50%	34%

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

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

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

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

Medverkan i andras arrangemang

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

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

Medverkan i operaföreställningar

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

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

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

---

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

112. GHT 22.3.1862.

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

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

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

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

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

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

113. GHT 16.4.1862.

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

115. GHT 4.12.1862.

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

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

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

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

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

December 1862

3, 5	Verdi, Giuseppe	*Trubaduren*
7, 9	Kreutzer, Conradin	*Nattlägret i Granada*
12, 14	Hérold, Ferdinand	*Zampa*
16	Kreutzer, Conradin	*Nattlägret i Granada*
19, 21, 26	Beethoven, Ludwig van	*Fidelio*
28, 30	Weber, Carl Maria von	*Friskytten*

Januari 1863

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

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

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

Februari 1863

1 Boieldieu, François Adrien *Vita frun*

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

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

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

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

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

Medverkan i teaterföreställningar

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

120. GHT 4.6.1862.

121. Lagerberg 1913 ss. 96f.

122. Ur annonsen i GHT 20.12.1862.

123. GHT 29.12.1862.

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

September 1862

28 *"Walborgsmesso-afton,* hvardagsbilder ur folklivet i 4 akter af F. Hedberg, musiken komponerad och arrangerad af J.W. Söderman."

30 *"Femhundra Riksdaler Banko,* komedi med sång i 2 akter af Cramær. Derefter: *Lilla Nanna,* lustspel med sång i 1 akt. Mellan pjeserna: *Dubbel karakter eller Ung och Gammal,* karaktersdans. Efter sista pjesen: *The Merry Sailorboy eller Matrosen vid sin fana,* engelsk nationaldans, utföras af dansören vid Kongl. Theatern hr Marvig."

Oktober 1862

2 *"Fruntimmersvänskapen,* komedi i 1 akt af Lindeberg. Derefter: *Jovial, Stadstjenare och Poet,* komedi med sång i 2 akter. Mellan pjeserna: *2:me Symphonie concertante pour deux Violons* par D. Alard, exeq par M:r Frederic et M:lle Sophie Raczek.
Mellan akterna: *7:me Concert pour le Violon* par Ch. de Bériot, exeq par M:lle Sophie Raczek. *Finale du Concert pour le Violon* par D. Alard, exeq par M:r Frederic Raczek.
Efter pjesens slut: *Andante Spinato & Carneval de Venise* par H. Ernst, unisono, exeq par M:r Frederic et M:lle Sophie Raczek."

5 *"Fästmön från Hufvudstaden,* komedi i 2 akter samt *Lilla Nanna,* lustspel med sång i 1 akt.
Mellan akterna i första Pjesen: *3:me Symphonie concertante pour deux Violons* par D. Alard, exeq par M:r Frederic et M:lle Sophie Raczek.
Mellan Pjeserna: *Souvenirs de Mozart, fantasie pour le Violon* par D. Alard, exeq par M:lle Sophie Raczek. *Fantaisie sur la Norma pour le Violon* par J. Artôt, exeq par M:r Frederic Raczek.
Efter Pjeserna: *Jankee doodle, Carneval d'Amerique,* par H. Vieuxtemps, Unisono, exeq par M:r Frederic et M:lle Sophie Raczek."

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

Oktober 1862

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

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

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

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

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

Medverkan i övriga konserter

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

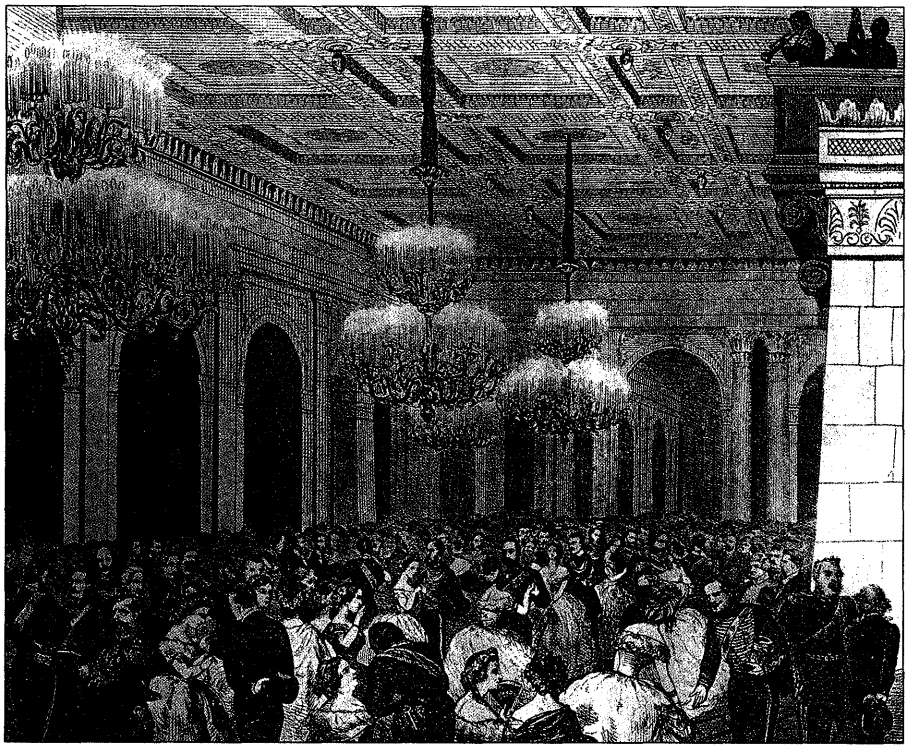
Exkurs: Övriga konserter i stadens musikliv

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

---

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

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



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

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

Konserter med Göteborgsmusiker

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

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

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

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

Den mest stabila institutionen i stadens musikliv var *Kungl. Göta artilleriregementes musikkår* under ledning av Joseph Czapek, vilket har behandlats i föregående kapitel. Militärmusikkåren bestod när alla andra körer och orkestrar kom och gick, men så var det heller ingen frivillig sammanslutning. I samband med militärmusiken kan också nämnas *Frivilliga skarpskytteföreningen,* som både hade en sångkör under ledning av I. Sandström[130] och en musikkår. Vanligen var det den sistnämnda som musicerade när föreningen annonserade om konsert. Både militär- och skarpskyttemusikkårerna gav regelbundet konserter, inte minst sommartid utomhus. De medverkade också i varsin konsert med Göteborgs orkester, se bilaga 2.

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

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

127. GHT 6.2 och 9.2.1863.

128. GHT 15.6.1864.

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

130. Se GHT 5.8.1862.

131. GHT 7.3.1865. Se också GHT 23.3.1866.

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

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

Två damer som, likt herrarna ovan, var något av veteraner i stadens musikliv var *Euphrosyne Abrahamson* och i synnerhet *Hilda Biörklund.* Vi har också mött dem ovan. Med orkestern medverkade Abrahamson i festkonserten vid Västra stambanans invigning 5.11.1862.[133] I synnerhet gav Hilda Biörklund egna konserter, se till exempel en "Andlig konsert" i Christinæ kyrka 23.4.1863.[134]

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

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

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

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

134. Recension i GHT 28.4.1863.

135. Se också Berg 1914.

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

137. Se notis i GHT 17.2.1863.

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

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

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

Konserter med gästartister

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

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

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

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

140. GHT 14.1.1863.

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

142. Borgh 1889 s. 87.

143. GHT 16 och 19.4.1864.





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

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

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

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

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

145. GHT 30.6.1863.

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

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

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

AVVECKLING AV ORKESTERN

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

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

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

146. GHT 7.4.1865.

147. GHT 26.8.1862.

148. Se "Brastadflickan som blev operasångerska", Olsson 1969.

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

150. 11.11.1862, framgår ej av Berg 1914.

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

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

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

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

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

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

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

152. Störst behållning gav orkesterns allra första konsert. Den var av ren premiärkaraktär och den allmänna nyfikenheten medförde en större publik än vad som senare skulle bli regel. För de övriga konserterna och deras ekonomiska resultat, se kassaboken med tillhörande bilagor.
En anmärkning bör göras emot kassören Prytz sätt att räkna: Efter att ha ställt upp intäkterna (från abonnemang och lösbiljetter) har han dragit ifrån omkostnaderna för lokalhyra, annonsering, kringbärning av abonnementslistan och liknande. Till omkostnaderna har han däremot inte räknat den största utgiftsposten: musikernas löner. De utländska musikerna som hade månadslöner kostade för visso ingenting extra, men de svenska musikerna och Czapek fick samtliga betalt per speltillfälle och utgjorde således en extra omkostnad. Om dessa omkostnader dras ifrån intäkterna, minskar den redan lilla nettovinsten ytterligare.

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

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

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

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

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

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

Ödet för notmaterialet är lite oklart. Det är möjligt att det har använts av Göteborgs musikförening under 1870-talet, men senare skänktes det till eller deponerades hos Karl Valentin år 1886.[158]

RESULTATET AV GÖTEBORGS ORKESTER

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

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

156. GHT 20.8.1866.

157. Uppgift från Love Mannheimer i telefonsamtal 21.11 1983.

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

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

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

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

KAPITEL 4

ÅTERHÄMTNING, 1866–1872

Den lågkonjunktur som rådde på marknaden under senare delen av 1860-talet präglade också musiklivet, och avvecklingen av Göteborgs orkester kan ses som ett resultat av detta. Det finns också andra tecken på att musiklivet avmattades, till exempel inom det annars så livaktiga sällskapet Göta Par Bricole.[1]

Trots denna konjunkturpräglade nedgång finns det emellertid också tydliga tecken på ett musikliv i kontinuerlig tillväxt. Framför allt gäller att antalet professionella musiker i staden hela tiden ökade. Förutom de musiker som blev kvar efter orkesternedläggelsen, kom det också andra som slog sig ned i staden. Sett ur offentlighetsperspektiv innebär det en utveckling mot en mer marknadsmässigt betingad borgerlig offentlighet och bort ifrån de blandformer som kännetecknade musiklivet i en tidigare period med inslag av amatörer och ideella föreningar.

I detta kapitel skall vi följa utvecklingen i mellanperioden fram till nästa orkesterbildning år 1872.

1866–1868

Soirées Modernes

Efter avskedskonserten 1.9.1866 slöt sig de musiker som blev kvar i staden samman och bildade tillsammans med en del svenska musiker ett kapell, som under säsongen 1866/67 gav så kallade Soirées Modernes i Nya teaterns foajé.

Besättningen på kapellet, som inte hade något namn, var 2 vl, vla, vcl, kb, pi samt orgelharmonium, och de som musicerade var enligt inbjudan till allmänheten Albert Lindstrand, Aron Hultgren, Adalbert Hřimalý, Anton Luzek, Justin Thyboni, Per Johan Ållander samt Anton Schiele.[2] Enligt inbjudningsannonsen skulle konserterna innehålla "såväl klassisk som modern musik".

1. Se Åkerlund 1918 s. 87.
2. Inbjudningsannons till allmänheten i GHT 28.9.1866. I GO fanns en kontrabasist som hette Heinrich Schiele, och som stannade kvar ända till sista avlöningen. Möjligen kan det ha uppstått en felskrift i tidningsannonsen. Någon Anton Schiele har tidigare inte gjort sig uppmärksammad i det göteborgska musiklivet.

"Programmet blifver så beskaffadt att det såväl tillfredsställer älskaren af klassisk musik, som ock den stora delen af musikvänner, hvilken föredrager mera populär musik."[3]

Emellertid presenterades inte konsertprogrammen i tidningsannonserna (med ett enstaka undantag), och något övrigt källmaterial finns heller inte bevarat. Det är därför svårt att alldeles säkert uttala sig om konserternas repertoar och konstnärliga profil. Det lilla vi vet talar dock för att konserterna var av tämligen lätt karaktär. Se bland annat annonsen i Handelstidningen där "följande omtyckta Musikalier utförda vid Soirées Modernes" fanns för försäljning i Albert Lindstrands musikhandel:

"Moldaulieder, vals af Preis
Hesperusklänge, vals af Gungl
Tanz-Contillenen, vals af Blumschein
Die Provinzialen, vals af Bilse
Harlequin-Polka af Zikoff
Angelica-Polka af Strauss
Petersburger-Champagne-Galopp af Lumbye
Militär-Galopp af Voss
Frühlingserwachen af Bach
Aftonklockan af Bach
Marsch ur 'Bröloppet på Ulfåsa' af Söderman
Marsch ur 'Tannhäuser' af Wagner."[4]

Men konserterna hade också vissa inslag av tyngre symfonisk musik, vilket går att utläsa ur det enda konsertprogram vi har tillgång till för en Soirée Moderne: konserten 25.2.1867. Den konserten inleddes med Beethovens uvertyr till *Egmont* och därefter Beethovens symfoni nr 2.[5]

Egentligen var det enbart under hösten 1866 som Soirées Modernes gavs regelbundet, men under den perioden gavs konserterna mycket intensivt, flera gånger per vecka. Ursprungligen var tanken att ge en konsert i veckan med möjlighet att teckna abonnemang om tio sådana konserter. Konsertserien blev snabbt fulltecknad och fördubblades därför. Även den andra serien fick god beläggning och då dessutom en tredje konsertserie med lösbiljettförsäljning gavs (av allt att döma också den med god beläggning), kan man verkligen tala om populära konserter, något som det låga inträdet 50 öre bör ha bidragit till.

Det stora intresset för dessa konserter medförde en innovation av det mer ovanliga och spektakulära slaget inom musiklivet: rökning under konserterna till-

3. GHT 29.9.1866.
4. GHT 31.10.1866.
5. GHT 23.2.1867.

läts, och de parallella konsertserierna utnyttjades till att hänvisa rökare respektive icke-rökare till olika konserter.[6] Om man får tro Scholes var Göteborg i ett internationellt perspektiv tidigt ute med denna nyhet, åtminstone om vi jämför med konsertlivet i London. Där uppträdde denna speciella konsertform i början av 1880-talet, och från början var endast herrar tillåtna vid de konserterna. I London var det inte bara publiken som rökte under konserterna; även dirigent och stråkmusiker rökte, och till och med blåsarna blossade när de kunde komma till.[7] Fullt så utvecklat var det dock inte i Göteborg.

Under början av år 1867 blev det glesare mellan Soirées Modernes-konserterna, vilket sammanföll med att verksamheten flyttades till Bloms salong. Snart avstannade verksamheten helt, med undantag för konserten 25.2.1867, konserternas stora popularitet till trots. Längre fram på våren upplöstes sällskapet samtidigt som dess ledare Adalbert Hřimalý annonserade sin avskedskonsert i det att han ämnade lämna staden och landet för gott.[8]

Göteborgs amatörkapell

Helt för gott blev det nu inte att Hřimalý lämnade Sverige. Redan i september 1867 var Hřimalý tillbaka igen för att stanna ytterligare ett år. För säsongen 1867/68 bildades ett nytt kapell, *Göteborgs amatörkapell*, och även för detta var Adalbert Hřimalý kapellmästare.[9] Trots förhöjda biljettpriser, något som syntes Handelstidningen oberättigat,[10] var Nya teatern nästan fullsatt vid kapellets första konsert 26.11.1867. Formuleringen i recensionen tyder på att det inte var något speciellt med konserten i sig; aftonens glanspunkter var – skrev recensenten – de två sångnumren, dels en aria ur Webers *Friskytten* som sjöngs av Jeanette Jacobsson (1841–1907) från Stockholm, dels duetten ur Bellinis *Norma* som sjöngs av Jacobsson och Euphrosyne Abrahamson. I övrigt bestod programmet av en Rossini-uvertyr, några småstycken samt en Haydnsymfoni.[11]

---

6. GHT 29.9 och 2.10.1866.
7. Scholes 1947 ss. 196f. Jämför också Schwab 1980 ss. 17, 22 (fotnot nr 108) och 168.
8. GHT 25.4.1867 med recension av konserten i GHT 26.4.1867.
9. Annonser om kapellet i GHT 16, 17 och 24.9.1867. Den 27.9.1867 skrevs en längre artikel om kapellets bildning. Berg uppger att kapellet bestod av 40 personer (Berg 1914 s. 115).
10. "... hvartill man väl eljest icke kunde finna någon berättigad anledning." GHT 27.11.1867
11. I annonsen för konserten uppgavs symfoni nr 12 i D-dur med satsbeteckningarna a) Grave & Presto, b) Andante con variatione, c) Menuetto och d) Finale. På Amatörkapellets sista konsert spelades också en Haydnsymfoni nr 12 i D-dur men med satsbeteckningarna a) Adagio & Allegro spirituoso, b) Capriccio largo, c) Menuetto allegretto och d) Finale.
    Dessa båda symfonier motsvarar med nutida numrering symfonierna 75 respektive 86, se Hoboken 1957 ss. 113f respektive 153.

Men trots att kapellets första konsert rönte stort bifall, blev inte heller detta kapell långlivat. Redan till den 4.3.1868 annonserade Amatörkapellet om sin "*andra* och *sista* konsert å Nya teatern." Publikens frånvaro denna gång tog recensenten i Handelstidningen som intäkt för det dåliga musikintresset i allmänhet bland göteborgarna:

> "Amatörkapellets konsert å Nya teatern i går afton var ytterst fåtaligt besökt – ett faktum, som synes visa, att de så ofta hörda klagomålen öfver brist på musiktillställningar af värde härstädes ej äro så synnerligt allvarligt menade."[12]

Svårigheterna att finna ett publikstöd för en ny typ av orkesterkonserter, fanns alltså kvar och hade inte nämnvärt förändrats efter verksamheten med en professionell orkester i staden. Hřimalý aviserade på nytt sitt avsked ifrån staden under våren 1868, och av källorna att döma hade orkestern en mycket låg aktivitet med konserter. I de konserter som orkestern medverkade i, var det i stort sett samma program som utfördes.[13] Att kapellet hade svårigheter med att repetera in ny repertoar, hade förmodligen sin grund i att det var sammansatt av såväl professionella musiker som amatörer, och att detta gjorde det svårt att samla musikerna, få dem samspelta och liknande.

Innan Hřimalý i slutet av april 1868 slutgiltigt lämnade Göteborg, gav han ytterligare fem orkesterkonserter.[14] Någon fast orkesterbildning fanns dock inte längre att tillgå i Göteborg då amatörkapellet var avvecklat, varför konserterna fick bli "i förening med härvarande musici samt Beyerböckska kapellet."[15] Med andra ord bildade Hřimalý sin orkester på ungefär samma sätt som Czapek hade gjort tidigare på 1850-talet. De konserter som denna orkester gav, blev de sista i staden för en tid av ungefär ett och ett halvt år. Så länge dröjde det nämligen innan man på nytt började ge sådana i Göteborg. Men under mellantiden hann det komma in en del nya krafter i musiklivet, och nedan skall några av dem presenteras.

---

12. GHT 5.3.1868.

13. Jämför inte bara programmen för konserterna 26.11.1867 och 4.3.1868, utan också kapellets medverkan i andras konserter under samma tid, till exempel konserten 18.1.1868 i Högre Elementarläroverkets Solennitetssal.

14. Efter sin sexåriga vistelse i Göteborg tillträdde Hřimalý som kapellmästare vid Interimsteatern i Prag och kom därmed att samarbeta med Smetana, som sedan 1866 var teaterns förste dirigent (se artiklarna Vojtech Hřimalý och Bedřich Smetana i NG).
Interimsteatern öppnades år 1862 för nationell musik och fungerade som provisorium i avvaktan på Národní Divadlo (Nationalteatern) som byggdes i anslutning till Interimsteatern under åren 1868–1881. Národní Divadlo brann dock ner till grunden endast några dagar före invigningen, varefter teatern på nytt byggdes upp i stort sett identisk med den förra och kunde invigas år 1883. Interimsteatern, som också brann ner, byggdes aldrig upp igen.

15. Se till exempel GHT 10.3.1868.

Elfrida Andrée

Elfrida Andrée (1841–1929) var en av dem som kom in i Göteborgs musikliv under 1860-talet. Hon var Sveriges första kvinnliga organist, och som sådan verksam i Gustavi Domkyrka från april 1867 då hon valdes till domkyrkoorganist efter Henric Johan Frithiof Seldener (1829–80), som det hade varit en hel del klagomål på från församlingen, och som nu på heltid skulle bli tullförvaltare.[16] Andrée valdes visserligen av ett enhälligt kyrkoråd[17] men vägen dit hade varit lång att gå med strider inom såväl kyrka som riksdag.

Att just Elfrida Andrée lyckades bryta igenom könsvallen, berodde bland annat på uppfostran av en vidsynt far – provinsialläkaren Andreas Andrée (1802–77) på Gotland, som hade en för tiden högst säregen kvinnosyn. Inför provspelningen i Göteborg skrev fadern följande i ett brev till domprosten Peter Wieselgren:

> "Vid början af denna min dotters uppfostran uppgjorde jag mig ett slags system för qvinnouppfostran i allmänhet, hvilket jag ville söka genomdrifva som grundlag för staten och hvartill min dotter som föregångerska skulle bereda vägen. Hufvudtanken i detta system är, att qvinnan i jemnbredd med sin uppfostran till maka och husmoder, hvilket alltid bör vara det första, skulle erhålla en intellektuell bildning, som icke blott gjorde henne till en skicklig uppfostrarinna för bägge könen, utan äfven gjorde henne skicklig att bekläda för henne lämpliga befattningar i det allmännas tjenst, när anlag och omständigheter eller hennes eget behof af utkomst sådant betingade."[18]

Vidare arbetade Andreas Andrée med att försöka påverka riksdagspolitiker, som han kände, i kvinnofrågan. Men framför allt berodde Elfrida Andrées framgångar på att hon själv var en säregen kvinna med lika stor målmedvetenhet och stridbarhet som begåvning och kunskap. I Göteborg deltog hon till en början enbart i kyrkokonserter, men inom ett år från det att hon hade anlänt till staden hade hon presenterat sig som såväl organist, pianist, harpist, sångerska som tonsättare.

16. Se Jansson 1990 ss. 12ff. Seldener hade tidigare i Göteborg kombinerat sin organisttjänst med en tjänst inom Tullverket, en inte alltid lätt kombination. Angående kritiken mot Seldener, se Öhrström 1980 s. 31. Se också insändare i GHT 7.10.1856: Tidigare, skriver insändaren, har Seldener fått kritik för att han spelade för långa mellanspel mellan psalmverserna. Nu har han i stället börjat göra långa pauser så att församlingen alldeles kommer av sig. Insändaren slutar med att om inte Seldener tar reson och bättrar sig, så skall församlingen tvinga honom därtill genom att sjunga "så som det skall vara". Dessvärre var, enligt insändaren, inte heller kantorn J.E. Andersson med sin svaga röst till någon stor hjälp.

17. Bland övriga sökande märks främst göteborgarna Aron Hultgren (som vikarierade efter Seldeners frånträde), Israel Sandström och Per Johan Ållander liksom också Seldener själv, som om han redan tycks ha ångrat sitt eget avsked. Sandström och Seldener drog emellertid tillbaka sina ansökningar (Jansson 1990 ss. 14f).

18. Brev från Andreas Andrée till Peter Wieselgren daterat 7.1.1867 (Peter Wieselgrens brevsamling, GUB).



Elfrida Andrée, Sveriges första kvinnliga domkyrkoorganist. Målning av Hilda Lindgren 1893. (Källa: GSM)

Hon vann också tidigt – åtminstone av många – full erkänsla för sina talanger.[19] Tio år senare skulle hon dessutom visa att hon kunde leda såväl kör som orkester.

Elfrida Andrée hade en bred verksamhet i Göteborg men kände sig trots detta ofta begränsad i sina möjligheter. Illvilja, förtal och intriger var också något som hon fick bli varse redan vid sitt första besök i staden då hon provspelade för organisttjänsten.[20] Det var också framför allt förhållandet till de två domprostarna Rosell och Rexius, vilka i tur och ordning efterträdde den upplyste Peter Wieselgren, som fick Elfrida Andrée att år 1916 skriva: "Jag undrar, om det är någon annan organist, som kommit att stå under ett sådant Schartauanskt regemente som jag!"[21] Att detta inte var en ålderdomens bittra tillbakablick visar följande dagboksanteckningar från Göteborg 12.6.1871, det vill säga nästan ett halvsekel tidigare:

"Skall jag då aldrig komma till den sanna visheten?! Återigen har längtan tagit makten öfver mig! Längtan efter hvad? Längtan efter den vida stora verlden,

19. Se GHT 1.11.1867 och GHT 6.4.1868.

20. Öhrström 1980 ss. 31f.

21. Larson 1971 s. 15.

längtan att komma härifrån långt, långt bort. Skall jag då lefva och dö på denna lilla fläck af jorden? När den är så stor och skön, hvarföre skall jag småningom qväfvas här i denna lilla småstad?"[22]

Trots att Elfrida Andrée alltså blev landets första kvinnliga organist och därtill domkyrkoorganist, fick hon hela tiden kämpa för att bli erkänd och få sin musik framförd. Till exempel blev framförandet av hennes första symfoni i Stockholm 1869 en stor besvikelse:

"Utförandet var oerhördt miserabelt. Jag tror man spelade galet med afsigt. Jag och syster Fredrika gingo vår väg när finalen börjat och 1sta Violinerna continuelt voro efter den öfriga orkestern en hel takt. Jag blef sjuk och låg i tre dagar efter denna musiknjutning."[23]

Den plågsamma upplevelsen med uppförandet av den första symfonin, bidrog förmodligen starkt till att hon i Göteborg började intressera sig för orkesterarbete för att själv kunna uppföra sina verk, något som Andrée började arbeta med från 1870-talet med Musikföreningens orkester, se vidare längre fram.[24]

Beyerböckska kapellet

Ungefär samtidigt med Elfrida Andrée, kom också tre musicerande bröder till staden. Det var Leopold, Moritz och Johan Beyerböck, även kallade Beyerböckarna, som under många år framöver skulle underhålla göteborgarna såväl i konditorilokaler som från konsertestrader. Bröderna var en stabil tillgång för musiklivet, och de ställde ständigt sig själva och det *Beyerböckska kapellet* de ledde till förfogande för andras konserter. Men de gav sig också ut på långa turnéer, ofta tvingade därtill därför att publikunderlaget i staden var för litet och musikerna inte kunde tjäna till sina uppehällen.

Bördiga från Österrike, kom de till Göteborg i april 1867 efter att dessförinnan framgångsrikt ha givit konserter i Stockholm. I Göteborg blev de visserligen också populära, vilket emellertid inte var liktydigt med att Göteborgspubliken stödde dem pekuniärt. Redan samma sommar fick sällskapet fara vidare till Kristiania (Oslo) där de fått en flera månader lång anställning, men till hösten var de återigen i staden och musicerade då på det populära Café du Commerce vid Skeppsbron.[25]

Kapellet som upplöstes och nybildades vid flera tillfällen, bestod som regel av drygt tio man,[26] och där kapellmästaren Leopold samt Johan och Moritz spelade

22. Dagboksanteckningar 1871, ASA, MAB.

23. Dagboksanteckningar 1869, ASA, MAB.

24. För vidare studier om Elfrida Andrée, se av Eva Öhrström: *Elfrida Andrée. En levnadsteckning om en pionjär*, utkommer under 1996.





Till vänster Adalbert Hřimalý. Till höger bröderna Beyerböck Leopold (valthorn), Johan (oboe) och Moritz (flöjt). (Källor: Per Erlanson (Lund) och Fredberg 1977)

respektive horn, oboe och flöjt. Det enda säkra belägg vi har beträffande kapellets storlek och besättning, är hur det såg ut 1872 när det som helhet kom att ingå i Göteborgs musikföreningens orkester. Det bestod då av nio man som spelade violin (2 st), viola, kontrabas, flöjt, oboe, klarinett, fagott och horn. Vissa av musikerna trakterade mer än ett instrument.

Göteborgs arbetareförening

Ovan har på sidan 66 redogjorts för bildandet av *Göteborgs arbetareförening*, som enligt de ursprungliga planerna skulle vara en sjuk- och begravningskassa för

25. Berg 1914 s. 117. Liknande hade förhållandet varit också tidigare för musiker som kommit till staden och fått uppleva att de trots stor popularitet inte förmådde förtjäna sitt eget uppehälle, se ovan kapitel 2 om Småländska husarkvintetten. Se också nedan kapitel 5 om Beyerböckska kapellet sommaren 1872.

26. Jämför Berg 1914 s. 117 som uppger elva man och GHT 23.5.1876 som uppger tolv man.

arbetarklassen, men som i samband med bildandet av föreningen fick en mer arbetsgivarvänlig profil.

I enlighet med liberalismens syn på hur arbetaren själv skulle lyfta sig ur sitt armod, var bildningsverksamheten ett viktigt inslag i föreningens arbete. Det bildades därför en sångkör och ett musikkapell, vars ledare var Justin Thyboni, tidigare engagerad i Göteborgs orkester. Dessa båda musikavdelningar gav då och då offentliga konserter, inte minst för att få in pengar till det föreningshus som höll på att uppföras i hörnet av Södra Allégatan och Järntorget.[27] Föreningens medlemsutveckling var till en början god, vilket också innebar att musikverksamheten vidgades till att omfatta flera sångkörer med såväl män som kvinnor. Göteborgs arbetareförenings betydelse för musiklivet inom den bättre ställda arbetarklassen och inom medelklassen skall därför inte underskattas. I synnerhet var det *Arbetareföreningens sångkör* under ledning av Justin Thyboni som blev en av stadens mest omtalade körer.[28] Arbetareföreningen kom vidare att utveckla ett visst samarbete med Göteborgs musikförening i samband med arrangemang av populärkonserter under hösten 1876, vilket vi skall återkomma till längre fram.

1868–1870

Förutom de här uppräknade musikerna och ensemblerna, fanns naturligtvis också många fler, främst de som sedan en längre tid hade utgjort stadens musikerkapaciteter. Joseph Czapek, Hilda Biörklund, Aron Hultgren, Per Johan Ållander, Albert Lindstrand, Fredrik Lindholm, Israel Sandström och Hilda Thegerström var musiker man ibland såg "benäget biträda" andras konserter, liksom de också själva ibland arrangerade egna konserter. Från 1870 fanns också Axel och Carolina Stål som medverkande i musiklivet. Lägger man därtill Skarpskyttemusikkåren, Kungl. Göta artilleriregementes musikkår och de olika ordnarnas körer, kan man tycka att förutsättningarna för det offentliga musiklivet var goda.

En del *enskilda* konserter gavs också under den här tiden, men frånsett Beyerböckska kapellet, som mer eller mindre regelbundet gav underhållningskonserter vid stadens olika restaurationer, fanns det av tidningsinformationen att döma ingen som *kontinuerligt* gav offentliga konserter i Göteborg. Konserter av den musikaliska kvalitet som Czapek tidigare hade givit, och som – om än i liten omfattning – även hade givits av Göteborgs orkester, lyste nu helt med sin från-

27. Huset revs 1955 och ersattes med en nybyggnad för tidningen Ny Tid.

28. Se bland annat Åkerlund 1918 ss. 99. Jämför också notiser om sammankomster för Göteborgs Arbetareförening i GHT 22.1.1872 "hvarefter sångkörerna och kapellet utförde flera nummer", samt 27.7.1872 om både män och kvinnor i sångavdelningen. Angående medlemsutvecklingen, se också Fredberg 1977 del 1 s. 712.

varo. De konserter som gavs var sporadiska och gav inte någon stadga åt konsertlivet.

En del försök att motverka denna utveckling gjordes men misslyckades; under våren 1869 ämnade Czapek, Fredrik Lindholm och P.J. Ållander ge en serie om fyra kammarkonserter "såframt ett tillräckligt abonnement erhålles".[29] Att det inte gavs någon enda kammarkonsert under våren, tyder på ett allmänt ointresse som saknar motstycke under tidsperioden sedan mitten av 1850-talet, då ett mer professionellt konsertliv började organiseras i staden. Detta kan vara en av de erfarenheter Czapek fick lägga till de andra, och som senare kom honom att fälla det kategoriska uttalandet om staden och dess invånare, att intresset för handel och Bacchus var större än det för Händel och Bach.

Alltsedan Smetana, Czapek och Meissner hade givit sina klassiska kammarkonserter i Frimurarlogen på 1850-talet, hade dessa konserter varit speciellt omhuldade och haft en viss exklusiv prägel. Det var ju också denna musikgenre som odlades i de privata salongerna. – Och nu fick dessa konserter ingen publik. Men så var också säsongerna 1868/69 och 1869/70 säsonger där 10–15 års innovationsförsök inom musiklivet tycktes som helt bortblåsta. Möjligen kan detta förklaras med den rådande lågkonjunkturen i samhället.

Innan vi går vidare och undersöker hur musiklivet på nytt började spira, skall vi helt kort omnämna några händelser inom musiklivet som kan ha ett visst musikhistoriskt kuriosavärde.[30]

I september 1869 gästades staden av *Carlotta Patti* (1835–89), nästan lika världsberömd som sin syster Adelina Patti (1843–1919). Allmänt kallades hennes konserter (fyra till antalet: 19, 20, 29 och 30.9.1869) för "Patti-konserterna". Och visst var sångerskan huvudattraktionen, men hon hade också med sig några musiker som, skulle det visa sig, väl kunde tävla med henne ifråga om konstnärliga prestationer, och som också i högre grad lyckades tillvinna sig publikens gunst. Konserterna, som gavs på Nya teatern, hade förhöjda biljettpriser upp till 5 kr men var trots det slutsålda så när som på en del af de dyraste platserna:

> "Största intresset var naturligtvis fästadt vid Carlotta Patti, detta sångkonstens mångomtalade underverk. [...] och dock förekommer det den häpne åhöraren nästan, som om ännu något fattades i denna så glänsande sång. Saknas der värma, innerlighet, själ? – eller är det måhända fastmera så, att arten af sång-

29. GHT 2.1.1869.

30. Till de märkligare musikhändelserna under denna period får väl hänföras den konsert som gavs 6.2.1869 på Lorensberg av Skarpskyttemusikkåren och under ledning av Albert Lindstrand. Till konserten såldes biljetterna endast till herrar, och i varje biljett var inberäknad "en bättre sexa" som serverades i en av pauserna. Trots att konserten inte annonserades, var det en strykande åtgång på biljetterna (GHT 6.2.1869). GP fann idéen mycket sympatisk och hoppades, liksom herrarna på konserten, på upprepning. (GP 8/2 och GHT 8.2.1869)

erskans repertoir icke är egnad att låta äfven dessa inre egenskaper framstå i klar dager?"[31]

Världssångerskan fick alltså erfara en viss kritik ifrån lokalpressen i Göteborg, men i huvudsak var alla entusiastiska. Av recensionerna att döma tycks det dock som att Pattis medföljande instrumentalister fick de flesta rosorna, såväl av recensent som av publik. Av de tre musikerna lägger vi främst märke till *Henri Vieuxtemps* (1820–81) på fiol, men även *Alfred Jaëll* (1832–82), piano och *Friedrich Grützmacher* (1832–1903), violoncell, var musiker som hörde till den främsta världseliten. Mest hänförd blev publiken av Jaëlls bländande spel, men recensenten ansåg dock att han, såväl i sina egna verk som i de verk han valde att framföra av andra, hade en fallenhet åt det ytliga framhävandet av teknisk briljans på bekostnad av sann musikalitet. Om Vieuxtemps skrevs att man i honom "alltjemt återfann den store mästaren".

Varje Pattikonsert inleddes med ett större kammarmusikverk av Beethoven, Mendelssohn eller Schumann, och i de två sista konserterna medverkade dessutom två av systrarna *Neruda* på violin, nämligen *Wilhelmina* (1838–1911) samt *Maria* (1840–1922). Även dessa fick press- och publikrosor. Jaëll stärkte dock sina positioner även vid de återstående konserterna, och i en resumé i Handelstidningen efter samtliga fyra Pattikonserter skrevs att i synnerhet Jaëll hade gjort störst lycka hos publiken. Gentemot Patti själv var man alltjämt något avvaktande. Visst var hon superb, men när hon som i Gounods *Ave Maria* skulle sjunga "... sostenuto, är deremot hennes sång icke af samma elektriserande verkan".[32]

Ett drygt halvår senare, i maj 1869, kom *Anton Rubinstein* (1829–94) till Göteborg efter framgångsrika spelningar i Stockholm. Såväl Handelstidningen som Göteborgs-Posten lade sig platt för mästarens fötter. Handelstidningen skrev att vi här hade en sann konstnär till skillnad från "dessa moderna klingklangs-virtuoser",[33] och Göteborgs-Posten liknade Rubinstein vid en fixstjärna som lyser med sitt eget ljus, rent och klart, på konstens firmament, till skillnad från alla "skenfagra irrstjernor och sprakande kometer".[34] Rubinsteins konsertprogram var också mycket brett med musik av Mozart, Händel, Chopin, Schumann, Liszts transkription av Schuberts *Erlkönig* samt slutligen musik av Rubinstein själv.

Men om nu stadens musikskribenter var övertygade om det konstnärligt unika med Rubinstein, var inte publiken lika lättflirtad som när det gällde Patti och framför allt "klingklangs-virtuosen" Jaëll.[35] Den första konserten, 3.5.1869 i Frimurarlogens Pelarsal, hade förvisso en så stor publik "som lokalen medger": 250 personer.[36] Den andra konserten däremot 5.5, som gavs i Elementarläroverkets

31. GHT 21.9.1868.
32. GHT 1.10.1868.
33. GHT 4.5.1869.
34. GP 4.5.1869.

Solennitetssal, möjligen för att kunna bereda fler åhörare plats, var i stort sett obesatt. Handelstidningen fann uppenbarligen förlägenheten så stor att konserten ej alls omnämndes. Men Göteborgs-Posten uttryckte desto klarare sin uppfattning:

> "Vi afhålla oss från alla reflexioner och anmärka endast i förbigående, att konstnärliga celebriteter med verldsrykte hädanefter nog sorgfälligt skola undvika en ort, der en Beck fått sjunga, en Rubinstein spela för, snart sagdt, tomma väggarne."[37]

Även det härpå följande artistbesöket fick ett dåligt publikmottagande, fast med ett omvänt förhållande så att den första konserten "var endast glest befolkad" och den tredje och sista "hade att uppvisa en icke långt ifrån fullsatt salong".[38] Det var "Musikdirektören och Krigsrådet" *Hans Christian Lumbye* (1810–74) som med sin orkester besökte Göteborg på hösten 1869 "efter en turné i Sverige där de överallt skördat stort bifall".[39] I Göteborg gav de tre konserter 30.10, 31.10 och 1.11.1869, den första på Mindre teatern och de två senare på Nya teatern. Den sista konserten gavs "i förening med Italienska operasällskapet och Nya teaterns orkester".[40] Till en del kan den dåliga publikuppslutningen möjligen ha berott på att konserterna annonserades i mycket liten utsträckning och endast under en kort tid före konserterna.

Konsertprogrammen var en blandning av Lumbyes egna kompositioner med annan liknande lätt musik samt uvertyrer av Mozart, Mendelssohn och Weber. Dessutom spelades Haydns symfoni nr 94.[41]

> "Af prestationerna ådrogo sig konsertgifvarens egna kompositioner – dessa täcka och genialiska skildringar i toner af inom hvardagslifvets verklighet sig rörande känslostämningar – mesta intresset. Den rytmiska bestämdhet och lifaktighet, som karakteriserar hr Lumbyes orkester, göra isynnerhet dess utförande af musikstycken inom den lättare genren till något särdeles utmärkt och briljant, hvilket äfven härstädes rönt ett lika allmänt som rättvist erkännande."[42]

---

35. Min sammankoppling av begrepp och person. GHT kallade aldrig pianisten Jaëll för klingklangs-virtuos. Men då tidningen själv lanserade begreppet och dessutom beskrev Jaëll enligt innebörden av begreppet, är det inte svårt att förstå vad som avsågs.
36. GHT 4.5.1869. En fullsatt pelarsal idag motsvarar en publik med cirka drygt 150 personer. Med 250 personer har det med andra ord varit "knôkat".
37. GP 7.5.1869. Se också i kapitel 5 om Andreas Halléns och Fredrika Stenhammars olika kommentarer till denna och liknande händelser.
38. GHT 3.11.1869.
39. GHT 30.10.1869.
40. GHT 1.11.1869. Angående benämningen "Nya teaterns orkester", se nedan om Ferdinand Strakoschs verksamhet.
41. GHT 30.10.1869 för konserten 31.10. Haydnsymfonin kallades i annonsen nr 6 i G-dur. Emellertid uppgavs också satsbeteckningarna vilket stämmer med symfoni nr 94.

Under hösten 1869 gästades också staden av *Italienska operasällskapet* som, under ledning av *Ferdinand Strakosch,* blev kvar under en stor del av säsongen 1869/70 i Göteborg. Strakosch satsade djärvt på att få igång musiklivet i staden och hyrde såväl Mindre teatern som Nya teatern. Hans tanke var att samordna verksamheten och använda den förra scenen för dramatiska föreställningar och den senare för lyriska. Även om detta försök gick över styr, fick sällskapet ofta goda recensioner, och enligt Magnus Lagerberg var detta operasällskap det förnämsta av dem som gästade Göteborg under 1860-talet.[43]

Inför operasällskapets ankomst bildades av tillgängliga resurser i staden en orkester som skulle medverka i operaframförandena. Enligt Handelstidningen 6.3.1869 bestod orkestern av Beyerböckska kapellet, medlemmar ur artilleriregementets musikkår samt enskilda musiker i staden, med andra ord samma typ av orkesteruppbyggnad som även tidigare hade varit den gängse. Orkestern var i storlek ungefär som Göteborgs orkester och hade som kapellmästare violinisten Carlo Patti (1842–1873), bror till de ovan nämnda systrarna Patti.[44] Som andre kapellmästare fungerade Waldemar Dahl (1823–1872), en musiker med danskt påbrå som hade bott i staden under en längre tid.[45]

Denna nya orkester, som likt fågeln Fenix på nytt hade uppstått, gav också egna konserter,[46] men verksamheten blev tämligen kortvarig och orkestern avvecklades i samband med att operasällskapet reste härifrån och ett teatersällskap kom i dess ställe och hyrde teaterbyggnaden.

I januari 1870 gästade professorn och musikhistorikern *Wilhelm Bauck* (1808–77) staden där han också var född och uppvuxen. Han gav åtta föreläsningar om musikens historia. Föreläsningarna som gavs på Börsen annonserades inte offentligt så som var fallet med de föreläsningar Bauck på nytt gav i januari 1872, utan de var mer internt arrangerade. Trots detta var publiken så stor som 300–400 personer. I sin kronologiska framställning av musikhistorien slutade Bauck med Mendelssohn och Rossini. Nyare musik såsom Schumann, Liszt, Brahms och Wagner omnämndes ej.[47] Men så var också Bauck "en något ensidig

42. GHT 3.11.1869.

43. Lagerberg 1913 s. 97. Se också Hemlin 1980 s. 24.

44. Angående orkesterns storlek, se GHT 4.5.1869. Angående dirigenten, se artikeln "Patti" i *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti.*

45. Se *Svensk teater-kalender för 1870* s. 48. Dahl var dansk hovpianist och bodde sina sista år i Göteborg. GHT (23.5.1872) skrev i en nekrolog över honom att han i Göteborg hade gjort sig känd "såsom en skicklig musiker och god instruktör". Han var också musikaliskt verksam inom Göta Par Bricole (Åkerlund 1918, s. 118).

W. Dahl fick ett verk framfört av Göteborgs orkester, se bilaga 1.Se också artikeln Balduin Dahl (äldre bror som fick ett verk framfört av Musikföreningens orkester) i *Danskt biografiskt leksikon.*

46. Se till exempel annonser för konserter i Trägårn 22.9 och 4.10.1869 i GHT konsertdagarna.

47. GHT 31.1 och 3.2.1870.

dyrkare av wienklassikerna och utan större förståelse för nyare riktningar, till exempel Wagner."[48] Föreläsningarna illustrerades med olika musiknummer som framfördes av fröken Wilskman (violin), Hilda Thegerström (piano) och Hilda Biörklund (sång). Som avslutning på hela serien spelades:

> "... Haydns herrliga variationer öfver österrikiska folksången, som ännu en gång utfördes i violinqvartett af fröken Wilskman samt hrr Czapek, Ållander och Fenger."[49]

Det sista celebra Göteborgsbesöket under den här perioden gjordes av *Henryk Wieniawski* (1835–80) som 9.6.1870 stannade till på sin resa till Stockholm och gav en konsert i Frimurarlogens Pelarsal. Programmet till konserten bestod av Beethoven, Paganini samt Wieniawski själv. Dessutom medverkade sångaren *Pelle Ödman* med romanser och sånger av Kjerulf, Frieberg och Bellman. Konserten, vid vilken Aron Hultgren ackompagnerade på piano, var besökt av cirka 150 personer, en publik som inte kan betraktas som särskilt stor, men som likväl recensenten i Göteborgs-Posten ansåg vara "ett jemförelsevis talrikt auditorium". Violinisten fick lysande recensioner i stadens båda tidningar, och dessa vittnade om hur han från första stund hade fångat publiken med sitt hänförande spel.[50]

1870–1872

Harmoniska sällskapet, som tidigare regelbundet hade givit konserter av större format för sina egna medlemmar, hade inte någon verksamhet alls under åren 1863–70. Men i maj 1870 annonserade sällskapet om ett återupplivande av detsamma, och under de två säsongerna 1870/71 och 1871/72 var Harmoniska sällskapets återupptagna verksamhet en bidragande faktor till det ökade utbudet i musiklivet. Sällskapet gav varje säsong tre soaréer för sina medlemmar, och programmen var nu som tidigare ambitiösa.[51]

Ett annat tecken på hur musiklivet blev allt mer intensivt under början av 1870-talet, var att serierna med kammarkonserter nu på nytt kom igång. Konsertarrangemang av lättare karaktär som nu också ganska regelbundet började ges, var de *orkesterkonserter* som arrangerades av Leopold Beyerböck. Hur stor orkestern i dessa sammanhang var är lite oklart, men man kan förmoda att den bestod

48. Artikeln "Wilhelm Bauck", Sohlex/2.

49. GHT 3.2.1870. Fröken Wilskmans och herr Fengers förnamn uppgavs ej i tidningarna.

50. GHT 9.6 och GP 10.6.1870.

51. Programmet till den första soarén 1.12.1870 efter den långa dvalan, bestod av uvertyren till *Ruy Blas* av Mendelssohn, stycken ur oratoriet *Elias* av Mendelssohn, 2 pianostycken av Schumann och Chopin, 2 körer av Cherubini och Gade, pianokvartett op. 10 av Ludvig Norman samt "Vintern" ur oratoriet *Årstiderna* av Haydn.

av cirka 20 man, det vill säga Beyerböckska kapellet samt ytterligare några musiker i staden. Att konserterna var av lättare slag där den sociala trevnaden var nog så viktig, framgår av annonsen till en av konserterna: "På allmän begäran och till publikens trefnad komma småbord att anordnas i salongen."[52]

Av tidningarnas nöjesannonser och konsertrecensioner framgår att utbudet i musiklivet nu hade ökat, något som naturligtvis också sammanhängde med en ökad efterfrågan. Konsertsalarna fylldes allt mer:

> "Då salongen nu var öfverfylld och många personer måste återvända, emedan de ej kunde erhålla inträdesbiljetter, finner man deraf att det dock finnes en stor publik för musikaliska tillställningar, när dessa äro af en mera anslående och populär beskaffenhet."[53]

De mest populära konserterna var alltjämt de med någon mer publikknipande tilldragelse, som till exempel konserten med "den lilla, 28 tum höga" altsångerskan fröken Ottilia Lundqvist 16.10.1870 i Exercishuset med 500 åhörare, eller de mer traditionella välgörenhetskonserterna, som till exempel soarén "till förmån för behövande svenska arbetare i det belägrade Paris". Konserten var i Exercishuset 23.10.1870 och hade 600–700 åhörare.[54]

Men det var framför allt de olika *konsertserier* vilka nu började arrangeras, som på nytt gav en viss kontinuitet åt musiklivet. I annonserna finner vi nu också allt oftare att konserterna gavs under medverkan av en *orkester.* Orkesterbildningarna var som tidigare av mer eller mindre tillfällig art och bildades och upplöstes för de ändamål de skulle tjäna.

En musiker som nu började synas i musiklivet var Andreas Hallén, som var född och uppvuxen i Göteborg och 1866–71 hade studerat vid olika musikkonservatorier i Tyskland. Präglad av sin tyska konservatorieutbildning, arrangerade han i sin hemstad en konsert 28.9.1871 där programmet enbart upptog verk av Beethoven, Mendelssohn, Wagner samt av honom själv.[55] "Utförandet af de flesta numren var så godt, som man med härvarande musikaliska krafter och i betraktande af omständigheterna, särdeles den korta tiden för inöfningen, billigtvis kunde begära", skrev recensenten som dock inte hade så värst mycket till övers för Wagner.

> "Om qvintetten ur "Meistersinger" är svårt att efter ett enda afhörande bilda sig ett bestämdt omdöme, helst då den ej gifves med orkester, hvarigenom

52. GHT 7.11.1871. Konserten ingick i ett abonnemang om fyra konserter som gavs i Bloms salong. Leopold Beyerböck arrangerade under 1870–71 ett flertal konsertserier med såväl lättare som tyngre repertoar.

53. GHT 30.11.1870, konserten var för välgörenhet.

54. Berg 1914 s. 333.

55. Hallén hade tidigare år 1869 tillfälligt varit hemma och 6.11 givit en kammarkonsert med nästan uteslutande verk av honom själv.

modulationerna i följd af pianots temperatur bli sväfvande och kombinationerna af olika klangfärger gå alldeles förlorade. Dock tyckes det ej kunna bestridas, att denna musik svårligen kan förefalla skön annat än för den, som förmår utskilja och följa den onekligen högst intressanta stämföringen deri och till följd deraf uppfattar de hårda dissonanser, till hvilka densamma ofta ger anledning, såsom underordnade en högre lag; hvaremot de, bedömda utan inre sammanhang blott efter sin tillfälliga verkan på örat, kunna bli rentaf plågsamma."[56]

Recensionen var ej signerad med Axel Ståls signatur, vilket kan tyda på att det fortfarande var Israel Sandström som skrev. Stilen och omdömena vittnar också om det. På detta sätt hade Israel Sandström i drygt tio år bedömt den avantgardistiska tyska musiken med Wagner i spetsen. Men han förstod förmodligen att denna musik skulle komma mer och mer, och som synes fanns också i recensentens kritik en vilja till förståelse. Han stödde den unge rebellen Hallén och uttryckte sitt djupaste missnöje med publiken vilken som vanligt svek:

"Konserten var ej på långt när så talrikt besökt som man kunnat vänta. Intresset för en ung, redligt och kraftfullt sträfvande konstnär från samma stad tyckes ej i lika grad här, som på andra orter, mana allmänheten till att taga kännedom om hans fortskridande utveckling och egna honom den uppmuntran, han förtjenar."[57]

En halv vecka efter Halléns konsert gästades staden av den ryktbare orkesterledaren och tonsättaren *Joseph Gungl* (1810–89) med sin 32-mannaorkester, en orkester som Czapek cirka 25 år tidigare hade medverkat i. De två konserter som gavs på Nya teatern (2 och 3.10.1871) bestod till nästan hälften av Gungls egna verk, och även den övriga repertoaren var av en ganska populär beskaffenhet med bland annat uvertyrer ur tidens populära operarepertoar. Konserterna gavs, i motsats till den som Hallén hade givit en halv vecka tidigare, "för alldeles fullsatt salong och under stormande bifall". Axel Stål, som hade skrivit recensionen i Handelstidningen, skrev dock att –

"... det emellanåt föreföll som om de spelande icke rätt af hjertans lust föredragit sina musikstycken, hvilket också icke skulle vara underligt, då de väl spelat dem snart sagdt otaliga gånger."[58]

Två veckor senare gästades Göteborg av ytterligare en internationell celebritet: den tyska violinprofessorn *August Wilhelmj* (1845–1908), som tillsammans med en preussisk hovsångerska Aglája Orgéni och en rysk pianist Rafael Joseffy gav två konserter på Nya teatern 20 och 23.10.1871. Programmen var tämligen populärt

56. GHT 2.10.1871.
57. GHT 2.10.1871.
58. GHT 4.10.1871.

Nya Teatern.

Josef Gungl's
1:a Orkesterkonsert

Måndagen den 2 Oktober 1871.

PROGRAM:

I.

1. ***Ouverture*** till op. "Mignon" af *A. Thomas.*
2. ***Visioner.*** Vals . . . . . „ *Gung'l.*
3. ***Ludvig XIII:s Gavotte,*** arrang. för orkester . . . „ *Gung'l.*
4. ***Trianon-Polka,*** . . . . . „ *Gung'l.*

II.

5. ***Ouverture*** till op. "Oberon" . „ *Weber.*
6. ***Meditation*** öfver Bachs 1:a preludium . . . . . „ *Gounod.*
7. ***Csárdás*** . . . . . „ *Gung'l.*
8. ***Turkisk Marsch*** . . . . „ *Mozart.*

III.

9. ***Le Réveil du Lion*** . . . „ *Konisky.*
10. ***Min skönaste dag i Berlin.*** Vals . . . . . „ *Gung'l.*
11. ***Rêverie*** . . . . . „ *Vieuxtemps.*
12. ***En flyktig tanke.*** Polka-Mazurka . . . . . „ *Gung'l.*

Konserten börjas kl. 1/2 8 e. m.

Göteborg. D. F. Bonniers Boktryckeri 1871.

Nya Teatern.

Josef Gungl's
2:a Orkesterkonsert

Tisdagen den 3 Oktober 1871.

PROGRAM:

I.

1. ***Ouverture*** till op. "Egmont" af *Beethoven.*
2. ***De Internationala.*** Vals . „ *Gung'l.*
3. ***Duett*** ur op. "Faust" . . . „ *Gounod.*
4. ***Sångarlust.*** Polka . . . „ *Joh. Strauss.*

II.

5. ***Ouverture*** till op. "Tannhäuser" „ *Wagner.*
6. ***Aria*** ur op. "Robert" . . . „ *Meyerbeer.*
7. ***Drömmar på Oceanen.*** Vals „ *Gung'l*
8. ***Vaggsång*** (arrang. för harpa och qvartett af Gung'l . „ *Hauser.*

III.

9. ***Ouverture*** till op. "Robespierre" . . . . . „ *Litolff.*
10. ***Tänk på mig.*** Polka-Mazurka . . . . . „ *Gung'l.*
11. ***Miserere*** och ***fängelse-scenen*** ur op. "Trubaduren" „ *Verdi.*
12. ***En Gåsmarsch*** . . . . . „ *Gung'l.*

Konserten börjas kl. 1/2 8 e. m.

Göteborg. D. F. Bonniers Boktryckeri 1871.

Programbladen till de två konserter som Josef Gungl gav med sin orkester. (Källa: GUB)

sammansatta med en mängd småstycken. Förutom dessa spelade Wilhelmj en Paganinikonsert med stöd av en orkester under ledning av Czapek. Båda konserterna var talrikt besökta,[59] vilket föranledde trion att avsluta sin Göteborgssejour med en "Populär Folk-konsert" på Nya teatern 25.10.1871.

59. GHT 21 och 24.10.1871.

Nya teatern

Som vi har sett ovan plågades teateraktiebolaget under hela 1860-talet av en dålig ekonomi. Konkursen för bolaget var hela tiden hotande nära, och till slut gick hela byggnaden under klubban vid en exekutiv auktion 21.9.1871:

> "Nya Teaterbyggnaden med dertill hörande maskineri, dekorationer, m.m., förekom idag till ovillkorlig försäljning å auktionskammaren, och inropades af stadsmäklaren hr C.v. Bergen för hr fabrikör August Ringnérs räkning för 113.500 rdr. En så stor samling intresserade, hvaribland flera af stadens förnämsta köpmän, som utrymmet medgaf, hade infunnit sig, och första anbudet gjordes med 50.000 rdr; ett annat anbud lydde å 100.000 rdr. Egendomen är bevillningstaxerad för 200.000 rdr samt intecknad för 225.500, deraf den första inteckningen är å 150.000 rdr samt en andra å 50.000 rdr."[60]

Konkursen och försäljningen var mycket uppmärksammade. Närvaron av "flera af stadens förnämsta köpmän" hade sin orsak i att de dels hade betydande andelar av aktierna, dels med egna pengar hade beviljat lån för de inteckningar som löpande hade gjorts i huset. Inför auktionen hade ett konsortium i form av ett kommunalt aktiebolag bildats i avsikt att köpa teaterhuset.[61] Flera av fordringsägarna, Dicksons och W. Röhss, satt också i stadsfullmäktige och deltog i bildandet av detta bolag.

Fredberg påstår att konsortiets ombud inte var tillräckligt påpassligt, och att teaterhuset därför gick dessa intressenter ur händerna.[62] Hemlin däremot påstår att det under auktionen skedde en "kupp i ett obevakat ögonblick".[63] Då konsortiet bestod av durkdrivna köpmän kan det påståendet ifrågasättas. Snarare var det så att de gamla fordringsägarna, tillika företrädare för det kommunala bolaget, ville få upp priset så mycket som möjligt för att i sin tur få ut det mesta möjliga av de fordringar de hade på teatern.

Köpesumman 113.500 kr utgjorde en knapp tredjedel av den ursprungliga byggkostnaden, och den räckte ganska exakt till hälften av de inteckningar som hade gjorts av teatern. Aktierna däremot var helt värdelösa, och de stora förlorarna blev därför i första hand aktieägarna men också de övriga fordringsägarna.

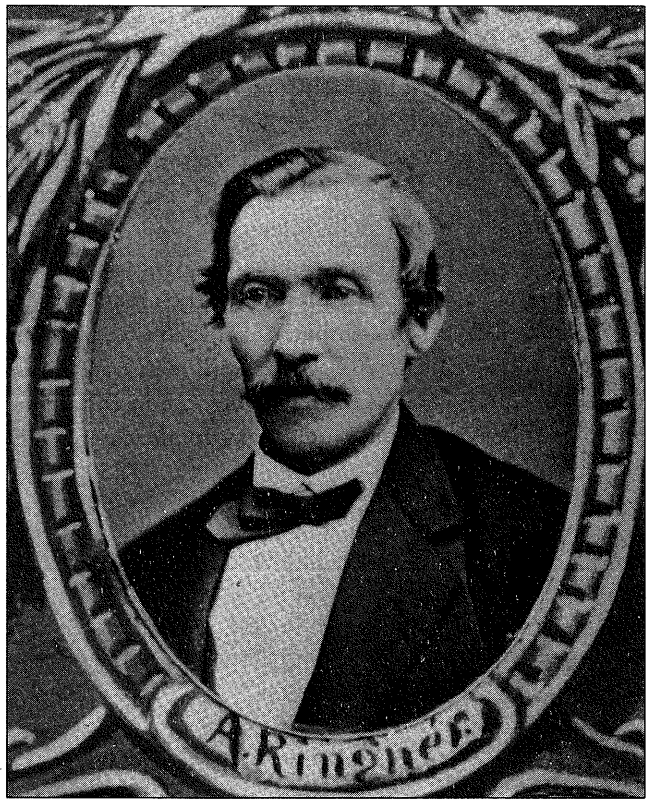
Det var heller inte nog med att "Thalias tempel" hade sålts för en spottstyver. Göteborgssocieteten hade dessutom förlorat sin ögonsten till en utomstående uppkomling. Den nya teaterägaren August Ringnér (1821–80) var kakelugnsmakare från Haga. Han hade skapat sin förmögenhet till stor del tack vare Göteborgs

60. GHT 21.9.1871.

61. Karl Warburg i förord till Svanberg 1894 s. XIV.

62. Fredberg 1977 del 3 s. 57.

63. Hemlin 1980 s. 27.



August Ringnér
(Källa: GTM)

många bränder vilka medförde ökad kakelugnsproduktion vid återuppbyggnaderna.[64]

> "[Han var bland annat] stadens största fastighetsägare på sin tid och utan tvivel hade han köpt teatern på spekulation. Kanske kärleken till scenens barn, som han flera gånger lagt i dagen, även spelade in i affären. Kanske också fåfängan."[65]

Spekulationsaspekten Fredberg talar om, var förmodligen inte oväsentlig. Dock hade Ringnér också ett eget intresse för scenisk konst, vilket han visade genom att ta ett betydligt större ansvar för teatern än vad de förra ägarna hade gjort, se vidare nedan.

---

64. Av en tidningsinsändare att döma i GHT 16.11.1875 var Ringnér omtyckt av sina anställda. Artikeln som var undertecknad "Arbetarne hos fabrikör Ringnér" ville offentligt framföra ett tack till honom för att han behandlade arbetarna så väl att ingen såg sig föranlåten att söka jobb på annat ställe för att få det bättre.

65. Fredberg 1977 del 3 s. 57.

Men även om man som Ringnér hade lyckats i affärer, var avståndet stort till att räknas in bland "stadens förnämsta köpmän", och det "ringnérska teaterinropet gick som en löpeld genom staden och väckte ljudelig indignation i de högre kretsarna."[66] Det gick till och med så långt, att de som ansåg sig ha större rätt till teatern började processa för att få hela auktionen ogiltigförklarad.[67] Detta hade de nu ingen framgång i; August Ringnér betalade in hela summan kontant och teatern var hans för resten av hans levnad.[68]

En väsentlig förändring i teaterns sätt att ledas märktes när August Ringnér tog över den. Från att tidigare endast ha varit en lokal som hyrdes ut, tog Ringnér ett aktivt ledarskap för verksamheten. De första åren av den Ringnérska eran hyrde teatermannen Wilhelm Åhman teatern, men från hösten 1874 bildade Ringnér ett eget teatersällskap, "så tillvida epokgörande, som man från och med detsamma kan med fullt skäl tala om Göteborgs stående teater".[69] Ringnér bildade dessutom en elevskola.

66. Fredberg 1977 del 1 s. 693.

67. GHT 23.10.1871. Bland dem som besvärade sig hos magistraten fanns David Otto Francke (1825–92), en äventyrare med vittomfattande affärer som det länge gick bra för, ända tills hela hans "imperium" i stort sett över en natt rämnade 1879, jämför Attman 1963 s. 101. Av allt att döma var överklagandet ett sista desperat försök att få tillbaka teatern. Jämför artikel i GHT 23.10.1871 och insändare av Ringnér i samma tidning.

68. Nya teaterns öden har varit många, och 1917 var det inte långt ifrån att huset ombildades till biografsalong. Försäljningskontrakt var redan upprättat och undertecknat med AB Cosmorama då ett konsortium snabbt bildades. Detta lyckades få ihop en så stor summa (1 milj .kr), att huset kunde återköpas samtidigt som Cosmorama erhöll ett vederlag på 100.000 kr (Fromell 1929 ss. 9f).

69. Cederblad 1884 ss. 55–62.

KAPITEL 5

GÖTEBORGS MUSIKFÖRENING, 1872–1878

UPPBYGGNADEN AV ORKESTERN

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

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

> "Konsertinstitutet har till ändamål att bland samhällets alla klasser befrämja smaken för och kännedomen om tonkonsten såsom bildningsmedel och förädlande njutning. –
> Dess syfte är i främsta rummet att på ett värdigt sätt uppföra såväl hädangångne som nu lefvande mästares mest framstående tonskapelser; dess verksamhet att under vintermånaderna October–April gifva i Göteborg:
> 8 större abonnements-konserter med biträde af inhemska eller utländska solister, af hvilka 3 konserter afses för uppförandet af större musikarbeten med körer, samt dessutom:
> s.k. populära söndagskonserter till billigt pris å någon lämplig större lokal, för den större allmänheten, och slutligen att:
> under sommarmånaderna gifva i Trädgårdsföreningens lokal 4 konserter hvarje vecka.
> Dess syfte är vidare att, medelst kapellets ställande till hvarje här vistande teatersällskaps förfogande mot lämplig afgift, föredraga god s.k. entre-acte-musik

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

och möjliggöra återgifvandet af ej endast teaterstycken med inlagd musik (vaudeviller, operetter m.m.) utan äfven af större operor."[2]

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

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

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

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

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

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

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

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

Tillblivelse och konstituering av direktionen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

11. Det svikande intresset och svårigheten att få en kontinuerligt fungerande styrelse, återspeglade sig också i medlemsuppslutningen på årsmötena. Från det första årsmötet antecknade S.A. Hedlund att ett stort antal personer hade samlats. Vid årsmötet 1874 var de närvarande förutom styrelsen och Hallén ytterligare fem personer.
12. Styrelseprotokoll 25.5.1872 (sig. A:2, GMF, GSA).
13. Styrelseprotokoll 28 och 29.5.1872 (sig. A:2, GMF, GSA).

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

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

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

Ekonomi

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

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

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

14. Tanken på ett musikinstitut var inte bara ett önsketänkande från några få; tvärtom stod det inskrivet i föreningens stadga §1, att ett "musikinstitut för meddelande af ordnad undervisning i musik, med särskild hänsyn till de instrumenter som orkestern omfattar" skulle bildas och underhållas. Stadgan inordnad i protokoll för 22.5.1872 (sig. A:1, GMF, GSA).
15. Protokoll från årsmötet 17.10.1874 (sig. A:2, GMF, GSA).
16. Styrelseprotokoll 2.9.1874, sig. A:2, GMF, GSA.
17. Ur förordet till teckningslistan (sig. D, GMF, GSA).

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

Tabell 5: Bidragsgivare till Göteborgs musikförening ned till 100 kr[a]

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

a. Källa: Kassaboken (sig. G II:1, GMF, GSA).
b. Dessutom gav Jacob Rubensons hustru Fröjda (f. Gumpert) själv 50 kr.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

20. Sig. A:1, GMF, GSA. För att markera allvaret med frågan var hela avsnittet understruket.
21. Se listan över kallade personer till mötet (sig. A:1, GMF, GSA).
22. Se odaterat protokoll som dock kan fastställas till tiden mellan 20.6 och 9.10.1872 (sig. A:1, GMF, GSA).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Orkesterledning och -besättning

Ledning

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

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

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

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

25. Se genomgående i protokollsboken (sig. A:2, GMF, GSA).

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

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

Besättning[30]

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

---

26. Artikel 4 i Halléns kontrakt för 1876/77 (sig. F I, GMF, GSA).
27. Artikel 2 i Halléns kontrakt för 1876/77 (sig. F I, GMF, GSA).
28. Jämför musikerkontrakten, till exempel för Friedrich Brandt som anställdes "... als zweiten Concertmeister mit Schuldigkeit zu dirigieren." (Sig. F I, GMF, GSA)
29. Se GHT 14.3.1878 där det omtalas att August Ringnér bjöd på middag på Börsen efter GMF:s sista abonnemangskonsert. Skålar utbringades då för bland annat kapellmästarna Hallén och Hultén. Carl Hultén blev senare kapellmästare vid Stora teatern och omnämns också av Åkerlund (1918) som aktiv inom Göta Par Bricole. För en nekrolog om Hultén, se *Svenska scenen. Tidning för scenisk konst*, 1917 nr 17 s. 136.
30. Se även bilaga 6.
31. Verifikation 1873/74:8 "öfverenskommen provision för anskaffande af 3ne musiker: 18 Th (sig. G III:2, GMF, GSA).
32. Jämför verifikation 1875/76:285 där också annonsen är bifogad (sig. G III:3, GMF, GSA).

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

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

Tabell 6: Stämbesättningen i Göteborgs musikförenings orkester [a]

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

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

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

33. Heister 1983 s. 194.
34. Förslag till stämbesättning, daterad 15.4.1872 (sig. A:1, GMF, GSA).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Löner och anställningsförhållanden

Löner[43]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

45. "... då det är omöjligt för mig att kunna existera med det nuvarande gaget."
Brev från Friedrich Brandt, 30.6.1873 (B, GMF, GSA). Brandt avslutade brevet, till vilket han också bifogade sitt kontrakt, med att be om ett snabbt svar. Tydligen fick han ett positivt sådant, för han blev kvar i orkestern ända till slutet.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

Anställningsförhållanden

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Tvister

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Om nu orkesterutskottet tillkom som en garanti för en rättvis behandling av musikerna vid tvister mellan dem och ledningen, kan man ifrågasätta vad detta i praktiken hade för funktion. Orkesterledningen tycks ändå ha handlat som de funnit för gott, något som pukisten P.O. Bouteselle fick erfara. I ett odaterat protokollsutdrag finner vi att Hallén inför styrelsen anmälde denne för dåligt uppförande. Vid en repetition hade kapellmästaren till pukisten riktat en anmärkning att "slå bestämdare". Men Bouteselle hade inte bara förnekat att han slagit "obestämt" utan också visat "trottsighet och uppfört sig ohöfligt och rått med begagnande af sådana uttryck som 'ni ljuger' m.m." Orkesterstyrelsens dom blev att Bouteselle antingen inför hela orkestern skulle göra avbön och be Hallén om ursäkt, eller skulle han entledigas från sin tjänst med bibehållen lön månaden ut men utan rättighet att vidare medverka i orkestern. Bouteselle valde det senare alternativet och utkvitterade sin sista fasta månadslön 30.11.1874.[71]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Musiker – svenskar och utlänningar

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

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

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

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

Andreas Hallén

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

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

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

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

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

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

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

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

76. Norborg 1949 s. 31.

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

78. Lamberg 1924 s. 69.

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



Andreas Hallén (Källa: MM)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

84. Vretblad 1918 s. 20.

85. Pergament 1943 ss. 58f.

86. Norlind 1922 s. 4

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

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

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

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

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

"Ja, si det här är icke musik för konservatorieelever, begriper herrn."[91]

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

90. Uppgift från Ludvig Norman förmedlad av Fredrika Stenhammar i brev till systern Elfrida 7.5.1877 (Stenhammar 1958 s. 148).
Ännu en person som Hallén stötte sig med var Edvard Grieg. Detta framkommer i en brevväxling mellan Grieg och Göteborgspianisten Albert Lindstrand (Lindstrands brev till Grieg finns i Bergen Offentlige Bibliotek och Griegs brev till Lindstrand finns på MAB). Grieg hade lånat ut notmaterialet till *Foran Sydens Kloster* som Hallén hade bett att få uppföra med Harmoniska sällskapet. Emellertid uppförde Hallén det på ett sätt som Grieg inte uppskattade: "... det gjör mig ondt at man har opført det med slette Soli, ja, det er endog lige imod Aftalen, eftersom ig udtryckkelig gjorde opmærksom på, at disse måtte være i gode Hænder eller i modsat fald burde Kompositionen ligge. Vil di have den godhed at sige Hallén, at ig snarast mulig venter mit manuscript tilbagesendt ..." (Brevet daterat 11.4.1874, sig. B15:28, MAB)

Svenskarna

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

Utlänningarna

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

---

93. GHT 18.11.1872.

94. Borgh 1889 s. 118.

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

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

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

98. Under en kort period hade Luzek också bott i Stockholm, se ovan fotnot nr 66 sidan 264.
Efter GMF spelade han i Nya/Stora teaterns orkester. Han var också från 1885 medlem i Sundbergska kvartettsällskapet och medverkade i dess musikaftnar (Cederblom 1984 s. 90 och Minnesskrift 1934 ss. 20ff). Se också ovan sidan 155 om den Stainerviola som Luzek fick i gåva av grosshandlaren Carl Levgren.

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

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

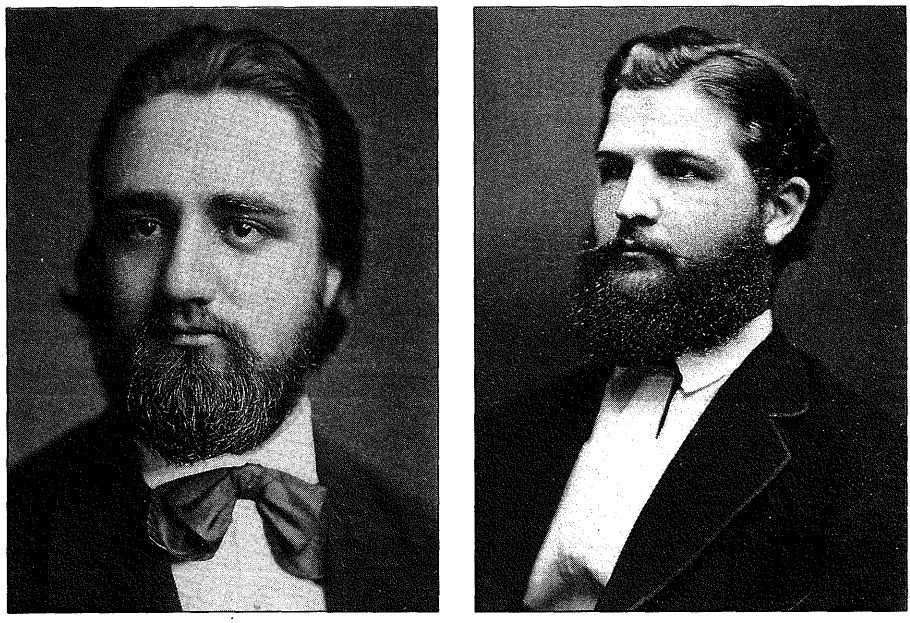
I staden har de med andra ord levt tämligen anonymt. Vi kan förmoda att flera av dem har givit lektioner på sina instrument, och bland biljettredovisningarna till orkesterns abonnemangskonserter finner vi också att några av musikerna ibland har tagit ut fribiljetter till sina egna konserter, ett tecken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

---

99. Se Leopold Beyerböcks kontrakt för 1876/77, förlängt till 1877/78 (sig. F I, GMF, GSA). Ersättning för notutlåningen framgår av verifikation 1876/77:370 (sig.G III:4, GMF, GSA).
Leopold avled 26.7.1878, det vill säga strax innan orkestern upplöstes. Han hade då varit sjuk i flera månader och hade sedan mitten av maj varit tjänstledig bland annat för att kurera sig på kurort. Av ett brev till direktionen (daterat 11.5.1878, sig. B, GMF, GSA) framgår att han hade kapellmästarsysslor för orkestern på Nya teatern och på Lorensberg, men att Hultén för denna tid övertagit dessa sysslor. (Något arvode från GMF har däremot inte utbetalats till Hultén.)
Inför Beyerböcks jordfästning uppmanades "De, af aflidne Kapellmästare Herr L. Beyerböcks vänner, hvilka villja bidraga till En Minnesvård å hans graf torde här nedunder teckna sina namn." Fyra personer antecknade sig på listan: Henrik Westin och Max Olbers från GMF:s styrelse samt grosshandlarna August Lampe och Carl August Kjellberg – vardera med en femkrona. ("Div. handlingar u.å.", sig. F III, GMF, GSA.)

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

105. Åkerlund 1918 s. 404.

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

107. Ullman 1986 s. 37.

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

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

Orkesterns kvalitet

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

> "Musikföreningens orkester var ej stor – 32 man – men sammansatt av mycket goda musiker."[112]

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

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

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

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

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

112. Lamberg 1924, sid 69.

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

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

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

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

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

113. Partituret till Richard Wagner, *Lohengrin*.

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

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

VERKSAMHET

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

Orkesterns totala verksamhet framgår av nedanstående tabell:

Tabell 7: Sammanställning av Göteborgs musikförenings verksamhet[a]

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

a. Tabellen är sammanställd efter uppgifter från kassaboken, verifikationer och annonser. abon.kons. = abonnemangskonserter; pop.kons. = populärkonserter; u.huskons. = utomhuskonserter; välg.kons. = välgörenhetskonserter, kallas "konsert till förmån för ..." i bilaga 5; A.H:s kons. = Halléns egna konserter; övr. kons. = övriga konserter.

b. Siffran inkluderar 11 operaföreställningar och 1 balett. Återstoden var teaterföreställningar.

c. Konserten var en generalrepetition 27.4.1874 för en galakonsert för kungen och drottningen. Konserten annonserades ytterst oansenligt i GP 25.4.1874 utan programuppgifter men trots det fullsatt med 979 personer i publiken.

d. Antalet offentliga konserter var 6. Dessutom gavs en galaföreställning 28.4.1874 för kungaparet med enbart inbjudna i publiken. Se också kommentaren ovan.

e. Konsert nr 313 i bilaga 5.

f. Under säsongen gavs också några operaföreställningar, bl.a. med Zelia Trebelli i feb. 1877.

g. Fyra av konserterna var kammarkonserter. Övriga var konserterna 612 och 613 i bilaga 5.

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

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

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

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

Orkesterns egen verksamhet

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

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

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

Orkesterns egen konsertverksamhet kan delas upp i följande sju konserttyper[118]:

1. Abonnemangskonserter
2. Populärkonserter
3. Utomhuskonserter sommartid
4. Välgörenhetskonserter till förmån för någon eller några enskilda
5. Konserter arrangerade av Hallén
6. Kammarmusikkonserter
7. Övriga konserter (min egen beteckning)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Pressens mottagande av orkesterns verksamhet

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

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

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

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

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

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

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

1. Abonnemangskonserter

> "Konsertinstitutet har till ändamål att bland samhällets alla klasser befrämja smaken för och kännedomen om tonkonsten såsom bildningsmedel och förädlande njutning. –
> Dess syfte är i främsta rummet att på ett värdigt sätt uppföra såväl hädan-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

> "Utom orkesterns egna prestationer ernar musikföreningen, såvidt utsigt dertill förefinnes och tillgångarne medgifva, jemväl bereda tillfälle för allmänheten att å dessa konserter få höra andra artister af framstående förmåga ..."[127]

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

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

> "genom val af mera kända, omtyckta och s.k. populära musikverk å programmerne gå allmänhetens önskningar till mötes, för så vidt de kommit till styrelsens kännedom och rätt uppfattats."[128]

---

127. Citerad efter GHT 9.10.1873.

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

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

> "Här har alltså tydligen Musikföreningens styrelse och kapellmästare gjort allt för att gå allmänhetens smak och önskningar till mötes."[130]

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

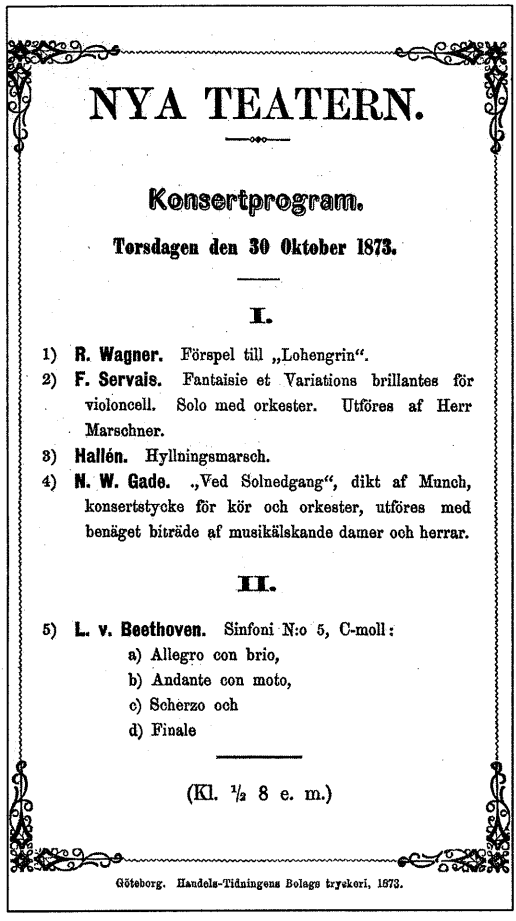
Det tycks ha varit Musikföreningens strävan att ha med åtminstone ett tyngre symfoniskt verk per konsert. Oftast var det en symfoni av Mozart, Beethoven, Schumann, Mendelssohn med flera. Men det fanns också konserter som helt saknade detta och istället var uppbyggda av ett större antal, åtta till tio,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

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

129. Recension i GHT 24.11.1873.

130. GHT 25.11.1873.

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



NYA TEATERN.

Konsertprogram.

Torsdagen den 30 Oktober 1873.

I.

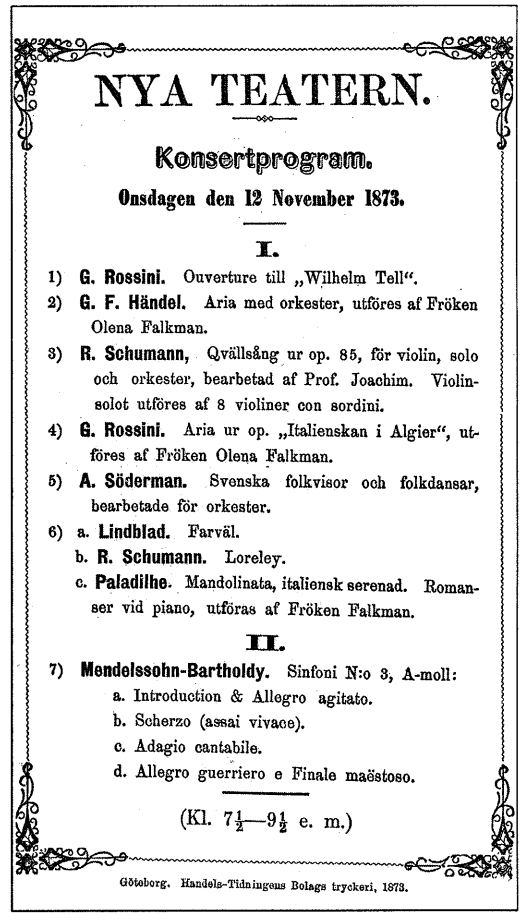
1) **R. Wagner.** Förspel till „Lohengrin".
2) **F. Servais.** Fantaisie et Variations brillantes för violoncell. Solo med orkester. Utföres af Herr Marschner.
3) **Hallén.** Hyllningsmarsch.
4) **N. W. Gade.** „Ved Solnedgang", dikt af Munch, konsertstycke för kör och orkester, utföres med benäget biträde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

II.

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

(Kl. ½ 8 e. m.)

Göteborg. Handels-Tidningens Bolags tryckeri, 1873.



NYA TEATERN.

Konsertprogram.

Onsdagen den 12 November 1873.

I.

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

II.

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

(Kl. 7½—9½ e. m.)

Göteborg. Handels-Tidningens Bolags tryckeri, 1873.

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

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

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

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

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

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

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

---

132. Sig. F II:1, GMF, GSA. Om logeindelningen på första och andra raden, se ovan sidan 238.
133. Se ovan sidan 144.

Repertoar. Vad som ovan har sagts om abonnemangskonserternas ibland publiktillvända och lätta utformning är nu bara en sida av saken. En annan, och delvis motsägande, är att repertoaren med Musikföreningens orkester väsentligt förändrades mot den nytyska inriktningen, "framtidsmusiken". Denna nyorientering i stadens musikutbud är mycket markant och något som tio år tidigare varken Smetana hade vågat hoppas på eller Israel Sandström med flera hade befarat. I huvudsak rådde hos musikrecensenterna en tolerant inställning till framtidsmusiken, men då och då kunde man i en bisats eller på något annat sätt mellan raderna finna en viss kritik mot detta nya. I recensionen till en kammarkonsert[134] vari Halléns pianokvartett hade framförts, skrev Göteborgs-Postens Victor Sjöberg:

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

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

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

Framtidsmusikern framför alla andra var alltså Richard Wagner. Visserligen var Beethoven den mest framförda tonsättaren vid abonnemangskonserterna, framförd vid 43 tillfällen, men därefter intogs andraplatsen av Wagner med 30 konsertframföranden. De verk av Wagner som framfördes var till största delen förspel och uvertyrer till operor och operaakter. I särklass mest spelade var *Tannhäuser* och *Lohengrin*, men även musik till *Rienzi*, *Den flygande holländaren*, *Tristan och Isolde* samt *Mästersångarna från Nürnberg* framfördes. Det är alldeles uppenbart att Andreas Hallén ensam ansvarade för introduktionen av Wagners musik i Göteborg.[137]

Andra företrädare för den nya tyska musiken och som tidigare inte varit speciellt mycket framförda i Göteborg var Brahms (framförd 5 gånger), Liszt (7) och

134. Konsert nr 617 i bilaga 5.

135. GP 10.12.1877.

136. Lamberg 1924, s. 69.

137. Fjärran från stridens larm omkring Wagners musik, kunde göteborgarna läsa i Handelstidningen (2.11.1876) under rubriken "Politik och musik" om en konsert av Pasdeloup i Paris, där bland annat musik ur *Götterdämmerung* hade framförts. Efter musiken vrålade wagnerianerna "Da capo", varpå motståndarna reste sig och vrålade "Hämnd! Ner med tyskarne! osv."

Schumann (29)[138]. Den sistnämnde intog tredjeplatsen efter Beethoven och Wagner när det gällde antalet spelade verk. En annan modern tonsättare framförd vid abonnemangskonserterna var Camille Saint-Saëns. Av honom framfördes vid två tillfällen *Danse macabre*.[139] Bland framtidsmusikerna får vi naturligtvis inte glömma att nämna Hallén själv. Han var den sjunde mest framförda tonsättaren (15 gånger), endast en gång mindre framförd än Mozart och Schubert som delade sjätteplatsen. Men så satte han också själv ihop programmen! Övriga tonsättare som framfördes mest frekvent var Mendelssohn (26 gånger) och Weber (21 gånger).

Repertoarutvecklingen i Göteborg under perioden cirka 1850–80, liknar i huvuddrag den i Stockholm. Den negativa inställning till framtidsmusiken som var förhärskande under 1850-talet, började mjukna under 1860-talet för att under 1870-talet så gott som försvinna så att musiken i fråga tog en förhållandevis stor andel av repertoaren. Så uppvisar till exempel Schumanns musik samma utveckling i Göteborgs konsertliv som i Stockholms. Samma formuleringar i tidningsrecensioner som till exempel "modulationernas irrgångar", "kaos", "ej erforderlig kraft" och liknande står att finna i båda städernas tidningar.[140] I Göteborg på 1850-talet hade framför allt Smetana slagit in murbräckor mot den negativa attityd som fanns mot den nyare musiken. Visserligen var det Hallén som marknadsförde den nya musiken i Göteborg, men att den nu började tränga igenom hade också sin orsak i att den inte längre enbart betraktades som "framtidsmusik", utan också började accepteras som "samtidsmusik". Naturligtvis uppskattades inte den nya musiken av alla, vilket Peter Lamberg ovan påpekar.

Det var inte bara den moderna musiken som Hallén förde med sig hem till göteborgarna. Även den på kontinenten uppblomstrade Bachrenässansen fann i Hallén en apostel. Vid fem tillfällen framfördes verk av J.S. Bach, men – i samtliga fall bearbetade enligt romantikens uppförandepraxis.[141] Andra tonsättare som omfattades av den nya historiserande inriktningen var Gluck, Händel, Leclair och Tartini. Denna barockgrupp var emellertid förhållandevis liten, och den absoluta merparten av repertoaren var från första hälften av 1800-talet i tradition med wienklassicismen och romantikens första landvinningar.

Som den mest framförda tonsättaren intog Beethoven en särställning. Detta var också i överensstämmelse med den Beethovenkult som var den förhärskande i det europeiska konstmusiklivet i Europa alltsedan tonsättarens död. Den musik som framfördes av honom var emellertid inte i något fall komponerad efter år

138. Den höga andelen verk av Schumann är något missvisande, eftersom många av de enskilda posterna är bland annat sånger som framfördes av de inbjudna solisterna.

139. Första gången 17.1.1877, vilket är ganska kort tid efter tillkomsten 1875.

140. Sanner 1957 s. 82.

141. Vid ett tillfälle i bearbetning av Liszt, tre gånger av J. Abert och en gång av Mendelssohn och F. David.

1812, och den var helt i överensstämmelse med den myt om tonsättaren som uppstod redan under hans livstid och sedan odlades under hela 1800-talet och en bra bit in i vårt århundrade.[142] Den musik Beethoven skrev efter Metternichreaktionen 1815 och i synnerhet mot slutet av sin livstid kringgicks helt med tystnad. Att detta skulle bero på okunnighet är svårt att tänka sig då Hallén var konservatorieutbildad i Tyskland. Snarare var det ett uttryck för den vanliga uppfattningen om den gamle Beethoven som en tonsättare i förfall, där all fägring avtagit. Som Abraham Mankell formulerade det:

> "Månne en fiendtlig dämon fått styra Beethovens penna?"[143]
>
> "De elementer i Beethovens senare tonsättningar, hvilka i sig sjelfva ej äro intagande, hafva genom tiden lika litet stått till sig, som lytta och vidriga ansigten blifvit fagra, endast emedan de länge betraktats."[144]
>
> "Den som närmare känner Beethoven, och likväl ej vill medgifva ofvan antydda sanna förhållande, är (så dömmer en af utlandets aktningsvärdaste konstdomare), hycklare. Kan han det icke, så måste han kallas musikaliskt oförståndig i hög grad, ..."[145]

Den särställning Beethoven hade i musiklivet visas bäst med att han som ende tonsättare fick en hel abonnemangskonsert för sig själv. Det var konserten 26.3.1877, femtioårsdagen av tonsättarens död.

I den alltmer historiserande inriktningen av konserter under 1800-talet, och med den form av "klassiska" konserter som blev allt vanligare, skiljer sig Musikföreningens repertoar ifrån sin föregångares. Av antalet framförda verk av Musikföreningens orkester var endast 52% verk komponerade av vid framförandetillfället döda tonsättare. Motsvarande var 44% av verken komponerade av fortfarande levande tonsättare, och 4% av verken var komponerade av tonsättare som inte har kunnat identifieras i tillgängliga lexikon. Dessa siffror skiljer sig inte bara från vad William Weber presenterar i sitt material utan också ifrån motsvarande siffror för Göteborgs orkester, se ovan sidan 283. Tillspetsat kan man säga att siffrorna får sin förklaring i Halléns stora förkärlek för sig själv och för Wagner. Repertoaren vid abonnemangskonserterna i Göteborg var mindre historiserande än vad som annars var brukligt i det europeiska musiklivet.

En skillnad mot repertoaren i Göteborgs orkesters konserter är också att det vid Musikföreningens konserter framfördes verk (16 st) av tonsättare som ej har gått att identifera. Av dem var 11 folkvisor, som framfördes av gästande sångsolister, och de bör därför egentligen inte räknas in i orkesterns repertoar. De övriga

142. Jämför Gyldendal 1983 ss. 44ff. Gyldendal menar att det fanns fyra väsentliga delar i Beethovenmyten: Beethoven som naturbarn, revolutionär, trollkarl och präst.

143. Mankell 1853 s. 157, se också flerstädes ss. 153–175.

144. Mankell 1853 s. 170f.

145. Mankell 1853 s. 166.

tonsättarna som ej har gått att identifiera var Bärmann, Giraud, Leclair, Reissiger, Rohde samt Fredrika Wickman.[146]

Tidigare påtalades att Musikföreningens abonnemangskonserter ibland kunde vara inställsamt publiktillvända. Detta i sin tur stod i kontrast till den moderna musik som var en annan del av orkesterns programprofil. Men det fanns också lättare inslag i repertoaren med till exempel sånginslagen. Andra sådana inslag var av tonsättare som Bargiel, Bazzini, Henselt, Servais med flera. Likaså framfördes ibland verk som skulle kunna kallas för "små klassiska pärlor", av vilka Schumanns *Träumerei* är ett sådant exempel. Det bör dock påpekas att abonnemangskonserterna fick sin lätta karaktär mer på grund av formen än av innehållet. En renodlad populärmusikrepertoar ingick inte i abonnemangskonserternas repertoar, och tonsättare som Emanuel Bach och J. Strauss lyste helt med sin frånvaro.

Sångnumren var en av de enskilt största genrerna i abonnemangskonserterna. Sångerna i sig var ingen enhetlig grupp, utan kan i sin tur främst uppdelas i operaarior och visor till pianoackompanjemang. De sistnämnda i sin tur kunde vara antingen konstmusikaliska produkter eller anonyma folkvisor. Gemensamt för sångerna var att de lättade upp ett jämförelsevis tyngre orkesterprogram. Detta gäller såväl Susannas aria av Mozart som *Vallgossens visa* av Geijer. Den senare hör dessutom till de visor som med sin intima karaktär gav konserterna en stämning av borgerlig salong.

Konsertinslagen med sångsolister var förvisso något som orkesterledningen hade varit med om att besluta. Däremot tycks det som om sångsolisterna själva i stor utsträckning gjorde sina egna programval. Detta framgår av en ordväxling inför konserten 24.10.1877 med Lona Gulowsen som gästande sångerska. I bekräftelsen till Hallén om att hon tackade ja till att medverka i konserten, kunde hon ej precisera sin repertoar, vilket föranledde Hallén att uppmana en i styrelsen att på nytt uppmana henne att telegrafera programmet samt att kräva:

> "En aria måste vara med orkester och helst klassisk musik. Ville Du äfven skrifva några rader till Sjöberg [i Göteborgs-Posten, min anm.] och bedja honom 'puffa' och låt medföljande offentliggöras så får publiken se hvilka besvärligheter man har för att tillfredsställa deras önskningar. – Vännen Hallén."[147]

En annan grupp i repertoaren är med de verk som framfördes *bearbetade.* Abonnemangskonserterna är den konserttyp med den enskilt största andelen bearbetade verk.[148] Bearbetarna utgjorde oftast inte ett eget tonsättarskrå för sig, utan

146. Se vidare repertoarförteckningen i bilaga 4. Verket av Leclair var ett violinsolo som Joseph Joachim framförde. Att detta ej har gått att identifiera beror på att musikersläkten Leclair var så stor. Samma förhållande gäller med Reissiger, det vill säga det finns två tonsättare att välja mellan. F. Wickman omnämns endast av Helmer 1972 nr 1712f.

147. Sig. B, GMF, GSA. Brevet tillställdes "Broder", men det är oklart vem denne var. Tidningsannonsen för konserten uppgav enbart "Sångnummer".

var högst desamma som vi även annars känner igen. Namn på bearbetare från Musikföreningens repertoarlista är Berlioz, Joachim, Liszt, Mendelssohn och Reinecke. Samma förhållande gäller de tonsättare som bearbetades. Det var bland andra J.S. Bach, Beethoven, Liszt, Schubert, Schumann och Weber. Bearbetningarna kunde vara dels i stilförändrande syfte, som med musiken av J.S. Bach, dels vara i arrangemang för att kunna uppföras med orkestern.

De *svenska tonsättare* som framfördes utgjorde inte någon stor grupp. Efter Hallén som placerade sig själv högst på listan, kom Söderman som den flest gånger framförde svensken. Detta var dessutom till största delen sånger som framfördes av gästsolisterna och hade därmed inte med orkesterns egen repertoar att göra. Inte heller av andra svenska tonsättare, som till exempel Czapek, Berwald och Norman, framfördes någon större symfonisk musik. Av de tre nämnda framfördes av Norman ett scherzo. Den ende nordiske tonsättare som Hallén lät sig mätas med var N.W. Gade. Dessutom framfördes vid ett tillfälle Griegs a-mollkonsert med Edmund Neupert som solist.[149]

Att två *kvinnliga tonsättare* lyckades ta sig in i herrklubben förtjänar att påpekas. Den ena var norskan Agathe Backer (från 1875 Backer Grøndahl). Den andra var svenskan Fredrika Wickman. Båda dessa var representerade med varsin visa till pianoackompanjemang, kvinnogenren framför andra. Det ska dock påpekas att verken framfördes av gästande sångartister (Petrus Blomberg och Fredrika Wickman själv) som själva valde sina program. Hallén hade inte något ansvar för detta. Det hade han däremot i att Elfrida Andrée aldrig fick ett enda verk framfört av orkestern, förutom då hon själv hyrde hela orkestern och arrangerade en privat konsert på Börsen för att få sina egna verk framförda.

Slutligen, innan vi lämnar abonnemangskonserternas repertoar, skall konstateras vad som tidigare har sagts, nämligen att inte ett enda verk av Smetana framfördes av den orkester i Göteborg vars tillkomst Smetana hade arbetat för. Visserligen var det till största delen Hallén som satte ihop programmen, men till

148. En viss reservation bör här göras. Påståendet är sant så länge som man förlitar sig på de uppgifter som gavs i programmen. Repertoaren för populär- och utomhuskonserterna var också i hög utsträckning bearbetad och instrumenterad för olika besättningar, men detta redovisades mera sällan. Se till exempel Chopin i repertoarlistan.

149. Initiativtagare till detta framförande var Albert Lindstrand och Grieg själv. De båda hade en korrespondensvänskap med varandra sedan Lindstrand hade kontaktat Grieg (brev daterat Göteborg 10.11.1873, original i Bergen Off. Bibliotek) och tackat honom för hans storartade kompositioner. I sitt svarsbrev daterat Kristiania 16.11.1873 (original på MAB, sig. B 15:27) berättade Grieg om sina planer på att ominstrumentera *I höst*, och för detta frågade han Lindstrand om Göteborgsorkesterns stämbesättning. I avvaktan på detta verk, skrev Grieg: "Jeg skal give dem en Ide: Bed Neupert komme op og spille a moll Koncerten i en af Deres Koncerter, han gjör det gjerne. Og Rejsen tager jo ikke megen Tid. [...] Hans Spel er storslagent." Resultatet blev att Neupert medverkade i konserten redan 11.12.1873, konsert nr 205 i bilaga 5.

Grieg tillägnade sin a-mollkonsert Edmund Neupert (1842–88) som var norsk pianist. Under den här aktuella tiden var Neupert verksam vid musikkonservatoriet i Köpenhamn.

abonnemangskonserterna skulle han rådgöra med styrelsen, och där fanns det flera personer som hade känt Smetana väl.

Se vidare en jämförels av repertoaren mellan konsertgrupperna 1–3 på sidan 395.

Konsertbladet. En från bildnings- och marknadsföringssynpunkt viktig detalj, sammankopplad med abonnemangskonserterna, var det så kallade *Konsertbladet* som kom ut under säsongen 1874/75.[150] Första gången man i tidningen fann detta programblad omnämnt var i Handelstidningen 31.10.1874 under "Tillkännagifvanden". Där meddelades att Musikföreningen skulle börja ge ut ett *Konsertbladet* till varje konsert, och att detta inte enbart skulle innehålla konsertprogrammet, utan också lite biografiskt material om tonsättare, uppsatser i musikaliska ämnen och liknande. Även annonser skulle tas in. Det första *Konsertbladet* gavs ut till säsongens tredje abonnemangskonsert.

Till omfånget var *Konsertbladet* fyra sidor och innehöll vad som hade utlovats. I vissa avseenden var de tämligen lika dagens konsertprogram med lätt fördjupande texter till de olika programpunkterna, ofta i form av tonsättarens egna kommentarer. Men konsertbladen innehöll också nyhetsartiklar, annonser, skvaller samt "har-ni-hört-den-förut-historier".[151] Mottagandet av *Konsertbladet* tycks också ha varit positivt, åtminstone från recensentens sida i Handelstidningen.[152]

Mottagandet av konserterna. Förhållandet mellan publikens förväntningar på orkestern och orkesterns förväntningar på publiken, kan för hela orkesterns verksamhetstid sammanfattas med vad Axel Stål skrev i recensionen till orkesterns första konsert på Nya teatern:

> "Orkestern, bestående af de bästa förut på platsen befintliga instrumentalkrafterna jemte ett antal nyligen från utlandet hitkomna medlemmar, bland hvilka utom hr Brassin isynnerhet violoncellen och kontrabasen utmärka sig, skall efter någon tids flitig sammanspelning utan tvifvel fullt motsvara de stora förväntningar, man gjort sig om densamma. Men å andra sidan vore önskvärdt, att allmänheten med ännu större personligt intresse än hittills omfattade det

150. I arkivmaterialet har jag enbart kunnat härleda de bevarade konsertbladen till denna säsong. Tre konsertblad (för konserterna nr 3, 4 och 7) återfinns i GUB:s samlingar, och ett konsertblad (för abonnemangskonsert nr 8) återfinns i GSA:s samlingar (sig. Ö, GMF, GSA).

Eftersom de i övrigt inte omnämns vare sig i konsertannonserna ("Konsertbladet säljes hos hrr Stiberg & Co., i E. Wagners musikhandel samt i teaterns biljettförsäljningskontor. Priset är förhöjt till 20 öre.", se annons i GHT 10.2.1875) eller i recensionerna, är det inte troligt att de gavs ut under någon annan säsong än under 1874/75.

151. En representativ historia är den om "En företagsam yankee". Denne man "låter för närvarande bygga ett 250 alnar långt piano, beräknat för 250 pianister." Se *Konsertbladet* för åttonde abonnemangskonserten 11.2.1875 (sig. Ö, GMF, GSA).

152. Se till exempel GHT 6.11.1874.

vackra företaget. En sådan konsert, som gårdagens, borde numera i 'rikets andra stad' alltid kunna påräkna fullt hus, derest samhällets musikaliska utveckling ginge i jemnbredd med dess raska framåtskridande för öfrigt."[153]

Vad Stål inte kunde veta var att den publiksiffra som han betraktade som låg, 473 personer vilket motsvarade en halvbesatt salong, i efterhand skulle visa sig vara en förhållandevis god beläggning. I värsta fall kunde publikuppslutningen vara en kvartsfylld salong.

Nu är inte recensenternas omdömen så mycket att lita på när det gäller uppgifter om publikantalet. Däremot finns i källmaterialet för orkestern redovisningar av biljettförsäljningen till abonnemangskonserterna.[154] Vid en jämförelse av recensenternas uppfattningar om publikstorleken med de faktiska siffrorna, visar det sig ofta att den subjektiva uppfattningen har varit felaktig.[155] I fortsättningen anges därför i huvudsak de faktiska publiksiffrorna, och endast undantagsvis recensenternas omdömen.

Till abonnemangskonserterna kunde man antingen köpa sig ett årsabonnemang för samtliga tio konserter, eller också lösa biljetter till varje konsert. Antalet abonnenter varierade för de olika säsongerna med mellan cirka 130 och cirka 195.[156] Av bokningslistor[157] framgår att det i stor utsträckning var samma personer som behöll sina abonnemang från år till år och att de också behöll sina platser i salongen. Dessa personer representerade stadens ledande kulturelit, och med Nya teaterns logesystem – där familjerna hade sina traditionella loger och platser – har även detta offentliga konsertliv fungerat som en förlängning av dessa familjers privata musikliv. I första hand belades platserna på första raden, och därefter amfiteatern, det vill säga parkett.

---

153. GHT 11.10.1872.

154. Biljettredovisningen till den första konserten 1873/74 (nr 201 i bilaga 5) saknas dock. Däremot finns en verifikation på utbetalningen av 30:- till sångerskan Anna Ericsson, som medverkade i konserten. I följebrevet till utbetalningen skrev L.G. Bratt att honoraret tyvärr var ringa och ej stod i förhållande "till den vackra sången, men väl till den tomma salongen." Se verifikation 1873/74:40 (sig.G III:2, GMF, GSA).

155. Redan vid den andra abonnemangskonserten skrev Stål om "den temligen talrika publiken" (GHT 25.10.1872) trots att publiken då endast var 363, det vill säga mindre än den föregående konserten som Stål ej ansåg hade tillräckligt med publik. Om konserten 5.2.1873 som var halvfylld med 493 åhörare skrev GHT dagen därpå att salongen i det närmaste var fylld! Se också om konserten 25.2.1874 med 393 åhörare. Om denna skrev GHT 26.2 att konserten hade en särdeles talrik åhörarkrets, och GP skrev samma dag att konserten "erbjöd det mindre vanliga skådespelet af en salong på de båda första platserna i det närmaste fullsatt".

Misstagen kan till stor del förklaras med teatersalongens konstruktion där parkett och första raden gemensamt bildar det musikaliska rummet, se Stribolt i kap. 2. Redan andra raden och i synnerhet tredje raden med galleriet ligger utanför denna gemenskap. Enbart galleriet rymmer 200 personer vilket till en viss del kan förklara missbedömningarna.

156. Redovisningen av biljettförsäljningen.

157. Bokningslistor för abonnenterna finns bland verifikationerna.

Precis som idag fanns det också på 1800-talet soffliggare bland abonnenterna; folk som köpte abonnemang och sedan uteblev från en eller flera konserter. Till största delen redovisades abonnemangen vid varje enskild konsert såsom redan köpta biljetter. Men under den första säsongen, då rutinerna ännu inte var upparbetade, hände det vid ett tillfälle att de abonnemangsbiljetter som inte hade hämtats ut av abonnenterna fördes upp i redovisningen bland biljetter som på nytt kunde säljas.[158] Härvid visar det sig att flera personer – bland annat hela första radens fondloge – stannade hemma från konserten som hade ett osedvanligt tungt program med fyra större verk, däribland Gades symfoni nr 4. Det är därför troligt att publikbeläggningen vid konserter med dålig biljettförsäljning ytterligare försämrades av att abonnenter stannade hemma, liksom att de mer mangrant infann sig vid de mer efterfrågade konserterna.

De lösa biljetterna till konserterna såldes till priser som låg mellan 50 öre (galleriet) och 2,50 kr (första raden och amfiteatern). Vid vissa konserter var de dyraste biljettpriserna förhöjda till 3 kr, och vid mycket speciella konserter var priserna ytterligare förhöjda. Ett sådant exempel var konserten 2.12.1875 med Joseph Joachim som solist; där kostade biljetterna till första raden 4 kr och till amfiteaterns avantscener – där man både såg och hörde dåligt, men väl syntes bra – 15 kr![159]

De publiksiffror som nedan presenteras är för det totala antalet åhörare med viss reservation för hur många abonnenter som uteblev. Förutom gruppen abonnenter och dem som köpte lösbiljetter, fanns också en grupp som erhöll fribiljetter. Denna grupp bestod inte bara av tidningsrecensenter och polis som var med vid varje konsert. Där fanns också stadens etablerade musikerkrets och andra berörda musikpersoner såsom "Malmsjö 3, Czapec 3, Sandström 1, Lindstrand 2, Hultgren 1, Andrée 2, Billberg 2 och Stål 2".[160] Här och där finns det också uppgifter om att orkestermusikerna fått ta ut en eller två fribiljetter.[161]

Som vi fann ovan betraktade Stål den första konsertens publiksiffra 473 som otillräcklig. I själva verket låg medeltalet för publiknärvaron under hela orkesterns verksamhetstid något under, i genomsnitt 466 personer per konsert. Den säsong som hade den lägsta publikuppslutningen var 1874/75 med i medeltal 396 personer per konsert. Säsongen med den bästa publikbeläggningen var den sista – 1877/78 – med 507 personer per konsert. Även om publikantalet för hela perio-

158. Verifikation 1872/73:315 (sig. G III:1, GMF, GSA).

159. Enligt biljettredovisningen (verifikation 1875/76:60, sig. G III:3, GMF, GSA) var det dock ingen som köpte någon av dessa platser.

160. Verifikation 1873/74:193 (sig. G III:2, GMF, GSA).

161. Se till exempel verifikation 1873/74:303 (sig. G III:2, GMF, GSA). Ibland var det färre fribiljetter och ibland fler. Vid de tillfällen då någon kör medverkade, fick dessutom körmedlemmarna fribiljetter. Se till exempel verifikation 1875/76:183 (sig. G III:3, GMF, GSA) där Axel Stål erhöll 64 biljetter för sin kör.

den låg mellan cirka 450–500, kan man skönja en viss tendens till stigande publiksiffror mot slutet.

Men även om publikbeläggningen generellt sett var förhållandevis stabil från den ena konsertsäsongen till den nästa, var det stora skillnader inbördes mellan de olika konserterna. Den ur publiksynpunkt sämsta konserten var den första för säsongen 1877/78, med 279 personer i publiken inkl 26 fribiljetter. Programmet var av det tyngre slaget med bland annat Bruchs violinkonsert och en symfoni av Johan Svendsen. Konserten med den största publikuppslutningen finner vi sist under samma spelår, 13.3.1878. Konserten då hade 966 personer i publiken (med 26 fribiljetter), vilket var näst intill slutsålt.[162] Men så var då också programmet extra lösligt med enbart två renodlade orkesterverk. Resten var ackompanjemang åt solisterna eller solouppträdanden av dem. Huvudattraktionen var "'underbarnet' elfvaåriga Maurice Dengremont" som spelade fiol och också fick mest applåder.[163] Biljettpriserna var till denna konsert något förhöjda.

Även i övrigt finner vi samma tendens: de konserter som hade lägst publikuppslutning, var samtidigt de konserter som hade den tyngsta programsammansättningen och där en symfoni framfördes före eller efter paus. Likaså hade konserterna med störst andel populära inslag också den största publiken. Om en symfoni ingick i ett konsertprogram, var resten av programmet tvunget att vara extra lättillgängligt för att konserten skulle kunna dra någon större publik.[164] Detta innebär dock inte att en konsert med ett lätt program automatiskt fick en stor publik.[165]

Det går heller inte att finna belägg för att konserter där musik av Wagner framfördes hade dålig publikbeläggning. Wagners musik ingick i konsertprogram som fick både högt och lågt publikdeltagande.

Nu skulle man kunna anse att kvalitet och popularitet inte borde vara helt oförenliga, men i Göteborg tycks ibland så ha varit fallet. Joseph Joachim lockade

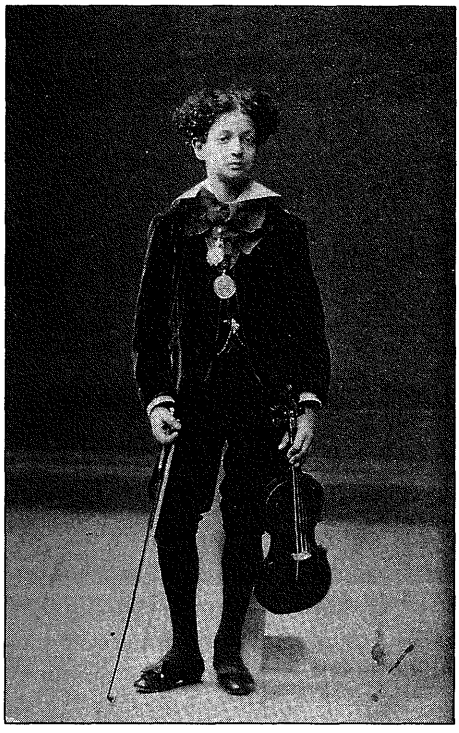
---

162. Till denna konsert var till och med platserna "Orkester" sålda (21 av 50). Vilka dessa platser var framgår inte, men på den förtryckta blanketten för biljettredovisningen stod de uppförda bland amfiteaterns övriga platser, det vill säga förutom de vanliga sittplatserna, ståplatserna och avantscenslogerna. Eftersom orkestern förmodligen har suttit uppe på scenen, är det möjligt att orkesterdiket har täckts över och utnyttjats som publikutrymme. Det var vanligt att man vid hög beläggning utnyttjade varje tänkbart utrymme; på Ole Bulls konsert 12.10.1875 satt publiken till och med uppe på scenen, se recension i GHT 13.10.1875.

163. Se konsertblänkare i GHT 12.3.1878 och recension i GHT 14.3.1878.

164. Se till exempel konserten 12.11.1873 (nr 203 i bilaga 5) med Mendelssohns symfoni nr 3 efter paus, men en hel pralinask med sötsaker före paus (Rossiniuvertyr, Händelaria, Schumannstycke för åtta violiner, Rossiniaria, Södermans *Svenska folkvisor och folkdanser*, Lindbladsång, Schumannsång samt romans av Paladilhe). Publikbeläggningen blev också hög med 516 besökare, se verifikation 1873/74:96 (sig. G III:2, GMF, GSA).

165. Se till exempel konserten 15.10.1873 med en, enligt orkesterns kassör L.G. Bratt, "tom salong", se verifikation 1873/74:40 (sig. G III:2, GMF, GSA). Programmet var mycket lättsamt, och det längsta verket var Mendelssohns *Hebriderna*.



"Underbarnet" Maurice Dengremont (Källa: Per Erlanson, Lund)

i Göteborg endast marginellt fler åhörare än vad som var normalt vid konserter.[166] Konserten 2.12.1875 med Musikföreningens orkester och Joseph Joachim fyllde Nya teatern med 554 personer, drygt halvbesatt salong. Joachim framförde då Beethovens violinkonsert samt solostycken av Spohr och Leclair.[167]

Som jämförelse till Joachim kan nämnas Ole Bull som knappt två månader tidigare hade fyllt salongen till tre fjärdedelar enbart genom att lova uppträda med en fantasi på Mozarts *Don Juan* men istället stannat hemma på hotellet och sovit.[168] De två mest välbesökta konserterna var båda med "underbarn" som attraktioner och med konsertprogram därefter.[169]

> "Bifallet utbröt såsom en verklig storm, isynnerhet efter det sistnämnda numret [*Fantasie Burlesque* för violoncell och piano av F. Servais, min anm.], hvari den lilla Agnes ackompagnerade brodern rent och säkert samt med så

166. När Joachim under samma period besökte Stockholm, skrev Fredrika Limnell till sonen Vilhelm Svedbom och berättade om den "Joachim-feber vi nu hafva här i Stockholm, *vi*, den musikaliska världen!" Citerat efter Dahlgren 1913 s. 84. Se också Fredrika Stenhammars kommentarer: "Man kan inte gärna tycka annat än att han är storartad och mäktig i sitt artistskap. Av Beethovenskonserten i synnerhet blev jag så gripen att jag började gråta." Fredrika Stenhammars brev daterat 28.12.1875, Stenhammar 1958 s. 135.

167. Dessutom framförde orkestern "Tvenne Marscher för orkester" av Joachim, se bilaga 4.

mycken kraft, som de små fingrarne på det stora instrumentet kunde åstadkomma."[170]

En konsert av speciellt intresse – som redan har nämnts ovan – var den som gavs till 50-årsminnet av Beethovens dödsdag. Med 821 åhörare var det den tredje mest välbesökta konserten. Beethoven var möjligen också den tonsättare man kunde framföra ett större symfoniskt verk av utan att med nödvändighet riskera publikbortfall. Vid konserten 26.3.1877 framfördes dock ingen symfoni, men väl pianokonsert nr 4 samt scenmusiken till *Egmont*.

Till sist ska vi i detta avsnitt något beröra *hur* publiken tog emot konserterna mer än genom att närvara vid konserterna eller ej. Som vi har sett ovan var Stål och de andra recensenterna inkonsekventa i sin bedömning av publikens storlek. Vi finner ofta illa dolda förhoppningar om en gynnsammare publikutveckling, som till exempel:

"'Musikföreningens konsert i Torsdags var mindre besökt än det vackra programmet förtjenade.' Så inledde vi för fjorton dagar sedan vår notis om musikföreningens femte abonnementskonsert; vi nödgas upprepa frasen idag, och tyvärr tyckes den varda stående."[171]

Men recensenterna hade också mycket bestämda uppfattningar om den publik som gick. Den applåderade på helt fel ställen, smaskade i sig det mest lättsmälta och ratade den musik som hade lite mer substans:

"Det mystiska af ett poetiskt medeltidsskimmer omgjutna förspelet till 'Lohengrin' af Richard Wagner, hr Halléns vackra hyllningsmarsch och framför allt den beundransvärda c-moll-symfonien af Beethoven voro prestationer, egnade att tillfredsställa äfven stora anspråk och väl värda att mottagas med det stormande bifall, som nu i öfvervägande grad tillföll en fantasi för violoncell af Servais, högst talangfullt spelad af hr Marschner, men derjemte såsom kompo-

168. Bull hade ingått ett avtal med GMF-direktion om att medverka vid en av dess abonnemangskonserter mot att GMF för en ringa avgift ackompanjerade honom vid två andra konserter (GHT 18.10.1875). Det senare skedde också, men till GMF:s konsert som hade 751 åhörare dök aldrig Bull upp. För att hålla kvar publiken så länge som möjligt, hade programledningen lagt in violinisten efter paus, men när det stod klart att han inte kunde förväntas komma utbröt en "Stor rörelse och förvåning, många personer lemnade genast i sviken väntan salongen" (GHT 15.10.1875).

Orsaken till att Bull inte kom till konserten sades efteråt vara att den vagn som hade beställts till Hotell Göta Källare inte hade kommit på utsatt tid 19.30. Först kl 21.00 anlände vagnen, men då hade Bull tröttnat på att vänta och gått och lagt sig (GHT 15.10.1875).

Bull förorsakade ofta irritationer på ställen där han skulle ge konserter. Se t.ex. Smetana i dagboken 21.4.1860: "Ole Bull kom som vanligt för sent, varför hans nummer måste komma sist." Se också Fredrika Stenhammar i brev till systern daterat 19.10.1875, Stenhammar 1958 s. 133.

169. Konserten 13.3.1878 med 966 åhörare och 26.11.1873 med 889 åhörare.

170. GHT 27.11.1873. Recensionen var undertecknad av Stål "– t –".

171. GHT 29.1.1876.

sition vida underlägsen de nyss nämnda verken och framför allt på intet vis jemförlig med en tonskapelse af så storartad skönhet som c-moll-symfonien."[172]

Stål gav ofta fritt utlopp åt en sådan publikuppfostrande attityd, ibland i närapå kränkande formuleringar som nedan. I recensionen av abonnemangskonserten 12.11.1873, som hade en ännu större övervikt av den lättare repertoaren, var han på nytt på krigsstigen mot ytligheten i musiklyssnandet. Stål menade sig under konserten ha kunnat iaktta en missbelåten uppsyn hos Hallén efter framförandet av Södermans *Svenska folkvisor och folkdanser*, eftersom detta verk hade behagat publiken mer än den de symfoniska verken –

"... men att harmas eller ens förvånas deröfver är icke stort förståndigare, än om den fullvuxne vredgas då barn mer älska lek och ras, sagor och bilderböcker, än till exempel ett skaldestycke af Goethe eller ett skådespel af Shakespeare. Äro nu sagorna och bilderna dessutom i sitt slag vackra, må man än mindre undra öfver barnets val. På en dylik ursprunglig ståndpunkt i musikaliskt afseende befinner sig, om vi ej alldeles taga miste, visserligen ej på långt när hela vår publik, men med all säkerhet en stor del af densamma, och medlet att lyfta den till högre insigt ligger, enligt vår åsigt, vida mindre i att bjuda den vackra tonverk, som den ej på länge kan komma att förstå – ehuru äfven detta småningom verkar – utan i undervisning, gradvis fortskridande från de enklaste elementer till de konstfulla sammansättningarna."[173]

Det är inte svårt att förstå att bitterheten i uttrycket inte bara kom från en tidningsman, utan också – så som tidigare hade varit fallet med Israel Sandström – från en som hade egna erfarenheter av stadens musikliv.

Som svar på publikens ihärdiga dacapo-applåder spelade Hallén endast ett fåtal takter av det ystra Södermanverket. Stål menade att detta var en klar meningsyttring och en protest mot publikens ytlighet.[174]

Även i övriga recensioner delade Stål in publiken i en liten grupp som bestod av förtrogna musikkännare och en större grupp som ville ha "lek och ras, sagor och bilderböcker". I recensionen till Halléns konsert 27.9.1873 skrev Stål:

---

172. GHT 3.11.1873.

173. GHT 14.11.1873.

174. Med detta ansåg dock tidningsredaktionen att Stål hade gått för långt i sin uppsträckning av publiken. Redaktionen införde en fotnot i Ståls recension och uppgav att musikerna hade kommit in fel och att därför "störande missljud" uppkommit, och att detta var anledningen till att polskan hade kommit av sig efter några takter. Hur det förhöll sig i verkligheten kan vi ej få visshet om. Det är dock anmärkningsvärt att tidningsredaktionen gick in och anförde en motsatt uppfattning mot sin egen utsända och sedan flera år fasta medarbetare. Det förefaller dessutom märkligt om Stål, som var erfaren musiker och körledare, inte själv kunde avgöra musikernas fadäser.

"I det vackra programmet ingick nästan uteslutande tysk musik af både äldre och nyare mästare. Förespelet till 'Mästersångarne i Nürnberg' af Richard Wagner, ett tonverk, egnadt att bereda den med lösningen af invecklade harmoniska och kontrapunktiska problemer fullt förtrogne musikkännaren en verklig högtidsstund, på samma gång det genom de hårda dissonanserna torde vara alldeles onjutbart för den stora mängden ..."[175]

Men det finns också fler exempel än Stål på bittra tidningsrecensenter och deras uppfattningar om publikens preferenser i repertoaren.[176] Signaturen "– *g* –" i Handelstidningen skrev efter en konsert (30.1.1878) med ett för Göteborgspubliken alldeles för svårt program:

"Ett bemödande att vilja tillfredsställa olika sorts smak skönjes i Musikföreningens senaste program. Man tyckes dock ej nog värdera sådan omtänksamhet. Vid åsynen af ett okändt namn på en orkesterkompositör å programmet erfar en och annan deremot en viss fruktan för att riskera sina örhinnors hållbarhet. Sådan försigtighet är särdeles öfverdrifven, ty om ock ej all musik, som uppföres å konserterna, kan rubriceras som uteslutande verkligt god, så är det dock intressant och hör till en viss grad till den musikaliska bildningen att känna till äfven nutidens mäktiga musiksvallningar, må vara att man finner dem goda eller onda. Och skulle man någon gång tycka sig råka ut för de senare, så har det äfven nytta med sig, ty omdömmet skärpes derigenom och man värderar sedan så mycket mer det som är verkligen äkta."[177]

"– *g* –" var således en recensent av den mer upplysta typen, som, även om han/hon själv inte tyckte om all musik, dock ansåg att den skullle få komma till uttryck i konserterna.

Avslutningsvis fortsatte recensenterna att, i sina förmanande kommentarer om utebliven publik, förklara detta med "flera sammanstötande missgynnande tillfälligheter".[178] Självklart är det svårt att säkert uttala sig om vad för misshälligheter det var, men då det enligt tidningsannonserna inte fanns några konkurrerande attraktioner i det offentliga kultur- och nöjesutbudet återstår endast möjligheten att det gällde tilldragelser i det privata sällskapslivet. Detta var som bekant inte något ovanligt i Göteborg, och vid flera tidigare tillfällen hade ambitioner inom det offentliga musiklivet fått stå åt sidan för det privata musik- och sällskapslivet.

---

175. GHT 29.9.1873.

176. I recensionen till konserten 4.2.1874 kan vi läsa att konserten gavs "... inför en nästan fullsatt salong och under bifallsyttringar, som endast efter första numret – den sköna G-moll-symfonin af Mozart – voro något matta...", se GHT 5.2.1874.

177. GHT 1.2.1878.

178. Se till exempel GHT 3.11 och 12.12.1873.

2. Populärkonserter

I programförklaringen för orkestern står det även att den skulle ge –

> "... s.k. populära söndagskonserter till billigt pris å någon lämplig större lokal, för den större allmänheten..."[179]

Sedan flera decennier tillbaka fanns det en tradition med musik- och kulturarrangemang för, vad som kallades, "den större allmänheten". Syftet med dessa var att ge medel- och arbetarklass möjlighet till musikalisk bildning och underhållning. Den ovan omtalade Bildningscirkeln som senare ombildades till Folksångföreningen var ett uttryck för dessa tankar. Göteborgs orkesters konserter à la Strauss kan också hänföras till dessa ambitioner. Under 1870-talet visade Göteborgs arbetareförening mycket höga ambitioner med sin musikverksamhet.

Det var med andra ord i anslutning till en tidigare tradition som Musikföreningen formulerade sig som den gjorde i programförklaringen ovan.[180] Emellertid uppfylldes inte planerna för populärkonsertverksamheten lika noggrant som för abonnemangskonsertverksamheten. Egentligen var det endast under en säsong som populärkonserter gavs regelbundet, men å andra sidan gavs det då en hel störtflod: från 4.11.1876 till 26.3.1877 gavs 82 konserter, vilket enbart under månaderna januari och februari innebar 25 respektive 24 konserter, det vill säga nästintill dagligen. De övriga populärkonserter som gavs var:

- en konsert 28.12.1872 på Mindre teatern,[181]
- en "Stor populär Instrumental-Konsert" som gavs utomhus i Lorensbergs park 30.5.1874. Konserten gavs av Musikföreningens orkester, Kungl. Göta artilleriregemente samt Beyerböckska kapellet, där respektive orkester spelade varsin tredjedel av programmet,[182]
- tre populärkonserter (19, 23, 26.5.1877) i teatersalongen på Lorensberg,[183]
- en "Folk-konsert" 26.12.1877 i Exercishuset.

Då populärkonserterna till nästan 100% utgjordes av den stora serien 1876/77, är det i huvudsak dessa som behandlas i detta avsnitt. De övriga var närmast marginella företeelser.

---

179. Programförklaringen daterad 15.4.1872 (sig. A:1, GMF, GSA, understrykningarna i original).

180. Angående denna tradition med folkkonserter-populärkonserter- arbetarkonserter som redan tidigt fanns på kontinenten skriver Wallner (1991 del 2 s. 586) att "När Konsertföreningen i Stockholm började sin verksamhet hösten 1902 togs idén över också till det svenska musiklivet."

181. Konserten annonserades som GMF:s "första populära konsert för stor Orkester" vilket tyder på fortsatta planer på denna typ av konserter. Planerna kom dock av sig.

182. Endast de fyra verk som GMF:s orkester framförde har tagits med i detta sammanhang.

183. Programbladen saknas dock och återgavs heller inte i tidningsannonserna, se GHT 17–25.5.1877 och kassaboken 28.5.1877 (sig. Ö och G II:4, GMF, GSA).

Varför kom då aldrig populärkonserterna igång på samma sätt som abonnemangskonserterna? Och varför kom det senare en hel störtflod som tog slut lika abrupt som den började? Direktionen var tydligen överambitiös när den planerade verksamheten och populärkonserterna hade lägre prioritet än abonnemangskonserterna och fick därför stå tillbaka när tid, kraft och pengar inte räckte till. När det gäller den andra frågan – om den stora populärkonsertserien 1876/77 – förefaller den vara ett utslag av en helt ny styrelses strävan efter att förnya verksamheten och samtidigt förbättra ekonomin.[184]

Lokalfrågan. Den stora serien med populärkonserter gavs i två olika lokaler. Fram till jul 1876 gavs de i Arbetareföreningens lokal vid Järntorget (också kallad Folkteatern), och från 26.12.1876 till sista konserten 13.3.1877 gavs de i Hotell Haglund. Därmed var konserterna tillbaka i samma lokal som flertalet Göteborgskonserter under 1800-talet hade givits i, gamla anrika Bloms salong. Samtliga konserter gavs på kvällstid.

Den 24.10.1876 kontaktade Musikföreningens direktion Göteborgs arbetareförening med förfrågan om att få hyra en lokal för populära konserter två vardagsaftnar i veckan under november till december. I konserterna skulle också ingå rätt till "utskänkning af spirituösa drycker och icke spirituösa drycker". För detta var Musikföreningen villig att betala sammanlagt 600 kronor. Ansökan bifölls av Arbetareföreningens styrelse med vissa förbehåll som till exempel att Musikföreningen själv skulle stå för spriträttigheterna och begränsa spritförtäringen till konsertsalen. Däremot var parterna oense om hyressumman. Arbetareföreningen föreslog antingen 800 kronor för de båda månaderna, eller 600 kronor för samma tid –

> "... men då med åtagande att en söndag i hvardera månaden lemna en större eller mindre tillräcklig del af sin orkester till arbetareföreningens styrelses kostnadsfria förfogande för anordnande af liknande, men billiga Konserter för sina medlemmar och möjligen andra ur arbetarklassen, dock utan servering af spirituosa vid dessa Konserter."[185]

Trots att det sistnämnda förslaget var det ekonomiskt mest fördelaktiga – orkestern kostade ju inte någonting extra att låna ut – ville inte direktionen gå med på det utan valde att i stället betala 800 kronor.[186] Detta beslut synes märkligt då man betänker orkesterns programförklaring "... att bland samhällets alla klasser befrämja smaken för ...". Beslutet var också en dålig affär för Musikföreningen med tanke på att exempelvis resande teatersällskap fick hyra ett 11-mannakapell

184. Inför säsongen 1875/76 valdes en helt ny styrelse så när som på ordföranden Westin, som satt kvar sedan tidigare.

185. Brev från Arbetareföreningens ordförande Axel Krook 25.10.1876 (sig. B, GMF, GSA).

186. Dessutom krävde Arbetareföreningen 50 kronor extra för varje söndag som salen begagnades.

ur orkestern för 45 kr och i avtalet med Arbetareföreningen skulle en ensemble inbringa 100 kr per konsert. Då vi slutligen också jämför detta beslut med ett annat, nämligen att låta Skarpskyttekåren gratis utnyttja ett antal musiker kan man undra om det bakom orkesterns olika ställningstaganden låg ideologiska hänsyn; med andra ord, om det var lättare ingå samarbete med en skarpskytteförening än med en arbetarförening.[187]

Konserternas struktur. Programmen till populärkonserterna var betydligt mer enhetliga än programmen till abonnemangskonserterna. Uppdelade i tre avdelningar med paus emellan och med fyra – någon enstaka gång fem – verk i respektive avdelning, följde de en fastlagd mall. Verken skilde sig heller inte från varandra vad beträffar "tung" och "lätt" repertoar. Någon "kärna" eller höjdpunkt i konserten går därför inte att urskilja.

Kapellmästare för populärkonserterna var Leopold Beyerböck.[188] Han hade dock inte hela orkestern till sitt förfogande mer än undantagsvis. Då orkestern också hade andra uppgifter framfördes konserterna oftast av ett mindre kapell, förmodligen ungefär halva orkestern. Något extra biträde till orkestern med gästsolister, så som abonnemangskonserterna hade, fanns heller inte. Detta är däremot inte liktydigt med frånvaro av solistiska framträdanden. Tvärtom var det i stället orkestermedlemmarna själva som fick spela solostämmorna, något som bör ha varit stimulerande för dem. Vid abonnemangskonserterna fick oftast enbart konsertmästaren dessa uppgifter, men på populärkonserterna var det också andra stämledare. En vanlig typ av solouppgift var att ersätta vokala stämmor ur till exempel en operaaria. Förutom denna ersättningsfunktion med ett instrument istället för en sångröst, förekom det också originalverk med soloinstrument och orkesterackompanjemang, liksom det också förekom verk för både en, två och flera soloinstrument. Däremot framfördes aldrig några renodlade solokonserter.

Den skillnad som fanns i abonnemangskonserternas och populärkonserternas struktur tog sig också uttryck i utformningen av programbladen. I abonnemangskonserternas programblad skrevs alltid tonsättarens namn först följt av verktiteln, med andra ord så som är praxis i dagens konsertliv. Men i programbladen för populärkonserterna skrevs alltid verktiteln först (uvertyr, vals och liknande) och därefter tonsättarens namn ("af..."). Verktitlar som *Veteran Marsch*, *Wie sie schmeichelt* och *L'attaque d'amour* hade klart större dragningskraft än tonsättarnamnen Fahrbach, Faust respektive Löschhorn.[189] Med populärkonserternas programblad var det lättare att sälja musikens underhållningsvärde med hjälp av verktitlarna än med tonsättarnamnen. Med abonnemangskonserternas program-

187. Styrelseprotokoll 9.12.1872 (sig. A:2, GMF, GSA).

188. Tidningsannonserna, till exempel inför konserten 4.11.1876.

189. Konserten 9.11.1876, nr 515 i bilaga 5.

blad var det istället lättare att lämna kvalitetsgaranti med tonsättarnamn som Beethoven, Schumann och Grieg.[190]

Funktion. Att populärkonserterna hade en underhållningskaraktär framgår inte minst av namnet på konserterna. Dessutom ingick som en viktig del i konserterna *förtäring*, något som påverkade lyssnarkoncentrationen än mer menligt. Det tycks också som om serveringen av sherry, genever och smörgåsar inte endast försiggick i pauserna, utan också under pågående konsert. I anslutning till Musikföreningens konsertannonser införde också restauratörern L. Hauschild sina annonser: "Servering vid småbord" och "Äfven på läktaren tillhandagås med all slags servering. Högaktningsfullt L. Hauschild".[191]

Programuppläggningen med det jämna flödet av lättserverade och små verk var också i överensstämmelse med bordsserveringen; denna hade varit mer störande om konsertprogrammet hade haft en kärna av det slag som flertalet abonnemangskonserter hade. Ur denna aspekt har därför populärkonserterna haft större likhet med stadens finare schweizerier och restaurationer, vilka som regel också bjöd på musikunderhållning, än med konserter vilkas syfte skulle vara att "bland samhällets alla klasser befrämja smaken för och kännedomen om tonkonsten såsom bildningsmedel och förädlande njutning". Till det enahanda och seriemässiga i populärkonserterna hör också att några av dem upprepades med exakt samma program.[192]

Förklaringen till den stora mängden konserter får sökas i avtalet mellan Musikföreningen och restauratören Hauschild. Denne betalade merparten av lokalhyrorna och krävde därför konserter dagligen.[193] Då serveringen också pågick under musikframförandena, är det i egentlig mening fel att tala om konserter.

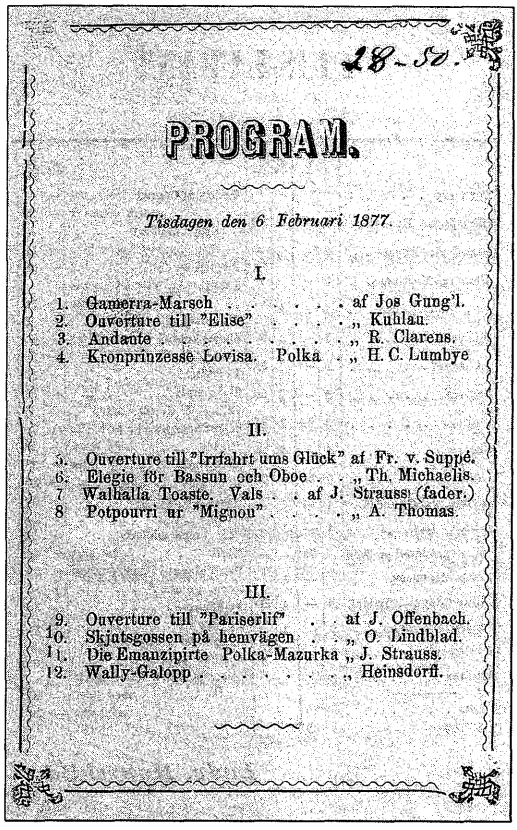
Något offentligt meningsutbyte om konserterna skedde inte, men vid åtskilliga andra tillfällen diskuterades skillnaden mellan olika sorters musik. Inför abonnemangskonserten 12.11.1873 framhöll en skribent i Handelstidningen

190. Att två av abonnemangskonserternas programblad (till konserterna 201 och 403) var utformade enligt populärkonserternas norm får mer betraktas som ett olycksfall, liksom att programbladen till de två första populärkonserterna uppställdes enligt abonnemangskonserternas norm. Därefter ändrades programbladsutformningen i enlighet med beskrivningen.

191. GHT 8.11.1876. respektive GHT 9.12.1876, uppl. B.

192. Se konserterna nr 576 och 577 i bilaga 5.

193. Något skrivet avtal mellan GMF och Hauschild finns inte bevarat, men det stora antalet konserter liksom vissa uppgifter i kassaboken talar sitt tydliga språk. Av hyran i Hotell Haglund om sammanlagt 1.400 kr betalade Hauschild 1.000 kr (kassaboken 31.1 och 5.3.1877, sig. G II:4, GMF, GSA). I gengäld krävde Hauschild konserter nästan dagligen, vilket han också fick. Styrelsen betalade till och med vite för de gånger som orkestern uteblev, se kassaboken 31.1 och 5.3.1877.



18-19.

PROGRAM.

Tisdagen den 6 Februari 1877.

I.

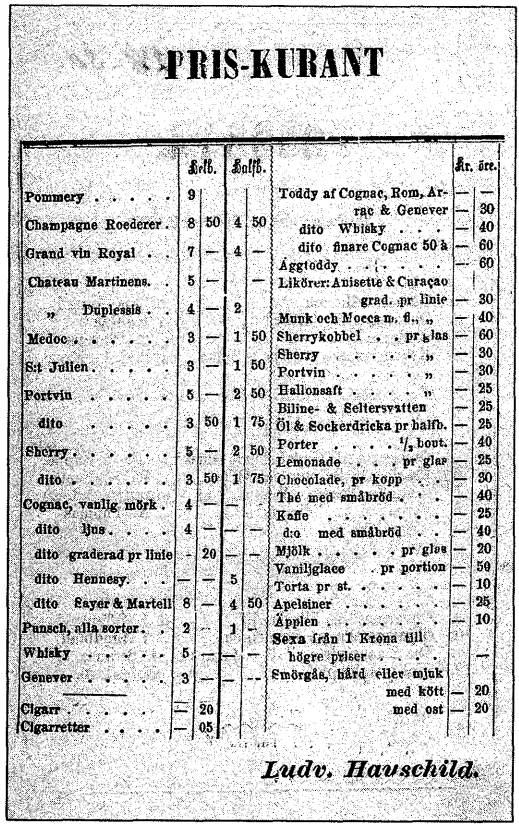
1. Gamerra-Marsch . . . . . af Jos Gung'l.
2. Ouverture till "Elise" . . . . „ Kuhlau.
3. Andante . . . . . „ R. Clarens.
4. Kronprinzessè Lovisa. Polka . „ H. C. Lumbye

II.

5. Ouverture till "Irrfahrt ums Glück" af Fr. v. Suppé.
6. Elegie för Bassun och Oboe . . „ Th. Michaelis.
7. Walhalla Toaste. Vals . . af J. Strauss (fader.)
8. Potpourri ur "Mignon" . . . . „ A. Thomas.

III.

9. Ouverture till "Pariserlif" . . af J. Offenbach.
10. Skjutsgossen på hemvägen . . „ O. Lindblad.
11. Die Emanzipirte Polka-Mazurka „ J. Strauss.
12. Wally-Galopp . . . . . „ Heinsdorff.



PRIS-KURANT

	Helfb.		Halfb.			Kr.	Öre.
Pommery	9				Toddy af Cognac, Rom, Arrac & Genever	—	—
Champagne Roederer	8	50	4	50	dito Whisky	—	30
Grand vin Royal	7	—	4	—	dito finare Cognac 50 à	—	40
Chateau Martinens	5	—	—		Äggtoddy	—	60
„ Duplessis	4	—	2		Likörer: Anisette & Curaçao grad. pr linie	—	30
Medoc	3	—	1	50	Munk och Mocca m. fl., „	—	40
St Julien	3	—	1	50	Sherrykobbel . . pr glas	—	60
Portvin	5	—	2	50	Sherry „	—	30
dito	3	50	1	75	Portvin „	—	30
Sherry	5	—	2	50	Hallonsaft „	—	25
dito	3	50	1	75	Biline- & Seltersvatten	—	25
Cognac, vanlig mörk	4	—	—		Öl & Sockerdricka pr halfb.	—	25
dito ljus	4	—	—	—	Porter . . . . 1/2 bout.	—	40
dito graderad pr linie	—	20	—	—	Lemonade . . . pr glas	—	25
dito Hennesy	—	—	—	5	Chocolade, pr kopp	—	30
dito Sayer & Martell	8	—	4	50	Thé med småbröd	—	40
Punsch, alla sorter	2	—	1	—	Kaffe	—	25
Whisky	5	—	—	—	do med småbröd	—	40
Genever	3	—	—	—	Mjölk . . . . . pr glas	—	20
Cigarr	—	20			Vaniljglace pr portion	—	50
Cigarretter	—	05			Torta pr st.	—	10
					Apelsiner	—	25
					Äpplen	—	10
					Sexa från 1 Krona till högre priser	—	
					Smörgås, hård eller mjuk med kött	—	20
					med ost	—	20

Ludv. Hauschild.

Fram- och baksida till programbladet för en av Musikföreningens populärkonserter. Anteckningen längst upp på framsidan är över antalet närvarande samt biljettintäkterna. Liknande anteckningar gjordes på flertalet programblad, och uppgifterna stämmer också med kassabokens. (Källa: GSA)

den "lättfattliga" musiken och varnade för den "lätta" musiken, vilken orkestern inte borde ägna sig åt:

> "Såsom man finner, höra alla dessa orkestersaker till den 'lättfattliga' musik, hvarpå från åtskilliga håll göras stora anspråk, utan att denna musik dermed öfvergått till den 'lätta' art, hvarför musikföreningens konserter alltid böra vara främmande, då denna förenings uppgift är att höja och förädla smaken, men icke att neddraga honom. Det finns tillfällen nog att höra sådan musik på annat håll, med eller utan ackompagnement af glas och stoj."[194]

Det var för den typ av konsertverksamhet som populärkonserterna representerade, och där musiken ackompanjerades av "glas och stoj", som skribenten var-

194. GHT 11.11.1873.

nade. Men orkesterdirektionen hade också ekonomiska hänsyn att ta, och det är möjligt att sådana låg bakom satsningen på populärkonserter.

Repertoar. Repertoaren i populärkonserterna var heterogen. De tonsättare, vilkas musik framfördes, var till största delen samtidens mest populära kompositörer, men även musik av tonsättare, vilka redan förklarats som klassiska, framfördes. Detta var likartat med abonnemangskonserterna där den största tonsättargruppen var klassiska kompositörer, men där det också fanns inslag av populärtonsättare.

Men även om det framfördes verk av populärtonsättare vid abonnemangskonserterna och verk av klassiska tonsättare vid populärkonserterna, fanns det ändå gränser för genreöverskridningarna. På samma sätt som det vid abonnemangskonserterna inte framfördes ett enda verk av någon tonsättare ur familjen Strauss,[195] framfördes inte heller musik av Wagner och Beethoven på populärkonserterna.[196] Samtidigt var tonsättarna Strauss de i särklass mest spelade vid populärkonserterna, liksom Beethoven och Wagner var det vid abonnemangskonserterna.

Stilistiskt utgör populärmusikrepertoaren det mest lättillgängliga ytskiktet från wienklassisk och tidig romantisk epok. Detta illustreras också av att flera av de mest framträdande tonsättarna från nämnda epoker framfördes av orkestern. Exempel på sådana tonsättare är Mendelssohn, Mozart, Schubert och Weber. Det finns dock en stor skillnad mellan repertoaren i Göteborgs orkesters "Konserter à la Strauss" och Musikföreningens "Populärkonserter". I de förra var det vanligt att enstaka satser ur klassiska symfonier framfördes. Populärkonserterna innehöll inte några sådana inslag, vilket kan ses som ett tecken på den popularisering som rådde över lag med Musikföreningens konsertutbud.

En annan stor tonsättargrupp var seklets populära tonsättare av opera- och operettmusik, med namn som Auber, Boieldieu, Flotow, Gounod, Lecocq, Meyerbeer, Offenbach (den näst efter tonsättarna Strauss mest framförda tonsättaren), Rossini, Suppé och Verdi.

Men den största gruppen, åtminstone om vi ser till antalet framförda verk, var ändå den rena populärmusiken med framför allt danser, fantasier och liknande verk. Det är i denna grupp vi återfinner tonsättarna Strauss, Lanner, Lumbye,

195. I den aktuella repertoaren intar verk komponerade av Johann Strauss d.ä., Johann Strauss d.y., Joseph Strauss och Eduard Strauss en särställning inom den lättare repertoaren. De utgör dessutom en enhet där det ofta inte angavs vilken tonsättare Strauss som hade komponerat det framförda verket, se bilaga 4. Detta har också sin grund i att fadern och sönerna var verksamma inom samma underhållningsgenre med marscher och danser. I fortsättningen talar jag därför, om inget annat anges, om Straussmusik som ett begrepp och anger till exempel "tonsättarna Strauss" i stället för att ange dem en och en.

196. Med undantag för Beethovens uvertyr till *Egmont* en gång, se verknr 544:5 i bilaga 4.

Gungl och andra idag mindre namnkunniga tonsättare som Fahrbach (d.ä. och d.y.), Clarens, Löschhorn, Zikoff med flera.

När det gäller den procentuella fördelningen av antalet verk, som var skrivna av vid uppförandetillfället levande, döda eller oidentifierade tonsättare, finner vi att 34% av de framförda verken var av döda tonsättare. 44% av de framförda verken var av fortfarande levande tonsättare, och 22% av verken var av tonsättare som ej har gått att identifiera. Dessa siffror talar inte för någon större skillnad gentemot Göteborgs orkesters "konserter à la Stauss". Se vidare en jämförelse av repertoaren mellan konsertgrupperna 1–3 på sidan 395.

Mottagandet av konserterna. På respektive programblad i det bevarade orkestermaterialet har någon ur orkesterledningen angivit konsertintäkterna. Biljettpriserna varierade mellan 50 öre och 1 kr beroende på orkesterns storlek. Om enbart ett mindre kapell ur Musikföreningen spelade, vilket var det vanliga, var priset det lägre. Om däremot hela orkestern musicerade var priset det högre.[197]

Vi känner inte till hur många personer som rymdes i de båda konsertlokalerna, men med tanke på att publikuppslutningen genomgående var i sjunkande, tycks det som om populärkonserterna aldrig blev någon publikmässig framgång. Den största publiksiffran som finns belagd är 192 personer. Sammanlagt 5 konserter av de 82 som gavs hade mer än 150 personer i publiken, och dessa konserter gavs under den första hälften av konsertperioden. Det stora flertalet av konserterna hade mindre än 100 besökare. 32 konserter hade en publik på 51–100 personer och 30 konserter hade 50 personer eller mindre. Av dessa sistnämnda hade inte mindre än 10 konserter 25 personer eller mindre, och bottennoteringen låg på 16 personer i publiken.

Om man jämför publiktillströmningen till populärkonserterna, vilka direktionen riktade till den "större allmänheten", med publiktillströmningen till abonnemangskonserterna, måste verksamheten med populärkonserterna betraktas som ett misslyckande. Abonnemangskonserterna hade som största publik 966 personer och som lägsta 279 personer. I jämförelse med detta hade populärkonserterna en publikstorlek som motsvarade cirka 10–20% av abonnemangskonserternas.

197. Dessa var huvudprinciperna, men vid konserterna i Göteborgs arbetareförenings lokal kostade ofta biljetterna till salongen 1 kr och de till läktaren 50 öre. Ibland är det angivet på programbladen hur många biljetter som har sålts i respektive prisläge, men vid tre konserter är enbart slutsumman angiven, och det är då omöjligt att exakt bestämma publikens storlek. Dock vet vi genom de uppgifter som finns, att det var ett fåtal biljetter som såldes till läktaren.

3. Utomhuskonserter

Slutligen, skrev Musikföreningen i sin programförklaring, skulle orkestern –

> "... under sommarmånaderna gifva i Trädgårdsföreningens lokal 4 konserter hvarje vecka."[198]

Den i särklass största delen av orkesterns egen konsertverksamhet var sommarkonserterna som gavs utomhus i Trädgårdsföreningens park eller i Lorensbergs park. Tidigare har beskrivits hur hela orkestern erbjöds på entreprenad för sommarmånaderna, så att direktionen själv slapp arrangera konserterna. Detta gör att konserterna definitonsmässigt skulle kunna betraktas som spelningar för andra arrangörer. Att utomhuskonserterna likväl definieras som orkesterns egna arrangemang, beror på att det redan på planeringsstadiet var bestämt att sådana konserter skulle arrangeras. Vidare var det orkestern själv och dess kapellmästare som utformade konsertprogrammen.

Det rådde ett visst konkurrensförhållande mellan Trägårn och Lorensberg däri att båda försökte locka sommarflanörerna till sig. Medan Lorensberg var privatägt av Robert J. Graf, var Trädgårdsföreningen ett aktiebolag, och då flera av de personer som satt i styrelsen också var tongivande då det gällde stadens orkesterbildningar var det naturligt för Musikföreningens styrelse att i första hand vända sig till Trädgårdsföreningen angående sommarkonserter.[199]

Redan i planeringsarbetet under maj 1872 hade ledningen för orkestern tagit kontakt med konditor Christian Frick om sommarkonserter i Trägårn. Under våren 1873 underhandlade direktionen vidare med Trädgårdsföreningen om sommarkonserter där. Men saken var inte alldeles lätt att lösa, eftersom konditor Frick, som arrenderade schweizeriet och dessutom förhyrde musikpaviljongen, var ovillig att betala så mycket som direktionen för Musikföreningen krävde. Till detta kom det gamla problemet med att Trädgårdsföreningens bolagsstämma var negativ till förhöjda inträdesbiljetter.

I stället ingick därför Musikföreningen ett avtal med Robert Graf om att arrangera sommarkonserterna 1873 på Lorensberg, något som Handelstidningen visste besked om:

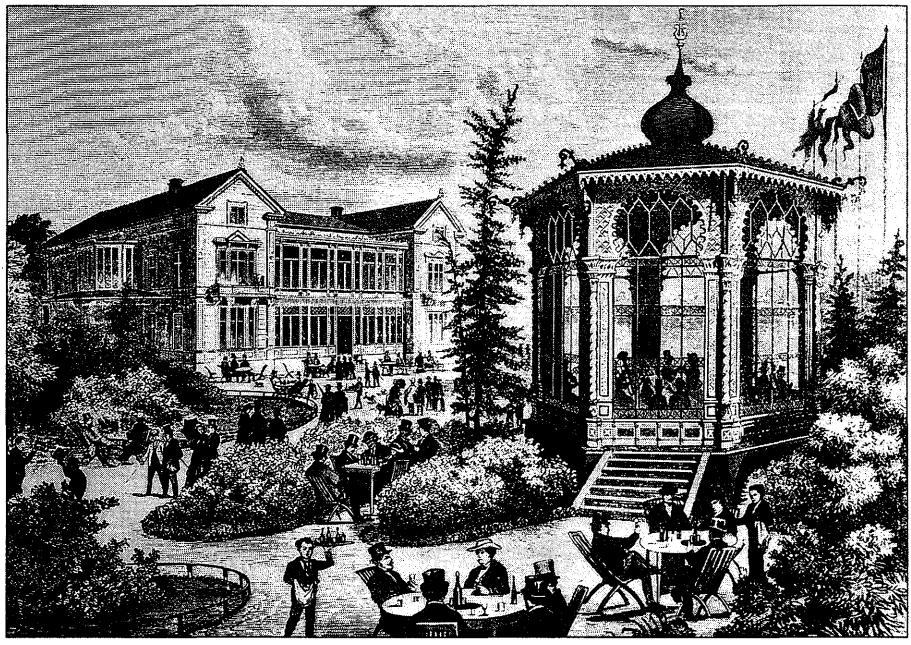
> "Att Trädgårdsföreningen och dess restauratör komma att derpå blifva lidande, kan väl knappast betviflas. Men de hava så velat."[200]

Avtalet gällde totalt 40 konserter till ett sammanlagt pris av 8.000 kr exklusive 50 % av Grafs totala biljettintäkter som översteg detta belopp.[201]

198. Programförklaringen daterad 15.4.1872 (sig. A:1, GMF, GSA, understrykningarna i original).

199. Carl Levgren, James J. Dickson, A.W. Levgren och Pontus Fürstenberg var några av musiklivets beskyddare som också – under olika tider – var ledamöter i Trädgårdsföreningens styrelse, se Lindberg 1942 ss. 143f.

200. GHT 15.4.1873.



Lorensbergs park med musikpaviljongen och restaurangen i bakgrunden. Teckning av O.A. Mankell 1870. (Källa: GSM)

Men Musikföreningens styrelse hade kvar sina preferenser för Trägårn, och inför sommaren 1874 träffades till slut avtal med Frick om sommarkonserter i Trägårn. Dessa skulle ges varje afton från 1.6 till 15.9 med ett kapell bestående av 12–15 man, och Frick skulle för detta betala 1.500 kr per hel månad och 750 för september. Förutom dessa konserter gav också Musikföreningens orkester "stora" sommarkonserter med hela orkestern en gång i veckan och med vanlig biljettförsäljning à 50 öre där Musikföreningen fick 80% av intäkterna och Trädgårdsföreningen 20%.[202]

Förhållandet mellan Frick och Göteborgs musikförening tycks inte ha varit det allra bästa, och problem uppstod när den förstnämnde vägrade erlägga full

201. Några sådana extraintäkter fick aldrig Musikföreningen av Graf som tvärtemot hade problem med att betala de 8.000 kr som han hade förbundit sig att betala. 6.000 kr betalades under sommaren till och med 1.9, men återstoden 2.000 kr fick anstå till november då resterande skuld successivt betalades av, se kassaboken 4–29.11.1873 (sig. G II:1, GMF, GSA). Graf hade då fått avslag från GMF (prot. 7.10.1873, sig. A:2, GMF, GSA) på sin anhållan om rabatt. Priset Graf fick betala låg av allt att döma i överkant av vad som var rimligt, vilket visade sig vid de kommande somrarna då GMF fick något mindre i ersättning för mer än dubbelt så många konserter. Från början begärde GMF 10.000 av Graf för sommarmusiken 1873, se prot. 7.4.1873 (sig. A:2, GMF, GSA).

202. Kassaboken juni–aug 1874 (sig. G II:2, GMF, GSA). Se också Lindberg 1942 s. 80.

betalning för en del konserter han inte ansåg uppfyllde villkoren.[203] Musikföreningens styrelse var oklok nog att pröva ärendet rättsligt med krav på full betalning, ränta samt ersättning för rättegångskostnaderna. Ett år efter incidenten kom domslutet som helt friade Frick,[204] men då hade redan ett nytt avtal om sommarkonserter ingåtts och konserterna var åter i full gång.

Bättre tycks då de ingångna avtalen ha fungerat med Gottfrid Lovén, restauratören som övertog serveringen i Trägårn från och med år 1875. Med honom ingick Musikföreningen under somrarna 1875–78 i stort samma avtal som orkestern tidigare hade gjort med Frick. Avtalen förändrades endast något, så att de stora sommarkonserterna i fortsättningen ingick i avtalet med Lovén, och alltså inte gavs separat av orkestern med egen biljettförsäljning. Enligt avtalen gav 12–15 musiker ur orkestern konserter varje kväll under perioden 1.6–15.9, men en gång i veckan gavs konserterna med hela orkestern eller minst 20 man. Under veckan gavs konserter måndag–lördag kl. 19.30–22.30, och konsertprogrammet bestod då av 12 verk i tre avdelningar. Om söndagarna pågick konserterna kl. 18.00–22.30 med 16 verk i fyra avdelningar. Mellan avdelningarna skulle göras 15 minuters paus, och antalet verk kunde justeras om dessa var väldigt avvikande i längd. Konserterna var inte avgiftsbelagda.[205]

Konkurrensförhållandet mellan stadens två parker illustreras bäst av noten i kontraktet mellan Musikföreningen och Graf 1873:

> "Det är uttryckligen förbjudet för Göteborgs Musikförening att för egen räkning gifva konserter eller utföra Musik i Göteborgs Trädgårdsförening eller å annat offentligt ställe förr än detta kontrakt blifvit fullgjordt ..."[206]

Detta konsertmonopol finns dock stadfäst i kontrakt endast under det första året. Under den sista sommaren 1878 musicerade orkestern till och med samtidigt i stadens två parker.[207] Men så inbringade också enbart sommarkonserterna detta år 10.000 kr, vilket var mer än de någonsin hade gjort.

---

203. I kassaboken anges 15.9.1874 "afgår: 6 ggr harmonimusik, som han [Frick, min anm.] vägrat ersätta och godkänna à 50 Rdr." (sig. G II:2, GMF, GSA). Anledningen till Fricks handlande var, att kapellet vid dessa tillfällen hade understigit det stipulerade antalet av 12 man. Denna förminskning av kapellet menade styrelsen att den enligt kontraktet hade haft rätt till, då orkestern dessa kvällar också hade att biträda vid några operettföreställningar på Nya teatern. Den springande punkten var att orkestern enligt kontraktet hade rätt att biträda i "opera". "Operett" omnämndes ej i kontraktet, varför Frick hade juridiskt stöd för sitt handlande.

204. Verifikation 1874/75:276 "Utdrag af domboken, hållen hos Rådhusrätten i Göteborg, å andra afdelningen, den 22.7.1875" (sig. G III:3, GMF, GSA).

205. Se kontraktet mellan GMF och Lovén för sommaren 1877, undertecknat 14.2.1877 (sig. F I, GMF, GSA). Under vissa perioder har också under eftermiddagarna ett mindre kapell ur GMF utfört "Taffel-musik" för Lovéns räkning, se tidningsannonserna flerstädes 1.6–1.9.1875. Av detta finns emellertid inga spår i vare sig kassabok eller kontrakt.

206. Se två olika förlagor till kontraktet med Graf (sig. F I, GMF, GSA).

Konserternas struktur. Till stor del liknade programuppläggningen för sommarkonserterna populärkonserternas: båda konserttyperna var uppdelade i tre större avdelningar med pauser emellan och med i regel fyra verk i varje avdelning. Liksom populärkonserterna bestod också sommarkonserterna till största delen av verk som var enhetliga till omfång och karaktär, det vill säga som ett flöde av likartade musikverk. Dock har inte alla konserter varit utan "kärna". I de "Stora sommarkonserter" som gavs, där hela orkestern medverkade under ledning av Hallén, (och som det finns en del programblad bevarade av från sommaren 1874) fanns en klar strävan att i konsertens mittendel lägga in ett tyngre verk. Det kunde vara *Ungersk svit* av Hofmann eller ett utdrag ur Mendelssohns *Midsommarnattsdröm*. Vid ett tillfälle spelades till och med hela Beethovens *Pastoralsymfoni*. Det tycks därför som om orkesterledningen med dessa "stora" konserter ville ge någonting med större konstnärlig tyngd än de vanliga sommarkonserterna.

Med det begränsade källmaterial som finns från sommarkonserterna, är det dock omöjligt att bedöma hur vanlig denna programform var. Inte ens i de "Stora sommarkonserterna" var programuppläggningen med ett tyngre verk i mitten standard. Det stora flertalet av konserterna (cirka 75–90%) gavs dessutom av ett mindre kapell ur orkestern, och vid dessa konserter kan vi helt utesluta att Beethovensymfonier och liknande uppfördes. De tyngsta verk som då förekom var operauvertyrer av Rossini, Donizetti, Reissiger, Nicolai med flera.

I övrigt liknar sommarkonserterna de förut beskrivna populärkonserterna, till exempel vad gäller frånvaron av extra solister. Även vad beträffar programbladens utformning överensstämde de båda konserttyperna med varandra, med andra ord att verktiteln angavs först och därefter tonsättarens namn. De "Stora sommarkonserterna" hade däremot samma programbladslayout som abonnemangskonserterna, med tonsättarnamnen först och verktitlarna sist.

Repertoar. Repertoaren till sommarkonserterna befinner sig någonstans mitt emellan abonnemangs- och populärkonserternas. Något förvånande är att Wagner var den mest framförda tonsättaren. Visserligen ligger tonsättarna Strauss i täten, men endast om vi sammanräknar deras gemensamma produktion. Förstaplatsen delade Wagner med Chopin, vars musik (en *Polonäs*, en *Mazurka* och en *Vals*) framfördes bearbetad och instrumenterad. Över huvud taget bestod repertoaren till sommarkonserterna av det mesta i fråga om genrer och stilar. Förutom Wagner, Chopin och Beethoven framfördes också musik av Berlioz, Glinka och Liszt. Förromantiker och populära operakompositörer som Mendelssohn, Meyerbeer, Flotow, Auber med flera finns naturligtvis också med, liksom en stor

207. Se till exempel annonser i GHT 1.7.1878 om musik dagligen såväl i Trägårn som på Lorensberg av "en större afdelning af Musikföreningens kapell." Det är osäkert hur omfattande konsertverksamheten på Lorensberg var. Därför har i tabellen ovan sidan 351 endast angivits ">107", vilket var antalet dagar som orkestern musicerade i Trägårn under perioden 1.6–15.9.

mängd idag helt bortglömda tonsättare som Emanuel Bach, Diethe, Grützmacher, Hamm, Hertigen av Coburg-Gotha, Härtel, Stassny, Schulhoff med flera.

Men det är en sak att studera de tonsättare som finns representerade, en helt annan sak är att studera de verk som spelades. Det är då tydligt att en mycket snävare repertoar av tonsättare som Mozart, Mendelssohn, Schubert, Gade, Liszt med flera framfördes vid sommarkonserterna, jämfört med vad som framfördes av dem vid abonnemangskonserterna. En tonsättargrupp som också helt saknades var den som representerade den nya historicismen med Bach, Händel med flera.

Denna oväntade repertoarprofil med verk av klassiska tonsättare, visar sig också i att andelen framförda verk av döda tonsättare var 37% , något högre jämfört med populärkonserternas 34%. Andelen verk komponerade av fortfarande levande tonsättare var 50%, och framför allt förvånar andelen verk komponerade av oidentifierbara tonsättare: 13%, vilken siffra kan jämföras med populärkonserternas 26%. Se vidare en jämförelse av repertoaren mellan konsertgrupperna 1–3 på sidan 395.

Vad som här har sagts är uttolkningar av det efterlämnade orkestermaterialet, och gäller därför så länge vi håller oss till det. Emellertid är inte materialet representativt för den totala bilden av sommarkonserterna; de konsertprogram som ligger till grund är sammanlagt 19 st av närmare 600 konserter. Av dessa 19 program är dessutom 6 från "Stora sommarkonserter", och därför av något annorlunda uppläggning än de dagliga och mindre konserterna. Flertalet sommarkonserter gavs av ett mindre kapell, och om vi hade haft tillgång till dessa konsertprogram, hade med största sannolikhet repertoarbilden sett annorlunda ut. Dessa förbehåll kan förklara en del av den oväntade repertoarprofilen.

Funktion. Precis som med populärkonserterna förbigicks också sommarkonserterna i dagstidningarna med tystnad. Recensionen i Handelstidningen 2.6.1874 av orkesterns första stora konsert är härvidlag det enda undantaget. Häri ligger inte bara en musikalisk värdering. Det är också ett tecken på att sommarkonserterna inte var konserter i vanlig bemärkelse, det vill säga sådana musikaliska tillställningar där den enskilde köpte en biljett, fick ett programblad, tilldelades en publikstol och därefter i tysthet åtnjöt musikföredraget.

När det gällde populärkonserterna var det orkesterdirektionen som arrangerade konserterna och lät en restauratör handha serveringen. När det gällde sommarkonserterna var det en restauratör som skötte såväl konsertarrangemang som servering. Denna vetskap tillsammans med bilderna (Trägårn sidan 279 och Lorensberg sidan 382) över det "musikaliska rummet", ger oss en klar bild av konserternas funktion såsom bakgrundsmusik till en aftontoddy i kvällssolen. Musikerna har suttit utslängda i ett grönt hav, i en bur i form av en musikpavil-

jong, och med publiken antingen flanerande förbi eller sittande vid en servering långt därifrån.[208]

Dessutom var akustiken i Trägårns musikpaviljong "bedrövlig, ehuru det blev bättre sedan glas insatts mellan en del av pelarna i musikpaviljongen",[209] och det var inte ovanligt med klagomål från publiken i samband med konserter. När de akustikförbättrande glasen sattes in framgår inte, men fortfarande 1884 påtalades den undermåliga akustiken.[210]

Som en paradox till denna konsertfunktion framträder emellertid den repertoar som beskrevs ovan. De yttre omständigheterna vid konserterna bör ha bidragit till en än mer okoncentrerad lyssnarform jämfört med populärkonserterna, vilket inte minst hade sin grund i de akustiska förhållandena. Man hade därför i dessa konserter förväntat sig en "lätt" och utslätad repertoar. Att istället finna Wagner och Chopin som de mest framförda tonsättarna förbryllar, i synnerhet som det inte var många år sedan Wagners musik inte framfördes över huvud taget i staden. Å andra sidan var det inte förspelet till *Tristan och Isolde* som framfördes utan en marsch ur *Tannhäuser*, matroskören ur *Den flygande holländaren*, ett förspel ur *Rienzi* samt musik ur *Lohengrin*, det vill säga samtliga tidiga operor. Ånyo måste därför en reservation framföras gentemot representativiteten av den bevarade repertoaren för konserterna i fråga.

Mottagandet av konserterna. Alldeles uppenbart har konserterna varit omtyckta och dragit till sig mycket publik, åtminstone till serveringarna bredvid. Detta var ju huvudsaken för arrangörerna, och om så inte hade varit fallet hade de inte betalat så stora summor för musiken som de gjorde, och Lovén hade inte fortsatt med konserterna år efter år.

I motsats till både abonnemangs- och populärkonserterna, finns när det gäller sommarkonserterna mycket få uppgifter om publiktillströmningen. Det enda material som finns gäller de "Stora sommarkonserterna" år 1874 som Musikföreningen själv arrangerade. Inträdet till dessa konserter var 50 öre. "Barn under 12 år och tjenstfolk betala 25 öre". Intäkterna för biljettförsäljningen var i genomsnitt 201 kr.[211] Om detta belopp omräknas till en renodlad publik, med antingen enbart vuxna eller enbart barn och tjänstefolk, erhålls publikens minimala respektive maximala storlek, vilket blir 402 respektive 804 personer.

208. Jämför Lindberg 1942 s. 81.

209. Lindberg 1942 s. 81.

210. Cederblad 1884 s. 212. Cederblad beskriver också schweizeripaviljongen såsom "ingalunda platsen värdig".

211. Som högst 332:25 och som lägst 116 kr.
Angående inträdesbiljetterna, se GHT-annons 10.6.1874. I annonserna för flertalet konserter stod enbart entré 50 öre. Men då även några av dessa 50-öreskonserter (till exempel 22.7 och 19.8.1874) enligt kassaboken hade intäkter som slutade på en udda 25-öring, kan man utgå ifrån att det lägre priset för barn och tjänstefolk också gällde vid dessa konserter.

Till detta kommer också att de som hade årskort till parken gick in gratis.[212] Men eftersom det inte är känt vare sig hur många som hade årskort eller hur många som utnyttjade dessa som konsertbiljetter, går det inte att uttala sig om hur stor publiken egentligen var.[213] Faktorer som bör ha påverkat publiktillströmningen är i första hand vädret, men även orkesterns storlek och veckodag bör ha haft en viss betydelse. Det enda man säkert kan uttala sig om, är att företaget lönade sig, både för orkestern och för arrangörerna.

4. Välgörenhetskonserter

Under några säsonger ingick som en rättighet för musikerna att två gånger per säsong arrangera offentliga konserter till förmån för sig själva. Sammanlagt gavs av orkestern 14 konserter till förmån för någon eller några personer.[214] Av dessa gavs sju konserter till förmån för orkestermedlemmarna som fick dela på intäkterna, en konsert gavs till förmån för orkesterns sjukkassa, två konserter gavs till förmån för en sjuk kamrat och tre konserter gavs för konsertmästaren F. Brandt. Den enda konsert som gavs till förmån för någon annan än orkestern och dess medlemmar, var en konsert som arrangerades för August Södermans efterlämnade familj i samband med tonsättarens död.[215]

Här skall också nämnas tre konserter som rubricerades till förmån för kapellmästaren Hallén. Eftersom Hallén hade ett särskilt avtal med orkesterdirektionen om att för egen räkning få arrangera konserter med orkestern, har dessa nämnda tre konserter räknats till denna grupp i stället, se nedan sidan 389.

Även om konserterna har en gemensam nämnare i välgörenhet, är de likväl av olika utseende. Detta gäller såväl programuppläggning, repertoar, konsertlokal, funktion som sannolikt också publikmottagande, varom vi inte har stort mer än några recensioners vittnesbörd. Bestämmande för programuppläggningen har konsertlokalen varit. De konserter som gavs i Trägårn ser därför ut som vilken

212. Artikel i GHT 2.6.1874.

213. De i särklass populäraste konserterna tycks ha varit de med regementsmusiker. Dessa lockade ofta dit åhörarskaror på 5.000–6.000 personer, se Lindberg 1942 s. 81.

214. Eftersom det aldrig gjordes någon ekonomisk redovisning av välgörenhetskonserterna – intäkterna togs om hand direkt efter konserten för det ändamål konserten hade givits – återfinns heller inte konserterna i orkesterns källmaterial. Kartläggningen av dessa konserter har endast kunnat göras genom tidningsannonser. Det är möjligt att ytterligare konserter har givits, men att de inte annonserades i tidningarna utan enbart affischerades. I orkestermaterialet finns ett brev (sig. B, GMF, GSA) undertecknat av L. Beyerböck, J.C. Wehmeyer och A.Luzek, som ansökte om att under andra hälften av maj 1878 få ge en konsert i Trägårn till förmån för orkesterns sjukkassa. Det har ej gått att belägga om konserten kom till stånd.

215. Vid tonsättarens bortgång slöt sig några samman och organiserade en insamling för hans efterlämnade familj. J.A. Josephson och Ludvig Norman ställde sig bakom skrivelsen, daterad 19.2.1876 (sig. B, GMF, GSA)

vanlig sommarkonsert som helst, och den konsert som gavs på Nya teatern har i stort samma program och uppläggning som abonnemangskonserterna. Ibland angavs också i annonserna till exempel "populär konsert till förmån för en sjuk kamrat"[216] vilket visar att det kan vara svårt att renodla gruppen med välgörenhetskonserter.

Ett annat sätt att skikta de olika konserterna, är att gruppera dem i förhållande till vem välgörenhetskonserten gavs för. Man finner då att den konsert som gavs på Nya teatern var till förmån för Södermans efterlämnade familj.[217] Två av konserterna till förmån för orkestermedlemmarna gavs också på teatern, men de övriga fem gavs i Trägårn, liksom de tre till konsertmästaren Brandt och en konsert för en sjuk orkestermedlem. Ytterligare en konsert för en sjuk musiker gavs i Exercishuset och en konsert till orkesterns sjukkassa ingick i den stora populärkonsertserien och gavs i Arbetareföreningens lokal.

Uppläggningen av välgörenhetskonserterna och repertoaren vid dem följer alltså i stort de tidigare huvudgrupperingarna i orkesterns konsertverksamhet så som har visats ovan med abonnemangs-, populär- och utomhuskonserter. Ett undantag gäller möjligen konserten för August Södermans efterlämnade familj, som enbart upptog verk av Söderman själv.

Inte heller beträffande konserternas *funktion* kan man se dem som en enhetlig grupp. Gemensamt har varit välgörenhetsaspekten, men för övrigt har de liknat de andra konserterna vi har studerat ovan i grupperna 1–3. Man kan också, när man studerar publiksiffrorna, ifrågasätta hur stark välgörenhetsaspekten verkligen har varit. Normalt i musiklivet borgade oftast välgörenhetsaspekten för en god publikbeläggning. Med Musikföreningens konserter kunde det vara lite si och så. En del konserter hade enligt recensionerna en "talrik publik",[218] medan andra inte hade det. Konserten 18.12.1876, som gavs till förmån för orkesterns sjukkassa, ingick i den stora serien med populärkonserter. De hade överlag en mycket låg publikuppslutning, och en enstaka konsert som gavs för ett välgörande ändamål förmådde därför inte vända på detta. Konserten var besökt av 52 betalande personer.[219]

Men välgörenhetsaspekten var också olika från fall till fall, och vi kan förmoda att det kändes mindre angeläget att stödja en orkesters sjukkassa än att till exempel ge ett bidrag till de lidande efter en hungerkatastrof i Norrland eller för de brandskadade i Majorna. Det fanns en större påtaglighet med denna typ av välgörenhet och den enskilde givaren kunde lättare se sin egen goda gärning – och

216. GHT 7.10.1876, uppl. B.

217. Liksom de tre som rubricerades som till förmån för Hallén.

218. Se till exempel konserten till förmån för orkestermedlemmarna 11.3.1874, recension i GHT 12.3.1874.

219. Konserten annonserades i tidningarna som "extra konsert af Göteborgs Musikförening till förmån för dess sjukkassa" se GHT 18.12.1876.

inte minst viktigt: den syntes för andra. Likheten finns därför med dagens tevesända stödgalor för jordbävningsdrabbade i Armenien eller för de krigsdrabbade i Bosnien, där människor får ringa in sina bidrag. Orkestermusikernas sjukkassa har i sådana jämförelser inte varit så angelägen.

5. Konserter arrangerade av Hallén

De konserter som Hallén gav med orkestern och med sig själv som arrangör var sju till antalet. De tycks inte ha varit planerade enligt någon princip "en per säsong" eller dylikt. Enligt kassaboken har inte Hallén erlagt någon betalning för utnyttjandet av orkestern, och man kan därför förmoda att konserterna har varit någon form av extra förmån, att jämföra med orkestermusikernas likartade förmån.

Halléns egna konserter skiljer sig varken till uppläggningen av programmet med antalet verk, eller till repertoarsammansättningen nämnvärt från abonnemangskonserterna. Detta stämmer också med det faktum att det i huvudsak var Hallén som ansvarade för abonnemangskonserternas uppläggning. Precis som abonnemangskonserterna gavs också Halléns konserter på Nya teatern, med undantag för en som gavs i Högre Elementarläroverkets Solennitetssal.

Materialet för Halléns konserter är litet, men i det framgår ändå tre gemensamma nämnare för abonnemangskonserterna och Halléns konserter. Den ena är dominansen av framtidsmusik med framför allt Wagner. Den andra är den stora andelen solosånger insprängda i orkesterrepertoaren. Den tredje gemensamma nämnaren är inflytandet av Bachrenässansen. Dessa tre karakteristika för Halléns konserter fanns också för abonnemangskonserterna.

Flera av konserterna gavs "med benäget biträde" av Harmoniska sällskapet. Detta kunde Hallén göra eftersom han ju också var ledare för kören, och konserterna gav onekligen ett storartat intryck. Vid dessa konserter framfördes större kör- och orkesterverk såsom utdrag ur Wagneroperor eller Halléns eget verk *Traumkönig und sein Lieb* för solosång, kör och orkester.

Men trots Halléns centrala ställning i stadens musikliv, tycks inte hans konserter ha besökts av någon större publik.[220] Detta kan troligtvis både förklaras av den musik Hallén valde att framföra och av att Hallén av allt att döma i allmänhetens ögon var osympatisk och högdragen. Annorlunda var det med till exempel Israel Sandström, som brukade få stora publiksiffror.

220. Se till exempel Halléns konsert 6.10.1874 som gavs "... inför en, i betraktande af de högst värderika prestationerna, icke särdeles talrik, men i hög grad tacksam åhörarkrets..." (GHT 7.10.1874).

6. Kammarmusikkonserter

Offentliga konserter med kammarmusik hade en viss särställning inom konsertlivet alltsedan Czapeks, Smetanas och Meissners gemensamma kammarkonserter i Frimurarlogens Pelarsal. Sedan Smetana och Meissner hade lämnat Göteborg, fortsatte andra musiker med dessa arrangemang. Under Musikföreningens tid gavs kammarkonserter under tre säsonger, nämligen 1872/73, 1874/75 och 1877/78. Konserterna under de två första säsongerna arrangerades av musikerna själva. Konserterna var till antalet tre per säsong och gavs i Frimurarlogens Pelarsal respektive i Mindre Börssalen. Under de två förstnämnda säsongerna arrangerades konserterna av konsertmästaren och förstecellisten i orkestern tillsammans med en utomstående pianist: Aron Hultgren respektive Anna Hallén, den sistnämnda gift med Andreas Hallén. För den sista säsongen tog däremot Musikföreningen ansvaret och arrangerade en subskriptionsserie med fyra kammarkonserter i Frimuraresalen. Musikerna då var konsertmästare och stämledare ur orkestern. Dessutom medverkade Anna Hallén på piano i samtliga konserter förutom i den andra konserten då Edmund Neupert, som var på besök i staden, medverkade.

Anledningen till att Musikföreningen tog ansvar för den sista säsongens kammarkonserter är okänd. Konserterna arrangerades i abonnemang med priset sex kr för alla fyra konserter. Musikstuderande fick rabatt, något som de aldrig tidigare hade vederfarits:

> "För att bereda den musikälskande ungdomen tillfälle att mot en obetydlig afgift få höra bildande musik, lemnas efter anmälan hos kapellmästare Hallén, personel biljett till alla fyra soiréerna för endast fyra kronor åt Harmoniska Sällskapets arbetande ledamöter samt musikidkande elever vid samtliga här varande läroverk."[221]

Kammarkonserterna är den kategori som uppvisar den stramaste profilen beträffande programuppläggning. Konserterna hade tre eller fyra kammarmusikaliska verk som gavs i följd och utan paus.[222] De verk som framfördes hörde också till den klassiska kammarmusikrepertoaren. Ett verk skiljer sig dock från mängden, nämligen ett Adagio för piano av Henselt som Neupert framförde vid sitt gästbesök. Repertoaren i övrigt toppas av Beethoven och Schumann, tätt följda av Haydn och Mozart. De övriga tonsättarna var Hallén, Schubert och Svendsen. Merparten av de verk som framfördes var stråkkvartetter. Andra verk som framfördes var sonat för piano och fiol, pianokvartett samt pianokvintett.

Kammarkonserterna är därför de som ger den mest samlade bilden av tunga klassiska konserter. Till detta intryck bidrar också lokalen, Frimurarlogens pelar-

221. Annonsen i GHT 22.10.1877.

222. Jämför tidningsannonser och bevarade programblad.

sal. Allting har därför påbjudit en tyngd och koncentration kring konserttillfället. Å andra sidan är det känt att kammarmusiken i Göteborg hade ett fastare forum än offentliga konserter, nämligen i de privata salongerna, vilket kan vara en förklaring till kammarkonserterna och deras speciella utseende.

Totalt var det 160 personer som tecknade sig för hela abonnemanget, vilket är ungefär lika många som vid abonnemangskonserterna. Enligt teckningslistorna var det också till största delen samma människor.[223]

Enbart den del av publiken som var abonnenter garanterade en fullbelagd Pelarsal, och med lösbiljettförsäljningen (48, 36, 36 och 15 biljetter till respektive konsert i serien) bör salen ha varit bräddfylld. I recensionen för den första konserten finner vi också att den var fullsatt,[224] men redan den andra konserten var "som man kunnat förutse, ej synnerligt talrikt besökt, men af stort musikaliskt intresse".[225] Denna formulering i Göteborgs-Posten tyder på att ett stort antal abonnenter har uteblivit från konserten, ett fenomen vi också känner igen från tidigare vid abonnemangskonserter. Även i fortsättningen fortsatte publiktillströmningen att vara i avtagande. Enligt tidningsrecensionerna för de föregående säsongernas kammarkonserter, var inte heller då publikuppslutningen speciellt stor.[226]

Slutligen skall också konstateras att något verk av Smetana inte framfördes vid kammarkonserterna. De två stråkkvartetterna skrevs visserligen senare efter Musikföreningens avveckling, men pianotrion fanns och hade också framförts tidigare i staden av Smetana, Czapek och Meissner.

7. Övriga konserter

Andlig konsert. En av de udda konserter orkestern gav var en kyrkokonsert i Christinæ kyrka onsdagen 24.3.1875 i påskveckan med biträde av Harmoniska sällskapet, Elfrida Andrée och en "musikälskarinna". Redan inför påsken år 1873 hade styrelsen planerat en kyrkokonsert på Långfredagen eller Palmsöndagen i Domkyrkan, men ansökan avslogs av domkyrkorådet.[227] År 1875 vände sig därför styrelsen till stadens andra stora kyrka och fick positivt besked. Det finns inget som tyder på att styrelsen med konserten hade tänkt sig att utvidga orkes-

223. Av dem betalade 37 stycken det reducerade priset 4 kronor. En del var medlemmar av Harmoniska sällskapet. Bland "musikidkande elever" hade bland andra Harriet Pineus och Sigrid Kjellberg, ovan omnämnda i kapitel 2, tecknat sig. (Jämför kassaboken 30.10.1877 och teckningslistorna, sig. G II:4 och F II:1, GOK, GSA.)

224. GHT 3.11.1877.

225. GP 10.12.1877.

226. Jämför GHT 8.3.1873, 5.4.1873 och 30.11.1874.

227. Protokoll 7.4.1873 (sig. A:2, GMF, GSA). Se också Jansson 1990 s. 24.

terns verksamhetsområde. För Musikföreningen var konserten en enstaka företeelse, men i övrigt var de andliga konserter som gavs mycket populära och kunde besökas av flera tusen åhörare. Göteborgs-Posten skrev i en blänkare konsertdagen om att det omsorgsfullt valda programmet, de goda musikerna och det låga biljettpriset, 1 kr, borde leda till "ett stort tillopp af åhörare."[228]

Konserten var besökt av 693 personer inklusive 25 med fribiljetter,[229] och enligt Göteborgs-Posten dagen efter konserten fanns alla skäl för en –

> "... tacksam åhörarkrets. Särskildt torde vi böra uttrycka det erkännande, som vid detta tillfället, såsom ock vid flera föregående, en ung musikälskarinna från en af våra grannstäder genom en synnerligen vacker röst och ett ovanligt godt föredrag tillvunnit sig. [...] Vi behöfva icke här nämna, att m:ll Elfrida Andrée utförde Händels orgelkonsert förträffligt, ej heller att orkestern skötte sig som vanligt. Mot öfriga biträdande torde icke heller vara något att anmärka."[230]

Konserten var med andra ord lyckad. Den unga musikälskarinnan med den vackra rösten var fröken Anna Ericsson som också tidigare medverkat tillsammans med orkestern. Det kan vara intressant att jämföra de arvoden som utbetalades till de båda kvinnliga medverkande, där Andrée fick 50 kr och Ericsson 75 kr.[231] Musikälskarinnan och amatören fick med andra ord en halv gång mer än vad den professionella yrkesmusikern fick.

Konserten inramades av två romantiska verk, *Kirchliche Festouvertüre* av Otto Nicolai respektive utvalda stycken ur *Elias* av Mendelssohn. Men i övrigt bestod konsertprogrammet helt av verk av Händel och J.S. Bach. Verken framfördes enligt tidens romantiska stilideal med ett preludium och fuga av Bach instrumenterat för stor orkester av J. Abert. Även den orgelkonsert av Händel som Andrée framförde, kan man förmoda framfördes romantiskt i enlighet med rådande stilideal.[232]

Dramatisk-musikalisk föreställning. Som avrundning på abonnemangskonsertverksamheten gavs en "dramatisk-musikalisk föreställning" på Nya teatern i april 1878. Då det för de styrande har stått klart att orkestern skulle komma att läggas ner efter sommaren, kan denna föreställning också betraktas som en festartad avskedsföreställning. Föreställningen anslöt sig i hög utsträckning till det privata kulturliv i salongerna som har beskrivits ovan i kapitel 1, se till exempel festen

228. GP 24.3.1875.

229. Verifikation 1874/75:175 (sig. G III:3, GMF, GSA).

230. GP 25.3.1875. Konserten recenserades inte i GHT, något som skulle kunna tyda på att Andrée döljde sig bakom signaturen "a–". I stort sett de enda konserter som ej recenserades av denna signatur, var de som Andrée medverkade i.

231. Verifikation 1874/75:182 respektive 1874/75:183 (sig. G III:3, GMF, GSA).

232. Jämför också Domkyrkoorgelns disposition i Jansson 1984 s. 26.

med anledning av paret Heymans silverbröllop (ovan beskriven sidan 94). Att direktionen nu utnyttjade Musikföreningens orkester till en likartad föreställning inför publik, är ur offentlighetspersepektiv exempel på en publikrelaterad privathet, något som också kan sägas förebåda en återgång till mer privata offentlighetsformer, när nu det sista försöket för en längre tid framåt att bilda en professionell orkester hade misslyckats.

Den dramatisk-musikaliska föreställningen hade följande innehåll:

" I.

1. Ouverture till 'Dame Kobold' af C. Reinecke.
2. 'Herre! var god tag bort er dotter!' Lustspel i 2 akter.
3. Ungerska dansar för orkester af J. Brahms (utföras mellan akterna).
4. Scherzo för orkester af Gg:r.

II.

5. Ouverture till 'Hebriderna', af Mendelssohn.
6. Tablåer:
   a) 'Vingåkersflickor', efter Wallander
   b) 'Frieriet', efter Fagerlin
   c) 'Catharina Månsdotter på gamla dagar', efter Perseus
   d) 'Spåqvinnan i Dalarne', efter Salmson
   e) 'Baschi Bosuks förande fångna Herzegovinska qvinnor till marknaden i Adrianopel' efter Czermak"[233]

Upprinnelsen till idén om en "dramatisk-musikalisk föreställning", där medlemmar ur Göteborgssocieteten själva innehade huvudrollerna, vet vi ingenting om.[234] Föreställningen var uppdelad i två avdelningar med lustspelet *Herre! var god tag bort er dotter!* i första avdelningen och i den andra avdelningen fem tablåer.[235]

Orkesterns funktion i föreställningen var att inleda respektive avdelning med en uvertyr. Mellan akterna på lustspelet framfördes också Brahms *Ungerska danser*, och efter lustspelet framfördes ett scherzo av "Gg:r".[236]

Det var inte ovanligt att orkestern biträdde vid offentliga föreställningar med liknande innehåll på Nya teatern och Mindre teatern. De föreställningarna var

233. GHT 12.4.1878.

234. I orkestermaterialet på GSA finns också programskisser för ytterligare en liknande tillställning. Dess programinnehåll skulle vara "Ouverture till 'Tomtegumman' af Calle Räf, En berättelse i toner af Gissa Hvem samt Sängfunderingar af Skoman" (sig. F II:1, GMF, GSA).

235. Frans Hedberg skriver i en artikel i *Tidning för theater och musik* (Hedberg 1859) om lustspelet *Herre! Var god och tag bort er dotter!* som ett oskyldigt lustspel som möjligen ligger på gränsen till det anständiga men aldrig överskrider denna gräns. Dock, menade Hedberg, hörde stycket hemma på en lustspelsscen, "... då det på en större och anspråksfullare scen säkert icke skulle taga sig väl ut." Göteborgssocieteten hade i detta avseende en annan uppfattning än Hedberg.

236. Ursprungligen skulle uvertyren till *Così fan tutte* framföras, men senare i programplaneringen har detta verk utgått till förmån för scherzot.

alltid arrangerade av professionella skådespelare, men vid detta tillfälle var det i stället de privata familjerna som offentligt arrangerade sådant som de annars roade sig med i privata sammanhang. Göteborgssocietetens privata salonger befanns plötsligt utflyttade till offentligt beskådande, och Musikföreningen utnyttjades som teaterorkester med mellanaktsmusik och möjligen också scenmusik.[237]

I lustspelet medverkade enligt kallelserna Fru Julia Fürstenberg, Fröken Anna Löfmarck, Fröken Marie Louise Möller, Herr Victor Sjöberg, Herr Rob. Svensson, Häradshöfding Knut Friman och Baron Klingspor. I övrigt medverkade Fru Consulinnan Hulda Prytz, Fru Captenskan Lindberg, Fru August Carlsson, Fru Consulinnan John Lyon, Fru Hildegard Sternhagen, Fru Augusta Lindström, Fru Ida Hallberg, Fröknarna Beatrice och Agnes Dickson, Fröken Eleonore Ekman, Fröken Maria Boye, Fröken Hilma och Tony Lampe, Fröken Lizzie Wærn med syster, Fröken Anna Frölander, Fröken Eleonore Brusewitz, Fröken Hervor Torpadie, Fröken Lundberg, Herr Carl August Kjellberg, Herr C.E. Lindström, Herr Fritz Bildt samt Herr Torsten Hedlund. Dessutom medverkade artisten Fr. Wohlfarth.[238] Förutom att här stora delar av Göteborgs grosshandlarsocietet är representerad, framför allt med sina fruar och döttrar, vilket var det vanliga i dessa sammanhang, kan vi också lägga märke till herrarna Victor Sjöberg, musikskribent i Göteborgs-Posten och Torsten Hedlund, 22-årig son till S.A. Hedlund.

Det var också meningen att Maggie Westin,[239] hustru till Musikföreningens ordförande Henrik Westin, skulle medverka. Men då hennes barn insjuknade i rödsot, fann hon det säkrare att i stället vårda dem "huru gerna jag än önskat vara Eder till nytta och gagn".[240] Maggie Westin, som hade flera roller i föreställningen, skulle framträda både som dalkulla och som herzegovinsk kvinna, och hon hade till och med i sin egen garderob riktiga dräkter för ändamålet, något som hon lånade ut till sin ersättare. "Det vore bra om budet som är min kammarjungfru och vet huru den är ämnad att sättas på, om hon kunde gå till den af damerna som godhetsfullt åtagit sig min rôle ...".[241] Vi förstår av sammanhanget att en viss uppsättning dräkter var en klar fördel om man ville delta i det privata kulturlivet med tablåer, maskerader och charader. "Men Gud vet om mina kläder passa henne, ty dessa äro sedan jag var smal".

237. En parallell företeelse var de vårmaskerader som brukade arrangeras på Nya teatern, och där utomstående kunde köpa biljetter och från andra och tredje raden betrakta festligheterna som försiggick på parkett och första raden, där ett golv lades över stolsryggarna.

238. Jämför kallelser till repetitioner. Till varje namn är tillskrivet "kommer" (sig. B, GMF, GSA).

239. Egentligen Margaret, född Gibson, se artikeln "Henrik Westin" i SMK.

240. Brev daterat "onsdag qväll" till Max Olbers, kassör i GMF (sig. B, GMF, GSA). Av detta och flera brev att döma var Olbers samordnare inför föreställningen. Rödsot var dåtida benämning för dysenteri.

241. Brev 12.4.1878 till Olbers (sig. B, GMF, GSA).

Föreställningen gavs offentligt två gånger (13 och 15.4.1878), men den första var förbehållen den inre kretsen, då biljettpriserna också var förhöjda. Efter denna privata föreställning arrangerades på Börsen en privat –

> "... enkel kollation, hvartill samtlige biträdande damer wördsamt inbjudes, hvarjemte wänligen anhålles, att damerna behagade delgifva föräldrar, männer och syskon, att tillfälle är beredt äfven för dem att i kollationen deltaga."[242]

Till de båda föreställningarna såldes 530 respektive 568 biljetter, och intäkterna uppgick till 2.408 kr respektive 1.297,50 kr, summor som ingen konsert tidigare hade kommit i närheten av. Av biljettredovisningen framgår också att endast ett fåtal biljetter till tredje raden och galleriet såldes. Det tyder på att enbart folk som kunde betala de dyra biljetterna besökte detta evenemang.[243]

Jämförelse mellan konsertgrupperna 1–3

Den repertoarprofil som framträder om man jämför antalet verk framförda av döda, levande och ej identifierade tonsättare, blir för Musikföreningens orkester något annorlunda jämfört med Göteborgs orkester:

Tabell 8: Verk som framfördes av Göteborgs musikförening fördelade i procent i förhållande till levande, döda och ej identifierade tonsättare[a]

Konserter enligt grupp 1–3	Framförda verk av tonsättare fördelade i respektive:		
	döda	levande	oidentifierade
1. Abonnemangskonserter	52%	44%	4%
2. Populärkonserter	34%	44%	22%
3. Utomhuskonserter	37%	50%	13%

a. Till grund för sammanställningen ligger repertoarförteckningen i bilaga 4.

För abonnemangskonserterna är repertoaren anmärkningsvärt ung både i internationell jämförelse och om man jämför med Göteborgs orkesters repertoar. Anledningen till det är Halléns intresse för framför allt ung tysk musik, samt att han lät sin egen musik höras så ofta på konserterna.

242. Skrivet med röd understrykning på kallelserna till repetitionerna. Uppgiften skall förmodligen tolkas så att festen inte enbart gavs för damerna. Men i stället för att som brukligt dessa medföljde herrarna som bihang, inbjöds damerna denna gång personligen till festen som tack för medverkan i föreställningen. I orkestermaterialet finns också en anteckning "Lista till denna föreställning kringsändes till abonnenterna till Musikföreningens konserter äfvensom till dem hvilka för föreningens orkester tecknat bidrag [...] hvarefter de öfverblifna biljetterna säljas å teaterns biljettförsäljningskontor." (sig. F II:1, GMF, GSA).

243. Verifikation 1877/78:223 samt en onumrerad verifikation (sig. G III:4, GMF, GSA).

Procenttalen för populärkonserternas tonsättarfördelning är däremot närmast identisk med procenttalen för Göteborgs orkesters konserter à la Strauss. De levande tonsättarna är i majoritet, och gruppen oidentifierade framträder nu också tydligt.

Däremot avviker tonsättarfördelningen när det gäller utomhuskonseterna markant ifrån vad vi kan förvänta oss. Det är naturligt att gruppen levande tonsättare är så stor. Men att därefter de döda och klassiska tonsättarna intar en så stor plats, och att de ej identifierade intar en så liten plats, förvånar. Detta torde emellertid bero på ett för litet och icke representativt undersökningsmaterial.

Medverkan i andras arrangemang

> "Dess syfte är vidare att, medelst kapellets ställande till hvarje här vistande teatersällskaps förfogande mot lämplig afgift, föredraga god s.k. entre-acte-musik och möjliggöra återgifvandet af ej endast teaterstycken med inlagd musik (vaudeviller, operetter m.m.) utan äfven af större operor."[244]

Även om Göteborgs musikförening, i motsats till sin föregångare, hade en omfattande egen verksamhet, var den likväl ekonomiskt beroende av spelningar för andra arrangörer. Av externa engagemang var de på Nya teatern ojämförligt störst, såväl till antalet som till den ekonomiska ersättningen vid varje enskild spelning. Till skillnad från orkestern på 1860-talet vet vi däremot inte så mycket om vad 70-talsorkestern verkligen spelade. Annonserna om detta var inte bara ofullständiga, de var närmast obefintliga.[245]

I motsats till perioden då Göteborgs orkester var verksam, gavs under Musikföreningens period i huvudsak endast talpjäser vid Nya teatern. Detta har sin förklaring i att både teaterdirektören Wilhelm Åhman, som hyrde teatern fram till år 1874, och teaterns ägare August Ringnér, som själv övertog ledningen från samma år med GP-journalisten Axel Krook som rådgivare, arbetade för att bygga upp en fast ensemble för talpjäser. Men det hade också sin förklaring i att det inte längre kom så många operasällskap till Göteborg som det tidigare hade gjort under 1860-talet. De operasällskap som kom, stannade endast under en kort period.[246] Det hände också att några enstaka sångare som besökte staden gav föreställningar med utdrag ur operor som passade den tillfälligt ihopsatta sångensemblen.[247] Det var dock vanligare med operetter, eftersom man då inte nödvändigtvis behövde operaskolade sångare, utan i stället kunde nöja sig med någorlunda välsjungande skådespelare.

244. Programförklaringen daterad 15.4.1872 (sig. A:1, GMF, GSA).

245. Det enda undantaget är orkesterns allra första spelning på Nya teatern. Då gavs *En arbetare*, ett skådespel i 3 akter, och före pjäsen samt mellan akterna framförde orkestern uvertyren till *Titus* av Mozart, *Tema med variationer* av Haydn samt *Menuett* av Haydn (GHT 14.10.1872).

Men inte heller i dessa fall framgick det av annonser eller recensioner att orkestern medverkade. De enda uppgifter vi har om orkesterns medverkan i stadens två teatrar, är de inkomster som antecknats i kassaboken. Dessa anteckningar vittnar om att orkestern kontinuerligt under hela sin verksamhet engagerades av såväl Nya teatern som Mindre teatern.[248] När orkestern på detta sätt hyrdes ut, var det aldrig med full besättning. I stället kunde det vara ungefär halva orkestern som spelade på ett ställe, medan den andra halvan spelade på ett annat. Under hela den period då orkestern gav populärkonserter i stort sett varje kväll, medverkade den också i föreställningar på stadens båda teatrar.

Dessa spelningar för andra arrangörer var den största enskilda inkomstkällan för orkestern. Under den första säsongen betalade W. Åhman, som då hyrde teatern, 65 kr per föreställning, och under det sista året betalade Ringnér, som då själv hade övertagit ansvaret för teatern, 85 kr per föreställning. I avtalet (till exempel för 1877/78) mellan Musikföreningen och Ringnér förband sig Musikföreningen att ställa 12–18 man ur orkestern till Ringnérs förfogande för varje föreställning, dramatisk eller lyrisk. När en ny opera eller operett skulle instuderas, fick Ringnér för det uppgjorda priset utnyttja kapellet för tre repetitioner inklusive generalrepetition. Om fler repetitioner behövdes, fick Ringnér betala extra.[249]

Förutsättningarna för en bra föreställning på 1870-talet var med andra ord ungefär likartade som de hade varit tio år tidigare, och som Czapek skrev till d'Aubert och berättade om. Dessutom var kapellets storlek förvånansvärt liten. Vid dramatiska föreställningar ålåg det orkestern att utföra både eventuell scenmusik och mellanaktsmusik.

Även Mindre teatern hyrdes alltså ut till olika teatersällskap som Musikföreningen i sin tur assisterade med musik.[250] Inte heller beträffande de föreställningarna meddelades i annonserna att orkestern medverkade eller vad de framförde för verk.

---

246. I juni 1873 gästades Göteborg av ett sällskap från Kungl. Operan i Berlin (bland annat annons i GHT 10.6.1873) och i juni 1874 gästades staden av ett italienskt operasällskap under ledning av Moritz Strakosch, bror till Ferdinand Strakosch som tidigare hade besökt staden (se recension bland annat i GHT 26.6.1874). I februari 1877 arrangerades sex operaföreställningar i samband med att Zelia Trebelli gästade staden, och även vid några andra tillfällen gavs opera, dock mycket sporadiskt.

247. Jämför till exempel annons i GHT 5.5.1876.

248. För att kartlägga vilka föreställningar orkestern medverkade i krävs ett noggrant studium med jämförelser mellan orkesterns räkenskapsmaterial och tidningarnas annonser. Detta har ej ansetts motiverat för denna undersökning, eftersom repertoaren likväl inte har framgått.

249. Villkoren varierade något från år till år. Enligt kontraktet 1875/76 skulle GMF ställa hela orkestern till förfogande samt dessutom medverka vid alla de repetitioner som Ringnér ansåg nödvändiga.

250. Några teaterdirektörer som hyrde teatern var Knut Tivander (7.10–30.11.1875), August Sandberg (oktober till november 1877) och August Rasmussen (26.12.1877–31.3.1878).

Vid ett tillfälle uppstod problem när orkestern skulle spela på Mindre teatern. Handelstidningen berättade i en artikel med rubriken "Orkester 'Strike'" att orkestern, alldeles före en föreställning av *Sköna Helena*, plötsligt reste sig upp och gick, varvid teaterdirektören A. Sandberg klev in på scenen och meddelade publiken att det hela hade skett på kapellmästaren Halléns order. Tidningen bannade Hallén för detta "skämt" och erinrade sig hur han hade gjort likadant vid Ole Bulls besök för en tid sedan.[251] Dagen efter Handelstidningens artikel svarade Max Olbers för orkesterdirektionen att det var han i egenskap av kassaförvaltare som hade förbjudit orkestern att spela. Orsaken var "uteblifven betalning för redan erhållen musik". Tidningen utnyttjade sin möjlighet till en sista replik och svarade att orkestern i sådant fall aldrig borde ha gått dit. Som det nu blev gjorde den sig – enligt Handelstidningen – enbart löjlig.[252]

Vid sidan av orkesterns engagemang vid stadens två teatrar anlitades den också av enskilda artister och grupper. Av dessa var den ojämförligt största kunden Harmoniska sällskapet som dels hyrde orkestern tre gånger per säsong (mot slutet blev soaréerna endast 1–2 per säsong), dels betalade bra för orkesterns tjänster. Förutom till kören gav orkestern assistans för enskilda musiker såsom Axel Stål, Stockholmssångerskan Louise Michaëli med flera. Den repertoar som orkestern framförde vid dessa senare konserter var ofta av lättare slag såväl till omfång som till karaktär, medan de verk som framfördes vid Harmoniska sällskapets soaréer var motsatt tyngre såsom symfonier, större körverk av Hallén, Gade, Mendelssohn med flera.[253]

Exkurs: Övriga konserter i musiklivet

Förutom de konserter som gavs av Musikföreningens orkester under perioden 1872–1878, gavs det också andra konserter som till viss del kan förtjäna att nämnas här. Låt oss sortera dem i dels konserter som gavs av Göteborgsmusiker, dels i konserter som gavs av tillresande gästartister.

251. GHT hade då i två artiklar återgett hur Bull hade missat sin droska och därefter gått och lagt sig istället för att skaffa en ny, se ovan fotnot nr 168 sidan 371. Nu fick dock plötsligt Hallén skulden för även den incidenten.

252. GHT 16 och 17.10.1877.

253. Harmoniska sällskapet hade vid de soaréer där orkestern medverkade ungefär lika stor publik som orkestern hade vid sina egna konserter.

Konserter med Göteborgsmusiker

Sedan *Harmoniska sällskapet* hade kommit igång med sin verksamhet omkring år 1870, var det återigen tätt mellan annonserna i tidningarna om stäm- och körrepetitioner inför de soaréer sällskapet gav för sina medlemmar tre gånger om året. Det musikaliska ledarskapet som tidigare hade innehafts av Czapek delades nu mellan Hallén och Stål med den arbetsfördelningen att den förre stod som körens egentlige ledare medan den senare fungerade som repetitör.[254] Stål hade också sin egen kör, *Lilla sällskapet*, och vid vissa tillfällen slogs de båda körerna ihop.[255]

Harmoniska sällskapets storlek går inte att exakt bestämma eftersom källorna härvidlag är för bristfälliga. Enligt en del tidningsnotiser[256] hade kören blivit betydligt förstärkt. I andra tidningsnotiser kan man utläsa att det trots allt har varit en relativt liten kör. Särskilt klent har det varit i mansstämmorna. Men trots att den var relativt liten var utvecklingsprognosen god, och Handelstidningen bedömde att "...en för härvarande förhållanden fullt tillräcklig sångkör visserligen icke ännu [var] färdigbildad, men dock möjlig att åstadkomma, och det inom en icke allt för aflägsen framtid".[257]

Artikeln omnämnde också att sällskapet hade en "afdelningen B", det vill säga en annan kör som inte var lika tränad. Också skribenten "a –" bedömde kören likaledes. Författaren skrev att det visserligen ännu återstod mycket att göra för att få en så bra kör som till exempel Harmoniska sällskapet i Köpenhamn. –

> "Göteborg är för litet att ha flere stora sångkörer, och Harmoniska Sällskapet är sedan gammalt stadens quasi officiella kör. Och som den går hand i hand med Göteborgs Musikförening kan den derigenom vinna så mycket större resultater."

Författaren avslutade med att också Arbetareföreningens sångkör var mycket bra och att det kan "hända en dag, att arbetarekören växer detsamma [Harmoniska sällskapet, min anm.] öfver hufvudet".[258]

---

254. I GHT:s recension till en konsert i Christinæ kyrka där Harmoniska sällskapet hade framfört Mendelssohns oratorium *Elias*, skrev signaturen "– g –": "Körerna voro minnsann ej det minst aktningsvärda. Inöfvarens, d:r Stål, trägna arbete med sällskapets nuvarande nya krafter har sin belöning i det vackra resultatet" (GHT 16.2.1878). På detta svarade "Rättvis Musikvän" att detta var helt riktigt och att äran helt tillkom Stål, varvid Stål själv (signaturen "– t –") invände och kritiserade såväl "– g –" som "Rättvis Musikvän". Visserligen hade Stål repeterat in verket, men den konstnärliga utformningen hade gjorts av Hallén (GHT 19 respektive 20.2.1878). (Angående signaturen "– g –", se ovan "Musiken i stadens tidningar" på sidan 118 och vidare.)

255. Jämför till exempel GHT 2.12.1874 och 16.2.1878.

256. Till exempel GHT 2.12.1874.

257. Artikeln osignerad i GHT 26.2.1875.

258. Signaturen "a –" i GHT 2.3.1875. (Angående signaturen "a –", se ovan "Musiken i stadens tidningar" på sidan 118 och vidare.

Körens målsättning att varje säsong ge tre stora soaréer varvid stora kör- och orkesterverk framfördes vittnar om en ambitiös verksamhet. Kören fick ofta också mycket fina recensioner efter sina soaréer. Men den höga ambitionsnivån krävde också en fullständig uppslutning av sina medlemmar, och när intresset sviktade gick verksamheten betydligt bakåt. Under säsongen 1875/76 gavs bara en soaré mot de sedvanliga tre, och även under de därpå följande säsongerna frångick man den tidigare praxisen. Det är också symtomatiskt att man först nu upptäckte att sällskapet saknade stadgar och därför tillsatte en arbetsgrupp för detta.[259] Det är också symtomatiskt att annonserna om stäm- och körrepetitioner ofta hade en underton av vädjan till körmedlemmarna.[260]

Även det *Beyerböckska kapellet* fortsatte att med varierande sammansättningar ge olika typer av konserter och underhållning i staden. Bröderna hade haft Göteborg som sin hemstad sedan våren 1867, även om de då och då tvingades ut på turnéer för att hemstaden inte kunde föda dem. Så hade fallet varit sommaren 1867, och likadant var det 1872:

> "Beyerböckska kapellet som tillfölje af förhållanden, hvilka torde vara temligen allmänt kända på platsen, nödgas upphöra med sina konserter i Trädgårdsföreningens park, afreser härifrån nästa Söndag, för att under de återstående sommarmånaderna konsertera i flera landsortsstäder, till att börja med Varberg och Halmstad."[261]

Vilka de "allmänt kända" förhållandena var som tvingade kapellet att upphöra med sina konserter framgår inte. Det hela är desto märkligare som musikutbudet under resten av sommaren – i synnerhet under juli månad – i stort sett var obefintligt. Den 16.8.1872 var kapellet emellertid återigen tillbaka och gav konserter i Trädgårdsföreningens park.[262]

Kapellet som upplöstes och nybildades vid flera tillfällen var mycket populärt och gav ofta konserter på stadens olika kaféer.[263] Gruppen konserterade ofta också tillsammans med andra ensembler och kunde då bli betydligt större.[264] Repertoaren var till övervägande delen av populär art, men kapellet anlitades också ofta av enskilda artister, och bröderna var dessutom under olika perioder enskilt engagerade i Musikföreningen, där de fick spela en tyngre repertoar. Något problem med den saken har det förmodligen inte varit; bröderna var omvittnat skickliga på sina instrument. Leopold Beyerböck fungerade dessutom som kapellmästare för Musikföreningens orkester vid populär- och utomhuskonserter.

259. GHT 10.10.1876.

260. GHT 2.2.1878.

261. GHT 27.6.1872.

262. GHT 16.8.1872.

263. Jämför till exempel konserterna i Nya Vinterträdgården i Haglunds annex under hösten 1873.

264. Jämför till exempel GHT 10.5.1872 och 3.10.1873.

I staden fanns också några andra ensembler som regelbundet gav konserter; *Göteborgs arbetareförenings sångkör,*[265] *Göteborgs frivilliga skarpskyttemusikkår*[266] och *Kungl. Göta artilleriregementes musikkår* var några sådana. De två förra var intressesammanslutningar med amatörer, och syftet med konserterna var tvåfaldigt: dels var musicerandet en del av verksamheten, bland annat för att locka nya medlemmar, dels gavs konserter för att få in pengar till sjukkassan eller den egna verksamheten. De två instrumentala ensemblerna ovan spelade ofta sommarmusik i någon av stadens parker.

Axel Stål hade förutom sitt skriftställarskap också ett aktivt engagemang som musiker och konsertarrangörer. Han tycks också ha varit mycket populär. Med sin egen kör *Lilla sällskapet* gav han ofta konserter vilka var mycket omtyckta och gavs för utsålda hus.[267] Vid ett tillfälle berättas om en konsert som Stål gav på Börsen, vilken blev så fullsatt att flera fick gå hem utan biljetter. Stål tillmötesgick den stora efterfrågan genom att ge ytterligare en konsert kort därpå.[268]

Vid ett tillfälle tog sig dock Stål vatten över huvudet. Det var när han under säsongen 1875/76 ämnade ge sex konserter som abonnemang. Arrangemanget blev för stort och Stål fick efter ett år ställa in de tre sista konserterna.[269] Idéen som sådan vittnar dock om en hög ambitionsnivå, och musikskribenten i Handelstidningen var mycket imponerad av Stål och hans kör efter den första konserten.

> "Det var en ståtlig syn, som bjöds, då han framförde sin stora sångkör, väl en af de talrikaste, som någonsin varit samlade i Göteborg; och att han lyckats förena och sammanhålla en sådan skara frivilliga krafter, vittnar lika mycket om förmåga som om oförtrutet nit. Då Harmoniska Sällskapet ju mest sjunger 'inom lyckta dörrar', det vill säga endast för sällskapets medlemmar, utgöra hr Ståls offentliga konserter nästan de enda tillfällen för vår större allmänhet att få höra den herrliga körsången, onekligen den populäraste liksom en af de

265. Kören leddes fortfarande av J. Thyboni. Enligt "Tillkännagifvanden" i GHT 27.7.1872 var sångavdelningen för både kvinnor och män.

266. Skarpskytterörelsen hade tidigare varit mycket livaktig men började nu avta. I tidningarna kunde man läsa om skarpskytteföreningar som upplöstes (till exempel GHT 12.9.1876), och början till slutet för Göteborgs Skarpskytteförening kom 1876 då överbefälhavaren löjtnant B.A. Nordensvan begärde avsked från sin befattning (GHT 26.9.1876). Föreningen, vars musikkår leddes av dir. Sandberg (GHT 14.12.1872), upplöstes år 1882. Av annons i GHT 11.12.1872 framgår att Skarpskytteföreningen hade både en "Hornmusik" och en "Orkester".

267. Huruvida sällskapet var så litet som namnet ville göra gällande kan diskuteras. I abonnemangskonserten 23.3.1876 medverkade Stål med en kör i verk av Carl Reinecke och August Söderman. Enligt revisionsmaterialet (verifikation 1875/76:183 (sig. G III:3, GMF, GSA) fick han 64 fribiljetter till sina körmedlemmar.

268. GHT 17 respektive 26.10.1874.

269. GHT 9.12.1876.

ädlaste af alla musikarter, och hon är honom derföre så mycket mera tack skyldig."[270]

Det tycks också som om recensenten placerade Ståls kör i första rummet vad gällde de göteborgska körerna:

"Vid åhörandet av denna konsert uppstod troligen hos flere än oss den tanken, hvilka ypperliga musikfester skulle komma till stånd genom samverkan af Musikföreningens orkester och hr Ståls sångsällskap."

Mot dessa positiva omnämnanden av Axel Stål som körledare, står vad som har omtalats ovan i kapitel 2 några kritiska reflexioner över Stål i samband med att han ledde Par Bricoles sångkör.[271]

Som konsertarrangör var *Elfrida Andrée* långt ifrån lika aktiv som Stål. Däremot deltog hon ofta i andras konserter som ackompanjatör och i synnerhet i de kyrkokonserter som arrangerades. Hon medverkade också ibland som harpist i orkestern. Omnämnanden som att pianoackompanjemanget utfördes "med vanlig finhet och smak af fröken Elfrida Andrée",[272] vittnar om att Andrée alltid var en stabil och pålitlig tillgång i stadens musikliv. Hon arrangerade också egna kyrkokonserter, exempelvis en orgelkonsert i Christinæ kyrka (8.4.1875) och en andlig konsert i Domkyrkan 27.2.1877, den sistnämnda med cirka 2.000 personer i publiken.[273]

En av de mer märkliga musikhändelserna under denna tid var när Andrée 24.5.1877 arrangerade en privat konsert i Mindre Börssalen, biträdd av orkestern och domkyrkokantorn Robert Lindholm. Andrée anförde inte bara orkestern, hon framförde dessutom verk komponerade av henne själv. Dessa var *Konsertouverture, Skogsråret* – sång till ord av Viktor Rydberg, *Andante för orkester* samt *Scherzo för orkester.* Recensenten i Handelstidningen var översvallande entusiastisk och skrev att det var –

"... fyra i hög grad tilltalande tonsättningar af, efter vår uppfattning, mycket framstående konstvärde. De äro danade i de klassiske mästarnes stränga skola samt äro flärdlösa, fria från manér och från falsk känslosamhet så som få moderna musikverk [...] Det är blott att beklaga, att icke en större allmänhet fick tillfälle att åhöra dessa märkliga tondikter. Detta kan dock varda förbehållet framtiden. Fröken A:s musik är inom detta samhälle så godt som okänd

270. GHT 26.10.1875.

271. Åkerlund 1918 ss. 97 och 99.

272. GHT 6.3.1874.

273. GHT 28.2.1877. Vid orgelkonserten spelade Andrée följande verk på orgeln: Mendelssohn: *Sonat för orgel,* Bach: *Förspel,* Beethoven: sista satsen (tema med variationer) ur pianosonat nr 30 op. 109 samt Händel: *Konsert för orgel.* Till den höga publiksiffran bidrog förmodligen också sångerskan Zelia Trebellis medverkan. Vid konserten framförde också Fredrika Stenhammar en kyrkoaria *I templet* komponerad av systern Elfrida.

annat än inom en temligen trång vänkrets. Men så får det icke fortfara; vi måste taga vara på det goda vi ega."

Skribenten avslutade med att påpeka:

"Det var en ovanlig syn att se en qvinna på kapellmästarens pall, anförande en orkester; men hon var sin post fullt vuxen, och der tycktes till och med hennes rätta plats vara. Det var ett nöje att iakttaga, huru säkert, lugnt och påpassligt hon ledde och sammanhöll det hela, samt hvilken kraftig färg hon förstod att gifva åt utförandet."[274]

I motsats till recensenten fann inte Andreas Hallén något nöje i händelsen. Han hade tidigare, och skulle också framgent gripas av harm och ursinne när Andrée manifesterade sig själv i konsertlivet.[275] Men Hallén var inte den ende som tyckte illa om att se ett dugligt fruntimmer breda ut sig, och i ett vädjande brev till Leopold Beyerböck skrev Elfrida: "Jag tar nemligen för gifvet att ni ej, såsom åtskilliga andra, skall motarbeta min sträfvan framåt."[276]

Inför konserten tvingades Andrée arrangera allting själv. Bland annat engagerade hon orkestermedlemmarna för åtskilliga repetitioner innan själva konserten ägde rum på Börsen. Andrée engagerade orkestermedlemmarna individuellt, det vill säga utan att fråga orkesterdirektionen om lov. Kostnaderna för detta arrangemang har varit mycket höga, och uppskattningsvis har minst en tiondel, kanske ända upp till en femtedel, av hennes årsinkomst krävts för musikerlöner, hyra av lokaler med mera.[277]

Om konserten 24.5.1877 innebar Andrées inofficiella debut som dirigent, dröjde det inte länge förrän hon också tog steget fullt ut till offentligheten. Detta skedde vid en kyrkokonsert som hon arrangerade i Domkyrkan 16.3.1878. Till konserten hade en kör samlats ihop som skulle ledas av Czapek. Men då han insjuknade fick Elfrida ta över, vilket – enligt henne själv – fick åtskilliga korister att förvånat gapa. "Men snart lade sig deras förvåning och jag fick både crescendo och diminuendo efter mitt behag."[278] Vid konserten framfördes tre orkesterverk av Elfrida Andrée med hjälp av orkestern, och av dessa ledde hon själv två.

274. GHT 26.5.1877.

275. Se till exempel i brev från Fredrika Stenhammar till systern daterade 8.3.1877 samt 22.3.1878, Stenhammar 1958 ss. 145f respektive 156.

276. Odaterat brevmanus från Elfrida Andrée till Leopold Beyerböck, "Div. papper", ASA, MAB.

277. Elfrida Andrées årslön var ungefär 2.000 kr, se tabell om bevillningstaxeringen i GHT, till exempel 8.6.1878. Bland Elfrida Andrées efterlämnade papper finns bland annat ett kvitto från Leopold Beyerböck som mottagit 129 kr för repetitioner med 23 musiker ("Div. papper", ASA, MAB). Samtidigt framgår det att det var ytterligare musiker med vid konserten – sammanlagt var de 31 stycken. Lägger man därtill lokalhyrorna för Nya teatern där repetitionerna ägde rum och Börsen (vilka båda två kostade 100 kr per hyrestillfälle) samt kostnaderna för upptryckning av inbjudningskort och program, får man en totalkostnad som måste ha varit mycket hög i förhållande till Andrées inkomster.

278. Stenhammar, *Boken om Elfrida Andrée*, s. 24. Se också recension i GHT 18.3.1878.

Israel Sandström och *Joseph Czapek*, två av det göteborgska musiklivets veteraner, var dock mindre aktiva i musiklivet under 1870-talet än de hade varit tidigare. Sandström gav under perioden 1872–78 endast en andlig konsert i Christinæ kyrka (med en manskör på 50 personer och en ungdomskör på 150) som enligt recensenten inte var "särdeles talrikt besökt".[279] Vid årsskiftet 1877/78 lät han höra talas om sig i tidningarna med anledning av att hans *Melodier till svenska psalmboken* då kom ut i bokhandeln. Tanken bakom detta verk var att ge melodierna en livligare rytmisk form, men – som Handelstidningen meddelade – detta var ju ingen nyhet för dem som besökte den kyrka där Sandström var organist.[280]

Också Czapek var förhållandevis tillbakadragen jämfört med sin tidigare roll i konsertlivet. Under perioden 1872–78 arrangerade inte Czapek en enda tyngre konsert. De enda konserter publiken fick se och höra honom i var de utomhuskonserter med regementsmusiken som han fortfarande var ledare för. Men år 1878 var det slut även med detta; Czapek begärde själv avsked från sin befattning som han då hade haft i 30 år.[281] Han var dock fortfarande delaktig i musiklivet såsom ledamot av styrelserna för både Göteborgs musikförening och Harmoniska sällskapet. Dessutom var han fortfarande organist i Engelska kyrkan och i Mosaiska församlingen.

Av de utländska musikerna deltog ett fåtal, till exempel G. Brassin och A. Sitt, i stadens musikliv. De arrangerade både egna konserter och gav undervisning på sina instrument. Ytterligare en ny kraft som hade kommit ifrån utlandet var Anna Hallén (1848–?), född Schloss. Hon kom ursprungligen från Tyskland men flyttade till Göteborg år 1873, där hon ingick äktenskap med Andreas Hallén. Anna Hallén var pianist och deltog ibland i offentliga konserter, liksom hon också ibland gav egna. Hon fick oftast mycket fina recensioner. Sitt dagliga värv – vid sidan av hustruskapet – hade hon som pianolärarinna.[282] Efterfrågan på henne som konsertpianist var att döma av en tidningsnotis mycket stor, och det frågades varför man inte oftare fick höra henne offentligt.[283] Anna Hallén tycks ha haft ett tragiskt äktenskap med maken Andreas och fick genom dom i Rådhusrätten i Göteborg år 1886 laglig rätt att ta ut skilsmässa. Hon tycks därefter ha lämnat Göteborg. Det är möjligt att hon med sin dotter har återvänt till sitt hemland, men Berg berättar också att hon har varit på besök och givit konsert i Göteborg år 1889.[284]

Slutligen skall två manliga sångare och tillika musikhandlare nämnas: *Tor Andrée* och *Victor Skårman* som man under de sista åren av perioden 1872–78

279. GHT 22.5.1874.

280. GHT 22.12.1877. Se också längre artikel om den nya koralboken i GHT 17.1.1878.

281. Se artiklar i GHT 8–9.1.1878. Efterträdare blev Axel Bergendahl.

282. Se stor annons på första sidan i GHT 1.9.1875.

283. GHT 10.4.1877.

regelbundet stötte på i konsertlivet, såväl i egna konserter som i andras. De hade dessutom tillsammans *Andrée, Skårman och C:s Musikhandel.* Tor Andrée (1849–1901) var yngre broder till Elfrida Andrée. Han flyttade till Göteborg 1873 och bodde då en tid tillsammans med sin syster.[285] I stadens konsertliv var han under några år en flitigt anlitad sångarkraft. "Den lilla, men goda manskören, anförd af hr T. Andrée, sjöng lifligt ..."[286]

Tor Andrée hade bland annat tagit organistexamen i Stockholm. Han hade också vikarierat för systern i Finska nationella kyrkan i Stockholm år 1867 när systern snabbt fick lämna sin befattning för att bli domkyrkoorganist på västkusten.[287] Tor var dock inte lika flitig och ambitiös i sin musikaliska bildning som systrarna, och när han därför år 1877 kom på att han ville bli sånglärare, väckte det bestörtning åtminstone hos den äldsta systern i Stockholm. "Nej, även med de rikaste anlag fordras grundliga studier, och att göra sig Musiken till sin livsuppgift kan, enligt mitt förmenande, Tor ej. Han har därtill tagit saken allt för lätt, och att nu börja studera därtill har han ej uthållighet ..."[288]

Planerna på att bli sånglärare slog Tor ur hågen och från år 1878 uppgavs han i Göteborgs Adress- och Industrikalender som e.o. hovrättsnotarie. Vid sin död var han vice häradshövding.

Konserter med gästartister

Göteborg hade ofta besök av mycket stora världsartister. Tidigare har Smetana, Anton Rubinstein, Ole Bull, Joseph Gungl, H.C. Lumbye, Carlotta Patti och Henryk Wieniawski nämnts. Av dessa artister kom några tillbaka också under den här perioden.

Carlotta Patti var det första stora gäst- och återbesöket. Sångerskan ämnade ge tre konserter i staden. De två första gavs i Högre Elementarläroverkets Solennitetssal och fick mycket fina recensioner, men man kunde också förstå att den

284. Berg 1914 s. 572. Angående skilsmässan, se *Skiljobrefsbok* (sig. Göteborgs Domkapitel B IV:1, GLA) 14.4.1886 där det uppges att Andreas Hallén "... af ondska och motvilja förlupit sin hustru och farit utrikes i uppsåt att icke vidare blifva och lev[a] med henne ..." Efter skilsmässan blev Anna införd i det så kallade Obefintlighetsregistret för Göteborg Gustavi (sig. AIa:25 s. 197), vilket kan tyda på att hon lämnade landet.

285. I brev till brodern sommaren 1873 berättade Elfrida att hon letade efter lägenhet, men att det var svårt att hitta en bra till rimligt pris. I staden rådde bostadsbrist, och "procentarna" [Elfrida Andrées ordval] kunde begära fantasisummor. Hon skrev också mycket lyriskt om att de i den nya lägenheten skulle ha musikaliska salonger med "några icke snobbaktiga musikälskare, med hvilka vi kunna spela trior och qvartetter", se brev daterade 22.7.1873 och 25.9.1873, ASA, MAB.

286. GHT 16.5.1876.

287. Anteckningar om Tor Andrée i Andrée-Stenhammar-arkivet, MAB

288. Fredrika Stenhammars brev daterat 14.9.1877, Stenhammar 1958 s. 151.

andra hade varit ganska klent besökt. Den tredje konserten – en matiné – ställdes därför in, officiellt på grund av att Patti inte ville sjunga i det undermåliga Exercishuset.[289]

En annan storhet på gästbesök var *Ole Bull*. Hans bravurnummer och "häxmästerier"[290] var något som attraherade den göteborgska publiken, och tvärtemot Patti hade Bull stora publikframgångar. Medan Patti fick ställa in sin tredje konsert efter ljumma publikframgångar kunde Bull lägga till en tredje efter två sprängfyllda konserter där publiken på Nya teatern till och med satt uppe på scenen.[291]

En känd violinist och tonsättare var *Henryk Wieniawski*. Trots att han hade varit här tidigare i juni 1870 och då spelat för endast 150 personer, återvände han till staden. Lördagen 7.4.1877 gav Wieniawski konsert i Högre Elementarläroverkets Solennitetssal. Biträdde vid konserten gjorde herr R. Henneberg och orkestern, men även denna gång var konserten "... mindre talrikt besökt än konsertgifvarens namn kunde låtit förmoda".[292]

Ännu en violinist och tonsättare av världsformat var *Joseph Joachim*, som också har nämnts ovan. Joachim kom hit efter konserter i Stockholm, och även honom lyckades Musikföreningens orkester – som ovan nämnts – engagera för en abonnemangskonsert. Konserten gavs på Nya teatern 2.12.1875, men dessutom gav Joachim en egen konsert några dagar senare 5.12. Medan den konsert som Musikföreningen arrangerade och med Joachim som gästsolist var halvbesatt, var den konsert som Joachim arrangerade och med biträde av den förhyrda orkestern fullsatt.[293]

Den internationellt kända sångerskan *Zelia Trebelli* kom vid fyra tillfällen till Göteborg där hon förorsakade samma "Trebellifeber" som i Stockholm under samma tid. Den första konserten gav hon på Nya teatern 1.9.1875, den sista tillsammans med Musikföreningens orkester 1.9.1877. Hon kom alltid tillsammans med Conrad Behrens, sångare och tillika hennes impressario.

Första gången som Trebelli kom till Göteborg gav hon sju konserter, och de flesta av dessa tycks ha varit fullsatta "från golf till tak".[294] Hon gästmedverkade

289. GHT 18.8.1873.

290. Fredrika Stenhammar i brev till systern daterat 19.10.1875, Stenhammar 1958 s. 133.

291. GHT 13 respektive 14.10.1875.

292. GHT 10.4.1877. En som förmodligen var på konserten och visste att berätta för sin syster var Elfrida Andrée. Systern skrev en vecka senare i ett brev: "Och Wieniawsky, som fick spela för tomma väggar i Göteborg, liksom Rubinstein. De hedra sig verkligen, de goda Göteborgarna, genier måtte de ej tycka om. Jag gav tillsammans med Wieniawsky en konsert i Uppsala innan han reste, vilket var mycket roligt. Vi hade proppfullt hus och entusiatiskt bifall ...", se brev daterat 17.4.1877, Stenhammar 1958 s. 146.

293. Jämför recensionerna efter de båda konserterna i GHT 3 respektive 6.12.1875. Se också biljettredovisningen.

294. GHT 2.9.1875.

också i operor samt deltog i kyrkokonserter och uppsättningar av större körverk såsom Verdis *Requiem*.[295] Tydligen var Elfrida Andrée ibland besviken på den repertoar Trebelli framförde, vilket framgår av hennes systers svar: "Tråkigt att hon sjöng så banala sånger i Göteborg, här har hon vid alla tillfällen sjungit blott värderika saker denna gång. Men Behrens gör vanligen upp programmen och känner väl den stora publikens smak i Göteborg."[296] Fredrika Stenhammar sjöng ofta duetter tillsammans med Trebelli, inte bara i Stockholm utan också i Göteborg, och enligt Stenhammar var Trebelli mycket trevlig och lätt att samarbeta med.[297]

En annan gästartist som förorsakade ännu större oreda i staden, och där man kan tala om upplopp omkring en artist, var *Christina Nilsson*. Nilsson hade Göteborg som något av en hemstad sedan hon hade omhändertagits av Adelaide Leuhusen och studerat vid Smetanas musikinstitut. Hon företog hösten 1876 en turné i Sverige där hon bland annat konserterade i Stockholm och Göteborg, men också på olika mindre ställen i Småland runt hennes hemtrakter. Precis som med dagens stora gästbesök, förbereddes också Nilssons besök långt i förväg, bland annat genom talrika notiser i pressen. Redan i december 1875 kunde man läsa i tidningarna att sångerskan skulle komma till Sverige i september året därpå och att hon då skulle ge två konserter i Göteborg.[298]

I ett eftermäle till det celebra besöket skrev Handelstidningens medarbetare och sedermera estetikprofessorn Karl Warburg i en artikel med rubriken "'Divan' i Göteborg":

> "Minns ni, ärade läsare, den första blygsamma underrättelsen i danska 'Dagstelegrafen' – tror jag – att Kristina Nilsson skulle hit. Medgif, att ni höll den för apokryfisk; medgif, att ni trodde det vara någon liten anka, som en notishungrig 'neger' (så heta notisjägare i vårt kära grannland) släppt ut i verlden för att få det nöjet (?) att dagen efteråt åter slagta den feta fogeln. Men af det där slagteriet vardt intet; 'sagan sanning blef en gång'."[299]

295. Konserten gavs på Nya teatern 24.2.1877 med biljettpriser upp till 8 kronor. Förutom Trebelli själv medverkade också Conrad Behrens, Fredrika Stenhammar, Carl Fredrik Lundqvist, Harmoniska sällskapet och Göteborgs musikförening.

296. Brev daterat 17.4.1876, Stenhammar 1958 s. 137.

297. Se Stenhammars brev flerstädes från september 1875 till och med år 1880 (Stenhammar 1958).

298. GHT 14.12.1875.

299. GHT 14.9.1876. Möjligen kan Warburg syfta på ett tidigare tillfälle då det ryktades att Nilsson skulle komma till Göteborg och ge konsert. Den 7.4.1865 uppgav GHT att sångerskan under kommande juni månad skulle besöka landet och ge konserter i såväl Göteborg som Stockholm. Den 18.7.1865 anlände Nilsson till Göteborg med tåg (se GHT samma dag), men stannade i staden endast under tre dagar och reste vidare utan att ha förärat Göteborgspubliken med sin sång (se GHT 21.7.1865).

Vid biljettförsäljningen uppstod scener som aldrig tidigare hade skådats i staden. Biljetterna till den första konserten såldes slut omedelbart, och när biljetterna för den andra konserten skulle släppas gällde det därför att hålla sig framme. När biljettluckan öppnades kl 10.00 fanns där redan en kö på 300–400 personer som "slingrade sig längs teaterns väggar" och där de trägnaste hade stått och väntat i närmare ett dygn.

> "En stor del af dem hade försedt sig med stolar, liggdynor, matsäckar osv., och det hela företedde, i synnerhet tidigt idag på morgonen, då vänner och bekanta till de väntande kommo med varmt kaffe och mat, en särdeles egendomlig anblick, i synnerhet som denna gång flera af det täcka könet befunno sig i kön."[300]

Biljetterna, vilkas priser var kraftigt förhöjda till 12 kr för första radens platser, såldes slut på knappt två timmar trots att det ännu var osäkert när konserterna skulle ges.[301] Karl Warburg beskriver också hur "husfolket" skickade vaktmästare, betjänter och dylikt. Det fanns också enligt Warburg uppköpare som återförsålde biljetterna med hundra procents förtjänst. Över huvud taget tycks Christina Nilsson-hysterin ha varit lika stor som vi känner Jenny Lind-hysterin ifrån andra beskrivningar.[302]

Ryktesspridningen om världsstjärnan från Småland var mycket stor,[303] och även Handelstidningen förde denna vidare. Även tidigare, 17.11.1873, hade tidningen upplåtit spaltutrymme över spekulationer i sångerskans påstådda snålhet och hårdhet gentemot sin syster. När sångerskan dröjde inför sina konserter 1876 meddelade därför tidningen att "'Divan' behagar låta vänta på sig".[304]

Christina Nilssons konserter gavs på Nya teatern men utan biträde av orkestern. De enda som medverkade förutom sångerskan själv var hennes impressario Conrad Behrens samt ytterligare tre musiker som följde med på turnéen. Av tolv programpunkter framträdde Nilsson endast i fyra. Hon tycks dock ha varit mycket generös med att sjunga vid alla otaliga uppvaktningar av henne till och från konserterna, utanför hennes hotellrumsfönster, utanför restaurangen där avskedsmiddagen intogs med mera.[305] Vid dylika tillfällen sjöng hon ofta folkvi-

300. GHT 14.8.1876.

301. I början angavs 21 och 23.8. Senare angavs "i början af September" och slutligen gavs de 11 och 13.9.1876.

302. Geete 1912 s. 110 ff.

303. Fredrika Stenhammar skriver i ett brev till systern daterat 18.9.1876: "Det gäller Christina Nilsson [...] ty hur man här satt ihop historier om henne och belackat henne, på hennes rygg, det är otroligt. [...] Men just däri ligger hemligheten till hennes stora rykte, hon äger geni förenat med en naturlighet i hennes uppträdande och föredrag som drar massorna med sig. De må vilja klandra henne så mycket som helst, när de äro under inflytande av hennes prestationer är allt glömt." (Stenhammar 1958 s. 139.)

304. GHT 28.8.1876.

sor som *Mandom mod och morske män*, *Dalpolskan* och *Om dagen vid mitt arbete*.[306]

Fredrika Stenhammar uppskattade mycket Christina Nilsson som också besökte Stockholm ...:

> "*Ett* är dock säkert, min älskade Trebellis sång glömmer jag aldrig, hon står alltid kvar hos mig som idealet av en fulländad artist. Tro därför ej att jag inte tycker om Nilson, tvärtom, hon hänför mig genom sin glöd och andra egenskaper, såsom hennes vackra höjd etc. Men hon försmår ej, så som Trebelli, effekter och små koketterier, men utan dessa hade hon ej heller fått ett sådant världsrykte och därför vill jag ej förebrå henne dessa knep."[307]

Månaden efter det att Musikföreningens orkester hade avvecklats, kom violinisten *Pablo de Sarasate* på besök till Göteborg. Han kom närmast från Stockholm och Uppsala där han inte hade haft några lysande publikframgångar. I Göteborg gav Sarasate tre konserter i Högre Elementarläroverkets sal. Den första hade cirka 350 åskådare, men åtminstone den andra var "särdeles talrikt besökt".[308] Sarasates repertoar vid konserterna bestod dels av de stora tunga verken inom violinrepertoaren, dels av hans egna arrangemang av populära operamelodier. Även om orkestern var nerlagd, sammanställdes likväl ett mindre kapell åt honom.

Omdömena om Sarasate var mycket positiva. Trots – skrev Handelstidningens recensent – att vi fått höra Mendelssohns och Beethovens violinkonserter med de allra största: Joachim, Wieniawski, Wilhelmina Neruda, så lyckades Sarasate förläna ny individualitet åt "detta Mendelssohns mästerverk". Även den lättare repertoaren gick hem och recensenten tyckte mycket om melodibuketten på Gounods *Faust*. Normalt, skrev recensenten, brukar sådana fantasier bli långtråkiga, men här hade arrangören satt sig in i kompositörens anda.[309]

AVVECKLING AV ORKESTERN

Ekonomiska problem[310]

I kalkylen från 15.4.1872 hade initiativtagarna till orkestern räknat med årliga utgifter för musikerlöner på 28.700 kr. Tillsammans med övriga kostnader beräk-

305. August Ringnér bjöd på avskedsmiddagen på Lorensbergs restaurang med stadens ledande personer, bland andra landshövdingen greve Ehrensvärd (GHT 15.9.1876).

306. GHT 12–15.9.1876.

307. Brev augusti 1876, Stenhammar 1958 s. 139.

308. GHT 15.10.1878.

309. GHT 16.10.1878.

nades utgifterna totalt bli 30.900 kr. Inkomster från konserter hade beräknats till 12.900 kr, och för att täcka de återstående 18.000 kr, gick man ut till allmänheten och bad om bidrag. De ekonomiska förutsättningarna för orkestern kan tyckas ha varit mycket goda. Av de planerade 18.000 kr, fick föreningen första året in 18.208 kr. Det visade sig efter första arbetsåret att kalkylen var tilltagen i underkant. Men som väl var gällde detta intäkterna i lika hög grad som utgifterna, ja till och med mer: bokslutet för första året gav ett överskott på 3.258 kr.

Ett sådant stort överskott återkom emellertid inte något mer år. Andra årets utgifter översteg inkomsterna med cirka 1.000 kronor. Vinsten från det första året åts sedan raskt upp, och försvann helt efter det tredje året då utgifterna översteg inkomsterna med mer än 5.000 kr. Detta var å andra sidan det värsta förluståret, och redan det fjärde året uppvisade en i stort sett balanserad ekonomi; underskottet var då bara 79,98 kr, vilket motsvarade knappt en månadslön för en orkestermusiker.

Bidragen från medlemmarna höll sig ganska konstant.[311] Andra året inbringade 18 .040 kr och tredje året 18.005 kr, det vill säga hela tiden ungefär de 18.000 kr upphovsmännen hade kalkylerat med. Bidragen för den andra treårsperioden var 17.355 per år, obetydligt mindre än tidigare. Emellertid var det inte längre lika lätt som tidigare att erhålla de nödvändiga medlen, och styrelsen fick göra flera personliga påtryckningar för att få ihop summan.[312] Orkesterdirektionen hade problem med att få full bidragsteckning för ytterligare tre år.

Även om det fanns ekonomiska svårigheter för Musikföreningen, var de inte så allvarliga att de inte skulle kunna rättas till. Den stora skillnaden gentemot Göteborgs orkester var att medan den sistnämnda orkestern helt var beroende av andras engagemang av orkestern, hade Musikföreningen en stor egen inkomstbringande verksamhet. Den främsta bristen i den ursprungliga kalkylen för Musikföreningen var de lågt beräknade musikerlönerna. Kalkylen för dessa var

310. Räkenskapsmaterialet hör till de mest kompletta delarna av det källmaterial för GMF som finns på GSA. För samtliga säsonger förutom den sista 1877/78 finns revisionsberättelserna bevarade. För den sista säsongen finns anteckningar för ett beräknat bokslut. Det tycks inte som om styrelsen sammankallade till något allmänt medlemsmöte med offentlig revision av det sista verksamhetsåret, så som alltid tidigare hade gjorts omkring 20.10 respektive år. Dessa årsmöten återgavs alltid i GHT, och för de två första åren återgavs också det väsentliga innehållet i revisionsberättelserna.

311. När bidragsteckningen gjordes våren 1872 fick man binda sig för att ge samma summa tre år i rad. Inför säsongen 1875/76 var det därför tid för en ny rundfrågning om bidragsvilliga. Skillnaderna i bidrag inom treårsperioden beror på att några bidragsgivare under tiden avled.

312. Den 31.7.1875 (det vill säga ganska sent i planeringsarbetet och för sent för att kunna säga upp musikerna) skrev L.G. Bratt till "Herr Rob. Hichens" och ansökte om bidrag för orkestern: "Med de största ansträngningar att förskaffa Musikföreningens inkomster, dels genom konserter [...] dels genom enskilda bidrag, har det dock ej ännu lyckats styrelsen att fullt betrygga Föreningens tillvaro under de närmaste åren ..." Liknande brev skrev Bratt också till andra före detta bidragsgivare ("Korrespondens" sig. B, GMF, GSA).

28.700 kr vilket inte ens höll för det första året. Under andra året uppgick lönerna till 38.500 kr, och fortsättningsvis steg dessa utgifter så att kalkylen för det sista året var 50.000 kr enbart för musikernas löner.

Men lyckligtvis var också intäkterna felberäknade. Även om intäkterna inte nådde upp till full täckning av utgifterna, fattades det inte mer än att det skulle kunna täckas antingen genom ytterligare några konserter eller genom ytterligare bidragsteckning. Underskottet för det sista verksamhetsåret var nästan negligerbart. Utifrån det ekonomiska resultatet är det alltså svårt att se en motivering till att avveckla orkestern, se till exempel nedan om den lönande sommarverksamheten 1878 som inbringade mer än någonsin. Musikföreningen stod på en stabilare ekonomisk grund än vad Göteborgs orkester hade gjort, detta förutsatt att bidragsgivarna ville fortsätta stödja sitt orkesterprojekt och inte plötsligt dra in sina bidrag.

Som sades inledningsvis i kapitel 1, följde utbyggnaden av det offentliga musiklivet i Göteborg under den för denna bok aktuella undersökningsperioden den allmänna ekonomiska konjunkturen i samhället. Detta skall inte i första hand förstås mekaniskt, som ett rent förhållande mellan orsak och verkan. Men när motgångarna vad gäller orkesterbildningarna infann sig, och dessa sammanföll med ekonomiska svårigheter i allmänhet, var uppbyggandet av det offentliga musiklivet mycket lågt prioriterat. Början av 1870-talet innebar en högkonjunktur som var hausse-artad, men denna svängde under mitten av decenniet och ledde till en djup lågkonjunktur som blev allvarlig för många näringsidkare med svåra följdverkningar för såväl företag som anställda.

Det är därför ganska naturligt att se sambandet mellan den rådande lågkonjunkturen och bidragsgivarnas reservation inför en ny bidragsteckning. Typiskt nog gjordes dessutom förfrågan om bidragsteckning endast för en enda säsong och ej som tidigare för tre säsonger i följd. En teckningslista började vandra runt i staden i januari 1878, men det mesta tyder på att detta bara var en retorisk gest. De ledande och tongivande donatorerna hade redan tagit sin hand ifrån företaget och summorna de antecknade sig för var bara symboliska. Många av dem som tecknade sig för bidrag halverade sina tidigare belopp, och när stadens tongivande köpman och donator James J. Dickson som en av de första skrev på sig på listan och halverade sitt tidigare bidrag från 1.000 kr till 500 kr, har detta fungerat som en signal för alla andra att projektet skulle läggas ner. Till den första treårsperioden tecknade sig 235 personer och till den andra 216, det vill säga obetydligt mindre. Vid teckningen till ytterligare ett bidragsår anmälde sig enbart hälften, 112 personer. Men inte heller hos dessa var intresset för orkestern vad det tidigare hade varit.

Möjligheter till ett offentligt ansvarstagande

Bildandet av en "ständigvarande" orkester i Göteborg var helt och hållet en privatsak, eller om man så vill – en kollektiv angelägenhet för den minoritet som utgjordes av stadens ledande skikt. Visserligen fanns en kommunal förvaltning som bland annat hade att förvalta de allmänna skattemedlen och de inkomster staden hade genom vissa avgifter, men de kommunala åtagandena var under den här tiden begränsade till det absolut nödvändigaste. Bland de 30 inrättningar, fonder och kassor som stadens revisorer hade att yttra sig över för år 1877 fanns det en enda inrättning av mer kulturell angelägenhet, nämligen Göteborgs museum.[313]

Men det fanns också en annan möjlighet att låta kulturfrågorna tas om hand av det offentliga. Den på järn- och trävaruexport förmögne grosshandlaren Sven Renström, som avled år 1869, lämnade efter sig en donation på 1 ½ miljoner kronor, en på den tiden ofantlig summa som var lika stor som kommunens totala utgifter för året 1868.[314] Den Renströmska donationsfonden var konstruerad så att en halv miljon kronor kunde disponeras omedelbart. Resten – en miljon kronor – skulle fonderas och när ränteavkastningen uppgick till en ny halvmiljon skulle ny utdelning ske.

Sven Renströms villkor för hur pengarna skulle få användas var mycket allmänna. De gällde dels stimulans till näringslivet med handel och industri, dels villkoren för välgörenhetsinrättningar, hälsovård, undervisningsanstalter, "... anläggande av allmänna platser, uppförande av byggnader för speciella men allmänna behov, såsom kyrkor, museer, föreläsningssalar m.m..."[315]

Det är ganska naturligt att efterfrågan på medlen från en sådan fond blev stor. Det var många som ville vara med och dela på kakan, och det var också mycket som behövde åtgärdas i det sanitärt undermåliga Göteborg, där fortfarande stora delar av arbetarklassen levde i stor fattigdom och med hög dödlighet.

Den första utdelningen av fondens medel gjordes år 1871, och när den andra utdelningen skulle göras år 1878 kunde man i Handelstidningen 6.3.1878 läsa en anonym insändare som visserligen hade full förståelse för att orkestern inte var av sådan angelägenhet att kommunen tog över ansvaret, men det var också – menade insändaren – i längden ohållbart att räkna med att enskilda privatpersoner skulle bära upp orkestern. Därför föreslog insändaren att herrarna i stadsfullmäktige skulle väcka motion för att få ta medel ur ränteavkastningen ur Renströmska fonden.

Men i stadsfullmäktige var det inte någon som tog upp förslaget. I handlingarna för stadsfullmäktige år 1878[316] finns alla inkomna förslag och framställ-

313. Jämför GHT 6.7.1878, uppl. B, s. 2.

314. Attman 1963 s. 298.

315. Ur Sven Renströms testamente, citerat efter Attman 1963 s. 298.

316. *Göteborgs Stadsfullmäktiges Handlingar* år 1878 nr 29 och nr 49.

ningar för hur Renströmska utdelningsfonden 1878 skulle användas. Där nämndes ingenting om musik, konsertstiftelse, konserthus eller liknande. Däremot fick Göteborgs museibibliotek 25.000 kr. Likaså anslogs 10.000 kr till att få fram ritningar för en byggnad av ett konstmuseum. Att män som James J. Dickson och Oscar Ekman, liksom flera andra som också hörde till bidragsgivarna till orkestern, satt i Renströmska fondens styrelse påverkade inte sakfrågan någonting.

Avveckling

Möjligheterna för att låta det allmänna ta över ansvaret för orkestern sågs med andra ord som helt uteslutna eftersom inte någon motion i ärendet väcktes. Samtidigt skall än en gång påpekas vad som sades inledningsvis i detta kapitel, nämligen att någon överföring av Göteborgs orkesterkassa inte gjordes och heller inte diskuterades. Orkesterkassans revisionsberättelser för 1870-talet saknas, men enligt en redogörelse i Handelstidningen uppgick kassans tillgångar i januari 1876 till närmare 23.000 kr, det mesta bundet i obligationer.[317]

Bidragen för 1878/79 uppgick enligt den preliminära bidragsteckningen till enbart 7.285 kr, knappt hälften av vad de föregående säsongerna hade inbringat. Pengarna samlades därför heller aldrig in. Utan tillgång till protokoll eller uppgifter i stadens tidningar vet vi inte när det formella beslutet om avveckling togs, men 8.6.1878 sades samtliga musiker upp.[318] Verksamheten fortsatte ju ända till 30.9 och till skillnad från musikerna i Göteborgs orkester, stannade musikerna i Musikföreningens orkester kvar hela sin kontraktsbundna tid ut. Musik i Trägårn under sommarmånaderna var sedan tidigare avtalad med Gottfrid Lovén, men dessutom gav orkestern utomhuskonserter på Lorensberg så att inkomsterna för sommarverksamheten 1878 uppgick till närmare 10.000 kr, ett mycket gott ekonomiskt resultat som borde varit skäl nog för att inte lägga ner orkestern.

Förutom att orkestermusikerna sades upp, avyttrades också hela notbeståndet, vilket kan ses som ett tecken på att man inte planerade för någon fortsättning av orkesterverksamheten i staden. Till en början förhörde sig styrelsen hos August Ringnér om denne ville köpa musikalierna för Nya teaterns räkning, men eftersom Ringnér då skulle bli tvungen att låta arrangera om hela materialet för en betydligt mindre orkester, ansåg han att det skulle bli för dyrt.[319] Därefter vände sig styrelsen till James J. Dickson och erbjöd honom att köpa materialet. Detta gjorde nu inte Dickson till sig privat men väl till Göteborgs orkesterkassa, varvid

317. GHT 3.1.1876.

318. Så sent som 15.4 samma år engagerades ytterligare två musiker (en andreviolinist och en trombonist) för den sista tiden fram till 1.10.

319. Brev daterat 30.9.1878 från August Ringnér till direktionen (sig. B, GMF, GSA).

de båda biblioteken slogs ihop.[320] Som ovan har framgått i kapitel 3 lämnades år 1886 hela notmaterialet i Karl Valentins vård.

Som nämndes ovan gjordes aldrig någon slutrevision av den kvarvarande ekonomin för Göteborgs musikförening. Materialet och omständigheterna härom-kring är oklara. Likaså skedde avvecklingen av Musikföreningen utan några tidningsskriverier i form av redaktionella artiklar eller insändare. Överhuvudtaget har ingen diskussion om orkesterns existens förts offentligt med ett mindre undantag där Victor Sjöberg i Göteborgs-Posten formulerade sig så kryptiskt, att man kan ifrågasätta meningen med uttalandet. I recensionen till en abonnemangskonsert skrev han:

> "Musikföreningens gynnare och vänner hade mangrannt infunnit sig, äfven en och annan af dess ej få vedersakare hade infunnit sig – antagligen drifven dit mot sin vilja af den der förargliga nyfikenheten, som ändå alltid till slut tar ut sin rätt."[321]

Sjöberg kan naturligtvis ordagrant ha menat att det verkligen fanns några motståndare till orkestern som aktivt pläderade mot den. Möjligt är också att Sjöberg – onekligen något affekterat – såg en vedersakare i alla dem som inte tidigare hade stött orkestern aktivt. Det senare återfaller i så fall också på honom själv som inte vid någon bidragsperiod stödde insamlingsarbetet.

Varken i det efterlämnade källmaterialet eller i tidningarna finns tecken på att bidragsgivarna sammankallades för diskussion om nedläggelse eller ej. Detta var naturligtvis inte nödvändigt, styrelsen kunde själv fatta beslutet efter det dåliga insamlingsresultatet. Men effekten – att staden skulle ställas utan en "ständigvarande orkester" och utan möjligthet att "främja den musikaliska smaken samt åstadkomma den högre och förädlande njutning som tonkonsten innebär" – var utan tvivel något som påverkade fler personer än dem i styrelsen.

Eller var det rentav inte så? Tidningarnas tystnad i frågan stöder på nytt hypotesen att engagemanget för orkestern inte längre var så stort som det hade varit på våren 1872 då planerna och riktlinjerna för en orkester hade dragits upp. Det är också anmärkningsvärt att orkesterbildningarna aldrig omnämns i framstående göteborgares biografier från den här tiden.

Idén om en orkester i Göteborg fick läggas på hyllan för cirka 25 år framåt, då Göteborgs orkesterförening skulle bildas 1905. Finalen på Göteborgs musikförenings konstnärliga verksamhet – den "dramatisk-musikaliska föreställningen" med bland annat lustspelet *Herre! var så god och tag bort er dotter!* – hade därför en djup symbolisk innebörd och var signifikativ för stadens kulturella tillstånd. Konserten gav med sin blandning av lustspel och aktiva deltagande av stadens

320. Jämför GOK, kassaboken 16.1.1879 (sig. G I:1, GOK, GSA). GMF:s styrelse värderade notmaterialet till mellan 5.000 och 6.000 kr, och sålde det för 4.700 kr.

321. GP 18.2.1878.

kulturbärande skikt en klar antydan om återgången till ett privat kulturliv inom den borgerliga intimsfären.

RESULTATET AV GÖTEBORGS MUSIKFÖRENING

Efter det att Göteborgs musikförenings orkester hade avvecklats och musikerna hade sagts upp och skingrats, blev Göteborg utan en fristående professionell orkester intill år 1905, då Göteborgs orkesterförening bildades. Det faktum att inte längre någon orkester fanns kvar, innebär emellertid inte att orkestrarna inte hade lämnat några spår efter sig. Tvärtom: arbetet med att bygga upp ett konsertväsende med en professionell orkester hade givit mycket näring för den framtida utvecklingen av musiklivet i staden.

På samma sätt som efter Göteborgs orkester var det också efter Musikföreningen några musiker som rotade sig i Sverige och framgent gav egna konserter, bidrog i andras konserter, uppbar musiktjänster samt verkade som pedagoger. Från den tidigare orkestern hade Luzek, Wiesner och Douscha rotat sig i Göteborg. Nu sällade sig dessutom klarinettisten Josef Mraz och violinisten Friedrich Brandt till denna lilla grupp.[322] Vidare flyttade två av de utländska musikerna till Stockholm och berikade därigenom huvudstadens musikliv. Dessa var kontrabasisten Alfred Sommer och fagottisten Carl Wehmeyer.

I motsats till Göteborgs orkesterkassa lämnade inte Göteborgs musikförening några pengar efter sig. I stället var den viktigaste bestående effekten på musiklivet i Göteborg efter Musikföreningens verksamhet den kompetenshöjning som ett så intensivt orkesterarbete hade medfört. Under de år som orkestern verkade erbjöds många Göteborgsmusiker tjänstgöring i orkestern vilket innebar möjligheter för dessa till musikalisk utveckling. Såväl de professionella musiker vilka medverkade i orkestern, som en och annan habil amatör som Emil Levan, fick med orkesterverksamheten ständig teknisk och interpretatorisk träning, nya insikter i repertoar med mera. Orkesterverksamheten utvecklade med andra ord dessa människor rent musikaliskt, och innebar därmed en bred kompetenshöjning inför andra kommande uppdrag inom det offentliga musiklivet, antingen detta gällde orkesterspel, kammarmusikarrangemang eller musikundervisning.

Slutligen skall också nämnas de organisationsutvecklande erfarenheter som orkesterbildningarna innebar. Visserligen kan det framhållas att de personer som var inblandade i de två orkesterbildningarna från 1860- och 70-talen, inte bidrog

322. Mraz bodde i Göteborg till sin död år 1910, se personakt om honom i Göteborgs stadsmuseum. Brandt bosatte sig i Göteborg och var musikaliskt verksam fram till och med mitten av 1880-talet (se Berg 1914) men försvinner sedan från staden (jämför Göteborgs adresskalender 1886 och åren därefter).

med några ytterligare insatser för orkesterbildningar i staden. En del av personerna fortsatte dock att hantera vissa organisatoriska och ekonomiska frågor av betydelse för konsertverksamheten, till exempel genom att sitta i styrelsen för Göteborgs orkesterkassa. Dessutom innebar erfarenheten i sig, nämligen att det gick att organisera en professionell orkester och ha den verksam i staden, en kollektiv medvetenhet som var konstruktiv för kommande planeringar. De nedslående resultaten i och med avvecklingarna har därmed på lång sikt vägt lättare än erfarenheterna i sig.

KAPITEL 6

ÖVERSIKT. ORKESTERBILDNINGAR PERIODEN 1878–1905

Efter avvecklingen av Göteborgs orkester behöll man det ekonomiska företaget Göteborgs orkesterkassa.[1] Orkesterkassans kapital växte successivt, bland annat till följd av handel i hypoteksobligationer och andra värdepapper, vilket en elak tunga skulle kunna säga var karakteristiskt för hur det kulturella kapitalet förvaltades i Göteborg. Orkesterkassan användes inte mer under återstoden av seklet för att bilda en orkester. Däremot delade den vid enstaka tillfällen ut bidrag för enskilda projekt med orkesterkonserter,[2] men det kunde lika gärna hända att den gav avslag på en ansökan, och motiveringen var då att styrelsen ville avvakta händelseutvecklingen och möjligen behövde pengarna till något större projekt längre fram i tiden.[3]

Karl Valentin

En som ofta ansökte hos Göteborgs orkesterkassa var *Karl Valentin* (1853–1918) som under 1880- och 1890-talen hade stor betydelse för det offentliga musiklivet i staden. Valentin var det yngsta barnet i den familj som vi tidigare i denna framställning – framför allt för grosshandlaren Isaac Philips, frun Rosas och dottern Charlottes olika aktiviteter – har stiftat bekantskap med. Även Karl Valentin kom att ägna sig åt musiken om ock på ett delvis annorlunda sätt än vad som var det vanliga, nämligen förutom som pianist även som akademiker. Efter avslutade studier i Uppsala studerade Valentin vid universitetet i Leipzig och blev år 1885 filosofie doktor i musikforskning över en studie om svenska folkmelodier.[4]

I samband med att Valentin blev färdig med sina studier slog han sig ned i Göteborg och gjorde vad fler före honom hade gjort: i december 1884 bildade han sällskapet *Sångföreningen*, som huvudsakligen var en kör.[5] Tillkomsten av

1. Detta fanns för övrigt kvar ända till år 1969 då det avvecklades och uppgick i Göteborgs kommuns förvaltning.
2. Se protokoll för till exempel 24.11.1886 (sig. A:2, GOK, GSA).
3. Se protokoll för till exempel 20.12.1889 (sig. A:2, GOK, GSA).
4. *Studien über die schwedischen Volksmelodien.* Avhandlingen är anmärkningsvärd av flera anledningar, inte minst för att den svenska akademiska musikforskningen under denna tid var mycket outvecklad, se vidare Dahlstedt 1986 ss. 25–60, särskilt ss. 46f om Valentin.

Sångföreningen är intressant ur flera aspekter. För det första därför att föreningen grundades i en tid då Harmoniska sällskapet var inaktivt. Liknande förhållanden hade rått även tidigare när musiksällskap hade bildats i Göteborg, till exempel Orphei vänner och Måndagssällskapet. Men det framgår också i en PM, som är skriven angående Sångföreningens verksamhet, att musiklivet i Göteborg under en tid strax före Sångföreningens bildande hade kännetecknats av stridigheter, men att de nu var bilagda.[6] Utvecklingen med Sångföreningen följde mönstret från tidigare, nämligen att sällskapet efter en tid, närmare bestämt år 1886, gick samman med Harmoniska sällskapet. Ledare för sällskapet, som därigenom på nytt blev aktivt och levde vidare, blev Karl Valentin.

En andra intressant aspekt som anges i den nämnda promemorian är att förebilden för Sångföreningen var Sällskapet Gnistan, som grundades år 1878 och framför allt gav stöd åt konstlivet i Göteborg. Det handlade enligt promemorian om vikten att förankra musiken i det övriga samhällslivet, och på samma sätt som detta hade lyckats för konstens del med Sällskapet Gnistan, var nu önskemålet att också förankra musiken i samhällslivet med sällskapet Sångföreningen.

En tredje intressant aspekt med föreningen är vad den anger som sitt huvudsakligaste mål, nämligen "anskaffandet av en orkester". Detta önskemål skulle inte bli uppfyllt ännu på länge, men det visar att tanken och drivkraften hos de aktiva i musiklivet fanns kvar.

Stora teaterns orkester

En särskild orkester fanns dock i staden, nämligen den vid Nya teatern, eller som den från år 1880 hette, *Stora teatern*.[7] August Ringnér som köpte teatern vid den exekutiva auktionen år 1871 tog själv över ledningen från år 1874. Vid hans död år 1880 övergick äganderätten till Ringnérs svåger Brinchmann som dock bodde i Köpenhamn och därför hyrde ut teatern till andra teaterdirektörer fram till år 1899 då Albert Ranft köpte teatern och själv tog över ledningen.[8]

Som tidigare gavs vid teatern till största delen talpjäser men även opera och operett kunde ibland uppföras. Mycket litet material finns om den orkester som var knuten till teatern. Eftersom teatern var privatägd och de olika teaterdirek-

5. Se artikel i GHT 9.12.1884. Sångföreningens efterlämnade källor är inordnade i Harmoniska sällskapets, GSA. Se även klipp i Valentinska familjearkivet, sig. L 112:14 Kapsel II, KB.

6. "Dels är det kotteri- och partiväsen som en tid söndrat musiklifvet härstädes nu dessbättre försvunnet." (PM angående Sångföreningens verksamhet, "Oordnade handlingar", sig. B, HS, GSA). Den sista konsert som Harmoniska sällskapet hade haft innan det på nytt blev overksamt var 26.4.1879 då Elfrida Andrée själv framförde sin komposition *Snöfrid*.

7. Namnändringen genomfördes av Emil Hillberg som under några månader 1880 hyrde teatern och ruinerade sig, se Pettersson 1992 s. 55.

8. Bland andra hyrde Frans Hedberg teatern under åren 1881–83.

törerna skötte sin administration efter eget gottfinnande, har inte något egentligt källmaterial om orkestern lämnats till eftervärlden. En källa är Emil Levan som ofta i brevväxlingen med sin äldre vän Ameen berättade om arbetet i orkestern och vilken glädje detta beredde honom. Men en än viktigare källa är några dokument som finns bevarade i Karl Valentins efterlämnade material.

Det är känt att Karl Valentin på olika sätt under åren arrangerade orkesterkonserter i Göteborg. Bland annat arrangerade han den 14 och 15.4.1894 konserter med en 41-mannaorkester från Köpenhamn, och han sökte hos Göteborgs orkesterkassa bidrag för att kunna göra om ett likadant arrangemang året därpå.[9] Valentin arrangerade emellertid också konserter på egen hand och hyrde då med egna medel både Stora teatern och dess orkester. Detta gjorde han bland annat 7.5.1887, och i hans bevarade papper från detta tillfälle framgår att ifrån teaterns orkester medverkade 16 musiker. Dessutom finns avlöningslistor där det framgår att ytterligare cirka 8 musiker ingick i Valentins orkester, det vill säga sammanlagt 24 musiker. Dessa extra musiker tycks vara en blandning av amatörer och militärmusiker.[10] Om detta stämmer innebär det att Valentin år 1887 fick bygga upp sin orkester *i princip* på samma sätt som Czapek hade gjort trettio år tidigare, det vill säga med en blandning av militärmusiker, amatörer och civila professionella. En viktig skillnad gällde dock: andelen civila professionella musiker var nu på 1880-talet den avgjort största kategorien.

Däremot vet vi alltså inte under vilka betingelser musikerna arbetade i orkestern på Stora teatern. Kapellmästare var Carl Hultén som också skymtade i kulisserna till Musikföreningens verksamhet. Flera av musikerna i orkestern känner vi igen från de tidigare orkestrarna, nämligen – förutom en del regementsmusiker: A. Luzek, J. Mraz, J. Thyboni, P.J. Ållander, E. Levan och A. Forsberg. Dessutom återfinner vi J. Douscha som tidigare medverkade i Göteborgs orkester. Douscha som var oboist bosatte sig i Göteborg efter orkesternedläggelsen 1866 och kom att ägna sig åt merkantil verksamhet. Han ingick inte i Musikföreningens orkester men däremot senare i Stora teaterns orkester. Det är troligt att han har kunnat kombinera sin huvudsysselsättning dagtid med detta orkesterspel på kvällstid.[11] På samma sätt gjorde postmannen Emil Levan och organisten i Hagakyrkan P.J. Ållander.

9. Se brevmanus "Till Göteborgs Orkesterkassas Styrelse" i Valentinska familjearkivet, signum L 112:14, kapsel I "Göteborgs Harmoniska sällskapet", KB.

10. Namnlistorna finns i L 112:14, kapsel I "Göteborgs Harmoniska sällskapet", Valentinska familjearkivet, KB.

11. Att Douscha också ibland arrangerade egna konserter omtalas av Berg 1914 t.ex. s. 477.





Peter Lamberg, Karl Valentin och Eduard Magnus. (Källor: Peter Lamberg (Göteborg), KB och GSM)

Orkestersällskapet L.L. och Göta Par Bricole

År 1887 bildades *Orkestersällskapet L.L.* av ett 20-tal amatörer och gav cirka två konserter per säsong. Ledare för sällskapet var till en början direktör Säfstrand men senare också Oscar Lemming, en militärmusiker som tidigare hade medverkat i Göteborgs musikförening. Sällskapet tycks dock ha upplösts redan efter några år, och av konsertannonserna att döma var den musikaliska nivån relativt låg och amatörmässig. Vid de få konserter som orkestersällskapet arrangerade framfördes endast ett fåtal orkesterverk, oftast av underhållningskaraktär, och resten av programmet upptogs av soloverk som framfördes av andra musiker.[12]

En likartad amatörsammanslutning gjordes inom Göta Par Bricole och var verksam under 1890-talet. Det är oklart hur stor orkestern har varit, dock är det känt att enligt tidigare mönster har den bestått av både yrkesmusiker och amatörer. Kapellmästare var bokhållare Carl Möller, och bland musikerna återfinner vi bland andra Emil Levan. Den musikaliska nivån på orkestern beskrivs bäst i ordenssällskapets egen historik:

> "Ouvertyren till Oberon av Weber var en rätt svår uppgift, där inledningen togs något långsamt men för övrigt med i allmänhet god sammanhållning."[13]

12. Berg 1914. Se också artikel i GHT 16.4.1887 inför sällskapets första konsert.

Peter Lamberg

Den som bäst kan skildra orkesterverksamheten i Göteborg under den sista perioden av 1800-talet är stadsnotarien och sedermera borgmästaren *Peter Lamberg* (1857–1924):

> "Under året 1892–93 inträffade en för mig i visst avseende rätt betydelsefull händelse. I Göteborg fanns på den tiden ej någon stående orkester. Instrumentalkrafterna – från småkapell på värdshus, Göta artilleriregemente och amatörer – samlades då och då försöksvis till någon större instrumentalkonsert. Den, som i detta avseende lade ned mycket intresse var Karl Valentin, som under denna tid vistades i Göteborg och arbetade såsom dirigent i Harmoniska sällskapet. Emellertid var det ej med större framgång han ledde orkesterprestationer, han hade ej den därtill nödiga ledarebegåvningen. Han hade också så småningom slutat att giva orkesterkonserter och ägnade sig åt körkonserter med ackompagnement av piano."[14]

Den för Lamberg betydelsefulla händelsen under säsongen 1892/93 var att en orkesterbildning kom till stånd med Lambergs medverkan. Den hade sin upprinnelse i att August Lindberg som hyrde både Stora teatern och Mindre teatern hade engagerat musiker till en 30-mannaorkester för att kunna uppföra operor. Ivar Hedenblad som verkade i Stockholm och Uppsala tog, när han fick kunskap om detta, kontakt med Peter Lamberg i Göteborg och engagerade denne till att förstärka orkestern med ytterligare 20–30 musiker. Dessa extramusiker engagerades både från Göteborg och från andra ställen, och bland annat alternerade Tor Aulin och Lars Zetterquist som konsertmästare och solister. Framstående amatörer som medverkade var vår kände Emil Levan (violin), häradshövdingen Hans Hult (violin) och bankdirektören J.O. Jacobson (violoncell).[15]

Wilhelm Berg uppger att orkestern uppgick till 56 musiker varav 39 man var stråkmusiker. Under Hedenblads ledning gav orkestern tre konserter under säsongen, och vid den första den 10.12.1892 bestod programmet av Mendelssohns symfoni a-moll, Beethovens uvertyr till *Egmont*, Griegs pianokonsert a-moll (solist: Franz Rummel), Monsignys "Chanson et Rigodon" ur *Aline, reine de Golconde* samt inledningen till Halléns *Vom Pagen und der Königstochter*.[16]

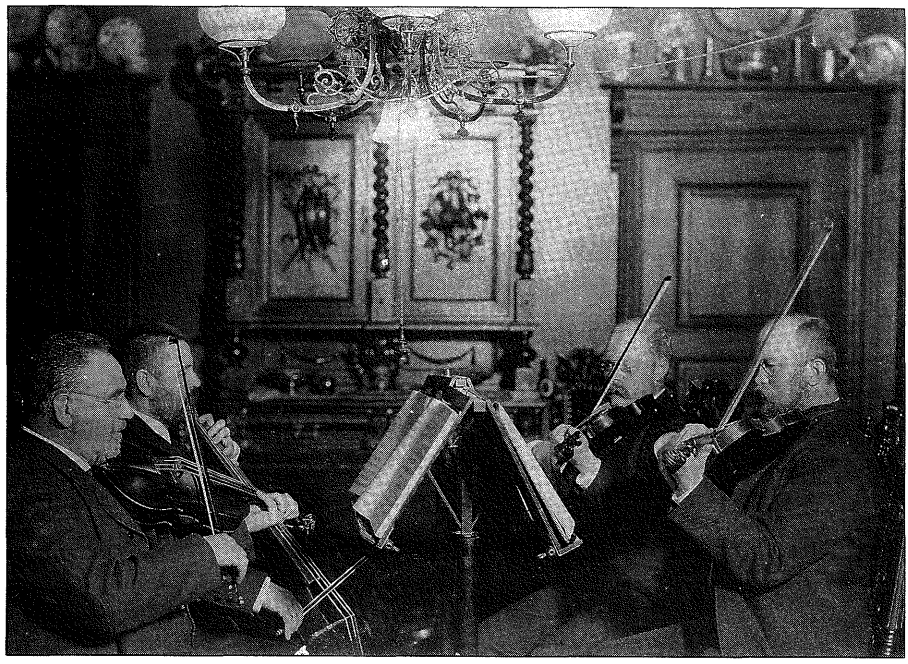
Denna orkesterbildning var emellertid tillfällig, och i övrigt var man som Lamberg berättade hänvisad till vad som kunde åstadkommas genom att sätta

13. Åkerlund 1918 s. 201. Se också anfört arbete ss. 198–201 och 205. Det framgår inte under hur lång tid orkestern var verksam. Åkerlund uppger (s. 201) att "Stommen till denna orkester utgjordes av C. Bredberg, E. Levan, Arn. Lundin, Ch. Kragh, Hj. Kjellberg, Alban Andersson, V. Kindlund, T. Rosell, J.O. Jacobsson, O. Wennberg och C.F. Chronander."

14. Lamberg, *Vår familjs ursprung* s. 130. Peter Lambergs arkiv, Göteborg.

15. Lamberg, *Vår familjs ursprung* s. 131. Peter Lambergs arkiv, Göteborg.

16. Berg 1914 s. 610. De två övriga konserterna ägde rum 14.1.1893 och 25.2.1893.



Den första stamkvartetten för Sundbergska kvartettsällskapet. Från vänster Joseph Czapek, bankdirektör Oscar Jacobson, häradshövding Hans Hult och postmästare Emil Levan. (Källa: Sundbergska kvartettsällskapet)

ihop befintliga resurser i staden. Detta innebar att orkesterkonserter gavs endast undantagsvis. Vid enstaka tillfällen kom också andra orkestrar på besök, till exempel Berlinerfilharmonikerna under säsongen 1896/97. Arrangör för det gästbesöket var *Nya Musikföreningen i Göteborg*, som grundades i september 1895 och under de två första åren var en privat förening, men från årsmötet i mars 1897 blev öppen för allmänt medlemsskap.[17]

Som Lamberg antydde blev Karl Valentin allt mindre aktiv i musiklivet med undantag för sina egna körkonserter till pianoackompanjemang. Under hans sista två år i Göteborg ledde han de Folkkonserter som Göteborgs arbetarinstitut arrangerade, men år 1897 flyttade han ifrån Göteborg och verkade under resten av sitt liv i Stockholm bland annat som sekreterare för Kungl. Musikaliska akademien. Efter Karl Valentin övertog Elfrida Andrée ledningen för folkkonserterna. Som en av de mer anmärkningsvärda händelserna i stadens konsertliv med hänseende till orkestermedverkan, skall också nämnas det uppförande av Andrées *Snöfrid* för soli, kör och orkester till text av Viktor Rydberg. Det var tonsättaren

17. Se "Nya Musikföreningen i Göteborg", sign: Acc. 1962:14, Göteborgs universitetsbibliotek. Se också *Musikföreningen i Göteborg stiftad den 18 mars 1897* [stadgar och matrikel].



Eugène Sundberg (Källa: GSM)

själv som ledde framförandet, och precis som tidigare fick hon även nu erfara de starka krafter som fanns emot henne som kvinnlig dirigent. I samband med uppförandet skrev hon till sin vän S.A. Hedlund:

> "Den ena kapellmästaren efter den andra härstädes retar sig fördärvad och lägger knappast tänkbara elaka hinder i min väg, bara därför att jag äger en okuvlig lust att sysselsätta mig med orkester."[18]

Sundbergska kvartettsällskapet

Ännu en resurs i stadens musikliv skall nämnas även om den var helt privat, nämligen *Sundbergska kvartettsällskapet*. Grosshandlaren Eugène Sundberg har i tidigare kapitel omtalats som en av de främsta amatörerna i stadens musikliv. Efter intryck av Mazerska kvartettsällskapet i Stockholm, grundat år 1849, ville även Sundberg bilda ett privat kvartettsällskap i sin hemstad. Han skrev därför om sitt testamente och donerade 10.000 kr för bildandet av ett sådant. Sundberg avled år 1883 och ett år senare bildades sällskapet. Till skillnad från Mazerska kvartettsällskapet har det i Göteborg dock förblivit privat och ger ej offentliga konserter.[19]

18. Citerat efter Larson 1971 s. 22.

Konserthuset på Heden och Göteborg orkesterförening

De händelser som föregick det slutliga bildandet av en permanent orkester, vilket även är intimt förbundet med byggandet av ett konserthus, skall här endast summariskt återberättas. En av huvudpersonerna i detta arbete var Peter Lamberg, som alltsedan början av 1890-talet hade tagit aktiv del i organisationsarbetet för ett utbyggt orkester- och konsertliv.[20]

I maj 1900 bildades på Göteborgs orkesterkassas initiativ en konserthuskommitté med handlanden George Murray som ordförande och bland andra bankdirektören Herman Mannheimer och Peter Lamberg som ledamöter.[21] Avsikten var att slutligen få till stånd ett konserthus i Göteborg, och man siktade framför allt in sig på att få del av den utdelning ur Renströmska donationsfonden som ägde rum ungefär vart åttonde år när avkastningen uppgick till en halv miljon kronor. Denna tidpunkt närmade sig nu, och kommittén fick tio ledamöter ur stadsfullmäktige att ställa sig bakom en motion om att anslå 300.000 kr ur Renströmsfonden till ett konserthus på Gustaf Adolfs torg.[22] Emellertid uppkom också ett motförslag om byggandet av ett lungsotssanatorium, vilket var det förslag som vann omröstningen.

I detta läge föreslog arkitekten Ernst Krüger att, efter modell från Stuttgart, man skulle bygga ett konserthus av trä, vilket väsentligt skulle förbilliga byggandet. Förslaget gillades av bland andra Lamberg, Mannheimer och Murray, och de tog tillsammans med styrelsen för Eduard Magnus musikfond, Elfrida Andrée samt ytterligare några inititativ till att bilda ett aktiebolag, *AB Göteborgs Konserthus*. Efter lyckad aktieteckning för 104.000 kr kunde bolaget bildas i april 1904. Kommunen ställde tomt och alla kostnader förknippade med mark- och vägröjning, avlopp med mera till förfogande. Huset grundlades i juli 1904 och redan i slutet av nästkommande januari stod det färdigt så när som på en del målningsarbeten. Det provisoriska *Konserthuset på Heden* kunde invigas den 11 februari 1905 med en för tillfället sammansatt 55-mannaorkester under ledning av Tor Aulin.[23]

Efter diskussioner om ett konserthus som första gången hade förts på tal på 1850-talet, hade staden till slut fått ett provisoriskt i trä.[24] Som det så ofta blir, blev det provisoriska allt mer permanent ända tills det brann ner fredagen den

19. Sundbergska kvartettsällskapet gav till sitt hundraårsjubileum 1984 ut en minnesbok, se Cederblom 1984. Angående Mazerska kvartettsällskapet, se Hedin 1949.

20. Peter Lamberg var dessutom sångare och medverkade vid flera konserter som solist, se Lamberg *Vår familjs urpsrung* s. 132 med flera ställen.

21. *Förslag till Konserthus i Göteborg.* 1902, s. 3.

22. Se *Förslag till Konserthus i Göteborg.* 1902 samt *Förslag till Konserthus i Göteborg. Komiterades utlåtande nr 2.* 1903. Se också *Göteborgs konserthus* 1915 s. 6.

23. *Göteborgs konserthuset den 11 februari 1905* samt Lamberg: *Vår familjs urpsrung* ss. 139f.

24. Beskrivning av byggnaden i *Göteborgs konserthus* 1905.



Konserthuset på Heden låg utmed Gamla allén/Södra vägen och hade sin entré mot norr, dvs. mot Exercishuset. (Källa: GSM)

13.1.1928. Då tillsattes den kommitté vars arbete ledde fram till att konserthuset vid Götaplatsen kunde invigas år 1935, och först därmed fick staden det ickeprovisoriska konserthus som hade planerats i nästan hundra år.

I samband med att konserthuset på Heden stod klart, sammankallades i april 1905 de olika ekonomiska och organisatoriska resurser som fanns i staden för att slutligen organisera bildandet av en permanent orkester. Dessa organisationer var Göteborgs orkesterkassa, Harmoniska sällskapet, Nya Musikföreningen i Göteborg, Sundbergska kvartettsällskapet, AB Göteborgs Konserthus och framför allt den nybildade *Eduard Magnus musikfond.*

Diskussioner om en orkesterbildning hade förts i staden sedan början av 1850-talet. Det nu starkaste incitamentet för att på nytt ta upp frågan, var – förutom det nya konserthuset – den Magnusska musikfonden. Den hade instiftats efter en testamentsdonation av makarna Göthilda och Pontus Fürstenberg, vilka hade avlidit i november 1901 respektive i april 1902. Fonden instiftades till minne av Göthildas far Eduard Magnus, som hade varit en av de främsta bidragsgivarna till de tidigare orkesterbildningarna.

Fondens storlek uppgick till 383.604 kr och var enligt testamentet avsett för att man "måtte bilda ett musikkapell med ändamål ej endast att giva självständiga

konserter samt att, mot eller utan ersättning, även med orkestermusik bidraga till teater- och allmänna föreställningar samt vid konserter."[25] Den gamla kopplingen att ha en orkester för både självständiga konserter och för att ge understödjande teatermusik fanns alltså kvar.

Den nya verksamheten organiserades med så kallade *garanter*, vilka med ett bindande medlemsskap på tre år och en större summa pengar skulle garantera orkesterns ekonomi. Vidare erbjöds folk att teckna sig som *stiftare* varvid man skulle bidraga med 100 kr per år samt slutligen som *ledamöter*, vilka fungerade som en slags abonnenter där man köpte sig en fast stol för fem konserter per år. Redan den 26 april 1905 hade teckningen lyckats så väl att ett konstituerande möte för *Göteborgs orkesterförening* kunde hållas, och i den nya styrelsen valdes Peter Lamberg till ordförande.

Orkesterns storlek var omkring 45 man och kapellmästare blev den tyske Heinrich Hammer, som tidigare under våren hade givit ytterligare två konserter efter Tor Aulins invigningskonsert. Hammer var nu den som, i likhet med Czapek och Hallén tidigare, fick resa utomlands för att engagera musiker.[26]

25. Citerat efter Hilleström 1980 s. 7.

26. Hilleström 1980 ss. 8f.

KAPITEL 7

SAMMANFATTNING OCH DISKUSSION

Som utgångspunkt för det händelserika tredje kvartseklet vad gäller det offentliga musiklivet i Göteborg, kan man ta den böhmiske musikern Joseph Czapeks ankomst till staden år 1847 med sin orkester die Steyermärkische Gesellschaft. I mars 1848 slog sig Czapek ned i staden och blev den trogen till sin död år 1915. Ett tydligt bevis för den låga professionella nivån på stadens musikliv kring mitten av förra seklet, är det faktum att Czapek från början fick ledande musikbefattningar inom flera samhällssektorer såsom regementsmusiken, skolundervisningen och kyrkomusiken. Dessutom blev Czapek ledare för Harmoniska sällskapet som var en privat musikförening för det ledande skiktet inom staden, och slutligen tog Czapek tidigt egna initiativ till kapellbildningar och konsertarrangemang av olika slag.

I kapitlet "Inledning" presenteras begreppet *offentlighet*, vilket skall förstås som den intressesfär som definieras av ett samhällsskikt eller en samhällsklass och samtidigt utgör den uttrycksform som denna grupp, formad av privatpersoner, dels interagerar i som enskilda individer, dels använder sig av som grupp i sitt uppträdande inför samhället i övrigt. Situationen vid offentlighetsbildningen karakteriseras av en maktkamp, och offentlighetsbildningen är ett uttryck för denna maktrelation mellan olika grupper. Därmed är det också självklart att offentlighetsbildningen förändras med förändringen av maktrelationerna i ett samhälle.

I det borgerliga musiklivet i Göteborg är flera olika *offentlighetsformer* identifierbara. Den som hörde till den äldre samhällsordningen har kallats den *representativa offentligheten* och har sin egentliga härledning i en äldre samhällsstruktur präglad av hov, stånd, krigsmakt och kyrka. Alla dessa maktinstitutioner var som givna av Guds nåd och visade med sina maktredskap upp sig inför folket. Hov och adel fanns nästan inte alls representerade i Göteborg, men krigsmakten och kyrkan fanns där, och en av de viktigaste insignierna för dessa institutioner var musiken. Musiken användes framför allt i krigsmaktens och kyrkans egna ceremonier, men inte minst genom de musiker som var anställda vid dessa institutioner, var de också en resurs för musiklivet i övrigt. Stadens befolkning kunde ofta glädja sig åt militärmusiken så som den framfördes vid parader, det vill säga när musikerna spelade i tjänsten. Dessutom musicerade de också utanför sin tjänstgöring både i stadens parker och som extra medverkande i konserter liksom vid privata fester.

De människor som berördes av utvecklingen inom det offentliga borgerliga musiklivet var en minoritet av stadens befolkning. Internationellt hade dessa människor sin jämförelse i ett litet välmående borgerskap som hade både egendom och bildning som sina väsentligaste maktredskap. Jag benämner denna samhällsklass för borgarklassen eller bourgeoisien, till skillnad från dels medelklassen eller småborgerligheten, dels den stora underklassen. I det borgerliga musiklivet ingick representanter för de sistnämnda samhällsklasserna som musiker men endast i ringa utsträckning som publik.

Den nya borgarklassen manifesterade sig i sina egna offentlighetsformer, vilka också tog sig uttryck i musiklivet. Den ena offentlighetsformen kan vi kalla för en *ideellt betingad borgerlig offentlighet* eller *salongsoffentlighet*. Den var delvis privat, delvis offentlig till sin karaktär och tog sig uttryck i intressesammanslutningar av olika slag. Dessa var på ett plan öppna för medlemsanslutning och med samhällelig insyn, men på ett annat plan genom social utstötning slutna och enbart tillgängliga för den egna gruppen. Ett konkret exempel på denna offentlighetsform var det ovan nämnda Harmoniska sällskapet med medlemmar ur den göteborgska makteliten, som gav konserter för den egna intressegruppen med full samhällelig insyn men utan tillträde för obehöriga. Ett annat exempel på denna offentlighetsform var den så kallade *salongskulturen*. Även i denna fanns en viss samhällelig insyn samtidigt som borgarklassen gav offentlighet åt sin kultur och sina levnads- och umgängesvanor utan att släppa in andra än företrädare för den kulturella kompetens som var en viktig definierande egenskap hos det egna samhällsskiktet. Ett annat begrepp för denna offentlighetsform är *publikrelaterad privathet*, en term som väl illustrerar denna kulturforms janusansikte.

Musikaliskt tog denna offentlighetsform sig uttryck i ett rikt musikliv som var förbehållet de människor som hade tillträde till sammanslutningar och salonger. De som stod för musicerandet var dels representanter ur den egna samhällsklassen, dels eliten av de yrkesmusiker som bjöds in till salongerna. Den musik som skapades var något av det bästa som samhällets samlade musikresurser kunde presentera, men den var otillgänglig för det stora flertalet.

Som en tredje offentlighetsform skall den egentliga *borgerliga offentligheten* nämnas. Den var rent marknadsanpassad och karakteriserades av att musiken hade blivit en vara, vilken man som privatperson förhöll sig till som *publik*. Det tidigare förhållningssättet där man antingen var direkt musikaliskt medagerande eller där musiken ingick som en del i ett salongsumgänge, var inte längre aktuellt. Musiken som vara inom den borgerliga offentligheten medförde flera genomgripande förändringar. Den första var en allt större tonvikt på professionella musikers medverkan på bekostnad av amatörerna som allt mer trädde i bakgrunden. Den andra var en ökad kommersialisering omkring musiken men också nya konsertformer där musikens autonomi som estetiskt objekt framhävdes. En tredje

förändring var ett nytt biljettsystem med möjlighet för envar att köpa lösbiljetter, vilket medförde en ökad demokratisering av konsertlivet.

Som framgår av offentlighetsbegreppet uppstår spänningen i kontaktytan mellan det privata och det offentliga. Göteborg var en liten stad i förhållande till de höga ambitioner som fanns hos ett fåtal för att bygga upp musiklivet. Detta innebar en begränsad marknad för det slag av konserter som fanns i Europas storstäder. Litenheten gällde såväl antalet professionella musiker som publikunderlaget. Vad som därför blev en naturligt utveckling i Göteborg, och därtill en nödvändighet för att få de önskade förändringarna till stånd, var en samverkan mellan de aktiva i de olika offentlighetsformerna. När Joseph Czapek från år 1854 började bygga upp en orkester för att få möjlighet till att ge klassiska konserter med framför allt hela symfonier av de klassiska mästarna, använde han sig av sina egna militärmusiker. Därtill använde han de goda amatörer som fanns bland borgarklassen och som en tredje grupp några professionella musiker som han på eget bevåg engagerade från Tyskland och övertalade att bosätta sig i Göteborg. Dessa tre musikerkategorier representerade de olika offentlighetsformer som jag presenterade ovan, nämligen den *representativa offentligheten* för militärmusikerna, den *publikrelaterade privatheten* för amatörmusikerna och den marknadsmässigt betingade *borgerliga offentligheten* för de professionella musikerna.

Ovan omtalades att *bildning* var ett viktigt begrepp under 1800-talet. Men bildning var också någonting som kostade mycket, dels för att det krävdes fri tid att ägna sig åt bildningen, dels för att undervisningen i sig kostade. Bildning blev därmed oftast förbehållen de besuttna. I Göteborg rekvirerade borgarklassen för sina döttrar och sig själva en av Europas ledande tonkonstnärer och musikpedagoger: Bedřich Smetana. Han kom att stanna här i fem säsonger under perioden 1856–61 med ett återbesök under våren 1862, och under den tiden höjde han den musikaliska bildningsnivån hos ett antal förmögna familjer avsevärt. Döttrarna i familjen undervisades i piano, och föräldrarna drillades i körsång. Dessutom fick enskilda undervisning i solosång, gehörslära, teori och komposition.

Smetana verkade inte bara som pedagog i Göteborg. Som en av Europas främsta pianister gav han också en mängd konserter, och i synnerhet de kammarmusikkonserter som han regelbundet varje säsong arrangerade tillsammans med Joseph Czapek och August Meissner var exempel på en ny konsertform, där det autonoma musikverket ställdes i centrum för sitt eget estetiska värdes skull och för att verket representerade de klassiska värden som publiken hade lärt sig uppskatta. Men Smetana var också en varm anhängare av de nya konstärliga ideal som framför allt framhölls av Franz Liszt och Richard Wagner, och göteborgarna fick genom Smetanas försorg för första gången höra musik av dessa tonsättare liksom av Schumann och Chopin.

Hur länge Smetana hade planerat att stanna i Göteborg visste han förmodligen inte själv. Han lämnade staden och verksamheten, som han trodde för gott, i april

1859 till följd av att hans hustru Kateřina var döende, men redan till hösten återkom han till staden, nu som änkeman och nyförälskad i den kvinna Bettina som han sommaren därpå skulle gifta sig med och ta med sig till Göteborg för en sista säsong. Att han slutligen lämnade Göteborg berodde på att de politiska och kulturella förhållandena i Böhmen och Prag förändrades så att han började se en möjlighet att kunna bygga upp en verksamhet där istället. Perioden i Göteborg hade från början varit en frivillig men motvillig exil.

Under hela sin verksamhet i staden verkade han för att höja både bildningsnivån och musikutbudet vid konserter. Han umgicks också nära med många av familjerna inom stadens ledande skikt. Till dem, vilka också var de som styrde staden ekonomiskt, politiskt och kulturellt, framförde han vid upprepade tillfällen sin önskan om att få till stånd en professionell orkester. Czapeks orkester var trots allt ett provisorium. När Smetana för gott lämnade Göteborg skrev han i ett brev till František Ulm att han nu hade tröttnat på den svenska senfärdigheten och därför reste hem.

Att detta skulle vara anledningen till att han lämnade Sverige bakom sig stämmer inte. Däremot kan vi vara förvissade om att han verkligen framförde sina önskemål om att en orkester i Göteborg skulle komma till stånd. Det kan därför se ut som en ödets ironi att Smetana vid sitt återbesök i staden våren 1862 möttes av beskedet att man nu var igång med att bilda en orkester.

Ytterligare en viktig faktor som styrde behovet av en orkester skall nämnas, nämligen teaterverksamheten i staden. I samband med teaterföreställningar ingick som regel att även musik framfördes. Detta ingick i en strävan att skapa en "helkväll" med både tal, sång och musik. Som *mellanaktsmusik* kunde nästan vad som helst framföras, beroende på vad det fanns för resurser i form av musiker och repertoar. Göteborg hade under 1850-talet inte något eget permanent teatersällskap utan var beroende av tillresande sådana. Teatersällskapen knöt ofta några musiker till sig, men det förväntades också att det skulle finnas lokala musiker där teatersällskapet reste på sina turnéer.

I Göteborg hade under 1850-talet diskuterats att bygga den Nya teatern som till slut kunde invigas i september 1859. Straxt efter invigningen uppvaktade teaterdirektör Stjernström från Stockholm, som hade ansvarat för invigningen, styrelsen för Nya teatern och donerade en grundfond som skulle användas för kapellbildningar för tillresande teatersällskap när dessa hyrde Nya teatern. Fonden kallades *Göteborgs orkesterkassa* och användes bland annat till att avlöna ett antal professionella musiker, så att de kunde bo permanent i staden och utgöra en stomme för den orkester som Czapek ledde och som också användes som teaterorkester.

Därmed skulle man kunna säga att det slutligen var teaterns behov som ledde till den första professionella orkesterbildningen i Göteborg, vilken kom till stånd år 1862 med namnet *Göteborgs orkester* härlett ur Göteborgs orkesterkassa som

blev namnet på det ekonomiska företaget. Teaterns behov var visserligen också av stor betydelse, men lika betydelsefull var önskan att ha en fristående orkester som kunde användas för konsertlivet både med egna konserter och med orkesterstöd för tillresande musiker när de gav konserter i staden. Detta formulerades tydligt i de upprop som gjordes för att få folk att teckna sig för bidrag. Det märktes också på hur orkestern bildades som självständig gentemot Nya teatern, även om orkesterstyrelsen träffade avtal med teaterns styrelse om samverkan och tvång för tillresande teatersällskap som ville hyra teatern att också hyra orkestern.

Trots detta kom Göteborgs orkester att ha en mycket liten egen verksamhet, och man kan med fog säga att bidragsgivarna inte fick mycket för de pengar de bidrog med. Orkestern under ledning av Joseph Czapek fungerade istället desto mer som operaorkester för de operasällskap som relativt tätt gästade staden under den period som orkestern var verksam. Men det ekonomiska läget var hela tiden kärvt för orkestern, och med vikande publikunderlag och utan nya tillresande operasällskap i sikte, beslöt styrelsen att avveckla orkestern efter sommaren 1866.

Nedläggningen av orkestern innebar dock inte ett fullkomligt nederlag för de idéer som hade satts i verket med Göteborgs orkester. Tre av musikerna bosatte sig permanent i staden och ytterligare några stannade kvar en tid och bildade nya ensembler. Resultatet av bakslaget med att orkestern lades ned blev naturligtvis märkbart i stadens musikliv. Samtidigt fick staden tillskott med en del professionella musiker, vilka skulle komma att få stor betydelse framgent. Dessa var framför allt Elfrida Andrée, domkyrkoorganist från år 1867, och bröderna Beyerböck.

Tankarna på en permanent fristående orkester fanns kvar och realiserades på nytt år 1872 med bildandet av *Göteborgs musikförening*. Ny kapellmästare blev den unge Andreas Hallén, göteborgare av födseln och nyss hemkommen efter musikstudier i Tyskland. Även den nya orkestern förhöll sig fristående till Nya teatern, som dessutom hade bytt ägare efter konkursen år 1871. Spelningar vid teatern var fortfarande en viktig verksamhet för orkestern och utgjorde den ekonomiska grunden för orkesterns existens. Men den nya orkestern hade också, till skillnad från den förra, en omfattande egen verksamhet i form av tio abonnemangskonserter per säsong, utomhuskonserter i stadens parker varje sommar, populärkonserter, välgörenhetskonserter med mera. Ledningen för den nya orkestern hade med andra ord tagit erfarenheterna av misslyckandet med den gamla orkestern till sig, och satsade därför offensivt på ett sätt som aldrig tidigare hade skett i stadens offentliga musikliv.

Den nya orkestern var verksam i sex säsonger och hade en mycket hög verksamhet men avvecklades trots det efter sommaren 1878. Orsaken var även denna gång lägre publiktillströmning än vad orkesterledningen hade förväntat sig samt en tilltagande lågkonjunktur och därmed motvilja hos bidragsgivarna mot att stödja orkestern.

Om man utefter en tidsaxel ritar en "intensitetskurva" för konsertlivet i Göteborg med orkesterbildningarna och jämför den med en motsvarande kurva för marknadskonjunkturen, finner man att kurvorna sammanfaller. Czapeks första kapellbildningar under mitten av 1850-talet sammanföll med den högkonjunktur som följde på Krimkriget. Mot slutet av decenniet gick konjunkturen tillbaka men kom åter upp i början av 1860-talet när Göteborgs orkester bildades, för att på nytt falla år 1866. Efter ytterligare några år steg konjunkturen och i synnerhet åren 1871–75 var mycket gynnsamma för näringslivet, vilket dock direkt avlöstes av en omfattande lågkonjunktur med allvarliga följder för både privatpersoner och näringsliv.

Den period som nu, det vill säga från mitten av 1870-talet, inleddes kallas i europeisk historia för "the great depression". Detta påverkade även Sverige med len återhållsam konjunktur fram till 1890-talet då samhällsekonomin åter vände uppåt. Det är troligt att den svaga marknaden förde med sig en försiktigare hållning när det till exempel gällde satsningar på kultur. Inom konsertlivet och orkesterutvecklingen i Göteborg kan vi för det sista kvartsseklet av 1800-talet märka en återgång till tidigare former. En orkesterbildning fanns mer eller mindre kontinuerligt vid Stora teatern och användes som tidigare för teatermusik och vid enstaka tillfällen också som operaorkester. Med denna resurs och med andra värdshuskapell, regementsmusiker och amatörer organiserades ibland orkesterkonserter, men man kan inte tala om någon kontinuitet i denna del av konsertlivet.

En person som från år 1884/85 verkade i stadens offentliga musikliv var Karl Valentin. Han var den nya ledaren för Harmoniska sällskapet som efter sammanslagning med Sångföreningen år 1886 på nytt hade blivit aktivt. Han var också aktiv för att arrangera konserter och gav därvid också enstaka orkesterkonserter med hopsamlade krafter.

Några nya musikorganisationer bildades under dessa år som kom att få betydelse för musiklivet. Den främsta var Sundbergska kvartettsällskapet från år 1884 och än idag aktiv. En annan var Nya Musikföreningen i Göteborg från år 1895.

En av de främsta samlande krafterna för musiklivet i Göteborg var från början av 1890-talet Peter Lamberg. Även om Lamberg som sångare också medverkade som solist vid konserter, var det framför allt som initiativtagare och organisatör inom det offentliga musiklivet han fick betydelse. Inte minst tillkomsten av Konserthuset på Heden var Lambergs förtjänst i samarbete med bland andra Herman Mannheimer och George Murray. Detta ledde till att bara två månader efter invigningen i februari 1905 det konstituerande mötet för Göteborgs orkesterförening kunde hållas i april 1905. I styrelsen för denna blev Peter Lamberg vald till ordförande.

Jämförelse av orkestrarna tillhöriga Joseph Czapek, Göteborgs orkesterkassa och Göteborgs musikförening

De orkestrar som bildades och fanns i Göteborg under respektive decennium 1850-, 60- och 70-talen skilde sig ifrån varandra i flera avseenden. Grovt sett kan vi se en utvecklingslinje där orkestrarna växte i såväl storlek, organisation, ekonomisk stabilitet och planering som verksamhet och repertoarbredd.

Den orkester som Czapek byggde upp under 1850-talet var ganska löst sammanfogad med medverkande ifrån regementsmusiken, stadens ledande amatörer och några ifrån utlandet engagerade professionella musiker. Med de små resurser som stod till buds var det ändå tecken på handlingskraft av Czapek att få till stånd en fungerande orkester. Men orkesterbildningen var rent organisatoriskt outvecklad, och Czapek tog på sig ett stort ansvar när han övertygade de utländska musikerna att bosätta sig i staden. Musikaliskt har förmodligen amatörerna varit den svagaste länken, och i recensionerna framkom ibland att intonation och samspel inte alltid var av bästa kvalitet.

Czapek använde orkestern ända från början till att arrangera klassiska konserter av ett slag som aldrig tidigare hade arrangerats i Göteborg, och som väckte bestörtning inom den stockholmska musikpressen. Musikaliskt var Czapek förankrad i wienklassicism och tidig romantik såsom Weber och Mendelssohn. Till en början arrangerade Czapek cirka fyra sådana klassiska konserter per säsong, men mot slutet av 1850-talet blev dessa konserter allt mindre framträdande i stadens konsertliv.

När Göteborgs orkester år 1862 bildades hade staden plötsligt en helt igenom professionell orkester. Trots att förstärkningar i synnerhet inom stråkstämmorna hade behövts deltog inte några amatörer i orkestern. Detta var i enlighet med de värderingar som fanns inbyggda i amatörskapet och salongsoffentligheten som dessa människor, amatörerna från borgarklassen, representerade. Även Smetana hade blivit varse denna inställning när han med Harmoniska sällskapet ville arrangera en offentlig konsert och fick veta av flera av körmedlemmarna, att det inte "passade sig" för dem att uppträda offentligt.

Trots att Czapek nu var kapellmästare för en alltigenom professionell orkester, något som han bara hade kunnat drömma om tio år tidigare, utnyttjade han inte orkestern till den typ av konserter som han tidigare på 1850-talet hade arrangerat med sin egen mindre orkester. I stället kom orkestern att bli en renodlad opera- och teaterorkester för de sällskap som hyrde Nya teatern. De få konserter som arrangerades var tämligen traditionella och saknade jämförelse med de klassiska konserter Czapek tidigare hade arrangerat.

Även Göteborgs musikförenings orkester var helt igenom professionell, men för övrigt var det mycket som skilde denna orkester från den förra. Redan på planeringsstadiet kunde man se att det fanns en ambition med orkestern som sakna-

des med Göteborgs orkester. Organisatoriskt sköttes Musikföreningens orkester mer professionellt, vilket också har samband med att det offentliga musiklivet hade utvecklats i denna riktning, så att det till exempel var möjligt att engagera musiker från Tyskland genom olika musikeragenturer.

Verksamheten för Musikföreningens orkester planerades mycket noggrant och den var dessutom stort anlagd. Med den nya orkesterns verksamhet kan man också säga att det moderna europeiska musiklivet framför allt vad gällde repertoaren kom upp till Norden och Göteborg med full kraft.

Från början hade orkesterledningen ambitioner att ge abonnemangskonserterna med Musikföreningens orkester en tyngre symfonisk profil, men när detta visade sig inte stämma överens med publikens smak, gick ledningen denna till mötes och ändrade konsertuppläggningen mot en mer populär profil. Detta innebär att orkesterledningen fann sig tvungen att göra avvägningar mellan konstnärligt innehåll och krav på lönsamhet, något som Czapek inte hade behövt ta så stor hänsyn till med sin orkester som tungt vilade på medverkan ifrån amatörer och redan avlönade militärmusiker. I fråga om konsertuppläggning och symfonisk profil var Czapeks konserter på 1850-talet de djärvaste och mest kompromisslösa jämfört med de konserter som gavs senare av de professionella orkestrarna.

Sett ur perspektiv av offentlighetsbildningar innebär detta att Musikföreningens orkester, som är ett exempel på den mest utvecklade och ekonomiskt marknadsanpassade borgerliga offentligheten, var organisatoriskt och ekonomiskt stabilare än de föregående orkesterbildningarna. Detta gäller även i jämförelse med Göteborgs orkester, som inte planerade sin verksamhet lika noggrant som Musikföreningen utan mer förlitade sig på att bli uthyrd. I motsättning till den organisatoriska och ekonomiska styrkan hos Musikföreningen stod emellertid kravet på lönsamhet, vilket tvingade orkestern till konstnärliga kompromisser.

Varför orkestrar i Göteborg?

Frågan i rubriken består av två delar: dels varför orkestrar över huvud taget bildades i Göteborg, dels varför man just i Göteborg satsade på orkesterbildningar vilket saknade motstycke i andra städer av motsvarande storlek. Låt oss börja med den första frågeställningen.

I kapitel 1 om staden och dess befolkning klargjordes maktstrukturen, och det framgick att det fåtal familjer som utgjorde det ledande skiktet i staden hade hegemoni över såväl det ekonomiska livet som det politiska och kulturella. Men makten förpliktade också, och i kombinationen med en stark maktkoncentration och en oförtruten framtidstro fanns det en strävan hos borgarklassen att inom alla områden bygga det nya samhället. Även kulturen var en del av de strömningar,

vilka byggandet av Nya teatern är ett exempel på. Göteborgs museum som invigdes år 1861 är ett annat exempel.

Orkesterbildningarna skall med andra ord i hög grad ses som en del av en allmän organisationssträvan och pliktkänsla hos de styrande. Den primära frågan för de styrande var inte att få till stånd en orkester, utan att ta ansvar för sådana frågor inom musiklivet som dels var för stora för att kunna inordnas inom privatsfären, dels inte ingick i det kommunala ansvarstagandet. Att ärendet inte kunde föras i stadsfullmäktige berodde på att musik fortfarande ansågs som en så privat angelägenhet att man inte skulle belasta det allmänna med sådant. Det var i detta tomrum mellan det offentliga, det privata och det allmänna som det frivilliga bidragsgivandet och ansvarstagandet fick sin plats. Orkesterbildningarna var i detta arbete och på musikens område något av de mest komplicerade projekt de styrande kunde ta sig för att arrangera. Men att de styrande också hade ännu vidlyftigare planer för det offentliga musiklivet visar sig i de återkommande planerna på att låta uppföra ett konserthus i staden. Detta diskuterades i styrelsen för Musikföreningen, och dessförinnan hade arkitekten A.W. Edelsvärd gjort flera ritningar av tillbyggnader av börshuset på Gustaf Adolfs torg där en konsertsal skulle ingå.

Men naturligtvis var det inte bara ett pliktskyldigt ansvarsmedvetande hos de styrande som fick dem att arbeta för en orkesterbildning. Det fanns också ett intresse för musiken i sig och för att tilldela musiklivet sådana resurser att den stora symfoniska repertoaren, som inte minst genom Czapeks och Smetanas tidigare verksamheter hade blivit känd i Göteborg, kunde bli framförd på ett hedervärt sätt. Framför allt var detta intresse djupt förankrat hos de människor, som i Harmoniska sällskapet hade fått en djupare insikt i denna musik och repertoar, än vad flertalet andra i staden hade fått. I Harmoniska sällskapet, som bestod av privatpersoner ur borgarklassen, instuderades och framfördes under professionell ledning stora kör- och orkesterverk ur den klassiska repertoaren, men den svaga länken i framförandena var bristen på en fullgod orkester. Att få till stånd en sådan skulle därför öka dessa privatpersoners egen fritidsverksamhet rent kvalitetsmässigt.

Flera av de inblandade i orkesterbildningarna var också drivna amatörmusiker och såg musikens autonomi och estetiska värden som så självklara att detta var grund nog för dem att förorda en orkesterbildning.

Ett viktigt tema i diskussionen av borgarklassen har varit bildningstanken, som nära sammanhängde med dess medlemmars ideal och självuppfattning. Den var central och självklar för bourgeoisien och bar inom sig lika mycket av plikt och etikett som av rent intresse. Den skär därför rakt igenom alla förklaringsmodeller av offentlighetsbildningar, organisationssträvanden och intressen för musiken som autonomt och estetiskt objekt.

Den andra delen av frågan i rubriken, det vill säga varför försök med att bilda en orkester gjordes just i Göteborg, har med stadens särskilda struktur att göra. Här är orsaken att finna i en stark borgerlig offentlighet och en motsvarande låg eller obefintlig närvaro av den representativa offentligheten. Göteborg var helt enkelt borgarklassens egen angelägenhet. Staden hade ända från början styrts av människor som karakteriserades av en beslutsamhet att utgöra den nya samhällsklassen och ta ansvar för det nya samhällsbyggandet. Det var i Göteborg i början av 1800-talet som denna klass, borgarklassen, först i landet hade etablerat sig. Där skapades en ny form av demokrati: kapitalets demokrati. För dem som hade pengar att realisera sina idéer fanns inga gränser, det gällde bara att skapa enighet med de övriga bröderna i stadens ledarskikt. Till sin hjälp hade de härar av billig arbetskraft.

Emellertid skapades inte den borgerliga offentligheten i sin senare skepnad i samma sekund som borgarklassen uppträdde på arenan. Den borgerliga offentligheten hade över huvud taget inte en för alla tider given form eller skepnad, utan den fann hela tiden nya former alltefter påverkan av ekonomiska, bildningsmässiga, personliga och andra samhälleliga faktorer. Vi har redan sett att vi kan dela in offentligheten i en mer ideellt betingad och en mer marknadsmässigt betingad borgerlig offentlighet, där förhållandet mellan privat och offentligt var olika starkt och hade olika karaktärer. Dessa offentlighetsformer interagerade med varandra och skapade mellanformer i den historiska processen. Ett exempel på en sådan mellanform var Harmoniska sällskapet som erbjöd konstnärliga uttrycksformer som tidigare inte hade erbjudits. Ett annat exempel var Czapeks orkester som gav ytterligare möjligheter till konstnärliga uttrycksformer.

De olika mellanformer som tog gestalt i denna historiska process skiftade organiskt fram och tillbaka. Det skulle vara fel att betrakta processen som ingående i en på förhand bestämd linjär utvecklingskedja mot det "slutliga målet". Allt efter påverkan från övriga faktorer gick skeendet *ibland framåt* mot en mer utvecklad mellanform men *ibland bakåt* till en tidigare existerande mellanform. Exempel på det sistnämnda är i perioden mellan Göteborgs orkester och Musikföreningens orkester då på nytt en blandform uppstod med medverkande av amatörer.

När den marknadsmässiga borgerliga offentligheten inte kunde få fäste för att det allmänna välståndet var för litet och för att den allmänna ekonomiska utvecklingen inte var gynnsam nog, fick den ideellt betingade borgerliga offentligheten på nytt större betydelse. Den borgerliga kulturen hade återigen sitt starkaste fäste i salongerna, vilka var som en slags bakgård för den offentliga borgerliga kulturen.

I den mån mellanformerna utgjorde ett tillskott och något positivt för musiklivet, var det också naturligt att de utgjorde en lockelse för de styrande att vidta ytterligare mått och steg för musiklivets tillväxt. Detta gjorde också de styrande i mån av ekonomiska tillgångar och samhällelig förankring.

Orsakerna till misslyckandena

Flera av orsakerna till att försöken med orkesterbildningar misslyckades har berörts ovan. De viktigaste kan sammanfattas i bristande vilja till fortsatt ekonomiskt stöd för orkesterbildningar i kombination med ett för litet publikunderlag och bristande intresse hos allmänheten. Viljan till att stödja orkesterbildningarna fanns i tider av högkonjunktur men försvann i tider av lågkonjunktur.

Frågan om publikens storlek är av avgörande betydelse för varje etablering av en kulturform och, som här, en ny borgerlig offentlighet. Problemet för Göteborgs del var att publiken helt enkelt var för fåtalig för att kunna bära upp en så påkostad och ambitiös kulturform som ett konsertliv grundat på en symfoniorkester innebär. I följande citat ur en recension beskrivs situationen tydligt:

> "Signora Sorandis konsert förliden Måndag var, emot förväntan, helt fåtaligt besökt. Orsaken torde vara att söka, dels i den ovanliga mängd af musikaliska tillställningar, som för det närvarande här förefinnes, – hvilket gör, att *vår egentliga konsertpublik, ständigt densamma och liten, som den är, har svårt att räcka till öfver allt, ...*"[1]

Peter Lamberg, borgmästaren som skulle komma att få stor betydelse för tillkomsten av Göteborgs orkesterförening och Göteborg Konserthus år 1905, kunde på ålderdomen berätta om hur publiken i hans barndom, då han under 1870-talet satt på Nya teaterns billigaste galleristolar och lyssnade till Musikföreningens orkester, bestod av "några hundra personer ur överklassen, en säker och trogen publik visserligen ...". Lamberg kunde jämföra med hur det hade blivit senare under 1910-talet, då publiken kännetecknades av ett "stort folkligt deltagande".[2]

Det skikt av medelklass och småborgare som normalt utgör en stor del av en konsertpublik fanns inte i någon större utsträckning i Göteborg under den här undersökta tidsperioden. Detta har ekonomhistorikern Martin Fritz i sina vetenskapliga arbeten[3] påvisat lika övertygande som den utstötte "gräddlingen" Edvard Beckman har formulerat i sin hämndpamflett från 1851 *Götheborgs grädde, förr och nu. Mysterier af en gräddling*:

> "Innevånarne voro då, som nu, till största delen äfventyrare och millionärer, arbetare eller fattige. De förstnämnde blefvo eller voro rike, de sednare hörde man aldrig talas om. *Ett välmående medelstånd fanns ej; de rike sörjde derför.*"[4]

---

1. GHT 1.4.1868, kursiveringen gjord av mig.
2. Intervju med Peter Lamberg i Göteborgs-Tidningen 11.2.1917 med anledning av hans 60-årsdag.
3. Fritz: *Opublicerat manuskript ...*
4. Beckman 1851 s. 10, kursiveringen gjord av mig. Med "då, som nu" menar Beckman början av 1800-talet respektive år 1851.

Problemet med att publikunderlaget i Göteborg var för litet framkom också i en debatt mellan Handelstidningen och Göteborgs-Posten. Den senare tidningen skrev i en artikel att Göteborgs musikförening hade stimulerat Harmoniska sällskapet till större aktiviteter. På det påståendet svarade Handelstidningen redan samma eftermiddag att påståendet var helt grundlöst:

> "Tvärt om kan man med full sanning säga, att musikföreningen, helt ofrivilligt, det är sannt, likväl under en tid verkat hämmande på sångens utveckling inom vårt samhälle, dels genom de stora penningbelopp, den årligen dragit till sig, dels genom den splittring af körsångkrafterna, som till en början icke kunde undvikas och som först för någon tid sedan blifvit häfd."[5]

Orkesterbildningarna var de tydligaste exemplen på hur en marknadsmässigt betingad borgerlig offentlighet successivt höll på att manifestera sig i Göteborg. Denna utveckling medförde en ökad professionalisering och kommersialisering i musikutbudet. Den innebar också en ökad demokratisering för publikens del, som dock också blev allt mer passiviserad som renodlade mottagare till skillnad från ett tidigare mer aktivt deltagande.

Denna nya offentlighetsform styrdes dock av helt andra lagar än tidigare offentlighetsformer, nämligen ekonomiska lagar om marknadsmässighet. Det är därför tydligt hur Göteborgs musikförening, som var den organisatoriskt och ekonomiskt mest utvecklade orkesterbildningen, också tvingades till konstnärliga kompromisser.

Storleken på publikunderlaget bestämmer med andra ord möjligheterna för yrkesmusiker att tjäna sitt uppehälle. I jämförelse med förhållandena i Göteborg, kan det därför vara intressant att studera hur orkesterbildningarna kunde ske i städer med betydligt större publikunderlag, nämligen som *musikerkooperativ*. Stephen Couch belyser detta utifrån exemplen New York Philharmonia Orchestra och The Philharmonic Society of London, två orkestrar som båda bildades av orkestermusiker vilka därmed själva också bestämde över antalet konserter, repertoar, dirigent, inträdesavgifter med mera. Först så småningom ledde de marknadsmässiga förhållandena med bland annat ökad konkurrens till att orkestrarna kom att drivas som företag med vidare konsekvenser i repertoarval, solistval och så vidare.[6]

Avslutningsvis kan man med fog fråga vad orkesterbildningarna verkligen hade för betydelse för den del av konsertpubliken i Göteborg som kom i åtnjutande av dem. Var orkestrarna unika för dessa människor, eller är det först i ett senare skede som de betraktas som detta?

Om man tar del av såväl tidigare forskning som memoarer och andra minnesanteckningar vilka har skrivits av de representanter för den göteborgska borgar-

5. GP och GHT 26.2.1875.

6. Se Couch 1976.

klassen som var direkt berörda av orkesterbildningarna, måste svaret bli att orkestrarna i väldigt liten utsträckning verkar ha berört dessa människor. Carl Gustaf Prytz omnämner inte med ett ord orkesterbildningarna i sin bok *Kronologiska anteckningar rörande Göteborg* från år 1898, trots att Prytz själv satt i styrelsen under en kort tid för den nybildade Göteborgs orkester och dessutom under lång tid satt i Nya teaterns styrelse som hade nära samarbete med orkestern.[7] Inte heller Magnus Lagerberg, som satt i styrelsen för Göteborgs musikförening, omnämner orkestrarna i några av sina självbiografiska arbeten. En av de få som nämner orkestrarna är Peter Lamberg i sina opublicerade memoarer *Vår familjs ursprung* från 1924.[8] Han omnämner båda orkestrarna femtio år efter deras tid på ett både sakligt och rättvisande sätt.

De ovan angivna exemplen visar att orkestrarna inte har betraktats som lika unika som många andra samtida händelser. Detta kan möjligen vara en förklaring till det svaga intresset hos publiken för att stödja orkesterbildningarna.

GÖTEBORGSMYTERNA: KRÄMARSTAD ELLER PROGRESSIVT CENTRUM? – HANDEL OCH BACCHUS ELLER HÄNDEL OCH BACH?

I framställningen av musiklivet i Göteborg har två kontrasterande uppfattningar ofta ställts emot varandra. Den ena ståndpunkten gör gällande att Göteborg var en krämarstad där konsten kom i andra hand, inte togs på allvar och enbart användes för att skapa glitter och förnöjelse för de rika. Den andra ståndpunkten gör gällande att vad som hände i Göteborg var unikt och bevis för en konstnärlig djärvhet och framsynthet.

Dessa två uppfattningar är till synes icke förenliga, åtminstone vid ett ytligt betraktande av dem. Vilken uppfattning är då den riktiga? Finns det en sann tolkning eller är det beroende på vad man själv har för värderingar? Eller är rentav de kontrasterande påståendena likväl förenliga med varandra? Innan detta diskuteras skall de olika och motsatta påståendena kompletteras med några ord.

---

7. Prytz omnämner däremot andra händelser som kan hänföras till kulturlivets utveckling i Göteborg, till exempel såväl grundläggningen som invigningen av Nya teatern 1856 respektive 1859, invigningen av Göteborgs Museum 1861, vilka operasällskap som gästade Nya teatern med mera. På samma sätt som Prytz inte omtalar orkestrarna, nämner han heller inte med ett ord Smetanas vistelse i staden, inte ens på det ställe där han räknar upp en lång rad bemärkta artister som genom åren hade givit konserter på Nya teatern, såsom Ole Bull, Vieuxtemps, Rubinstein med flera, se Prytz 1898 s. 129.

8. Peter Lambergs arkiv, Göteborg.

Varianter på påståendet om Göteborg som krämarstad behöver man inte leta efter i de historiska källorna. Sådana omdömen har ofta givits av människor som efter en viss tid anser sig ha lärt känna det göteborgska samhället. Om nu någon anser att det ligger i just konstnärens natur att aldrig vara nöjd, kan vi istället för att lyssna till konstnärerna lyssna till vad domprosten Thomander vitsade vid ett tal till gästande danska studenter i början av år 1851: "Göteborg är icke, men det har ett vetenskaps- och vitterhetssamhälle".[9]

Negativa uttalanden av de aktörer som har presenterats i denna bok har gjorts av sådana personer som Wilhelm Berg, Joseph Czapek och Bedřich Smetana. Fredrika Stenhammar skrev i brev från Stockholm till sin syster Elfrida Andrée angående ett gästbesök av sångerskan Zelia Trebelli:

> "Tråkigt att hon sjöng så banala sånger i Göteborg, här har hon vid alla tillfällen sjungit blott värderika saker denna gång. Men Behrens gör vanligen upp programmen och känner väl den stora publikens smak i Göteborg ..."[10]

I ett annat brev till systern ett år senare skrev Fredrika Stenhammar:

> "Och Wieniawsky, som fick spela för tomma väggar i Göteborg, liksom Rubinstein. De hedra sig verkligen, de goda Göteborgarna, genier måtte de ej tycka om."[11]

Även systern Elfrida var mycket kritisk mot de rika göteborgarna, och inför brodern Tors förväntade flyttning till staden gladde hon sig åt vad de då skulle kunna ägna sig åt gemensamt, nämligen musikaliska salonger med –

> "... några icke snobbaktiga musikälskare, med hvilka vi kunna spela trior och qvartetter. [...] Din smak i fråga om de rika judfamiljerna, kan jag ej dela. Här äro de 'konsiderationslösa' (en afskyvärd egenskap, hvari man må akta sig sjelf också), och den 'grädde' som omger dem är alltför äcklig."[12]

Uppradningen av uttalanden som ger stöd åt det första påståendet ovan skall inte fortsättas längre med ett undantag för att visa att dessa åsiktsyttringar även finns från nutid. Det är Sten Frykberg som i en artikel i *Musikrevy* år 1963 förde ett resonemang om vilka faktorer som försvårade en hög konstnärlig standard med Göteborgs orkesterförening. En av dessa faktorer var vad Frykberg kallade "den konservative Göteborgaren":

> "För någon tid sedan deklarerade Åke Brandel i en artikel i Aftonbladet, att ett av de värsta, om inte rent av det värsta problemet för musiklivet i Göteborg

9. Citerat efter Engström 1978 s. 113. Thomander anspelade på sällskapet Kungl. Vetenskaps- och Vitterhets-Samhället i Göteborg grundat år 1778.

10. Brevet daterat 17.4.1876, se Stenhammar 1958 s. 137.

11. Brevet daterat 17.4.1877, se Stenhammar 1958 s. 146.

12. Brev från Elfrida Andrée till brodern Tor Andrée daterat 22.7.1873, ASA, MAB. Med "konsiderationslös" avser Andrée förmodligen "hänsynslös", jämför SAOB (band 14 spalt K 2149.

och inte minst för Göteborgs Orkesterförening var publikens väl dokumenterade likgiltighet eller rädsla för musikaliska nyheter. Tyvärr har Brandel rätt."[13]

Liknande åsiktsyttringar har gjorts under 1980- och 1990-talen bland annat med anledning av de då genomförda *Nordiska musikfesterna.*

Vad finns det då som talar för det andra påståendet om Göteborg som ett progressivt centrum där nya idéer kunde slå rot och komma till uttryck? Först och främst är det, vilket har framkommit i denna bok, en strävan att få till stånd ett bättre fungerande konsertliv gällande organisationsarbete och ansträngningar för att bilda en permanent professionell och fristående orkester i staden. Detta är anmärkningsvärt i sig och tidigare mycket litet uppmärksammat. Det är anmärkningsvärt därför att det skedde i Göteborg som var landets andrastad, endast en tredjedel av Stockholms storlek[14] och utan de resurser i form av institutioner som huvudstaden ägde. I den ofta stockholmscentrerade musikhistorieskrivningen har det legat som en underförstådd bordun att det intressanta i samtidens musikliv alltid har uppkommit i huvudstaden tidigare än i landsorten. Bo Wallner skriver till exempel om de folkkonserter-populärkonserter-arbetarkonserter som tidigt fanns på kontinenten och bland annat i Berlin: "När Konsertföreningen i Stockholm började sin verksamhet hösten 1902 togs idén över också till det svenska musiklivet."[15] I själva verket hade idén realiserats i Göteborg redan på 1870-talet.

Som Wallner påpekar skiljer sig Göteborg från Stockholm under början av 1900-talet genom att föra in populärkonsertverksamheten som en *fast* del i symfoniorkesterns konsertutbud. I Stockholm lades verksamheten ner inom kort, eftersom den ansågs kosta extra pengar.[16]

Det finns också andra exempel på insatser för kulturlivet i Göteborg som har haft en speciell Göteborgsprofil. Ett sådant exempel är Göthilda och Pontus Fürstenbergs donationer och inköp för att bygga upp en konstsamling, som med sin storhet och kvalitetsrikedom har blivit unik.

I Göteborg fanns i många avseenden en annorlunda hållning. Staden var i mångt och mycket en nyrik uppkomling med såväl den nyrikes hänsynslöshet, fräckhet och vulgaritet som uppkomlingens frigjordhet, antitraditionalism och möjlighet till tänkande utanför de banor som annars var *comme il faut.* Detta visade sig bland annat i de diskussioner som föregick bildandet av Göteborg Högskola år 1891, vilken avsågs att bli en *fri akademi* utan det traditionella undervisnings- och examenssystem som annars rådde vid universitet och högskolor. Att

13. Frykberg "Göteborgs orkesterförening" ss. 272f. Sten Frykberg (1910–83) var född i Göteborg och var under sina första år dirigent vid Stora teatern. Efter andra uppdrag återkom han 1960–67 som chefdirigent för Göteborgs symfoniorkester.

14. Jämför *Bidrag till Sveriges officiela statistik* ... för åren 1862 och 1872.

15. Wallner 1991 del 2 s. 586.

16. Wallner 1991 del 2 ss. 586f.

högskolan i Göteborg i realiteten blev tämligen traditionell stödjer återigen det första påståendet, men viljan var stark och diskussionerna om ett alternativ fördes.

Det står med andra ord klart att det finns fog för bägge påståendena ovan. I Göteborgs rådde verkligen en krämarmentalitet. Dock gjordes också unika försök att konstituera ett mer organiserat och utvecklat konsert- och orkesterliv.

Varför klagade då likväl musikerna på att inte tillräckligt mycket hände? Ligger det i konstnärens natur att aldrig vara nöjd? Kan man säga att de potentiella möjligheter som fanns i och med stadens rikedomar skapade särskilda förväntningar hos just de musiker som verkade i Göteborg? Kanske, men snarare får man söka missnöjet i det faktum att de strävanden som gjordes faktiskt inte lyckades utan tid efter annan tvingades avvecklas. Det satsades alltså stort, men kostymen togs till för stor, och publikunderlaget var under andra hälften av 1800-talet för litet för att kunna genomföra den organisationsutveckling av musiklivet som låg bakom försöken med orkesterbildningarna. Det var med andra ord inte något fel på de människor som stödde orkesterbildningarna och gick på konserterna. Det var bara det att de var för få. Däremot fanns det en stor grupp lika rika som inte gynnade kulturlivet, och det är närmast dem som skall betraktas som krämare och Bacchusdyrkare.

BILAGA 1

GÖTEBORGS ORKESTERS REPERTOAR

Inledning

Repertoarlistan är en sammanställning av det material som har kunnat identifieras som Göteborgs orkesters egen verksamhet. Den musik som finns upptagen i denna bilaga framfördes vid de konserter som redovisas i bilaga 2. Listan omfattar 249 poster. Med en post avses en avgränsad del som bildar en enhet i konsertprogrammet. Detta kan vid ett tillfälle innebära en enstaka solosång, och det kan vid ett annat tillfälle innebära flera sånger om dessa ingår i till exempel en svit.

Primärmaterialet för repertoarlistan utgörs av programblad, tidningsannonser och konsertrecensioner. I bilaga 2 förtecknas de konserter som har kunnat identifieras utifrån tillgängligt källmaterial. Uppgifterna i dessa konserter ligger till grund för den sammanställning av repertoaren för Göteborgs orkester som presenteras nedan. I GUB:s affischsamling finns ytterligare ett fåtal programblad som ej har gått att säkert fastställa som tillhöriga Göteborgs orkesters verksamhet, trots att de bär stora likheter ifråga om utformning och handanteckningar med övriga programblad i detta arkiv. Om dessa oidentifierade programblad hör till Göteborgs orkesters verksamhet, gäller de i så fall för utomhuskonserterna.

Jag har valt att inte ta med dessa oidentifierade programblad i följande sammanställning eftersom innehållet i dem inte skiljer sig ifrån innehållet i de programblad som har kunnat identifieras. De tillför alltså ingen information utan skapar möjligen en osäkerhet kring repertoarlistans tillförlitlighet.

Eftersom denna repertoarlista gäller orkester, består den till största delen av instrumentalverk. Men listan upptar också de vokalverk som gästande sångsolister och körer framförde. Bestämmande för om ett verk har tagits med eller ej i repertoarlistan är om Göteborgs orkester har stått som arrangör för konserten. Om en solist eller ensemble som deltog i en konsert också framförde ett eller flera verk utan orkesterns medverkan, så har även dessa verk medtagits. Om däremot en konsert samarrangerades av *flera ensembler,* har i repertoarlistan endast de verk medtagits som Göteborgs orkester framförde själv eller tillsammans med andra. Se vidare konserterna 18 och 23 i bilaga 2.

Den referenslitteratur som har använts för att identifiera tonsättare och verk är olika musiklexikon, främst *Sohlmans musiklexikon* 2 uppl., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Die Musik in Geschichte und Gegenwart,* Mendel 1870–83, Bernsdorff 1856–61, Höijer 1864 och 1867, Suppan 1973, Stieger 1975–82 samt Pazdírek 1904–10. Dessutom har kortkatalog och musikalier i

Musikaliska Akademiens bibliotek använts, samt i vissa fall speciallitteratur om olika tonsättare. När det gäller den lättare repertoaren där musikverken är svåra att spåra, är Pazdíreks *Universal-Handbuch der Musikliteratur* (vol I–XII), med sin sammanställning av musikutgåvor fram till ungefär år 1900, den i särklass bästa källan.

Identifieringen har syftat till att i tillgänglig litteratur belägga tonsättare och verk och om möjligt också tillkomstår och proveniens. Detta har naturligtvis varit svårast när det gäller den lättare repertoaren, och i en del fall har det också varit omöjligt. Verkens tillkomstår anges inte i repertoarlistan, utan har endast legat till grund för repertoaranalysen.[1]

Vad beträffar verktitlarna gäller principen att utgå från verktitlarna i primärmaterialet och normalisera dessa för repertoarlistan samt att försöka identifiera verken i tillgänglig referenslitteratur. Uppgifter inom klammer [ ] är förtydliganden av pregnanta titlar. (Med pregnanta titlar avses verktitlar med egennamn såsom *Figaros bröllop*, *En midsommarnattsdröm* och liknande, till skillnad från Sonat nr 1 för ..., Symfoni nr ... och liknande) Det innebär också att verket har gått att identifiera i tillgängliga verkförteckningar.

Uppgifter som står efter punkt "." är utdrag ur det som står före punkten, till exempel "Symfoni. Sats 1" innebär att ur Symfoni spelades sats 1.

Uppgifter inom parentes ( ) är tillägg som återfinns i primärmaterialet, och där jag inte har lyckats identifiera verket i referenslitteraturen.

I de fall ingen besättning anges, var verket komponerat eller arrangerat för orkester och även framfört på detta sätt. De uppgifter om besättning som anges är till största delen hämtade från primärmaterialet; mycket få förtydliganden har varit nödvändiga.

Däremot är det ofta svårt att ange vilken typ av ackompanjemang som utfördes till sånger, arior och liknande, det vill säga piano- eller orkesterackompanjemang. Förtydliganden har gjorts så långt det har varit möjligt. Man skulle visserligen kunna anta att vokala inslag ackompanjerades i enlighet med tonsättarens intentioner, med andra ord att sånger av Grieg, Kjerulf, Söderman med flera ackompanjerades på piano, och att operaarior ackompanjerades av orkestern. Detta antagande är emellertid inte hållbart, vilket visas av Rossini, verknr 501:3, en Semiramis-aria som vid konserten ackompanjerades på piano.

En stor del av repertoaren var utdrag ur samtida operor. När det gäller klassificeringen av musikdramatiska verk, har olika lexikon olika principer. Jämför uppgifterna i Sohlex/2 och NG i följande verk: *Trollflöjten* av Mozart: "tysk

1. Att årtalen inte publiceras beror bland annat på att det är svårt att vara konsekvent vid valet av tillkomstår eller år för publicering/uruppförande. Olika lexikon följer olika principer härvidlag; allmänna musiklexikon såsom Sohlex/2, NG och liknande följer den förstnämnda, medan operalexikon såsom Stieger följer den sistnämnda principen. Men även allämnna musiklexikonen kan ibland divergera i årtalsuppgifterna. Jämför till exempel Sohlex/2 med NG beträffande årtalet för Mendelssohns En Midsommarnattsdröm samt Schumanns Genoveva.

opera" respektive "Singspiel", *Don Juan* av Mozart: "dramma giocoso" respektive "opera buffa", *Teaterdirektören* av Mozart: "komedi med musik" respektive "Singspiel", *Lohengrin* av Wagner: "opera" respektive "romantische Oper". Vanligt är att den genrebeteckning anges som angavs på titelbladet i första tryckta utgåvan eller på librettot vid uruppförandet, se till exempel Stieger och enskilda artiklar i NG, till exempel artikeln "Verdi". I repertoarlistan nedan anges den musikdramatiska genren så som den i första hand återfinns i Sohlex/2, i andra hand i NG och i tredje hand i Stieger.

I den lättare repertoaren gjordes ofta sammanblandningar av verk- och genrebeteckningar. Speciellt gäller detta dansmusikformer som blandades friskt utan hänsyn till vad namnen (polka, galopp, française, mazurka med flera) stod för.[2] Dessa namnblandningar beror naturligtvis på att musiken hade tappat sin dansmusikfunktion och i stället blivit en ren underhållningsmusik. Ett viktigt undantag är valsen som under 1800-talet hade sin högkonjunktur på kontinenten. Men det finns också några mönster i sammanblandningarna av danstyper. Kadrilj och française utgör ett par där de båda namnen användes synonymt. Detsamma gällde polka och galopp. Se vidare kommentarerna för de enskilda verken. Att det inte var så noga med dansbeteckningarna är också logiskt med hela genren, där i praktiken vilka namn som helst godtogs och man kan finna de mest krystade verktitlar. Se Pazdírek flerstädes, till exempel J.V. Hamm: *Habakuk-Polka.*

Repertoarlistan återges i denna bilaga i två versioner, dels i sin helhet sorterad på tonsättare, dels uppdelad och sorterad i första hand på konserttyp och därefter på tonsättare. I de fall kommentarer finns till de olika verken i form av fotnoter, återges dessa i den första versionen.

Använda tecken och förkortningar i repertoarlistan

Varje post i repertoarförteckningen är försett med ett verknummer som endast gäller detta verk. Verknumret består av två siffergrupper åtskilda av ett kolontecken, till exempel 10:5. Den första siffergruppen, i detta fall 10, är numret på den konsert varvid verket framfördes. En förteckning över alla konserter finns i bilaga 2. Den andra siffergruppen, i detta fall 5, är turordningen då verket framfördes under konserten.

2. För tonsättarnas egna beteckningar av sina verk; se till exempel Josef Strauss op. 237 Gallopin med undertiteln Polka schnell. Se också G Heinsdorffs produktion. Flera verk av Heinsdorff – till exempel op. 87, 89, 90 och 93 – är komponerade tillsammans med J Gungl (op. 210, 206, 215 respektive 208). Intressant är att här studera de båda tonsättarnas olika namn på ett och samma stycke. *Rosa-Polka* hos Heinsdorff heter *Un bouquet, polka-mazurka* hos Gungl (anmärkningsvärt eftersom polka är i 2/4-takt och polka-mazurka är i 3/4-takt). *Die schöne Helena, tyrolienne* (franska för ländler, det vill säga 3-takt) hos Heinsdorff heter *Das Eichhörnchen, polka* (2-takt) hos Gungl. *Man lebt nur einmal, galopp* (2-takt) hos Heinsdorff är *Josephinen-polka* hos Gungl. *Gertrud-polka-mazurka* av Heinsdorff slutligen blir *Gamerra-marsch* hos Gungl (3- respektive 4-takt).

Göteborgs orkesters repertoar sorterad efter tonsättare

Björneborgarnes marsch[3]; 23:8

Adam, Adolphe (1803–56, Fr)
Giralda [Opéra comique]. Uvertyr; 16:2
Konung för en dag [Opera]. Uvertyr; 24:2

Alard, Delphin (1815–88, Fr)
Duo concertante[4]; 4 vl, (ork.?); solister: Franz Deutsch, Karl Bayer, Adalbert Hřimalý, Engelbert Engelbert; 10:6, 12:6
Symphonie concertante[5], nr 1; 2 vl, (ork.?); solister: Franz Deutsch, Adalbert Hřimalý; 1:2

Auber, François (1782–1871, Fr)
Den stumma från Portici [Opera]. Uvertyr; 16:5

Aubert
Rondo[6]; solo f. kb; solist: Joseph Sladek; 11:4

Bach, Emanuel[7]
Amor-Galopp; 16:8, 21:8
Das Abendglöckchen[8]; 14:8
Die Lebensgeister (Vals); 19:3
Dresdner Haute-volée [Polka]; 23:3, 27:4, 28:4
Marsch-Potpourri; 23:7
Marsch-Potpourri, nr 2; 19:11, 24:11
Marsch-Potpourri, nr 3; 15:11, 18:8, 21:11, 26:11
Souvenir de Lucile Grahn (Polketta); 15:4
Tonblumen (Potpourri); 17:9, 21:9, 23:5, 27:9, 28:9

Balfe, Michael William (1808–70, Ir)
The Bondman[9] [Opera]. Uvertyr; 19:2, 25:2

Beethoven, Ludwig van (1770–1827, Ty)
Leonora [Uvertyr]; 11:5
Septett.[10] Sats 1-3; klar, fag, horn, vl, vla, vcl, kb; medverkande: okända; 1:4
Septett. Sats 4-6; klar, fag, horn, vl, vla, vcl, kb; medverkande: okända; 2:2, 6:2
Symfoni, nr 1. Sats 2 och 3; 9:7
Symfoni, nr 2; 7:4
Symfoni, nr 8; 5:4, 8:8

Bellini, Vincenzo (1801–35, It)
Norma[11] [Opera]. Aria "Casta diva"; sång,

3. Verket framfördes tillsammans med Frivilliga Skarpskyttemusikkåren.
4. Verktiteln och besättningen tycks något motsägelsefulla. Pazdírek nämner en Grand duo concertant, op. 25 för violin och piano. Möjligen har pianostämman arrangerats för tre violiner. Vad gäller de medverkande solisterna uppgavs i tidningsannonsen deras efternamn, vilket när det gäller Hřimalý ger två möjligheter: Adalbert och Bohuslav. Då Adalbert var den äldre och mest framstående av de två, är han den mest trolige. Ingenting nämndes om orkesterackompanjemang.
5. Programuppgiften i tidningsannonsen nämnde ingenting om orkesterackompanjemang, vilket dock är det troligaste.
6. Det är osäkert vem tonsättaren är. Pazdírek uppger 12 tonsättare med detta namn. Eduard Daubert, tidigare nämnd violinist som år 1832 flyttade till Göteborg och så småningom blev konsertmästare i Kungl. Hovkapellet, omnämns med olika stavningar i olika källor. Höijer omnämner honom i Supplement-häftet till sitt lexikon 1864 som "Aubert".
7. Emanuel Bach, som inte var släkt med den kända tyska musikersläkten, var en ofta spelad kompositör inom den lättare genren. Trots det har uppgifter om honom ej stått att finna. Jämför likartat resultat i andra repertoarundersökningar t.ex. Andersson 1982a.
8. Verket kallades i annonsen för "Idyll", vilket dock inte ingår i titeln i Pazdíreks verkförteckning.
9. På svenska kallades operan konsekvent för *Mulatten* (jämför också GMF:s repertoar). Detta var också operans tyska titel: *Die Mulatte*. För de olika namnformerna, se Balfe i *The Catalogue of Printed Music* ...
10. Programuppgiften från recensionen i GHT 11.10.1862.
11. Programuppgiften hämtad ur recensionen i GHT 11.10.1862. I annonsen angavs endast "Sång". Angående solistmedverkan av Euphrosyne Abrahamson, se fotnot nr 133 sidan 292.

ork.; solist: Euphrosyne Abrahamson; 1:3

Bennett, William Sterndale (1816–75, Eng)
The Naiads [Uvertyr]; 2:1
The Wood-nymphs [Uvertyr]; 20:5

Bilse, Benjamin (1816–1902, Ty)
Humoristen-Polka, op. 16; 26:4
Schützen-Marsch, op. 13; 17:1

Canthal, August (1804–?, Ty)
Marsch; 12:1

Conradi, August
Satanella-Polka, op. 34; 17:6

Czapek, Joseph (1825–1915, Bö/Sv)
Claes Uggla på "Svärdet" 1676[12] [Melodram]; soli, kör, ork.; solister och kör: okända; 8:5
En afton i Norge[13] [Grosses Potpourri]; 26:9
Knall-Galopp; 25:11

Dahl, Waldemar (1823–72, Da)[14]
Erinnerung an das Odeon in Wien (Vals); 25:6

David, F[15]
Fantasi; solo f. vl; solist: Franz Deutsch; 7:2

Diethe, Franz (1810–?, Ty)
Militär-Polonaise; 19:5

Elssig, E[16]
Apollo-Marsch; 19:1
Jubel-Marsch; 11:1, 16:1
Marsch; 27:1, 28:1

Ernst IV (1818–93, Ty)[17]
Santa Chiara[18] [Romantische Oper]. Uvertyr; 17:5, 25:5

Flotow, Friedrich von (1812–83, Ty)
Der Teufel ist los[19] (Opera). Uvertyr; 13:2
Indra[20] [Opera]. Uvertyr; 15:5, 21:2, 24:5, 27:2, 28:2
Rübezahl [Opera]. Final; 25:7
Rübezahl [Opera]. Uvertyr; 17:2

Frieberg, Frans (1822–1913, Sv)
Suck på en sommarafton; kör a cappella: Amatörernas sångförening; 12:7

Füchs, Ferdinand Carl (1811–48, Ty)
Concertino[21], op. 17; horn, ork.; solist: Anton Ruzek; 11:6

---

12. Verket, som skrevs till text ur Oskar Fredriks diktcykel *Ur svenska flottans minnen,* finns i odaterad autograf på MAB. Enligt titelbladet var verket "i underdånighet tillegnad H.K.H. Hertiginnan Sophie af Östergöthland" (se MAB). Någon speciell anledning till denna dedikation framgår inte, mer än det traditionella och brukliga sättet att göra så (jämför Weber 1984 ss. 178ff).
13. Verket finns i autograf på MAB.
14. Om Waldemar Dahl, se uppgifter om honom i fotnot nr 45 sidan 311.
15. David kan vara Félicien (1810–76) fransk tonsättare eller Ferdinand (1810–73) tysk violinist och tonsättare. Med tanke på att verket är för violinsolo är måhända Ferdinand den troligaste upphovsmannen.
16. Elssig har ej återfunnits i något lexikon. Pazdírek nämner E Elssig utan årtal. Dennes produktion omfattar danser och marscher i op. 4–7. I op. 7 *Drei Märsche* ingår *Apollo- Marsch* som kan vara det aktuella verket. (I Gewandhausorkestern i Leipzig fanns en cellist Ernst Christian August Elssig som skulle kunna vara den aktuelle tonsättaren. Han föddes år 1824, kom med i orkestern 1845 under Mendelssohns tid. (Dörffel 1980 s. 243))
17. Ernst IV var regerande Hertig av Sachsen-Koburg-Gotha. I de fåtal källor han omnämns kallas han olika. Stieger kallar honom Ernst IV, medan Mendel kallar honom Ernst II.
18. I programbladet för första framförandetillfället (17:5) uppgavs tonsättaren heta "E. H. v. G", och vid det andra tillfället (25:5) uppgavs tonsättaren heta "hertigen af Coburg-Gotha".
19. Denna programuppgift har ej gått att identifiera. Stieger uppger inte någon opera av Flotow med detta namn, och heller inte någon opera med ett liknande namn. Emellertid behöver inte detta innebära att programuppgiften är felaktig. Loewenberg (1955 vol. 1 sp. 858) uppger att "most operas of Flotow [...] was given under many different titles".
20. Vid två tillfällen som uvertyren till *Indra* framfördes (27:2 och 28:2), tillskrevs den Strauss utan närmare precisering, förmodligen en ren felskrivning.

Gade, Niels W (1817–90, Da)
Efterklange af Ossian [Konsertuvertyr]; 8:1
I højlandene [Uvertyr]; 5:1
Symfoni, nr 3; 4:5
Symfoni, nr 4; 2:6, 20:8

Gluck, Christoph Willibald (1714–87, Ty)
Ifigenia i Aulis [Tragédie opéra]. Uvertyr; 10:5

Gounod, Charles (1818–93, Fr)
Faust [Opera]. Potpourri; 11:8, 17:8, 24:9
Faust [Opera]. Scen och aria; sopran, ork.; solist: okänd; 3:3
Faust [Opera]. Soldatkör; arr. ork.[22]; 13:10, 22:4

Gungl, Joseph (1810–89, U)
Die Hydropathen, op. 149 [Vals]; 15:10, 18:6, 21:10
Hesperus-Klänge[23], op. 144 [Vals]; 17:10, 23:6, 24:6
Marsch-Potpourri[24]; 10:10, 17:11

Halévy, Fromental (1799–1862, Fr)
Judinnan [Opera]. Final; 23:4, 27:8, 28:8
La reine de Chypre [Opera]. Uvertyr; 6:1

Hamm, Johann Valentin (1811–74, Ty)[25]
Favorit-Marsch[26]; 23:1
Marsch; 13:1, 14:1, 24:1, 26:1
Traum des Hugenotten [Fantasi]; 19:6, 21:6
Vielka-Marsch[27]; 10:1

Haydn, Joseph (1732–1809, Ö)
Skapelsen [Oratorium]. Introduktion med kör; kör, ork.; kören: okänd; 2:3
Skapelsen [Oratorium]. Rec. och basaria; sång, ork.; solist: okänd; 2:4
Skapelsen [Oratorium]. Rec., solo och kör; sång, kör, ork.; solist och kör: okända; 2:5
Symfoni, nr 45; 14:9

Heinsdorff, G
Gruss aus der Ferne, op. 64 [Tyrolienne]; 12:4

Hřimalý, Adalbert (1842–1908, Bö) [28]
Abendlied; 18:7, 24:10, 27:10, 28:10
Czardas; 10:4, 27:7, 28:7
Hexen-Vals; 12:10, 13:9, 16:10, 26:10
Marsch triomphale; 24:8, 25:8
Polketta; 9:4, 24:4

Händel, Georg Friedrich (1685–1759, Ty/Eng)
Jephtha [Oratorium]. Aria; sång, ork.; so-

---

21. I annonsen (GHT 20.3.1865) uppgavs verket heta "Konsert för valdthorn".

22. Ingen uppgift gavs i annonsen (GHT 21.4.1865) om körmedverkan, varför det troligaste är att verket har arrangerats för orkester.

23. Pazdírek uppger inte någon vals med detta namn av Gungl. Däremot uppges op. 144 heta *Nesperus-Klänge.* Då "Hesperus-..." tycks ha varit en verktitel i tiden (se till exempel H.C. Lumbye, *Hesperus-Klänge,* Joh. Strauss d.y., *Hesperus-Polka* op. 249, samt Jos. Strauss, *Hesperusbahnen,* op. 279) är det mest troligt att Tryckfelsnisse denna gång har besökt Pazdírek. Dessutom annonserade Albert Lindstrand i GHT 31.10.1866 att han hade "Hesperusklänge" av Gungl till försäljning.

24. Gungl har skrivit flera marschpotpurrier, se op. 10 och 150.

25. I programblad och annonser uppgavs endast "Hamm" som tonsättare utan förnamn eller initialer. Pazdírek uppger G. Hamm, Chr. Hamm och Johann Valentin Hamm. Flera av de verk orkestrarna har framfört har kunnat identifieras i J.V. Hamms verkförteckning. De två övriga tonsättarna Hamm har dessutom helt annan typ av repertoar.

26. Pazdírek anger fyra stycken *Favorit-Marsch* av Hamm. Samtliga är på något känt motiv ur någon annans musik (2 av Gumbert, 1 av Mendelssohn och 1 av Wagner).

27. Verket ingår i *5 Märsche* (se Pazdírek artikel "Hamm" s. 477 sp. 2). År 1847 omarbetade Meyerbeer sin opera *Ein Feldlager in Schlesien* till *Vielka* för Jenny Lind. Verket 10:1 kan vara en marsch därur arrangerad av Hamm, eller en marsch på något känt motiv ur denna opera.

28. Adalbert Hřimalý, violinist i GO, var även kompositör. Bland annat skrev han i Prag en opera, vars framförande intresserat bevakades av Göteborgspressen (GHT 5.6.1872). De lättare verk han skrev och fick framförda av GO har enligt Pazdírek aldrig publicerats.

list: en musikälskarinna; 20:3
Jephtha [Oratorium]. Kör; kör, ork.; kören: okänd; 20:2, 20:4

Kalliwoda, Johann Wenzel (1801–66, Bö)
Variationer[29]; 2 vl; solister: Adalbert Hřimalý, Karl Bayer; 22:6
Variationer; solo f. klar; solist: Wenzl Kozel; 9:6

Komzak, Karl (1823–93, Bö)[30]
Freie Wahl (Polketta); 19:4
National-Qvadrilj; 26:7
Prager Stammblätter (Stort potpourri); 25:9

Kücken, Friedrich Wilhelm (1810–82, Ty)
Coeur-König[31], op. 36:1; manskör: Amatörernas sångförening; 8:3

Labitzky, Joseph (1802–81, Ö)
Californer-Galopp, op. 159; 17:7

Lanner[32]
Galopp; 11:11

Lanner, Joseph (1801–43, Ö)
Abendsterne, op. 180 [Vals]; 9:10, 15:3
Die Troubadors, op. 197 [Vals]; 25:3, 26:3
Hexen-Tanz, op. 203 [Vals]; 10:9
Marien-Walzer, op. 143; 27:3, 28:3
Talismane, op. 176 [Vals]; 14:3

Lindblad, Adolf Fredrik (1801–78, Sv)
Om vinterkväll[33] [Sångcykel]; soli, kör, pi; solister och kör: okända; 8:7, 20:6

Lindpaintner, Peter von (1791–1856, Ty)
Der Vampyr [Opera]. Uvertyr; 4:1

Littmark, O[34]
Uvertyr; 26:2

Lumbye, Hans Christian (1810–74, Da)
Drømmebilleder [Orkesterfantasi]; 19:9, 26:6
Magyaren-Galopp; 12:12
Marseillaisen-Galopp; 13:11, 10:11
Nebelbilder [Fantasi]; 9:8
Savoyardens drøm[35] [Fantasi]; 15:9, 18:5, 22:5
Schlittenfahrt-Galopp; 9:12

Mangold, Carl Amand (1813–89, Ty)
Gudrun[36] [Opera]. Krigarens dryckesvisa;

29. Tonsättaren skrev flera verk med ordet "variationer" i verktiteln. Mycket tyder dock på att op. 14 *Variationen* är det aktuella verket. Op. 14 gavs ut både för 2 violiner med orkester och för 2 solovioliner.

30. Tre verk framfördes av denne tonsättare, vars namn varje gång stavades olika i programbladen. 17:4 stavades Komsak, 24:7 stavades Komzak och 23:9 skrevs J. Komzak. Vi kan dock utgå ifrån att den aktuella tonsättaren är Karl Komzak. Inget lexikon, och inte heller Pazdírek, nämner någon Komsak eller J Komzak. Karl Komzak däremot bodde i Prag, var jämnårig med Czapek, och bildade liksom denne en orkester i vilken bland andra Dvořak medverkade under flera år (artikeln "Komzak" i NG). Komzak och Czapek kan därför ha känt varandra. Däremot finns inget av de tre verk Göteborgs orkester framförde av tonsättaren med i Pazdíreks verkförteckning.

31. Annonsen (GP 10.2.1864) uppgav verket heta "Hjerter Kung".

32. Med största sannolikhet är tonsättaren Josef Lanner, men det är också möjligt att det är August eller Franz Lanner (jämför Pazdírek).

33. I annonsen (GP 10.2.1864) för första framförandetillfället (8:7) framgår att Albert Lindstrand medverkade i konserten. Det är troligt att Lindstrand, som var pianist, medverkade i Lindblads *Om vinterkväll.*

34. Någon tonsättare med detta namn har ej stått att finna i tillgängliga lexika. Däremot finns en Carl Gottfried Reinhold Littmarck (1842–99) som var svensk dirigent och tonsättare, och som 1865 gifte sig med Ottilia Littmarck (1834–1929) född Rylander (artikeln "Littmarck" i SMK). Ottilia var skådespelerska och teaterdirektris. Ingenting står om att hon också skulle ha haft musikaliska anlag, men det var vanligt att sådant krävdes av teaterfolk eftersom teatersällskapen ofta spelade operetter och liknande (se till exempel operetten Sju flickor i uniform vari Ottilia medverkade, Idun 1913 s. 486). Ny Illustrerad tidning (1892 s. 394) skriver också om henne att hon i yngre dagar utvecklade en mindre vanlig mångsidighet. Tonsättaren för 26:2 skulle kunna vara denna Ottilia Littmarck.

arr. ork.; 15:7, 19:7

Maurer, Ludwig (1789–1878, Ty)
Konsert[37], op. 55; 4 vl, ork.; solister: Franz Deutsch, Adalbert Hřimalý, Engelbert Engelberth, Anton Brosch; 8:6

Mendelssohn, Felix (1809–47, Ty)
Abschied vom Wald[38], op. 59:3; manskör; kör: okänd; 6:3
Die Heimkehr aus der Fremde [Sångspel]. Uvertyr; 10:2
Hebriderna [Uvertyr]; 3:1, 11:2, 22:2
Paulus [Oratorium]. "Siehe! Wir preisen selig"; kör, ork.; kör: okänd; 3:4
Ruy Blas [Uvertyr]; 9:2, 13:5
Stråkkvintett, B-dur. Sats 2 och 4; 7:3

Meyerbeer, Giacomo (1791–1864, Ty/Fr)
Dinorah[39] [Opéra comique]. Final akt 1; 22:3

Mozart, Wolfgang Amadeus (1756–91, Ö)
Don Juan [Dramma giocoso]. Rec. och aria; sång, ork.; solist: okänd; 5:2
Figaros bröllop [Opera buffa]. Uvertyr; 9:5
Symfoni, nr 35[40]; 10:7
Symfoni, nr 41[41]; 6:5
Titus[42] [Opera seria]. Aria; arr. ork.; 16:7, 21:7
Trollflöjten [Tysk opera]. Uvertyr; 12:2

Müller, Iwan (1786–1854, Ty)
Concertino[43]; 2 klar, (ork.?); solister: Wenzl Kozel, Wenzel Wiesner; 13:6

Nicolai, Otto (1810–49, Ty)
Muntra fruarna i Windsor [Komisk opera]. Uvertyr; 11:9, 18:2, 26:5

Preis
Moldau-Lieder (Vals); 16:3

Reinbold, Hermann[44]
Die junge Garde (Marsch-potpourri); 16:11

Reinhold, Hermann[44]
Det unga gardet (Marsch-potpourri); 25:10

Reissiger, Karl Gottlieb (1798–1859, Ty)
Der Schiffbruch der Medusa [Opera]. Uvertyr; 14:2
Die Felsenmühle zu Estalières [Opera]. Uvertyr; 15:2, 21:5, 27:5, 28:5

35. I annonserna (till exempel GHT 19.5.1865) kallades verket för "Savoyardens dröm, potpourri". Verkförteckningarna i Sohlex/2, NG och Pazdírek omnämner inte verket. Se i stället Skjerne 1946 s. 365.

36. I annonsen (GHT 19.5.1865) för första framförandetillfället (15:7) kallades operan "Gudran". I programbladet för andra framförandetillfället (19:7) kallades operan "Gundron".

37. I annonsen angavs "Quadruple-concert för 4 violiner med Orkester-ackompagnement af L. Maurer." (GP 10.2.1864) Enligt verkförteckningar i NG och Pazdírek är verket identiskt med tonsättarens op. 55. NG talar i artikeln "Maurer" om tonsättarens "formerly well-known Sinfonia concertante op. 55 for four violins". Vad gäller Anton Broschs medverkan spelade han enligt kontraktet viola.

38. Verket ingår i op. 59 *Im Grünen,* sex sånger för blandad kör. I programbladet kallades verket "Jägar-afsked" och sjöngs på konserten av "mansröster". (Jämför MAB:s kortkatalog och NG)

39. Operan heter också *Avlatsfesten i Ploërmel.*

40. I annonsen (GHT 14.3.1865) uppgavs symfoni nr 5 med satsbeteckningarna Allegro con spirito, Andante, Menuetto och Finale. Dessa stämmer endast med Mozarts symfoni nr 35 "Haffner", jämför Köchel 1964. Enligt Wolfgang Amadeus Mozart Verzeichnis 1978 s. 103 gavs också denna symfoni under 1800-talet ut på Breitkopf & Härtels förlag som symf. nr 5.

41. I annons (GHT 11.3.1864) och programblad angavs endast tonart (C-dur) och satsbeteckningarna Allegro vivace, Andante cantabile, Menuetto Allegretto och Finale Allegro Molto. Dessa uppgifter utesluter alla andra Mozart-symfonier än nr 41 *Jupiter* (jämför Köchel 1964).

42. Verket framfördes vid utomhuskonserter i Trägårn. Det troligaste är därför att den vokala solostämman har framförts på ett tonstarkt blåsinstrument.

43. Verket har ej gått att identifiera i tillgängliga verkförteckningar. Däremot finns i handskrift på MAB en *Concertante för 2 klarinetter* av samme tonsättare.

Rossini, Gioacchino (1792–1868, It)
Greve Ory [Opera]. Dryckeskör; kör, ork.; kör: Amatörernas sångförening; 12:5
Wilhelm Tell [Opera]. Uvertyr; 9:9
Rubinstein, Anton (1829–94, Ry)
Symfoni, nr 1; 1:5, 3:6
Symfoni, nr 1. Sats 2 och 3; 11:7
Saloman, Geskel (1821–1902, Da/Sv)
Festmarsch; 9:1
Schubert, Franz (1797–1828, Ö)
Oktett. Sats 1; klar, fag, horn, 2 vl, vla, vcl, kb; medverkande: okända; 5:3
Servais, François (1807–66, Be)
Fantasi över motiv ur operan L'Estocq[45]; solo f. vcl; solist: Jules Deswert; 8:4
Stor fantasi över motiv ur operan L'Estocq[46]; solo f. vcl; solist: Jules Deswert; 4:2
Variationer över Carneval de Venise[47]; vcl, (ork?); bearbetare: Jules Deswert; solist: Jules Deswert; 4:4
Siede
En scen ur alplivet (Potpourri); 12:11, 13:7, 16:9
La Coquetta (Mazurka); 17:4
Tarock-Galopp; 15:8, 19:8, 27:11, 28:11
Smetana, Bedřich (1824–84, Bö)
Festmarsch till Shakespeares 300-årsjubileum[48]; 20:1
Stiehl, Heinrich (1829–86, Ty)
Die Elfenkönigin; sopran, damkör, ork.; solist och kör: okända; 3:2
Strauss
Hesperus-Klänge[49] (Vals); 27:6, 28:6
Strauss d.y., Johann (1825–99, Ö)
Auroraball-Polka[50], op. 219 [Française]; 13:4
Schwungräder, op. 223 [Vals]; 18:3, 24:3[51]
Strelna-Terassen-Quadrille, op. 185; 15:6
Tritsch-Tratsch-Polka, op. 214; 14:4, 16:4, 25:4
Strauss d.ä., Johann (1804–49, Ö)
Epigonen-Tänze[52], op. 190 [Vals]; 11:3

44. Pazdírek uppger både en Hermann Reinbold och en Hermann Reinhold. Ingen av dem har återfunnits i något annat lexikon. Vid en jämförelse av deras båda verkförteckningar visar det sig att de har flera exakt identiska verktitlar gemensamma med varandra. Flera av dessa verk sammanfaller också med vad Göteborgs orkester framförde. Det tycks därför som om det rör sig om en och samma person. Det aktuella verket har däremot inte återfunnits i dessa verkförteckningar.

45. Se kommentaren till nästa post.

46. Verktiteln är densamma som angavs i annonsen (GHT 24.11.1863). Verket kan vara identiskt med Servais op. 12 *Lestocq, grande fantaisie* för violoncell och piano. *Lestocq (ou L'intrigue et l'amour)* var också namnet på en opera av Auber.

47. I annonsen (GHT 24.11.1863) uppgavs att verket var komponerat av Servais och Deswert tillsammans. Troligare är att Deswert har gjort en bearbetning på ett verk komponerat av Servais, exempelvis dennes op. 9 *Fantaisie burlesque ou le Carneval de Venise.* Detta verk är komponerat för violoncell och orkester alternativt piano. Beträffande Deswert uppger Pazdírek endast ett fåtal verk av honom. Däribland finns inte det aktuella 4:4.

48. Se kommentar ovan i kapitel 2 sidan 227 om tillkomsten av detta verk och anledningen till att det uppfördes i Göteborg.

49. Enligt verkförteckningar har inte någon tonsättare Strauss skrivit någon vals med detta namn. Däremot har Johan Strauss d.y. skrivit en *Hesperus-Polka* (op. 249). Programuppgiften kan också vara en sammanblandning med Josef Gungls *Hesperus-Klänge,* se detta verk (17:10) med kommentar.

50. I annonsen (GHT 21.4.1865) uppgavs verket heta "Aurora-Bal-Polketta af Strauss J:r".

51. I programbladet för andra framförandetillfället (24:3) uppgavs "Schwungräder, vals af Gungl". Ett verk med detta namn har inte återfunnits i Gungls verkförteckningar, och förmodligen är det en felskrivning då verket också framfördes vid ett annat tillfälle med Johann Strauss d.y. som uppgiven tonsättare.

52. I annonsen (GHT 20.3.1865) uppgavs verket heta "Epionen".

Loreley-Rhein-Klänge, op. 154 [Vals]; 10:3, 13:3
Moldau-Klänge, op. 186 [Vals]; 9:3, 12:3, 17:3
Radetzky-Marsch, op. 228; 18:1, 21:1
Stradella-Quadrille[53], op. 178; 24:7

Strauss, Joseph (1827–70, Ö)
Krönungslieder, op. 226 [Vals]; 19:10, 21:3

Titl, Anton Emil (1809–82, Bö)
Ouvertüre über slawische Melodien; 14:5

Wagner, Richard (1813–83, Ty)
Lohengrin [Romantische Oper]. "Zug der Frauen"; arr. ork.; 9:11
Rienzi [Grosse tragische Oper]. Bön; sång, ork.; solist: J. Tichatscheck; 3:5

Wallace, Vincent (1812–65, Ir)
Lurline[54] [Opera]. Potpourri; 14:7
Maritana [Opera]. Final; 18:4, 21:4
Maritana [Opera]. Uvertyr; 23:2
Maritana-Quadrille; 16:6

Weber, Carl Maria von (1786–1826, Ty)
Aufforderung zum Tanz, pi; arr. ork.; bearbetare: Hector Berlioz; 4:3
Euryanthe [Opera]. Uvertyr; 7:1
Lützows wilde Jagd[55], op. 42:2; manskvartett; medverkande: okända; 6:4
Oberon [Opera]. Uvertyr; 1:1, 10:8, 13:8

Wennerberg, Gunnar (1817–1901, Sv)
"O Gud, som styrer folkens öden!"[56]; manskör: Amatörernas sångförening; 8:2
"Stå stark du ljusets riddarvakt"[57]; manskör: Amatörernas sångförening; 12:8

Verdi, Giuseppe (1813–1901, It)
Aria och final; arr. ork.; 26:8
La traviata [Opera]. Aria; sång, ork.; solist: okänd kvinna; 20:7
Nebukadnessar [Opera]. Uvertyr; 12:9, 22:1

Vieuxtemps, Henri (1820–81, Be)
Konsert, nr 1. Sats 3; vl, ork.; solist: Karl Bayer; 14:6

Wiesener, J
Frihets-Marsch; 25:1

Wiesner[58]
Frihets-Marsch; 15:1

Zabel[59]
Wilhelmina-Vals; 11:10

53. Programbladet uppgav verket heta "Stradella-Française".

54. I annonsen (GHT 6 maj 1865) uppgavs operans tyska namnform "Loreley".

55. Verket ingår i *Leyer und Schwert,* en samling med 6 sånger för TTBB, J-nr 168–73 enligt NG (som ej uppger opustal för Weber). Verket kallades i programbladet "Lützows jakt".

56. Verket kallas också *Hymn,* se artikeln "Wennerberg" i Sohlex/2.

57. Verket heter också *Fansång.*

58. Pazdírek nämner 5 olika Wiesner, var och en med liten produktion. Det finns också en möjlighet att upphovsmannen är Wenzel Wiesner, klarinettist i Göteborgs orkester. Se emellertid också föregående post av *J. Wiesener.*

59. Pazdírek uppger en Karl Zabel (1822–83) som har en mindre produktion marscher och danser och där bland annat en *Wilhelminen-Polka* ingår. Men det finns också en Albert Heinrich Zabel (1834–1910, se MGG och NG), tonsättare och harpist, som 1845–48 medverkade i Gungls orkester i Berlin, det vill säga samtidigt med Czapek.

Göteborgs orkesters repertoar sorterad efter konserttyp

Grupp 1: Konserter till förmån för Göteborgs orkesterkassa

Alard, Delphin
Symphonie concertante, nr 1; 2 vl, (ork.?); solister: Adalbert Hřimalý, Franz Deutsch; 1:2
Beethoven, Ludwig van
Septett. Sats 1-3; klar, fag, horn, vl, vla, vcl, kb; medverkande: okända; 1:4
Septett. Sats 4-6; klar, fag, horn, vl, vla, vcl, kb; medverkande: okända; 2:2, 6:2
Symfoni, nr 2; 7:4
Symfoni, nr 8; 5:4
Bellini, Vincenzo
Norma [Opera]. Aria "Casta diva"; sång, ork.; solist: Euphrosyne Abrahamson; 1:3
Bennett, William Sterndale
The Naiads [Uvertyr]; 2:1
The Wood-nymphs [Uvertyr]; 20:5
David, F
Fantasi; solo f. vl; solist: Franz Deutsch; 7:2
Gade, Niels W
I højlandene [Uvertyr]; 5:1
Symfoni, nr 3; 4:5
Symfoni, nr 4; 2:6, 20:8
Halévy, Fromental
La reine de Chypre [Opera]. Uvertyr; 6:1
Haydn, Joseph
Skapelsen [Oratorium]. Introduktion med kör; kör, ork.; kören: okänd; 2:3
Skapelsen [Oratorium]. Rec. och basaria; sång, ork.; solist: okänd; 2:4
Skapelsen [Oratorium]. Rec., solo och kör; sång, kör, ork.; solist och kör: okända; 2:5
Händel Georg Friedrich
Jephtha [Oratorium]. Aria; sång, ork.; solist: en musikälskarinna; 20:3
Jephtha [Oratorium]. Kör; kör, ork.; kören: okänd; 20:2, 20:4
Lindblad, Adolf Fredrik
Om vinterkväll [Sångcykel]; soli, kör, pi; solister och kör: okända; 20:6
Lindpaintner, Peter von
Der Vampyr [Opera]. Uvertyr; 4:1
Mendelssohn, Felix
Abschied vom Wald, op. 59:3; manskör; kör: okänd; 6:3
Stråkkvintett, B-dur. Sats 2 och 4; 7:3
Mozart, Wolfgang Amadeus
Don Juan [Dramma giocoso]. Rec. och aria; sång, ork.; solist: okänd; 5:2
Symfoni, nr 41; 6:5
Rubinstein, Anton
Symfoni, nr 1; 1:5
Schubert, Franz
Oktett. Sats 1; klar, fag, horn, 2 vl, vla, vcl, kb; medverkande: okända; 5:3
Servais, François
Stor fantasi över motiv ur operan L'Estocq; solo f. vcl; solist: Jules Deswert; 4:2
Variationer över Carneval de Venise; vcl (ork?); bearbetare: Jules Deswert; solist: Jules Deswert; 4:4
Smetana, Bedřich
Festmarsch till Shakespeares 300-årsjubileum; 20:1
Verdi, Giuseppe
La traviata [Opera]. Aria; sång, ork.; solist: okänd kvinna; 20:7
Weber, Carl Maria von
Aufforderung zum Tanz, pi; arr. ork.; bearbetare: Hector Berlioz; 4:3
Euryanthe [Opera]. Uvertyr; 7:1
Lützows wilde Jagd, op. 42:2; manskvartett; medverkande: okända; 6:4
Oberon [Opera]. Uvertyr; 1:1

Grupp 2: Konserter à la Strauss

Alard, Delphin
Duo concertante; 4 vl, (ork.?); solister: Franz Deutsch, Karl Bayer, Adalbert Hřimalý, Engelbert Engelbert; 10:6, 12:6

Aubert
Rondo; solo f. kb; solist: Joseph Sladek; 11:4

Bach, Emanuel
Amor-Galopp; 21:8
Das Abendglöckchen; 14:8
Marsch-Potpourri, nr 3; 21:11
Tonblumen (Potpourri); 21:9

Beethoven, Ludwig van
Leonora [Uvertyr]; 11:5
Symfoni, nr 1. Sats 2 och 3; 9:7

Canthal, August
Marsch; 12:1

Elssig, E
Jubel-Marsch; 11:1

Flotow, Friedrich von
Der Teufel ist los (Opera). Uvertyr; 13:2
Indra [Opera]. Uvertyr; 21:2

Frieberg, Frans
Suck på en sommarafton; kör a cappella: Amatörernas sångförening; 12:7

Füchs, Ferdinand Carl
Concertino, op. 17; horn, ork.; solist: Anton Ruzek; 11:6

Gluck, Christoph Willibald
Ifigenia i Aulis [Tragédie opéra]. Uvertyr; 10:5

Gounod, Charles
Faust [Opera]. Potpourri; 11:8
Faust [Opera]. Soldatkör; arr. ork.; 13:10, 22:4

Gungl, Joseph
Die Hydropathen, op. 149 [Vals]; 21:10
Marsch-Potpourri; 10:10

Hamm, Johann Valentin
Marsch; 13:1, 14:1
Traum des Hugenotten [Fantasi]; 21:6
Vielka-Marsch; 10:1

Haydn, Joseph
Symfoni, nr 45; 14:9

Heinsdorff, G
Gruss aus der Ferne, op. 64 [Tyrolienne]; 12:4

Hřimalý, Adalbert
Czardas; 10:4
Hexen-Vals; 12:10, 13:9
Polketta; 9:4

Kalliwoda, Johann Wenzel
Variationer; 2 vl; solister: Adalbert Hřimalý, Karl Bayer; 22:6
Variationer; solo f. klar; solist: Wenzl Kozel; 9:6

Lanner
Galopp; 11:11

Lanner, Joseph
Abendsterne, op. 180 [Vals]; 9:10
Hexen-Tanz, op. 203 [Vals]; 10:9
Talismane, op. 176 [Vals]; 14:3

Lumbye, Hans Christian
Magyaren-Galopp; 12:12
Marseillaisen-Galopp; 13:11, 10:11
Nebelbilder [Fantasi]; 9:8
Savoyardens drøm [Fantasi]; 22:5
Schlittenfahrt-Galopp; 9:12

Mendelssohn, Felix
Die Heimkehr aus der Fremde [Sångspel]. Uvertyr; 10:2
Hebriderna [Uvertyr]; 11:2, 22:2
Ruy Blas [Uvertyr]; 9:2, 13:5

Meyerbeer, Giacomo
Dinorah [Opéra comique]. Final akt 1; 22:3

Mozart, Wolfgang Amadeus
Figaros bröllop [Opera buffa]. Uvertyr; 9:5
Symfoni, nr 35; 10:7
Titus [Opera seria]. Aria; arr. ork.; 21:7
Trollflöjten [Tysk opera]. Uvertyr; 12:2

Müller, Iwan
Concertino; 2 klar, (ork.?); solister: Wenzl Kozel, Wenzel Wiesner; 13:6

Nicolai, Otto
Muntra fruarna i Windsor [Komisk opera]. Uvertyr; 11:9

Reissiger, Karl Gottlieb
Der Schiffbruch der Medusa [Opera]. Uvertyr; 14:2
Die Felsenmühle zu Estalières [Opera]. Uvertyr; 21:5

Rossini, Gioacchino
Greve Ory [Opera]. Dryckeskör; kör,

ork.; kör: Amatörernas sångförening; 12:5
Wilhelm Tell [Opera]. Uvertyr; 9:9
Rubinstein, Anton
Symfoni, nr 1. Sats 2 och 3; 11:7
Saloman, Geskel
Festmarsch; 9:1
Siede
En scen ur alplivet (Potpourri); 12:11, 13:7
Strauss d.y., Johann
Auroraball-Polka, op. 219 [Française]; 13:4
Tritsch-Tratsch-Polka, op. 214; 14:4
Strauss d.ä., Johann
Epigonen-Tänze, op. 190 [Vals]; 11:3
Loreley-Rhein-Klänge, op. 154 [Vals]; 10:3, 13:3
Moldau-Klänge, op. 186 [Vals]; 9:3, 12:3
Radetzky-Marsch, op. 228; 21:1
Strauss, Joseph
Krönungslieder, op. 226 [Vals]; 21:3
Titl, Anton Emil
Ouvertüre über slawische Melodien; 14:5
Wagner, Richard
Lohengrin [Romantische Oper]. "Zug der Frauen"; arr. ork.; 9:11
Wallace, Vincent
Lurline [Opera]. Potpourri; 14:7
Maritana [Opera]. Final; 21:4
Weber, Carl Maria von
Oberon [Opera]. Uvertyr; 10:8, 13:8
Wennerberg, Gunnar
"Stå stark du ljusets riddarvakt"; manskör: Amatörernas sångförening; 12:8
Verdi, Giuseppe
Nebukadnessar [Opera]. Uvertyr; 12:9, 22:1
Vieuxtemps, Henri
Konsert, nr 1. Sats 3; vl, ork.; solist: Karl Bayer; 14:6
Zabel
Wilhelmina-Vals; 11:10

Grupp 3: Utomhuskonserter

Adam, Adolphe
Giralda [Opéra comique]. Uvertyr; 16:2
Auber, François
Den stumma från Portici [Opera]. Uvertyr; 16:5
Bach, Emanuel
Amor-Galopp; 16:8
Die Lebensgeister (Vals); 19:3
Dresdner Haute-volée [Polka]; 27:4, 28:4
Marsch-Potpourri, nr 2; 19:11
Marsch-Potpourri, nr 3; 15:11, 26:11
Souvenir de Lucile Grahn (Polketta); 15:4
Tonblumen (Potpourri); 17:9, 27:9, 28:9
Balfe, Michael William
The Bondman [Opera]. Uvertyr; 19:2, 25:2
Bilse, Benjamin
Humoristen-Polka, op. 16; 26:4
Schützen-Marsch, op. 13; 17:1
Conradi, August
Satanella-Polka, op. 34; 17:6
Czapek, Joseph
En afton i Norge [Grosses Potpourri]; 26:9
Knall-Galopp; 25:11
Dahl, Waldemar
Erinnerung an das Odeon in Wien (Vals); 25:6
Diethe, Franz
Militär-Polonaise; 19:5
Elssig, E
Apollo-Marsch; 19:1
Jubel-Marsch; 16:1
Marsch; 27:1, 28:1
Ernst IV
Santa Chiara [Romantische Oper]. Uvertyr; 17:5, 25:5
Flotow, Friedrich von
Indra [Opera]. Uvertyr; 15:5, 27:2, 28:2
Rübezahl [Opera]. Final; 25:7
Rübezahl [Opera]. Uvertyr; 17:2
Gounod, Charles
Faust [Opera]. Potpourri; 17:8
Gungl, Joseph
Die Hydropathen, op. 149 [Vals]; 15:10
Hesperus-Klänge, op. 144 [Vals]; 17:10
Marsch-Potpourri; 17:11

Halévy, Fromental
Judinnan [Opera]. Final; 27:8, 28:8
Hamm, Johann Valentin
Marsch; 26:1
Traum des Hugenotten [Fantasi]; 19:6
Hřimalý, Adalbert
Abendlied; 27:10, 28:10
Czardas; 27:7, 28:7
Hexen-Vals; 16:10, 26:10
Marsch triomphale; 25:8
Komzak, Karl
Freie Wahl (Polketta); 19:4
National-Qvadrilj; 26:7
Prager Stammblätter (Stort potpourri); 25:9
Labitzky, Joseph
Californer-Galopp, op. 159; 17:7
Lanner, Joseph
Abendsterne, op. 180 [Vals]; 15:3
Die Troubadors, op. 197 [Vals]; 25:3, 26:3
Marien-Walzer, op. 143; 27:3, 28:3
Littmark, O
Uvertyr; 26:2
Lumbye, Hans Christian
Drømmebilleder [Orkesterfantasi]; 19:9, 26:6
Savoyardens drøm [Fantasi]; 15:9
Mangold, Carl Amand
Gudrun [Opera]. Krigarens dryckesvisa; arr. ork.; 15:7, 19:7
Mozart, Wolfgang Amadeus
Titus [Opera seria]. Aria; arr. ork.; 16:7
Nicolai, Otto
Muntra fruarna i Windsor [Komisk opera]. Uvertyr; 26:5
Preis
Moldau-Lieder (Vals); 16:3
Reinbold, Hermann
Die junge Garde (Marsch-potpourri); 16:11
Reinhold, Hermann
Det unga gardet (Marsch-potpourri); 25:10
Reissiger, Karl Gottlieb
Die Felsenmühle zu Estalières [Opera]. Uvertyr; 15:2, 27:5, 28:5
Siede
En scen ur alplivet (Potpourri); 16:9
La Coquetta (Mazurka); 17:4
Tarock-Galopp; 15:8, 19:8, 27:11, 28:11
Strauss
Hesperus-Klänge (Vals); 27:6, 28:6
Strauss d.y., Johann
Strelna-Terassen-Quadrille, op. 185; 15:6
Tritsch-Tratsch-Polka, op. 214; 16:4, 25:4
Strauss d.ä., Johann
Moldau-Klänge, op. 186 [Vals]; 17:3
Strauss, Joseph
Krönungslieder, op. 226 [Vals]; 19:10
Wallace, Vincent
Maritana-Quadrille; 16:6
Verdi, Giuseppe
Aria och final; arr. ork.; 26:8
Wiesener, J
Frihets-Marsch; 25:1
Wiesner
Frihets-Marsch; 15:1

Grupp 4: Välgörenhetskonserter

Björneborgarnes marsch; 23:8
Adam, Adolphe
Konung för en dag [Opera]. Uvertyr; 24:2
Bach, Emanuel
Dresdner Haute-volée [Polka]; 23:3
Marsch-Potpourri; 23:7
Marsch-Potpourri, nr 2; 24:11
Marsch-Potpourri, nr 3; 18:8
Tonblumen (Potpourri); 23:5
Flotow, Friedrich von
Indra [Opera]. Uvertyr; 24:5
Gounod, Charles
Faust [Opera]. Potpourri; 24:9
Gungl, Joseph
Die Hydropathen, op. 149 [Vals]; 18:6
Hesperus-Klänge, op. 144 [Vals]; 23:6, 24:6
Halévy, Fromental
Judinnan [Opera]. Final; 23:4
Hamm, Johann Valentin
Favorit-Marsch; 23:1
Marsch; 24:1
Hřimalý, Adalbert
Abendlied; 18:7, 24:10

Marsch triomphale; 24:8
Polketta; 24:4

Lumbye, Hans Christian
Savoyardens drøm [Fantasi]; 18:5

Nicolai, Otto
Muntra fruarna i Windsor [Komisk opera]. Uvertyr; 18:2

Strauss d.y., Johann
Schwungräder, op. 223 [Vals]; 18:3, 24:3

Strauss d.ä., Johann
Radetzky-Marsch, op. 228; 18:1
Stradella-Quadrille, op. 178; 24:7

Wallace, Vincent
Maritana [Opera]. Final; 18:4
Maritana [Opera]. Uvertyr; 23:2

Grupp 5: Konserter arrangerade av Czapek

Beethoven, Ludwig van
Symfoni, nr 8; 8:8

Czapek, Joseph
Claes Uggla på "Svärdet" 1676 [Melodram]; soli, kör, ork.; solister och kör: okända; 8:5

Gade, Niels W
Efterklange af Ossian [Konsertuvertyr]; 8:1

Gounod, Charles
Faust [Opera]. Scen och aria; sopran, ork.; solist: okänd; 3:3

Kücken, Friedrich Wilhelm
Coeur-König, op. 36:1; manskör: Amatörernas sångförening; 8:3

Lindblad, Adolf Fredrik
Om vinterkväll [Sångcykel]; soli, kör, pi; solister och kör: okända; 8:7

Maurer, Ludwig
Konsert, op. 55; 4 vl, ork.; solister: Franz Deutsch, Adalbert Hřimalý, Engelbert Engelberth, Anton Brosch; 8:6

Mendelssohn, Felix
Hebriderna [Uvertyr]; 3:1
Paulus [Oratorium]. "Siehe! Wir preisen selig"; kör, ork.; kör: okänd; 3:4

Rubinstein, Anton
Symfoni, nr 1; 3:6

Servais, François
Fantasi över motiv ur operan L'Estocq; solo f. vcl; solist: Jules Deswert; 8:4

Stiehl, Heinrich
Die Elfenkönigin; sopran, damkör, ork.; solist och kör: okända; 3:2

Wagner, Richard
Rienzi [Grosse tragische Oper]. Bön; sång, ork.; solist: Josef Tichatscheck; 3:5

Wennerberg, Gunnar
"O Gud, som styrer folkens öden!"; manskör: Amatörernas sångförening; 8:2

BILAGA 2

KONSERTER AV GÖTEBORGS ORKESTER

Denna lista informerar om de konserter som har kunnat kartläggas med medverkande och programinnehåll. Listan omfattar alltså inte alla de egna arrangemang som orkestern gjorde och som sammanfattas i tabellen på sidan 267. Utifrån konsertnummer anges konserttyp, konsertlokal, konsertdatum samt källorna för programuppgifterna.

I den sistnämnda kolumnen med källangivelser anges i första hand det arkiv – GSA eller GUB – där programblad finns bevarade. I de fall där GUB står som källangivelse, återfinns källmaterialet i GUB:s okatalogiserade affischsamling, 11: "Div. dans-, konsert- och cirkusprogram", kuvert enligt angivelse.

Om programblad saknas anges i stället den tidning där information om konserten står att få.

Konserterna 1–3 gavs 1862/63.
Konserterna 4–8 gavs 1863/64.
Konserterna 9–19 gavs 1864/65.
Konserterna 20–28 gavs 1865/66.
Ktff. är förkortning för "Konsert till förmån för".

Nr	Typ	Lokal	Datum	Källa
1	Ktff. GO	Nya teatern	6.10.1862	GHT 3, 11.10.1862
2	Ktff. GO	Nya teatern	14.4.1862	GHT 11.4.1863
3	Czapeks egen konsert	Nya teatern	19.3.1863	GUB kuv. 2:3
4	Ktff. GO	Mindre teatern	25.11.1863	GUB kuv. 2:3
5	Ktff. GO	Mindre börssalen	13.1.1864	GSA
6	Ktff. GO	Mindre börssalen	14.3.1864	GUB kuv. 1
7	Ktff. GO	Mindre börssalen	6.4.1864	GSA, GUB kuv. 1
8	Czapeks egen konsert	Nya teatern	10.2.1864	GP 10.2.1864
9	Konsert à la Strauss	Bloms sal	1.3.1865	GUB kuv. 1
10	Konsert à la Strauss	Bloms sal	15.3.1865	GHT 14.3.1865
11	Konsert à la Strauss	Bloms sal	22.3.1865	GHT 20.3.1865
12	Konsert à la Strauss	Bloms sal	3.4.1865	GUB kuv. 1
13	Konsert à la Strauss	Bloms sal	22.4.1865	GUB kuv. 4:2
14	Konsert à la Strauss	Bloms sal	8.5.1865	GHT 6.5.1865
15	Utomhuskonsert	Trägårn	20.5.1865	GUB kuv. 2:4
16	Utomhuskonsert	Trägårn	24.5.1865	GHT 23.5.1865
17	Utomhuskonsert	Trägårn	5.7.1865	GUB kuv. 3:1
18[1]	Ktff. de brandsk. i Karlstad	Trägårn	10.7.1865	GHT 8.7.1865

19	Utomhuskonsert	Trägårn	27.7.1865	GHT 27.7.1865
20[2]	Ktff. GO	Nya teatern	21.4.1866	GUB kuv. 2:4
21	Konsert à la Strauss	Bloms sal	14.3.1866	GUB kuv. 1
22[3]	Konsert à la Strauss	Bloms sal	11.4.1866	GHT 10.4.1866
23[4]	Ktff. de brandsk. i Majorna	Trägårn	9.6.1866	GHT 8.6.1866
24[5]	Ktff. Dahlmans efterl. familj	Trägårn	20.7.1866	GHT 19.7.1866
25	Utomhuskonsert	Trägårn	11.8.1866	GHT 11.8.1866
26	Utomhuskonsert	Lorensbergs park	25.8.1866	GUB kuv. 4:2
27	Utomhuskonsert	Lorensbergs park	29.8.1866	GHT 29.8.1866
28[6]	Utomhuskonsert	Trägårn	1.9.1866	GHT 1.9.1866

1. Konserten gavs tillsammans med Kungl. Göta artilleriregementes musikkår så att respektive kapell spelade var sina avdelningar av konserten.
2. Konserten annonserades inte utan omnämndes endast i en mindre notis i GHT. Notisen upplyste endast delvis om vilka verk som framfördes på konserten.
3. Konserten omnämndes endast i en mindre notis i GHT, där sex av de vanligen tolv programpunkterna återgavs.
4. Konserten gavs tillsammans med Frivilliga Skarpskyttemusikkåren så att respektive kapell spelade var sin avdelning av konserten.
5. Den avlidne Oscar Dahlman var flöjtist och hade medverkat i orkestern allt sedan starten.
6. Konserten annonserades som "Stor Afskedskonsert".

BILAGA 3

MUSIKER I GÖTEBORGS ORKESTER

Denna lista upptar samtliga orkestermusiker som medverkade i GO under dess verksamhet. Källor för förteckningen är musikerkontrakten, kassaböckerna samt verifikationer främst för löneutbetalningarna.

I den första kolumnen anges musikernas namn, levnadsår, instrument och härkomst i den utsträckning som denna information har varit möjlig att finna. Musikernas härkomst framgår av kontrakten.

I den andra kolumnen anges de säsonger musikerna medverkade i orkestern. Siffrorna 1, 2, 3, 4 anger säsongerna respektive 1862/63, 63/64, 64/65, 65/66. Detta förkortningssystem gäller också i övrigt i denna bilaga vid hänvisning till löneuppgifter och andra verifikationer. Siffra satt inom parentes betyder att musikern ifråga endast medverkade vid något/några enstaka tillfälle/n. De musiker som står utan parentes utgjorde orkesterns stambesättning.

I den tredje kolumnen anges i förekommande fall källor för uppgifter i de två första kolumnerna. Källhänvisningen läses sålunda att "ver. 1:13" motsvarar verifikation nr 13 bland räkenskapshandlingarna för säsong nr 1, det vill säga 1862/63. Respektive källa anges endast om den kan vara svår att finna bland de cirka 100 olika kvittenser som finns för varje säsong. Dessutom anges i denna kolumn några övriga uppgifter som kan äga ett visst intresse samt litteratur- och källreferenser där ytterligare information kan fås om musikern.

I ett sent skede, alldeles före tryckningen av denna bok, har jag av Åke Edenstrand fått kompletterande uppgifter om ett antal musiker. Åke Edenstrand, som har bedrivit ett omfattande forskningsarbete om svenska militär- och orkestermusiker som var verksamma under den period som jag undersöker, grundar sina uppgifter på genomgångar av generalmönsterrullor och regementenas egna rullor. Detta är ett källmaterial som jag ej har gått igenom, och jag har därför tacksamt tagit emot Edenstrands uppgifter och kompletterat musikerförteckningarna, vilket också redovisas i förekommande fall.

Förkortningar använda i listorna

Säsong 1	1862/63
Säsong 2	1863/64
Säsong 3	1864/65
Säsong 4	1865/66

A2	Anställd vid Kungl. Göta artilleriregemente (ett värvat regemente)
Berg	Berg 1914
Bö	Böhmen
Cederblom	Cederblom 1984
Göta:1562	Personartikel nr 1562 i Göta 1962 (se litteraturförteckningen)
I15	Anställd vid Älvborgs regemente (ett indelt regemente)
I16	Anställd vid Västgöta-Dals regemente (ett indelt regemente)
I17	Anställd vid Bohusläns regemente (ett indelt regemente)
Norlind 2	Norlind 1927–28
N&T	Norlind och Trobäck 1926
S	Sverige
Ty	Tyskland

Se vidare ordinarie förkortningslistan och litteraturlistan.

Musiker i Göteborgs orkester

Namn, instrument, härkomst	Säsong	Övr. uppgifter, käll- och littref.
Bayer, Karl, vl1, Bö	3 4	Kontrasign. av Jos. K. Bayer
Becher, Theodor, fag, Ty	1 2 3 4	
Bentzen, Waldemar E.F. (1834–?), vla, S,	1	I16, ÅE
Bergendahl, Axel F. (1839–1909), trp, hrn, S	1 2 3 4	Vid A2, broder till C.G. Bergendahl, ver. 1:13, Göta:1562
Bergendahl, Carl G. (1837–89), trb, hrn, S[1]	1	A2, broder till A.F. Bergendahl, ver. 1:13, Göta:1561
Bergendahl, Johan F. (1815–83), trb, hrn, S	(1)	A2, far till bröderna ovan, ver. 1:13, Göta:1557, betr. hrn se Mraz-arkivet
Bouteselle, Peter O. (1827–90), pka, S	1 2 3 4	A2, Göta:1560
Brinkmann, Otto (1834–?), fag, S	1	I17, troligen inflyttad från Ty, ÅE
Brosch, Anton W., vla, Bö	1 2 3 4	
Bukovsky, Wenzel, fl, Bö	3 4	Kontrasign. av "Vater" Wenzel B.
Czapek, Joseph (1825–1915), kplm, Bö/S	1 2 3 4	GUB, NG, Sohlex/2, Cederblom
Dahlman, Oscar Fredrik (1827–66), fl, S	1 2 3 4	I15, ÅE, se konsert nr 24 i bilaga 2
Dauderstädt, Hermann, ob, Ty	1	
Deutsch, Franz, vl1, Bö	1 2 3 4	
Douscha, Johan (1841–1926), ob, Bö	2 3 4	Edlén 1966 s. 4
Engelberth, Engelbert, vl1, Bö	2 3 4	
Ericsson, Robert (1841–?), slgv, S	1 2 4	A2, ÅE
Eysden, Jacobus van, vl2, Ty	1 2	
Gullberg, Claes R. (1834–?), kpldr, slgv, (trb), S	1	A2, enl. rullorna "kasserad [från A2] och afförd för fortfarande vanfrejd", ÅE, ver. 1:13

1. Vid flera konserter under andra säsongen medverkade enligt verifikationerna en extra trombonist (verifikation 2:23, 26, 27 med flera). Namnet uppges inte, men en möjlig musiker är C.G. Bergendahl som enligt källorna medverkade i orkestern första säsongen på trombon.

Holm, Frans O. (1821–91), trp, S	1 2 3 4	A2, Göta:1556
Hřimalý, Adalbert (1842–1908), vl1, Bö	1 2 3 4	NG, Sohlex/2
Hřimalý, Bohuslav (1848–94), vl2, Bö	3 4	Kontrasign. av en annan Hřimaly NG, Sohlex/2
Händel, Sven E. (1842–1925), hrn, S	1 2 3 4	A2, Göta:1563
Kozel, Wenzl, klar, Bö	3 4	Kontrasign. av en annan Kozel
Kraus, Carl August (1838–?), vktm, S	2 3 4	A2, ÅE, ver. 2:14
Kuhlau, Carl O.H. (1818–?), klar, S	1 2	I16, ÅE, omnämnd i Göta:1539
Knappe, Amant, fag, Ty	2 3 4	
Luzek, Anton (1842–1917), vl2, Bö	1 2 3 4	GKrF AIIa:26 s. 3810, Cederblom
Mattiasson, Anders Gustaf (1847–?), fag, S[2]	(4)	A2, ÅE, ver. 4:77
Michalek, Wenzl, vcl, Bö	3 4	Kontrasign. av en annan Michalek
Nordström, Gustaf A. (1827–1912), trb, S	1 2 3 4	A2, Göta:1559
Qwist, Carl Otto (1844–?), fag, S[3]	(2) 3 4	A2, ÅE, ver. 2:73
Rohm, vcl, S	(1)	ver. 1:13, otydligt – kan också stå Bohm
Ruzek, Anton, hrn, Bö	3 4	Kontrasign. av Wenzl Ruzek
Schiele, Heinrich, kb, Ty	1 2 3 4	
Sladek, Joseph, kb, Bö	3 4	Kontrasign. av Josef Sladek
Suck, August P.F., vcl, Ty	1 2	
Svensson, Otto L. (1842–1916), trp, S	(1) 3 4	vid A2, Ver. 1:13, Göta:1565
Tenor, Peter (1842–?), slgv, S	1 2 3 (4)	A2, enl. rullorna "kasserad [från A2] för vanfrejd", ÅE
Thyboni, Justin (1832–1911), kb, fl, Da/S[4]	1 2 3 4	I16, ÅE, GVF AIIa:8 s. 1523
Tyboni, Oscar (1835–90), vl1, S[4]	1	N&T:278
Wiesner, Wenzel (1824–?), klar, Bö	1 2 3 4	A2 från 1866, ÅE
Witovsky, Aloisius, hrn, Bö	1 2	Kontrasign. av en annan Witovsky
Ållander, Per Johan (1833–91), vcl, S	1 2 3 4	GHF AI:10 s. 1771, Cederblom

2. Mattiassons instrument framgår inte av ver. 4:77 där uppgiften hämtats om hans medverkan. Uppgiften om fagott finns i ver. 1870/71:18 för Harmoniska sällskapet, G III:1, HS, GSA.

3. C.O. Quists instrument framgår inte av källorna för GO. Se istället verifikationerna 1870/71:18 och 37 för Harmoniska Sällskapet, G III:1, HS, GSA.

4. I lönelistan för 1863/64 (G IV, GOK, GSA) uppges att Justin Thyboni medverkade både som andre flöjtist och som andre kontrabasist.

   Otvivelaktigt föreligger släktskap mellan de båda musikerna Thyboni/Tyboni, den lilla skillnaden i stavningen av efternamnet till trots, möjligen var de bröder. Innan de medverkade i GO hade de musicerat tillsammans då de ingått i P.J. Delands teatersällskap som gästade Göteborg under december 1856 och januari 1857, se till exempel annonser i GHT 17 och 21.1.1857. Oscar Tyboni stavade dessutom ibland sitt namn så som brodern, "Thyboni", se ovan sidan 58.

BILAGA 4

GÖTEBORGS MUSIKFÖRENINGS REPERTOAR

Inledning

Repertoarlistan är en sammanställning av det material som har kunnat identifieras som Musikföreningens orkesters egen verksamhet. Den musik som finns upptagen i denna bilaga framfördes vid de konserter som redovisas i bilaga 5. Listan omfattar 1.872 poster. Med en post avses en avgränsad del som bildar en enhet i konsertprogrammet. Detta kan vid ett tillfälle innebära en enstaka solosång, och det kan vid ett annat tillfälle innebära flera sånger om dessa ingår i till exempel en svit.

Primärmaterialet för repertoarlistan utgörs av programblad, tidningsannonser och konsertrecensioner. Kompletterande uppgifter har också i vissa enstaka fall erhållits genom andra källuppgifter såsom brev, se vidare kommentarerna nedan.

I övrigt har samma urvalskriterier och behandling av repertoarmaterialet använts för denna orkesters repertoar, som också har använts och tidigare i bilaga 1 redovisats i samband med redogörelsen av Göteborgs orkesters repertoar. Läsaren hänvisas därför till den inledande texten till bilaga 1.

Repertoarlistan återges i två versioner, dels i sin helhet sorterad på tonsättare, dels uppdelad och sorterad i första hand på konserttyp och därefter på tonsättare. I de fall kommentarer finns till de olika verken i form av fotnoter, återges dessa endast i den första versionen.

Exkurs. I Musikföreningens material på GSA finns också sju konsertprogram som ej med säkerhet har gått att identifiera då de är odaterade. Programbladen är enhetliga med samma layout på framsidan och med samma "Pris-Kurant" tryckt på baksidan. Konserterna har med andra ord givits i anslutning till någon servering. Det troligaste är därför att programmen hör till sommarkonserterna i Trägårn eller på Lorensberg. Stöd för detta antagande finner vi dels i programmets utformning och repertoar, dels i prislistan på baksidan av programmet.

Vad som däremot talar emot detta är det höga priset för programbladen, 25 öre. Sommarkonserterna var gratis, och oftast stod i konsertannonserna att också programbladen var gratis, se GHT:s annonser flerstädes somrarna 1873–78, till exempel 2.6.1874. Ännu en möjlighet är att programbladen härrör ifrån några av

de konserter som de tyska musikerna under ledning av L. Beyerböck fick tillstånd att arrangera såsom egna konserter.

Av dessa anledningar har de nämnda sju programbladen ej tagits med i nedanstående repertoarförteckning för Göteborgs musikförenings orkester.

Göteborgs musikförenings repertoar sorterad efter tonsättare

Björneborgarnes marsch; 547:12, 546:11
Dalpolska [Visa]; sång; solist: Fredrika Wickman; 310:6
Dalvisa "Om lycka och ära vi hörde en sång";[1] manskvartett; 211:8
"Es ist bestimmt in Gottes Rath"[2] [Visa]; sång, pi; sångsolist och pi.ack: Carl Hill; 608:9
Finska rytteriets marsch under 30-åriga kriget; 514:7, 530:13, 548:12, 578:9, 583:9, 590:9
Folkvisa[3]; sång; solist: Petrina Barchmann; 312:7
Folkvisor; sång; solist: Anna Strandberg; 210:6
Folkvisor[4]; sång, pi; solist: Louise Pyk; pi.ack: okänd; 209:9
Karl XII:s fältmarsch; 550:6, 568:11
Rákoczi-marsch; 545:1, 548:1, 554:1
Svensk folkvisa; sång, pi; solist: Olena Falkman; pi.ack: okänd; 301:5, 403:9
Svensk folkvisa; sång, pi; solist: Oscar Ohlson; pi.ack: Tor Andrée; 603:6
Svenska folkvisor, polskor[5]; sång; solist: Signe Hebbe; 505:6
Svenska folkvisor[6]; sång, pi; solist: Mathilda Enequist; pi.ack: Tor Andrée; 604:8
Sångavdelning[7]; sång; 413:8
Visor; sång, pi; solist: Louise Pyk; pi.ack: okänd; 510:8

Abert, Johann Joseph (1832–1915, Bö)
Astorga [Opera]. Balettmusik; 117:10, 215:4, 315:7
Astorga [Opera]. Ballabile; 114:11, 116:11
Astorga [Opera]. Polka; 112:2

Abt, Franz (1819–85, Ty)
Fjäriln [Visa]; sång; solist: Fredrika Wickman; 310:4

Adam, Adolphe (1803–56, Fr)
Konung för en dag [Opera]. Uvertyr; 529:10, 537:9

1. Tonsättare angavs ej i programbladet. Sången var mycket populär under den här tiden och fanns ofta med i sångböcker som "svensk folkmelodi" med namnet *Dalkarlasång* alternativt *Dalvisa*. (Så var också fallet vid konserten med GMF. "Om lycka och ära vi hörde en sång" är sångens första textrad.) I sångböckerna angavs texten vara av C.E. Fahlcrantz och i vissa fall angavs "harm. af. J.C.F. Haeffner". (Se SVA.)
2. Programuppgiften från recensionen i GHT 20.2.1878.
3. Programuppgiften från recensionen i GHT 22.3.1875.
4. I recensionen (GHT 6.3.1874) efter konserten uppgavs att Elfrida Andrée hade ackompanjerat på pianot. Det uppgavs inte till vilka programpunkter pianoackompanjemanget har utförts. Det mest troliga är 209:9 Folkvisor, men det är också möjligt att pianoackompanjemanget kan ha gällt de båda operaariorna av Mozart och Flotow (209:2 respektive 209:6).
5. Programuppgiften från recensionen i GHT 7.12.1876.
6. Verifikation nr 1877/78:49 uppger att Tor Andrée medverkade på piano vid konserten. Det troligaste är att han medverkade i denna programpunkt.
7. Tidningsannonsen ger inte närmare besked. Konserten recenserades heller inte.

Le roi d'Yvetot [Opéra comique]. Uvertyr; 120:5
Nürnbergerdockan [Opera]. Uvertyr; 526:9, 533:2, 552:2, 560:2, 573:5

Ahlström, Jacob Niklas (1805–57, Sv)[8]
Potpourri över svenska folkmelodier; 530:12, 533:13, 560:8, 579:12
Potpourri över svenska folkvisor; 515:11, 517:13, 521:11, 526:11, 540:11, 549:11, 558:11, 569:11, 574:12, 588:8, 590:11

Alexandra Josiphowna, Storfurstinna
Bolero; 516:3, 527:3, 576:9, 577:9, 581:3

Apitius, C
Arion-Rheinländer, op. 30; 571:4, 574:13
Schweizer-Mühlen-Polka, op. 27; 568:8

Arlberg, Fritz (1830–96, Sv)
Vårsång; sång, pi; solist och pi.ack: okända; 411:11

Arndt, C
Mein und Dein, op. 47 [Polka-Mazurka]; 569:10, 581:11

Ascher, J (1829–69, Ty)
La Fiammina[9] [Mazurka élégante]; 580:6, 586:6

Auber, François (1782–1871, Fr)
Den stumma från Portici [Opera]. Quarache; 557:3
Den stumma från Portici [Opera]. Uvertyr; 213:2, 311:1, 513:2, 514:2, 614:1, 615:7, 620:2,
Den svarta dominon [Opéra comique]. Uvertyr; 516:2, 520:1
Fra Diavolo [Opéra comique]. Uvertyr; 115:5, 413:9
Kronjuvelerna [Opéra comique]. Uvertyr; 547:9, 551:2, 581:9
La sirène [Opéra comique]. Uvertyr; 519:5, 543:9
Le cheval de bronze [Opéra comique]. Uvertyr; 524:5, 542:3, 555:10
Le premier jour de bonheur [Opéra comique]. Uvertyr; 536:2, 537:1, 544:9, 548:3, 584:2
Marco Spada [Opéra comique]. Final; 528:8
Marco Spada [Opéra comique]. Uvertyr; 522:10, 554:2
Muraren [Opéra comique]. Uvertyr; 523:6, 546:2, 566:9, 583:5

Bach, Emanuel[10]
Aftonklockan[11]; 311:10, 314:11
Frühlingserwachen [Romans][12]; 115:11, 213:10, 536:6, 538:8, 548:7, 566:11
Jugenderinnerung [Lied ohne Worte][13]; ob, horn; solist: Reinhold Sachse (ob), Franz König (horn); 584:6
Marsch-Potpourri, nr 2; 214:11

8. I programbladen angavs endast "Ahlström" som upphovsman. Detta ger två alternativ: Jacob Niklas (1805–57) och Johan Alfred (1833–1910). Även om det namngivna verket ej har varit möjligt att identifiera, står det ändå klart vid en jämförelse mellan de bådas repertoar att den aktuella tonsättaren måste vara Jacob Niklas Ahlström. I hans produktion ingick en hel del utgåvor av folksånger, folkdanser och folklekar. Det närmaste vi kan komma *Potpourri över svenska folkvisor* är *Hemlandstoner – Potpourri af nordiska folkmelodier* (för piano, se MAB). Det har inte gått att klarlägga om detta är det aktuella verket som spelades av GMF. Däremot kan vi förmoda att *Potpourri över svenska folkvisor* respektive *Potpourri över svenska folkmelodier* är ett och samma verk.

9. Verket ingick i *Album. Ausgew. Stücke, Vol I* av tonsättaren (se Pazdírek).

10. Emanuel Bach, som inte tillhörde den kända musikersläkten med samma namn, var en ofta spelad kompositör inom den lättare genren. Trots det har uppgifter om honom ej gått att finna.

11. I tidningsannonsen kallades verket också för *Idyll*, vilket dock inte ingår i titeln i Pazdíreks verkförteckning.

12. *Frühlingserwachen* var att döma av Pazdírek Emanuel Bachs mest populära verk. Det gavs ut på ett stort antal förlag, i många länder och för ett stort antal besättningar.

13. Programbladet uppgav att verket var "obligat för Oboe och Valdhorn".

Musikaliska nycker [Stort potpourri]; 118:7
Tonblumen (Stort operapotpourri); 117:7

Bach, Johann Sebastian (1685–1750, Ty)
Fantasi och fuga, g-moll, orgel; arr pi; bearbetare: Franz Liszt; solist: Erika Lie-Nissen; 208:5
Gavott, g-moll; solo f. pi; solist: Anna Hallén; 124:10
Preludium och fuga, arr. ork.; bearbetare: J Abert; 305:3, 313:3, 316:4, 407:5, 505:5
Svit, nr 3, BWV 1068[14]; bearbetare: Felix Mendelssohn och F David; 602:1
Tre koraler[15]; kör a cappella: Harmoniska sällskapet; 313:5

Balfe, Michael William (1808–70, Ir)[16]
Les quatre fils d'Aymon [Opéra comique]. Allegro; 543:3, 553:6, 575:6, 587:9
Les quatre fils d'Aymon [Opéra comique]. Allegro grandioso; 526:6
Les quatre fils d'Aymon [Opéra comique]. Uvertyr; 518:9, 524:10, 536:9, 538:3, 555:6
The Bondman [Opera][17]. Uvertyr; 515:2, 517:10, 521:9, 544:2, 588:5
The Siege of Rochelle [Opera]. Uvertyr; 565:2, 568:3, 582:3, 585:3

Bargiel, Woldemar (1828–97, Ty)[18]
Adagio, op. 38[19]; vcl, ork; solist: Hugo Marschner; 110:3
Adagio, op. 38; vcl, ork; solist: Josef Katerschafka; 595:4
Menuett, op. 24:2; 116:2
Springdans, op. 24:3; 114:2, 122:2

Bauer, F G
Souvenir de Altenbourg; 587:6
Träumerei Fantasie, op. 49; 536:11, 538:13

Bazzini, Antonio (1818–97, It)
Konsertstycke; vl, ork; solist: Robert Heckman; 402:5
Konsertstycke[20]; vl, ork; solist: Robert Heckman; 403:6

Becker[21]
Zigenarens avsked; 523:4

Beethoven, Ludwig van (1770–1827, Ty)
Adelaide [Aria]; sång, pi; solist och pi.ack: okända; 509:4
Ah perfido [Aria]; sång, ork[22]; solist: Fredrika Wickman; 310:2
Ah perfido [Aria]; sång, (ork?); solist: Louise Pyk; 510:3
Coriolan [Uvertyr]; 209:1, 506:5

14. Annonsen uppgav en orkestersvit i D-dur av J.S. Bach med satsbeteckningarna a) Uvertyr, b) Air, c) Gavotte, d) Bourré och e) Gigue. Detta utesluter andra orkestersviter än den angivna.
15. De tre koralerna var a) *Ich dank' dir Christe Gottes Sohn*, b) *Har jag dig i hjertat inne*, Sv. Ps. 77, v. 6; c) *Jag på Christum bygger*, Sv. Ps. 216, v. 3.
16. Den irländske tonsättarens namn var genomgående felstavat som om han vore fransman: Balfé.
17. På svenska kallades operan konsekvent för *Mulatten*. Detta var också operans tyska titel: *Die Mulatte*. För de olika namnformerna, se Balfe i *The Catalogue of Printed Music* ...
18. Woldemar Bargiel var styvbror till Clara Schumann samt studiekamrat och nära vän till L. Norman när de studerade vid Leipzig-konservatoriet (Sanner 1955 ss. 42f).
19. Enligt verkförteckningen i NG är Bargiels Adagio komponerat för violoncell och orkester. I programbladet uppgavs att verket var "solo för violoncell", men det finns stor anledning misstänka att verket också spelades med orkesterackompanjemang, precis som i 595:4.
20. I annonsen i GHT 8.11.1875 uppgavs felaktigt att Heckman skulle framföra en violinkonsert av Johan Svendsen. Korrekt programuppgift återges i protokollsboken 13.11.1875.
21. Höijer nämner en Jean Becker, violinvirtuos och konsertmästare, som år 1861 gästade Stockholm. Pazdírek nämner ytterligare 52 tonsättare med namnet Becker. Ingen av dessa har emellertid det nämnda verket med i sin förteckning.
22. Uppgiften om orkesterackompanjemang ges i protokollsboken 25.8.1875.

Die Ruinen von Athen, op. 113 [Scenmusik]. Marsch; 301:8, 402:4
Egmont [Scenmusik][23]; 509:7
Egmont [Scenmusik]. Uvertyr; 544:5
Fidelio [Opera]. Leonoras aria; sång, (ork?); solist: Signe Hebbe; 505:2
Konsert, nr 4; pi, ork; solist: Anna Hallén; 411:2
Konsert, nr 4; pi, ork; solist: Erika Lie-Nissen; 509:2
Konsert, nr 5; pi, ork; solist: Edmund Neupert; 305:2
Konsert. Sats 1; vl, ork; solist: Richard Sahla; 506:3
Konsert; vl, ork; solist: Joseph Joachim; 404:2
Leonore 3 [Uvertyr]; 107:1, 206:1, 304:1, 312:8, 406:7, 503:1, 604:1
Romans, G-dur; vl, ork; solist: Ernst Schiever; 601:4
Romans[24]; vl, ork; solist: Richard Sahla; 509:3
Septett[25]; klar, fag, horn, vl, vla, vcl, kb; 595:8
Serenad, op. 8, vl, vla, vcl. Marsch; arr. ork.[26]; 116:1
Sex variationer i D över temat "Marcia alla turca" ur scenmusiken till Die Ruinen von Athen, op. 76; solo f. pi; solist: Erika Lie-Nissen; 208:6, 509:6[27]
Sonat, op. 27:2. Sats 1; solo f. pi; solist: Erika Lie-Nissen; 509:5[27]
Sonat, op. 47; vl, pi[28]; 618:2
Stråkkvartett, op. 18:5; 2 vl, vla, vcl;[29] 619:2
Stråkkvartett, op. 18:5. Sats 3; arr strkork; 303:3, 508:6
Stråkkvartett, op. 74; 2 vl, vla, vcl[30]; 616:3
Symfoni, nr 3; 109:4, 410:6, 605:5
Symfoni, nr 3. Marcia funebre; 509:1
Symfoni, nr 4; 208:7, 408:6
Symfoni, nr 5; 202:5, 307:7, 501:9
Symfoni, nr 6; 210:7, 217:5
Symfoni, nr 7; 102:5, 603:8
Symfoni, nr 8; 302:6, 505:1
Trio, op. 97. Sats 3; arr harpa och ork; bearbetare: Franz Liszt; solist: Anton Nemec; 407:4
Trio, op. 97. Sats 3; arr. ork.; bearbetare: Franz Liszt; 105:3, 308:4

Bellini, Vincenzo (1801–35, It)
Il Pirata [Opera]. Uvertyr; 513:10, 514:9, 525:2, 572:3
Norma [Opera]. Uvertyr; 518:2, 538:10, 555:3, 571:3

23. Verket innehöll följande satser: a) Uvertyr, b) *Clärchens soldatvisa*, c) Entr'acte n:r 1, d) Entr'acte n:r 2, e) *Clärchens ariette*, f) Entr'acte n:r 3, g) *Clärchens död* och h) *Melodram. Egmonts dröm och Segerhymn.*
24. Här råder en viss oklarhet om vilket verk som egentligen spelades. GHT anger i sin annons (23.3.1877) "Violin-Konsert: 1:sta satsen, komp. 1806" medan GP i sin annons (26.3.1877) anger "Romans för violinsolo med orkester, komponerad 1806". Eftersom kompositionsåret 1806 är betydligt för sent för violinromanserna, men däremot stämmer med violinkonserten, tycks det ha varit detta senare verk som framfördes.
    Recensionen i GHT (27.3.1877) har emellertid formuleringar som mer tyder på en violinromans än på en violinkonsert: "Kom så den vackra violinromansen ..." samt "Hr Sahla gaf oss i sitt föredrag af violinromansen ..." Riktig klarhet i denna fråga lär ej gå att få.
25. Septetten framfördes av Richard Sahla (vl), Anton Luzek (vla), Josef Katerschafka (vcl), Alfred Sommer (kb), Josef Mraz (klar.), Carl Wehmeyer (fag) och Leopold Beyerböck (horn).
26. I programbladet angavs inte någonting om arrangmeang av verket, men då konserten var utomhus, är det troligt att verket framfördes med en större ensemble än med originalbesättningen.
27. Programuppgiften för det andra framförandetillfället (509:6) är hämtad från annonsen i GP 26.3.1877.
28. För de medverkande i denna kammarkonsert, se konsert nr 618 i bilaga 5.
29. För de medverkande i denna kammarkonsert, se konsert nr 619 i bilaga 5.
30. För de medverkande i denna kammarkonsert, se konsert nr 616 i bilaga 5.

Puritanerna [Opera]. Aria; sång, (ork?); solist: Anna Strandberg; 210:4
Puritanerna [Opera]. Rondino; 559:6, 579:5
Sömngångerskan [Opera]. Rec och aria; sång, (ork?); solist: Olefine Moe; 302:2

Bellman, Carl Michael (1740–95, Sv)
Skratta mina barn och vänner; manskör: Göta Par Bricoles sångkör; 512:8

Bendel, Franz (1833–74, Bö)
L'Africaine, op. 101 [Fantaisie de concert][31]; solo f. pi; solist: Edmund Neupert; 205:5
Prinsessan Snövit [Tonbild]; 501:8

Berens, Hermann (1826–80, Sv)
Sjung! Sjung!; sång, pi; solist: Anna Ericsson[32]; pi.ack: okänd; 201:8

Bergendahl, A[33]
Daggdroppar (Elegie); 535:3, 557:11, 590:6
Fest-Marsch; 120:1, 414:1
Fält-Marsch; 214:1
Krik Krik-Polka; 516:10, 517:8, 533:7

Bergson, Michael (1820–98, Po)
Konsertaria[34], solo f. klar; solist: Josef Mraz; 620:6

Bériot, Charles-Auguste de (1802–70, Be)
Konsert, nr 7; vl, ork; solist: Maurice Dengremont; 610:5

Berlioz, Hector (1803–69, Fr)
La damnation de Faust [Légende dramatique]. Ungersk marsch; 118:10

Beyerböck, Ernest[35]
Sommerlust-Marsch; 564:1
Verbrüderungs Marsch; 522:1

Beyerböck, Johan[36]
Entr'acte; 538:12, 580:11, 582:11
Minne till Trädgårdsföreningen (Polka); 519:6, 529:3, 551:10
Pêle mêle (Potpourri); 524:12, 531:11
På ytan och på djupet (Nyårspjäs). Entr'acte, arr; 533:8, 534:6
Vinternöjen (Vals); 517:5, 542:5, 585:8

Bianchi, Francesco (ca 1650–ca1725, It)
Ah, rendimi quel core[37]; sång, ork; solist: Olena Falkman; 207:2

Bilse, Benjamin (1816–1902, Ty)
In heller Nacht[38], op. 35 [Polka]; 584:4
Konzerthaus-Polka, op. 31; 115:12, 212:2

31. Programbladet uppgav "Fantasi öfver motiver ur 'Afrikanskan'", vilket bör vara detsamma som op. 101, jämför Pazdírek. Den "Afrikanskan" Bendel har hämtat sina motiv ur är förmodligen Meyerbeers. Det finns också andra operor med samma titel (se Stieger) men Meyerbeers var den utan motstycke mest populära och spelade.
32. För uppgiften om Anna Ericsson som solist, se verifikation 1873/74:40.
33. A. Bergendahl saknar vi uppgifter om, men det är möjligt att tonsättaren är identisk med regementsmusikern Axel Frithiof Bergendahl (1839–1909) som medverkade i båda orkestrarna.
34. Enligt Pazdírek skrev Bergson flera konsertarior, se bland annat op. 86.
35. Om tonsättaren, se bilaga 6.
36. Om tonsättaren, se bilaga 6.
37. Programbladet uppgav "Rossi. Aria ur 'Mitrane' (kompon. 1686)". Stieger anger Mitrane som en opera av Francesco Rossi. NG uppger att det under perioden cirka 1650– cirka 1725 fanns ett flertal italienska kompositörer med detta namn vilket försvårar identifieringen (NG artikeln "Rossi, Francesco"). Dock uppger NG vidare att F. Rossi *ej* har skrivit någon opera *Mitrane*, vilket är en vanlig missuppfattning: "Theatre chronicles do not mention a *Mitrane* of 1689 [Obs! skillnaden i årtalsuppgift, min anm.], from wich Fétis claimed to have taken the contralto aria 'Ah, rendimi quel core', wich was performed in March 1833 at one of his historical concerts in Paris and won some popularity in the 19th century. This opera never existed. The piece is from the second half of the 18th century and doubtless came from an opera including a character named Mitrane, [...] with music by Francesco Bianchi [...]; perhaps the character was sung by a Francesco Rossi, such as the one active at Venice in 1794–7." (NG vol. 16 s. 213 sp. 2)
38. Programbladet uppgav verket heta "Bei heller Nacht".

Sturmmarsch-Galopp[39], op. 6; 213:11

Blaha[40]

Jaj de faj (Marsch); 516:1

Blanche, August (1811–68, Sv)[41]

Engelbrekt och hans Dalkarlar [Skådespel]. Beväringsmarsch; 614:4

Blaschke, Franz (1831–1912, Ty)[42]

Mädchenlaunen (Polka-Mazurka); 513:11, 514:10, 522:12, 529:11, 533:9, 564:10, 567:10

Boieldieu, François Adrien (1775–1834, Fr)

Johan av Paris [Opera]. Uvertyr; 113:1, 116:5

Kalifen i Bagdad [Opera]. Uvertyr; 590:5

Vita frun [Opera]. Potpourri; 515:8, 517:9, 521:8, 531:8, 539:8, 544:8, 557:8, 572:8, 578:8, 586:8

Vita frun [Opera]. Tersett; arr. ork.; 558:6, 562:11

Vita frun [Opera]. Uvertyr; 112:5, 123:5, 527:2, 530:6, 553:5, 574:6, 579:10

Bolck, Oskar (1839–88)

Süsse Vergangenheit, op. 28 [Salongsstycke]; 562:3

Brahms, Johannes (1833–97, Ty)

Ungerska danser; 304:5, 309:4, 405:3, 612:2, 613:2

Ungerska danser. Två danser av tre; 510:7

Variationer över ett tema av J Haydn; 604:4

Bruch, Max (1838–1920, Ty)

Die Flucht nach Ägypten[43] [Scenmusik]; sopran, damkör, ork; 105:4

Konsert, op. 26. Adagio; vl, ork; solist: Friedrich Brandt; 206:3

Konsert, op. 26; vl, ork; solist: Anton Sitt; 306:3

Konsert, op. 26; vl, ork; solist: Robert Heckman; 402:2

Konsert, op. 26; vl, ork; solist: Ernst Schiever; 601:2

Romans, op. 42; vl, ork; solist: Robert Heckman; 403:4

Bull, Ole (1810–80, No)

Fantasi ur Don Juan av Mozart; solo f. vl; solist: Ole Bull; 401:5

Büchner

Czaren-Marsch; 552:1

Delegirten-Marsch; 576:1, 577:1, 585:1

Bürgel, Konstantin (1837–?, Ty)

Schlummerlied; 529:6

Bärmann[44]

Introduktion och variationer; solo f. klar; solist: Josef Mraz; 520:6

Tema och variationer; klar, ork; solist: Josef Mraz; 301:3

---

39. Programbladet uppgav verket heta "Sturm-Galopp".

40. Mendel uppger en Vincenz v Blaha född 1764 i Böhmen (dödsårtalet ej angivet), vilken skulle kunna vara den aktuelle tonsättaren. Dessutom nämns i *The Catalogue of Printed Music* ... också en Ludovika Blaha. Ytterligare en möjlighet kan vara att Blaha inte är en tonsättare utan förläggaren Josef Blaha i Wien, se Verleger-Verzeichnis i Pazdírek.

41. Till sitt historiska skådespel *Engelbrekt och hans dalkarlar* skrev August Blanche enligt Höijer två musikstycken, dels kören *Hå, hå, när himmelen är grå!*, dels den av GMF.s orkester framförda marschen. MAB anger i sin katalog J.N. Ahlström som kompositör för de båda verken. Pazdírek nämner som enda verk av A. Blanche "Engelbrekts-Marschen".

42. Endast Suppan uppger information om Blaschke. Bland annat studerade denne vid Prags konservatorium och kan då ha kommit i kontakt med Czapek, även om åldersskillnaden var 6 år. Enligt Suppan skrev Blaschke mycket musik för dans- och blåskapell. Pazdírek uppger dock inget enda verk av honom. (*Lexikon des Blasmusikwesens* s. 126)

43. Verket är komponerat för sopran, damkör och orkester. Enligt programbladet utfördes verket "med benäget biträde af musikälskande damer och herrar", vilket föranleder frågan vad männen användes till.

44. Höijer uppger två Bärmann – H.J. och C. (endast initialerna angivna) – båda klarinettister och möjliga upphovsmän till de två verk som orkestern framförde.

Cherubini, Luigi (1760–1842, It)
Anacréon [Opera]. Uvertyr; 405:1
Les Abencerages [Opera]. Uvertyr; 601:1
Lodoisca [Opera]. Uvertyr; 566:5, 569:5
Vattendragaren [Opera]. Uvertyr; 122:1, 508:1, 551:5

Chopin, Frédéric (1810–49, Po)[45]
Konsert, nr 2; pi, ork; solist: Erika Lie-Nissen; 208:2
Mazurka, op. 17[46], pi; arr. ork.; 123:2
Mazurka, op. 17:1, pi; arr. ork.; 114:6
Mazurka, op. 33:2, pi; arr. ork.; 112:6
Mazurka, solo f. pi; solist: Aron Hultgren; 406:5
Piosnka litewska[47], op. 74:16 [Sång]; sång, pi; solist: Conrad Behrens; pi.ack: okänd; 307:5
Polonaise, A-dur, op. 40:1, pi; arr. ork.; bearbetare: J F Diethe; 113:4, 116:4, 118:4, 216:8
Polonaise, Ass-dur, op. 53; solo f. pi; solist: Alie Lindberg; 610:3
Sorgmarsch[48], pi; arr. ork.; 413:4
Vals, op. 18, pi; arr. ork.; 217:3, 218:9
Vals, pi; arr. ork.; 315:8

Clarens, R
Air de la princesse, op. 45; 513:3, 514:3, 520:3, 537:2, 589:3
Andante; 563:3
Lieblingsklänge aus dem Reiche der Töne [Potpourri]; 520:12, 530:9, 535:11, 546:8
Lustspiel-Ouverture, op. 53; 524:2, 539:2, 559:2, 572:9, 580:3, 586:3
Melodienschatz[49]; 523:13, 532:11, 542:13, 571:8
Metamorphosen (Potpourri); 559:11

Conrad, Karl Eduard (1811–58, Ty)
Die Sängerfahrt[50] [Komische Oper]. Uvertyr; 515:9, 517:3, 539:5, 552:9, 561:3, 570:9, 573:9, 579:3, 587:5

Conradi
Andante; 518:3, 573:4

Conradi, August (1821–?, Ty)
Musikalischer Bilderbogen, op. 97 [Potpourri]; 214:8
Offenbachiana, op. 111 [Potpourri]; 575:12, 581:8

Curth
Entr'acte; 523:11, 540:9
Wenn ich an Dich gedenke (Lied); 583:6

Curth, E
Steirische Lieder; 526:3, 588:6

Cuzent, P
Bolero; 554:3, 560:11, 571:11

Czapek, Joseph (1825–1915, Bö/Sv)
En afton i Norge[51] [Grosses Potpourri]; 123:7

45. Flertalet uppföranden av Chopinverk var vid utomhuskonserterna. Även om det inte alltid angavs i programbladet, är det mest troligt att musiken arrangerades för orkester och ej att den framfördes för solopiano. Vi har också några säkra belägg för att Chopins musik arrangerades för orkester, se Chopin: Polonaise A-dur nedan och Chopin i GO:s repertoarförteckning, bilaga 1.
46. Op. 17 innehåller fyra mazurkor. Det troliga är att nr 1 i B-dur som hade framförts tidigare (se 114:6) också framfördes nu.
47. Titeln betyder "litauisk sång". Detta var också den i tidningsannonsen angivna verktiteln *Litauisches Lied.* Sången är komponerad med pianoackompanjemang, men ingenting om pianist framgick i tidningsannonsen (GHT 27.1.1875).
48. Verket ingick i en välgörenhetskonsert för orkestermedlemmarna i Trägårn 9.6.1876. Konserten hade framflyttats i tiden på grund av änkedrottningen Josefinas död. När konserten till slut blev av ändrades programmet så att sorgmarschen av Chopin ingick i stället för en Konsertgalopp av J. Vogl. Chopin har skrivit två sorgmarscher, förutom den kända ur b-mollsonaten (op. 35) också en fristående op. 72:2.
49. I programbladen kallades verket "Potpourri", vilket inte stämmer med Pazdíreks verkförteckning.
50. I programbladen uppgavs omväxlande Conrad och Conradi som tonsättarnamn när detta verk framfördes. Rätt namn skall vara Conrad.
51. Verket finns i autograf på MAB.

Dahl, Balduin (1834–91, Da)
Amerikansk Tapto-Polka; 548:11, 552:10, 557:10, 574:8
David, F[52]
Scherzo; vl, ork; solist: Gerhard Brassin; 108:3
Variationer över ett ryskt tema; solo f. vl; solist: Gerhard Brassin; 105:2
David, Félicien (1810–76, Fr)
Lalla Roukh [Opera]. Romans; 521:6, 545:3
Diethe, Franz (1810–?, Ty)
Militär-Polonäs; 214:4
Dietrich
Festmarsch; 119:1, 123:1
Donizetti, Gaetano (1797–1848, It)
Lucie [Opera]. Aria; sång, (ork?); solist: Carolina Östberg; 507:4
Regementets dotter [Opera]. Uvertyr; 118:8
Doppler, Franz (1821–83, U)
Ilka[53] [Opera]. Uvertyr; 520:5, 541:9
Durand
Som i ungdomens år[54], solo f. trp; solist: Otto Svensson; 620:10
Dürrner, Johannes (1811–59, Ty)
Flickans Morgonsång; 530:7
Stormbesvärjning; manskvartett; 211:6
Döhler, Theodor (1814–56)
Tarantella[55]; 115:7

Eitner, Paul
Im grünen Wald, op. 1 [Polka]; 594:10, 614:3
Enslein, K F
Jackson Haines (Polka-Mazurka); 586:10
Erkel, Franz (1810–93, U)
Toborzo Indulo (Ungersk marsch); 542:1
Ungersk Marsch; 540:1
Erler, Hermann
Cliquot-Galopp[56]; 540:12, 578:12
Ernst, Heinrich Wilhelm (1814–65, Ö)[57]
Elegie, op. 10, arr; bearbetare: Schreiner; 113:11
Elegie ur op. 10, arr; bearbetare: Schreiner[58]; 215:7
Ernst IV (1818–93, Ty)[59]
Santa Chiara [Romantische Oper]. Uvertyr; 214:2
Eule, Emil
Air de la prinzesse; 594:4
Burgröschens Hochzeit, op. 46 [Fantasiuvertyr]; 536:5, 548:6, 550:5, 560:5
Frühlingsglocken; 553:3

52. Tonsättaren David kan vara Félicien (1810–76) fransk tonsättare eller Ferdinand (1810–73) tysk violinist och tonsättare. Med tanke på att båda verken (105:2 och 108:3) är för violin, är måhända Ferdinand den troligaste upphovsmannen. .
53. Programbladet för det första framförandetillfället (520:5) uppgav operans namn vara *Jeka*, vilket bör ha varit en missuppfattning för *Ilka*. Någon opera *Jeka* har Doppler ej skrivit.
54. Pazdírek uppger under namnet Durand, att *Som i ungdomens år* var namnet på ett *Sopran-Album*, respektive *Bas-Sångarens-Album* som gavs ut av Elkan & Schildknecht. Detta bör i sådana fall innebära att trumpetsolot egentligen var en sång/aria.
55. Döhler har skrivit minst två *Tarantella* (op. 39 respektive 74, se också alfabetiska listan i Pazdírek).
56. I programbladen uppgavs tonsättaren vara G. Michaelis. Pazdírek uppger dock inte något verk *Cliquot-Galopp* av Michaelis. Misstaget kan ha sin orsak i att *Cliquot-Galopp* av H. Erler publicerades tillsammans med *Matrosen-Polka* av G. Michaelis (se Pazdírek, G. Michaelis, op. 97 *Matrosen-Polka*), vilket senare verk orkestern framförde vid ett annat tillfälle, se längre fram.
57. Herrestahl (1993 s. 40) omnämner tonsättaren som en violinist i Paris vilken Ole Bull blev bekant med vid sitt besök där hösten 1831.
58. Ingen uppgift lämnades om arrangemang, men det troliga är att samma bearbetning av Schreiner som användes vid 113:11 också användes vid 215:7.
59. Se fotnot nr 17 sidan 447. Programbladet uppgav som tonsättare "Hert. af Cob.-Gotha".

Wiedersehen in der Heimat, op. 35 [Ländler]; 552:3, 556:4

Fahrbach, Philipp

Magyar népdal indulo (Marsch); 558:1
Unter freiem Himmel (Polka); 556:10, 560:4

Fahrbach d.y., Philipp (1843–94, Ö)

Im Stadtwäldchen[60] (Galopp); 526:12
Im Stadtwäldchen[61] (Polka-Mazurka); 594:3
In der Morgenröte[62] [Marsch]; 557:1
I Parken [Polka-Mazurka]; 525:11
Les eventails chinois (Chinesische Fächer), op. 92 [Polka]; 531:4
Pester Blut[62] [Marsch]; 556:1, 562:1, 589:1
Sous bois (Im Wald), op. 97 [Mazurka]; 528:10, 537:11, 554:4, 561:13
Taubengirren, op. 65 [Polka-Mazurka]; 536:10
Tip, Tip, op. 87 [Marsch]; 518:1, 538:1
Trinkspruch, op. 93 [Polka française]; 532:10

Fahrbach d.ä., Philipp (1815–85, Ö)

Beust-Marsch, op. 276; 521:1, 555:1
Meter-Galopp[63]; 516:12, 527:12, 533:14, 539:12
Trommler und Pfeifer, op. 251 [Polka française]; 559:10, 561:5
Wiener Feuerwehr[64], op. 280 [Polka schnell]; 519:12, 574:14
Wiener Jubelmarsch, op. 74; 583:1
Wiener Veteranen[65], op. 285 [Marsch]; 515:1, 517:1

Faust, Carl (1825–92, Ty)

Auf dem Felde der Ehre, op. 199 [Krigsmarsch]; 535:1
Auf Flügeln der Nacht, op. 103 [Vals]; 548:8
Aus des Hochwalds grünen Bergen, op. 168 [Vals]; 524:8, 585:13
Blättlein im Winde, op. 114 [Vals]; 580:7
Entre nous[66], op. 100 [Kadrilj]; 592:2
Im Fluge, op. 235 [Galopp]; 517:14, 571:12
Märchen aus schöner Zeit, op. 96 [Vals]; 521:7, 561:8, 579:13
Turist-Galopp; 523:14
Wie sie schmeichelt, op. 234 [Polka]; 515:4, 564:4

Field, John (1782–1837, Ir)

Air de russie[67]; arr. ork.; bearbetare: Töpler; 114:3, 116:3

Fiorillo, Federico (1755–ca 1823, It)

Capriccio; solo f. vl; solist: Richard Sahla; 501:7
Capriccio; vl, ork; solist: Richard Sahla; 508:3

Fischer

Den lille trumpetaren; solo f. trp; solist: Otto Svensson; 620:11

Fliege, Hermann

Chinese serenade; 581:10

60. Programbladet angav "Im Stadtwäldchen, Galopp af Ph. Fahrbach". Överensstämmelsen med titeln gör det sannolikt att verket är detsamma som 525:11, *I parken* av Philip Fahrbach d.y.
61. Annonsen angav endast "Fahrbach" som tonsättare. Överensstämmelsen med titeln gör det sannolikt att verket är detsamma som 525:11, *I parken* av Philip Fahrbach d.y.
62. Verket ingick i *Ungersk Marsch-Album*, se Pazdírek.
63. I programbladen angavs vid tre av fyra tillfällen Philip Fahrbach d.y. som upphovsman till verket. Den som har en *Meter-Galopp* i sin verkförteckning är dock Fahrbach d.ä., medan Fahrbach d.y. har skrivit en *Meter-Polka* (som ingår i *Album, Udvalgte danse*, se Pazdírek vol. IV s. 217).
64. Programbladen uppgav verket vara en galopp.
65. Programbladen uppgav verket heta *Veteran Marsch.*
66. Programbladet uppgav verket vara en française.
67. John Field skrev 1808 en *Air russe varié* för två pianon och året därpå en *Kamarinskaja*, air russe favori varié för piano solo. Referenslitteraturen uppger inte någon orkestrering av något av dessa verk. Den uppger heller inte någon tonsättare eller bearbetare med namnet Töpler.

Gavotte Circus Renz[68], op. 105; 522:3, 528:3, 547:11
Ungeheure Heiterkeit, op. 138 [Potpourri]; 589:8

Flotow, Friedrich von (1812–83, Ty)
Albin [Opera]. Jägarkör; arr. ork.; 115:8, 214:6
Alessandro Stradella [Opera]. Aria; sång, (ork?[69]); solist: Louise Pyk; 209:6
Alessandro Stradella [Opera]. Uvertyr; 115:9
Indra [Opera]. Française; 573:2
Martha [Opera]. Uvertyr; 121:5, 213:5, 540:5, 558:5, 565:5
Rübezahl [Opera]. Uvertyr; 543:2, 559:5, 576:5, 577:5

Franz, Robert (1815–92, Ty)
Er ist gekommen, ur op. 41 [Sång]; sång, pi; solist: okänd herre; pi.ack: Anna Hallén; 124:8
Gute Nacht, ur op. 5 [Sång]; sång, pi; solist: Olena Falkman; pi.ack: okänd; 207:5

Gade, Niels W (1817–90, Da)
Comala [Kantat]; soli, kör, ork; solister: Anna Ericsson och Auffermann;[70] kör: Harmoniska sällskapet; 309:5
Efterklange af Ossian [Konsertuvertyr]; 217:1, 218:4, 301:1
Hamlet [Konsertuvertyr]; 310:1, 317:1, 413:2, 609:1
Marsch, pi 4 h, ur op. 18; arr. ork.; bearbetare: A Horn; 113:7, 215:2
Fem Sange. Morgenvandring, op. 13; kör a cappella: medlemmar ur Harmoniska sällskapet och Lilla Sällskapet; 411:8
Noveletter[71]; strkork; 602:7
Symfoni, nr 4; 107:4, 205:6, 404:6
Ved Solnedgang [Kantat]; kör, ork; kör: okänd; 202:4

Geijer, Erik Gustaf (1783–1847, Sv)
Skridskovisa[72] [Sång]; sång, pi; solist: Olena Falkman; pi.ack: okänd; 301:6
Vallgossens visa[73] [Sång]; sång, pi; solist: Olena Falkman; pi.ack: okänd; 204:7

Gevaert, François-Auguste (1828–1908, Be)
Le capitaine Henriot [Opéra comique]. Uvertyr; 516:5

Gg:r
Scherzo för orkester; 612:3, 613:3

Ghys, Henri (Fr)
Air Louis XIII, pi, op. 10:2; arr. ork.; bearbetare: Joseph Gungl[74]; 121:4, 537:4, 551:3

Giraud, E
Suite d'orchestre[75]; 502:1

Glinka, Michail (1804–57, Ry)
Kamarinskaja; 218:5, 307:4, 311:6

Gluck, Christoph Willibald (1714–87, Ty)
Orpheus och Euridice [Azione teatrale]. Chor der seligen Geister und Furientanz [Balettmusik]; 605:3
Paris och Helena [Dramma per musica]. Aria per gli Attleti, Chaconne e Gavotte [Balettmusik]; bearbetare: Carl Reinecke; 601:3

68. Programbladen uppgav verket heta *Gavotte Renz.*
69. Se fotnot nr 4 sidan 464.
70. Solisternas identitet framgår av verifikation 1874/75:213, en räkning för blombuketter. Personen som har attesterat räkningen har kompletterat med namnen på dem som fick blommorna.
71. Verket hade fyra satser: a) Andante, b) Scherzo (Moderato), c) Andante con moto och d) Allegro vivace.
72. Sången ingick som nr 3 i det nionde häftet *Sånger till fortepiano* av E.G. Geijer (jämför Norlind 1919 ss. 187f och 267 samt MAB.)
73. Sången ingick som nr 2 i det sjunde häftet *Sånger till fortepiano* av E.G. Geijer (jämför Norlind 1919 ss. 185 och 269 samt MAB.) Programbladet upplyser inte om pianoackompanjemang.
74. Uppgiften i programbladet till 551:3 om Gungl som arrangör bör också ha gällt 121:4 och 537:4.
75. Verket bestod av fyra satser: a) Prélude, b) Intermezzo, c) Andante quasi adagio, d) Carnaval.

Godefroid, Félix (1818–97, Be)
Étude de concert[76], op. 193; solo f. harpa; solist: Adolf Sjödén; 106:4
La Mélancolie, op. 23 [Etude mélodique]; solo f. harpa; solist: Anton Nemec; 529:4
Goldmark, Carl (1830–1915, U)
Sakuntala, op. 13 [Uvertyr]; 606:6, 611:1
Scherzo; 201:4
Goltermann, Georg (1824–98, Ty)
Konsert, nr 1, a-moll; vcl, ork; solist: Robert Hansen; 204:3
Konsert, nr 1, a-moll; vcl, ork; solist: Carl Wölfert; 401:2
Konsert, nr 2; vcl, ork; solist: Hugo Marschner; 209:3
Gordigiani, Giovanni Battista (1795–1871, It)
Löftet[77]; sång, pi; solist: Olena Falkman; pi.ack: okänd; 316:5
Gotthard, Johann Peter (1839–1919, Mä/Ö)[78]
Gavott; 571:6
Gounod, Charles (1818–93, Fr)
Au Printemps; sång, pi; solist: Emilie Mechelin; pi.ack: okänd; 206:6
Ave Maria[79]; sång, (pi?); solist och pi.ack: okända; 108:12
Faust [Opera]. Ballad och juvelaria; sång, (ork?); solist: Petrina Barchmann; 304:2
Faust [Opera]. Duett; arr. ork.; 516:8
Faust [Opera]. Fantasi; 414:8
Faust [Opera]. Fantasi över motiv ur operan; 215:8
Faust [Opera]. Introduktion; 529:2
Faust [Opera]. Juvelaria, sång, (ork?); solist: Anna Strandberg; 210:2
Faust [Opera]. Juvelaria, sång, (ork?); solist: Signe Hebbe; 505:4
Faust [Opera]. Potpourri; 111:7, 113:8, 564:8, 569:8, 591:8
Faust [Opera]. Rec och aria; sång, (ork?); solist: Oscar Ohlson; 603:2
Hymne à Ste Cécile[80]; arr. ork.; bearbetare: K B; 217:7, 218:2
La reine de Saba [Opera]. Aria; sång, (ork?); solist: Petrina Barchmann; 312:2
Le Soir; sång, pi; solist: Oscar Ohlson; pi.ack: Tor Andrée; 603:5
Sérénade; 518:6, 541:3, 547:3, 566:3
Graben-Hoffmann, Gustav (1820–1900, Ty)
500.000 Teufel, op. 32 [Ballad]; 311:2, 543:11, 556:11, 561:12
Grétry, André (1741–1813, Be)
Vakten kommer; 522:7, 525:8, 529:9, 537:10, 551:11, 594:11
Grieg, Edvard (1843–1907, No)
Efteraarstormen; sång, pi; solist: Olena Falkman; pi.ack: okänd; 207:8
Hjertes Melodie[81]; sång, pi; solist: doktor Lamberg; pi.ack: Aron Hultgren; 108:10
Hjertes Melodie[82]; sång, pi; solist: Anna Ericsson; pi.ack: okänd; 201:7
Konsert, a-moll; pi, ork; solist: Edmund Neupert; 205:2
Modersorg; sång, pi; solist: Emilie Mechelin; pi.ack: okänd; 206:4

76. Programbladet uppgav verket heta "Konsertétude".
77. Programuppgiften lämnades i recensionen i GHT 7.10.1874.
78. Programbladet uppgav endast "Gotthardt". Pazdírek anger J.P. Gotthardt som har två gavotter i sin verkförteckning, op. 145 samt en gavott utan opus. NG uppger att rätt namn för Johann Peter Gotthard (Obs! stavningen) var Bohumil Pazdírek, som var broder till Frantizek Pazdírek. Dessa båda bröder är upphovsmännen till Pazdíreks *Universal-Handbuch der Musikliteratur.*
79. Programuppgiften lämnades i recensionen i GHT 17.3.1873.
80. Verket spelades vid två sommarkonserter i Trägårn i augusti 1874. I Gounods originalversion var verket instrumenterat för violinsolo, harpor, blåsinstrument, kontrabas och pukor, alternativt violin, orgel och piano. Gounod gjorde också andra arrangemang av verket under titeln *Ave verum.* Detta gjorde han dock senare, år 1878. Av GMF:s orkester spelades verket orkestrerat av "K B".

Vandring i skoven; sång, pi; solist: Olena Falkman; pi.ack: okänd; 204:6, 301:10[83]

Vandring i skoven[84]; sång, pi; solist: Lona Gulowsen; pi.ack: okänd; 602:6

Grützmacher, Friedrich (1832–1903, Ty)

Konsert, nr 3, e-moll. Andante; vcl, ork; solist: okänd; 120:7

Grädener, Hermann (1844–1929, Ty)

Capriccio, op. 4; 104:4

Grøndahl, Agathe Backer (1847–1907, No)

Til mit Hjertes Dronning [Visa]; sång, pi; solist: Petrus Blomberg; pi.ack: okänd; 308:9

Gungl, Joseph (1810–89, U)[85]

Am Strande, op. 296 [Polka-Mazurka]; 583:10, 589:4

Der Bummler, op. 239 [Marsch]; 545:12, 549:12

Die Hydropathen, op. 149 [Vals]; 120:10, 530:8

Ein flüchtiger Gedanke, op. 258 [Polka-Mazurka]; 521:4, 557:4, 560:10

Ein Gänsemarsch, op. 247; 516:6, 527:11, 543:12

En avant (Marsch); 547:1

Gamerra-Marsch, op. 208; 532:1, 563:1

Gruss an Stockholm, op. 260 [Polka]; 550:1

Im Traum, op. 232 [Polka-Mazurka]; 518:10, 541:4, 572:10

Kriegers Heimkehr, op. 256 [Marsch]; 546:1

Les Adieux, op. 236 [Vals]; 121:10, 519:4, 529:7

Oberländler[86], op. 31; 522:6

Signale für die musikalische Welt, op. 68 [Potpourri]; 119:7

Soldatenmuth[87] (Marsch); 526:1

Träume auf dem Ozean, op. 80 [Vals]; 115:10, 537:7

Gärtner

Unita-Marsch; 561:1, 573:1

Götz, Hermann (1840–76, Ty)

Der Widerspenstigen Zähmung[88] [Komische Oper]. Uvertyr; 512:1

Halévy, Fromental (1799–1862, Fr)

Le val d'Andorre [Opéra comique]. Uvertyr; 528:5

Hallén, Andreas (1846–1925, Sv)[89]

Frithiof och Ingeborg [Symfonisk dikt]; 103:4, 302:5, 317:3

Gute Nacht[90]; kör a capella: medlemmar ur Harmoniska sällskapet och Lilla sällskapet; 411:10

81. Programbladet uppgav verket heta "Hjertes Melodie". Någon sång med det namnet har Grieg ej komponerat (se Fog 1980). Däremot heter hans op. 5 *Hjertets melodier* och innehåller fyra sånger till texter av H.C. Andersen (komp 1864–65), bland annat den kända *Jeg elsker dig.* Möjligheten finns att alla fyra sångerna framfördes, vilket dock förefaller mindre sannolikt. Det kan också ha varit en enskild sång ur samlingen (till exempel *Jeg elsker dig*) som speciellt kallades "Hjertes melodi". Det senare har emellertid ej kunnat beläggas.

    Solistens namn anges i protokollsboken 2.4.1873. Aron Hultgrens medverkan anges i kassaboken 13.3.1873.

82. För uppgiften om Anna Ericsson som solist, se verifikation 1873/74:40.

83. Programuppgiften i recensionen i GHT 9.10.1874.

84. Programuppgiften i recensionen i GP 25.10.1878.

85. I de flesta fall då denne populäre dansmusikkompositör förekom i programbladet, var hans namn stavat Gung'l. Detta gällde till och med i programbladen till de konserter Gungl gav med sin egen orkester i Göteborg 2–3.10.1871.

86. Verket ingick enligt Pazdírek i ett *Album*, "enthaltend 12 der beliebsten Tänze". I den samlingen uppgavs verket emellertid ha opustalet 31 vilket är samma opustal som *Klänge aus der Heimat.*

87. Pazdírek uppger inte något verk av Gungl med denna titel. Däremot heter op. 224 av Gungl *Deutscher Mut*, om en sammanblandning kan ha skett.

88. Den svenska titeln var *Så tuktas en argbigga.*

Huldigungsmarsch[91], op. 10; 202:3, 124:13, 501:1
I vårbrytningen[92], op. 14 [Konsertuvertyr]; 511:3
I vårbrytningen[93], op. 14 [Konsertuvertyr]; 604:5
Introduktion och fuga; strkork; 209:7
Nattlig sång[94], op. 13:1 [Visa]; sång, pi; solist: Ida Basilier; pi.ack: okänd; 502:6
Pagen och kungadottern [Ballad]. Avd 1; soli, kör, ork; solister: okända; kör: Harmoniska sällskapet; 511:4
Pagen och kungadottern [Ballad]. Avd. 3, 4; soli, kör, ork; solister och kör: okända; 107:3
Pagen och kungadottern [Ballad]. Förspel; 305:7, 510:4, 608:4
Pagen och kungadottern [Ballad]. Förspel avd 4; 105:8, 208:4
Pianokvartett[95], op. 3; pi, vl, vla, vcl; 617:2
Romans, op. 16; vl, ork; solist: Richard Sahla; 508:5, 595:3
Romans, op. 16; vl, ork; solist: Ernst Schiever; 611:2
Traumkönig und sein Lieb [Ballad]; soli[96], kör, ork; solister okända, kör: medlemmar ur Harmoniska sällskapet och Lilla sällskapet; 411:13
Traumkönig und sein Lieb [Ballad]; soli[97], kör, ork; solister okända; kör: Harmoniska sällskapet; 611:3
Vandringslust[98]; manskvartett; 595:5

89. Det är uppenbart att Hallén på ett mycket tidigt stadium i sitt kompositionsarbete framförde sina verk "på prov" för att sedan arbeta vidare med dem. Flera av hans verk har enligt verkförteckningarna tillkomstår långt senare. Det finns också två verk (körstycket *Gute Nacht* och manskvartetten *Vandringslust)* som ej har gått att identifiera.
90. Verket har ej gått att identifiera med tillgängliga verkförteckningar. Robert Franz har skrivit en solosång med samma namn som framfördes vid annat tillfälle, se ovan.
91. Programbladen uppgav verket heta *Hyllningsmarsch.* Enligt Sohlex/2 är tillkomståret 1876. Enligt verkförteckningen av Norlind (Norlind 1922, "granskad av Hallén själv" enligt artikeln "Andreas Hallén" i SBL), hette verket *Hyllningsmarsch* och hade uppförts i Göteborg 11.10.1876. Detta datum stämmer också (se 501:1), men dessförinnan hade verket framförts ytterligare två gånger, bland annat ffg 30.10.1873.
92. Annonsen för konserten uppgav verkets namn vara *Om våren.* Verkförteckningen i Sohlex/2 uppger en konsertuvertyr *I vårbrytningen* (op. 14) från 1877, vilket bör vara det korrekta verket.
93. Programbladet uppgav verket heta "Frühlingsgruss" och vara en konsertuvertyr. Detta bör vara identiskt med tonsättarens op. 14, *I vårbrytningen.* Se också fotnoten till föregående verk.
94. Tidningsannonsen uppgav verket heta *Nattsång.* Opus 13 innehåller tre visor och är dedicerade Ida Basilier som också framförde två av sångerna på konserten (den andra sången är "Wenn ich in deine Augen seh'"). Den första sången *Nattlig sång* i samlingen fick emellertid Ida Basilier systerligt dela med Halléns hustru: "Till Anna d. 1. Juli 1875." (Se Helmer 1972 del 2 s. 26)
95. Sohlex/2 uppger felaktigt år 1896 som tillkomstår, möjligen en felvändning av 1869 (se Norlind 1922). För de medverkande i denna kammarkonsert, se konsert nr 617 i bilaga 5.
96. Enligt verkförteckningarna i artikeln Andreas Hallén i Sohlex/2 och NG är tillkomståret för verket 1885, det vill säga långt efter GMF:s tid. Verket var enligt dessa förteckningar komponerat för soli, kör och orkester, men vid det aktuella uppförandet nämndes ingenting om solister.
97. Se kommentaren till ovanstående verk. I tidningsannonsen uppgavs solistmedverkan, men ej villka solisterna var.
98. Någon manskvartett "Vandringslust" av Hallén står ej att finna i tillgängliga verkförteckningar. Däremot finns manskvartetter med samma namn av flera andra tonsättare, bland andra N.W. Gade.

Wenn ich in deine Augen seh'[99], op. 13:3 [Visa]; sång, pi; solist och pi.ack: okänd; 411:12
Wenn ich in deine Augen seh', op. 13:3 [Visa]; sång, pi; solist: Ida Basilier; pi.ack: okänd; 502:8

Hallström, Ivar (1826–1901, Sv)
Dagsländan [Visa]; sång, pi; solist: Amalia Riego; pi.ack: okänd; 501:4
'Folkvisan'[100]; sång, (ork?); solist: Lona Gulowsen; 602:3
Kvällen[101] (Visa); sång, pi; solist: Olena Falkman; pi.ack: okänd; 403:7

Hamm, Johann Valentin (1811–74, Ty)
Capricioso (Stort potpourri); 120:8
Dreigespräch[102]; fl, ob, klar, ork; solister: Moritz Beyerböck (fl), Reinhold Sachse (ob), Josef Mraz (klar); 581:6
Fantasi över motiv ur akt 1 i Tannhäuser av R Wagner[103]; 118:3, 123:3
Fantasi över motiv ur Tannhäuser av R Wagner; 122:7
Traum des Hugenotten [Fantasi]; 114:7
Zwiegespräch[104]; ob, klar, ork; solister: okända; 415:6
Zwiegespräch; ob, klar, ork; solister: Reinhold Sachse (ob), Josef Mraz (klar); 551:6

Hauptmann, Moritz (1792–1868)
Gretchen vor dem Bilde der Mater dolorosa: "Ach neige, du Schmerzensreiche"[105], op. 3; sång, ork; bearbetare: F v Holstein; solist: Anna Ericsson; 201:3

Haydn, Joseph (1732–1809, Ö)
Skapelsen [Oratorium]. Aria; sång, ork; solist: Marie Breidenstein; 608:2
Stråkkvartett, G-dur; 2vl, vla, vcl;[106] 617:1
Stråkkvartett, op. 76:3. Sats 2; 2vl, vla, vcl;[107] 616:4
Symfoni, nr 92; 405:6
Årstiderna [Oratorium]. Rec. och cavatina; sång, (ork?); solist: Carl Hjortberg; 208:3

Heinsdorff, G
Agnes-Rheinländer-Polka, op. 104; 570:4
Biwakfreuden-Marsch, op. 100; 565:1
Gretchen-Polka, op. 103; 569:4
Magdalenen-Polka, op. 101; 592:4
Sorgenbrecher-Galopp, op. 99; 530:14
Tony-Polka, op. 97; 578:4
Wally-Galopp, op. 95; 518:12, 563:12

---

99. Se kommentaren till Hallén: *Nattlig sång*, fotnot nr 94 ovan.
100. I recensionen i GP 25.10.1878 uppgavs "folkvisan af Hallström", en uppgift som är för vag för att närmare kunna identifiera någon av tonsättarens solosånger, se Helmer 1972. Axel Helmer förmodar dock att "det rör sig om 'folkvisan' ur operan *Den bergtagna*, uppförd 1874 och därefter en tid mycket populär. Som sagt, bara en gissning." (Brev från Axel Helmer 30.11.1984 till mig.)
101. Verket går ej att identifiera enbart med titeluppgiften *Kvällen*. Enligt Helmer 1972 har Hallström inte skrivit någon visa med detta namn. Däremot har han skrivit *Sommarkväll* (aa. nr 553b). Dessutom har han skrivit *Kvällsmelodi* (nr 469), *Kvällstankar* (nr 550) och två sånger vilkas första textord är "Kvällens" (nr 428 och 432).
102. I programbladet uppgavs att verket var för flöjt, oboe och klarinett, men av verkförteckningen i Pazdírek framgår att också orkester ingick.
103. Hamm har enligt Pazdírek skrivit två verk på Tannhäusermotiv: *Nachklänge an R Wagners Tannhäuser* (op. 194) samt *Erinnerung an R Wagners Tannhäuser*, fantasi, utan opustal. Möjligen är det ett och samma verk men med två olika titlar och i två olika utgåvor.
104. I programbladet stod att verket var solo för oboe och klarinett. Av verkförteckningen i Pazdírek framgår att det också ingick orkester.
105. För uppgiften om Anna Ericsson som solist, se verifikation 1873/74:40.
106. För de medverkande i denna kammarkonsert, se konsert nr 617 i bilaga 5.
107. För de medverkande i denna kammarkonsert, se konsert nr 616 i bilaga 5.

Henselt, Adolf (1814–89, Ty)
Adagio[108], solo f. pi; solist: Edmund Neupert; 617:3
Etude de I B Cramer, op. 41; solo f. pi; solist: Alie Lindberg; 610:7
Si oiseau j'étais[109]; solo f. pi; solist: Anna Hallén; 124:11

Herfurth, W
Abendständchen, op. 12 [Romans]; 554:6

Hérold, Ferdinand (1791–1833, Fr)
Duftende Blühmen (Potpourri); 615:9
Zampa [Opera]. Uvertyr; 121:9, 212:1, 521:5, 545:5, 557:5

Herrmann, H
Cascaden-Galopp, op. 24; 583:12, 585:14
Les inséparables, op. 14 [Polka]; 593:4

Hertel, Peter Ludwig (1817–99, Ty)
Fantaska [Balett]. Amazonen-Galopp; 536:12
Fantaska-Galopp; 538:14
Flick und Flock [Balett]. Française; 542:2
Ständchen; 121:7, 543:6, 570:6

Hiller, Ferdinand (1811–85, Ty)
Ständchen [Albumblatt]; 112:3

Hofmann, Heinrich (1842–1902, Ty)
Bilder aus Norden[110] [3 Stücke]; 502:5, 512:3
Suite hongroise,[111] op. 16; 215:5, 301:9, 409:5
Suite hongroise, op. 16. "In der Pusta"; 210:5

Hundt, Albert
La Lanterne, op. 15 [Polka-Mazurka]; 519:10, 531:10, 540:10, 566:10

Händel, Georg Friedrich (1685–1759, Ty/Eng)
Aria; sång, ork; solist: Olena Falkman; 203:2, 301:2
Konsert[112]; orgel; solist: Elfrida Andrée; 313:4
l'Allegro, il Penseroso ed il Moderato[113] [Oratorium]. Sweet bird [Aria]; sopran, fl, ork; sångsolist: Mathilda Enequist; 604:2
Messias [Oratorium]. Jag vet att min förlossare lever [Aria]; sång, (ork?); solist: Anna Ericsson[114]; 313:2

Isouard, Nicolò (1775–1818, Fr)
Joconde [Opera]. Romans; sång, ork; solist: Fritz Arlberg; 610:9

Jacobsson John (1835–1909, Sv)
Trenne visor[115], sång, (pi?); solist: Carolina Östberg; 507:6

Jensen, Adolf (1837–79, Ty)
Eroticon, op. 44. Galatea; 301:7

Joachim[116]
Der ersten liebe gold'ne Zeit (Vals); 414:6

---

108. Programuppgiften i recensionen i GHT 11.12.1877.

109. Pazdírek uppger för Henselt två verk med samma titel. Det första (*Si oiseau j'étais à toi je volerais*) är nr 6 i *Douze Etudes caractéristiques de concert* (op. 2), vilken samling NG nämner som ett av tonsättarens bättre verk). Det andra verket heter *Romance et Etude* med undertiteln *Si oiseau j'étais*, op. 10a. Möjligen kan det röra sig om ett och samma verk i olika utgåvor.

110. Verket bestod av tre satser: a) Marsch, b) "Sång utan ord" och c) "Springdans".

111. Verket bestod av tre satser: a) "Im Krönungssaal", b) "Romanze", c) "In der Puszta".

112. Annonsen uppgav endast "Händel. Konsert för orgel." Eventuell orkestermedverkan är osäker.

113. Tidningsannonsen uppgav "Näktergals-Arie ('Sweet bind') l'Allegro ed il Pen iconose, med obligat-flöjt". Jämför Händel-Handbuch, bd 2 ss. 166ff för den korrekta verktiteln. Keates 1985 s. 234 bekräftar att *Sweet bird* också kallades "näktergalsarian", och att den var en riktig "slickepinne" för operaentusiaster ("well known to opera addicts as a Melba lollipop").

114. För uppgiften om Anna Ericsson som sångsolist, se verifikation 1874/75:183.

115. För programuppgiften om J. Jacobsson, "Trenne visor", se recensionen i GHT 1.2.1877.

116. Det är sannolikt att "Joachim" är Joseph Joachim, men Pazdírek uppger också en Albrecht Joachim, "Prinz von Preussen" med en ungefär lika stor (liten) produktion som Joseph Joachims.

Joachim, Joseph (1831–1907, Ö-U)
Två marscher; 404:3
Josephson, Jacob Axel (1818–80, Sv)
Cavatina, op. 17; tenor, ork; solist: okänd; 595:2
En visa som många andra: "Och linden hon grönskar", ur op. 28 [Sång]; sång, pi; solist: Olena Falkman; pi.ack: okänd; 207:9
Stjärnorna tindra re'n[117], op. 19:4 [Serenad]; manskvartett: dubbelkvartett från Uppsala; 606:4
Jungmann, Albert (1823–92, Ty)
Heimweh, op. 117; 589:6
Kafka, Johann (1819–86, Bö)
Erinnerung an Steinbach, op. 32; 545:6, 550:3
Kahnt
Konsertuvertyr; 414:2
Kalliwoda, Johann Wenzel (1801–66, Bö)
Uvertyr, C-dur; 519:2, 530:3
Káloszdy, János (U)
Benjovsky-Marsch; 543:1
Kaulich, J
Alcazar[118], op. 76 [Kadrilj]; 580:2
Sardanapel[118], op. 79 [Kadrilj]; 579:2
Kegel, C
Konsertvals; 213:4
Vinternöjen (Polka-Mazurka); 544:4, 549:10, 562:10
Kéler, Béla (1820–82, U)
Am schönen Rhein, op. 83 [Vals]; 314:7, 535:7, 615:3
Eine Liebesgabe, op. 92 [Polka]; 544:10, 590:4
Grosser Sturmgalopp[119]; 528:12
Hofball-Polka, op. 58; 588:4
Songes dorés, op. 72 [Suite de valses]; 539:7
Storm-Galopp[119]; 542:14
Sturm-Marsch[120] (Galopp); 525:12
Tempelweihe, op. 95 [Festuvertyr]; 589:2
Ungarische Lustspiel Ouverture, op. 108; 415:5, 593:6, 594:2, 620:9
Ungersk uvertyr[121]; 413:5
Walram-Marsch, op. 57; 531:1, 592:1
Kiel, A (1813–?, Ty)
Concertpolonaise; 115:4
Kiel, Friedrich (1821–85, Ty)
Marsch; 117:1
Kirchner, Theodor (1823–1903, Ty)
Ich muss hinaus, op. 4:1 [Visa]; sång, pi; solist: Petrus Blomberg; 308:7
Kirnberger, Johann Philipp (1721– 83, Ty)
Gavott; 570:3
Kjerulf, Halfdan (1815–68, No)
Du mig i bojor lagt[122]; sång, pi; solist: Emilie Mechelin; pi.ack: okänd; 206:5
Lokkende Toner, op. 3:6 [Sång]; sång, pi; solist: Olefine Moe; pi.ack: Aron Hultgren; 104:5
Mit hjerte og min lyre, op. 16:2 [Sång], sång, pi; solist: Olefine Moe; pi.ack: Aron Hultgren; 104:8

117. Annonsen för konserten angav endast "Serenad" av J.A. Josephsson. I op. 19 *Musikaliskt album* ingår *Serenad: Stjärnorna tindra re'n* för TTBB. Detta verk är den enda manskvartett "Serenad" av tonsättaren, och den kom under 1800-talet ut i många olika samlingar, jämför MAB och Pazdírek.

118. Programbladet uppgav verket vara en française.

119. Något verk av Kéler med detta namn uppges ej hos Pazdírek. Möjligen kan *Hurra, Hurra, Hurra! Grosser Sturmgalopp*, op. 12 åsyftas.

120. Pazdírek uppger ej någon *Sturm-Marsch* för Kéler, däremot flera andra marscher.

121. Något verk med detta namn återfinns ej i tillgängliga verkförteckningar. Troligtvis rör det sig om samma verk *Ungarische Lustspiel Ouverture* som framfördes vid flera andra tillfällen. Pazdírek uppger också en liknande verktitel i tonsättarens op. 136 Ungarische Konzert-Ouverture.

122. Sången återfinns inte i verkförteckningarna för Kjerulf. Möjligen kan *Min elskte, jeg er bunden*, op. 3:1 åsyftas.

Og Ræven laa[123]; sång, pi; solist: Mina von Stedingk; pi.ack: okänd; 409:8
Serenade ved Strandbredden; arr. ork.[124]; 584:3
Solvirkning; manskvartett: dubbelkvartett från Uppsala; 606:3
Søvnen[125], op. 14:2 [Sång], sång, pi; solist: Olena Falkman; pi.ack: okänd; 316:7
Synnøves sang, op. 6:3 [Visa]; sång, pi; solist: Caren Holmsen; pi.ack: okänd; 609:6
Ved Söen, op. 14:4 [Sång]; sång, pi; solist: Olefine Moe; pi.ack: Aron Hultgren; 104:6
Vidste du vei, op. 3:5 [Sång]; sång, pi; solist: Olena Falkman; pi.ack: okänd; 207:10
Visor; sång, pi; solist: Wilhelmina Söhrling; pi.ack: okänd; 506:8

Kohmann, C
Elsass-Lothringer-Marsch; 534:1

Kontski, Anton (1817–99)
Le Réveil de Lion, op. 115 [Caprice héroïque]; 528:6, 538:4, 542:7, 565:11, 570:11

Kovács, J (1825–90, Ö)
Galizianer-Marsch; 544:1

Krebs
Treue Liebe (Lied); 556:6, 572:6

Kremser, Eduard (1838–?)
Liebesglück [Polka]; 314:4, 522:4, 528:4

Kretschmer, Edmund (1830–1908, Ty)
Die Folkunger [Grosse Oper]. Eriksgata och Kröningsmarsch; 512:5
Die Folkunger [Grosse Oper]. Marias Eriksgata och Kröningsmarsch; 401:7, 413:7

Kreutzer, Conradin (1780–1849, Ty)
Nattlägret i Granada [Romantic opera]. Uvertyr; 314:2, 535:5, 542:6, 546:5, 556:9

Kreutzer, Rodolphe (1766–1831, Fr)[126]
Lodoiska [Opéra comique]. Uvertyr; 523:3, 539:9, 574:10, 576:3, 577:3, 592:3

Kuhlau, Frederik (1786–1832, Da)
Elisa [Opera]. Aria; arr. ork.; 540:6
Elisa [Opera]. Uvertyr; 550:2, 552:5, 558:2, 563:2, 588:3
Røverborgen [Sångspel]. Rövarsång; arr. ork.; 515:3, 517:4, 572:11

Kücken, Friedrich Wilhelm (1810–82, Ty)
Maurisches Ständchen, op. 31; 549:6, 555:12, 560:6, 573:11, 579:7, 586:11
Tersett; trp, trb, horn; solister: Otto Svensson (trp), Carl Bergendahl (trb), Sven Händel (horn); 414:10[127], 520:8

La Roche, Pierre
Elefanten-Marsch; 525:1, 541:1

Lachner, Franz (1803–90, Ty)
Menuett[128]; 315:3
Svit, nr 2[129], op. 115; 310:8, 508:7

123. Programuppgiften i recensionen i GHT 10.3.1876. Någon sång med denna titel återfinns ej i verkförteckningarna för Kjerulf.

124. Verkförteckningen i NG anger två verk med denna titel. Det ena är en kör (op. 8) och det andra en manskvartett (utan vare sig angivet opustal eller tillkomstår). Med tanke på att konserten var en populärkonsert, bör det aktuella verket ha varit arrangerat för orkester.

125. Programuppgiften i recensionen i GHT 7.10.1874.

126. I populärkonsertserien framfördes vid tio tillfällen två operauvertyrer av Kreutzer. Båda uvertyrerna (till *Nattlägret i Granada* respektive *Lodoiska*) tillskrevs C. Kreutzer, det vill säga Conradin Kreutzer. Detta stämmer för den förstnämnda operan men ej för den sistnämnda, som komponerades av Rodolphe Kreutzer, jämför Stieger.

127. Vid första framförandetillfället (414:10) uppgav tidningsannonsen "Terzett med Kör, solo för horn, trumpet och basun af Kücken". Sannolikt är det samma tersett och med samma solister som nedanstående verk.

128. Den aktuella menuetten kan vara sats 3 i Lachners svit nr 2, som orkestern framförde i sin helhet vid två andra tillfällen.

129. Verket bestod av fem satser: a) Introduction och Fuga, b) Andante con moto, c) Menuetto, d) Intermezzo, e) Giga.

Lange, Gustav (1830–89, Ty)
Fiskarsång; arr. ork.; bearbetare: Michaelis[130]; 212:3, 213:3
Langer, G
Grossmütterchen, op. 20 [Ländler]; strkork; 566:6, 569:6, 578:6
Langert, Adolf (1836–1920, Ty)
Des Sängers Fluch [Romantische Oper]. Balettmusik; 218:7, 413:3
Des Sängers Fluch [Romantische Oper]. Vapendans och balettmusik; 122:4, 217:4
Lanner, August (1834–55, Ö)
Die ersten Gedanken, op. 1 [Vals]; 552:7, 581:7
Lanner, Joseph (1801–43, Ö)
Abendsterne, op. 180 [Vals]; 540:7
Die Vorstädtler, op. 195 [Vals]; 565:10
Die Werber, op. 103 [Vals]; 591:7
Marien-Walzer, op. 143; 119:9, 123:9, 572:7, 574:11
Pester-Walzer, op. 93; 536:7, 538:11
Prometheus-Funken, op. 123 [Vals]; 546:7
Soldaten-Tänze, op. 173; 569:7
Laub, Ferdinand (1832–75, Bö)
Polonäs[131]; vl, ork; solist: Anton Sitt; 407:7
Leclair
Sarabande et Tamburin[132]; vl, (ork/pi?); solist: Joseph Joachim; 404:5
Lecocq, Charles (1832–1918, Fr)
Lilla frun [Operett]. Uvertyr; 584:9, 585:10, 591:9
Madame Angots dotter [Operett]. Française; 517:2
Madame Angots dotter [Operett]. Polka; 543:10, 555:11,
Madame Angots dotter [Operett]. Potpourri; 513:13, 514:12, 522:13, 535:8, 545:8, 570:8, 590:8
Théblomma [Operett]. Polka; 523:5[133], 542:8
Leibold, C
Der fesche Schani (Marsch); 588:1
Höcher Peter! [Marsch]; 530:1
Léonard, Hubert (1819–90, Be)
Souvenir de Bade[134], op. 30 [Fantasi]; vl, (ork/pi?); solist: Maurice Dengremont; 610:10
Leutner, Albert (1815–71, Ty)
Capriolen-Polka, op. 63; 562:4
Diana-Quadrille[135], op. 8; 585:2
Fest-Ouverture, op. 42; 527:5, 541:5, 591:5
Prinzess-Quadrille[135], op. 61; 533:3
Lewerth, Carl Johan (1818–88, Sv)
Peder Rank och hans fästmö [Sångspel]. Duettino; arr. ork.; 523:9, 545:11, 565:3, 575:10, 587:11
Peder Rank och hans fästmö [Sångspel]. Längtan och väntan [Romans]; arr. ork.; 532:3, 567:11

130. Uppgiften om Michaelis som bearbetare återfinns i programuppgiften för det andra framförandetillfället (213:3).

131. Laubs op. 8 är en Polonaise för fiol och piano, vilket kan vara det aktuella verket instrumenterat för fiol och orkester. Laub var böhmisk violinist och turnerade mycket. Bland annat var han i Göteborg och gav konserter med Smetana 1860. (Se artikeln "Laub, Ferdinand" i NG.)

132. Tidningsannons och programblad angav endast "Sarabande & Tamburin" av Leclair. Musikersläkten Leclair hade många medlemmar, men Pazdírek anger för Jean Marie Leclair (1696–1794) en Sarabande et Tambourin för fiol och piano som bland andra F. David (Ferdinand?) och P. Sarasate gjorde bearbetningar av. Detta verk kan vara identiskt med 404:5. Solisten Joseph Joachim hade varit elev till Ferdinand David.

133. Vid första framförandetillfället angavs i programbladet felaktigt Offenbach som tonsättare. Någon opera eller operett med detta namn har inte Offenbach skrivit.

134. Programbladet uppgav endast att verket framfördes av violinisten Maurice Dengremont, men då verket är komponerat för violin och piano (jämför Pazdírek), ackompanjerades förmodligen Dengremont antingen av en pianist eller också (instrumenterat) av hela orkestern.

135. Programbladet uppgav verket vara en française.

Lindblad, Adolf Fredrik (1801–78, Sv)
O, farväl du blomsterdal![136] [Romans]; sång, pi; solist: Olena Falkman; pi.ack: okänd; 203:6
Romans, sång, (pi?); solist: Victoria Bundsen; pi.ack: okänd; 303:6, 306:5
Skjutsgossen på hemvägen[137] [Sång]; arr. ork.; 560:3, 561:7, 563:10, 568:4, 578:11, 592:11

Lindblad, Otto (1809–64, Sv)
Orpheus sjöng till lutans toner[138]; manskvartett; 211:7
Orpheus sjöng till lutans toner; manskvartett: dubbelkvartett från Uppsala; 606:9

Lindner, August (1820–78, Ty)
Konsert, op. 34. Romans och Tarantella; vcl, ork; solist: Hugo Marschner; 104:3, 124:7, 312:3[139]

Lindpaintner, Peter von (1791–1856, Ty)
Die Fahnenwacht, op. 114 [Sång]; arr. ork.; 554:10

Liszt, Franz (1811–86, U)
Fantasi över motiv (Hochzeitsmarsch und Elfenreigen) ur En Midsommarnattsdröm av Mendelssohn; solo för pi; solist: Anna Hallén; 316:8
Faustvals; solo f. pi; solist: Edmund Neupert; 305:6
Huldigungsmarsch; 112:7
La Campanella; solo f. pi; solist: Anna Hallén; 124:12
Lucia-fantasi; solo för pi; solist: Anna Hallén; 411:6
Rákoczymarsch; 201:9, 124:5, 308:10
Ungarischer Sturmmarsch[140]; 114:8, 116:8, 216:2
Ungersk rapsodi, nr 2; arr. ork.; bearbetare: Müller-Berghaus; 102:4, 103:7, 108:11, 207:7, 211:9, , 312:4

Litolff, Henry (1818–91, Fr)
Maximilian Robespierre, op. 55 [Uvertyr]; 122:5, 205:1, 311:5

Lorenz
Nocturno; solo f. horn; solist: Alfred Haenlein; 314:6

Lortzing, Albert (1801–51, Ty)
Tsar och timmerman [Comic opera]. Tsarens sång; sång, (ork?); solist: Carl Hjortberg; 211:3
Vapensmeden [Comic opera]. Uvertyr; 116:9, 123:8, 547:5, 581:2

Lumbye, Carl (1841–1911, Da)
Mignon (Polka-Mazurka); 559:4, 582:10, 587:10[141]

136. Programbladet uppgav verket heta "Farväl".

137. Den populära sången *Skjutsgossen på hemvägen* av A.F. Lindblad framfördes vid sex populärkonserter av orkestern, men då ingen uppgift om sångare nämns i programbladet, har den sannolikt framförts instrumentalt. Ett troligt alternativ är att ett soloinstrument spelade melodin. Vid fyra tillfällen stod i programbladen felaktigt Otto Lindblad som kompositör.

138. Programbladet uppgav "Ur Shakespeares Henrik VIII, manskvartett", vilket enligt MAB:s kortkatalog var en alternativ titel.

139. Programbladet för det tredje framförandetillfället uppgav felaktigt *violin*konsert av Lindner, något som kompositören enligt Pazdírek ej har skrivit. Solostämman utfördes enligt annonsen av orkesterns förstecellist Marschner.

140. Verket skrevs år 1843 för piano och omarbetades år 1875 för orkester av Liszt själv. Detta datum ligger tidsmässigt senare än framförandet med GMF:s orkester 18.6.1873.

141. I programbladet för det tredje framförandetillfället stod "H.C. Lumbye, Polka-Mazurka ur op. 'Mignon'", men enligt Stieger har inte H.C. Lumbye skrivit någon opera eller operett alls. Viss skådespelsmusik har han skrivit (se Sohlex/2) dock ingen med namnet "Mignon". Inte heller någon av hans söner har något liknande musikverk sig tillskrivet. Det troligaste är därför att verket är identiskt med det verk av Carl Lumbye som också vid ytterligare två tillfällen (559:4 och 582:10) framfördes, men som inte heller det verket har varit möjligt att identifiera i tillgänliga verkförteckningar.

Lumbye, Georg (1843–1922, Da)
Minerva-Galopp[142]; 532:12, 580:12, 592:12
Upsala-Jubelfeier [Polka]; 615:5
Lumbye, Hans Christian (1810–74, Da)
Amager-Polka; 540:4
Carl XV:s Honnørmarsch; 590:1
Champagnegalopp; 120:12, 311:11, 589:12, 615:10
Chrétien-Polka; 591:4
Christian IX:s Honnørmarsch; 551:1
Defiler-Marsch; 568:1
Drømmebilleder [Orkesterfantasi]; 121:8, 314:8, 415:8, 525:9[143], 541:11, 584:8, 593:8
Dronning Louises vals; 515:7, 517:11, 530:4, 555:8, 574:5
Harald-Galopp; 556:12
Krolls Ballklänge [Vals]; 533:12, 538:7
Kronprinzessin Lovisa-Polka; 539:10, 563:4
Louisen-Galopp; 557:12
Mac Mahon [Marsch]; 567:1
Nebelbilder [Fantasi]; 594:8
Schlittenfahrt-Galopp; 558:12, 590:12
Lysberg, Charles S. (Bovy) (1821–73, Schw)[144]
Balladine, op. 51 [Caprice]; 118:11
Valse brillante, op. 48; 112:12, 113:10
Löschhorn, Carl Albert (1819–1905, Ty)[145]
L'attaque d'amour, op. 31 [Pièce caractéristique]; 515:6, 517:7, 534:3, 544:11
La belle Amazone, op. 25 [Pièce caractéristique]; 523:7, 533:4, 555:13, 568:7, 587:3
Maillart, Louis Aimé (1817–71, Fr)
Villars dragoner [Komisk opera]. Uvertyr; 522:2, 528:2, 541:2, 545:2, 554:9
Marschner, Heinrich August (1795–1861, Ty)
Hans Heiling [Opera]. Uvertyr; 117:5, 513:5, 514:5
Vampyren [Opera]. Uvertyr; 118:5, 218:1
Martini
Gavott; 531:7
Massenet, Jules (1842–1912, Fr)
Serenad[146]; sång, (ork?); solist: Lona Gulowsen; 602:5
Méhul, Étienne Nicolas (1763–1817, Fr)
Joseph i Egypten [Biblisk opera]. Aria; arr. ork.; 535:6, 591:6
Joseph i Egypten [Biblisk opera]. Aria; arr trb, ork; solist: okänd; 564:6
Joseph i Egypten [Biblisk opera]. Uvertyr; 534:9, 540:3, 549:2, 574:3
Mendelssohn, Felix (1809–47, Ty)
Antigone [Scenmusik]. Bachuskör; arr. ork.; 115:6
Antigone [Scenmusik]. Två dubbelkörer[147]; manskör, harpa, ork; harpsolist: och manskör okända; 410:5
Die Heimkehr aus der Fremde [Liederspiel]. Uvertyr; 584:5
Die Hochzeit des Camacho [Opera]. Uvertyr; 404:1
Die schöne Melusine [Uvertyr]; 110:1, 595:1
Duett [Lied ohne Worte]; arr. ork.; 120:2

142. Tillgängliga verkförteckningar uppger inte något sådant verk av den i programbladet angivna tonsättaren. Däremot har fadern (H.C. Lumbye) skrivit en *Minerva-Polka.*

143. I programbladet för detta framförande uppgavs att "Alpcittra-solo't utföres af Herr Seidemann".

144. I de olika programuppgifterna kallades tonsättaren "Ch. B. Lysberg". Pazdírek kallar honom "Lysberg Charles S. (Bovy)".

145. Löschhorn har ej återfunnits i lexikon men väl hos Ballstaedt och Widmaier 1989 s. 369.

146. Programuppgiften gavs i recensionen i GP 25.10.1878. GP:s uppgift var "Massenets Serenad". Utifrån denna uppgift kan två verk vara aktuella: 1) *Sérénade aux mariés* (op. 12:2, 1868) och 2) *Sérénade de Zanetto* (1869).

147. Harpist kan ha varit Anton Nemec som egentligen var kontrabasist i orkestern, men som också enligt kontraktet skulle spela harpa. Harpist kan också ha varit Elfrida Andrée.

Elias [Oratorium]. a) Uvertyr, b) Kör, c) Duett och kör, d) Tenor-aria, e) Kör, f) Sopran-aria och kör; sång, kör, ork; solist: Anna Ericsson[148]; 313:6
Elias [Oratorium]. Aria, sång, ork[149]; solist: Conrad Behrens; 307:2
Elias [Oratorium]. Aria, sång, (ork?); solist: A Angyalfi; 504:2
Elias [Oratorium]. Aria, sång, (ork?); solist: en musikälskare; 508:4
En Midsommarnattsdröm[150] [Scenmusik]; 101:5, 216:5, 315:5
En Midsommarnattsdröm [Scenmusik]. Bröllopsmarsch; 111:10
En Midsommarnattsdröm [Scenmusik]. Uvertyr; 307:1
Frühlingslied; 525:3, 546:3, 573:6
Hebriderna [Uvertyr]; 105:5, 201:5, 303:7, 401:4, 606:1, 612:4, 613:4
Konsert, nr 1; pi, ork; solist: Anna Hallén; 109:2, 317:4, 510:2
Konsert; vl, ork; solist: Gerhard Brassin; 103:2
Konsert; vl, ork; solist: Anton Sitt; 302:3
Konsert; vl, ork; solist: Richard Sahla; 501:2
Konsertaria, op. 94; sopran, ork; solist: Anna Ericsson;[151] 317:2
Konsertaria, op. 94; sopran, ork[152]; solist: Fredrika Stenhammar; 408:2
Lieblingsplätzchen; sång, pi; solist: Olena Falkman; pi.ack: okänd; 207:4
Lied ohne Worte; arr. ork.; 121:2, 556:3, 558:3, 569:3
Lied ohne Worte, häfte 3:1; arr. ork.; 576:6, 577:6
Marsch[153]; 118:1
Marsch, op. 108; 114:1
Meeresstille und glückliche Fahrt [Uvertyr]; 208:1, 312:1
Paulus [Oratorium]. Aria; sång, (ork?); solist: Ragnar Grevillius; 606:7
Rondo capriccioso, pi, op. 14; arr. ork.; bearbetare: Schultz-Schwerin; 209:4
Ruy Blas [Uvertyr]; 529:5, 537:5
Symfoni, nr 3; 106:1, 203:9, 402:6
Venezianisches Gondellied[154]; arr. ork.; 539:3, 549:3
Wasserfahrt[155]; manskvartett; 595:7

Mercadante, Saverio (1795–1870, It)
Donna Caritea [Melodramma serio]. Aria; sång, pi[156]; solist: Victoria Bundsen; 306:2
Il Giuramento [Melo]. Kör; arr. ork.; 544:3, 574:7
Il Giuramento [Melo]. Preludio, Coro et Cavatina; arr. ork.; 120:11, 121:11

Meyerbeer, Giacomo (1791–1864, Ty)
Dinorah[157] [Opéra comique]. Aria; sång, (ork?); solist: Mina von Stedingk; 409:2
Dinorah [Opéra comique]. Skuggdans; 118:2, 119:2
Fiskarflickan; sång, (pi?); solist: Olena Falkman; pi.ack: okänd; 204:8

148. För uppgiften om Anna Ericsson som sångsolist, se verifikation 1874/75:183.
149. Uppgiften om orkesterackompanjemang ges i protokollsboken 1.2.1875.
150. De satser som spelades när verket framfördes 101:5, 216:5 och 315:5 var: a) Uvertyr, b) Scherzo, c) Intermezzo, d) Nocturne och e) Bröllopsmarsch.
151. Solistens identitet framgår av verifikation 1874/75:213, en räkning för blombuketter. Personen som har attesterat räkningen har kompletterat med namnen på dem som fick blommorna.
152. Ackompanjemanget angavs inte i annonsen, men konsertarian hade tidigare en gång framförts med orkesterackompanjemang, se verket ovan 317:2.
153. Enligt programbladet hörde verket till tonsättarens efterlämnade arbeten.
154. Flera av Mendelssohns *Lieder ohne Worte* har titeln *Venezianisches Gondellied*, och dessutom har en av tonsättarens sånger (op. 57:5) samma titel. Det aktuella verket kan möjligen vara den populära *Lied ohne Worte* op. 19:6.
155. I programbladet kallades verket "Båtfärd".
156. Uppgiften om pianoackompanjemang ges i protokollsboken 20.1.1875.
157. Operan heter också *Avlatsfesten i Ploërmel.*

Hugenotterna [Grand opéra]. Cavatina; sång, (ork?); solist: Victoria Bundsen; 306:4
Hugenotterna [Grand opéra]. Final akt 2; 117:3, 520:9, 537:8
Nordens stjärna [Opéra comique]. Entr'acte; 528:11
Nordens stjärna [Opéra comique]. Uvertyr; 112:1
Profeten [Grand opéra]. Balettmusik; 216:3, 415:4
Profeten [Grand opéra]. Final akt 3; 513:9, 514:8, 527:8
Profeten [Grand opéra]. Potpourri; 554:8

Michaelis, G
Matros-Polka, op. 97; 545:4

Michaelis, T
Carl-Marsch; 536:1
Elegie; ob, horn; solister: okända; 519:7
Elegie; ob, trb; solister: okända; 563:6
Gitana-Marsch; 559:1
Jubiläums-Marsch; 121:1, 539:1
Klein aber niedlich, op. 17 [Polka]; 526:10
Malwinen-Polka; 558:4
Marsch über: "Schlaf wohl, du süsser Engel"[158], op. 53; 580:1
Präludir-Galopp; 562:12
Riks-Marsch; 579:1
Salut des Artistes, op. 24 [Galopp]; 570:12
Theresien-Marsch; 582:1
Vergiss mein nicht, op. 16 [Mazurka]; 524:4, 534:10, 548:5, 585:11
Wanderer-Marsch; 549:1

Mitra
La Rose (Vals); 550:7

Molique, Bernhard (1802–69, Ty)
Adagio; vcl, ork; solist: Fritz Giese; 609:3
Konsert, op. 45. Sats 1; vcl, ork; solist: Hugo Marschner; 108:8
Konsert-Adagio; vcl, ork; solist: Carl Wölfert; 406:4

Morlacchi, Francesco (1784–1841, It)
Tebaldo ed Isolina [Opera]. Aria; sång, ork; solist: Olena Falkman; 204:2

158. Programbladet uppgav verket heta "Marsch 'du süsser Engel'".

Morley, Charles
Musette[159]; 584:11, 589:11

Mozart, Wolfgang Amadeus (1756–91, Ö)
Così fan tutte [Opera buffa]. Aria "Per pietà"; sång, (ork?); solist: Caren Holmsen; 609:2
Così fan tutte [Opera buffa]. Uvertyr; 534:2
Das Veilchen; sång, pi; solist: Olena Falkman; pi.ack: okänd; 301:4
Don Juan [Dramma giocoso]. Aria; sång, (ork?[160]); solist: Louise Pyk; 209:2
Don Juan [Dramma giocoso]. Champagnervisa; arr. ork.; 113:2
Don Juan [Dramma giocoso]. Donna Annas aria; sång, (ork?); solist: Ida Basilier; 502:2
Don Juan [Dramma giocoso]. Uvertyr; 415:2, 553:2
Enleveringen ur Seraljen [Sångspel]. Uvertyr; 575:3
Figaros bröllop [Opera buffa]. Aria; sång, (ork?); solist: Petrina Barchmann; 304:4
Figaros bröllop [Opera buffa]. Aria; sång, (ork?); solist: Wilhelmina Söhrling; 506:2
Figaros bröllop [Opera buffa]. Grevinnans aria; sång, (ork?); solist: Lona Gulowsen; 407:2
Figaros bröllop [Opera buffa]. Susannas aria akt 4; sång, (ork?); solist: Olefine Moe; 104:2
Figaros bröllop [Opera buffa]. Uvertyr; 114:5, 535:2, 547:2, 567:3, 570:5
Sinfonia concertante; vl, vla, ork; solister: Robert Heckman, Anton Sitt;[161] 403:2
Stråkkvartett, KV 387, G-dur[162]; 2 vl, vla, vcl; 616:1
Stråkkvartett, KV 465, C-dur[162]; 2 vl, vla, vcl; 619:1

159. Programbladet uppgav endast "Musette af Morley". Den ende tonsättare Morley som enligt Pazdírek har skrivit ett verk med detta namn, är Charles Morley. Dock är det skrivet för och publicerat i sättning för piano.

160. Se fotnot nr 4 sidan 464.

Symfoni, nr 39[163]; 204:9, 303:1
Symfoni, nr 40[163]; 110:5, 207:1, 409:3, 609:9
Teaterdirektören [Komedi med musik]. Uvertyr; 521:2, 531:2, 557:2, 571:5
Titus [Opera seria]. Uvertyr; 526:2, 556:2
Titus [Opera seria]. Vitellias aria[164]; sång, (ork?); solist: Olena Falkman; 403:3
Trollflöjten [Tysk opera]. Uvertyr; 402:1
Turkisk marsch[165]; arr. ork.; 315:2, 592:6

Möller, C C (1823–93, Da)
Ungersk Hussar-Marsch; 523:1

Möller, Göran (1824–1908, Sv)
Potpourri över melodier av Bellman; 518:8[166], 523:10, 542:9, 559:8, 567:8, 568:13, 573:8, 576:11, 577:11, 592:8
Vid Bråvikens stränder (Vals); 589:7

Neumann, Emil
Das Leben – ein Traum, op. 4; 524:6
Wenn du noch eine Mutter hast, op. 1; 582:6

Neupert, Edmund (1824–88, No)
Konsertetyd; solo f. pi; solist: Anna Hallén; 411:5
Konsertetyder; solo f. pi; solist: Edmund Neupert; 205:4, 605:4
Nya konsertetyder; solo f. pi; solist: Edmund Neupert; 305:5

Nicolai, Otto (1810–49, Ty)
Kirchliche Festouvertüre über ... Ein feste Burg; kör, orgel, ork; solist: Elfrida Andrée; kör: Harmoniska sällskapet; 313:1
Muntra fruarna i Windsor [Komisk opera]. Aria; sång, (ork?); solist: Wilhelmina Söhrling; 506:6
Muntra fruarna i Windsor [Komisk opera]. Final akt 2; 551:8
Muntra fruarna i Windsor [Komisk opera]. Uvertyr; 111:8, 112:9, 215:6, 314:9, 593:1

Norman, Ludvig (1831–85, Sv)
Symfoni, nr 2; 317:5
Symfoni, nr 2. Scherzo; 606:8

Offenbach, Jacques (1819–80, Fr)
Frihetsbröderna [Operett]. Potpourri; 565:8, 568:9, 574:9, 583:8
L'île de Tulipatan[167] [Operett]. Polka; 553:4

161. Det är oklart vem som spelade violin respektive altviolin. Anton Sitt var konsertmästare i orkestern och Robert Heckman presenterades i annonsen som konsertmästare från Köln.

162. Programbladet angav endast tonart och satsbeteckningar vilket emellertid är tillräckligt för verkbestämning med hjälp av Köchel. För de medverkande, se i bilaga 5.

163. De Mozartsymfonier som framfördes av orkestern var nr 39 (Ess-dur) och 40 (g-moll) . I programblad och annonser angavs de emellertid som nr 2 (g-moll) och nr 3 (Ess-dur). Dessutom angavs g-mollsymfonin vid ett tillfälle utan numrering men med opustalet 45. Vi kan trots detta vara säkra på att det rör sig om de två symfonierna 39 och 40. Dels anger källorna satsbeteckningarna vilket utesluter alla andra Mozartsymfonier i samma tonarter (se Köchel 1964). Dels omtalas g-mollsymfonin vid ett tillfälle (recensionen i GHT 10.3.1876) och Ess-dursymfonin vid ett tillfälle (i det s.k. Konsertbladet inför konserten 5.11.1874) som respektive en av de tre symfonier som komponerades under loppet av sex veckor sommaren 1788. Beteckningen av g-mollsymfonin som nr 2 och Ess-dursymfonin som nr 3 var vanlig i många tidiga utgåvor, se *Wolfgang Amadeus Mozart. Verzeichnis von Erst- und Frühdrucken bis etwa 1800* ss. 105f.

164. Annonsen i GHT 8.11.1875 angav här en aria ur Rossinis *Semiramis*. För korrekt programuppgift se protokollsboken 13.11.1875 (sig. A:2, GMF, GSA).

165. Sannolikt *Marcia alla Turca* ur A-dursonaten instrumenterad för orkester.

166. Programbladet för detta framförandetillfälle uppgav "Potpourri öfver Bellmans Melodier" utan angivande av tonsättare. Sannolikt är det samma Bellmanpotpurri av Göran Möller som också i övrigt spelades vid populärkonserterna.

167. Det svenska namnet, som också uppgavs i programmet, var *Prins Pipi och fröken Titi* (jämför Svanberg 1894 s. 93).

Le château à Toto [Operett]. Française; 586:2
Monsieur Choufleury restera chez lui[168] [Operett]. Uvertyr; 545:9, 549:9, 557:9, 567:9, 571:9, 578:3
Pariserliv [Operett]. Uvertyr; 560:9, 561:10, 563:9, 569:9, 588:9
Prinsessan av Trapezunt [Operett]. Potpourri; 587:8
Prinsessan av Trapezunt [Operett]. Uvertyr; 546:9, 548:10, 550:9, 559:9, 566:2, 580:5, 582:5
Sköna Helena [Operett]. Potpourri; 519:8, 532:8, , 538:9, 555:9, 579:9
Storhertiginnan [Operett]. Française; 568:2
Tjuvskyttarna [Operett]. Potpourri; 524:9, 539:11, 552:11, 558:8, 576:8, 577:8
Vert-vert [Opéra comique]. Française; 571:2

Paganini, Nicolò (1782–1840, It)
Konsert, D-dur; vl, ork; solist: Richard Sahla; 503:3

Paladilhe, Emile (1844–1926, Fr)
Mandolinata, Italiensk serenad [Romans]; sång, pi; solist: Olena Falkman; pi.ack: okänd; 203:8
Mandolinata, Souvenir de Rome; 527:6

Parlow, Albert (1822–88, Ty)
Augusten-Polka-Mazurka, op. 124; 526:4, 539:4, 575:11, 588:10

Patti, C [169]
Souvenir (Marsch); 314:1

Peters
Schlittenfahrt-Galopp; 546:12, 550:12, 553:12

Peters, C
Järnvägs-Galopp; 548:14, 552:12, 555:14, 561:14, 594:12

Piefke, Gottfried (1815–84, Ty)
Herbstzeitlose-Polka; 311:3
Königgrätzer Siegesmarsch[170]; 581:1

Popper, David (1843–1913, Ö)
Svit[171], 2 vcl; solist: Hugo Marschner, Per Johan Ållander; 211:2

Preis
Moldau-Lieder (Vals); 571:7

Proch, Heinrich (1809–78, Ö)
Treffkönig[172] [Spieler und Lebensbild]. Uvertyr; 534:5

Raff, Joachim (1822–82, Ty)
Abends, op. 163b [Rapsodi]; 307:3
Cavatina, pi; arr. ork.; bearbetare: Singer; 508:2
Cavatina[173], pi; arr vl, ork; solist: Anton Sitt; 407:6
Konsert; vcl, ork[174]; solist: Carl Wölfert; 408:3
La Polka de la Reine; solo f. pi; solist: Alie Lindberg; 610:8

---

168. Det svenska namnet, som också uppgavs i programmet, var *En soirée i kåkbrinken.* Den fullständiga originaltiteln var *Monsieur Choufleury restera chez lui le 24 Janvier 1833* (jämför Svanberg 1894 s. 35).

169. C. Patti kan vara Carlo Patti, broder till sångerskorna Adelina och Carlotta Patti (den senare hade besökt Göteborg, se kap. 4). Carlo Patti hade tidigare besökt staden med ett operasällskap. "C" kan också betyda Carlotta. Pazdírek uppger endast ett enstaka verk av "C. Patti", men dessutom flera verk av Adelina Patti.

170. Programbladet uppgav verket heta "Vid Königsgrätz, Marsch". Den i listan angivna verktiteln är från Pazdírek. Se också *Lexikon des Blasmusikwesens* som i art. "Piefke" nämner samma verk.

171. Verkförteckningen i NG anger en Svit för 2 vcl från 1876, vilket är senare är konsertdatumet 11.3.1874. Den mer fullständiga verkförteckningen i Pazdírek anger inte heller någon ytterligare svit för violoncelli från tiden före den som NG anger.

172. Programbladet uppgav verkets svenska namnform *Klöfver Kung*, jämför Stieger.

173. Raffs Cavatina komponerad för piano gavs ut i många olika arrangemang, jämför Pazdírek.

174. Joachim Raff skrev två cellokonserter, nr 1 år 1874 och nr 2 år 1876. Vilken cellokonsert som är den akutella framgår inte av materialet.

Symfoni, nr 3[175], op. 153; 306:6, 504:6

Ravina, Henri (1818–62, Fr)
Chanson à boire[176], op. 37; 519:3, 564:3, 567:6

Reichardt
Fantasi; solo f. fl; solist: Moritz Beyerböck; 529:8

Reinecke, Carl (1824–1910, Ty)
Dame Kobold [Uvertyr]; 201:1, 612:1, 613:1
Konsert, op. 120; pi, ork; solist: Aron Hultgren; 406:3
Manfred [Opera]. Entr'acte; 513:7
Manfred [Opera]. Förspel akt 5; 507:5
Manfred [Opera]. Uvertyr; 103:1, 308:1, 503:5
Mädchenlieder, elf Tonbilder, pi, op. 88. a) Hüte dich fein, b) Abendlied; arr strkork; bearbetare: Genée[177]; 512:4
Nocturne; horn, ork; solist: Franz Sercl; 201:6
Schneewittchen[178], op. 133. Schlaflied der Zwerge; damkör, ork; kören okänd; 410:2
Schneewittchen, op. 133. Schlaflied der Zwerge; damkör, ork; kören: medlemmar ur Harmoniska sällskapet och Lilla sällskapet;[179] 411:3
Solo f. valthorn; solist: Leopold Beyerböck; 101:3

Reinthaler, Carl[180]
Kaiser-Jubelfest-Marsch; 524:1

Reissiger[181]
Abendständchen; 120:6, 544:6
L'Attente et l'Arrivé (Fantasi); klar, ork; solist: Josef Mraz; 405:5
Scherzo[182]; 115:3

Reissiger, Karl Gottlieb (1798–1859, Ty)
Der Schiffbruch der Medusa [Opera]. Uvertyr; 589:5
Die Felsenmühle von Estalières [Opera]. Uvertyr; 114:9, 532:2, 562:2
Yelva [Melodram]. Uvertyr; 113:9, 119:8, 216:1, 315:1

Resch, Johannes
Divertissement; 575:8, 580:8, 582:8
Irenæn (Vals); 592:7
Pingstrosen (Vals); 588:7

Ressel, F W
Christianen-Polka, op. 32; 535:10

175. Symfonin uppgavs i olika programblad heta *Im Walde* alternativt *I skogen*, och satsbeteckningarna angavs vara: I. "Am Tage" (Eindrücke und Empfindungen); II. "In der Dämmerung": a) Träumerei, b) Tanz der Dryaden; III. "Nachts" (Stilles Wehen der Nacht im Walde, Einzug und Auszug der wilden Jagd, Anbruch des Tages)

176. Programbladen uppgav verket heta *Trinklied.*

177. Bearbetaren Genée kan vara den J.F. Genée (1795–1856) vilken Mendel nämner som sångare och skådespelare. Någon annan har ej stått att finna.

178. Enligt verkförteckningen i NG är verket från 1876. I Göteborg framfördes det 23.3 samma år.

179. Enligt tidningsannonsen (GHT 3.4.1876) utgjordes kören av "musikälskande damer och herrar af Harmoniska sällskapets och hr d:r Ståls sångföreningar". Detta föranleder en undran om vad männen användes till i detta verk för damkör och orkester.

180. Pazdírek omnämner två tonsättare Reinthaler, båda med förnamnet Carl. Den ene (1822–96) har en förhållandevis tung repertoar (symfoni, oratorium, motetter, manskvartetter och liknande), medan den andrae(utan angivna födelse- och dödsår) skrev betydligt lättare musik med enbart danser och marscher. *Kaiser-Jubelfest-Marsch* har inte gått att identifiera i dessa båda tonsättares verkförteckningar. Möjligen kan det vara den sist nämnde Carl Reinthalers op. 18 *Jubiläums-Festmarsch.*

181. De flesta verk av Reissiger har gått att hänföra till Karl Gottlieb Reissiger. De tre återstående verken kan emellertid också ha skrivits av brodern Friedrich August (1809–83), verksam i Norge.

182. Programbladet angav denna verktitel med opustalet 86, vilket dock stämmer dåligt med tillgängliga verkförteckningar, jämför Pazdírek för såväl K.G. som F.A. Reissiger.

Rheinberger, Joseph (1839–1901, Ty)
Wallenstein [Symfoniskt poem]. Wallensteins läger [Scherzo]; 110:4, 507:3

Riccius
Ellen-Polka; 534:4, 538:5
Tarantella; 213:6, 531:3, 536:3, 542:12, 564:11, 585:12, 591:11

Riccius, August Ferdinand (1819–86)
Die lust'gen Musikanten[183]; manskör: Göta Par Bricoles sångkör; 512:6

Rietz, Julius (1812–77, Ty)
Lustspiel-Ouvertüre, op. 18; 316:1

Rohde
Tema med variationer[184]; sång; solist: Mina von Stedingk; 409:4

Rossini, Gioacchino (1792–1868, It)
Ah quelle affreuse image (Rec och aria); sång, (ork?); solist: Mathilda Enequist; 604:6
Askungen [Opera]. Aria; sång, (ork?); solist: Victoria Bundsen; 303:2
Barberaren i Sevilla [Opera]. Aria; arr. ork.; 524:7, 555:4, 574:4
Barberaren i Sevilla [Opera]. Rosinas aria; sång, (ork?); solist: Lona Gulowsen; 407:8
Barberaren i Sevilla [Opera]. Rosinas aria; sång, (ork?); solist: Ida Basilier; 503:8
Barberaren i Sevilla [Opera]. Uvertyr; 113:5, 117:8, 532:5, 533:6, 543:5, 558:9, 561:6, 568:6
Italienskan i Alger [Opera]. Aria; sång, (ork?); solist: Olena Falkman; 203:4
Italienskan i Alger [Opera]. Uvertyr; 519:9, 531:9, 573:3, 578:5, 586:9
Moses i Egypten [Opera]. Final; 121:6, 547:8, 556:8
Moses i Egypten [Opera]. Preghiera; 546:6, 550:11, 555:7, 565:6, 585:7
Semiramis [Opera]. Romans; sång, pi; solist: Amalia Riego; pi.ack: okänd; 501:3
Semiramis [Opera]. Uvertyr; 214:9
Tankred [Opera]. Cavatina; 539:6, 542:4, 552:6, 583:11
Wilhelm Tell [Opera]. Final akt 2; 516:11, 522:9, 541:8
Wilhelm Tell [Opera]. Mathildas aria[185]; sång, (ork?); solist: Lona Gulowsen; 602:2
Wilhelm Tell [Opera]. Uvertyr; 111:4, 122:9, 203:1, 211:1, 217:6, 218:8, 309:1, 314:5, 403:5, 414:9, 415:9

Rubinstein, Anton (1829–94, Ry)
Der Asra, op. 32:6; sång, pi; solist: doktor Lamberg[186]; pi.ack: Aron Hultgren; 108:5
Der Asra, op. 32:6; sång, pi; solist och pi.ack: okända; 124:3
Es blinkt der Thau[187], op. 72:1; sång, pi; solist och pi.ack: Carl Hill; 608:8
Feramors [Opera]. Balettmusik[188]; 407:9, 411:7, 506:7
Konsert, nr 5; pi, ork; solist: Edmund Neupert; 605:2

183. Tidningsannonsen uppgav verket heta *Muntra musikanter.*

184. Verket har ej gått att identifiera trots att det tycks ha varit allmänt känt och uppskattat, något som framgår av Prytz begravningstal till Jeanna Åkerman (1860): "Att hon äfven förmådde uppfatta den mindre, behagfullt lekande genren, vittnar hennes utförande af de bekanta Rohdes variationer." (Prytz 1860 s. 6). Om Jeanna Åkerman, se ovan kapitel 2.
I programbladet uppgavs stavningen Rhode. Att stavningen bör vara Rohde grundas dels på citatet ovan, dels på att Pazdírek inte uppger någon tonsättare med stavningen Rhode, medan det finns ett flertal tonsättare Rohde med omfattande produktioner.

185. Programuppgiften i recensionen i GP 25.10.1878.

186. Solistens namn anges i protokollsboken 2.4.1873. Aron Hultgrens medverkan anges i kassaboken 13.3.1873.

187. Programuppgiften i recensionen i GHT 20.2.1878.

188. Balettmusiken bestod av fyra satser: a) "Bajaderentanz n:r 1", b) "Lichtertanz der Bräute von Kaschmir", c) "Bajaderentanz n:r 2", d) "Hochzeits-Marsch".

Rudorff, Ernst (1840–1916, Ty)
Otto der Schütz [Uvertyr]; 108:1
Saint-Saëns, Camille (1835–1921, Fr)
Danse macabre [Symfonisk dikt]; 506:4, 609:5
Saloman, Siegfried (1816–99, Da)
Marche triomphale; 409:1
Saro, H (1827–91, Ty)
Blätter und Blüten, op. 80 [Potpourri]; 213:7
Das erste Veilchen, op. 81 [Polka-Mazurka]; 523:12, 555:5, 568:12
Kaiserstadt-Marsch, op. 78; 527:1
Schanda
Serbisk Krigs-Marsch; 414:11, 415:11, 520:2, 528:1
Schanda, B
Auferstehungs Signal (Vals); 547:7
Schindler, J
Bombarde-Polka; 572:4
Schreiner
Czaren-Marsch; 574:1
Dur och moll (Potpourri); 314:12, 414:12
Schreiner, Adolf
Metamorphosen [Potpourri]; 525:10, 534:11, 548:9
Moskauer-Marsch; 213:1, 575:1
Musikalische Täuschungen [Potpourri]; 413:11, 415:12, 519:11
Unita-Marsch; 553:1
Schubert, Ferdinand (1794–1859, Ö)[189]
Bouquett-Lieder (Vals); 582:7
Schubert, Franz (1797–1828, Ö)
Aufenthalt [Lied]; sång, pi; solist: Olena Falkman; pi.ack: okänd; 207:6
Der Tod und das Mädchen, D 810 [Stråkkvartett]; 2 vl, vla, vcl;[190] 618:1
Der Tod und das Mädchen, D 810 [Stråkkvartett]. Sats 2; arr strkork; 408:5, 503:4
Der Wanderer [Lied]; sång, ork; solist: A Angyalfi; 504:5
Du bist die Ruh[191] [Lied]; arr vl; solist: Richard Sahla; 501:6
Heidenröslein [Lied]; sång, pi; solist: Ida Basilier; pi.ack: okänd; 502:7
Impromptu, op. 90:1, e-moll[192], pi; arr. ork.; bearbetare: B Scholz; 218:6
Lied, sång, (pi?); solist: Victoria Bundsen; pi.ack: okänd; 303:5
Moment musical; arr. ork.; 588:11
Ryttaremarsch[193]; bearbetare: Franz Liszt; 109:3, 217:2, 218:3
Symfoni, nr 8; 308:5, 312:5, 401:3
Symfoni, nr 8[194]; 604:7
Symfoni, nr 8[195]. Sats 1; 608:1
Symfoni, nr 9; 206:7, 304:6
Trockne Blumen[196] [Lied]; sång, pi; solist och pi.ack: Carl Hill; 608:6

189. Ferdinand Schubert var äldre broder till Franz Schubert, se NG, Mendel med flera.

190. För de medverkande i denna kammarkonsert, se konsert nr 618 i bilaga 5.

191. Enligt verkförteckningen i NG har Schubert inte skrivit något solostycke för violin med detta namn. Det aktuella verket bör därför vara den Lied som Schubert skrev 1823 till text av Rückert.

192. I op. 90 finns inte något impromptu i e-moll (och inte någon annan stans heller i Schuberts produktion). Op. 90:1 är det enda impromptut i samlingen som är i en molltonart (c), och troligt är att det är detta verk Scholz har transponerat till e-moll i sin orkesterversion.

193. Det framgår inte vilket Schubert-verk som Liszt har arrangerat. Jämför dock uppgifterna i NG, artikeln "Franz Liszt", s. 67, sp. 2, r. 6–8, med de där angivna uppgifterna i artikeln Schubert i samma lexikon. Det aktuella verket kan ingå i Schubert D819 eller D968b.

194. Enligt programbladet skulle endast andra satsen framföras. Första satsen gavs som extranummer efter den andra (se recensionen i GHT 23.11.1877).

195. Ursprungligen var det meningen att hela symfonin skulle ges uppdelad med första satsen som nr 1 i programmet och andra satsen som programpunkt nr 4 (se annonser i GHT och GP 12–15.2.1878). Programmet ändrades dock så att endast första satsen framfördes (se annons i GP 16.2 samt recensionen i samma tidning 17.2.1878).

Ungeduld [Lied]; sång, pi; solist: Caren Holmsen; pi.ack: okänd; 609:8

Schubert, W

Hip! Hip! Hurrah! (Potpourri); 615:6, 620:8

Schulhoff, J (1825–98, Bö)

Galop di bravura, op. 17; bearbetare: L Stasny; 114:4, 216:9, 315:9

Konsert-galopp; 111:3

Souvenir de Kieff, op. 39 [Mazurka]; 118:6, 119:6, 122:6

Souvenir de Varsovie, op. 30 [Mazurka]; 117:4

Schulz-Schwerin, Carl (1843–?, Ty)

Stor Triumfmarsch; 415:1, 594:1

Schumann, Robert (1810–56, Ty)

Abendlied[197]; arr. ork.; 103:6

Abendlied[197]; arr strkork; 111:5

Abendlied, op. 85:12, pi 4 h; arr vl[198], ork; bearbetare: Joseph Joachim; 203:3, 401:6, 504:3

Aus meinen Tränen spriessen[199], op. 48:2 [Lied]; sång, pi; solist: Oscar Ohlson; pi.ack: Tor Andrée; 603:9

Bilder aus Osten, op. 66, pi 4 h [6 impromptus]; arr. ork.; bearbetare: Carl Reinecke; 303:4, 503:7

Der arme Peter[200], op. 53:3 [Lied]; sång, pi; solist: Olena Falkman; 316:6

Der Nussbaum, op. 25:3 [Lied]; sång, pi; solist: okänd herre; pi.ack: Anna Hallén; 124:9

Der träumende See[201], op. 33:1; manskvartett; 595:6

Die Lotosblume, op. 25:7 [Lied]; sång, pi; solist: Oscar Ohlson; pi.ack: Tor Andrée; 603:4

Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne,[202] op. 48:3 [Lied]; sång, pi; solist: Olena Falkman, pi.ack: okänd; 403:10

Frauenliebe und -Leben, op. 42 [Liedcykel]; sång, (pi?); solist: Olena Falkman; pi.ack: okänd; 204:4

Frühlingsnacht, op. 39:12 [Lied]; sång, pi; solist: Petrus Blomberg; pi.ack: okänd; 308:8

Genoveva [Opera]. Uvertyr; 109:1, 210:1

Heidenröslein, op. 67:3; kör a cappella: Harmoniska sällskapet; 309:3

Heidenröslein, op. 67:3; kör a cappella: medlemmar ur Harmoniska sällskapet och Lilla Sällskapet; 411:9

Ich grolle nicht[203], op. 48:7 [Lied]; sång, pi; solist och pi.ack: Carl Hill; 608:7

Konsert, op. 54; pi, ork; solist: Anna Hallén; 316:2

Lied; sång, pi; solist: Mina von Stedingk; pi.ack: okänd; 409:6

Loreley, op. 53:2 [Lied]; sång, pi; solist: Olena Falkman; pi.ack: okänd; 203:7

Manfred [Scenmusik]; tal[204], ork; 611:4

Mondnacht, op. 39:5 [Lied]; sång, pi; solist: doktor Lamberg[205]; pi.ack: Aron Hultgren; 108:4

196. Programuppgiften från recensionen i GHT 20.2.1878.

197. Visserligen har Schumann skrivit en sång med namnet *Abendlied* (op. 107:6), men det mest sannolika är ändå att verket är identiskt med den *Abendlied* (op. 85:12) som också framfördes vid andra tillfällen av orkestern, se nedan. Annonsen är emellertid något oklar på denna punkt, och inte heller ger recensionerna exakta uppgifter.

198. Enligt programbladet för 203:3 utfördes violinsolot "af 8 violiner con sordini", och enligt programbladet för 401:6 utfördes violinsolot "af 9 violiner con sordini".

199. Stycket framfördes som extranummer, se recensionen i GHT 8.11.1877.

200. Programuppgiften i recensionen i GHT 7.10.1874.

201. Verkets svenska namnform i programbladet var *Viken*. För originaltiteln, jämför MAB:s kortkatalog.

202. För programuppgiften, se protokollsboken 13.11.1875.

203. Programuppgiften i recensionen i GHT 20.2.1878.

204. Tidningsannonsen (GHT 2.4.1878) angav följande personer som uppläsare av textpartierna skrivna av Lord Byron: fru Gustafsson samt herrar Fahlbeck, Engelbrecht och Lichtenberg.

Märchenbilder, op. 113, vla, pi; arr. ork.; bearbetare: Max Erdmansdörfer; 607:3
Ouverture, Scherzo und Finale, op. 52; 305:4
Pianokvartett, op. 47; pi, vl, vla, vcl;[206] 616:2
Pianokvintett, op. 44, pi, 2vl, vla, vcl;[206] 619:3
Schön-Rohtraut, op. 67:2; kör a cappella: Harmoniska sällskapet; 309:2
Stråkkvartett, op. 41:1; 2 vl, vla, vcl;[206] 618:3
Stück im Volkston, op. 102:2, vcl, pi; arr. ork.; bearbetare: Urban; 512:2
Symfoni, nr 1; 104:7, 406:1, 608:10
Symfoni, nr 2[207]; 507:7
Symfoni, nr 4; 602:8
Träumerei, op. 15:7, pi; arr. ork.; bearbetare: Andreas Hallén[208]; 205:3, 105:7, 402:3
Wanderlied[209], op. 35:3 [Lied]; sång, pi; solist: Caren Holmsen; pi.ack: okänd; 609:7

205. Solistens namn anges i protokollsboken 2.4.1873. Aron Hultgrens medverkan anges i kassaboken 13.3.1873.

206. För de medverkande i denna kammarkonsert, se bilaga 5.

207. Enligt uppgift i programmet tillägnades symfonin den kung Oskar I. Ingen uppgift härom finns vare sig i NG eller i Sohlex/2. R. Schumann var ej heller ledamot av KMA.

208. I programbladet rörande 205:3 angavs bearbetaren "A.H.", men i protokollsboken 4.12.1873 anges att det var Hallén som hade gjort bearbetningen. Vi kan också med goda skäl anta att *Träumerei* var orkestrerat av Hallén även vid de andra tillfällen verket framfördes av orkestern, även om det vid dessa tillfällen inte angavs någonting i programblad, annonser eller protokollsbok.

209. NG anger i den alfabetiska förteckningen över Schumanns Lieder *Wanderlust* som op. 35:3. I den kronologiska förteckningen däremot står *Wanderlied* för samma opustal. En av uppgifterna är uppenbarligen fel.

Warum?, op. 12:3; solo f. pi; solist: Anna Hallén; 411:4
Widmung, op. 25:1 [Lied]; sång, (pi?); solist: Petrina Barchmann; pi.ack: okänd; 312:6
Zigeunerleben, op. 29:3, SATB, triangel, tamburin ad lib; arr. ork.; 117:2

Schücker
Kaiser Nicolaus-Marsch; 591:1

Seeling, Hans (1828–62, Bö)
Loreley, op. 2 [Charakterstück]; solo f. pi; solist: Alie Lindberg; 610:2

Seidemann, Franz
Variationer för orkester över "Gubben Noack"[210]; 620:12

Seifert, A
Honved-Defilier-Marsch[211], op. 83; 560:1, 566:1, 569:1, 584:1

Servais, François (1807–66, Be)
Fantaisie et variations brillantes; vcl, ork; solist: Hugo Marschner; 202:2
Fantasie burlesque ou le Carneval de Venise, op. 9; vcl, pi; solist: Agnes Hansen (pi), Robert Hansen (vcl); 204:5
Souvenir de Spaa, op. 2 [Fantasi]; solo f. vcl; solist: Hugo Marschner; 102:2

Silas, E (1827–?, Be)
Gavotte[212]; 594:6, 614:2

Sjödén, Adolf (1843–93, Sv/Schw)
Transkription av en irländsk ballad; solo f. harpa; solist: Adolf Sjödén; 106:3

Spindler, Fritz (1817–1905, Ty)
Frisches Leben, op. 33; 521:3, 559:3, 561:4
Husarenritt, op. 140:3; 113:12, 114:12, 116:12
Konzert-Galopp, op. 103; 117:11, 119:11

210. Pazdírek anger av Franz Seidemann *Humoristische Variationen über ein altschwedisches Volkslied*, op. 45, som skulle kunna vara det aktuella verket.

211. Programbladet uppgav verket heta *Honved-Marsch.*

212. Pazdírek anger flera gavotter av tonsättaren, till exempel op. 108, 114.

Spohr, Louis (1784–1859, Ty)
Barcarole; vl; solist: Joseph Joachim; 404:4
Konsert, nr 8; vl, ork; solist: Gerhard Brassin; 101:2
Konsert, nr 8; vl, ork; solist: Anton Sitt; 308:3, 407:3
Konsert, nr 9; vl, ork; solist: Anton Sitt; 410:4
Konsert, nr 9; vl, ork; solist: Ernst Schiever; 607:2
Spontini, Gasparo (1774–1851, It)
Vestalen [Opera]. Uvertyr; 214:5
Stasny, L
Bluette[213] (Polka); 579:4
Dividenden-Polka, op. 168; 576:4, 577:4, 581:4
Les Arabesques, op. 96 [Suite de valses]; 553:7
Papageno-Polka, op. 55; 113:6, 116:6, 123:6
Strauss d.y., Johann (1825–99, Ö)
An der schönen blauen Donau, op. 314 [Vals]; 122:11, 212:4, 533:5
Attaque-Quadrille[214], op. 76; 591:2
Bei uns z'Haus, op. 361 [Vals]; 528:7
Bürgerball-Polka, op. 145; 566:12
Bürgerweisen[215], op. 306 [Vals]; 531:6
Cagliostro-Vals, op. 370; 516:7, 614:5
Carnevals-Bothschafter, op. 270 [Vals]; 586:7
Carnevalsbilder, op. 357 [Vals]; 520:7
Der Carneval in Rom [Operett]. Vals; 593:9
Die Bajadere[216], op. 351 [Polka schnell]; 620:3
Du und Du, op. 367 [Vals]; 523:8, 532:7
Ein Herz, ein Sinn, op. 323 [Polka-Mazurka]; 214:7, 516:4
Elektro-magnetische Polka, op. 110; 559:12
Eljen a Magyar, op. 332 [Polka schnell]; 121:12, 524:13
Etwas Kleines[217], op. 190 [Polka française]; 550:10, 573:10
Fata Morgana, op. 330 [Polka-Mazurka]; 527:10, 558:10
Festival-Quadrille[218], op. 341; 540:2
Frauen-Käferln, op. 99 [Vals]; 560:7
Geschichten aus dem Wiener-Wald, op. 325 [Vals]; 213:9
Gut Bürgerlich, op. 282 [Polka française]; 565:4
Illustrationen, op. 331 [Vals]; 526:7
Im Sturmschritt, op. 348 [Polka schnell]; 591:12
Indigo [Operett]. Française; 120:4
Indigo [Operett]. Vals; 534:7
Juristenball-Polka[219], op. 280 [Polka schnell]; 588:12
Juristenball-Tänze, op. 177; 564:7
Karnevals-Spektakel-Quadrille[220], op. 152; 574:2, 578:2
La Berceuse, op. 194 [Kadrilj][221]; 572:2

213. Någon polka *Bluette* finns ej i Pazdíreks verkförteckning för Stasny. Däremot finns en polka *Fleurette*, op. 126.

214. Programbladet uppgav verket vara en française.

215. Programbladet uppgav verket vara en polka, men någon annat verk med titeln "Bürgerweisen" av Johann Strauss d.y. än valsen op. 306 finns inte enligt Pazdírek.

216. I programbladet uppgavs "Jos Strauss" som upphovsman, en uppgift som dock inte stämmer med tillgängliga verkförteckningar.

217. Programbladet uppgav verket vara en polka.

218. Programbladet uppgav verket vara en française. NG uppger att en *Promenade-Quadrille* från 1867 låg till grund för det aktuella verket *Festival-Quadrille* 540:2. Programuppgifterna är dock oklara och skapar viss osäkerhet kring verkbestämningen. (Se också Johann Strauss d.y. *Promenad-Quadrille*, verknr 582:2 nedan.)

219. Programbladet uppgav verket vara en galopp av Johann Strauss. Dessutom skrev Johann Strauss d.y. *Juristenball-Tänze*, op. 177, vilket gör verkbestämningen något osäker.

La favorite, op. 217 [Polka française][222]; 585:5
Leichtes Blut, op. 319 [Polka schnell]; 564:12
Licht und Schatten, op. 374 [Polka-Mazurka]; 578:10, 591:10
Liebes-Lieder, op. 114 [Vals]; 545:7
Lob der Frauen, op. 315 [Polka-Mazurka]; 515:10, 517:12, 592:10
Läderlappen [Operett]. Française; 538:2
Läderlappen [Operett]. Potpourri; 518:11, 533:10, 540:8, 552:8, 561:9, 566:8, 585:9
Läderlappen [Operett]. Vals; 542:11
Läderlappspolka, op. 362; 530:5
Morgenblätter, op. 279 [Vals]; 116:10, 214:10
Motoren, op. 265 [Vals]; 575:7
Nachtfalter, op. 157 [Vals]; 558:7
Neu-Wien, op. 342 [Vals]; 111:9, 114:10
Newa-Polka, op. 288 [Polka française]; 571:10
O schöner Mai!, op. 375 [Vals]; 620:7
Patronessen, op. 286 [Polka française]; 580:4
Perpetuum mobile, op. 257 [Musikalischer Scherz]; 119:4, 593:2
Persischer Marsch, op. 289; 620:1
Postillon d'amour, op. 317 [Polka française]; 567:4
Promenade-Quadrille[223], op. 98; 582:2
Russische Marsch-Fantasie, op. 353; 112:10, 123:4
Schwungräder, op. 223 [Vals]; 573:7
Souvenir-Polka, op. 162; 582:4
Studenten-Polka, op. 263; 587:4
Studentenlust, op. 285 [Vals]; 579:8
Sängerlust, op. 328 [Polka française]; 536:4
Tausend und eine Nacht, op. 346 [Vals]; 117:9
Tritsch-Tratsch-Polka[224], op. 214; 534:12
Une bagatelle, op. 187 [Polka-Mazurka]; 535:4, 590:10
Vebrüderungs-Marsch, op. 287; 571:1
Vergnügungszug, op. 281 [Polka schnell][225]; 587:12
Vom Donaustrande, op. 356 [Polka schnell]; 560:12
Wein, Weib und Gesang, op. 333 [Vals]; 548:13
Wien, mein Sinn, op. 192 [Vals]; 562:7
Wiener Blut, op. 354 [Vals]; 311:9, 415:10, 513:6, 514:6
Wiener Chronik, op. 268 [Vals]; 557:7
Wo die Zitronen blühen, op. 364 [Vals]; 527:7
Ägyptischer Marsch, op. 335; 513:12, 514:11, 522:11, 529:12, 537:12, 581:12, 594:9

Strauss d.y., Johann & Strauss, Joseph
Pizzicato-Polka; 520:4, 537:3, 589:10

Strauss d.ä., Johann (1804–49, Ö)
Asträa-Tänze, op. 156 [Vals]; 587:7
Champagner-Galopp, op. 8; 569:12
Cäcilien-Walzer, op. 120; 583:7
Deutsche Lust oder Donaulieder ohne Text[226], op. 127; 570:7
Eunomien-Tänze, op. 171 [Vals]; 568:5
Minos-Klänge, op. 145 [Vals]; 565:7
Radetzky-Marsch, op. 228; 115:1
Walhalla-Toaste, op. 147 [Vals]; 563:7
Wiener Früchteln, op. 167 [Vals]; 590:7

Strauss, Eduard (1835–1916, Ö)
Bahn frei, op. 45 [Polka schnell]; 521:12
Das Leben ist doch schön[227], op. 150 [Vals]; 584:7
Doktrinen, op. 79 [Vals]; 578:7

220. Programbladet uppgav verket vara en française.
221. Programbladet uppgav verket vara en française.
222. Programbladet uppgav verket vara en polka.
223. Programbladet uppgav verket vara en française.
224. Programbladet uppgav verket heta *Tritsch-Tratsch-Galopp.*
225. Programbladet uppgav verket vara en galopp.
226. Programbladet uppgav verket heta endast "Donaulieder, Vals".
227. Verket som kom ut 1877 spelades i Göteborg 3.3 samma år, vilket tyder på snabba notleveranser.

Fatinitza-Quadrille[228], op. 136; 576:2, 577:2
Hypothesen-Walzer, op. 72; 543:7
Myrten-Sträusschen, op. 87 [Vals]; 551:7
Serenade, op. 66 [Polka-Mazurka]; 576:10, 577:10, 579:11, 584:10

Strauss, J
Vals; 118:9

Strauss, Johann
På egen botten[229] (Polka); 546:10
Saison-Quadrille[230]; 583:2

Strauss, Joseph (1827–70, Ö)
Allerlei, op. 219 [Polka schnell][231]; 531:12, 567:12
Cabriole, op. 145 [Schnell-Polka][232]; 582:12
Débardeurs-Quadrille[233], op. 97; 590:2
Die Emanzipierte, op. 282 [Polka-Mazurka]; 546:4, 547:10, 563:11
Die Galante, op. 251 [Polka-Mazurka]; 532:4, 553:10, 580:10
Die Gazelle, op. 155 [Polka-Mazurka]; 552:4
Die Industriellen, op. 158 [Vals]; 556:7
Dioskuren-Quadrille[234], op. 32; 588:2
Dorfschwalben aus Österreich, op. 164 [Vals]; 544:7, 594:7
Frauenherz, op. 166 [Polka-Mazurka]; 530:11, 545:10[235]
Freigeister, op. 253 [Polka schnell][236]; 565:12, 576:12, 577:12
Frohsinn, op. 264 [Polka schnell][237]; 541:10
Heiterer Mut, op. 281 [Polka-Française]; 549:4
Herold-Quadrille[238], op. 157; 587:2
Idylle, op. 163 [Polka-Mazurka]; 550:4
Lebensgeister, op. 154 [Polka]; 570:10
Marien-Klänge, op. 214 [Vals]; 559:7
Matrosen-Polka[239], op. 52; 586:12
Moulinet-Polka française[240], op. 57; 586:4
Neckerei, op. 262 [Polka-Mazurka]; 543:4
Nilfluten, op. 275 [Vals]; 549:7
Ohne Sorgen, op. 271 [Polka schnell][241]; 572:12, 579:14
Parade-Quadrille[242], op. 45; 575:2
Petitionen, op. 153 [Vals]; 576:7, 577:7
Rudolfs-Klänge, op. 283 [Vals]; 522:8
Rudolfsheimer-Polka[243], op. 152; 568:14

228. Programbladet uppgav verket heta "Française ur 'Fatinitza'", möjligen en sammanblandning med operetten *Fatinitza* av Franz von Suppé.
229. Programbladet uppgav tonsättaren som "Joh. Strauss", men varken Pazdírek eller NG uppger något verk av Johann Strauss d.ä. eller d.y. som skulle kunna ha översatts till *På egen botten.*
230. Programbladet uppgav verket vara en française av "J Strauss". Verket kan ej tonsättarbestämmas då såväl Johann d.ä. som Johann d.y. har skrivit ett verk med samma titel, op. 148 respektive 283.
231. Programbladet uppgav verket vara en galopp.
232. Programbladet uppgav verket vara en galopp. Dessutom uppgavs den tyska namnformen *Capriolen-Galopp.*
233. Programbladet uppgav verket vara en française.
234. Programbladet uppgav verket vara en française.
235. Enligt programbladet för 545:10 hette verket "Trauenherz", en rimlig missuppfattning för *Frauenherz.* Någon "Trauenherz" av tonsättaren uppges ej i tillgängliga verkförteckningar.
236. Programbladet uppgav verket vara en galopp.
237. Programbladet uppgav verket vara en polka. Dessutom tillskrevs verket "Joh Straus" utan närmare upplysning om d.ä. eller d.y.
238. Programbladet uppgav verket vara en française.
239. Programbladet uppgav verket vara en galopp.
240. Programbladet uppgav verket vara en polka.
241. Programbladet uppgav verket vara en galopp.
242. Programbladet uppgav verket vara en française.
243. Programbladet uppgav verket vara en galopp.

Schützen-Marsch, op. 250; 570:1
Sympathie, op. 73 [Polka-Mazurka][244]; 566:4
Ungarische Krönungsmarsch, op. 225; 519:1
Wiener Couplets, op. 150 [Vals][245]; 554:7, 561:11

Strebinger
Böhmisk bondpolka; 518:4

Stör, Carl (1814–89, Ty)
Le chant de la Cloche[246], op. 20 [Tonbilder]; 607:4

Suppé, Franz von (1819–95, Ö)
Banditenstreiche [Operett]. Uvertyr; 120:9, 520:10, 533:11, 562:9
Den sköna Galathea [Operett]. Uvertyr; 213:8
Die Fahrt ins Glück [Zauberspiel]. Uvertyr; 556:5, 563:5, 565:9, 591:3
Die Frau Meisterin [Operett]. Uvertyr; 570:2
Fatinitza [Operett]. Marsch; 513:1, 514:1, 525:6, 529:1, 533:1, 537:6, 541:12,; 544:12, 554:12, 584:12
Fatinitza [Operett]. Uvertyr; 581:5, 589:9
Fatinitza-Marsch; 620:13
Lätta kavalleriet [Operett]. Uvertyr; 516:9, 530:10, 542:10, 553:9, 586:5
Pique-Dame[247] [Operett]. Uvertyr; 528:9, 554:5
Poeten och bonden [Scenmusik]. Uvertyr; 527:9, 535:9, 538:6, 551:9, 567:5, 568:10, 575:5, 579:6
Schubert [Operett]. Uvertyr; 569:2
Teufels-Marsch; 615:1
Wanderers Ziel [Drama]. Uvertyr; 564:2

Svendsen, Johan (1840–1911, No)
Kröningsmarsch[248], op. 13; 405:4, 511:5
Norsk folkvisa; strkork; 603:7
Stråkkvartett, op. 1; 2 vl, vla, vcl;[249] 617:4
Symfoni, nr 1; 601:5

Svensson, Otto Leonard (1842–1926, Sv)
La Societet[250] (Konsertpolka); 414:4

Söderman, August (1832–76, Sv)
Bekransa båln!; manskvartett: dubbelkvartett från Uppsala; 606:10
Bröllopet på Ulfåsa [Skådespelsmusik]. Bröllopsmarsch; 314:10, 415:7, 541:6, 551:12, 593:7, 615:4
Die Wallfahrt nach Kevlaar [Ballad]; baryton, kör, ork; solist okänd; kör: Harmoniska sällskapet, Lilla Sällskapet, Göta Par Bricoles sångkör[251]; 412:2
Digte og Sange. a) Prinsessen, b) Ingerid Sletten, c) Den hvide, røde Rose, [Visor][252]; sång, pi; solist: Olefine Moe; pi.ack: okänd; 302:4
Digte og Sange. Tærnernes sang [Visa]; arr kör, pi; kör: Harmoniska sällskapet, Lilla Sällskapet, Göta Par Bricoles sångkör[253]; pi.ack: okänd; 412:3

244. I programbladet stod *Sympathie-Polka*, vilket bör vara identiskt med polka-mazurkan *Sympathie* op. 73 av Josef Strauss. Pazdírek uppger inget mer "Sympathie"-verk.

245. I programbladet för 554:7 uppgavs verket heta *Wiener-Couplett-Lieder*. I programbladet för 561:11 uppgavs verket heta *Couplettlieder*.

246. Programbladet uppgav verket heta "Tonbilder för orkester till Schillers dikt 'Sången om klockan'". Det hade följande satser: 1) "Inledning", 2) "Dopet", 3) "Bröllopsmusik", 4) "Den husliga friden", 5) "Eldsvådan", 6) "Skördefesten", 7) "Upproret" och 8) "Sluthymn".

247. Verkets svenska titel, som också uppgavs i programbladet, var *Spader dam*.

248. I programbladet vid framförandetillfället 405:4 angavs att verket uppfördes "vid konung Oskars och drottning Sophias kröning i Trondhjem".

249. För de medverkande i denna kammarkonsert, se bilaga 5.

250. I programbladet uppgavs endast O.L. Svensson som tonsättare. Detta kan vara regementsmusikern Otto Leonard Svensson, förstetrumpetare i orkestern och tidigare också verksam i GO.

251. GHT 18.4.1876.

252. Sångerna ingick i *Digte og Sange* andra häftet (text av B. Björnson). Häftet som innefattade totalt sex sånger var dedicerat till Olefine Moe (jämför också Jeanson 1926 s. 115).

Digte og Sange. Træet; sång, pi; solist: Olena Falkman; pi.ack: okänd; 403:8
Ett bondbröllop, manskör a cappella: medlemmar ur Harmoniska sällskapet, Lilla Sällskapet, Göta Par Bricoles sångkör; 412:8
Folkvisor och folkdansar[254]; 211:4, 311:4
I ungdomen; kör, pi; kör: Harmoniska sällskapet, Lilla Sällskapet, Göta Par Bricoles sångkör[255]; pi.ack: okänd; 412:4
Idyll och Epigram. Tre körverk; kör a cappella; kören okänd; 410:3
Konsertuvertyr, F-dur; 412:1
Nordiska folkvisor och folkdansar[256]; 593:10, 615:8
Orleanska jungfrun [Skådespelsmusik]. Kröningsmarsch; 412:5
Orleanska jungfrun [Skådespelsmusik]. Marsch; 413:1
Sorgmarsch[257], e-moll; 105:1, 413:10
Svenska folkmelodier[258]; 414:7
Svenska folkvisor[258]; 111:2, 112:11, 113:3, 122:10, 123:10
Svenska folkvisor och folkdansar[259]; 203:5, 412:7, 553:11
Tannhäuser [Ballad]; baryton, ork; solist: okänd; 102:3
Tannhäuser [Ballad]; baryton, ork; solist: Fritz Arlberg; 610:4
Vad vill jag?[260]; sång, pi; solist: doktor Lamberg; pi.ack: Arnold Hultgren; 108:9
Visa; sång, pi; solist: Mina von Stedingk; pi.ack: okänd; 409:7
Visor[261]; sång, pi; solist: Fredrika Stenhammar; pi.ack: Elfrida Andrée; 408:4

253. Se GHT 18.4.1876. Sången, här arrangerad för kör och piano, ingick i första häftet av *Digte og sange* (text av B. Björnson), och var dedicerat till Fredrika Stenhammar (jämför Jeanson 1926 s. 115).
254. Se kommentaren till Söderman: *Svenska folkvisor* nedan.
255. GHT 18.4.1876. Verket, som i programbladet uppgavs heta *Ungdomsmod* och var arrangerat för kör och piano, ingick i *Digte og sange*, andra häftet (Jeanson 1926 s. 115).
256. Se kommentaren till Söderman *Svenska folkvisor* i fotnot nr 258 nedan.
257. I programbladen kallades verket *Sorgmarsch vid Konung Carl XV:s död.*
258. Av GMF:s orkester framfördes vid 13 tillfällen orkesterarrangemang av Söderman på svensk och nordisk folkmusik. Verktitlarna angavs på sex olika sätt (med nyckelorden "folkmusik", "folkdansar" (sic!) och "folkmelodier"), men i själva verket rörde det sig endast om två verk: *Svenska folkvisor och folkdanser* samt *Nordiska folkvisor och folkdansar* (sic!). Enligt versioner på MAB är de båda verken identiska, men förhållandet dem emellan är ändå oklart. (Jämför Jeansson 1926 s. 329 och verkförteckningarna i Sohlex/2, NG och Pazdírek. Enligt Jeansson framfördes *Svenska folkvisor och folkdanser* första gången 1859.) En förklaring till de många verktitlarna i GMF:s konserter kan vara att olika delar och arrangemang ur basmaterialet har spelats vid olika tillfällen.
259. Se kommentaren till Söderman *Svenska folkvisor* i fotnot nr 258 ovan.
260. Sången utkom i en samling med tre visor år 1872, som var dedicerade till Oscar Arnoldsson. Solistens namn anges i protokollsboken 2.4.1873. Aron Hultgren medverkan anges i kassaboken 13.3.1873.
261. I annonsen stod enbart: "Visor vid piano föredragas av Fru Stenhammar." Uppgiften om att det var visor av Söderman samt att Elfrida Andrée ackompagnerade står att finna i brev till systern 20.2.1876 (jämför konsertdatumet 24.2) vari Fredrika skriver: "Till Södermans visor anhåller jag, att Du är snäll och ackompagnerar mig." (Stenhammar 1958 s. 136) Vad Stenhammar sjöng är däremot inte känt, men Söderman hade tillägnat henne framförallt första häftet av *Digte og sange* (text av B. Björnsson) från 1871. (Jeanson 1926 ss.114f).

Visor; sång, pi; solist: en okänd; pi.ack: okänd; 412:6

Tartini, Giuseppe (1692–1770, It)
Sonat; vl, pi; solist: Ernst Schiever (vl), Anna Hallén (pi); 604:3

Taubert, Wilhelm (1811–91, Ty)
Chanson d'amour[262]; strkork; 513:8

Terschak, Adolf (1832–1901, U)
Konsertstycke; fl, strkork; solist: Ferdinand Sabathil; 201:2

Thomas, Ambroise (1811–96, Fr)
Mignon [Opéra comique]. Je suis Titania la blonde [Aria]; sång, (ork?); solist: Ida Basilier; 503:2
Mignon [Opéra comique]. Potpourri; 536:8, 543:8, 549:8, 553:8, 563:8
Raymond [Opera]. Uvertyr; 515:5, 517:6, 531:5, 562:5

Titl, Anton Emil (1809–82, Bö)
Das Wolkenkind [Romantisch-komische Oper]. Uvertyr; 592:5
Ouvertüre über slawische Melodien; 518:5, 572:5, 590:3
Serenad; 532:6

Toller, Ernest (1820–?, Ty)
Türkischer Marsch; 587:1

Uddén, Olof Wilhelm (1799–1868, Sv)
Septemberdagarna; manskör: Göta Par Bricoles sångkör; 512:7

Wagner, Friedrich
Coburger Polka, op. 68; 554:11
Dresdener Gewerb-Vereins-Marsch, op. 65; 578:1

Wagner, Richard (1813–83, Ty)
Den flygande holländaren [Romantische Oper]. Matroskör; arr. ork.; 215:3
Den flygande holländaren [Romantische Oper]. Senta und Holländer [Duett akt 2]; sång, (ork?); solister: Marie Breidenstein, Carl Hill; 608:5
Den flygande holländaren [Romantische Oper]. Uvertyr; 410:1
Eine Faust Ouvertüre; 510:5
Kaisermarsch; 605:1
Lohengrin [Romantische Oper]. a) Förspel, b) Förspel akt 3, c) Brudföljets kör ["Treulich geführt"] akt 3, d) Duett Elsa-Lohengrin akt 3; sång, kör, ork; solister: okända; 511:2
Lohengrin [Romantische Oper]. Entr'acte; 117:6, 209:8, 310:7
Lohengrin [Romantische Oper]. Final akt 1[263]; arr. ork.; 112:8, 116:7, 216:4, 315:4, 413:6
Lohengrin [Romantische Oper]. Final[264]; arr. ork.; 311:7
Lohengrin [Romantische Oper]. Förspel; 102:1, 202:1, 302:1, 406:2, 502:3, 610:6
Lohengrin [Romantische Oper]. Förspel akt 3; 108:6
Lohengrin [Romantische Oper]. Scen akt 3; sång, ork; solist: okänd; 124:4
Mästersångarna i Nürnberg[265] [Opera]. Förspel; 124:1, 506:1
Rienzi [Grosse tragische Oper]. Chor der Friedensboten; arr. ork.; 314:3, 593:3

262. Pazdírek uppger två verk av Taubert med namnet *Chanson d'amour.* Det ena är för viola och piano. Det andra är för 2 violiner, viola och cello. Med tanke på sättningen är det troligen det sistnämnda verket som framfördes av orkestern. Detta verk skrev Taubert tillsammans med J. Voigt.

263. Vid fem tillfällen, samtliga utomhuskonserter, framfördes första aktens final ur *Lohengrin.* Inte någonting angavs om medverkan av kör eller solister trots att nästintill samtliga medverkande i operan deltager i denna stora ensemblescen. Finalen har därför med största sannolikhet framförts i arrangemang för orkester.

264. I programbladet angavs endast final ur Lohengrin. Det är troligt att det var finalen ur första akten, vilken också framfördes vid fem andra konserttillfällen.

265. Genrebeteckningarna för *Mästersångarna i Nürnberg* och *Tristan och Isolde* saknas i flera lexikons verkförteckningar. De enskilda artiklarna om de båda verken i Sohlex/2 kallar verken för "opera" respektive "musikdrama". (I verkförteckningen till artikeln "Richard Wagner" i Sohlex/2 betecknas dock alla tonsättarens musikdramatiska arbeten såsom "Scenisk musik".)

Rienzi [Grosse tragische Oper]. Förspel akt 2; 119:3
Rienzi [Grosse tragische Oper]. Uvertyr; 316:9, 504:1
Romans; vl, ork; bearbetare: August Wilhelmj; solist: Gerhard Brassin; 108:2
Tannhäuser [Grosse romantische Oper]. a) Uvertyr, b) Gästernas intåg på Wartburg ["Freudig begrüßen wir"]; kör, ork; 511:1
Tannhäuser [Grosse romantische Oper]. a) Wolframs Anrede, b) Abendstern; sång, (ork?); solist: Carl Hill; 608:3
Tannhäuser [Grosse romantische Oper]. Elisabeths bön akt 3; sång, (ork?); solist: Caren Holmsen; 609:4
Tannhäuser [Grosse romantische Oper]. Gästernas intåg på Wartburg ["Freudig begrüßen wir"]; kör, ork; kören okänd; 103:3
Tannhäuser [Grosse romantische Oper]. Gästernas intåg på Wartburg ["Freudig begrüßen wir"]; arr. ork.; 122:8, 210:3
Tannhäuser [Grosse romantische Oper]. Marsch; 217:8, 218:10, 403:11
Tannhäuser [Grosse romantische Oper]. Uvertyr; 106:2, 207:3, 211:5, 305:1, 408:1, 411:1, 507:1, 607:1
Tannhäuser [Grosse romantische Oper]. Wolframs sång till aftonstjärnan; sång, (ork?); solist: P. Wåhlstedt[266]; 105:6
Tannhäuser [Grosse romantische Oper]. Wolframs sång till aftonstjärnan; sång, ork; solist: A Angyalfi; 504:4
Tristan och Isolde[267] [Musikdrama]. Förspel; 603:3

Walch, J H (1775–1855, Ty)
Pariser Intågs-Marsch; 520:11, 532:9, 547:6, 575:9, 580:9, 582:9

Wallace, Vincent (1812–65, Ir)
Lurline [Opera]. Final; 121:3, 214:3
Lurline [Opera]. Final akt 1; 120:3

Weber, Carl Maria von (1789–1826, Ty)
Aufforderung zum Tanz, pi; arr harpa, ork; bearbetare: Hector Berlioz; solist: Adolf Sjödén; 106:5
Euryanthe [Opera]. Uvertyr; 101:1, 124:6, 401:1, 510:1, 603:1
Friskytten [Opera]. Agathas aria akt 2; sång, (ork?); solist: Emilie Mechelin; 206:2
Friskytten [Opera]. Agathas aria; sång, (ork?); solist: Louise Pyk; 510:6
Friskytten [Opera]. Aria; sång, ork[268]; solist: Petrus Blomberg; 308:2
Friskytten [Opera]. Aria; sång, (ork?); solist: Carolina Östberg; 507:2
Friskytten [Opera]. Tersett; arr. ork.; 557:6
Friskytten [Opera]. Uvertyr; 104:1, 111:1, 311:8, 403:1, 414:5, 525:5, 593:5, 615:2
Jubeluvertyr; 204:1
Konsert, nr 1. Sats 2 och 3; klar, ork; solist: Johan Streck; 107:2
Konsert, nr 1. Sats 2 och 3; klar, ork; solist: Josef Mraz; 308:6
Konzertstück, op. 79; pi, ork; solist: Aron Hultgren; 103:5
Konzertstück, op. 79; pi, ork; solist: Anna Hallén; 124:2
Oberon [Opera]. Uvertyr; 108:7, 209:5, 216:6, 306:1, 315:6, 407:1, 505:3, 594:5, 610:1, 620:5
Preciosa [Scenmusik]. Uvertyr; 119:5, 215:1

Wely, Charles
Die Klosterglocken; 115:2

Venzano, Luigi (1814–78, It)
Vals-Aria; sång, (ork?); solist: Ida Basilier; 502:4

266. Enligt recensionen (GHT 23.1.1873) sjöngs sången "af en bland våra mest framstående musikälskare; detta vackra stycke begärdes och gafs till och med da capo." Detta till trots angavs ej sångarens namn vare sig i programbladet eller i recensionen. Se i stället protokollsboken 20.1.1873.

267. Se kommentaren ovan till Wagner: *Mästersångarna i Nürnberg.*

268. Uppgiften om orkesterackompanjemang ges i protokollsboken 1.2.1875.

Vals concertante; klar, ork; solist: Josef Mraz; 525:4

Verdi, Giuseppe (1813–1901, It)
Ernani [Opera]. Rec och aria; sång, pi[269]; solist: Conrad Behrens; 307:6
I Lombardi [Opera]. Kör; arr. ork.; 524:3, 548:4, 592:9
I masnadieri [Opera]. Aria; sång, (ork?); solist: Ida Basilier; 503:6
La traviata [Opera]. Potpourri; 526:8, 534:8, 550:8
Maskeradbalen [Opera]. Française; 561:2
Maskeradbalen [Opera]. Potpourri; 562:8
Nebukadnessar [Opera]. Uvertyr; 564:9

Wickman, Fredrika (1852–?, Sv)
Silfverskeppet[270]; sång, (pi?); solist: Fredrika Wickman; pi.ack: okänd; 310:5

Wieniawski, Henryk (1835–80, Po)
Valse de concert[271]; solo f. pi; solist: Aron Hultgren; 406:6

Vieuxtemps, Henri (1820–81, Be)
Adagio och Rondo[272]; vl, (ork?); solist: Gerhard Brassin; 101:4
Air variée[273]; solo f. vl; solist: Gerhard Brassin; 110:2
Fantasia appassionata, op. 35; vl, ork; solist: Anton Sitt; 316:3
Konsert, nr 1. Sats 3; vl, ork; solist: Anton Sitt; 304:3
Konsert, nr 1; vcl, ork; solist: Fritz Giese; 606:2
Konsert, nr 4; vl, ork; solist: Anton Sitt; 310:3, 405:2
Rêverie[274]; 119:10, 415:3, 620:4
Rêverie, op. 22:3, vl, pi; arr. ork.; 122:3, 216:7

Winkler, C
Bolero; 585:4

Winter-Hjelm, Otto (1837–1931, No)
Gutten og Huldren; sång, pi; solist: Amalia Riego; pi.ack: okänd; 501:5

Vogel, Johann Christoph (1756–88, Ty)
Démophon [Opéra lyrique]. Uvertyr; 522:5, 526:5, 549:5, 564:5, 583:3, 585:6[275]

Vogt, Jean (1823–88, Ty)
Bravour-Galopp; 123:11
Concertgalopp; 112:4

Voigt, F W (1833–94, Ty)
Deutscher Bundes-Marsch[276], op. 50; 572:1
Deutscher Feldherrn-Marsch[277], op. 57; 586:1

Volkmann
Vals[278]; strkork; 111:6

269. Uppgiften om pianoackompanjemang ges i protokollsboken 1.2.1875.

270. Tonsättare och solist var här samma person Fredrika Wickman, jämför Helmer 1972, nr 1712 f. Enligt Pazdírek hade hon fyra opus förlagda, mestadels visor (dock inte 310:5) men även verk för violin och piano. I hennes produktion ingick också andliga sånger. (Se *Sånger till Lammets lof*... (tio häften 1875–81) där hon i häfte fem (1876) fanns representerad med sex sånger.)

271. Wieniawski har inte något verk med en liknande titel (i synnerhet inte för piano) i sin förhållandevis lilla produktion, varför det förmodligen rör sig om en bearbetning.

272. Verket skulle kunna vara sats 3 i tonsättarens violinkonsert nr 1 (jämför noterna). Detta verk spelades också vid ett annat tillfälle av orkestern (se 304:3).

273. Tonsättarens op. 22 (*Six morceaux de salon*):2 heter *Air varié* men är för violin och piano.

274. Vid fem tillfällen framförde orkestern ett *Rêverie* av Vieuxtemps. Vid två av dessa tillfällen angavs opustal och vid tre tillfällen endast "Rêverie". Med stor sannolikhet är det även i dessa tre senare fall frågan om samma verk.

275. I programbladet för framförandetillfället 585:6 stod felaktigt Vogler som tonsättare.

276. Programbladet uppgav verket heta "Förbunds-Marsch".

277. Programbladet uppgav verket heta "Feldhern-Marsch" (sic!).

Volkmann, Robert (1815–83, Ty)
Konsert, op. 33; vcl, ork; solist: Fritz Giese; 602:4
Serenad[279], op. 63; strkork; 606:5
Voss, Charles (1815–82, Ty)
Der Geliebten Klänge aus der Ferne, op. 45 [Romanze]; 562:6
Freikugeln (Française); 548:2
Wyboa
Die Seeleute (Duo); 2 trp; 414:3
Ziehrer, Carl Michael (1843–1922, Ö)
Liebe zum Volke (Vals); 566:7
Wienerisch [Vals]; 525:7, 541:7, 567:7
Ziererei, op. 200 [Polka française]; 513:4, 514:4, 521:10, 527:4, 547:4
Zikoff, F (1824–77, Ty)
Amusement-Quadrille, op. 52; 523:2, 530:2
Bon jour! (Française); 555:2, 567:2
Concertante [Polka-Mazurka]; trp, ork[280]; solist: Otto Svensson; 551:4
Die fröhliche Spinnerin, op. 24 [Polka]; 524:11, 575:4
Glöckchen-Polka; 583:4
Im duftigen Grün, op. 110 [Vals]; 518:7
Im Fluge (Galopp); 515:12
In wilder Jagd (Galopp); 535:12, 573:12
Zimmermann, M
Fantasi ur operan Aida av Verdi; 614:6

278. I annonsen för konserten uppgavs endast tonsättarnamnet Volkmann utan förnamn. Förutom Robert Volkmann uppger Pazdírek även W. Volkmann vars produktion skulle kunna innehålla en vals för stråkorkester. En möjlighet är också att valsen ingick som tredje sats i den serenad för stråkorkester som orkestern spelade vid ett annat tillfälle, se nedan kommentar till 606:5

279. Verket hade fyra satser: a) Allegro moderato, b) Allegro vivace, c) Vals och d) Marsch.

280. Programbladet uppgav inget om orkestermedverkan, vilket dock är det rimliga i ett concertante.

Göteborgs musikförenings repertoar sorterad efter konserttyp

Grupp 1: Abonnemangskonserter

Dalpolska [Visa]; sång; solist: Fredrika Wickman; 310:6
"Es ist bestimmt in Gottes Rath" [Visa]; sång, pi; sångsolist och pi.ack: Carl Hill; 608:9
Folkvisor; sång, pi; solist: Louise Pyk; pi.ack: okänd; 209:9
Folkvisor; sång; solist: Anna Strandberg; 210:6
Svensk folkvisa; sång, pi; solist: Olena Falkman; pi.ack: okänd; 301:5, 403:9
Svensk folkvisa; sång, pi; solist: Oscar Ohlson; pi.ack: Tor Andrée; 603:6
Svenska folkvisor, polskor; sång; solist: Signe Hebbe; 505:6
Svenska folkvisor; sång, pi; solist: Mathilda Enequist; pi.ack: Tor Andrée; 604:8
Visor; sång, pi; solist: Louise Pyk; pi.ack: okänd; 510:8

Abt, Franz
Fjäriln [Visa]; sång; solist: Fredrika Wickman; 310:4

Bach, Johann Sebastian
Fantasi och fuga, g-moll, orgel; arr pi; bearbetare: Franz Liszt; solist: Erika Lie-Nissen; 208:5
Preludium och fuga, arr. ork.; bearbetare: J Abert; 305:3, 407:5, 505:5
Svit, nr 3, BWV 1068; bearbetare: Felix Mendelssohn och F David; 602:1

Bargiel, Woldemar
Adagio, op. 38; vcl, ork; solist: Hugo Marschner; 110:3

Bazzini, Antonio
Konsertstycke; vl, ork; solist: Robert Heckman; 402:5
Konsertstycke; vl, ork; solist: Robert Heckman; 403:6

Beethoven, Ludwig van
Adelaide [Aria]; sång, pi; solist och pi.ack: okända; 509:4
Ah perfido [Aria]; sång, ork; solist: Fredrika Wickman; 310:2
Ah perfido [Aria]; sång, (ork?); solist: Louise Pyk; 510:3
Coriolan [Uvertyr]; 209:1, 506:5
Die Ruinen von Athen, op. 113 [Scenmusik]. Marsch; 301:8, 402:4
Egmont [Scenmusik]; 509:7
Fidelio [Opera]. Leonoras aria; sång, (ork?); solist: Signe Hebbe; 505:2
Konsert, nr 4; pi, ork; solist: Erika Lie-Nissen; 509:2
Konsert, nr 5; pi, ork; solist: Edmund Neupert; 305:2
Konsert. Sats 1; vl, ork; solist: Richard Sahla; 506:3
Konsert; vl, ork; solist: Joseph Joachim; 404:2
Leonore 3 [Uvertyr]; 107:1, 206:1, 304:1, 406:7, 503:1, 604:1
Romans, G-dur; vl, ork; solist: Ernst Schiever; 601:4
Romans; vl, ork; solist: Richard Sahla; 509:3
Sex variationer i D över temat "Marcia alla turca" ur scenmusiken till Die Ruinen von Athen, op. 76; solo f. pi; solist: Erika Lie-Nissen; 208:6, 509:6
Sonat, op. 27:2. Sats 1; solo f. pi; solist: Erika Lie-Nissen; 509:5
Stråkkvartett, op. 18:5. Sats 3; arr strkork; 303:3, 508:6
Symfoni, nr 3; 109:4, 410:6, 605:5
Symfoni, nr 3. Marcia funebre; 509:1
Symfoni, nr 4; 208:7, 408:6
Symfoni, nr 5; 202:5, 307:7, 501:9
Symfoni, nr 6; 210:7
Symfoni, nr 7; 102:5, 603:8
Symfoni, nr 8; 302:6, 505:1
Trio, op. 97. Sats 3; arr harpa och ork; bearbetare: Franz Liszt; solist: Anton Nemec; 407:4

Trio, op. 97. Sats 3; arr. ork.; bearbetare: Franz Liszt; 105:3, 308:4
Bellini, Vincenzo
Puritanerna [Opera]. Aria; sång, (ork?); solist: Anna Strandberg; 210:4
Sömngångerskan [Opera]. Rec och aria; sång, (ork?); solist: Olefine Moe; 302:2
Bendel, Franz
L'Africaine, op. 101 [Fantaisie de concert]; solo f. pi; solist: Edmund Neupert; 205:5
Prinsessan Snövit [Tonbild]; 501:8
Berens, Hermann
Sjung! Sjung!; sång, pi; solist: Anna Ericsson; pi.ack: okänd; 201:8
Bériot, Charles-Auguste de
Konsert, nr 7; vl, ork; solist: Maurice Dengremont; 610:5
Bianchi, Francesco
Ah, rendimi quel core; sång, ork; solist: Olena Falkman; 207:2
Brahms, Johannes
Ungerska danser; 304:5, 309:4, 405:3
Ungerska danser. Två danser av tre; 510:7
Variationer över ett tema av J Haydn; 604:4
Bruch, Max
Die Flucht nach Ägypten [Scenmusik]; sopran, damkör, ork; 105:4
Konsert, op. 26. Adagio; vl, ork; solist: Friedrich Brandt; 206:3
Konsert, op. 26; vl, ork; solist: Anton Sitt; 306:3
Konsert, op. 26; vl, ork; solist: Ernst Schiever; 601:2
Konsert, op. 26; vl, ork; solist: Robert Heckman; 402:2
Romans, op. 42; vl, ork; solist: Robert Heckman; 403:4
Bull, Ole
Fantasi ur Don Juan av Mozart; solo f. vl; solist: Ole Bull; 401:5
Bärmann
Tema och variationer; klar, ork; solist: Josef Mraz; 301:3
Cherubini, Luigi
Anacréon [Opera]. Uvertyr; 405:1
Les Abencerages [Opera]. Uvertyr; 601:1
Vattendragaren [Opera]. Uvertyr; 508:1
Chopin, Frédéric
Konsert, nr 2; pi, ork; solist: Erika Lie-Nissen; 208:2
Mazurka, solo f. pi; solist: Aron Hultgren; 406:5
Piosnka litewska, op. 74:16 [Sång]; sång, pi; solist: Conrad Behrens; pi.ack: okänd; 307:5
Polonaise, Ass-dur, op. 53; solo f. pi; solist: Alie Lindberg; 610:3
David, F
Scherzo; vl, ork; solist: Gerhard Brassin; 108:3
Variationer över ett ryskt tema; solo f. vl; solist: Gerhard Brassin; 105:2
Donizetti, Gaetano
Lucie [Opera]. Aria; sång, (ork?); solist: Carolina Östberg; 507:4
Fiorillo, Federico
Capriccio; solo f. vl; solist: Richard Sahla; 501:7
Capriccio; vl, ork; solist: Richard Sahla; 508:3
Flotow, Friedrich von
Alessandro Stradella [Opera]. Aria; sång, (ork?); solist: Louise Pyk; 209:6
Franz, Robert
Gute Nacht, ur op. 5 [Sång]; sång, pi; solist: Olena Falkman; pi.ack: okänd; 207:5
Gade, Niels W
Comala [Kantat]; soli, kör, ork; solister: Anna Ericssoon och Auffermann; kör: Harmoniska sällskapet; 309:5
Efterklange af Ossian [Konsertuvertyr]; 301:1
Hamlet [Konsertuvertyr]; 310:1, 609:1
Noveletter; strkork; 602:7
Symfoni, nr 4; 107:4, 205:6, 404:6
Ved Solnedgang [Kantat]; kör, ork; kör: okänd; 202:4
Geijer, Erik Gustaf
Skridskovisa [Sång]; sång, pi; solist: Olena Falkman; pi.ack: okänd; 301:6
Vallgossens visa [Sång]; sång, pi; solist: Olena Falkman; pi.ack: okänd; 204:7
Giraud, E
Suite d'orchestre; 502:1

Glinka, Michail
Kamarinskaja; 307:4
Gluck, Christoph Willibald
Orpheus och Euridice [Azione teatrale]. Chor der seligen Geister und Furientanz [Balettmusik]; 605:3
Paris och Helena [Dramma per musica]. Aria per gli Attleti, Chaconne e Gavotte [Balettmusik]; bearbetare: Carl Reinecke; 601:3
Godefroid, Félix
Étude de concert, op. 193; solo f. harpa; solist: Adolf Sjödén; 106:4
Goldmark, Carl
Sakuntala, op. 13 [Uvertyr]; 606:6
Scherzo; 201:4
Goltermann, Georg
Konsert, nr 1, a-moll; vcl, ork; solist: Carl Wölfert; 401:2
Konsert, nr 1, a-moll; vcl, ork; solist: Robert Hansen; 204:3
Konsert, nr 2; vcl, ork; solist: Hugo Marschner; 209:3
Gounod, Charles
Au Printemps; sång, pi; solist: Emilie Mechelin; pi.ack: okänd; 206:6
Ave Maria; sång, (pi?); solist och pi.ack: okända; 108:12
Faust [Opera]. Ballad och juvelaria; sång, (ork?); solist: Petrina Barchmann; 304:2
Faust [Opera]. Juvelaria, sång, (ork?); solist: Anna Strandberg; 210:2
Faust [Opera]. Juvelaria, sång, (ork?); solist: Signe Hebbe; 505:4
Faust [Opera]. Rec och aria; sång, (ork?); solist: Oscar Ohlson; 603:2
Le Soir; sång, pi; solist: Oscar Ohlson; pi.ack: Tor Andrée; 603:5
Grieg, Edvard
Efteraarstormen; sång, pi; solist: Olena Falkman; pi.ack: okänd; 207:8
Hjertes Melodie; sång, pi; solist: Anna Ericsson; pi.ack: okänd; 201:7
Hjertes Melodie; sång, pi; solist: doktor Lamberg; pi.ack: Aron Hultgren; 108:10
Konsert, a-moll; pi, ork; solist: Edmund Neupert; 205:2
Modersorg; sång, pi; solist: Emilie Mechelin; pi.ack: okänd; 206:4
Vandring i skoven; sång, pi; solist: Lona Gulowsen; pi.ack: okänd; 602:6
Vandring i skoven; sång, pi; solist: Olena Falkman; pi.ack: okänd; 204:6
Vandring i skoven; sång, pi; solist: Olena Falkman; pi.ack: okänd; 301:10
Grädener, Hermann
Capriccio, op. 4; 104:4
Grøndahl, Agathe Backer
Til mit Hjertes Dronning [Visa]; sång, pi; solist: Petrus Blomberg; pi.ack: okänd; 308:9
Hallén, Andreas
Frithiof och Ingeborg [Symfonisk dikt]; 103:4, 302:5
Huldigungsmarsch, op. 10; 202:3, 501:1
I vårbrytningen, op. 14 [Konsertuvertyr]; 604:5
Introduktion och fuga; strkork; 209:7
Nattlig sång, op. 13:1 [Visa]; sång, pi; solist: Ida Basilier; pi.ack: okänd; 502:6
Pagen och kungadottern [Ballad]. Avd. 3, 4; soli, kör, ork; solister och kör: okända; 107:3
Pagen och kungadottern [Ballad]. Förspel; 305:7, 510:4, 608:4
Pagen och kungadottern [Ballad]. Förspel avd. 4; 105:8, 208:4
Romans, op. 16; vl, ork; solist: Richard Sahla; 508:5
Wenn ich in deine Augen seh', op. 13:3 [Visa]; sång, pi; solist: Ida Basilier; pi.ack: okänd; 502:8
Hallström, Ivar
Dagsländan [Visa]; sång, pi; solist: Amalia Riego; pi.ack: okänd; 501:4
'Folkvisan'; sång, (ork?); solist: Lona Gulowsen; 602:3
Kvällen (Visa); sång, pi; solist: Olena Falkman; pi.ack: okänd; 403:7
Hauptmann, Moritz
Gretchen vor dem Bilde der Mater dolorosa: "Ach neige, du Schmerzensreiche" , op. 3; sång, ork; bearbetare: F v Holstein; solist: Anna Ericsson; 201:3

Haydn, Joseph
Skapelsen [Oratorium]. Aria; sång, ork; solist: Marie Breidenstein; 608:2
Symfoni, nr 92; 405:6
Årstiderna [Oratorium]. Rec. och cavatina; sång, (ork?); solist: Carl Hjortberg; 208:3
Henselt, Adolf
Etude de I B Cramer, op. 41; solo f. pi; solist: Alie Lindberg; 610:7
Hofmann, Heinrich
Bilder aus Norden [3 Stücke]; 502:5
Suite hongroise, op. 16; 301:9, 409:5
Suite hongroise, op. 16. "In der Pusta"; 210:5
Händel, Georg Friedrich
Aria; sång, ork; solist: Olena Falkman; 203:2, 301:2
l'Allegro, il Penseroso ed il Moderato [Oratorium]. Sweet bird [Aria]; sopran, fl, ork; sångsolist: Mathilda Enequist; 604:2
Isouard, Nicolò
Joconde [Opera]. Romans; sång, ork; solist: Fritz Arlberg; 610:9
Jacobsson, John
Trenne visor, sång, (pi?); solist: Carolina Östberg; 507:6
Jensen, Adolf
Eroticon, op. 44. Galatea; 301:7
Joachim, Joseph
Två marscher; 404:3
Josephson, Jacob Axel
En visa som många andra: "Och linden hon grönskar", ur op. 28 [Sång]; sång, pi; solist: Olena Falkman; pi.ack: okänd; 207:9
Stjärnorna tindra re'n, op. 19:4 [Serenad]; manskvartett: dubbelkvartett från Uppsala; 606:4
Kirchner, Theodor
Ich muss hinaus, op. 4:1 [Visa]; sång, pi; solist: Petrus Blomberg; 308:7
Kjerulf, Halfdan
Du mig i bojor lagt; sång, pi; solist: Emilie Mechelin; pi.ack: okänd; 206:5
Lokkende Toner, op. 3:6 [Sång]; sång, pi; solist: Olefine Moe; pi.ack: Aron Hultgren; 104:5
Mit hjerte og min lyre, op. 16:2 [Sång], sång, pi; solist: Olefine Moe; pi.ack: Aron Hultgren; 104:8
Og Ræven laa; sång, pi; solist: Mina von Stedingk; pi.ack: okänd; 409:8
Solvirkning; manskvartett: dubbelkvartett från Uppsala; 606:3
Synnøves sang, op. 6:3 [Visa]; sång, pi; solist: Caren Holmsen; pi.ack: okänd; 609:6
Ved Söen, op. 14:4 [Sång]; sång, pi; solist: Olefine Moe; pi.ack: Aron Hultgren; 104:6
Vidste du vei, op. 3:5 [Sång]; sång, pi; solist: Olena Falkman; pi.ack: okänd; 207:10
Visor; sång, pi; solist: Wilhelmina Söhrling; pi.ack: okänd; 506:8
Kretschmer, Edmund
Die Folkunger [Grosse Oper]. Marias Eriksgata och Kröningsmarsch; 401:7
Lachner, Franz
Svit, nr 2, op. 115; 310:8, 508:7
Laub, Ferdinand
Polonäs; vl, ork; solist: Anton Sitt; 407:7
Leclair
Sarabande et Tamburin; vl, (ork/pi?); solist: Joseph Joachim; 404:5
Léonard, Hubert
Souvenir de Bade, op. 30 [Fantasi]; vl, (ork/pi?); solist: Maurice Dengremont; 610:10
Lindblad, Adolf Fredrik
O, farväl du blomsterdal! [Romans]; sång, pi; solist: Olena Falkman; pi.ack: okänd; 203:6
Romans, sång, (pi?); solist: Victoria Bundsen; pi.ack: okänd; 303:6, 306:5
Lindblad, Otto
Orpheus sjöng till lutans toner; manskvartett: dubbelkvartett från Uppsala; 606:9
Lindner, August
Konsert, op. 34. Romans och Tarantella; vcl, ork; solist: Hugo Marschner; 104:3
Liszt, Franz
Faustvals; solo f. pi; solist: Edmund Neupert; 305:6
Rákoczymarsch; 201:9, 308:10

Ungersk rapsodi, nr 2; arr. ork.; bearbetare: Müller-Berghaus; 102:4, 103:7, 108:11, 207:7

Litolff, Henry
Maximilian Robespierre, op. 55 [Uvertyr]; 205:1

Massenet, Jules
Serenad; sång, (ork?); solist: Lona Gulowsen; 602:5

Mendelssohn, Felix
Antigone [Scenmusik]. Två dubbelkörer; manskör, harpa, ork; harpsolist: och manskör okända; 410:5
Die Hochzeit des Camacho [Opera]. Uvertyr; 404:1
Die schöne Melusine [Uvertyr]; 110:1
Elias [Oratorium]. Aria, sång, (ork?); solist: A Angyalfi; 504:2
Elias [Oratorium]. Aria, sång, ork; solist: Conrad Behrens; 307:2
Elias [Oratorium]. Aria, sång, (ork?); solist: en musikälskare; 508:4
En Midsommarnattsdröm [Scenmusik]; 101:5
En Midsommarnattsdröm [Scenmusik]. Uvertyr; 307:1
Hebriderna [Uvertyr]; 105:5, 201:5, 303:7, 401:4, 606:1
Konsert, nr 1; pi, ork; solist: Anna Hallén; 109:2, 510:2
Konsert; vl, ork; solist: Anton Sitt; 302:3
Konsert; vl, ork; solist: Gerhard Brassin; 103:2
Konsert; vl, ork; solist: Richard Sahla; 501:2
Konsertaria, op. 94; sopran, ork; solist: Fredrika Stenhammar; 408:2
Lieblingsplätzchen; sång, pi; solist: Olena Falkman; pi.ack: okänd; 207:4
Meeresstille und glückliche Fahrt [Uvertyr]; 208:1
Paulus [Oratorium]. Aria; sång, (ork?); solist: Ragnar Grevillius; 606:7
Rondo capriccioso, pi, op. 14; arr. ork.; bearbetare: Schultz-Schwerin; 209:4
Symfoni, nr 3; 106:1, 203:9, 402:6

Mercadante, Saverio
Donna Caritea [Melodramma serio]. Aria; sång, pi; solist: Victoria Bundsen; 306:2

Meyerbeer, Giacomo
Dinorah [Opéra comique]. Aria; sång, (ork?); solist: Mina von Stedingk; 409:2
Fiskarflickan; sång, (pi?); solist: Olena Falkman; pi.ack: okänd; 204:8
Hugenotterna [Grand opéra]. Cavatina; sång, (ork?); solist: Victoria Bundsen; 306:4

Molique, Bernhard
Adagio; vcl, ork; solist: Fritz Giese; 609:3
Konsert, op. 45. Sats 1; vcl, ork; solist: Hugo Marschner; 108:8
Konsert-Adagio; vcl, ork; solist: Carl Wölfert; 406:4

Morlacchi, Francesco
Tebaldo ed Isolina [Opera]. Aria; sång, ork; solist: Olena Falkman; 204:2

Mozart, Wolfgang Amadeus
Così fan tutte [Opera buffa]. Aria "Per pietà"; sång, (ork?); solist: Caren Holmsen; 609:2
Das Veilchen; sång, pi; solist: Olena Falkman; pi.ack: okänd; 301:4
Don Juan [Dramma giocoso]. Aria; sång, (ork?); solist: Louise Pyk; 209:2
Don Juan [Dramma giocoso]. Donna Annas aria; sång, (ork?); solist: Ida Basilier; 502:2
Figaros bröllop [Opera buffa]. Aria; sång, (ork?); solist: Petrina Barchmann; 304:4
Figaros bröllop [Opera buffa]. Aria; sång, (ork?); solist: Wilhelmina Söhrling; 506:2
Figaros bröllop [Opera buffa]. Grevinnans aria; sång, (ork?); solist: Lona Gulowsen; 407:2
Figaros bröllop [Opera buffa]. Susannas aria akt 4; sång, (ork?); solist: Olefine Moe; 104:2
Sinfonia concertante; vl, vla, ork; solister: Robert Heckman, Anton Sitt; 403:2
Symfoni, nr 39; 204:9, 303:1
Symfoni, nr 40; 110:5, 207:1, 409:3, 609:9
Titus [Opera seria]. Vitellias aria; sång, (ork?); solist: Olena Falkman; 403:3
Trollflöjten [Tysk opera]. Uvertyr; 402:1

Neupert, Edmund
Konsertetyder; solo f. pi; solist: Edmund Neupert; 205:4, 605:4
Nya konsertetyder; solo f. pi; solist: Edmund Neupert; 305:5
Nicolai, Otto
Muntra fruarna i Windsor [Komisk opera]. Aria; sång, (ork?); solist: Wilhelmina Söhrling; 506:6
Norman, Ludvig
Symfoni, nr 2. Scherzo; 606:8
Paganini, Nicolò
Konsert, D-dur; vl, ork; solist: Richard Sahla; 503:3
Paladilhe, Emile
Mandolinata, Italiensk serenad [Romans]; sång, pi; solist: Olena Falkman; pi.ack: okänd; 203:8
Raff, Joachim
Abends, op. 163b [Rapsodi]; 307:3
Cavatina, pi; arr. ork.; bearbetare: Singer; 508:2
Cavatina, pi; arr vl, ork; solist: Anton Sitt; 407:6
Konsert; vcl, ork; solist: Carl Wölfert; 408:3
La Polka de la Reine; solo f. pi; solist: Alie Lindberg; 610:8
Symfoni, nr 3, op. 153; 306:6, 504:6
Reinecke, Carl
Dame Kobold [Uvertyr]; 201:1
Konsert, op. 120; pi, ork; solist: Aron Hultgren; 406:3
Manfred [Opera]. Förspel akt 5; 507:5
Manfred [Opera]. Uvertyr; 103:1, 308:1, 503:5
Nocturne; horn, ork; solist: Franz Sercl; 201:6
Schneewittchen, op. 133. Schlaflied der Zwerge; damkör, ork; kören okänd; 410:2
Solo f. valthorn; solist: Leopold Beyerböck; 101:3
Reissiger
L'Attente et l'Arrivé (Fantasi); klar, ork; solist: Josef Mraz; 405:5
Rheinberger, Joseph
Wallenstein [Symfoniskt poem]. Wallensteins läger [Scherzo]; 110:4, 507:3
Rohde
Tema med variationer; sång; solist: Mina von Stedingk; 409:4
Rossini, Gioacchino
Ah quelle affreuse image (Rec och aria); sång, (ork?); solist: Mathilda Enequist; 604:6
Askungen [Opera]. Aria; sång, (ork?); solist: Victoria Bundsen; 303:2
Barberaren i Sevilla [Opera]. Rosinas aria; sång, (ork?); solist: Ida Basilier; 503:8
Barberaren i Sevilla [Opera]. Rosinas aria; sång, (ork?); solist: Lona Gulowsen; 407:8
Italienskan i Alger [Opera]. Aria; sång, (ork?); solist: Olena Falkman; 203:4
Semiramis [Opera]. Romans; sång, pi; solist: Amalia Riego; pi.ack: okänd; 501:3
Wilhelm Tell [Opera]. Mathildas aria; sång, (ork?); solist: Lona Gulowsen; 602:2
Wilhelm Tell [Opera]. Uvertyr; 203:1, 309:1, 403:5
Rubinstein, Anton
Der Asra, op. 32:6; sång, pi; solist: doktor Lamberg; pi.ack: Aron Hultgren; 108:5
Es blinkt der Thau, op. 72:1; sång, pi; solist och pi.ack: Carl Hill; 608:8
Feramors [Opera]. Balettmusik; 407:9, 506:7
Konsert, nr 5; pi, ork; solist: Edmund Neupert; 605:2
Rudorff, Ernst
Otto der Schütz [Uvertyr]; 108:1
Saint-Saëns, Camille
Danse macabre [Symfonisk dikt]; 506:4, 609:5
Saloman, Siegfried
Marche triomphale; 409:1
Schubert, Franz
Aufenthalt [Lied]; sång, pi; solist: Olena Falkman; pi.ack: okänd; 207:6

Der Tod und das Mädchen, D 810 [Stråkkvartett]. Sats 2; arr strkork; 408:5, 503:4
Der Wanderer [Lied]; sång, ork; solist: A Angyalfi; 504:5
Du bist die Ruh [Lied]; arr vl; solist: Richard Sahla; 501:6
Heidenröslein [Lied]; sång, pi; solist: Ida Basilier; pi.ack: okänd; 502:7
Lied, sång, (pi?); solist: Victoria Bundsen; pi.ack: okänd; 303:5
Ryttaremarsch; bearbetare: Franz Liszt; 109:3
Symfoni, nr 8; 308:5, 401:3, 604:7
Symfoni, nr 8. Sats 1; 608:1
Symfoni, nr 9; 206:7, 304:6
Trockne Blumen [Lied]; sång, pi; solist och pi.ack: Carl Hill; 608:6
Ungeduld [Lied]; sång, pi; solist: Caren Holmsen; pi.ack: okänd; 609:8

Schumann, Robert
Abendlied; arr. ork.; 103:6
Abendlied, op. 85:12, pi 4 h; arr vl, ork; bearbetare: Joseph Joachim; 203:3, 401:6, 504:3
Aus meinen Tränen spriessen, op. 48:2 [Lied]; sång, pi; solist: Oscar Ohlson; pi.ack: Tor Andrée; 603:9
Bilder aus Osten, op. 66, pi 4 h [6 impromptus]; arr. ork.; bearbetare: Carl Reinecke; 303:4, 503:7
Die Lotosblume, op. 25:7 [Lied]; sång, pi; solist: Oscar Ohlson; pi.ack: Tor Andrée; 603:4
Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne, op. 48:3 [Lied]; sång, pi; solist: Olena Falkman, pi.ack: okänd; 403:10
Frauenliebe und -Leben, op. 42 [Liedcykel]; sång, (pi?); solist: Olena Falkman; pi.ack: okänd; 204:4
Frühlingsnacht, op. 39:12 [Lied]; sång, pi; solist: Petrus Blomberg; pi.ack: okänd; 308:8
Genoveva [Opera]. Uvertyr; 109:1, 210:1
Heidenröslein, op. 67:3; kör a cappella: Harmoniska sällskapet; 309:3
Ich grolle nicht, op. 48:7 [Lied]; sång, pi; solist och pi.ack: Carl Hill; 608:7
Lied; sång, pi; solist: Mina von Stedingk; pi.ack: okänd; 409:6
Loreley, op. 53:2 [Lied]; sång, pi; solist: Olena Falkman; pi.ack: okänd; 203:7
Mondnacht, op. 39:5 [Lied]; sång, pi; solist: doktor Lamberg; pi.ack: Aron Hultgren; 108:4
Märchenbilder, op. 113, vla, pi; arr. ork.; bearbetare: Max Erdmansdörfer; 607:3
Ouverture, Scherzo und Finale, op. 52; 305:4
Schön-Rohtraut, op. 67:2; kör a cappella: Harmoniska sällskapet; 309:2
Symfoni, nr 1; 104:7, 406:1, 608:10
Symfoni, nr 2; 507:7
Symfoni, nr 4; 602:8
Träumerei, op. 15:7, pi; arr. ork.; bearbetare: Andreas Hallén; 205:3, 105:7, 402:3
Wanderlied, op. 35:3 [Lied]; sång, pi; solist: Caren Holmsen; pi.ack: okänd; 609:7

Seeling, Hans
Loreley, op. 2 [Charakterstück]; solo f. pi; solist: Alie Lindberg; 610:2

Servais, François
Fantaisie et variations brillantes; vcl, ork; solist: Hugo Marschner; 202:2
Fantasie burlesque ou le Carneval de Venise, op. 9; vcl, pi; solist: Agnes Hansen (pi), Robert Hansen (vcl); 204:5
Souvenir de Spaa, op. 2 [Fantasi]; solo f. vcl; solist: Hugo Marschner; 102:2

Sjödén, Adolf
Transkription av en irländsk ballad; solo f. harpa; solist: Adolf Sjödén; 106:3

Spohr, Louis
Barcarole; vl; solist: Joseph Joachim; 404:4
Konsert, nr 8; vl, ork; solist: Anton Sitt; 308:3, 407:3
Konsert, nr 8; vl, ork; solist: Gerhard Brassin; 101:2
Konsert, nr 9; vl, ork; solist: Anton Sitt; 410:4
Konsert, nr 9; vl, ork; solist: Ernst Schiever; 607:2

Stör, Carl
Le chant de la Cloche, op. 20 [Tonbilder]; 607:4
Svendsen, Johan
Kröningsmarsch, op. 13; 405:4
Norsk folkvisa; strkork; 603:7
Symfoni, nr 1; 601:5
Söderman, August
Bekransa båln!; manskvartett: dubbelkvartett från Uppsala; 606:10
Digte og Sange. a) Prinsessen, b) Ingerid Sletten, c) Den hvide, røde Rose, [Visor]; sång, pi; solist: Olefine Moe; pi.ack: okänd; 302:4
Digte og Sange. Træet; sång, pi; solist: Olena Falkman; pi.ack: okänd; 403:8
Idyll och Epigram. Tre körverk; kör a cappella; kören okänd; 410:3
Sorgmarsch, e-moll; 105:1
Svenska folkvisor och folkdansar; 203:5
Tannhäuser [Ballad]; baryton, ork; solist: Fritz Arlberg; 610:4
Tannhäuser [Ballad]; baryton, ork; solist: okänd; 102:3
Vad vill jag?; sång, pi; solist: doktor Lamberg; pi.ack: Arnold Hultgren; 108:9
Visa; sång, pi; solist: Mina von Stedingk; pi.ack: okänd; 409:7
Visor; sång, pi; solist: Fredrika Stenhammar; pi.ack: Elfrida Andrée; 408:4
Tartini, Giuseppe
Sonat; vl, pi; solist: Ernst Schiever (vl), Anna Hallén (pi); 604:3
Terschak, Adolf
Konsertstycke; fl, strkork; solist: Ferdinand Sabathil; 201:2
Thomas, Ambroise
Mignon [Opéra comique]. Je suis Titania la blonde [Aria]; sång, (ork?); solist: Ida Basilier; 503:2
Wagner, Richard
Den flygande holländaren [Romantische Oper]. Senta und Holländer [Duett akt 2]; sång, (ork?); solister: Marie Breidenstein, Carl Hill; 608:5
Den flygande holländaren [Romantische Oper]. Uvertyr; 410:1
Eine Faust Ouvertüre; 510:5
Kaisermarsch; 605:1
Lohengrin [Romantische Oper]. Entr'acte; 209:8, 310:7
Lohengrin [Romantische Oper]. Förspel; 102:1, 202:1, 302:1, 406:2, 502:3, 610:6
Lohengrin [Romantische Oper]. Förspel akt 3; 108:6
Mästersångarna i Nürnberg [Opera]. Förspel; 506:1
Rienzi [Grosse tragische Oper]. Uvertyr; 504:1
Romans; vl, ork; bearbetare: August Wilhelmj; solist: Gerhard Brassin; 108:2
Tannhäuser [Grosse romantische Oper]. a) Wolframs Anrede, b) Abendstern; sång, (ork?); solist: Carl Hill; 608:3
Tannhäuser [Grosse romantische Oper]. Elisabeths bön akt 3; sång, (ork?); solist: Caren Holmsen; 609:4
Tannhäuser [Grosse romantische Oper]. Gästernas intåg på Wartburg ["Freudig begrüßen wir"]; kör, ork; kören okänd; 103:3, 210:3
Tannhäuser [Grosse romantische Oper]. Marsch; 403:11
Tannhäuser [Grosse romantische Oper]. Uvertyr; 106:2, 207:3, 305:1, 408:1, 507:1, 607:1
Tannhäuser [Grosse romantische Oper]. Wolframs sång till aftonstjärnan; sång, (ork?); solist: P. Wåhlstedt; 105:6
Tannhäuser [Grosse romantische Oper]. Wolframs sång till aftonstjärnan; sång, ork; solist: A Angyalfi; 504:4
Tristan och Isolde [Musikdrama]. Förspel; 603:3
Weber, Carl Maria von
Aufforderung zum Tanz, pi; arr harpa, ork; bearbetare: Hector Berlioz; solist: Adolf Sjödén; 106:5
Euryanthe [Opera]. Uvertyr; 101:1, 401:1, 510:1, 603:1
Friskytten [Opera]. Agathas aria akt 2; sång, (ork?); solist: Emilie Mechelin; 206:2

Friskytten [Opera]. Agathas aria; sång, (ork?); solist: Louise Pyk; 510:6
Friskytten [Opera]. Aria; sång, (ork?); solist: Carolina Östberg; 507:2
Friskytten [Opera]. Aria; sång, ork; solist: Petrus Blomberg; 308:2
Friskytten [Opera]. Uvertyr; 104:1, 403:1
Jubeluvertyr; 204:1
Konsert, nr 1. Sats 2 och 3; klar, ork; solist: Johan Streck; 107:2
Konsert, nr 1. Sats 2 och 3; klar, ork; solist: Josef Mraz; 308:6
Konzertstück, op. 79; pi, ork; solist: Aron Hultgren; 103:5
Oberon [Opera]. Uvertyr; 108:7, 209:5, 306:1, 407:1, 505:3, 610:1

Venzano, Luigi
Vals-Aria; sång, (ork?); solist: Ida Basilier; 502:4

Verdi, Giuseppe
Ernani [Opera]. Rec och aria; sång, pi; solist: Conrad Behrens; 307:6
I masnadieri [Opera]. Aria; sång, (ork?); solist: Ida Basilier; 503:6

Wickman, Fredrika
Silfverskeppet; sång, (pi?); solist: Fredrika Wickman; pi.ack: okänd; 310:5

Wieniawski, Henryk
Valse de concert; solo f. pi; solist: Aron Hultgren; 406:6

Vieuxtemps, Henri
Adagio och Rondo; vl, (ork?); solist: Gerhard Brassin; 101:4
Air variée; solo f. vl; solist: Gerhard Brassin; 110:2
Konsert, nr 1. Sats 3; vl, ork; solist: Anton Sitt; 304:3
Konsert, nr 1; vcl, ork; solist: Fritz Giese; 606:2
Konsert, nr 4; vl, ork; solist: Anton Sitt; 310:3, 405:2

Winter-Hjelm, Otto
Gutten og Huldren; sång, pi; solist: Amalia Riego; pi.ack: okänd; 501:5

Volkmann, Robert
Konsert, op. 33; vcl, ork; solist: Fritz Giese; 602:4
Serenad, op. 63; strkork; 606:5

Grupp 2: Populärkonserter

Björneborgarnes marsch; 546:11, 547:12
Finska rytteriets marsch under 30-åriga kriget; 514:7, 530:13, 548:12, 578:9, 583:9, 590:9
Karl XII:s fältmarsch; 550:6, 568:11
Rákoczi-marsch; 545:1, 548:1, 554:1

Adam, Adolphe
Konung för en dag [Opera]. Uvertyr; 537:9
Nürnbergerdockan [Opera]. Uvertyr; 526:9, 533:2, 552:2, 560:2, 573:5

Ahlström, Jacob Niklas
Potpourri över svenska folkmelodier; 530:12, 533:13, 560:8, 579:12
Potpourri över svenska folkvisor; 515:11, 517:13, 521:11, 526:11, 540:11, 549:11, 558:11, 569:11, 574:12, 588:8, 590:11

Alexandra Josiphowna, Storfurstinna
Bolero; 516:3, 527:3, 576:9, 577:9, 581:3

Apitius, C
Arion-Rheinländer, op. 30; 571:4, 574:13
Schweizer-Mühlen-Polka, op. 27; 568:8

Arndt, C
Mein und Dein, op. 47 [Polka-Mazurka]; 569:10, 581:11

Ascher, J
La Fiammina [Mazurka élégante]; 580:6, 586:6

Auber, François
Den stumma från Portici [Opera]. Quarache; 557:3
Den stumma från Portici [Opera]. Uvertyr; 513:2, 514:2, 614:1
Den svarta dominon [Opéra comique]. Uvertyr; 516:2, 520:1
Kronjuvelerna [Opéra comique]. Uvertyr; 547:9, 551:2, 581:9
La sirène [Opéra comique]. Uvertyr; 519:5, 543:9
Le cheval de bronze [Opéra comique]. Uvertyr; 524:5, 542:3, 555:10
Le premier jour de bonheur [Opéra comique]. Uvertyr; 536:2, 537:1, 544:9, 548:3, 584:2
Marco Spada [Opéra comique]. Final; 528:8

Marco Spada [Opéra comique]. Uvertyr; 522:10, 554:2
Muraren [Opéra comique]. Uvertyr; 523:6, 546:2, 566:9, 583:5
Bach, Emanuel
Frühlingserwachen [Romans]; 536:6, 538:8, 548:7, 566:11
Jugenderinnerung [Lied ohne Worte]; ob, horn; solist: Reinhold Sachse (ob), Franz König (horn); 584:6
Balfe, Michael William
Les quatre fils d'Aymon [Opéra comique]. Allegro; 543:3, 553:6, 575:6, 587:9
Les quatre fils d'Aymon [Opéra comique]. Allegro grandioso; 526:6
Les quatre fils d'Aymon [Opéra comique]. Uvertyr; 518:9, 524:10, 536:9, 538:3, 555:6
The Bondman [Opera]. Uvertyr; 515:2, 517:10, 521:9, 544:2, 588:5
The Siege of Rochelle [Opera]. Uvertyr; 565:2, 568:3, 582:3, 585:3
Bauer, F G
Souvenir de Altenbourg; 587:6
Träumerei Fantasie, op. 49; 536:11, 538:13
Becker
Zigenarens avsked; 523:4
Beethoven, Ludwig van
Egmont [Scenmusik]. Uvertyr; 544:5
Bellini, Vincenzo
Il Pirata [Opera]. Uvertyr; 513:10, 514:9, 525:2, 572:3
Norma [Opera]. Uvertyr; 518:2, 538:10, 555:3, 571:3
Puritanerna [Opera]. Rondino; 559:6, 579:5
Bergendahl, A
Daggdroppar (Elegie); 535:3, 557:11, 590:6
Krik Krik-Polka; 516:10, 517:8, 533:7
Beyerböck, Ernest
Sommerlust-Marsch; 564:1
Verbrüderungs Marsch; 522:1
Beyerböck, Johan
Entr'acte; 538:12 , 580:11 , 582:11
Minne till Trädgårdsföreningen (Polka); 519:6 , 551:10
Pêle mêle (Potpourri); 524:12 , 531:11
På ytan och på djupet (Nyårspjäs). Entr'acte, arr; 533:8 , 534:6
Vinternöjen (Vals); 517:5, 542:5, 585:8
Bilse, Benjamin
In heller Nacht, op. 35 [Polka]; 584:4
Konzerthaus-Polka, op. 31; 212:2
Blaha
Jaj de faj (Marsch); 516:1
Blanche, August
Engelbrekt och hans Dalkarlar [Skådespel]. Beväringsmarsch; 614:4
Blaschke, Franz
Mädchenlaunen (Polka-Mazurka); 513:11, 514:10, 522:12, 533:9, 564:10, 567:10
Boieldieu, François Adrien
Kalifen i Bagdad [Opera]. Uvertyr; 590:5
Vita frun [Opera]. Potpourri; 515:8, 517:9, 521:8, 531:8, 539:8, 544:8, 557:8, 572:8, 578:8, 586:8
Vita frun [Opera]. Tersett; arr. ork.; 558:6, 562:11
Vita frun [Opera]. Uvertyr; 527:2, 530:6, 553:5, 574:6, 579:10
Bolck, Oskar
Süsse Vergangenheit, op. 28 [Salongsstycke]; 562:3
Büchner
Czaren-Marsch; 552:1
Delegirten-Marsch; 576:1, 577:1, 585:1
Bärmann
Introduktion och variationer; solo f. klar; solist: Josef Mraz; 520:6
Cherubini, Luigi
Lodoisca [Opera]. Uvertyr; 566:5, 569:5
Vattendragaren [Opera]. Uvertyr; 551:5
Clarens, R
Air de la princesse, op. 45; 513:3, 514:3, 520:3, 537:2, 589:3
Andante; 563:3
Lieblingsklänge aus dem Reiche der Töne [Potpourri]; 520:12, 530:9, 535:11, 546:8
Lustspiel-Ouverture, op. 53; 524:2, 539:2, 559:2, 572:9, 580:3, 586:3
Melodienschatz; 523:13, 532:11, 542:13, 571:8
Metamorphosen (Potpourri); 559:11

Conrad, Karl Eduard
Die Sängerfahrt [Komische Oper]. Uvertyr; 515:9, 517:3, 539:5, 552:9, 561:3, 570:9, 573:9, 579:3, 587:5
Conradi
Andante; 518:3, 573:4
Conradi, August
Offenbachiana, op. 111 [Potpourri]; 575:12, 581:8
Curth
Entr'acte; 523:11, 540:9
Wenn ich an Dich gedenke (Lied); 583:6
Curth, E
Steirische Lieder; 526:3, 588:6
Cuzent, P
Bolero; 554:3, 560:11, 571:11
Dahl, Balduin
Amerikansk Tapto-Polka; 548:11, 552:10, 557:10, 574:8
David, Félicien
Lalla Roukh [Opera]. Romans; 521:6, 545:3
Doppler, Franz
Ilka [Opera]. Uvertyr; 520:5, 541:9
Dürrner, Johannes
Flickans Morgonsång; 530:7
Eitner, Paul
Im grünen Wald, op. 1 [Polka]; 614:3
Enslein, K F
Jackson Haines (Polka-Mazurka); 586:10
Erkel, Franz
Toborzo Indulo (Ungersk marsch); 542:1
Ungersk Marsch; 540:1
Erler, Hermann
Cliquot-Galopp; 540:12, 578:12
Eule, Emil
Burgröschens Hochzeit, op. 46 [Fantasiuvertyr]; 536:5, 548:6, 550:5, 560:5
Frühlingsglocken; 553:3
Wiedersehen in der Heimat, op. 35 [Ländler]; 552:3, 556:4
Fahrbach d.y., Philipp
I Parken [Polka-Mazurka]; 525:11
Im Stadtwäldchen (Galopp); 526:12
In der Morgenröte [Marsch]; 557:1
Les eventails chinois (Chinesische Fächer), op. 92 [Polka]; 531:4
Pester Blut [Marsch]; 556:1, 562:1, 589:1
Sous bois (Im Wald), op. 97 [Mazurka]; 528:10, 537:11, 554:4, 561:13
Taubengirren, op. 65 [Polka-Mazurka]; 536:10
Tip, Tip, op. 87 [Marsch]; 518:1, 538:1
Trinkspruch, op. 93 [Polka française]; 532:10
Fahrbach d.ä., Philipp
Beust-Marsch, op. 276; 521:1, 555:1
Meter-Galopp; 516:12, 527:12, 533:14, 539:12
Trommler und Pfeifer, op. 251 [Polka française]; 559:10, 561:5
Wiener Feuerwehr, op. 280 [Polka schnell]; 519:12, 574:14
Wiener Jubelmarsch, op. 74; 583:1
Wiener Veteranen, op. 285 [Marsch]; 515:1, 517:1
Fahrbach, Philipp
Magyar népdal indulo (Marsch); 558:1
Unter freiem Himmel (Polka); 556:10, 560:4
Faust, Carl
Auf dem Felde der Ehre, op. 199 [Krigsmarsch]; 535:1
Auf Flügeln der Nacht, op. 103 [Vals]; 548:8
Aus des Hochwalds grünen Bergen, op. 168 [Vals]; 524:8, 585:13
Blättlein im Winde, op. 114 [Vals]; 580:7
Entre nous, op. 100 [Kadrilj]; 592:2
Im Fluge, op. 235 [Galopp]; 517:14, 571:12
Märchen aus schöner Zeit, op. 96 [Vals]; 521:7, 561:8, 579:13
Turist-Galopp; 523:14
Wie sie schmeichelt, op. 234 [Polka]; 515:4, 564:4
Fliege, Hermann
Chinese serenade; 581:10
Gavotte Circus Renz, op. 105; 522:3, 528:3, 547:11
Ungeheure Heiterkeit, op. 138 [Potpourri]; 589:8
Flotow, Friedrich von
Indra [Opera]. Française; 573:2
Martha [Opera]. Uvertyr; 540:5, 558:5, 565:5

Rübezahl [Opera]. Uvertyr; 543:2, 559:5, 576:5, 577:5
Gevaert, François-Auguste
Le capitaine Henriot [Opéra comique]. Uvertyr; 516:5
Ghys, Henri
Air Louis XIII, pi, op. 10:2; arr. ork.; bearbetare: Joseph Gungl; 537:4, 551:3
Gotthard, Johann Peter
Gavott; 571:6
Gounod, Charles
Faust [Opera]. Duett; arr. ork.; 516:8
Faust [Opera]. Potpourri; 111:7, 564:8, 569:8, 591:8
Sérénade; 518:6, 541:3, 547:3, 566:3
Graben-Hoffmann, Gustav
500.000 Teufel, op. 32 [Ballad]; 543:11, 556:11, 561:12
Grétry, André
Vakten kommer; 522:7, 525:8, 537:10, 551:11
Gungl, Joseph
Am Strande, op. 296 [Polka-Mazurka]; 583:10, 589:4
Der Bummler, op. 239 [Marsch]; 545:12, 549:12
Die Hydropathen, op. 149 [Vals]; 530:8
Ein flüchtiger Gedanke, op. 258 [Polka-Mazurka]; 521:4, 557:4, 560:10
Ein Gänsemarsch, op. 247; 516:6, 527:11, 543:12
En avant (Marsch); 547:1
Gamerra-Marsch, op. 208; 532:1, 563:1
Gruss an Stockholm, op. 260 [Polka]; 550:1
Im Traum, op. 232 [Polka-Mazurka]; 518:10, 541:4, 572:10
Kriegers Heimkehr, op. 256 [Marsch]; 546:1
Les Adieux, op. 236 [Vals]; 519:4
Oberländler, op. 31; 522:6
Soldatenmuth (Marsch); 526:1
Träume auf dem Ozean, op. 80 [Vals]; 537:7
Gärtner
Unita-Marsch; 561:1, 573:1
Halévy, Fromental
Le val d'Andorre [Opéra comique]. Uvertyr; 528:5
Hamm, Johann Valentin
Dreigespräch; fl, ob, klar, ork; solister: Moritz Beyerböck (fl), Reinhold Sachse (ob), Josef Mraz (klar); 581:6
Zwiegespräch; ob, klar, ork; solister: Reinhold Sachse (ob), Josef Mraz (klar); 551:6
Heinsdorff, G
Agnes-Rheinländer-Polka, op. 104; 570:4
Biwakfreuden-Marsch, op. 100; 565:1
Gretchen-Polka, op. 103; 569:4
Magdalenen-Polka, op. 101; 592:4
Sorgenbrecher-Galopp, op. 99; 530:14
Tony-Polka, op. 97; 578:4
Wally-Galopp, op. 95; 518:12, 563:12
Herfurth, W
Abendständchen, op. 12 [Romans]; 554:6
Hérold, Ferdinand
Zampa [Opera]. Uvertyr; 212:1, 521:5, 545:5, 557:5
Herrmann, H
Cascaden-Galopp, op. 24; 583:12, 585:14
Hertel, Peter Ludwig
Fantaska [Balett]. Amazonen-Galopp; 536:12
Fantaska-Galopp; 538:14
Flick und Flock [Balett]. Française; 542:2
Ständchen; 543:6, 570:6
Hundt, Albert
La Lanterne, op. 15 [Polka-Mazurka]; 519:10, 531:10, 540:10, 566:10
Jungmann, Albert
Heimweh, op. 117; 589:6
Kafka, Johann
Erinnerung an Steinbach, op. 32; 545:6, 550:3
Kalliwoda, Johann Wenzel
Uvertyr, C-dur; 519:2, 530:3
Káloszdy, János
Benjovsky-Marsch; 543:1
Kaulich, J
Alcazar, op. 76 [Kadrilj]; 580:2
Sardanapel, op. 79 [Kadrilj]; 579:2
Kegel, C
Vinternöjen (Polka-Mazurka); 544:4, 549:10, 562:10
Kéler, Béla
Am schönen Rhein, op. 83 [Vals]; 535:7

Eine Liebesgabe, op. 92 [Polka]; 544:10, 590:4
Grosser Sturmgalopp; 528:12
Hofball-Polka, op. 58; 588:4
Songes dorés, op. 72 [Suite de valses]; 539:7
Storm-Galopp; 542:14
Sturm-Marsch (Galopp); 525:12
Tempelweihe, op. 95 [Festuvertyr]; 589:2
Walram-Marsch, op. 57; 531:1, 592:1

Kirnberger, Johann Philipp
Gavott; 570:3

Kjerulf, Halfdan
Serenade ved Strandbredden; arr. ork.; 584:3

Kohmann, C
Elsass-Lothringer-Marsch; 534:1

Kontski, Anton
Le Réveil de Lion, op. 115 [Caprice héroïque]; 528:6, 538:4, 542:7, 565:11, 570:11

Kovács, J
Galizianer-Marsch; 544:1

Krebs
Treue Liebe (Lied); 556:6, 572:6

Kremser, Eduard
Liebesglück [Polka]; 522:4, 528:4

Kreutzer, Conradin
Nattlägret i Granada [Romantic opera]. Uvertyr; 535:5, 542:6, 546:5, 556:9

Kreutzer, Rodolphe
Lodoiska [Opéra comique]. Uvertyr; 523:3, 539:9, 574:10, 576:3, 577:3, 592:3

Kuhlau, Frederik
Elisa [Opera]. Aria; arr. ork.; 540:6
Elisa [Opera]. Uvertyr; 550:2, 552:5, 558:2, 563:2, 588:3
Røverborgen [Sångspel]. Rövarsång; arr. ork.; 515:3, 517:4, 572:11

Kücken, Friedrich Wilhelm
Maurisches Ständchen, op. 31; 549:6, 555:12, 560:6, 573:11, 579:7, 586:11
Tersett; trp, trb, horn; solister: Otto Svensson (trp), Carl Bergendahl (trb), Sven Händel (horn: 520:8

La Roche, Pierre
Elefanten-Marsch; 525:1, 541:1

Lange, Gustav
Fiskarsång; arr. ork.; bearbetare: Michaelis; 212:3

Langer, G
Grossmütterchen, op. 20 [Ländler]; strkork; 566:6, 569:6, 578:6

Lanner, August
Die ersten Gedanken, op. 1 [Vals]; 552:7, 581:7

Lanner, Joseph
Abendsterne, op. 180 [Vals]; 540:7
Die Vorstädtler, op. 195 [Vals]; 565:10
Die Werber, op. 103 [Vals]; 591:7
Marien-Walzer, op. 143; 572:7, 574:11
Pester-Walzer, op. 93; 536:7, 538:11
Prometheus-Funken, op. 123 [Vals]; 546:7
Soldaten-Tänze, op. 173; 569:7

Lecocq, Charles
Lilla frun [Operett]. Uvertyr; 584:9, 585:10, 591:9
Madame Angots dotter [Operett]. Française; 517:2
Madame Angots dotter [Operett]. Polka; 543:10, 555:11
Madame Angots dotter [Operett]. Potpourri; 513:13, 514:12, 522:13, 535:8, 545:8, 570:8, 590:8
Théblomma [Operett]. Polka; 523:5, 542:8

Leibold, C
Der fesche Schani (Marsch); 588:1
Höcher Peter! [Marsch]; 530:1

Leutner, Albert
Capriolen-Polka, op. 63; 562:4
Diana-Quadrille, op. 8; 585:2
Fest-Ouverture, op. 42; 527:5, 541:5, 591:5
Prinzess-Quadrille, op. 61; 533:3

Lewerth, Carl Johan
Peder Rank och hans fästmö [Sångspel]. Duettino; arr. ork.; 523:9, 545:11, 565:3, 575:10, 587:11
Peder Rank och hans fästmö [Sångspel]. Längtan och väntan [Romans]; arr. ork.; 532:3, 567:11

Lindblad, Adolf Fredrik
Skjutsgossen på hemvägen [Sång]; arr. ork.; 560:3, 561:7, 563:10, 568:4, 578:11, 592:11
Lindpaintner, Peter von
Die Fahnenwacht, op. 114 [Sång]; arr. ork.; 554:10
Lortzing, Albert
Vapensmeden [Comic opera]. Uvertyr; 547:5, 581:2
Lumbye, Carl
Mignon (Polka-Mazurka); 559:4, 582:10, 587:10
Lumbye, Georg
Minerva-Galopp; 532:12, 580:12, 592:12
Lumbye, Hans Christian
Amager-Polka; 540:4
Carl XV:s Honnørmarsch; 590:1
Champagnegalopp; 589:12
Chrétien-Polka; 591:4
Christian IX:s Honnørmarsch; 551:1
Defiler-Marsch; 568:1
Drømmebilleder [Orkesterfantasi]; 541:11, 584:8
Drømmebilleder [Orkesterfantasi]; solist: Franz Seidemann; 525:9
Dronning Louises vals; 515:7, 517:11, 530:4, 555:8, 574:5
Harald-Galopp; 556:12
Krolls Ballklänge [Vals]; 533:12, 538:7
Kronprinzessin Lovisa-Polka; 539:10, 563:4
Louisen-Galopp; 557:12
Mac Mahon [Marsch]; 567:1
Schlittenfahrt-Galopp; 558:12, 590:12
Löschhorn, Carl Albert
L'attaque d'amour, op. 31 [Pièce caractéristique]; 515:6, 517:7, 534:3, 544:11
La belle Amazone, op. 25 [Pièce caractéristique]; 523:7, 533:4, 555:13, 568:7, 587:3
Maillart, Louis Aimé
Villars dragoner [Komisk opera]. Uvertyr; 522:2, 528:2, 541:2, 545:2, 554:9
Marschner, Heinrich August
Hans Heiling [Opera]. Uvertyr; 513:5, 514:5
Martini
Gavott; 531:7
Méhul, Étienne Nicolas
Joseph i Egypten [Biblisk opera]. Aria; arr. ork.; 535:6, 591:6
Joseph i Egypten [Biblisk opera]. Aria; arr trb, ork; solist: okänd; 564:6
Joseph i Egypten [Biblisk opera]. Uvertyr; 534:9, 540:3, 549:2, 574:3
Mendelssohn, Felix
Die Heimkehr aus der Fremde [Liederspiel]. Uvertyr; 584:5
En Midsommarnattsdröm [Scenmusik]. Bröllopsmarsch; 111:10
Frühlingslied; 525:3, 546:3, 573:6
Lied ohne Worte; arr. ork.; 556:3, 558:3, 569:3
Lied ohne Worte, häfte 3:1; arr. ork.; 576:6, 577:6
Ruy Blas [Uvertyr]; 537:5
Venezianisches Gondellied; arr. ork.; 539:3, 549:3
Mercadante, Saverio
Il Giuramento [Melo]. Kör; arr. ork.; 544:3, 574:7
Meyerbeer, Giacomo
Hugenotterna [Grand opéra]. Final akt 2; 520:9, 537:8
Nordens stjärna [Opéra comique]. Entr'acte; 528:11
Profeten [Grand opéra]. Final akt 3; 513:9, 514:8, 527:8
Profeten [Grand opéra]. Potpourri; 554:8
Michaelis, G
Matros-Polka, op. 97; 545:4
Michaelis, T
Carl-Marsch; 536:1
Elegie; ob, horn; solister: okända; 519:7
Elegie; ob, trb; solister: okända; 563:6
Gitana-Marsch; 559:1
Jubiläums-Marsch; 539:1
Klein aber niedlich, op. 17 [Polka]; 526:10
Malwinen-Polka; 558:4
Marsch über: "Schlaf wohl, du süsser Engel", op. 53; 580:1
Präludir-Galopp; 562:12
Riks-Marsch; 579:1

Salut des Artistes, op. 24 [Galopp]; 570:12
Theresien-Marsch; 582:1
Vergiss mein nicht, op. 16 [Mazurka]; 524:4, 534:10, 548:5, 585:11
Wanderer-Marsch; 549:1

Mitra
La Rose (Vals); 550:7

Morley, Charles
Musette; 584:11, 589:11

Mozart, Wolfgang Amadeus
Così fan tutte [Opera buffa]. Uvertyr; 534:2
Don Juan [Dramma giocoso]. Uvertyr; 553:2
Enleveringen ur Seraljen [Sångspel]. Uvertyr; 575:3
Figaros bröllop [Opera buffa]. Uvertyr; 535:2, 547:2, 567:3, 570:5
Teaterdirektören [Komedi med musik]. Uvertyr; 521:2, 531:2, 557:2, 571:5
Titus [Opera seria]. Uvertyr; 526:2, 556:2
Turkisk marsch; arr. ork.; 592:6

Möller, C C
Ungersk Hussar-Marsch; 523:1

Möller, Göran
Potpourri över melodier av Bellman; 518:8, 523:10, 542:9, 559:8, 567:8, 568:13, 573:8, 576:11, 577:11, 592:8
Vid Bråvikens stränder (Vals); 589:7

Neumann, Emil
Das Leben – ein Traum, op. 4; 524:6
Wenn du noch eine Mutter hast, op. 1; 582:6

Nicolai, Otto
Muntra fruarna i Windsor [Komisk opera]. Final akt 2; 551:8
Muntra fruarna i Windsor [Komisk opera]. Uvertyr; 111:8

Offenbach, Jacques
Frihetsbröderna [Operett]. Potpourri; 565:8, 568:9, 574:9, 583:8
L'île de Tulipatan [Operett]. Polka; 553:4
Le château à Toto [Operett]. Française; 586:2
Monsieur Choufleury restera chez lui [Operett]. Uvertyr; 545:9, 549:9, 557:9, 567:9, 571:9, 578:3
Pariserliv [Operett]. Uvertyr; 560:9, 561:10, 563:9, 569:9, 588:9
Prinsessan av Trapezunt [Operett]. Potpourri; 587:8
Prinsessan av Trapezunt [Operett]. Uvertyr; 546:9, 548:10, 550:9, 559:9, 566:2, 580:5, 582:5
Sköna Helena [Operett]. Potpourri; 519:8, 532:8, 538:9, 555:9, 579:9
Storhertiginnan [Operett]. Française; 568:2
Tjuvskyttarna [Operett]. Potpourri; 524:9, 539:11, 552:11, 558:8, 576:8, 577:8
Vert-vert [Opéra comique]. Française; 571:2

Paladilhe, Emile
Mandolinata, Souvenir de Rome; 527:6

Parlow, Albert
Augusten-Polka-Mazurka, op. 124; 526:4, 539:4, 575:11, 588:10

Peters
Schlittenfahrt-Galopp; 546:12, 550:12, 553:12

Peters, C
Järnvägs-Galopp; 548:14, 552:12, 555:14, 561:14

Piefke, Gottfried
Königgrätzer Siegesmarsch; 581:1

Preis
Moldau-Lieder (Vals); 571:7

Proch, Heinrich
Treffkönig [Spieler und Lebensbild]. Uvertyr; 534:5

Ravina, Henri
Chanson à boire, op. 37; 519:3, 564:3, 567:6

Reinecke, Carl
Manfred [Opera]. Entr'acte; 513:7

Reinthaler, Carl
Kaiser-Jubelfest-Marsch; 524:1

Reissiger
Abendständchen; 544:6

Reissiger, Karl Gottlieb
Der Schiffbruch der Medusa [Opera]. Uvertyr; 589:5
Die Felsenmühle von Estalières [Opera]. Uvertyr; 532:2, 562:2

Resch, Johannes
Divertissement; 575:8, 580:8, 582:8
Irenæn (Vals); 592:7
Pingstrosen (Vals); 588:7
Ressel,F W
Christianen-Polka, op. 32; 535:10
Riccius
Ellen-Polka; 534:4, 538:5
Tarantella; 531:3, 536:3, 542:12, 564:11, 585:12, 591:11
Rossini, Gioacchino
Barberaren i Sevilla [Opera]. Aria; arr. ork.; 524:7, 555:4, 574:4
Barberaren i Sevilla [Opera]. Uvertyr; 532:5
Barberaren i Sevilla [Opera]. Uvertyr; 533:6, 543:5, 558:9, 561:6, 568:6
Italienskan i Alger [Opera]. Uvertyr; 519:9, 531:9, 573:3, 578:5, 586:9
Moses i Egypten [Opera]. Final; 547:8, 556:8
Moses i Egypten [Opera]. Preghiera; 546:6, 550:11, 555:7, 565:6, 585:7
Tankred [Opera]. Cavatina; 539:6, 542:4, 552:6, 583:11
Wilhelm Tell [Opera]. Final akt 2; 516:11, 522:9, 541:8
Wilhelm Tell [Opera]. Uvertyr; 111:4
Saro, H
Das erste Veilchen, op. 81 [Polka-Mazurka]; 523:12, 555:5, 568:12
Kaiserstadt-Marsch, op. 78; 527:1
Schanda
Serbisk Krigs-Marsch; 520:2, 528:1
Schanda, B
Auferstehungs Signal (Vals); 547:7
Schindler, J
Bombarde-Polka; 572:4
Schreiner
Czaren-Marsch; 574:1
Schreiner, Adolf
Metamorphosen [Potpourri]; 525:10, 534:11, 548:9
Moskauer-Marsch; 575:1
Musikalische Täuschungen [Potpourri]; 519:11
Unita-Marsch; 553:1
Schubert, Ferdinand
Bouquett-Lieder (Vals); 582:7
Schubert, Franz
Moment musical; arr. ork.; 588:11
Schulhoff, J
Konsert-galopp; 111:3
Schumann, Robert
Abendlied; arr strkork; 111:5
Schücker
Kaiser Nicolaus-Marsch; 591:1
Seifert, A
Honved-Defilier-Marsch, op. 83; 560:1, 566:1, 569:1, 584:1
Silas, E
Gavotte; 614:2
Spindler, Fritz
Frisches Leben, op. 33; 521:3, 559:3, 561:4
Stasny, L
Bluette (Polka); 579:4
Dividenden-Polka, op. 168; 576:4, 577:4, 581:4
Les Arabesques, op. 96 [Suite de valses]; 553:7
Strauss d.y., Johann
An der schönen blauen Donau, op. 314 [Vals]; 212:4, 533:5
Attaque-Quadrille, op. 76; 591:2
Bei uns z'Haus, op. 361 [Vals]; 528:7
Bürgerball-Polka, op. 145; 566:12
Bürgerweisen, op. 306 [Vals]; 531:6
Cagliostro-Vals, op. 370; 516:7, 614:5
Carnevals-Bothschafter, op. 270 [Vals]; 586:7
Carnevalsbilder, op. 357 [Vals]; 520:7
Du und Du, op. 367 [Vals]; 523:8, 532:7
Ein Herz, ein Sinn, op. 323 [Polka-Mazurka]; 516:4
Elektro-magnetische Polka, op. 110; 559:12
Eljen a Magyar, op. 332 [Polka schnell]; 524:13
Etwas Kleines, op. 190 [Polka française]; 550:10, 573:10
Fata Morgana, op. 330 [Polka-Mazurka]; 527:10, 558:10
Festival-Quadrille, op. 341; 540:2
Frauen-Käferln, op. 99 [Vals]; 560:7
Gut Bürgerlich, op. 282 [Polka française]; 565:4
Illustrationen, op. 331 [Vals]; 526:7

Im Sturmschritt, op. 348 [Polka schnell]; 591:12
Indigo [Operett]. Vals; 534:7
Juristenball-Polka, op. 280 [Polka schnell]; 588:12
Juristenball-Tänze, op. 177; 564:7
Karnevals-Spektakel-Quadrille, op. 152; 574:2, 578:2
La Berceuse, op. 194 [Kadrilj]; 572:2
La favorite, op. 217 [Polka française]; 585:5
Leichtes Blut, op. 319 [Polka schnell]; 564:12
Licht und Schatten, op. 374 [Polka-Mazurka]; 578:10, 591:10
Liebes-Lieder, op. 114 [Vals]; 545:7
Lob der Frauen, op. 315 [Polka-Mazurka]; 515:10, 517:12, 592:10
Läderlappen [Operett]. Française; 538:2
Läderlappen [Operett]. Potpourri; 518:11, 533:10, 540:8, 552:8, 561:9, 566:8, 585:9
Läderlappen [Operett]. Vals; 542:11
Läderlappspolka, op. 362; 530:5
Motoren, op. 265 [Vals]; 575:7
Nachtfalter, op. 157 [Vals]; 558:7
Neu-Wien, op. 342 [Vals]; 111:9
Newa-Polka, op. 288 [Polka française]; 571:10
Patronessen, op. 286 [Polka française]; 580:4
Postillon d'amour, op. 317 [Polka française]; 567:4
Promenade-Quadrille, op. 98; 582:2
Schwungräder, op. 223 [Vals]; 573:7
Souvenir-Polka, op. 162; 582:4
Studenten-Polka, op. 263; 587:4
Studentenlust, op. 285 [Vals]; 579:8
Sängerlust, op. 328 [Polka française]; 536:4
Tritsch-Tratsch-Polka, op. 214; 534:12
Une bagatelle, op. 187 [Polka-Mazurka]; 535:4, 590:10
Vebrüderungs-Marsch, op. 287; 571:1
Vergnügungszug, op. 281 [Polka schnell]; 587:12
Vom Donaustrande, op. 356 [Polka schnell]; 560:12
Wein, Weib und Gesang, op. 333 [Vals]; 548:13
Wien, mein Sinn, op. 192 [Vals]; 562:7
Wiener Blut, op. 354 [Vals]; 513:6, 514:6
Wiener Chronik, op. 268 [Vals]; 557:7
Wo die Zitronen blühen, op. 364 [Vals]; 527:7
Ägyptischer Marsch, op. 335; 513:12, 514:11, 522:11, 537:12, 581:12

Strauss d.y., Johann & Strauss, Joseph
Pizzicato-Polka; 520:4, 537:3, 589:10

Strauss d.ä., Johann
Asträa-Tänze, op. 156 [Vals]; 587:7
Champagner-Galopp, op. 8; 569:12
Cäcilien-Walzer, op. 120; 583:7
Deutsche Lust oder Donaulieder ohne Text, op. 127; 570:7
Eunomien-Tänze, op. 171 [Vals]; 568:5
Minos-Klänge, op. 145 [Vals]; 565:7
Walhalla-Toaste, op. 147 [Vals]; 563:7
Wiener Früchteln, op. 167 [Vals]; 590:7

Strauss, Eduard
Bahn frei, op. 45 [Polka schnell]; 521:12
Das Leben ist doch schön, op. 150 [Vals]; 584:7
Doktrinen, op. 79 [Vals]; 578:7
Fatinitza-Quadrille, op. 136; 576:2, 577:2
Hypothesen-Walzer, op. 72; 543:7
Myrten-Sträusschen, op. 87 [Vals]; 551:7
Serenade, op. 66 [Polka-Mazurka]; 576:10, 577:10, 579:11, 584:10

Strauss, Johann
På egen botten (Polka); 546:10
Saison-Quadrille; 583:2

Strauss, Joseph
Allerlei, op. 219 [Polka schnell]; 531:12, 567:12
Cabriole, op. 145 [Schnell-Polka]; 582:12
Débardeurs-Quadrille, op. 97; 590:2
Die Emanzipierte, op. 282 [Polka-Mazurka]; 546:4, 547:10, 563:11
Die Galante, op. 251 [Polka-Mazurka]; 532:4, 553:10, 580:10
Die Gazelle, op. 155 [Polka-Mazurka]; 552:4
Die Industriellen, op. 158 [Vals]; 556:7
Dioskuren-Quadrille, op. 32; 588:2

Dorfschwalben aus Österreich, op. 164 [Vals]; 544:7
Frauenherz, op. 166 [Polka-Mazurka]; 530:11, 545:10
Freigeister, op. 253 [Polka schnell]; 565:12, 576:12, 577:12
Frohsinn, op. 264 [Polka schnell]; 541:10
Heiterer Mut, op. 281 [Polka-Française]; 549:4
Herold-Quadrille, op. 157; 587:2
Idylle, op. 163 [Polka-Mazurka]; 550:4
Lebensgeister, op. 154 [Polka]; 570:10
Marien-Klänge, op. 214 [Vals]; 559:7
Matrosen-Polka, op. 52; 586:12
Moulinet-Polka française, op. 57; 586:4
Neckerei, op. 262 [Polka-Mazurka]; 543:4
Nilfluten, op. 275 [Vals]; 549:7
Ohne Sorgen, op. 271 [Polka schnell]; 572:12, 579:14
Parade-Quadrille, op. 45; 575:2
Petitionen, op. 153 [Vals]; 576:7, 577:7
Rudolfs-Klänge, op. 283 [Vals]; 522:8
Rudolfsheimer-Polka, op. 152; 568:14
Schützen-Marsch, op. 250; 570:1
Sympathie, op. 73 [Polka-Mazurka]; 566:4
Ungarische Krönungsmarsch, op. 225; 519:1
Wiener Couplets, op. 150 [Vals]; 554:7, 561:11

Strebinger
Böhmisk bondpolka; 518:4

Suppé, Franz von
Banditenstreiche [Operett]. Uvertyr; 520:10, 533:11, 562:9
Die Fahrt ins Glück [Zauberspiel]. Uvertyr; 556:5, 563:5, 565:9, 591:3
Die Frau Meisterin [Operett]. Uvertyr; 570:2
Fatinitza [Operett]. Marsch; 513:1, 514:1, 525:6, 533:1, 537:6, 541:12, 544:12, 554:12, 584:12
Fatinitza [Operett]. Uvertyr; 581:5, 589:9
Lätta kavalleriet [Operett]. Uvertyr; 516:9, 530:10, 542:10, 553:9, 586:5
Pique-Dame [Operett]. Uvertyr; 528:9, 554:5
Poeten och bonden [Scenmusik]. Uvertyr; 527:9, 535:9, 538:6, 551:9, 567:5, 568:10, 575:5, 579:6
Schubert [Operett]. Uvertyr; 569:2
Wanderers Ziel [Drama]. Uvertyr; 564:2

Söderman, August
Bröllopet på Ulfåsa [Skådespelsmusik]. Bröllopsmarsch; 541:6, 551:12
Svenska folkvisor; 111:2
Svenska folkvisor och folkdansar; 553:11

Taubert, Wilhelm
Chanson d'amour; strkork; 513:8

Thomas, Ambroise
Mignon [Opéra comique]. Potpourri; 536:8, 543:8, 549:8, 553:8, 563:8
Raymond [Opera]. Uvertyr; 515:5, 517:6, 531:5, 562:5

Titl, Anton Emil
Das Wolkenkind [Romantisch-komische Oper]. Uvertyr; 592:5
Ouvertüre über slawische Melodien; 518:5, 572:5, 590:3
Serenad; 532:6

Toller, Ernest
Türkischer Marsch; 587:1

Wagner, Friedrich
Coburger Polka, op. 68; 554:11
Dresdener Gewerb-Vereins-Marsch, op. 65; 578:1

Walch, J H
Pariser Intågs-Marsch; 520:11, 532:9, 547:6, 575:9, 580:9, 582:9

Weber, Carl Maria von
Friskytten [Opera]. Tersett; arr. ork.; 557:6
Friskytten [Opera]. Uvertyr; 111:1, 525:5

Venzano, Luigi
Vals concertante; klar, ork; solist: Josef Mraz; 525:4

Verdi, Giuseppe
I Lombardi [Opera]. Kör; arr. ork.; 524:3, 548:4, 592:9
La traviata [Opera]. Potpourri; 526:8, 534:8, 550:8
Maskeradbalen [Opera]. Française; 561:2
Maskeradbalen [Opera]. Potpourri; 562:8
Nebukadnessar [Opera]. Uvertyr; 564:9

Winkler, C
Bolero; 585:4

Vogel, Johann Christoph
Démophon [Opéra lyrique]. Uvertyr; 522:5, 526:5, 549:5, 564:5, 583:3, 585:6
Voigt, F W
Deutscher Bundes-Marsch, op. 50; 572:1
Deutscher Feldherrn-Marsch, op. 57; 586:1
Volkmann
Vals; strkork; 111:6
Voss, Charles
Der Geliebten Klänge aus der Ferne, op. 45 [Romanze]; 562:6
Freikugeln (Française); 548:2
Ziehrer, Carl Michael
Liebe zum Volke (Vals); 566:7
Wienerisch [Vals]; 525:7, 541:7, 567:7
Ziererei, op. 200 [Polka française]; 513:4, 514:4, 521:10, 527:4, 547:4
Zikoff, F
Amusement-Quadrille, op. 52; 523:2, 530:2
Bon jour! (Française); 555:2, 567:2
Concertante [Polka-Mazurka]; trp, ork; solist: Otto Svensson; 551:4
Die fröhliche Spinnerin, op. 24 [Polka]; 524:11, 575:4
Glöckchen-Polka; 583:4
Im duftigen Grün, op. 110 [Vals]; 518:7
Im Fluge (Galopp); 515:12
In wilder Jagd (Galopp); 535:12, 573:12
Zimmermann, M
Fantasi ur operan Aida av Verdi; 614:6

Grupp 3: Utomhuskonserter

Abert, Johann Joseph
Astorga [Opera]. Balettmusik; 117:10, 215:4
Astorga [Opera]. Ballabile; 114:11, 116:11
Astorga [Opera]. Polka; 112:2
Adam, Adolphe
Le roi d'Yvetot [Opéra comique]. Uvertyr; 120:5
Auber, François
Den stumma från Portici [Opera]. Uvertyr; 213:2, 620:2
Fra Diavolo [Opéra comique]. Uvertyr; 115:5
Bach, Emanuel
Frühlingserwachen [Romans]; 115:11, 213:10
Marsch-Potpourri, nr 2; 214:11
Musikaliska nycker [Stort potpourri]; 118:7
Tonblumen (Stort operapotpourri); 117:7
Bargiel, Woldemar
Menuett, op. 24:2; 116:2
Springdans, op. 24:3; 114:2, 122:2
Beethoven, Ludwig van
Serenad, op. 8, vl, vla, vcl. Marsch; arr. ork.; 116:1
Symfoni, nr 6; 217:5
Bergendahl, A
Fest-Marsch; 120:1
Fält-Marsch; 214:1
Bergson, Michael
Konsertaria, solo f. klar; solist: Josef Mraz; 620:6
Berlioz, Hector
La damnation de Faust [Légende dramatique]. Ungersk marsch; 118:10
Bilse, Benjamin
Konzerthaus-Polka, op. 31; 115:12
Sturmmarsch-Galopp, op. 6; 213:11
Boieldieu, François Adrien
Johan av Paris [Opera]. Uvertyr; 113:1, 116:5
Vita frun [Opera]. Uvertyr; 112:5, 123:5
Cherubini, Luigi
Vattendragaren [Opera]. Uvertyr; 122:1
Chopin, Frédéric
Mazurka, op. 17, pi; arr. ork.; 123:2,
Mazurka, op. 17:1, pi; arr. ork.; 114:6
Mazurka, op. 33:2, pi; arr. ork.; 112:6
Polonaise, A-dur, op. 40:1, pi; arr. ork.; bearbetare: J F Diethe; 113:4, 116:4, 118:4, 216:8
Vals, op. 18, pi; arr. ork.; 217:3, 218:9
Conradi, August
Musikalischer Bilderbogen, op. 97 [Potpourri]; 214:8

Czapek, Joseph
En afton i Norge [Grosses Potpourri]; 123:7
Diethe, Franz
Militär-Polonäs; 214:4
Dietrich
Festmarsch; 119:1, 123:1
Donizetti, Gaetano
Regementets dotter [Opera]. Uvertyr; 118:8
Durand
Som i ungdomens år, solo f. trp; solist: Otto Svensson; 620:10
Döhler, Theodor
Tarantella; 115:7
Ernst, Heinrich Wilhelm
Elegie, op. 10, arr; bearbetare: Schreiner; 113:11
Elegie ur op. 10, arr; bearbetare: Schreiner; 215:7
Ernst IV
Santa Chiara [Romantische Oper]. Uvertyr; 214:2
Field, John
Air de russie; arr. ork.; bearbetare: Töpler; 114:3, 116:3
Fischer
Den lille trumpetaren; solo f. trp; solist: Otto Svensson; 620:11
Flotow, Friedrich von
Albin [Opera]. Jägarkör; arr. ork.; 115:8, 214:6
Alessandro Stradella [Opera]. Uvertyr; 115:9
Martha [Opera]. Uvertyr; 121:5, 213:5
Gade, Niels W
Efterklange af Ossian [Konsertuvertyr]; 217:1, 218:4
Marsch, pi 4 h, ur op. 18; arr. ork.; bearbetare: A Horn; 113:7, 215:2
Ghys, Henri
Air Louis XIII, pi, op. 10:2; arr. ork.; bearbetare: Joseph Gungl; 121:4
Glinka, Michail
Kamarinskaja; 218:5
Gounod, Charles
Faust [Opera]. Fantasi över motiv ur operan; 215:8
Faust [Opera]. Potpourri; 113:8
Hymne à Ste Cécile; arr. ork.; bearbetare: K B; 217:7, 218:2
Grützmacher, Friedrich
Konsert, nr 3, e-moll. Andante; vcl, ork; solist: okänd; 120:7
Gungl, Joseph
Die Hydropathen, op. 149 [Vals]; 120:10
Les Adieux, op. 236 [Vals]; 121:10
Signale für die musikalische Welt, op. 68 [Potpourri]; 119:7
Träume auf dem Ozean, op. 80 [Vals]; 115:10
Hamm, Johann Valentin
Capricioso (Stort potpourri); 120:8
Fantasi över motiv ur akt 1 i Tannhäuser av R Wagner; 118:3
Fantasi över motiv ur akt 2 i Tannhäuser av R Wagner; 123:3
Fantasi över motiv ur Tannhäuser av R Wagner; 122:7
Traum des Hugenotten [Fantasi]; 114:7
Hérold, Ferdinand
Zampa [Opera]. Uvertyr; 121:9
Hertel, Peter Ludwig
Ständchen; 121:7
Hiller, Ferdinand
Ständchen [Albumblatt]; 112:3
Hofmann, Heinrich
Suite hongroise, op. 16; 215:5
Kegel, C
Konsertvals; 213:4
Kéler, Béla
Ungarische Lustspiel Ouverture, op. 108; 620:9
Kiel, A
Concertpolonaise; 115:4
Kiel, Friedrich
Marsch; 117:1
Lange, Gustav
Fiskarsång; arr. ork.; bearbetare: Michaelis; 213:3
Langert, Adolf
Des Sängers Fluch [Romantische Oper]. Balettmusik; 218:7
Des Sängers Fluch [Romantische Oper]. Vapendans och balettmusik; 122:4, 217:4
Lanner, Joseph
Marien-Walzer, op. 143; 119:9, 123:9

Liszt, Franz
Huldigungsmarsch; 112:7
Ungarischer Sturmmarsch; 114:8, 116:8, 216:2
Litolff, Henry
Maximilian Robespierre, op. 55 [Uvertyr]; 122:5
Lortzing, Albert
Vapensmeden [Comic opera]. Uvertyr; 116:9, 123:8
Lumbye, Hans Christian
Champagnegalopp; 120:12
Drømmebilleder [Orkesterfantasi]; 121:8
Lysberg, Charles S. (Bovy)
Balladine, op. 51 [Caprice]; 118:11
Valse brillante, op. 48; 112:12, 113:10
Marschner, Heinrich August
Hans Heiling [Opera]. Uvertyr; 117:5
Vampyren [Opera]. Uvertyr; 118:5, 218:1
Mendelssohn, Felix
Antigone [Scenmusik]. Bachuskör; arr. ork.; 115:6
Duett [Lied ohne Worte]; arr. ork.; 120:2
En Midsommarnattsdröm [Scenmusik]; 216:5
Lied ohne Worte; arr. ork.; 121:2
Marsch; 118:1
Marsch, op. 108; 114:1
Mercadante, Saverio
Il Giuramento [Melo]. Preludio, Coro et Cavatina; arr. ork.; 120:11, 121:11
Meyerbeer, Giacomo
Dinorah [Opéra comique]. Skuggdans; 118:2, 119:2
Hugenotterna [Grand opéra]. Final akt 2; 117:3
Nordens stjärna [Opéra comique]. Uvertyr; 112:1
Profeten [Grand opéra]. Balettmusik; 216:3
Michaelis, T
Jubiläums-Marsch; 121:1
Mozart, Wolfgang Amadeus
Don Juan [Dramma giocoso]. Champagnervisa; arr. ork.; 113:2
Figaros bröllop [Opera buffa]. Uvertyr; 114:5
Nicolai, Otto
Muntra fruarna i Windsor [Komisk opera]. Uvertyr; 112:9, 215:6
Reissiger
Abendständchen; 120:6
Scherzo; 115:3
Reissiger, Karl Gottlieb
Die Felsenmühle von Estalières [Opera]. Uvertyr; 114:9
Yelva [Melodram]. Uvertyr; 113:9, 119:8, 216:1
Riccius
Tarantella; 213:6
Rossini, Gioacchino
Barberaren i Sevilla [Opera]. Uvertyr; 113:5, 117:8
Moses i Egypten [Opera]. Final; 121:6
Semiramis [Opera]. Uvertyr; 214:9
Wilhelm Tell [Opera]. Uvertyr; 122:9, 217:6, 218:8
Saro, H
Blätter und Blüten, op. 80 [Potpourri]; 213:7
Schreiner, Adolf
Moskauer-Marsch; 213:1
Schubert, Franz
Impromptu, op. 90:1, e-moll, pi; arr. ork.; bearbetare: B Scholz; 218:6
Ryttaremarsch; bearbetare: Franz Liszt; 217:2, 218:3
Schubert, W
Hip! Hip! Hurrah! (Potpourri); 620:8
Schulhoff, J
Galop di bravura, op. 17; bearbetare: L Stasny; 114:4, 216:9
Souvenir de Kieff, op. 39 [Mazurka]; 118:6, 119:6, 122:6
Souvenir de Varsovie, op. 30 [Mazurka]; 117:4
Schumann, Robert
Zigeunerleben, op. 29:3, SATB, triangel, tamburin ad lib; arr. ork.; 117:2
Seidemann, Franz
Variationer för orkester över "Gubben Noack"; 620:12
Spindler, Fritz
Husarenritt, op. 140:3; 113:12, 114:12, 116:12
Konzert-Galopp, op. 103; 117:11, 119:11

Spontini, Gasparo
Vestalen [Opera]. Uvertyr; 214:5
Stasny, L
Papageno-Polka, op. 55; 113:6, 116:6, 123:6
Strauss d.y., Johann
An der schönen blauen Donau, op. 314 [Vals]; 122:11
Die Bajadere, op. 351 [Polka schnell]; 620:3
Ein Herz, ein Sinn, op. 323 [Polka-Mazurka]; 214:7
Eljen a Magyar, op. 332 [Polka schnell]; 121:12
Geschichten aus dem Wiener-Wald, op. 325 [Vals]; 213:9
Indigo [Operett]. Française; 120:4
Morgenblätter, op. 279 [Vals]; 116:10, 214:10
Neu-Wien, op. 342 [Vals]; 114:10
O schöner Mai!, op. 375 [Vals]; 620:7
Perpetuum mobile, op. 257 [Musikalischer Scherz]; 119:4
Persischer Marsch, op. 289; 620:1
Russische Marsch-Fantasie, op. 353; 112:10, 123:4
Tausend und eine Nacht, op. 346 [Vals]; 117:9
Strauss d.ä., Johann
Radetzky-Marsch, op. 228; 115:1
Strauss, J
Vals; 118:9
Suppé, Franz von
Banditenstreiche [Operett]. Uvertyr; 120:9
Den sköna Galathea [Operett]. Uvertyr; 213:8
Fatinitza-Marsch; 620:13
Söderman, August
Svenska folkvisor; 112:11, 113:3, 122:10, 123:10
Wagner, Richard
Den flygande holländaren [Romantische Oper]. Matroskör; arr. ork.; 215:3
Lohengrin [Romantische Oper]. Entr'acte; 117:6
Lohengrin [Romantische Oper]. Final akt 1; arr. ork.; 112:8, 116:7, 216:4
Rienzi [Grosse tragische Oper]. Förspel akt 2; 119:3
Tannhäuser [Grosse romantische Oper]. Gästernas intåg på Wartburg ["Freudig begrüßen wir"]; arr. ork.; 122:8
Tannhäuser [Grosse romantische Oper]. Marsch; 217:8, 218:10
Wallace, Vincent
Lurline [Opera]. Final; 121:3, 214:3
Lurline [Opera]. Final akt 1; 120:3
Weber, Carl Maria von
Oberon [Opera]. Uvertyr; 216:6, 620:5
Preciosa [Scenmusik]. Uvertyr; 119:5, 215:1
Wely, Charles
Die Klosterglocken; 115:2
Vieuxtemps, Henri
Rêverie; 119:10, 620:4
Rêverie, op. 22:3, vl, pi; arr. ork.; 122:3, 216:7
Vogt, Jean
Bravour-Galopp; 123:11
Concertgalopp; 112:4

Grupp 4: Konserter till förmån för någon eller några

Dalvisa "Om lycka och ära vi hörde en sång"; manskvartett; 211:8
Folkvisa; sång; solist: Petrina Barchmann; 312:7
Sångavdelning; sång; 413:8
Abert, Johann Joseph
Astorga [Opera]. Balettmusik; 315:7
Adam, Adolphe
Konung för en dag [Opera]. Uvertyr; 529:10
Auber, François
Den stumma från Portici [Opera]. Uvertyr; 311:1, 615:7
Fra Diavolo [Opéra comique]. Uvertyr; 413:9
Bach, Emanuel
Aftonklockan; 311:10, 314:11
Beethoven, Ludwig van
Leonore 3 [Uvertyr]; 312:8

Bellman, Carl Michael
Skratta mina barn och vänner; manskör: Göta Par Bricoles sångkör; 512:8
Bergendahl, A
Fest-Marsch; 414:1
Beyerböck, Johan
Minne till Trädgårdsföreningen (Polka); 529:3
Blaschke, F
Mädchenlaunen (Polka-Mazurka); 529:11
Bürgel, Konstantin
Schlummerlied; 529:6
Chopin, Frédéric
Sorgmarsch, pi; arr. ork.; 413:4
Vals, pi; arr. ork.; 315:8
Dürrner, Johannes
Stormbesvärjning; manskvartett; 211:6
Eitner, Paul
Im grünen Wald, op. 1 [Polka]; 594:10
Eule, Emil
Air de la prinzesse; 594:4
Fahrbach d.y., Philipp
Im Stadtwäldchen (Polka-Mazurka); 594:3
Gade, Niels W
Hamlet [Konsertuvertyr]; 413:2
Glinka, Michail
Kamarinskaja; 311:6
Godefroid, Félix
La Mélancolie, op. 23 [Etude mélodique]; solo f. harpa; solist: Anton Nemec; 529:4
Gounod, Charles
Faust [Opera]. Fantasi; 414:8
Faust [Opera]. Introduktion; 529:2
La reine de Saba [Opera]. Aria; sång, (ork?); solist: Petrina Barchmann; 312:2
Graben-Hoffmann, Gustav
500.000 Teufel, op. 32 [Ballad]; 311:2
Grétry, André
Vakten kommer; 529:9, 594:11
Gungl, Joseph
Les Adieux, op. 236 [Vals]; 529:7
Götz, Hermann
Der Widerspenstigen Zähmung [Komische Oper]. Uvertyr; 512:1
Hamm, Johann Valentin
Zwiegespräch; ob, klar, ork; 415:6
Hérold, Ferdinand
Duftende Blühmen (Potpourri); 615:9
Herrmann, H
Les inséparables, op. 14 [Polka]; 593:4
Hofmann, Heinrich
Bilder aus Norden [3 Stücke]; 512:3
Joachim
Der ersten liebe gold'ne Zeit (Vals); 414:6
Kahnt
Konsertuvertyr; 414:2
Kéler, Béla
Am schönen Rhein, op. 83 [Vals]; 314:7, 615:3
Ungarische Lustspiel Ouverture, op. 108; 415:5, 593:6, 594:2
Ungersk uvertyr; 413:5
Kremser, Eduard
Liebesglück [Polka]; 314:4
Kretschmer, Edmund
Die Folkunger [Grosse Oper]. Eriksgata och Kröningsmarsch; 512:5
Die Folkunger [Grosse Oper]. Marias Eriksgata och Kröningsmarsch; 413:7
Kreutzer, Conradin
Nattlägret i Granada [Romantic opera]. Uvertyr; 314:2
Kücken, Friedrich Wilhelm
Tersett; trp, trb, horn; solister: Otto Svensson (trp), Carl Bergendahl (trb), Sven Händel (horn); 414:10
Lachner, Franz
Menuett; 315:3
Langert, Adolf
Des Sängers Fluch [Romantische Oper]. Balettmusik; 413:3
Lindblad, Otto
Orpheus sjöng till lutans toner; manskvartett; 211:7
Lindner, August
Konsert, op. 34. Romans och Tarantella; vcl, ork; solist: Hugo Marschner; 312:3
Liszt, Franz
Ungersk rapsodi, nr 2; arr. ork.; bearbetare: Müller-Berghaus, 211:9, 312:4

Litolff, Henry
Maximilian Robespierre, op. 55 [Uvertyr]; 311:5
Lorenz
Nocturno; solo f. horn; solist: Alfred Haenlein; 314:6
Lortzing, Albert
Tsar och timmerman [Comic opera]. Tsarens sång; sång, (ork?); solist: Carl Hjortberg; 211:3
Lumbye, Georg
Upsala-Jubelfeier [Polka]; 615:5
Lumbye, Hans Christian
Champagnegalopp; 311:11, 615:10
Drømmebilleder [Orkesterfantasi]; 314:8, 415:8, 593:8
Nebelbilder [Fantasi]; 594:8
Mendelssohn, Felix
En Midsommarnattsdröm [Scenmusik]; 315:5
Meeresstille und glückliche Fahrt [Uvertyr]; 312:1
Ruy Blas [Uvertyr]; 529:5
Meyerbeer, Giacomo
Profeten [Grand opéra]. Balettmusik; 415:4
Mozart, Wolfgang Amadeus
Don Juan [Dramma giocoso]. Uvertyr; 415:2
Turkisk marsch; arr. ork.; 315:2
Nicolai, Otto
Muntra fruarna i Windsor [Komisk opera]. Uvertyr; 314:9, 593:1
Patti, C
Souvenir (Marsch); 314:1
Peters, C
Järnvägs-Galopp; 594:12
Piefke, Gottfried
Herbstzeitlose-Polka; 311:3
Popper, David
Svit, 2 vcl; solist: Hugo Marschner, Per Johan Ållander; 211:2
Reichardt
Fantasi; solo f. fl; solist: Moritz Beyerböck; 529:8
Reinecke, Carl
Mädchenlieder, elf Tonbilder, pi, op. 88. a) Hüte dich fein, b) Abendlied; arr strkork; bearbetare: Genée; 512:4
Reissiger, Karl Gottlieb
Yelva [Melodram]. Uvertyr; 315:1
Riccius, August Ferdinand
Die lust'gen Musikanten; manskör: Göta Par Bricoles sångkör; 512:6
Rossini, Gioacchino
Wilhelm Tell [Opera]. Uvertyr; 211:1, 314:5, 414:9, 415:9
Schanda
Serbisk Krigs-Marsch; 414:11, 415:11
Schreiner
Dur och moll (Potpourri); 314:12, 414:12
Schreiner, Adolf
Musikalische Täuschungen [Potpourri]; 413:11, 415:12
Schubert, Franz
Symfoni, nr 8; 312:5
Schubert, W
Hip! Hip! Hurrah! (Potpourri); 615:6
Schulhoff, J
Galop di bravura, op. 17; bearbetare: L Stasny; 315:9
Schulz-Schwerin, Carl
Stor Triumfmarsch; 415:1, 594:1
Schumann, Robert
Stück im Volkston, op. 102:2, vcl, pi; arr. ork.; bearbetare: Urban; 512:2
Widmung, op. 25:1 [Lied]; sång, (pi?); solist: Petrina Barchmann; pi.ack: okänd; 312:6
Silas, E
Gavotte; 594:6
Strauss d.y., Johann
Der Carneval in Rom [Operett]. Vals; 593:9
Perpetuum mobile, op. 257 [Musikalischer Scherz]; 593:2
Wiener Blut, op. 354 [Vals]; 311:9, 415:10
Ägyptischer Marsch, op. 335; 529:12, 594:9
Strauss, Joseph
Dorfschwalben aus Österreich, op. 164 [Vals]; 594:7
Suppé, Franz von
Fatinitza [Operett]. Marsch; 529:1
Teufels-Marsch; 615:1

Svensson, Otto Leonard
La Societet (Konsertpolka); 414:4
Söderman, August
Bröllopet på Ulfåsa [Skådespelsmusik]. Bröllopsmarsch; 314:10, 415:7, 593:7, 615:4
Die Wallfahrt nach Kevlaar [Ballad]; baryton, kör, ork; solist okänd; kör: Harmoniska sällskapet, Lilla Sällskapet, Göta Par Bricoles sångkör; 412:2
Digte og Sange. Tærnernes sang [Visa]; arr kör, pi; kör: Harmoniska sällskapet, Lilla Sällskapet, Göta Par Bricoles sångkör; pi.ack: okänd; 412:3
Ett bondbröllop, manskör a cappella: medlemmar ur Harmoniska sällskapet, Lilla Sällskapet, Göta Par Bricoles sångkör; 412:8
Folkvisor och folkdansar; 211:4, 311:4
I ungdomen; kör, pi; kör: Harmoniska Konsertuvertyr, F-dur; 412:1
Nordiska folkvisor och folkdansar; 593:10, 615:8
Orleanska jungfrun [Skådespelsmusik]. Kröningsmarsch; 412:5
Orleanska jungfrun [Skådespelsmusik]. Marsch; 413:1
Sorgmarsch, e-moll; 413:10
Svenska folkmelodier; 414:7
Svenska folkvisor och folkdansar; 412:7
Sällskapet, Lilla Sällskapet, Göta Par Bricoles sångkör; pi.ack: okänd; 412:4
Visor; sång, pi; solist: en okänd; pi.ack: okänd; 412:6
Uddén, Olof Wilhelm
Septemberdagarna; manskör: Göta Par Bricoles sångkör; 512:7
Wagner, Richard
Lohengrin [Romantische Oper]. Final akt 1; arr. ork.; 315:4, 413:6
Lohengrin [Romantische Oper]. Final; arr. ork.; 311:7
Rienzi [Grosse tragische Oper]. Chor der Friedensboten; arr. ork.; 314:3, 593:3
Tannhäuser [Grosse romantische Oper]. Uvertyr; 211:5
Weber, Carl Maria von
Friskytten [Opera]. Uvertyr; 311:8, 414:5, 593:5, 615:2
Oberon [Opera]. Uvertyr; 315:6, 594:5
Vieuxtemps, Henri
Rêverie; 415:3
Wyboa
Die Seeleute (Duo); 2 trp; 414:3

Grupp 5: Konserter arrangerade av Hallén

Arlberg, Fritz
Vårsång; sång, pi; solist och pi.ack: okända; 411:11
Bach, Johann Sebastian
Gavott, g-moll; solo f. pi; solist: Anna Hallén; 124:10
Preludium och fuga, arr. ork.; bearbetare: J Abert; 316:4
Bargiel, Woldemar
Adagio, op. 38; vcl, ork; solist: Josef Katerschafka; 595:4
Beethoven, Ludwig van
Konsert, nr 4; pi, ork; solist: Anna Hallén; 411:2
Septett; klar, fag, horn, vl, vla, vcl, kb; 595:8
Franz, Robert
Er ist gekommen, ur op. 41 [Sång]; sång, pi; solist: okänd herre; pi.ack: Anna Hallén; 124:8
Gade, Niels W
Fem Sange. Morgenvandring, op. 13; kör a cappella: medlemmar ur Harmoniska sällskapet och Lilla Sällskapet; 411:8
Hamlet [Konsertuvertyr]; 317:1
Goldmark, Carl
Sakuntala, op. 13 [Uvertyr]; 611:1
Gordigiani, Giovanni Battista
Löftet; sång, pi; solist: Olena Falkman; pi.ack: okänd; 316:5
Hallén, Andreas
Frithiof och Ingeborg [Symfonisk dikt]; 317:3
Gute Nacht; kör a capella: medlemmar ur Harmoniska sällskapet och Lilla Sällskapet; 411:10
Huldigungsmarsch, op. 10; 124:13

I vårbrytningen, op. 14 [Konsertuvertyr]; 511:3
Pagen och kungadottern [Ballad]. Avd 1; soli, kör, ork; solister: okända; kör: Harmoniska sällskapet; 511:4
Romans, op. 16; vl, ork; solist: Ernst Schiever; 611:2
Romans, op. 16; vl, ork; solist: Richard Sahla; 595:3
Traumkönig und sein Lieb [Ballad]; soli, kör, ork; solister okända, kör: medlemmar ur Harmoniska sällskapet och Lilla Sällskapet; 411:13
Traumkönig und sein Lieb [Ballad]; soli, kör, ork; solister okända; kör: Harmoniska sällskapet; 611:3
Vandringslust; manskvartett; 595:5
Wenn ich in deine Augen seh', op. 13:3 [Visa]; sång, pi; solist och pi.ack: okänd; 411:12

Henselt, Adolf
Si oiseau j'étais; solo f. pi; solist: Anna Hallén; 124:11

Josephson, Jacob Axel
Cavatina, op. 17; tenor, ork; solist: okänd; 595:2

Kjerulf, Halfdan
Søvnen, op. 14:2 [Sång], sång, pi; solist: Olena Falkman; pi.ack: okänd; 316:7

Lindner, August
Konsert, op. 34. Romans och Tarantella; vcl, ork; solist: Hugo Marschner; 124:7

Liszt, Franz
Fantasi över motiv (Hochzeitsmarsch und Elfenreigen) ur En Midsommarnattsdröm av Mendelssohn; solo för pi; solist: Anna Hallén; 316:8
La Campanella; solo f. pi; solist: Anna Hallén; 124:12
Lucia-fantasi; solo för pi; solist: Anna Hallén; 411:6
Rákoczymarsch; 124:5

Mendelssohn, Felix
Die schöne Melusine [Uvertyr]; 595:1
Konsert, nr 1; pi, ork; solist: Anna Hallén; 317:4
Konsertaria, op. 94; sopran, ork; solist: Anna Ericsson; 317:2
Wasserfahrt; manskvartett; 595:7

Neupert, Edmund
Konsertetyd; solo f. pi; solist: Anna Hallén; 411:5

Norman, Ludvig
Symfoni, nr 2; 317:5

Reinecke, Carl
Schneewittchen, op. 133. Schlaflied der Zwerge; damkör, ork; kören: medlemmar ur Harmoniska sällskapet och Lilla Sällskapet; 411:3

Rietz, Julius
Lustspiel-Ouvertüre, op. 18; 316:1

Rubinstein, Anton
Der Asra, op. 32:6; sång, pi; solist och pi.ack: okända; 124:3
Feramors [Opera]. Balettmusik; 411:7

Schumann, Robert
Der arme Peter, op. 53:3 [Lied]; sång, pi; solist: Olena Falkman; 316:6
Der Nussbaum, op. 25:3 [Lied]; sång, pi; solist: okänd herre; pi.ack: Anna Hallén; 124:9
Der träumende See, op. 33:1; manskvartett; 595:6
Heidenröslein, op. 67:3; kör a cappella: medlemmar ur Harmoniska sällskapet och Lilla Sällskapet; 411:9
Konsert, op. 54; pi, ork; solist: Anna Hallén; 316:2
Manfred [Scenmusik]; tal, ork; 611:4
Warum?, op. 12:3; solo f. pi; solist: Anna Hallén; 411:4

Svendsen, Johan
Kröningsmarsch, op. 13; 511:5

Wagner, Richard
Lohengrin [Romantische Oper]. a) Förspel, b) Förspel akt 3, c) Brudföljets kör ["Treulich geführt"] akt 3, d) Duett Elsa-Lohengrin akt 3; sång, kör, ork; solister: okända; 511:2
Lohengrin [Romantische Oper]. Scen akt 3; sång, ork; solist: okänd; 124:4
Mästersångarna i Nürnberg [Opera]. Förspel; 124:1
Rienzi [Grosse tragische Oper]. Uvertyr; 316:9
Tannhäuser [Grosse romantische Oper]. a) Uvertyr, b) Gästernas intåg på

Wartburg ["Freudig begrüßen wir"]; kör, ork; 511:1
Tannhäuser [Grosse romantische Oper]. Uvertyr; 411:1

Weber, Carl Maria von
Euryanthe [Opera]. Uvertyr; 124:6
Konzertstück, op. 79; pi, ork; solist: Anna Hallén; 124:2

Vieuxtemps, Henri
Fantasia appassionata, op. 35; vl, ork; solist: Anton Sitt; 316:3

Grupp 6: Kammarkonserter

Beethoven, Ludwig van
Sonat, op. 47; vl, pi; 618:2
Stråkkvartett, op. 18:5; 2 vl, vla, vcl; 619:2
Stråkkvartett, op. 74; 2 vl, vla, vcl; 616:3

Hallén, Andreas
Pianokvartett, op. 3; pi, vl, vla, vcl; 617:2

Haydn, Joseph
Stråkkvartett, G-dur; 2vl, vla, vcl; 617:1
Stråkkvartett, op. 76:3. Sats 2; 2vl, vla, vcl; 616:4

Henselt, Adolf
Adagio, solo f. pi; solist: Edmund Neupert; 617:3

Mozart, Wolfgang Amadeus
Stråkkvartett, KV 387, G-dur; 2 vl, vla, vcl; 616:1
Stråkkvartett, KV 465, C-dur; 2 vl, vla, vcl; 619:1

Schubert, Franz
Der Tod und das Mädchen, D 810 [Stråkkvartett]; 2 vl, vla, vcl; 618:1

Schumann, Robert
Pianokvartett, op. 47; pi, vl, vla, vcl; 616:2
Pianokvintett, op. 44, pi, 2vl, vla, vcl; 619:3
Stråkkvartett, op. 41:1; 2 vl, vla, vcl; 618:3

Svendsen, Johan
Stråkkvartett, op. 1; 2 vl, vla, vcl; 617:4

Grupp 7: Andlig konsert

Bach, Johann Sebastian
Preludium och fuga, arr. ork.; bearbetare: J Abert; 313:3
Tre koraler; kör a cappella: Harmoniska sällskapet; 313:5

Händel, Georg Friedrich
Konsert; orgel; solist: Elfrida Andrée; 313:4
Messias [Oratorium]. Jag vet att min förlossare lever [Aria]; sång, (ork?); solist: Anna Ericsson; 313:2

Mendelssohn, Felix
Elias [Oratorium]. a) Uvertyr, b) Kör, c) Duett och kör, d) Tenor-aria, e) Kör, f) Sopran-aria och kör; sång, kör, ork; solist: Anna Ericsson; 313:6

Nicolai, Otto
Kirchliche Festouvertüre über ... Ein feste Burg; kör, orgel, ork; solist: Elfrida Andrée; kör: Harmoniska sällskapet; 313:1

Grupp 7: Dramatisk-musikalisk föreställning

Brahms, Johannes
Ungerska danser; 612:2, 613:2

Gg:r
Scherzo för orkester; 612:3, 613:3

Mendelssohn, Felix
Hebriderna [Uvertyr]; 612:4, 613:4

Reinecke, Carl
Dame Kobold [Uvertyr]; 612:1, 613:1

BILAGA 5

GÖTEBORGS MUSIKFÖRENINGS KONSERTER

Denna lista informerar om de konserter som har kunnat kartläggas med medverkande och programinnehåll. Listan omfattar alltså inte alla de egna arrangemang som orkestern gjorde och som sammanfattas i tabellen på sidan 351. Utifrån konsertnummer anges konserttyp, konsertlokal, konsertdatum samt källorna för programuppgifterna.

I den sistnämnda kolumnen med källangivelser anges i första hand det arkiv – GSA, GUB eller KB – där programblad finns bevarade. Endast i de fall där tidningsannonserna ger kompletterande programuppgifter anges också dessa såsom källor.

Konserterna 100– gavs 1872/73.
Konserterna 200– gavs 1873/74.
Konserterna 300– gavs 1874/75.
Konserterna 400– gavs 1875/76.
Konserterna 500– gavs 1876/77.
Konserterna 600– gavs 1877/78.
Ktff. är förkortning för Konsert till förmån för.
Dram.-musik. föreställn. är förkortning för Dramatisk-musikalisk föreställning
GAF är förkortning för Göteborgs Arbetareförening

Nr	Typ	Lokal	Datum	Källa
101	Abonnemangskonsert	Nya teatern	10.10.1872	GSA
102	Abonnemangskonsert	Nya teatern	24.10.1872	GSA
103	Abonnemangskonsert	Nya teatern	13.11.1872	GHT 12, 15.11.1872
104	Abonnemangskonsert	Nya teatern	4.12.1872	GSA, GP 5.12.1872
105	Abonnemangskonsert	Nya teatern	15.1.1873	GSA
106	Abonnemangskonsert	Nya teatern	5.2.1873	GSA
107	Abonnemangskonsert	Nya teatern	19.2.1873	GHT 17.2.1873
108	Abonnemangskonsert	Nya teatern	12.3.1873	GSA, GHT 17.3.1873
109	Abonnemangskonsert	Nya teatern	26.3.1873	GSA
110	Abonnemangskonsert	Nya teatern	28.4.1873	GSA
111	Populärkonsert	Mindre teatern	28.12.1872	GHT 27.12.1872
112	Utomhuskonsert	Lorensbergs park	30.5.1873	GSA
113	Utomhuskonsert	Lorensbergs park	26.5.1873	GSA
114	Utomhuskonsert	Lorensbergs park	6.6.1873	GSA

115	Utomhuskonsert	Lorensbergs park	12.6.1873	GSA
116	Utomhuskonsert	Lorensbergs park	18.6.1873	GSA
117	Utomhuskonsert	Lorensbergs park	7.7.1873	GSA
118	Utomhuskonsert	Lorensbergs park	9.7.1873	GSA
119	Utomhuskonsert	Lorensbergs park	14.7.1873	GSA
120	Utomhuskonsert	Lorensbergs park	23.7.1873	GSA
121	Utomhuskonsert	Lorensbergs park	30.7.1873	GSA
122	Utomhuskonsert	Lorensbergs park	12.9.1873	GSA
123	Utomhuskonsert	Lorensbergs park	11.8.1873	GUB
124	Halléns egen konsert	Nya teatern	27.9.1873	GHT 18.9.1873
201	Abonnemangskonsert	Nya teatern	15.10.1873	GSA
202	Abonnemangskonsert	Nya teatern	30.10.1873	GSA
203	Abonnemangskonsert	Nya teatern	12.11.1873	GSA
204	Abonnemangskonsert	Nya teatern	26.11.1873	GSA
205	Abonnemangskonsert	Nya teatern	11.12.1873	GSA
206	Abonnemangskonsert	Nya teatern	14.1.1874	GSA
207	Abonnemangskonsert	Nya teatern	4.2.1874	GSA
208	Abonnemangskonsert	Nya teatern	18.2.1874	GSA
209	Abonnemangskonsert	Nya teatern	4.3.1874	GHT 2.3.1874
210	Abonnemangskonsert	Nya teatern	24.3.1874	GHT 23.3.1874
211[1]	Ktff. orkmedlemmarna	Nya teatern	11.3.1874	GSA
212[2]	Populärkonsert	Lorensbergs park	30.5.1874	GHT 29.5.1874
213	Utomhuskonsert	Trägårn	1.6.1874	GSA
214	Utomhuskonsert	Trägårn	8.6.1874	GSA
215	Utomhuskonsert	Trägårn	15.7.1874	GSA
216	Utomhuskonsert	Trägårn	29.7.1874	GHT 28.7.1874
217	Utomhuskonsert	Trägårn	12.8.1874	GHT 11.8.1874
218	Utomhuskonsert	Trägårn	26.8.1874	GHT 26.8.1874
301	Abonnemangskonsert	Nya teatern	8.10.1874	GSA, GHT 9.10.1874
302	Abonnemangskonsert	Nya teatern	22.10.1874	GHT 21.10.1874
303	Abonnemangskonsert	Nya teatern	5.11.1874	GSA
304	Abonnemangskonsert	Nya teatern	19.11.1874	GSA
305	Abonnemangskonsert	Nya teatern	10.12.1874	GSA
306	Abonnemangskonsert	Nya teatern	14.1.1875	GHT 12.1.1875
307	Abonnemangskonsert	Nya teatern	28.1.1875	GHT 27.1.1875
308	Abonnemangskonsert	Nya teatern	11.2.1875	GHT 10.2.1875
309	Abonnemangskonsert	Nya teatern	25.2.1875	GHT 22.2.1875
310	Abonnemangskonsert	Nya teatern	11.3.1875	GP 11.3.1875
311	Ktff. orkmedlemmarna	Trägårn	2.9.1874	GHT 1.9.1874
312[3]	Ktff. orkmedlemmarna	Nya teatern	18.3.1875	GHT 17, 22.3.1875
313	Andlig Konsert	Christinæ kyrka	24.3.1875	GHT 22.3.1873
314	Ktff. ork.medlemmarna	Trägårn	10.8.1875	GHT 9.8.1875
315[4]	Ktff. en sjuk ork.medlem	Trägårn	7.9.1875	GHT 7.9.1875

1. Förutom de musikaliska framförandena deklamerade också Herr Hillberg ett poem av Tegnér.
2. Konserten gavs tillsammans med Beyerböckska kapellet och Kungl. Göta artilleriregementes musikkår så att respektive kapell spelade var sina avdelningar av konserten.
3. Under konserten deklamerade också Fru Winter-Hjelm *Molnets broder,* ett poem av Runeberg.

316	Halléns egen konsert	Nya teatern	6.10.1874	GHT 5, 7.10.1874
317	Halléns egen konsert	Nya teatern	24.4.1875	GHT 17.4.1875
401	Abonnemangskonsert	Nya teatern	14.10.1875	GSA
402	Abonnemangskonsert	Nya teatern	28.10.1875	GHT 26.10.1875
403	Abonnemangskonsert	Nya teatern	11.11.1875	GHT 8.11.1875
404	Abonnemangskonsert	Nya teatern	2.12.1875	GSA
405	Abonnemangskonsert	Nya teatern	13.1.1876	GHT 12.1.1876
406	Abonnemangskonsert	Nya teatern	27.1.1876	GHT 25.1.1876
407	Abonnemangskonsert	Nya teatern	10.2.1876	GHT 7.2.1876
408	Abonnemangskonsert	Nya teatern	24.2.1876	GHT 23.2.1876
409	Abonnemangskonsert	Nya teatern	9.3.1876	GHT 7, 10.3.1876
410	Abonnemangskonsert	Nya teatern	23.3.1876	GHT 20.3.1876
411	Halléns egen konsert	Nya teatern	6.4.1876	GHT 3.4.1876
412[5]	Ktff. A. Södermans fam.	Nya teatern	20.4.1876	GSA
413	Ktff. orkmedlemmarna	Trägårn	9.6.1876	GHT 6, 9.6.1876
414	Ktff. orkmedlemmarna	Trägårn	10.8.1876	GHT 9.8.1876
415[6]	Ktff. F. Brandt	Trägårn	28.8.1876	GHT 26.8.1876
501	Abonnemangskonsert	Nya teatern	11.10.1876	GHT 11.10.1876
502	Abonnemangskonsert	Nya teatern	25.10.1876	GHT 23.10.1876
503	Abonnemangskonsert	Nya teatern	8.11.1876	GHT 6.11.1876
504	Abonnemangskonsert	Nya teatern	22.11.1876	GP 22.11.1876
505	Abonnemangskonsert	Nya teatern	6.12.1876	GHT 6.12.1876
506	Abonnemangskonsert	Nya teatern	17.1.1877	GHT 17.1.1877
507	Abonnemangskonsert	Nya teatern	31.1.1877	GHT 30.1.1877
508	Abonnemangskonsert	Nya teatern	7.3.1877	GHT 5.3.1877
509[7]	Abonnemangskonsert	Nya teatern	26.3.1877	GHT 23.3.1877
510	Abonnemangskonsert	Nya teatern	11.4.1877	GHT 10.4.1877
511	Halléns egen konsert	Nya teatern	25.4.1877	GHT 24.4.1877
512[8]	Ktff. en sjuk kamrat	Exercishuset	8.10.1876	GHT 7.10.1876, bilagan
513	Populärkonsert	GAF:s lokal	4.11.1876	GSA
514	Populärkonsert	GAF:s lokal	6.11.1876	GSA
515	Populärkonsert	GAF:s lokal	9.11.1876	GSA
516	Populärkonsert	GAF:s lokal	11.11.1876	GSA
517	Populärkonsert	GAF:s lokal	12.11.1876	GSA
518	Populärkonsert	GAF:s lokal	13.11.1876	GSA
519	Populärkonsert	GAF:s lokal	15.11.1876	GSA
520	Populärkonsert	GAF:s lokal	18.11.1876	GSA

4. Enligt notis i GHT konsertdagen gavs konserten till förmån för "orkesterns unge, förste valdhornist, hvilken under sitt deltagande i Utomhuskonserterna åsamkat sig en svår öronsjukdom, som för lång tid satt honom ur stånd att utöfva sitt yrke". Ur källmaterialet har det inte varit möjligt att utläsa vilken musiker det gällde.
5. August Söderman avled 10.2.1876.
6. F. Brandt var orkesterns andre kapellmästare.
7. Hela konserten gavs till minnet av Beethoven på femtioårsdagen av tonsättarens död och innehöll enbart verk av honom.
8. Vem den sjuke orkestermedlemmen var framgick inte. Konserten gavs med biträde av Sällskapet Göta Par Bricoles sångkör.

521	Populärkonsert	GAF:s lokal	20.11.1876	GSA
522	Populärkonsert	GAF:s lokal	25.11.1876	GSA
523	Populärkonsert	GAF:s lokal	26.11.1876	GSA
524	Populärkonsert	GAF:s lokal	28/1 1 1876	GSA
525	Populärkonsert	GAF:s lokal	2.12.1876	GSA
526	Populärkonsert	GAF:s lokal	11.12.1876	GSA
527	Populärkonsert	GAF:s lokal	13.12.1876	GSA
528	Populärkonsert	GAF:s lokal	16.12.1876	GSA
529	Ktff. ork:s sjukkassa	GAF:s lokal	18.12.1876	GSA
530	Populärkonsert	Hotell Haglund	26.12.1876	GSA
531	Populärkonsert	Hotell Haglund	27.12.1876	GSA
532	Populärkonsert	Hotell Haglund	28.12.1876	GSA
533	Populärkonsert	Hotell Haglund	1.1.1877	GSA
534	Populärkonsert	Hotell Haglund	2.1.1877	GSA
535	Populärkonsert	Hotell Haglund	3.1.1877	GSA
536	Populärkonsert	Hotell Haglund	4.1.1877	GSA
537	Populärkonsert	Hotell Haglund	5.1.1877	GSA
538	Populärkonsert	Hotell Haglund	7.1.1877	GSA
539	Populärkonsert	Hotell Haglund	8.1.1877	GSA
540	Populärkonsert	Hotell Haglund	9.1.1877	GSA
541	Populärkonsert	Hotell Haglund	13.1.1877	GSA
542	Populärkonsert	Hotell Haglund	14.1.1877	GSA
543	Populärkonsert	Hotell Haglund	15.1.1877	GSA
544	Populärkonsert	Hotell Haglund	16.1.1877	GSA
545	Populärkonsert	Hotell Haglund	18.1.1877	GSA
546	Populärkonsert	Hotell Haglund	19.1.1877	GSA
547	Populärkonsert	Hotell Haglund	20.1.1877	GSA
548	Populärkonsert	Hotell Haglund	21.1.1877	GSA
549	Populärkonsert	Hotell Haglund	22.1.1877	GSA
550	Populärkonsert	Hotell Haglund	23.1.1877	GSA
551	Populärkonsert	Hotell Haglund	24.1.1877	GSA
552	Populärkonsert	Hotell Haglund	25.1.1877	GSA
553	Populärkonsert	Hotell Haglund	26.1.1877	GSA
554	Populärkonsert	Hotell Haglund	27.1.1877	GSA
555	Populärkonsert	Hotell Haglund	28.1.1877	GSA
556	Populärkonsert	Hotell Haglund	29.1.1877	GSA
557	Populärkonsert	Hotell Haglund	30.1.1877	GSA
558	Populärkonsert	Hotell Haglund	1.2.1877	GSA
559	Populärkonsert	Hotell Haglund	2.2.1877	GSA
560	Populärkonsert	Hotell Haglund	3.2.1877	GSA
561	Populärkonsert	Hotell Haglund	4.2.1877	GSA
562	Populärkonsert	Hotell Haglund	5.2.1877	GSA
563	Populärkonsert	Hotell Haglund	6.2.1877	GSA
564	Populärkonsert	Hotell Haglund	7.2.1877	GSA
565	Populärkonsert	Hotell Haglund	8.2.1877	GSA
566	Populärkonsert	Hotell Haglund	9.2.1877	GSA
567	Populärkonsert	Hotell Haglund	10.2.1877	GSA
568	Populärkonsert	Hotell Haglund	11.2.1877	GSA
569	Populärkonsert	Hotell Haglund	13.2.1877	GSA

570	Populärkonsert	Hotell Haglund	14.2.1877	GSA
571	Populärkonsert	Hotell Haglund	15.2.1877	GSA
572	Populärkonsert	Hotell Haglund	16.2.1877	GSA
573	Populärkonsert	Hotell Haglund	17.2.1877	GSA
574	Populärkonsert	Hotell Haglund	18.2.1877	GSA
575	Populärkonsert	Hotell Haglund	19.2.1877	GSA
576	Populärkonsert	Hotell Haglund	20.2.1877	GSA
577	Populärkonsert	Hotell Haglund	22.2.1877	GSA
578	Populärkonsert	Hotell Haglund	23.2.1877	GSA
579	Populärkonsert	Hotell Haglund	25.2.1877	GSA
580	Populärkonsert	Hotell Haglund	27.2.1877	GSA
581	Populärkonsert	Hotell Haglund	28.2.1877	GSA
582	Populärkonsert	Hotell Haglund	1.3.1877	GSA
583	Populärkonsert	Hotell Haglund	2.3.1877	GSA
584	Populärkonsert	Hotell Haglund	3.3.1877	GSA
585	Populärkonsert	Hotell Haglund	4.3.1877	GSA
586	Populärkonsert	Hotell Haglund	5.3.1877	GSA
587	Populärkonsert	Hotell Haglund	6.3.1877	GSA
588	Populärkonsert	Hotell Haglund	9.3.1877	GSA
589	Populärkonsert	Hotell Haglund	10.3.1877	GSA
590	Populärkonsert	Hotell Haglund	11.3.1877	GSA
591	Populärkonsert	Hotell Haglund	12.3.1877	GSA
592	Populärkonsert	Hotell Haglund	13.3.1877	GSA
593[9]	Ktff. F. Brandt	Trägårn	20.8.1877	GHT 18.8.1877
594	Ktff. orkmedlemmarna	Trägårn	10.9.1877	GHT 10.9.1877
595[10]	Halléns egen konsert	H. Elem.lärov.	29.11.1876	GHT 27.11.1876
601	Abonnemangskonsert	Nya teatern	10.10.1877	GHT 9.10.1877
602	Abonnemangskonsert	Nya teatern	24.10.1877	GHT 22, 25.10.1877
603	Abonnemangskonsert	Nya teatern	7.11.1877	GHT 6, 8.11.1877
604	Abonnemangskonsert	Nya teatern	21.11.1877	GHT 20.11.1877
605	Abonnemangskonsert	Nya teatern	6.12.1877	GHT 4.12.1877
606	Abonnemangskonsert	Nya teatern	16.1.1878	GHT 15.1.1878
607	Abonnemangskonsert	Nya teatern	30.1.1878	GHT 30.1.1878
608	Abonnemangskonsert	Nya teatern	16.2.1878	GP 16/2, GHT 20.2.1878
609	Abonnemangskonsert	Nya teatern	27.2.1878	GHT 27.2.1878
610	Abonnemangskonsert	Nya teatern	13.3.1878	GHT 13/3
611	Halléns egen konsert	Nya teatern	3.4.1878	GHT 2.4.1878
612[11]	Dram.-musik. föreställn.	Nya teatern	13.4.1878	GHT 12.4.1878
613[12]	Dram.-musik. föreställn.	Nya teatern	15.4.1878	GHT 13.4.1878
614[13]	Populärkonsert	Exercishuset	26.12.1877	GHT 24.12.1877
615[9]	Ktff. F. Brandt	Trägårn	28.8.1878	GHT 27.8.1878

9. F. Brandt var orkesterns andre konsertmästare.

10. Konserten gavs i Högre elementarläroverkets solennitetssal.

11. Denna konsert kallades i annonserna för en "dramatisk-musikalisk föreställning".

12. Konsert nr 613 var en repriskonsert av 612.

13. Konserten annonserades som "Folk-konsert" och har i repertoarförteckningen sammanförts med populärkonserterna.

616[14]	Kammarmusiksoaré	Frimurarlogen	2.11.1877	GHT 1.11.1877
617[15]	Kammarmusiksoaré	Frimurarlogen	8.12.1877	GHT 7, 11.12.1877
618[16]	Kammarmusiksoaré	Frimurarlogen	8.3.1878	GSA
619[16]	Kammarmusiksoaré	Frimurarlogen	22.4.1878	GSA
620	Utomhuskonsert	Trägårn	15.6.1878	KB

14. De medverkande i kammarkonserten var Anna Hallén (pi), konsertmästare Ernst Schiever (vl 1), F. Brandt (vl 2) och F. Giese (vcl).

15. Konserten gavs av E. Schiever (vl 1), F. Brandt (vl 2), A. Luzek (vla) och F. Giese (vcl). Dessutom medverkade Edmund Neupert på piano, dels i pianokvartetten av Andreas Hallén, dels som solist i ett verk av Henselt.

16. De medverkande i konserten var Anna Hallén (pi), E. Schiever (vl 1), F. Brandt (vl 2), A. Luzek (vla) och F. Giese (vcl).

BILAGA 6

MUSIKER I GÖTEBORGS MUSIKFÖRENING

Denna lista upptar samtliga orkestermusiker som medverkade i GMF under dess verksamhet. Källor för förteckningen är musikerkontrakten, kassaböckerna samt verifikationerna främst för löneutbetalningarna. För samtliga säsonger med undantag för den första finns dessutom musikerkontrakten bevarade. Vilka musiker som var engagerade i orkestern första säsongen genom Beyerböcks kapell, framgår av ett odaterat protokoll, och ytterligare någon uppgift har fåtts genom brev.

Ytterligare en svensk musiker som skymtar förbi är en cellist vid namn Ring. Vi finner honom omnämnd i en tidningsblänkare[1] för en konsert till förmån för honom. Där står det att den unge cellisten som i tre år var med i orkestern och sedan flyttade till Stockholm, först blev blind och sen "sinnesrubbad". I orkesterns räkenskapsmaterial finns han dock inte omnämnd över huvud taget.

I den första kolumnen anges musikernas namn, levnadsår, instrument och härkomst i den utstärckning som denna information har varit möjlig att finna. En närmare specificering beträffande vilka länder de utländska musikerna kom ifrån, har ej gått att göra mer än för ett fåtal musiker, som kom från Österrike, Tyskland och Belgien.

I den andra kolumnen anges de säsonger musikerna medverkade i orkestern. Siffrorna 1, 2, 3, 4, 5 och 6 anger säsongerna 1872/73, 1873/74, 1874/75, 1875/76, 18 76/77 och 1877/78. Detta förkortningssystem gäller också i övrigt i denna bilaga vid hänvisning till löneuppgifter och andra verifikationer. Siffra satt inom parentes betyder antingen 1) att musikern ifråga endast medverkade då extra orkesterbiträde behövdes, och således ej erhöll fast månatligt arvode så som de övriga musikerna eller 2) att musikern var heltidsengagerad av orkestern men avvek från tjänsten (avtalsenligt eller inte) så att han ej medverkade i orkestern mer än under en kort period. De musiker som står utan parentes, har under den aktuella säsongen haft minst sex månaders engagemang med månatligt arvode.

I den tredje kolumnen anges i förekommande fall källor för uppgifter i de två första kolumnerna. Källhänvisningen läses sålunda att "ver. 1:13" motsvarar verifikation nr 13 bland räkenskapshandlingarna för säsong nr 1, det vill säga 1872/73. Respektive källa anges endast om den kan vara svår att finna bland de cirka 300–700 olika kvittenser som finns för varje säsong. Dessutom anges i

1. GHT 20.9.1875.

denna kolumn några övriga uppgifter som kan äga ett visst intresse samt litteratur- och källreferenser där ytterligare information kan fås om musikern.

Anmärkningar

Namnuppgifterna grundar sig i möjligaste mån på hur musikerna själva stavade sina namn. Det var inte ovanligt att orkesterdirektionens ledamöter stavade namnen annorlunda än musikerna själva. (Exempelvis felstavades Rambousek som Rambouzek och Rischawy som Richowy, jämför uppgifterna vid löneutbetalningarna.) Emellertid är det inte alltid möjligt att vara konsekvent ens om man följer musikernas eget sätt att stava sina namn. Exempelvis Wennberg kallade sig själv understundom Weinberg (jämför verifikationerna 2:267, 301, 395, 438), och P.O. Bouteselle stavade till och från sitt efternamn Boutzelle (jämför verifikation 2:300). Även i övrigt tycks namnformerna förr i tiden ha varit friare än de är idag, något som också gäller antalet förnamn man hade och hur de användes. Rosin hette Per Gustaf Emmerich i förnamn (se Göta 1962:1570), men undertecknade omväxlande P.G. Rosin, G.E. Rosin eller bara P. Rosin.

Under första säsongen var Beyerböckska kapellet som helhet (innefattande nio musiker) engagerat i orkestern. Vilka dessa musiker var framgår inte av löneutbetalningarna, men väl av ett odaterat protokoll från perioden 28.6–9.10.1872. Se också verifikation 1872/73:120, en löneutbetalning till Leopold Beyerböck "mit Kapelle". Vilka musiker som ingick i Beyerböckska kapellet säsongen 1875/76, då kapellet också var engagerat av orkestern, framgår däremot inte. Vi kan dock med säkerhet anta att åtminstone de tre bröderna ingick.

Kontrakten är vår främsta källa för att få vetskap om vilket instrument respektive musiker spelade. För en del musiker saknas kontrakt i källmaterialet, och detta har medfört svårigheter vid vissa instrumentangivelser. Löneutbetalningarna är oftast inte heller specificerade till mer än namn och arvode. Emellertid framgår det att lönelistorna är upprättade instrumentvis enligt följande gruppering: vl1, vl2, vla, vcl, kb, fl, ob, klar, fag, mässingsblås och slagverk.[2] Med denna vetskap blir det möjligt att bestämma vissa osäkra fall som Sandberg och de Stella, vilka vi annars saknar kontrakt och närmare uppgifter om. Men det återstår fortfarande en del svenska musiker som vi saknar instrumentbestämning för, och där principen ovan inte är tillämpbar eftersom de svenska mässingsblåsarna behandlades som grupp, och inte som enskilda musiker.

En del musiker avvek från sin tjänst mitt under pågående säsong och bröt därmed sina kontrakt. En som trots tecknat kontrakt aldrig infann sig var Teodor

2. Se verifikation 1876/77:133. De två sistnämnda grupperna behandlades alltid i klump. Förmodligen är det Andreas Hallén som har gjort iordning listorna för löneutbetalningarna, vilket också är rimligt med tanke på Halléns arbetsledarfunktion även i övrigt.

Ehrlich, en utländsk musiker som var kontrakterad som förstefiolinist för femte säsongen.

Se också ovan sidan 460 i bilaga 3 om kompletterande uppgifter som jag har fått ifrån Åke Edenstrand.

Förkortningar som används i listorna

Säsong 1	1872/73
Säsong 2	1873/74
Säsong 3	1874/75
Säsong 4	1875/76
Säsong 5	1876/77
Säsong 6	1877/78
A2	Anställd vid Kungl. Göta artilleriregemente (ett värvat regemente)
Berg	Berg 1914
Borgh	Borgh 1889
Cederblom	Cederblom 1984
Da	Dansk
Fredberg	Fredberg 1977
Göta:1569	personartikel nr 1569 i Göta 1962
I15	Anställd vid Älvborgs regemente (ett indelt regemente)
I16	Anställd vid Västgöta-Dals regemente (ett indelt regemente)
I22	Anställd vid Värmlands regemente
LB	Under säsongen 1872/73 engagerad genom Leopold Beyerböck och dennes kapell.
Mallander	*Teater-Kalender för Göteborgs stående teater åren 1874–1877*, Göteborg 1877
N	Norge
Norlind 2	Norlind 1927–28
N&T	Norlind och Trobäck 1926
orkdir.	orkesterdirektionen
S	Svensk
U	Utländsk
ÅE	Uppgifter lämnade av Åke Edenstrand

Se vidare ordinarie förkortningslistan

Musiker i Göteborgs musikförening

Namn, instrument, härkomst	Säsong	Övr. uppgifter, käll- och littref.
Abbass, A., vl1, U	(5)	maj–okt 1877
Almgren, Carl (1854–92), slgv, pka, (hrn), S	(1 2) 3 4 5 6	A2, ver. 1:70, 2:355, enl. ver. 6:290 hrn, Göta:1573
Andersson, Carl (1844–1920), hrn, S	(1 2 3 4 5 6)	A2, ver. 6:271, Göta:1567
Andrée, Elfrida (1841–1929), hrp, pi, org, S[3]	(1 2 3)	ver. 3:157, 25 kr för orkbitr. å 9 ab.konserter, Sohlex/2, MAB, NG

Andrée, Tor (1849–1901), pi, S	(6)	ver. 6:49, MAB
Andrén, Carl Alfred, kpldräng, S	1 3 4 5 6	A2, ÅE
Bach, August (1846–1921), trb, trp, S	(1 2 3 4 5 6)	A2, ver. 1:432, bytte senare efternamn till Helander, se Göta:1568
Baum, Carl, vl1, U	3	
Bergendahl, vktm, S	(5)	ver. 5:311
Bergendahl, Axel F. (1839–1909), trb, trp, (slgv), S	1 2 3 4 5 6	A2, slgv enl ver. 1:79, för trp se kontr. 1875/76, Göta:1562, bror till C.G. Bergendahl
Bergendahl, Carl G. (1837–89), trb, S	1 2 3 4 5 6	A2, bror till A.F. Bergendahl Göta:1561
Bergström, vaktm, S	(2)	ver. 2:481
Beyerböck, Ernest, vl2, U[4]	1 2 3 4 5 6	LB
Beyerböck, Johan, ob, (vla), Ö/S[5]	1 (4) 5 6	LB, ver. 4:131, Mallander, Berg, Fredberg
Beyerböck, Leopold (1832–78), hrn, Ö/S	1 (4) 5 6	LB, ver. 4:192, Berg, Fredberg, GHT 27/7 1878
Beyerböck, Moritz, fl, Ö/S	1 (4) 5 6	LB, ver. 4:192, Berg, Fredberg
Bodin, Christian (1842–1915), hrn, S	(1 2 4 5)	A2, ver. 4:40, 5:214, Göta:1564
Bouteselle, Otto (1853–?), vl2, vl1, S	2 (4) 5 6	I16, ÅE, ver. 4:278, son till P.O. Bouteselle, se GGF AIa:12 s. 13
Bouteselle, Peter O. (1827–90), pka, (hrn), S	1 2 3 (4 5)	A2, enl. ver. 1:627 "Pukist & Althornist m.m.", far t. Otto B. Göta:1560
Brandt, Friedrich, vl1, 2km, U	1 2 3 4 5 6	
Brassin, Gerhard (1844–efter 1885), vl1 (km), Be1		NG uppger felaktigt att B. var "orchestral conductor" i Gbg
Bringezu, Chr., kb, U	(5) 6	Fr. april 1877
Busch, Paul, vcl, U	(4) 5	Fr. juni 1876, ver. 4:249
Cronsell, F.O., vl2, vla, S	(6)	Enl. ver. 6:195 "1 andra Viol och 1 Alt" 13/3 1878
Diegl, Wenzel, vl2, U	(4)	Sjuk fr. 10/11 1875 och slutade 15/12 s.å.
Forsberg, Johan Peter (1841–?), slgv, S	(1 2)	I16, ÅE, ver. 1:505, 2:568
Forsberg, August (1853–?), vl2, S	(5 6)	ver. 5:245, månadsanställd april–sept 1878, Borgh s. 118
Friedel, Franz, vl1, U	6	Slutade i april 1878

3. Elfrida Andrée ackompagnerade sin syster Fredrika Stenhammar vid abonnemangskonserten 24.2.1876 (Stenhammar 1958 s. 136), men erhöll enligt kassabokens uppgifter inte något arvode från orkestern.

4. Ernest Beyerböck ingick inte i brödraskaran med de övriga Beyerböckarna. Se till exempel dödsnotisen för Leopold Beyerböck (GHT 27.7.1878) vari omnämndes att den döde sörjdes av två bröder och två systrar. I litteratur där Beyerböckarna finns omskrivna – till exempel Berg och Fredberg – nämns också bara Johan, Leopold och Moritz B. De tre bröderna skrev också samfällt in sig vid katolska församlingen i Göteborg, vilket däremot inte Ernest B. gjorde (GKaF/LSA).

5. Johan Beyerböck var egentligen oboist. Mallander uppger i Teater-Kalender 1877:10 att han för spelåret 1877/78 nyengagerades som altviolinist och oboist.

Fuchs, vcl	(4)	Uthyrd av L. Beyerb., ver. 4:176
Giese, Fritz, 1vcl, U	6	Slutade i april 1878
Günther	(3)	ver. 3:200, lönen utkv. av L. Beyerb.
Günther, Fr., vla, U	5 6	
Haenlein, Alfred, hrn, U	3	Infann sig ej till säsong 4 trots skrivet kontrakt
Hahn, Albin, vl2, U	4	Kontrasignerat av Johann Hahn
Hallberg, Johannes (1849–?), trb, tba, slgv, S	(1 2 3 4 5)	A2 och senare I15, ÅE, ver. 1:606, 2:402, 3:151, 4:267, 5:8
Hallén, Andreas (1846–1925), kplm, S	1 2 3 4 5 6	NG & Sohlex/2
Hallén, Anna (1848–?), pi, S	(6)	Pianist i kammarkonserterna
Haupt, Herman, vl2, U	2 3	
Heinitz, Wilhelm, vcl, U	6	
Herling, Johhan Alfred (1860–?), instr?, S	(5)	A2, ÅE, ver. 5:216
Hofhansel, Friedrich, ob, eng hrn, U	6	
Holm, Frans O. (1821–91), trp, S	1	A2, Göta:1556
Holmqvist, Carl A. (1861–?), slgv, S	(4 5)	A2, ver. 4:248, 5:104, Mallander, Göta:1575
Hultgren, Aron (1842–1908), pi, S	(1)	ver. 2:6, Norlind 2
Händel, Sven E. (1842–1925), hrn, S	1 2 3 4 5 6	A2, Göta:1563, Borgh s. 118
Jacobson, vcl[6]	(1)	Vik. för Ållander, se brev av 12.6.1873 från densamme
Johansson, A., kplvktm, S	(1) 2	ver. 1:519
Joachim, Heinrich, vl2, U	3 4	Första kontraktet undertecknat och stavat Jochim.
Kalkhof, Cl., instr?	3	Möjligen en svensk, stod upptagen sist på lönelistan
Katerschafka, Josef, vcl, U	(4) 5	Fr. juni 1876 (ver. 4:240) till mars 1877 (ver. 5:225)
Kieselbach, Albert, ob, U	6	
Kollmus, Carl, vl1, U	1	
Kratzmeyer, Adolf, ob, U	1 2 3 4	
Kuhlau, Carl O.H. (1818–?), instr? (klar)[7], S	(4 5 6)	I16, ÅE, ver. 4:51, f.d. fanj.
König, Franz, hrn, U	5 6	Fr. jan 1877
Lemming, Johan Th. (1851–85), instr?, S	(3 5 6)	A2, ver. 3:127, 5:213, 6:312, bror till Oscar L., Göta:1566
Lemming, Oscar[8] (1856–1920), slgv, trb, S	(1 2 3) 6	A2, ver. 1:292, 2:358, 3:31

6. Namnet Jacobson och instrumentet violoncell är våra enda uppgifter utifrån Ållanders brev. Med stor sannolikhet är musikern identisk med cellisten och bankdirektören Oscar Jacobson (1848–?) i Cederblom 1984. Jämför uppgifterna om honom och fotona på honom på flera olika ställen i boken, till exempel fotot s. 92. Detta saknar visserligen datering, men bör härröra från cirka 1870-talet.

7. Instrumentuppgift saknas om Kuhlau, men det är högst sannolikt att det är samma person som i Göteborgs orkester spelade klarinett.

8. Oscar Lemming, som var bror till Johan L., var musikanförare för A2 1904–09. Se också Göta:1572 samt Mallander.

Levan, Emil (1854–1925), vl2, S	(3) 4 5 6	ver. 3:63; några löner utkvitterade av "G. Levan": ver. 4:53, 4:119, Cederblom
Linck, Hugo, vl1, U	2 3 (4)	Avvek efter avlöningen 31.12.1875
Linderholm, Oscar W., fl, S	(2 4 5 6)	ver. 2:548, 4:177, 5:212, 6:194
Lindner, C., vl1	1	LB
Luzek, Anton (1842–1917), vla, Bö/S	1 2 3 4 5 6	LB, GKrF AIIa:26 s. 3810 Cederblom
Lundberg, Mauritz Th. (1852–1904), hrn, trb, slgv, S	(2 3 5 6)	A2, ver. 2:359, 5:183, 6:313, om trb, se 5:211, Göta:1569
Lönberg, Carl V. (1853–1910), hrn, S	(2 3 4 5) 6	A2, ver. 2:569, uppgiften om hrn i ver 3:71, Göta:1571
Maring, Gottlieb, vl2, U	1	
Marschner, Hugo, 1vcl, U	1 2 3	
Meissner, Gustav, kb, U[9]	1 2 3 4	LB
Mraz, Josef (1843–1910), klar, Bö	3 4 5 6	efter GMF vid I16, ÅE, se också material på GSM
Müller, Karl, vla, U	1 2	
Mörth, Johann, ob, U	(3) 4	Fr. mars 1875, ver. 3:200
Neczas, Gustav, ob, U	2	
Nemec, Anton, kb, hrp, U	4 (5)	Om hrp, se kontrakt säsong 5, Slutade i feb 1877 pga. sjukdom
Nordqvist, Carl Johan (1859–?), instr?, S	(6)	ver. 6:244
Nordqvist, Ernst A.F. (1860–83), pka, slgv, S	(6)	A2, ÅE, ver. 6:106
Nordström, Gustaf A. (1827–1912), trb, tba, S	1 2 3 4 5 6	A2, Göta:1559
Placatka, Josef, fag, U	1	
Rambousek, Josef, kb, U	1 3	
Ring, vcl, S[10]	(1 2 3)	
Rischawy, Friedrich, vl2, U	1	
Rohm, Johann, vl1, U	6	
Rosin, Per Gustaf E. (1848–1912), instr?, S	(2 3 4 5 6)	A2, ver. 2:515, 3:76, 4:246, 5:89, 6:315, Göta:1570
Sabathil, Ferdinand, fl, U	2	

9. I det odaterade protokollet (se under "Anmärkningar" ovan) står "A. Meissner", vilket förmodligen är en sammanblandning med den gamle Göteborgsmusikern August Meissner från Smetanas dagar. I stället skall det sannolikt vara samme Gustav Meissner som också de kommande säsongerna spelade med i GMF, och då också med samma instrument – kontrabas – som stod angivet i protokollet för A. Meissner.

10. Ring nämns endast i en tidningsblänkare (GHT 20.9.1875) för en konsert till förmån för honom. Där uppges att han i tre år hade varit med i orkestern och sedan flyttat till Stockholm, varvid han blev både blind och "sinnesrubbad". I orkesterns källmaterial omnämns han dock inte alls.

Inte heller deltog han i GO. Däremot fanns i Göteborg under första hälften av 1850-talet en cellist Anton Conrad Ring som bland annat deltog i Harmoniska Sällskapets soaréer (verifikation 1854/55:7 för HS). Denne A.C. Ring var 1855–57 cellist i Hovkapellet (Norlind & Trobäck 1926 s. 280). Möjligen var den "sinnesrubbade" en son till hovkapellisten? Dessutom fanns på Nya Teatern en skådespelare Magnus Ringh (se artiklar i GHT 15 och 16.5.1873) som 17.5.1873 arrangerade en Dramatisk-Musikalisk soarée på Mindre Teatern.

Sachse, Reinhold, ob, U	5	
Sahla, Richard G., vl1, U	5	Enl. ver. 5:249 okt–mars, . vl1 enl ver. 5:61
Sahlberg, Svante (1853–?), slgv, N/S	(2 4 6)	A2, ÅE, ver. 2:529, 4:266, 6:98
Sandberg, Axel Fritiof (1850–?), vl2, klar, S	6	I16 (tidiagare I22), ÅE, Mallander
Schanda, Adolf, vl1, U	4 5	
Schiever, Ernst (1844–1915), vl1 (km), Ty	6	Slutade i april 1878, NG
Schiller, A., instr?, S	(6)	ver. 6:172, jfr med Schüler nedan, ej att förväxla
Schmöller, Hermann, hrn, U	4	
Schubert, Clemens, ob, U	3	
Schulze, Friedrich, fag, U	2 3 4 5 6	Slutade i april 1878
Schwabe, G.F., vl2, U	4	
Schüler, Adolf, trb, kb, U	6	April–okt, i kontr. o lönelistor skrev orkdir. felaktigt Schiller
Seidemann, Franz, vl1, U	5 6	
Sercl, Franz, hrn, U	2	
Sitt, Anton, vl1 (km), U	3 4	
Sobotka, Curt, vla, vl2, U	3 4 5	Se de olika kontrakten betr. de olika instrumenten
Sodén, C.W., instr?, S	(3)	ver. 3:66
Sommer, Alfred (1851–1907), kb, U	5 6	N&T
de Stella, R.Th., vl, U	2	ang. instr.: se lönelistor, de Stella skriven mellan vl1 och vl2
Sten, Alfred (1854–?), slgv, S	(6)	A2, ÅE, ver. 6:135
Stendel, Friedrich, vl1, vl2, U	2 3 4 5 6	Slutade i april 1878, Mallander
Streck, Johan, klar, U	1 2	
Svensson, Otto L. (1842–1916), trp, S	1 2 3 4 5 6	A2, Göta:1565
Tausch, Johann, fl, U	3 4	
Thyboni, Justin (1832–1911), fl, kb, Da/S	1 2 3 4 5 6	[11]
Wahls, Heinrich, vl1, vla, U	4	Enl. kontraktet "1ten Violinist und Violer"
Wallerius, O. eller V., instr?, S	(5)	ver. 5:280
Wehmeyer, Carl (1846–91), fag, (kb), U	1 2 3 4 5 6	LB, ver. 4:275 om kb: N&T
Weinhold, Herman, vl1, U	(1) 2 3	ver. 1:612
Wennberg, A.W., vktm, S	2	Kallade sig själv ibland Weinberg, ver. 2:267, 301, 395, 438.
Wiesner, Wenzel Carl, klar, Bö/S	1 2 3 4 5 6	LB, A2, ÅE
Vlasak, Vinzens, kb, U	2	
Wolff, Gustav, vl1, U	5	
Wölfert, Carl, 1vcl, U	4	
Ållander, Per Johan (1833–91), vcl, S	1 2 3 4 (5) 6	Var borta fr. 15/2 1876 till våren 1877, Erlanson 1987, GHF AI:10 s. 1771, Cederblom

11. Beträffande Thyboni som kontrabasist, se brev ifrån Thyboni till styrelsen (sig. B, GMF, GSA). Se vidare uppgifter om Thyboni i bilaga 3 sidan 462.

BILAGA 7

INBJUDNA SOLISTER TILL GÖTEBORGS MUSIKFÖRENING

Nedanstående lista upptar *inbjudna* solister till Göteborgs musikförening. Orkestermusiker som framträdde solistiskt finns ej med i denna förteckning. En del av sångsolisterna medverkade anonymt och kallades i annonser, program och recensioner för "musikälskare" eller "musikälskarinna". En av dessa känner vi namnet på: Anna Ericsson. Hon fick ekonomisk ersättning för sina insatser, och tack vare det finns hennes namn i räkenskapsmaterialet trots att hon annonserades anonymt i såväl tidningsannons som programblad vid båda konserterna hon medverkade i. Majoriteten av de anonymt medverkande fick dock ingen ersättning alls, varför vi heller inte känner namnen på dem. Vid följande konserter uppgavs i annonser och programblad att sång framfördes av en "musikälskare": 102, 105, 108, 219, 313, 411, 412, 508, 509, 511 och 595. Vid konserterna 201, 313, 317 och 511 gällde samma uppgift en "musikälskarinna".

Förutom att Anna Ericsson är ett exempel på en anonymt medverkande som fick ekonomisk ersättning, finns även exempel på det motsatta, det vill säga en inbjuden solist som *ej* erhöll någon ersättning. Se till exempel konserten, 18.2.1874, där dels Erika Lie-Nissen medverkade i en Chopin-konsert, dels Carl Hjortberg sjöng en Haydncavatina. Lie fick 280 kr för sin medverkan, men Hjortberg erhöll inget alls.

Listan upptar förutom solisterna även de verk de har framfört. Dessutom anges konsert- och verknummer (till exempel 313:1) vilket gör att man kan söka ytterligare information i bilagorna 4 och 5.

Flertalet här förtecknade artister återfinns i Norlind 1916, Norlind 1927–28, Sohlex/1 eller Sohlex/2. Mechelins födelsetal är felangivet i Sohlex/2, se i stället Otavan 1978.

Inbjudna solister till Göteborgs musikförening

Andrée, Elfrida (1841–1929), orgel, Sverige. Händel, Orgelkonsert (313:4); Nicolai, Kirchliche Festouvertüre über ... Ein feste Burg (313:1)

Angyalfi, A., sång, Ungern. Mendelssohn, Aria ur Elias (504:2); Schubert, Der Wanderer (504:5); Wagner, Wolframs sång till aftonstjärnan ur Tannhäuser (504:4)

Arlberg, Fritz (1830–96), sång, Sverige. Isouard, Romans ur Joconde (610.9); Söderman, Tannhäuser (610:4)

Auffermann (närmare identitet okänd). Gade, Comala (309:5)

Barchmann, Petrina, sång, Sverige. Folkvisa (312:7); Gounod, Ballad och Juvelaria ur Faust (304:2); Gounod, Aria ur La reine de Saba (312:2); Mozart, Aria ur Figaros bröllop (304:4); Schumann, Widmung (312:6)

Basilier, Ida (1846–1928), sång, Sverige/Finland. Hallén, Nattlig sång (502:6); Hallén, Wenn ich in deine Augen seh' (502:8); Mozart, Donna Annas aria ur Don Juan (502:2); Rossini, Rosinas aria ur Barberaren (503:8); Schubert, Heidenröslein (502:7); Thomas, Je suis Titania la blonde ur Mignon (503:2); Venzano, Vals-Aria (502:4); Verdi, Aria ur I masnadieri (503:6)

Behrens, Conrad (1835–98), sång, Tyskland/Sverige. Chopin, Piosnka litewska (307:5); Mendelssohn, Aria ur Elias (307:2); Verdi, Rec och aria ur Ernani (307:6)

Blomberg, Petrus (1841–1907), sång, Sverige. Grøndahl, Til mit Hjertes Dronning (308:9); Kirchner, Ich muss hinaus (308:7); Schumann, Frühlingsnacht (308:8); Weber, Aria ur Friskytten (308:2)

Breidenstein, Marie, sång, Tyskland. Haydn, Aria ur Skapelsen (608:2); Wagner, Senta und Holländer [Duett med Carl Hill] ur Den flygande holländaren (608:5)

Bull, Ole (1810–80), violin, Norge. Bull, Fantasi ur Don Juan av Mozart (401.5) Bull kom dock aldrig till konserten, sov på sitt hotellrum.

Bundsen, Victoria (1839–1909), sång, Sverige. Lindblad, A.F. Romans (303:5), (306:6); Mercadante, Aria ur Donna Caritea (306:2); Meyerbeer, Cavatina ur Hugenotterna (306:4); Rossini, Aria ur Askungen (303:2); Schubert, Lied (303:5)

Dengremont, Maurice (1866–1933), violin, Brasilien. Bériot, Violinkonsert nr 7 (610:5); Léonard, Souvenir de Bade, op 30 (610:10)

Enegvist, Mathilda ("Signora Biondini" 1833–98), sång, Sverige. Händel, Sweet bird ur L'Allegro ... (604:2); Rossini, Ah quelle affreuse image (604:6); Svenska folkvisor (604:8)

Ericsson, Anna (okänd), sång, Sverige. Behrens, Sjung! Sjung! (201:8); Gade, Comala (309:5); Grieg, Hjertes Melodie (201:7); Hauptmann, Gretchen vor dem Bilde ... (201:3); Händel, Jag vet att min förlossare lever ur Messias (313:2); Mendelssohn, Duett och sopranaria ur Elias (313:6); Mendelssohn, Konsertaria op. 94 (317:2)

Falkman, Olena (1849–1928), sång, Sverige. Svensk folkvisa (301:5), (403:9); Bianchi, Ah, rendimi quel core (207:2); Franz, Gute Nacht (207:5); Geijer, Skridskovisa (301:6); Geijer, Vallgossens visa (204:7); Gordigiani, Löftet (316:5); Grieg, Efteraarstormen (207:8); Grieg, Vandring i skoven (204:6), (301:10); Hallström, Kvällen (403:7); Händel, Aria (203:2), (301:2); Josephson, En visa som många andra: "Och linden ... (207:9); Kjerulf, Søvnen (316:7); Kjerulf, Vidste du vei (207:10); Lindblad, A.F., O, farväl du blomsterdal (203:6); Mendelssohn, Lieblingsplätzchen (207:4); Meyerbeer, Fiskarflickan (204:8); Morlacchi, Aria ur Tebaldo ed Isolina (204:2); Mozart, Das Veilchen (301:4); Paladilhe, Mandolinata (203:8); Rossini, Aria ur Italienskan i Alger (203:4); Rossini, Aria ur Semiramis (403:3); Schubert, Aufenthalt (207:6); Schumann, Der arme Peter (316:6); Schumann, Frauenliebe und -Leben (204:4); Schumann, Loreley (203:7); Söderman, Træet (403:8)

Grevillius, Ragnar (1850–1919), sång, Sverige. Mendelssohn, Aria ur Paulus (606:7)

Gulowsen, Lona (1848–1934), sång, Norge. Grieg, Vandring i skoven (602:6); Hallström, 'Folkvisan' (602:3); Massenet, Serenad (602:5); Mozart, Grevinnans aria ur Figaros bröllop (407:2); Rossini, Rosinas aria ur Barberaren i Sevilla (407:8); Rossini, Mathildas aria ur Wilhelm Tell (602:2)

Hallén, Anna (1848–?), piano, Sverige. Bach, J.S., Gavott, g-moll (219:10); Beethoven, Pianokonsert nr 4 (411:2); Henselt, Si oiseau j'étais (219:11); Liszt, Fantasi över motiv ... ur En Midsommarnattsdröm (316:8); Liszt, La Campanella (219:12); Liszt, Lucia-fantasi (411:6); Mendelssohn, Pianokonsert nr 1 (109:2), (317:4), (510:2); Neupert, Konsertetyd (411:5); Schumann, Pianokonsert (316:2); Schumann, Warum? (411:4); Tartini, Sonat; vl, pi med Ernst Schiever (604:3); Weber, Konzertstück (219:2)

Hansen, Agnes (1865–1935), piano, Danmark. Servais, Fantasie burlesque ou le Carneval de Venise, vcl, pi, tillsammans med Robert Hansen (204:5)

Hansen, Robert (1860–1926), violoncell, Danmark. Goltermann, Violoncellkonsert nr 1 (204:3); Servais, Fantasie burlesque ou le Carneval de Venise, vcl, pi, tillsammans med Agnes Hansen (204:5)

Hebbe, Signe (1837–1925), sång, Sverige. Svenska folkvisor, polskor (505:6); Beethoven, Leonoras aria ur Fidelio (505:2); Gounod, Juvelaria ur Faust (505:4)

Heckmann, Robert (1848–91), violin, Tyskland. Bazzini, Konsertstycke (402:5); Bruch, Violinkonsert (402:2); Bruch, Romans (403:4); Mozart, Sinfonia concertante; vl, vla, ork, tillsammans med Anton Sitt (403:2); Svendsen, Violinkonsert (403:6)

Hill, Carl, sång, Tyskland. "Es ist bestimmt in Gottes Rath" (608:9); Rubinstein, Es blinkt der Thau (608:8); Schubert, Trockne Blumen (608:6); Schumann, Ich grolle nicht (608:7); Wagner, a) Wolframs Anrede, b) Abendstern ur Tannhäuser (608:3); Wagner, Senta und Holländer [Duett med Marie Breidenstein] ur Den flygande holländaren (608:5)

Hjortberg, Carl F. (1848–97), sång, Sverige. Haydn, Rec och cavatina ur Årstiderna (208:3); Lortzing, Tsarens sång ur Tsar och timmerman (211:3)

Holmsen, Caren (1832–1912), sång, Norge. Kjerulf, Synnøves sang (609:6); Mozart, "Per pietà" ur Così fan tutte (609:2); Schubert, Ungeduld (609:8); Schumann, Wanderlied (609:7); Wagner, Elisabeths bön ur Tannhäuser (609:4)

Hultgren, Aron (1842–1908), piano, Sverige. Chopin, Mazurka (406:5); Reinecke, Pianokonsert (406:3); Weber, Konzertstück (103:5); Wieniawski, Valse de concert (406:6)

Joachim, Joseph (1831–1907), violin, Tyskland. Beethoven, Violinkonsert (404:2); Leclair, Sarabande et Tamburin (404:5); Spohr, Barcarole (404:4)

Lamberg (okänd "doktor"), sång, Sverige[1]. Grieg, Hjertes melodi (108:10); Rubinstein, Der Asra (108:5); Schumann, Mondnacht (108:4); Söderman, Vad vill jag (108:9)

Lie-Nissen, Erika (1845–1903), piano, Norge. Bach, J.S., Fantasi och fuga, g-moll (208:5); Beethoven, Pianokonsert nr 4 (509:2); Beethoven, Sex variationer ... ur Die Ruinen von Athen (208:6), (509:6); Beethoven, Sonat, op 27:2. Sats 1 (509:5); Chopin, Pianokonsert nr 2 (208:2)

1. Det är svårt att identifiera doktor Lamberg som en innevånare i Göteborg under den tid 1872/73 som han medverkade som solist med orkestern. Inte förrän år 1876 återfinns i Göteborgs Adresskalender en med. dr C. Lamberg. Det är möjligt att denne C. Lamberg är den aktuelle sångaren, och att han tidigare bodde utanför staden.

Lindberg, Alie (1849–1933), piano, Sverige/Finland. Chopin, Polonaise Ass-dur (610:3); Henselt, Etude de I B Cramer (610:7); Raff, La Polka de la Reine (610:8); Seeling, Loreley (610:2)

Mechelin, Emilie (1838–1917), sång, Sverige/Finland. Gounod, Au Printemps (206:6); Grieg, Modersorg (206:4); Kjerulf, Du mig i bojor lagt (206:5); Weber, Agathas aria ur Friskytten (206:2)

Moe, Olefine (1850–1933), sång, Norge. Bellini, Rec och aria ur Sömngångerskan (302:2); Kjerulf, Lokkende Toner (104:5); Kjerulf, Mit hjerte og min lyre (104:8); Kjerulf, Ved Söen (104:6); Mozart, Susannas aria akt 4 ur Figaros bröllop (104:2); Söderman, a) Prinsessen, b) Ingerid Sletten, c) Den hvide, røde Rose (302:4)

Neupert, Edmund (1842–88), piano, Norge. Beethoven, Pianokonsert nr 5 (305:2); Bendel, L'Africaine (205:5); Grieg, Pianokonsert (205:2); Henselt, Adagio (617:3); Liszt, Faustvals (305:6); Neupert, Konsertetyder (205:4), (605:4); Neupert, Nya konsertetyder (305:5); Rubinstein, Pianokonsert nr 5 (605:2)

Ohlson, Oscar, sång, Sverige. Svensk folkvisa (603:6); Gounod, Rec och aria ur Faust (603:2); Gounod, Le Soir (603:5); Schumann, Aus meinen Tränen spriessen (603:9); Schumann, Die Lotosblume (603:4)

Pyk, Louise (1849–1929), sång, Sverige. Folkvisor (209:9); Visor (510:8); Beethoven, Ah perfido (510:3); Flotow, Aria ur Alessandro Stradella (209:6); Mozart, Aria ur Don Juan (209:2); Weber, Agathas aria ur Friskytten (510:6)

Riego, Amalia (1850–1926), sång, Sverige. Hallström, Dagsländan (501:4); Rossini, Romans ur Semiramis (501:3); Winter-Hjelm, Gutten og Huldren (501:5)

Sjödén, Adolf (1843–93), harpa, Sverige. Godefroid, Étude de concert (106:4); Sjödén, Transkription av en irländsk ballad (106:3); Weber, Aufforderung zum Tanz (106:5)

Stedingk, Mina von (f Gelhaar 1837–1923), sång, Sverige. Kjerulf, Og Ræven laa (409:8); Meyerbeer, Aria ur Dinorah (409:2); Rohde, Tema med variationer (409:4); Schumann, Lied (409:6); Söderman, Visa (409:7)

Stenhammar, Fredrika (1836–80), sång, Sverige. Mendelssohn, Konsertaria (408:2), Söderman, Visor (408:4)

Strandberg, Anna (1852–1933), sång, Sverige. Folkvisor (210:6); Bellini, Aria ur Puritanerna (210:4); Gounod, Juvelaria ur Faust (210:2)
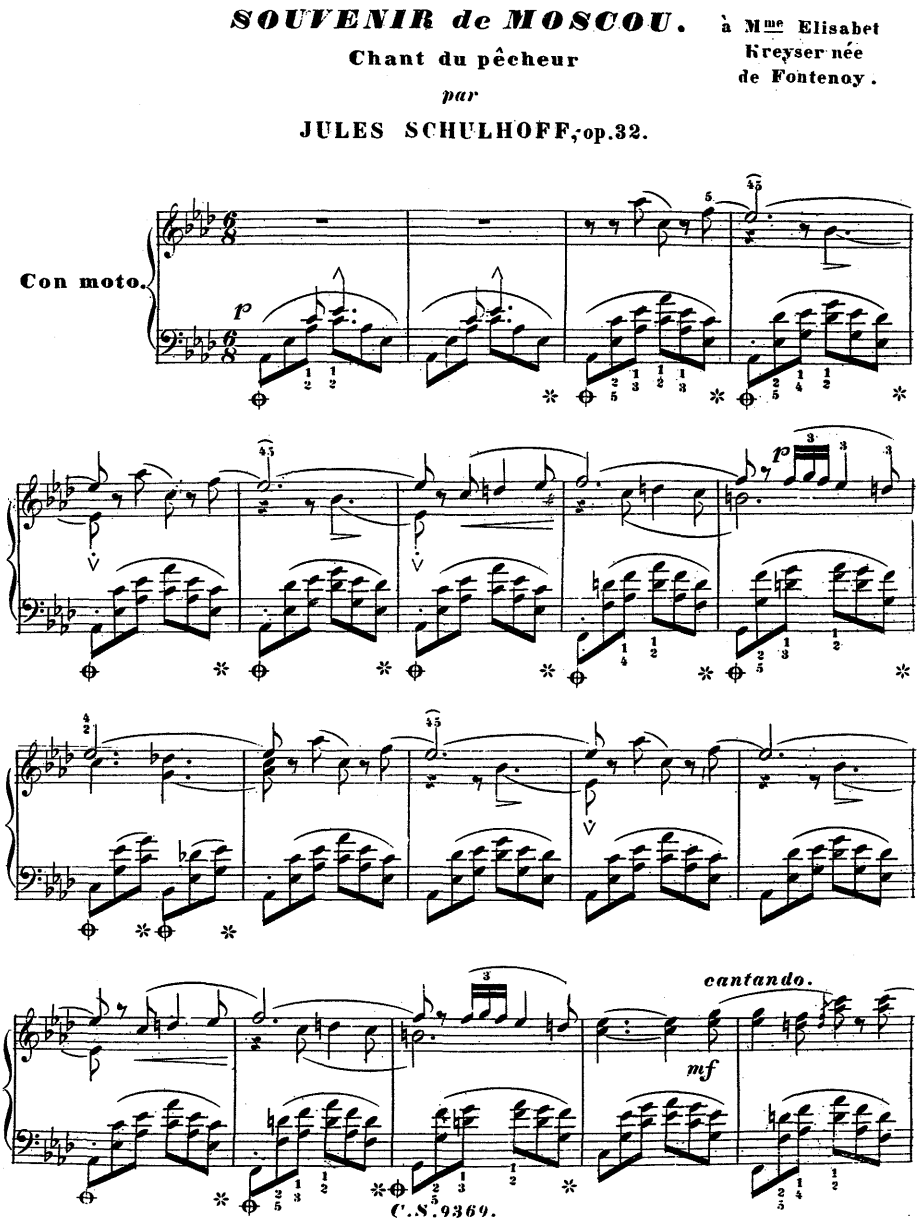
Söhrling, Wilhelmina (1822–1902), sång, Sverige. Kjerulf, Visor (506:8); Mozart, Aria ur Figaros bröllop (506:2); Nicolai, Aria ur Muntra fruarna i Windsor (506:6)

Wickman, Fredrika (1852–?), sång, Sverige. Dalpolska (310:6); Abt, Fjäriln (310:4); Beethoven, Ah perfido (310:2); Wickman, Silfverskeppet (310:5)

Wåhlstedt, P. (okänd), sång, Sverige[2]. Wagner, Wolframs sång till aftonstjärnan (105:6)
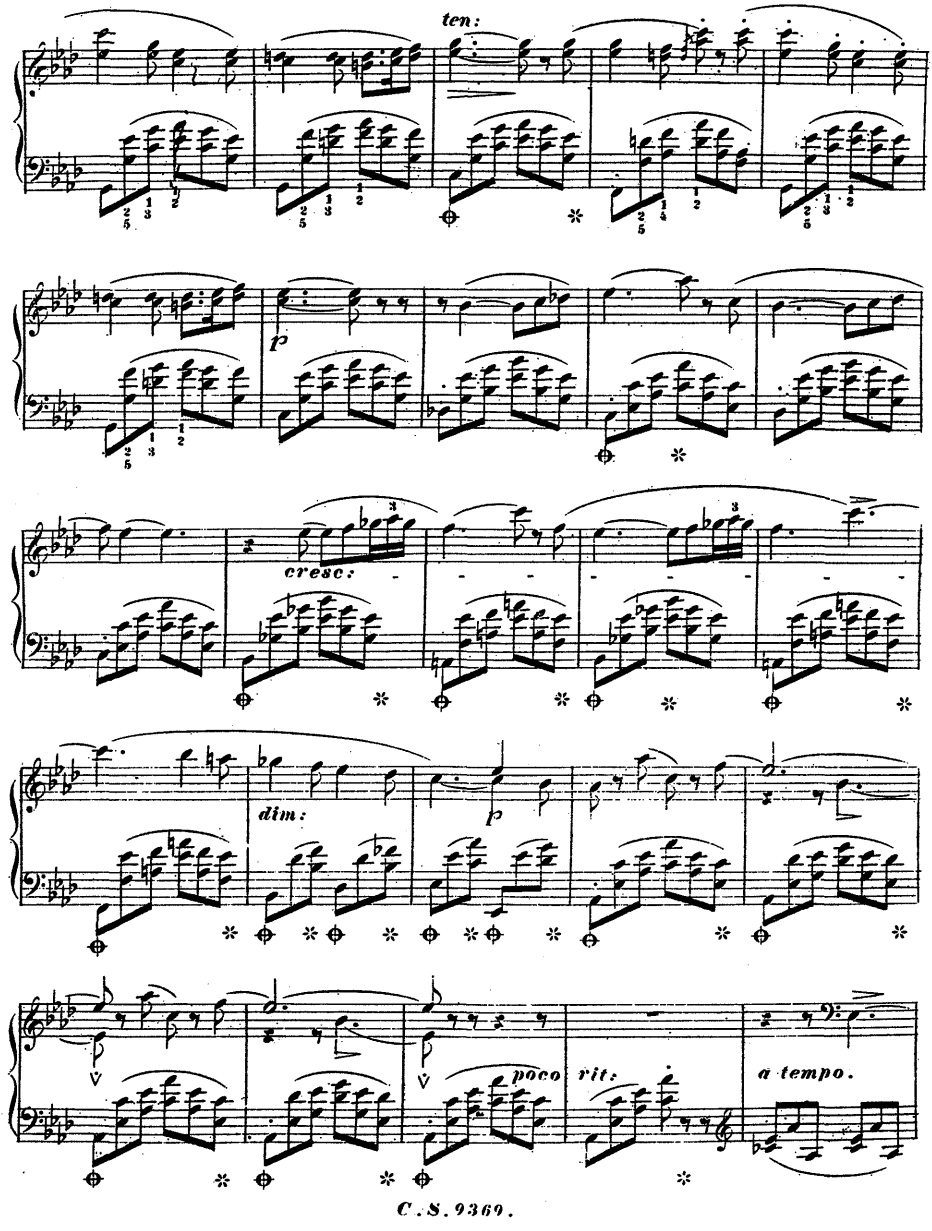
Östberg, Carolina (1853–1924), sång, Sverige. Donizetti, Aria ur Lucie (507:4); Jacobsson, Trenne visor (507:6); Weber, Aria ur Friskytten (507:2)
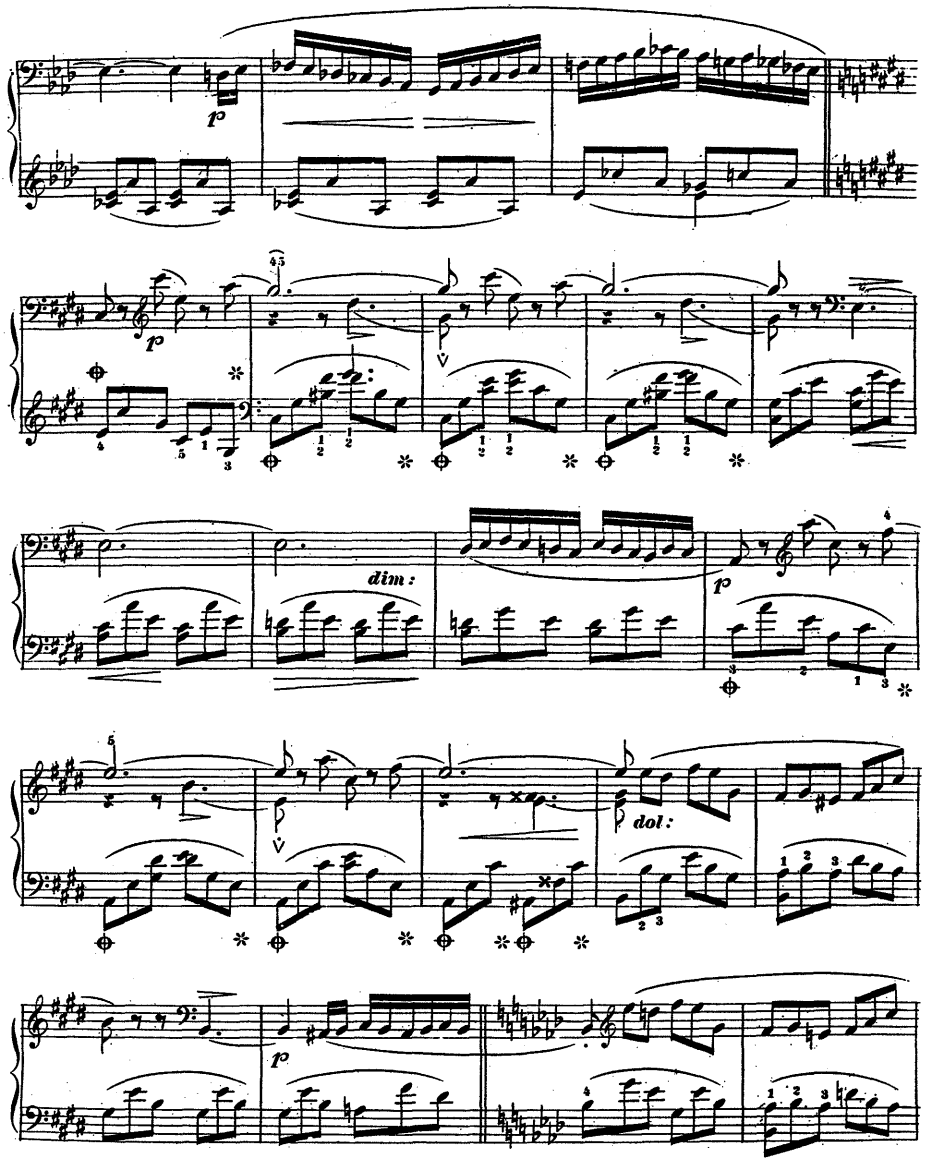
2. P. Wåhlstedt återfinns i Göteborgs Adresskalender för det aktuella året 1873 såsom handlande för firman B. Thulin & Co.
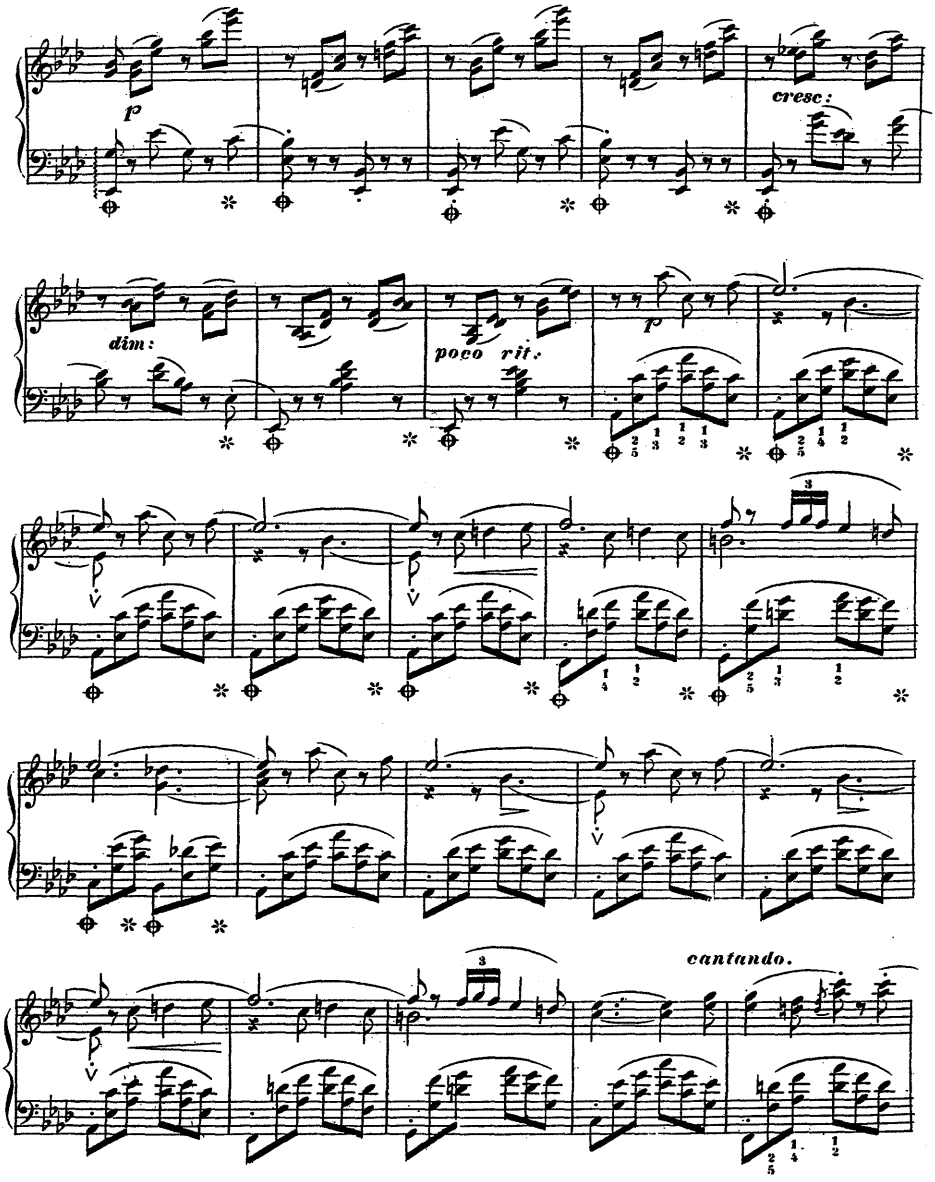


Källa: Österreichische Nationalbibliotheks Musiksamlung, sig. MS 33516–4°/4.

Bilaga 8 – Jules Schulhoff: *Souvenir de Moscou – Chant du Pêcheur*
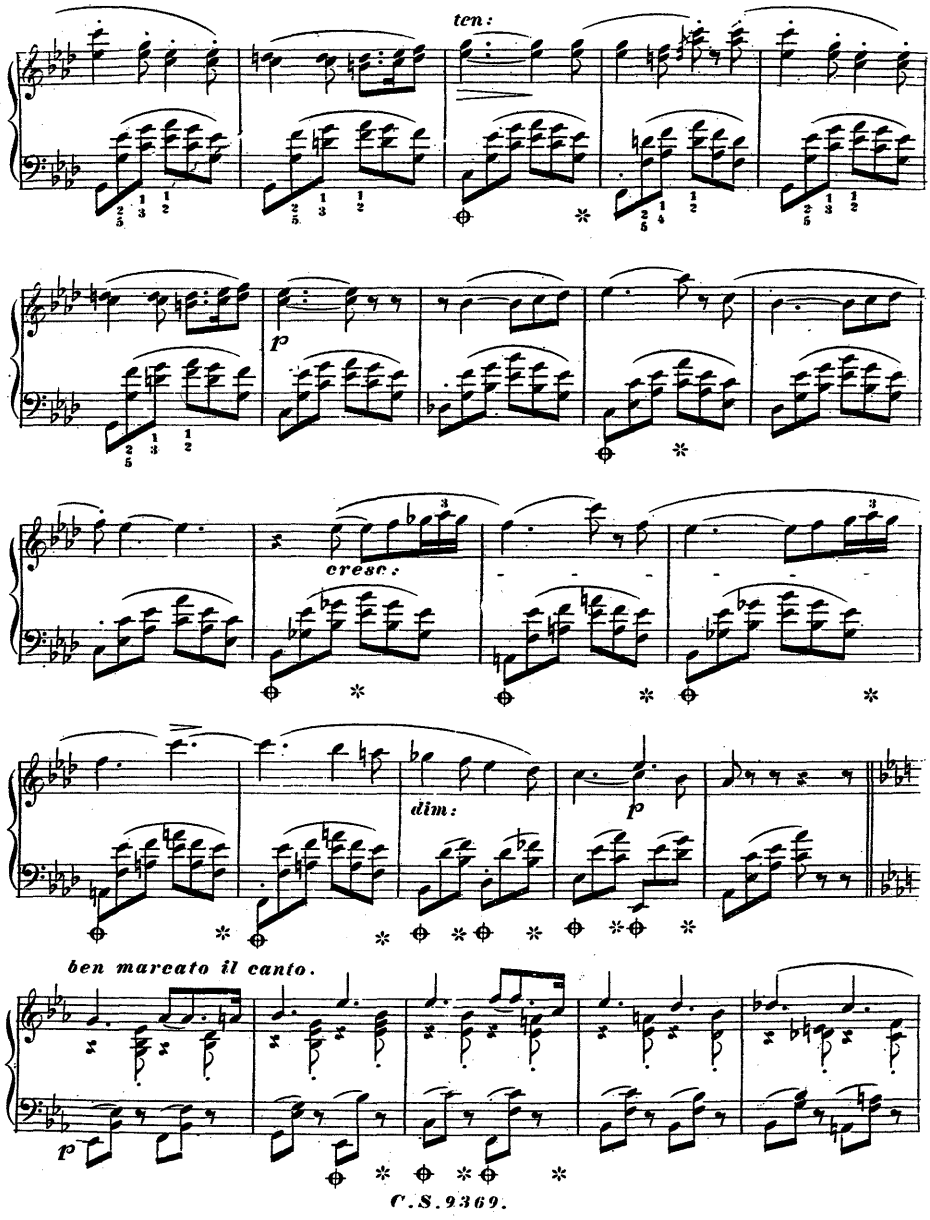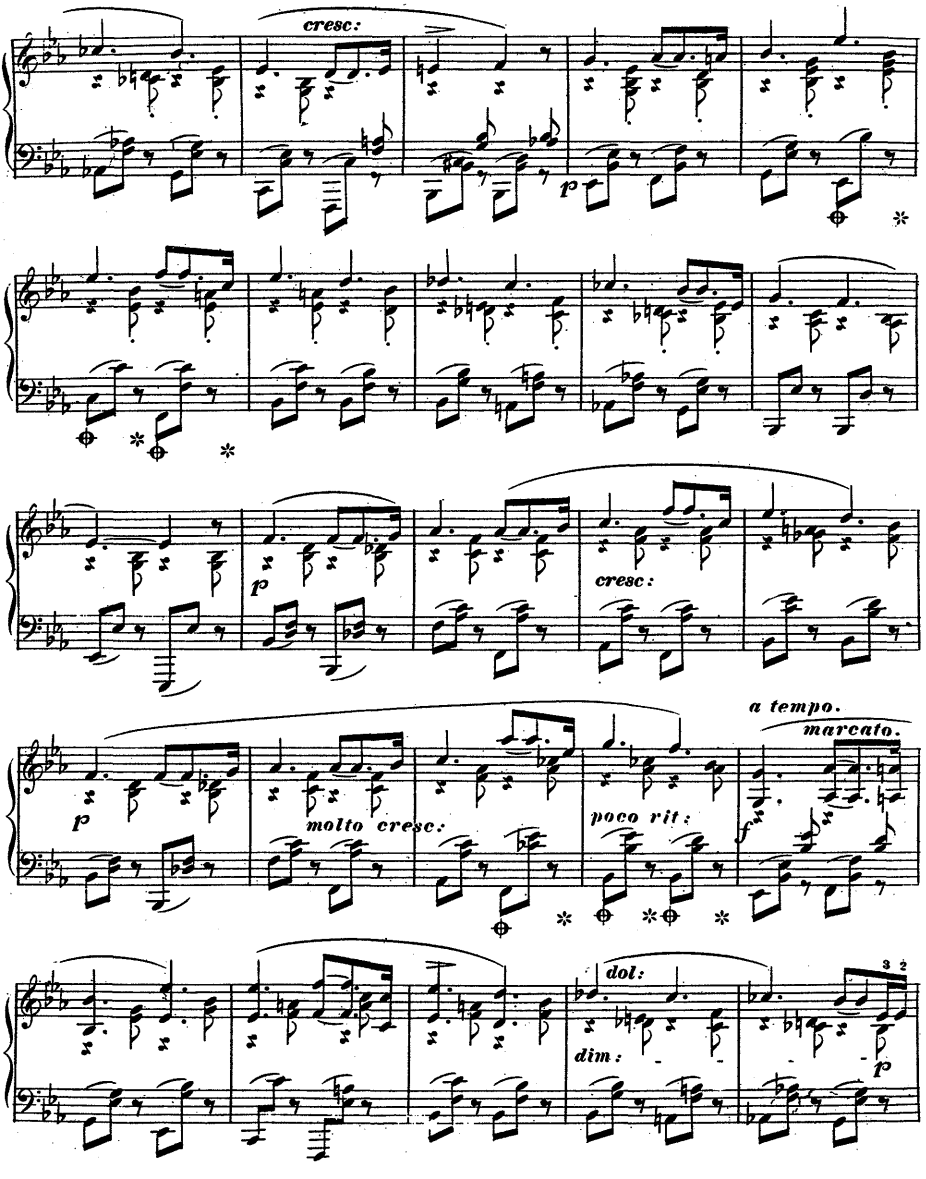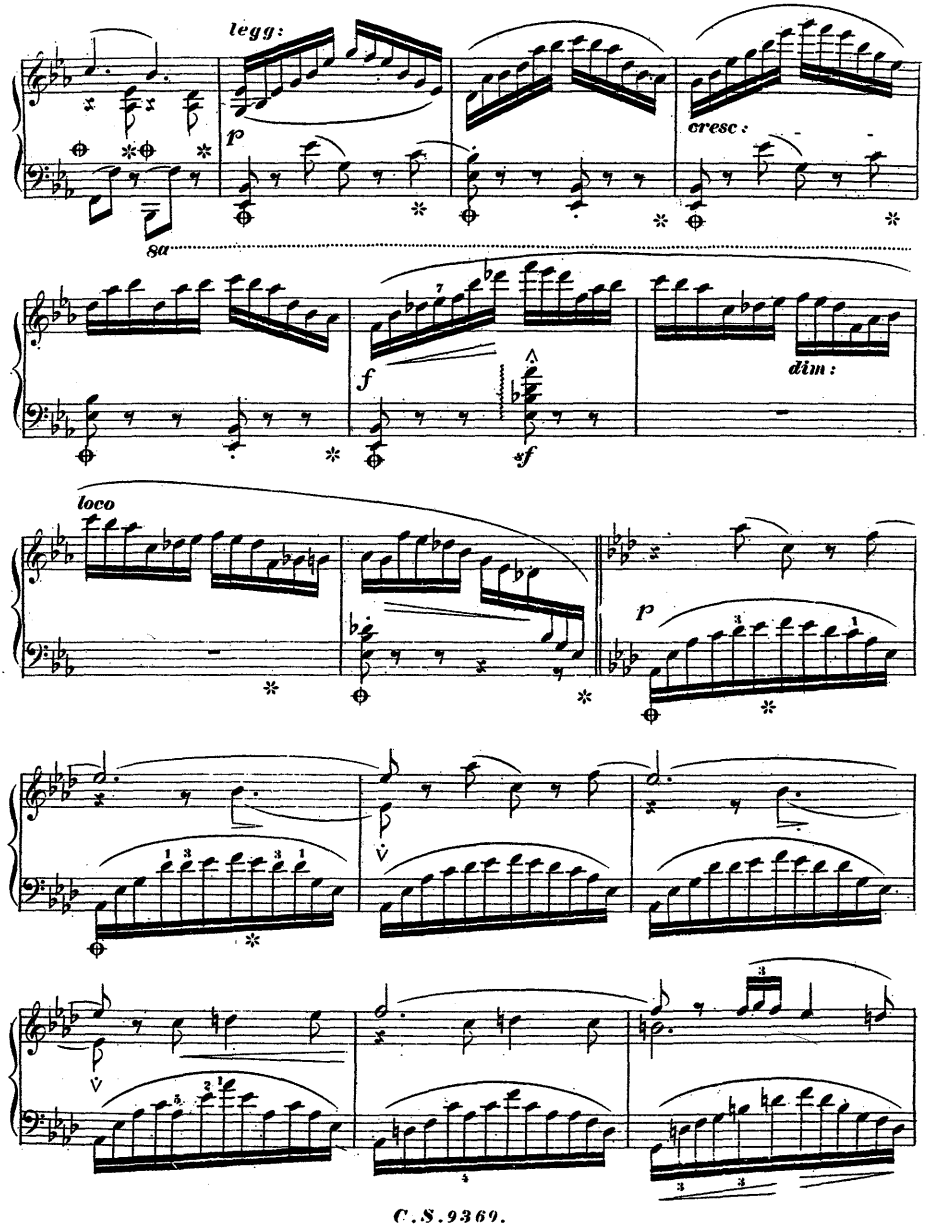




C.S.9369.

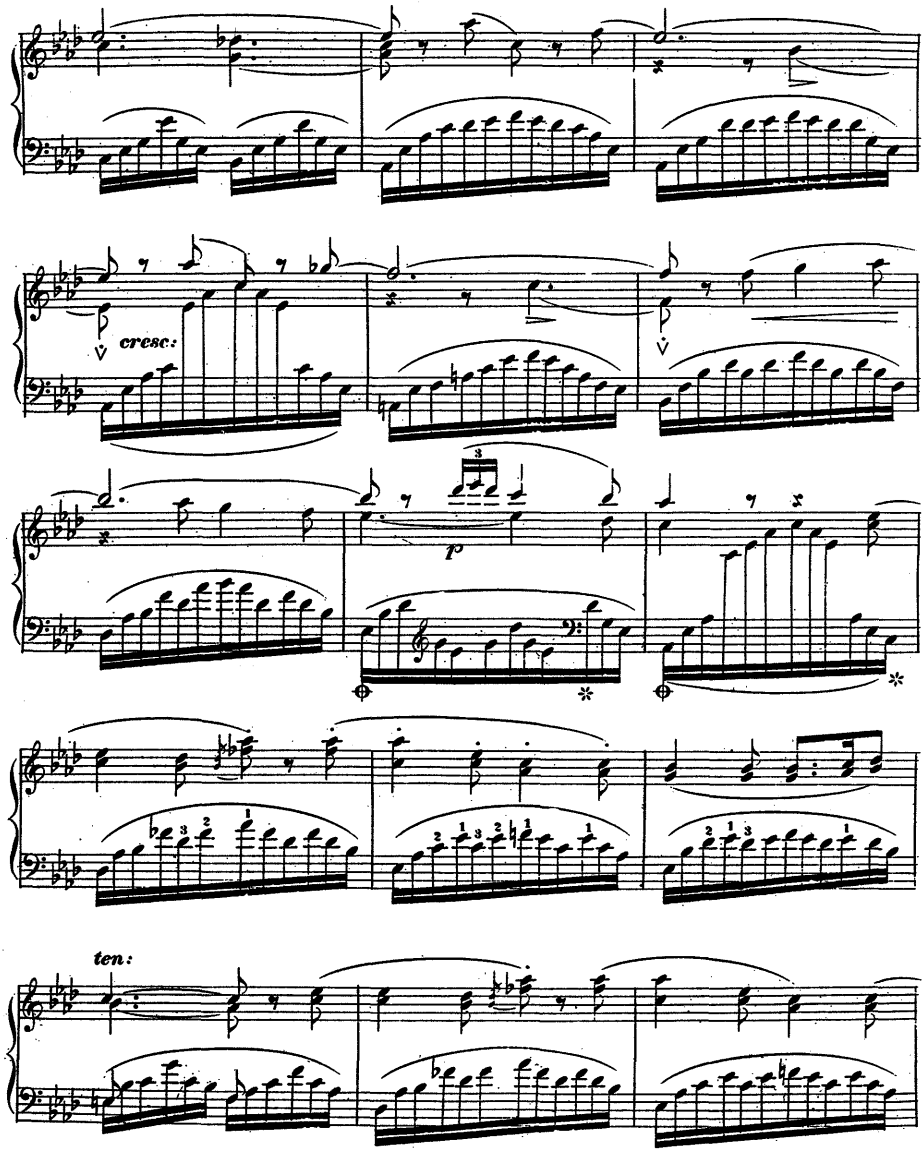


C. S. 9369.

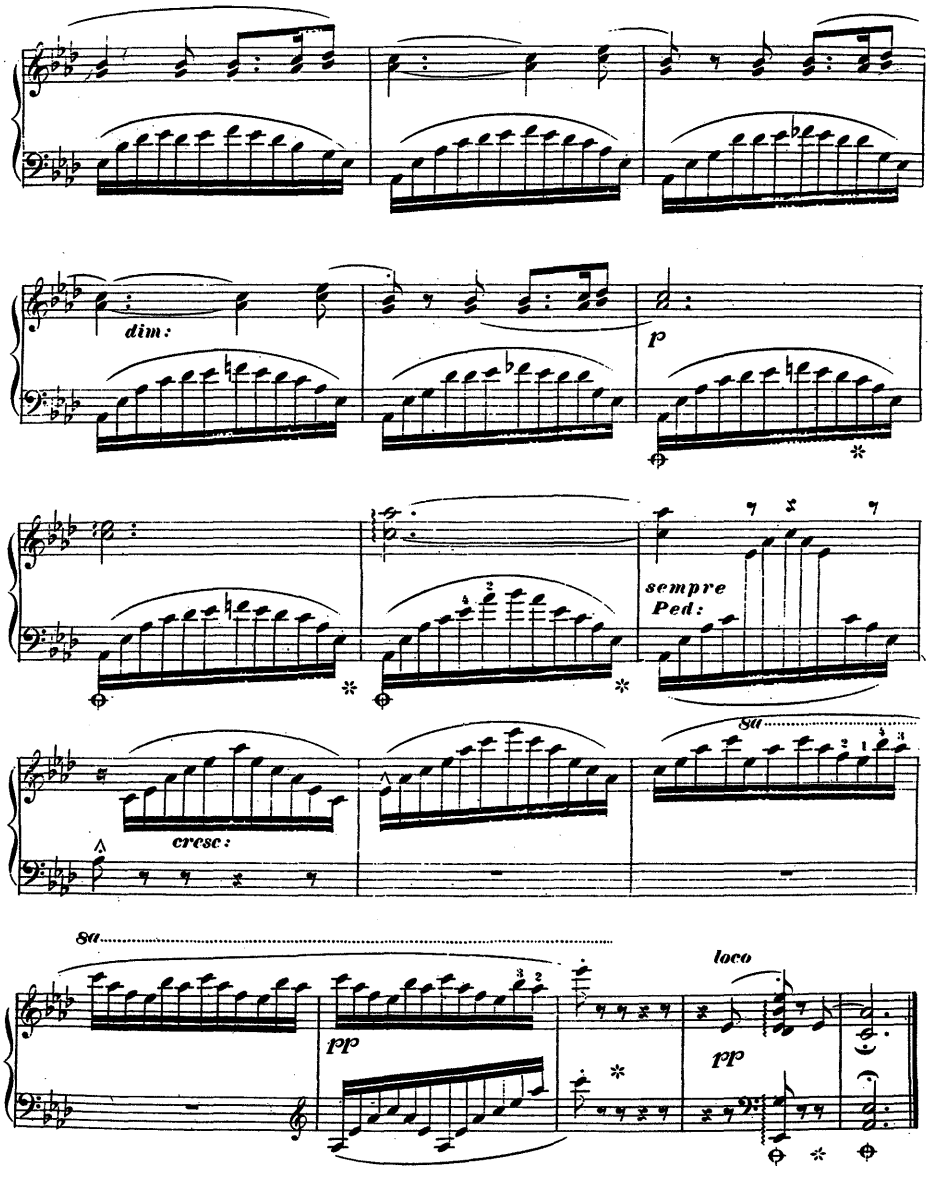

ten:
p
cresc:
dim:
p
ben marcato il canto.
p
C.S.9369.


cresc:
p
p
cresc:
a tempo.
marcato.
p
molto cresc:
poco rit:
f
dol:
dim:
p
C.S.9369.


legg:
p
cresc:
8a
f
dim:
sf
loco
p
C.S.9369.



C. S. 9369.



C. S. 9369.

SUMMARY

INTRODUCTION

A brief survey

The present thesis, entitled *"Handel och Bacchus eller Händel och Bach?" Det borgerliga musiklivet och dess orkesterbildningar i köpmannastaden Göteborg under andra hälften av 1800-talet*[1] has for its subject bourgeois musical life in Göteborg in the second half of the nineteenth century, with a focus on ensembles and orchestras set up there, more particularly attempts to establish a permanent professional orchestra, eventually crowned with success with the foundation of Göteborgs orkesterförening in 1905. The starting-point of the survey is the year 1847 when the Bohemian Joseph Czapek came on tour to Göteborg with the orchestra of which he was the head, the Steyermärkische Gesellschaft. Czapek settled permanently in the city and became one of the leading spirits attempting to give shape to its musical life. Another person who was to be of great importance was Bedřich Smetana who lived and worked in Göteborg in the period 1856–61, with a renewed stay in 1862.

Both Czapek and Smetana worked single-mindedly to give a firmer structure to musical activities in order that more professional concerts might be achieved. They were both active as teachers, leaders of ensembles, organizers of concerts, and as soloists, but in the longer perspective it was particularly Czapek's ambition to create an orchestra that became significant. Assuming private responsibility he engaged a small number of professional musicians from Germany who settled in Göteborg. With them and a number of competent amateur players, and in particular the military musicians whose leader he was, he got an orchestra going.

Both Czapek and Smetana endeavoured to interest the leading citizens in establishing an altogether professional orchestra, but it was only in 1859, when the city got a new combined theatre and opera-house, that the long-felt want became an absolute necessity. *Nya teatern* had no ensemble of its own; it was rented to touring theatres and opera companies, Swedish and foreign. As a rule these only had their own singers and actors and accordingly relied on local musicians.

Czapek was given a small financial grant for his own orchestra and in 1862 the city authorities decided to create a permanent and wholly professional orchestra.

1. "Commerce and Bacchus or Handel and Bach?" Bourgeois musical life and its orchestras in the commercial city of Göteborg in the second half of the nineteenth century"

Göteborgs orkester was active during four seasons until 1866 when it folded owing to financial problems and too poor public support. Growing recession also contributed to diminishing public support. In connection with a financial turn for the better new discussions in the interest of forming an orchestra were started and a new attempt was made in 1872 with *Göteborgs musikförening*, which operated for six seasons until 1878.

Again it was economic problems and deficient public support that caused the orchestra to be wound up. The reduced economic growth that set in in the mid seventies lasted throughout the eighties, to be succeeded by greater activity in economic life in the nineties. No real attempts were made during this period, and not until 1905, to create a professional orchestra.

Problems discussed

The musical life of Göteborg was characterized by a contrast and opposition between the arts and commerce. Considering the comparative smallness of the place, ambitious initiatives and measures were taken with a view to raising musical life to a professional level; on the other hand some ventures proved impossible to carry through on account of what both Smetana och Czapek referred to as a shopkeeper mentality among the citizens and those in power. The quotation that forms the beginning of the title of the present study was culled from Joseph Czapek who, when asked by some private individuals some time in the 1880s if he could not make himself responsible for leading a Bach and Handel society replied, "No, Heaven help me; there is no one here with an interest in other things than Bacchus and Handel", i.e., "Bacchus and Commerce".

The point of departure for the explanatory models used in this dissertation is the theories concerning the *bourgeois public sphere* developed by Jürgen Habermas.[2] By the concept of *publicness* is meant the sphere of interest defined by a social layer or class and which is, at the same time, the form of manifestation in which such a group consisting of private individuals interacts as individuals and also uses *qua* group in their appearance in society at large. The publicness situation is marked by a struggle for power and is an expression of this power relationship between different groups. It follows necessarily that the formation of publicness changes when the power relationships of a society undergo changes.

In bourgeois musical life in Göteborg it is possible to identify more than one *form of publicness*. The form connected with the older order of society has been called *representative publicness*. It was in fact derived from an older social structure

2. Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, 1962. English titel: *The Structural Transformation of the Public Sphere. An Inquiry into a Category of Bourgeois Society* The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1989

dominated by the court, the titled classes, the armed forces, and the church. All these centres of power were thought of as God-given and manifested themselves with their machinery of power to the people. The church and the nobility were hardly at all represented in Göteborg, but the armed forces and the church were, and music was one of the most important symbols of these institutions. Music was particularly used in connection with their respective ceremonies, but through the musicians employed by both they were also a public resource. The townspeople had many opportunities to enjoy the military music as executed on parade, in other words when the musicians performed on duty. But they also made music when off duty in the city's parks, at concerts, and as extras at private parties.

The people affected by the development of the public bourgeois musical life were a minority of the population of the city. Internationally these people correspond to a small well-to-do bourgeoisie for whom property as well as education were the tools of power. I refer to this class of society as the bourgeoisie as different from the various layers of the middle class and the large lower classes. In bourgeois musical life the last-mentioned classes were represented as musicians but only to a small extent as audience.

The new bourgeoisie manifested itself in its own forms of publicness, which found expression also in musical life. We might call one of these forms *idealistically conditioned bourgeois publicness* or *drawing-room publicness*. It was partly private, partly public in character and manifested itself in various interest associations. At one level these were open to the accepting of members and also to public view; but at another level they were closed shops through social rejection and accessible only to their own group of people. A concrete example of this form of publicness is *Harmoniska sällskapet*, consisting of members of the Göteborg power elite. They gave concerts for their own interest group, with public consciousness of their existence, but without giving admittance to unauthorized persons. Another example of this form of publicness was the so-called drawing-room culture. Again, public knowledge of what went on was possible, but the bourgeoisie also made public their culture and their habits of life and of socializing, without admitting others than representatives of the cultural qualifications that were an important defining quality in their own layer of society. Another concept defining this form of publicness is *audience-oriented privateness*, a term which admirably illustrates the two-faced character of this form of culture.

One of the expressions of this form of publicness was a rich musical life reserved for people who had access to associations and drawing-rooms. The performers were representatives of the class of society concerned and also the elite among professional musicians specially invited. The music executed was of the respectable standard that the collected musical resources of Göteborg society could achieve; but it was not accessible to the majority of people.

A third form of publicness is the *bourgeois public sphere* proper. It was entirely adjusted to the market and was characterized by the fact that music had become a commodity and that the individual citizen's relation to it had become that of a member of an *audience*. The earlier picture in which you were either one of a number of active musicians, or music was an element of drawing- room socializing, was no longer the fashion. Music as a commodity in the bourgeois sphere led to several radical changes. First of all ever increasing emphasis was laid on the participation of professional musicians at the expense of amateurs who tended to fade into the shade. Secondly, music became increasingly commercialized, but there were also new forms of concerts in which the autonomy of music as an aesthetic object was accentuated. A third change was a new ticket system whereby people were enabled to buy tickets for individual concerts, with a democratization of concert life as a result.

As is evident from the publicness concept a tension arises in the interface between the private and the public. Göteborg was a small town seen in relation to the great ambitions found among a small number of people to develop musical life in the city. This entailed a limited market for the kind of concert that existed in the large European cities. Both the number of professional musicians and the audience basis were restricted. Cooperation between those active in the different forms of publicness thus became a natural development and a necessity for bringing about desired changes.

Göteborg reflects very clearly the new kind of society that appeared more and more distinctly in Europe in the second half of the century, after the troubled times prevailing until roughly the mid-century. What succeeded was what E.J. Hobsbawn describes as the wealthy society, the classical phase of the bourgeoisie.[3] But wealth was reserved for a small number of people and beside their affluence the governing sections of society had *education* as one of their chief instruments of power. At a time when you did not get education for nothing and when it was not guaranteed by the community it always hinged on the need for money and was thus reserved for the well-to-do, for whom it was also possible to set aside time for study. The education concept was to be one of the chief factors that defined the bourgeoisie, consisting of commercial circles and academically educated people.

The striving for education which existed in the leading class was an important element in the development of musical life, but it also contributed to the dichotomy in the repertoire that becomes more and more noticeable in the century, between *music as art* and *music as entertainment*.[4] In orchestral activities as described in the present study this dichotomy appears in different kinds of concert: on

3. E.J. Hobsbawm: *The Age of Capital*, Weidenfeld & Nicolson, London 1975

4. Cf. Bernd Sponheuer: *Musik als Kunst und Nicht-Kunst. Untersuchungen zur Dichotomie von 'hoher' und 'niederer' Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick* Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bärenreiter-Verlag, Kassel 1987

the one hand subscription concerts for the educated elite, on the other popular ones for a wider public.

A third important factor is the *development of the concert form* and of *organizational work*. This became apparent in many different ways, particularly in the phase in which musical life became part of a bourgeois publicness increasingly conditioned by market economy. The idealistically conditioned elements of active amateurism disappeared and the performing musicians were much more often professionals supplied by concert and musician agencies. The organizational development is also clearly visible in the markedly increased know-how possessed by those who took on the task of organizing concerts and concert programmes. It is, for example, evident that the orchestra management in the 1870s went about their work in a better-planned and more professional manner than the corresponding people in the 1860s. The change in the ticket system referred to above is another example of organizational development. The older form of concert, which was closely connected with various associations and idealistic societies, relied on a subscription system, which meant that the individual concert-goer often was a member of a musical society and that he or she both paid an annual fee and subscribed to a whole season of concerts. Only a small number of people could afford to be incorporated into such a system and for many people the sale of tickets for separate concerts opened up entirely new possibilities of attending concerts.

When musical life became increasingly adjusted to the market and music thus increasingly commercialized new conditions for the concert form arose. Reduced amateur performing of the concerts made them less private and intimate in character and the listeners increasingly became a passive, entrance-fee paying audience. The dichotomy between music as art and music as entertainment also contributed to the concerts becoming what Stockfelt calls "the refuge of higher art".[5]

Sources

Most of the source material for the dissertation exists in Swedish archives, mostly in Göteborg but also in Stockholm. All the material concerning the orchestras established is held by Göteborgs stadsarkiv and, to a smaller extent, Göteborgs universitetsbibliotek. Material concerning other musical associations and societies and concerning private individuals is to be found, apart from the institutions just mentioned, in Göteborgs landsarkiv, Göteborgs stadsmuseum

5. Ola Stockfelt: *Musik som lyssnandets konst. En analys av W.A. Mozarts symfoni nr 40, g-moll K. 550.* ["Music as the Art of Listening. – An Analysis of W.A. Mozart's Symphony No 40 in G minor"] Dissertation, Musicology, Göteborg University 1988

and Teaterhistoriska museet, Göteborg. In Stockholm material held by the following libraries and archives (particularly those which form part of the Swedish National Collections of Music) has been used, viz. Kungliga biblioteket, Riksarkivet, the library of Musikaliska akademien, Musikmuseet and Svenskt musikhistoriskt arkiv.

An important, extensive material consists of the Smetana papers held by the Smetana Museum in Prague. Smetana kept a regular diary and the diaries covering the greatest part of his periods of residence in Göteborg are extant. He also wrote regular letters home to his first wife and to the woman who later became his second wife, in periods when they did not live together in Göteborg.[6] Like the diaries these letters were written in German and are filled with information about musical life and other events. There are also some important letters to Franz Liszt and other musical colleagues.

Finally it should be mentioned that there are some survivors of the musicians who belonged to the orchestras.

CHAPTER 1. THE CITY AND ITS POPULATION. A BACKGROUND SURVEY

The City and its strategic Situation

Göteborg, situated on the west coast and to-day Sweden's second city, began as a system of fortifications in the seventeenth century as a protection against possible attacks from the west. The charter was given by the city's founder Gustavus Adolphus in 1621. Without having been used in war-time at all, the fortifications with its bastions and ramparts were demolished at the beginning of the nineteenth century, which gave the city a more open appearance.

The initially important strategic situation continued to be useful in later times as well. With the country's loss of Finland to Russia as a result of the war of 1808–09, Stockholm was no longer its centre. The point of gravity had instead been shifted westwards, with Stockholm as the easternmost outpost. Two interacting factors were to Göteborg's advantage during this period. One was the economic and industrial stagnation of the capital city in the period 1750–1850; the other was the economic strength of Western Europe and the influence of the North Sea economy. Göteborg's westward-facing situation was therefore of great importance.

6. Smetana's first wife, Kateřina Smetanová, lived with her husband from the autumn of 1857 to the spring of 1859, when she died on their way back to Bohemia. In the summer of that year Smetana met the woman whom he was to marry in the summer of 1860, Bettina Smetanová.

Ever since the foundation the strategic situation had contributed to furthering the commercial and industrial life which has always been the backbone in the city's activities and economy. In the eighteenth century fortunes had been created for instance through the trade of the East India Company and in later periods as well the strong position of the *trading houses* was of great importance for the city's commerce and industries. A very special epoch was the period of the continental system with the blockade of Britain decreed by Napoleon to prevent trade with other European countries. At that time Göteborg functioned as a kind of free harbour, with concomitant smuggling and trade espionage. – British goods were unloaded and sent on to other European countries. In the second half of the nineteenth century *industrialization* transformed the city's character to an increasing extent. The *credit market*, earlier in the hands of the trading houses, was now established as an important branch of the city's economy and towards the end of the century *shipping* and *shipbuilding* began to take over as two of the new and essential industries.

The dependence on other countries led to economic ups and downs. It appears that the financial initiatives in the interest of new orchestras were made in periods of boom and that foldings-up happened in periods of downward economic trends when the economy was strained.

The Population

In 1850 Göteborg had c. 33000 inhabitants and at the turn of the century some 130000, so that the period under discussion is one of the city's most expansive periods. There were great social tensions between the small and extremely wealthy upper class and the large and poor lower classes. The rich merchant class consisted largely of families immigrated from abroad, for instance Germans, Englishmen, and Scots. There was also a notable Jewish element among the rich. It was in Göteborg that the Swedish bourgeoisie first established itself at the beginning of the century and by and large the distance from Stockholm with the Royal Court and its civil service departments was a contributing factor in the conspicuously bourgeois culture which developed in Göteborg, where the element of the titled classes was almost non-existent.

Political influence was in direct proportion to income, and suffrage on the basis of proportional representation also favoured financially strong people. This means that those in possession of economic power through trade and industries also had the political power in the City Council ("Stadsfullmäktige"). A third level of social influence was the interest groups and fraternal orders of different kinds of which, not unexpectedly, the same persons were members. An extensive system of sponsorship and intermarriage between the influential families in the

city justifies one in also reckoning with a "shadow city council" whose influence extended far beyond the visible decision-making processes.

The wealthy families socialized only between themselves generally speaking and it seems evident that especially the younger generation among the rich gave themselves up to a fairly self-indulgent and consumer-happy style of life. This gave offence not only to some of their elders, but also for instance to Smetana who was often several times a week invited to dinner and likewise to King Charles XV who was treated to sumptuous banquets when he visited Göteborg.

A frequent feature in such celebrations was music and other forms of cultural pursuits, varying within different bourgeois circles. Some merchant families cultivated a quite often very competent level of chamber music and in other respects as well music had the same important function in Göteborg drawing-rooms as in the corresponding circles elsewhere in Europe. Those of the leading European musicians who visited Göteborg on their tours, e.g. Ole Bull, Christina Nilsson, Joseph Joachim, Henri Vieuxtemps, Alexander Dreyschock, were also as a rule invited to private salons.

Because of the low income tax rate (1%) official responsibility was minimal. In Sweden Göteborg has been called the "City of Donations" and this kind of activity was footed on the great demand for public relief and also on the fact that the wealthy bourgeois class had every possibility to contribute. This was not a form of activity done on the quiet. On the contrary, several contemporaries testify to the fact that donating was prestiginous and governed by rules and that the hierarchical order among wealthy people should be made visible through the size of the contributions and through the order to be followed when people put their names down on a list of contributors. Most of the donations were aimed at social relief work and educational purposes. Contributions towards cultural pursuits were of lesser extent. The first examples of donations in the field of music were in the interest of new orchestras in the 1860s and 70s.

CHAPTER 2. BOURGEOIS MUSICAL LIFE IN GÖTEBORG, 1850–1880

Music in Public Surroundings

Military music, attached to the regiment whose headquarters was in the town, was a section of public musical life. The band paraded in town every day and the music executed was a much appreciated feature in the city's daily life. The military band also performed at regular concerts and, during the summer months, in

one or other of the parks. Besides, the musicians were in demand for private parties and celebrations of various kinds.

Church music was not as salient a feature. The reason for this was not only the Lutheran liturgy, essentially different from that of the Roman Catholic church, but also the west- country religious tradition of this period, known as "schartaunism" after its founder, Henric Schartau; a movement that took an almost ascetic view of music in connection with divine services. On the other hand the organists and precentors were, apart from their liturgical duties, an asset to musical life like the military musicians.

There was no real venue for concerts in Göteborg until a concert hall was built in 1905. There were, on the other hand, a number of localities used for concerts, the most traditional of them being *Bloms salong* in Blom's Hotel, in existence ever since the hotel was established in 1808. At the middle of the century this hall was rather the worse for wear. The ruling elite organized private concerts in the Stock Exchange building, *Börsen*, with rooms also for festivities (its full name was Göteborgs Börs- och Festivitets Byggnad). The general public was not admitted there. *Södra Hamngateteatern* (also known as Segerlindska teatern after the founder) was at this time worn down. Instead, the newly built *Nya teatern* of 1859 (as from 1880 called Stora teatern) became the stately combined theatre, opera-house, and concert hall that so many people had been looking forward to. Yet another locality used for occasional public concerts was *Frimurarlogens Pelarsal*, and the chamber music recitals given there, organized by Joseph Czapek and Bedřich Smetana together with August Meissner, lived on in people's memories. This hall, opened in 1806, remains the oldest of those used for concerts. In the summer season music was also performed in two parks, *Trädgårdsföreningens park* and *Lorensbergs park*.

The number of professional musicians at mid-century was not particularly large, excepting military and church musicians. This appears from the fact that a short time after he had settled in the city, Czapek was leader of the military band, organist in the synagogue and in the English church, leader of Harmoniska sällskapet, and music teacher in serveral schools. The lack of professsional musicians was a result of concert life not having been adjusted to the market as yet, as was to happen later on; and it was particularly in connection with the coming into existence of new orchestras that the number of professionals grew.

The older type of concert that prevailed before the days of orchestras was, in accordance with what has already been mentioned, largely dependent on the participation of amateur musicians. As a general rule it was a professional musician, resident or engaged for the occasion, who organized a concert and filled the programme with what could be achieved by amateurs and professionals. As a result the programmes often consisted of a large number of small items, often enough twenty or more, and it was very seldom that more ambitious works like sympho-

nies were performed in extenso. On the other hand the number of sung items was large, executed by soloists, male quartets and, choirs.

One of the largest kinds of auditorium, possibly the largest, for music performed in concert form in the nineteenth century was the theatre. The music presented could either be *scenic*, i.e. dances, songs, evocative music and suchlike connected with what happened in the play, or *entracte music*. Often both forms were used for the same occasion, thus giving the audience a whole evening's entertainment with the spoken word, singing, music and as often as not also stage dancing.

The size of audience at concerts varied to some extent dependent on what kind of concert. The most frequent kind attracted from 200 to 400 persons in most cases, but certain concerts given at special festivals or with particularly popular visiting players or singers could attract up to 2000 people. Concerts in churches when they happened also used to have large public support.

However, such considerable numbers were unusual and quite frequently the music reviewers in the two local newspapers, (*Göteborgs Handels- och Sjöfarts Tidning* and *Göteborgs-Posten*) complained about poor public support. There are also several unanimous reports about the fact that the real concert-going audience consisted of a few hundred persons belonging to the bourgeoisie and that the concerts attracted few persons from the middle class.

Music in Private Surroundings

As mentioned above music was an important ingredient of the drawing-room setting and one of the fine arts cultivated by several members of the bourgeoisie. The family members had different functions. Of the children it was, in Göteborg as elsewhere, in the first instance girls who were made to practise on the piano and who performed at dinners and celebrations. It was as piano teacher for the daughters of the bourgeoisie that Smetana was invited to come to Göteborg. A few sons also went in for piano-playing but more often for the violin or some other instrument at a more advanced age.

Of the women quite a few had a professional career behind them before they were married, in some cases international, e.g. Euphrosyne Abrahamson (née Leman). As married women they gave up their careers but for all that often took an anonymous part as "music lovers" at concerts. Smetana noted in his diary his amazement to find, at a soirée with Adelaide Leuhusen (née Valerius), that she sang with ease passages from *Lohengrin* at sight.

The men were more often instrumentalists and went in for chamber music but also for singing, for instance in male quartets. Several of the wealthiest big merchants were competent instrumentalists and could afford to furnish their homes with music salons where sometimes – as in the case of Carl Levgren – both grand

pianos, a double-manual pipe organ of the same make as the Cathedral one, and a double set of instruments for string quartets were at the disposal of guests. At his death the merchant Eugène Sundberg gave a sum of money which was used for founding *Sundbergska kvartettsällskapet*, in 1884, still in existence.

Yet another function filled by men was that of contributor to, and organizer of, the orchestras that were later created. These were undertakings entirely belonging to the male sphere.

Göteborg could boast the same kind of musical amateur societies that were common in other cultural areas in Europe, in the German-speaking area called *Liebhaberverein*. There were also other interest associations and fraternities in which music had an important uniting and ceremonial function. Seen in the perspective of official structures such associations were manifestations of the *idealistically conditioned public sphere*. They were all different kinds of fora for a special area of interest and for a particular class or category of society.

Several of them also represented what Habermas calls an *audience-oriented publicness*, a term implying that a society had the character of a private association (regardless of whether its statutes made it possible for anyone to become a member) but at the same time allowed for a certain degree of publicness in, for instance, the form of mentions in the local newspapers. The activities of such an association and the people whose exclusive right it was to be members contributed to giving it a high status and created respect and a mystical aura around it. The foundation for this was the existence of a general public that could only observe the association from a distance.

The most important of such societies in the field of music in Göteborg was *Harmoniska sällskapet*, which was founded in 1808 and existed throughout the century albeit in a far from flourishing state during some periods. Its members were representatives of the leading bourgeoisie. It was led by Smetana and during his years in Göteborg gave about three concerts per season for its own members in the Stock Exchange building. Great choral orchestral works were then performed by, for instance, Handel, Haydn, Mozart, and Mendelssohn. The society succeeded in gathering together for these concerts the best musicians and choir singers in the city.

There was also a clear distinction between private and public musical life but also cooperation between them and mixed forms, with not always a sharp distinction between the private and the public. But it also appears that the musical life in the private sphere sometimes created blockages for and paralysed the public. The activities of Harmoniska sällskapet offers an example in its performing the best kind of orchestral music but only for the wealthiest people in town. Another example is the experience that Smetana sometimes had in connection with his chamber music recitals. After having been invited to various families in the days preceding the concert and having performed his programme there, he was liable to find that only a small number came to listen on the day of the concert. Many

listeners had already heard the programme in a more comfortable setting without having to make their way to the public rendering.

New Currents. Musical Life Transformed

Three important events contributed to the expansive development of musical life in Göteborg particularly in the third quarter of the century. The first two were the respective arrivals of Czapek and Smetana and their work; the third was the creation of the new opera-house, Nya teatern, inaugurated in 1859.

Joseph Czapek (1825–1915) immediately became the most reputed musician in the city. Born in Prague he had, after finishing his studies at the conservatory, been leader in Josef Gungl's orchetra and also conductor at the Friedrich Wilhelmstädtische Casino in Berlin. In Göteborg he immediately set about organizing popular Casino concerts. Starting in 1854 he engaged a number of German professional musicians and with them, some military musicians, and the best of the local amateur musicians got an orchestra of some twenty members going and with it organized four or five times per season "classical concerts" comprising only four items each time, two of which were entire symphonies. That type of concert had until then never been arranged in Göteborg and it attracted attention even in the Capital – one of its musical periodicals declared itself amazed at what was going on in Göteborg.

Bedřich Smetana (1824–84) came to Göteborg in a period of his life characterized by personal adversities and the Habsburgian cultural and political oppression of his native country. The reason for his going to Sweden was that during a tour which comprised Göteborg Alexander Dreyschock had been asked by Eleonore Dickson, wife of a well-known merchant, if he knew of a good pianist who could think of settling in Göteborg as piano teacher for the daughters of the wealthy families. This was to be his chief occupation in Göteborg, but he also led Harmoniska sällskapet, organized a large number of concerts, and on two occasions wrote reviews of concerts in the leading local newspaper. He also composed a number of small works for piano and three symphonic poems: *Richard III*, *Wallensteins Lager* and *Hakon Jarl*.

In his diary Smetana complained continually, as he did in letters to Liszt, of his artistic isolation in the city. His stay in Sweden did not enrich Smetana except economically, but he contributed materially to raising the educational level of the city's musical elite. This happened through his pedagogical work, his instructing and rehearsing of choirs and his extensive concert activities. On the other hand he left no lasting results in the form of what might be termed a "Smetana tradition" and his own compositions have not been allt that often performed in Göteborg. This contrasts sharply with the attempts of certain writers and researchers

in Göteborg to create a Smetana myth in which he was made out to be more or less the father of Göteborg music.

Nya teatern has already been mentioned. The planning of the building was accompanied by plans for a theatre orchestra. Owing to the vicissitudes of the market and the concomitant rise in prices and delays in the building process, the plans for an orchestra were cancelled. But through a donation a fund was created which could give financial support to Czapek's orchestra on condition that it be put to the theatre's disposal when required.

CHAPTER 3. THE GÖTEBORG ORCHESTRA, 1862–1866

The Orchestra

In the spring of 1862 a subscription was started in aid of an orchestra to be. The work was organized by the city's leading merchants; they had tried in the previous year but then failed. The procedure was for people to be offered to put their names down for a fixed capital sum which was to constitute a *fund* for the orchestra and, secondly, for a sum constituting an *annual fee*. The size of the two sums was optional. For the fee, contributors had to engage to contribute regularly for a five-year period.

After sufficient contributions had been secured Czapek was appointed conductor and was charged with going abroad to engage musicians. The number of musicians in the orchestra varied from a minimum of 24 to a maximum of 28. About half of them, especially strings and woodwind, were Germans or Bohemians and the others, especially brass, were military musicians from the local regiment and as such under the guidance of Czapek.

Whereas the musicians from abroad were contracted for a twelve-month season the Swedes were engaged for each individual concert. Their fees were very low as a result of their representing instruments of lower status and also of the fact that they already had an income from their regiment. But the salaries of the foreign musicians were also very modest and the board of the orchestra was therefore forced to agree to a rise in salaries for the second season.

The Orchestra's Activities

Göteborgs orkester had surprisingly few independent activities. By and large it was used on a hiring basis by the theatre and opera companies that rented Nya

teatern. The management managed to reach a very advantegeous agreement with the theatre board, to the effect that all companies that rented the theatre should also employ the orchestra. This agreement guaranteed the orchestra's continued existence as long as opera companies visited the city; but when, before the beginning of a fifth season, no company declared any interest in using the building, the financial situation facing the orchestra became precarious. It is true that the orchestra was also employed by theatrical companies, but they paid less than the opera companies.

The two opera companies that visited the city were both German, viz. for the first season that of Emil von der Osten and for the three remaining seasons that of Carl Gaudelius. Particularly the first-mentioned appears to have been definitely sub-standard and it was subjected to constant criticism in the local papers. The reviews were – differently from what was customary at that time – uncompromising and totally negative.

Since the audience basis in Göteborg was so slender a company could stage an opera only two or three times whereupon a change had to be made to another opera. In a letter to a Stockholm musician Czapek complained that he was constantly forced to tackle new operas with one rehearsal only.

The establishment of an orchestra was meant to create a better climate for a more lively concert life. An initial ambition was also for the funds to be sufficient for creating a permanent choir, but such plans ceased to be discussed. It is remarkable, therefore, how restricted the orchestra's own work was. In all during the four seasons of activity seven concerts on a large scale, nine popular ones "à la Strauss" and twenty-six with programmes of light music out of doors in the summer season were given. On top of this three charity concerts for distressed citizens were given and Czapek was allowed to use the orchestra for his own purposes on two occasions. All in all this amounts to forty-seven concerts.

Czapek's musical ideal was conservative and chiefly relied on Viennese classicism and early Romanticism. This is true both of his own compositions and of the programmes he chose for his concerts. Beethoven was the composer most often represented, closely followed by Gade and von Weber. They were followed by Haydn, Handel, Mozart, and Mendelssohn. This shows how the international trend that William Weber describes and refers to as "How concerts went classical" reached Göteborg as well at mid-century and shortly after. Another characteristic of these "classical" concerts was the predominance of works by deceased composers – c. 60% – over works by composers still alive, c. 40%.

But there are also examples of trends in the repertoire and musical life of the century not shared by Göteborgs orkester, as for instance the new German school chiefly represented by Liszt and Wagner, which is a direct reflection of Czapek's personal preferences.

As mentioned above the public basis in Göteborg was slender for this kind of ambitious concert. The poor attendance, noticeable from the outset, can therefore have been a contributing reason for the management not daring to arrange a large number of concerts. The orchestra was wound up in the late summer of 1866 when no new opera company had shown any interest in renting the theatre; besides, a slump made those who had contributed less willing to assist in keeping the orchestra going.

To the chapter about Göteborgs orkester are added three appendices showing its repertoire, concerts, and musicians.

CHAPTER 4. RECOVERY, 1866–1872

The period between the two orchestras, viz. Göteborgs orkester and Göteborgs musikförening, coincided initially with a slump and later on with a recovering economy. Musical life reflected these changes and to begin with few concerts were organized. Harmoniska sällskapet was also inactive to begin with but picked up as from the season 1870/71.

When Göteborgs orkester ceased to exist the majority of the foreign musicians went back home. Some of them had disappeared during the spring after cashing in an advance payment, probably because they realized what was happening. However, some of them remained for a few years to come and three musicians settled permanently. Those who remained set up ensembles among themselves and gave concerts, mainly of a popular kind.

An event important not only for the city but for the musical history of the whole country was the fact that in 1867 the Cathedral church appointed a woman as its new organist, *Elfrida Andrée* (1841–1929). This was in many respects remarkable. Andrée was the first woman to have passed the organist examination in 1857 and with the assistance of her father she managed to bring about a change in law allowing women to hold positions as organists. She became the country's first woman organist and when a vacancy arose in the Cathedral in Göteborg she was appointed. Elfrida Andrée became one of the leading figures in the musical life of the city and worked as organist as well as pianist, conductor, and composer.

Other musicians who arrived from abroad and who worked in Göteborg for several years were the three Beyerböck brothers from Austria. *Beyerböckska kapellet* became a very popular ensemble which performed, sometimes independently, sometimes together with other temporary orchestras.

Apart from some other individual musicians who settled in town and thus increased the cadre of professional musicians, which in the wider perspective was

of importance, Göteborg was also visited by some international celebrities who gave concerts. To mention a few they included Carlotta Patti, Henri Vieuxtemps (together with Alfred Jaëll and Friedrich Grützmacher), Wilhelmina and Maria Neruda, Anton Rubinstein, Henryk Wieniawski, August Wilhelmj, Hans Christian Lumbye with his orchestra and Joseph Gungl with his orchestra.

One of the events most spoken of towards the end of the period was the bankruptcy of Nya teatern and the fact that the building was acquired by a nouveau-riche stove builder, to the profound indignation of the city's leading families.

CHAPTER 5. THE GÖTEBORG MUSIKFÖRENING ORCHESTRA, 1872–1878

As indicated above a recovery in the economy and in musical life was noticeable as early as 1870. Harmoniska sällskapet was revived, the number of concerts increased, and once again discussions were carried on about creating an orchestra.

The New Orchestra

Again, the prime movers were the city's leading merchants, aided this time by the dean of the Cathedral, the county lieutenant and the chief editor of the biggest local paper who together signed the appeal for a collection for an orchestra. This time there were also plans afoot for starting a school of music for the different instruments and later on the orchestra board also discussed the building of a concert hall. However, these plans did not materialize; only the planning of the orchestra came to fruition.

The know-how of those who took the initiative for achieving Göteborgs musikförening is striking in comparison with the planning of Göteborgs orkester. A very detailed budget was worked out, stating the size of donations required; the collection was then started and proceeded until the goal was reached. But the greater ability is particularly noticeable in the planning of the orchestra's activities: it was not to trust to income arising from visiting theatre and opera companies renting the theatre but instead to rely on its own varied work and thus gain better control of the proceeds.

As conductor of Göteborgs musikförening *Andreas Hallén* (1846–1925) was appointed. He was the son of one of the Cathedral clergy and had recently returned home after studies in Germany (Leipzig, Munich, and Dresden). Hallén was a devoted advocate of the "music of the future" (*die Zukunftsmusik*) and this was

to characterize the choice of programmes. Personally Hallén was something of a difficult customer and on several occasions there were quarrels and schisms between him and the musicians who considered themselves offended or unfairly treated by their conductor. Biographers of Hallén have testified to his harsh personality.

Göteborgs musikförening's orchestra was somewhat larger than its predecessor, with a minimum of twenty-nine musicians and a maximum of thirty-six. The new orchestra was structured like the earlier one, about half the number consisting of foreign musicians on a twelve-month season contract (chiefly strings and woodwind) and the other half of Swedes, mainly military musicians responsible for the brass section. Before the orchestra was constituted Hallén was charged with going abroad, like Czapek before him, to engage musicians. When later on the orchestra was in need of complementary musicians, they were more often recruited through music agencies in Germany, an indication of the organizational development in comparison with what had taken place in the case of the earlier orchestra.

Just as in the case of Göteborgs orkester, the direction of Göteborgs musikförening calculated with lower fees for the musicians than they were later obliged to agree to. After barely managing to subsist on the poor salaries during the first season, the foreign musicians threatened mass notice during the second year if salaries were not raised. A large number of letters bearing the same date and with by and large the same wording indicates a joint action. The musicians' terms of appointment were very uncertain and as a rule it sufficed with a declaration on the part of Hallén of the inadequacy of a musician for him to be dismissed. Moreover, the musicians were forbidden to organize concerts on their own without the permission of the board.

The Orchestra and its Work

As mentioned above Göteborgs musikförening had their own independent activities as different from Göteborgs orkester. Each season ten subscription concerts were given at Nya teatern. In the summer season the orchestra performed daily, mostly divided into small ensembles, in one of the parks in the period 1 June to 15 September. During one season the orchestra organized a large number of popular concerts with music in or around some café. Besides, charity concerts of various kinds were also given and both Hallén and the musicians were sometimes allowed to arrange concerts and to keep the proceeds. During the last season the board and some of the musicians organized a series of chamber music recitals.

Work involving other organizers was also lively, particularly thanks to visiting theatre troups that hired the orchestra for the customery scenic and entracte

music. On the other hand not a single opera company visited Göteborg as had been the case in the sixties. On a few occasions a number of singers rented Nya teatern to perform some operas for a short time, but such occurrences were few and far between. On the other hand playing for theatre companies happened frequently and in certain seasons the orchestra had almost three hundred commitments of that kind.

A study of the list of subscribers for the subscription concerts shows that the audience very largely consisted of contributors to the orchestra. This accounts for the particular solicitude and care evinced in the planning. During each season one to three of the concerts were performed with the assistance of the choir of Harmoniska sällskapet, which enabled the orchestra to play major works for soloists, choir and orchestra. This is remarkable seen in a perspective of public access, since earlier on Harmoniska sällskapet had always been of a private character and had only given concerts for the benefit of its own members and friends. Now they performed officially with professional musicians to an entrance-fee paying audience.

From the outset the aim was to give the concerts a weighty symphonic profile with a small number of works comprising at least one symphonic work. It soon turned out, however, that this kind of programme was not what the public wanted. The management therefore decided to change the general set-up, giving the concerts a more popular appeal primarily through the choice of works but also through the invitation of popular guest performers. The change resulted in larger audiences.

This necessity for the orchestra and its management to conform to the prevailing taste was an entirely new experience. The basis for a bourgeois public sphere adjusted to conditions on the market, which Göteborgs musikförening exemplifed, differed materially from the basis for the more idealistically conditionned bourgeois public sphere which Czapek's earlier orchestras had illustrated. The new factor to be taken into consideration was the conflict between profitability and artistic standards. It is a conflict specific for the bourgeois public sphere proper.

The tendency towards popularization of the subscription concerts was opposed by a quite different tendency, namely Hallén's strivings to present the new modern, and particularly the modern German, music. It is true that the most often played composer was Beethoven (43 occasions), but Wagner took second place (30), which is remarkable considering the conservative audience taste.

In accordance with the original plans the orchestra was also expected to give regular concerts of popular music with cheaper entrance fees, aimed at what the initiators referred to as the "wider public". It was in fact only during the season 1876/77 that popular concerts were organized but then on the other hand on a large scale. From 4 November 1876 until 26 March 1877 eighty-two concerts

were given, which during long periods meant almost daily ones. The series came to an abrupt end, just as it had started.

To begin with, the venue was a newly built theatre auditorium belonging to the recently established workers' association, Göteborgs arbetareförening, which goes to show that the popular concerts were partly aimed at attracting the middle and lower classes. After some time, however, they were moved to the premises of a café-patisserie in the chief hotel, Hotell Haglund, newly redecorated. The audience were seated at small tables and were served light refreshments so that the concerts functioned as café music rather than as proper concerts.

At first there was some interest taken in these concerts, but gradually the interest thinned out which was probably one reason why they ceased to operate after some time. The repertoire was typical entertainment and dance music, members of the Strauss family being the most freqently played composers.

The outdoor concerts were given each summer from 1 June until 15 September in one or other of the parks, with a reduced ensemble from the orchestra. In both the parks there was a café whose owner entered into an agreement with the orchestra management about this summer season music. Once the agreement had been signed the management was relieved from further work and could just wait for the proceeds to arrive. The summer concerts were one of the most profitable activities of the orchestra.

Göteborgs musikförening may in many respects have been a more successful enterprise than Göteborgs orkester, but it also found itself in difficulties which in the end necessitated its winding-up. The reason for this was above all the financial problems caused by insufficient public support. When this coincided with an increasing slump the management found it hard to get those contributing to give continued financial support to the orchestra. In the summer of 1878, at the end of the summer concerts, the decision was thus taken to windup the orchestra.

Added to the chapter about Göteborgs musikförening are four appendices containing the repertoire, the concerts, the musicians and invited guest artistes.

CHAPTER 6. A BRIEF SURVEY. ORCHESTRAS IN THE PERIOD 1878–1905

After Göteborgs musikförening had ceased to exist no new attempts to create a professional orchestra were made until Göteborgs orkesterförening (to-day Göteborgs symfoniker) was established in 1905. There were, however, ensembles of various sizes, the foremost being the one attached to Stora teatern (until 1880 called Nya teatern). Occasional concerts were arranged through combinations of

the ensembles active in restaurants, at Stora teatern and, as before, military musicians.

A person who became a central figure in the city's musical life in the last quarter of the century was *Karl Valentin* (1853–1918), youngest child of a merchant family that had been of great importance for music in Göteborg earlier on as well. Valentin – who had also been awarded a doctor's degree in musicology at the University of Leipzig following a study of Swedish folk tunes – concentrated his energies on choral activities and led Harmoniska sällskapet until 1897; he then moved to Stockholm to become Secretary-General of Kungliga Musikaliska akademien (the Royal Academy of Music).

Of even greater importance for activities involving orchestras was the City Notary, later Mayor, *Peter Lamberg* (1857–1924). He was not a musician but his greatest private interest was trying to develop public musical life. In the season 1892/93 he managed to get together an orchestra consisting of fifty-six players for three concerts, the biggest one so far in the history of the city. As from the year 1900 he was a member of a committee whose ambition was to achieve the building of a concert hall. The original intentions of the committee came to nothing, but the plans were altered and resulted in a wooden concert building on the so-called drill ground, Exercisheden, in central Göteborg. The building was inaugurated in February 1905 and in the spring of that year Göteborgs orkesterförening was established, with an orchestra of forty-five players led by a German, Heinrich Hammer. This concert hall was accidentally burnt down in 1928. In 1935 Göteborgs Konserthus, situated at Götaplatsen, was inaugurated. It remains the headquarters of Göteborgs Symfoniker.

CHAPTER 7. SUMMING-UP AND DISCUSSION

In the final chapter a comparison is made between the different orchestras established: that of Joseph Czapek, Göteborgs orkester, and Göteborgs musikförening. In general terms it is possible to discern a line of development with the orchestras growing in size, organization, financial stability and planning and also in activities and breadth of repertoire.

In the perspective of publicness this means that the orchestra of Musikföreningen – which is an example of the most fully developed and most economically market-adjusted bourgeois public sphere – was more stable in organization and economy than the earlier orchestras. This is true also in comparison with Göteborgs orkester which did not plan its activities with equal care and instead relied on being hired. However, opposed to the organizational and economic strength

of Musikföreningen was the demand for profitability, which compelled the orchestra to make artistic compromises.

One might ask why orchestras were set up at all in Göteborg since in fact the city lacked the necessary audience basis for such a great and economically precarious organization. Certainly the interest in music that existed in sections of the bourgeoisie was of fundamental importance for these people to make economic sacrifices in the interest of establishing orchestras. For this purpose the artistic and pedagogical contributions made by Czapek and Smetana in the 1850s meant a great deal for the deepening of interest, knowledge, and understanding of the importance of a better developed official musical life.

It would, however, be a mistake to study the orchestras as something a priori destined to come into existence. Instead, it is necessary to study how the leading layer of society in command both of economic and political life on top of that assumed responsibility for certain cultural questions. The creation of orchestras has therefore to be seen more in the light of a generally prevalent organizational ambition and sense of duty in the ruling circles. The primary issue was not to create an orchestra but rather to assume responsibility for such questions in the sphere of musical life that were either too large to be fitted into the private sphere or were not an integral part of municipal responsibility. The reason why the question could not be discussed and handled by the City Council was that music was still considered to be so much a private concern that the community was not to be burdened with it. It was in this vacuum between the official, the private, and the municipal that voluntary donations and responsibility fitted in. In such work and in the field of music the establishment of orchestras was among the most complicated projects that the ruling circles could embark on.

The question why such attempts were made at all has also got to do with the city's special structure. The explanation is to be found in a strong bourgeois sphere and a corresponding low or non-existant representative publicness. Göteborg was quite simply the concern of the bourgeoisie. From the outset the city had been governed by people characterized by a determination to be the new social class, with responsibility for creating a new community. It was in early nineteenth-century Göteborg that this class, the bourgeoisie, first established itself. A new form of democracy was created there: the democracy of the capital. There were no limits for those who had money enough to carry their ideas into effect; it was just a question of achieving unity and agreement with the other brethren in the ruling circle. To assist them they had vast numbers of cheap labour.

But the bourgeois sphere in its later shape did not come into existence at the moment when the bourgeoisie entered the stage. The bourgeois sphere did not have a perennially valid shape: it continually found new forms according to its being influenced by economical, educational, individual and other social factors.

The different intermediary forms that took shape in the course of this historical process moved organically one way or the other It would be mistaken to regard the process as part of a linear chain of developemt determined once for all and leading to a "final goal". Depending on the influence of different factors there was sometimes *progress* towards a more elaborate intermediary form and sometimes *regress* to an earlier existing one. The period between Göteborgs orkester and Göteborgs musikförening exemplifies the latter phenomenon when a new mixed form arose through the active participation of amateurs.

When the market-adjusted bourgeois sphere could not gain a foothold because general prosperity was too low and the economic development not favourable enough, the idealistically conditioned bourgeois sphere gained in importance again. Again bourgeois culture found its way into the drawing-rooms, which served as a kind of backyard for the public bourgeois culture.

In so far as the intermediary forms were an accretion and a positive thing in musical life it was also natural that they should have been an enticement for the ruling circles to take new measures for the growth of musical life, and they did that to the extent that financial resources and public support permitted .

Of decisive importance in the growth and development of the musical life and the forms of the public sphere was the audience basis. This study shows throughout that for the most part the audience consisted of a few hundred individuals in the wealthiest bourgeoisie. The middle class layers that today normally constitute a large part of the concert-going public simply did not exist to any large extent in the period under discussion.

The final discussion concerns the opposition embodied in the title of the dissertation, namely that between art and commerce, and this opposition runs through the whole study. Depending on who has been the mouthpiece the cultural life of the city has either been shown up as an example of far-sightedness and a progressive spirit or as an example of shopkeeper mentality. In support of the first-mentioned alternative have been adduced in this study the attempts that were really made to develop the city's cultural life, often enough impressive endeavours seen in relation to what happened in the capital city, three times as large and with entirely different resources in the form of institutions and central government offices. As an example of the other alternative, Göteborg as a shopkeeper town, is mentioned what the different kinds of artists themselves thought of the place and the lacking support which they thought given them in their endeavours to develop the city's cultural life.

FÖRKORTNINGAR

ASA	Elfrida Andrées samlingar i Andrée-Stenhammar-arkivet
BWV	Bach-Werke-Verzeichnis
DBL	Dansk biografisk leksikon
f.	följande sida
ff.	följande två sidor
GAF	Göteborgs Arbetareförening
GAK	Göteborgs adresskalender
GGF	Göteborgs garnisonsförsamling
GHF	Göteborgs Haga församling
GHT	Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning
GKaF	Göteborgs Katolska församling
GKrF	Göteborgs Kristine församling
GLA	Landsarkivet i Göteborg
GMF	Göteborgs musikförening
GO	Göteborgs orkester
GOK	Göteborgs orkesterkassa
GP	Göteborgs-Posten
GSA	Göteborgs stadsarkiv
GSM	Göteborgs stadsmuseum
GTM	Teaterhistoriska museet i Göteborg
GU	Göteborgs universitet
GUB	Göteborgs universitetsbibliotek
GVF	Göteborgs Vasa församling
HS	Harmoniska Sällskapet
KB	Kungliga biblioteket, Stockholm
KB	Konungens befallningshavande
KMA	Kungl. Musikaliska akademien
LMA	ledamot av Kungl. Musikaliska akademien
MAB	Musikaliska akademiens bibliotek, Stockholm
MGG	Die Musik in Geschichte und Gegenwart
NE	Nationalencyklopedin
NG	The New Grove Dictionary of Music and Musicians
NTAB	Nya Theateraktiebolaget i Göteborg
rdr bko	riksdaler banko
rdr rgs	riksdaler riksgälds
rdr rmt	riksdaler riksmynt
rdr sp	riksdaler specie
rec., Rec.	recitativ
s.	sidan
ss.	sidorna
SAK	Stockholms adresskalender
SBL	Svenskt biografiskt lexikon
sig.	signum
SMK	Svenska män och kvinnor
Sohlex/1	Sohlmans musiklexikon första upplagan
Sohlex/2	Sohlmans musiklexikon andra upplagan
STM	Svensk tidskrift för musikforskning
THM	Teaterhistoriska museet, Göteborg

Förkortningar för instrument och orkesterstämmor

vl1	förstafiol	fl	flöjt	hrn	valthorn
vl2	andrafiol	ob	oboe	trp	trumpet
vla	altfiol	klar	klarinett	trb	trombon
vcl	violoncell	fag	fagott	pka	puka
kb	kontrabas			slgv	slagverk
kplm	kapellmästare				
km	konsertmästare				
pi	piano	ob1	försteoboe		
org	orgel	1 ob	1 oboestämma		
hrp	harpa		osv. för övriga instrument		

KÄLLOR OCH LITTERATUR

I denna förteckning anges ibland källor endast som de *samlingar* vari de förekommer på olika arkiv. Mer detaljerade angivelser med signum för enskilda källor ges i den löpande framställningen i fotnotssystemet. Detta har praktiska orsaker som i fallet med Smetanamuseet, där brev, dagböcker, motivbok, notationsböcker, anteckningsböcker för elever med mera utgör mer än hundra enskilda källdokument. Samma förhållande gäller med källmaterialet för orkestrarna.

ARKIVALIER

Offentliga arkiv, Bergen

Bergen Offentlige Bibliotek

Griegsamlingen

Offentliga arkiv, Göteborg

Göteborgs Katolska församling (GKaF)

Liber Status animarum pro Missione catholica Gothenburgensi 1866 (medlemsbok från 1866, utan paginering), GKaF/LSA
Församlingsbok för GKaF (från 1910), GKaF/FB
In- och utflyttningsbok för GKaF (från 1896), GKaF/IUB

Göteborgs Kristine församling (GKrF)

Församlingsboken

Göteborgs landsarkiv (GLA)

Göteborg Gustavi
Göteborgs Domkapitels Skiljobrefsbok 1862–1889, Göteborgs Domkapitel B IV:1
Göteborgs garnisonsförsamling (GGF)
Göteborgs hagaförsamling (GHF)

Huvudbok över utländska resande september 1844–juli 1847, Göteborgs och Bohus länsstyrelse, Landskansliet, C IIb:2
Huvudbok över utländska resande juli 1847–1852, Göteborgs och Bohus länsstyrelse, Landskansliet, C IIb:3
Journal över utländska resande 1846–60, Göteborgs och Bohus länsstyrelse, Landskansliet, C IIa:2
Prytz, Carl Gustaf: *Minnen och anteckningar 1882–1897*, enskilda arkiv A 331
Wijkska familjearkivet: *Förteckningar över middagar givna i Göteborg 1871–94*, enskilda arkiv A 265

Göteborgs stadsarkiv (GSA)

Göteborgs orkesterkassa (GOK, registrerad under *Göteborg orkesterförening*)
Göteborgs musikförening (GMF, registrerad under *Göteborg orkesterförening*)
Harmoniska sällskapet (HS, registrerad under *Göteborg orkesterförening*)

Göteborgs stadsmuseums arkiv

Amatörernas Sångförening, i "Göteborg allmänt. Ideella- och idrottssammanslutningar. Kamratföreningar I"
Bergendahl, i "Personhistoria" folioformat
Bergendahl, Axeline, i "Personhistoria" folioformat
Czapek, Joseph, i "Personhistoria" folioformat
Mraz, Josef, i "Personhistoria" folioformat

Göteborgs universitetsbibliotek (GUB)

Bildningscirkeln i Göteborg, signum H 13:1
Berg, Wilhelm: *Gnistan-anteckningar, minnen, tidningsurklipp m.m.*, 1 band, signum H 51:41g
Czapek, Joseph: *Biographica*
Czapek, Wenzel: *Minnen*
Hedlund, S.A.: Brevsamling
Kraus, Arnost: *Smetana* (Handskrivet häfte på svenska), signum 440
Nya Musikföreningen i Göteborg, signum Acc. 1962:14
Nya Theateraktiebolaget i Göteborg
Okatalogiserad affisch- och programbladssamling
Prytz, Carl Robert 1913: Specialinbundet exemplar av Beckman 1851 (se litteraturlistan) med extra opaginerade anteckningsblad. Boken har ägts av bland andra Carl Robert Prytz som har kommenterat Beckmans uppgifter. Handanteckningarna av Prytz är daterade 19.1.1913.
Smetana, Bedřich: Smetanaarkivet
Wieselgren, Peter: Brevsamling

Göteborgs Vasa församling (GVF)

Församlingsboken

Stadsbyggnadskontorets arkiv, Göteborg

Robert Söderqvist: *Karta öfver Göteborg sammandragen efter äldre och nyare kartor år 1872*

Teaterhistoriska museet (GTM)

Bror Carl Malmbergs ritningar till Nya teatern
Smetana-arkivet

Offentliga arkiv, Stockholm

Adolf Fredriks församling (AFF)

Församlingsboken

Konsthögskolans arkitekturskola

Adolf W. Edelsvärds receptionsalbum

Kungliga biblioteket (KB)

Programblad, affischer, matsedlar
Valentinska familjearkivet (Karl Valentins familjearkiv), L 112

Musikaliska akademiens bibliotek (MAB)

Brevsamlingen
Elfrida Andrées samlingar i Andrée-Stenhammar-arkivet (ASA)
Katalog öfver Elfrida Andrées musikaliska kvarlåtenskap
Joseph Czapek: *Fröjda-Polketta, componerad och Mamsell Fröjda Gumpert vänskapligt dedicerad,* autograf
Andreas Hallén: *Häxfållan*, autograf
Palm, J.: *Samlingar tillhörande Swenskt musikaliskt och dramatiskt Lexicon i 2 delar.* Odaterad handskrift i lexikonform (sig. Handskrift 124–132).
Del 1 består av 4 häften och del 2 består av 2 häften. Handskriften har tidigare tillskrivits W. Berg, men tillskrivs nu J.Palm, vilket också är en supplerad anteckningen i handskriften.
Se vidare under "Källmaterial" i kapitlet "Inledning" sidan 40.

Musikmuseet (MM)

Skandinaviska samlingarna, stora och lilla
Tobias Norlinds lappkatalog

Riksarkivet

Reglor för Harmoniska Sällskapet i Götheborg. Beslutne och antagne d. 21. Mars 1812 Tryckt hos Geo. Löwegren, Göteborg, 1812 (RA:s bibliotek, kapsel "Teater och Musik, Lokal A–Ö, utom Stockholm)

Svenskt musikhistoriskt arkiv (SMA)

Personindex

Offentliga arkiv, Prag

Smetanamuseet (Muzeum Bedřicha Smetany)

Brev
Dagböcker, för en redogörelse av befintliga, se fotnot nr 54 sidan 37.
Anteckningsböcker för Alida Elliots och Louise Fürstenbergs undervisning
Notationsbok för Smetanas musikinstitut
Motivbok, tidningsartiklar, översättningar av svenska recensioner, autografer

Enskilda arkiv

Brattska släktarkivet, Riksarkivet

(Deponerat på KB, arkivansvarig: Carl Gustav Bratt, Stockholm)

Peter Lambergs arkiv, Göteborg.

Vår familjs ursprung, 1924 (Maskinskrivet biografiskt manus av borgmästaren i Göteborg Peter Lamberg (1857–1924). Ej publicerat. I förvar hos sonsonen konstnär Peter Lamberg, Göteborg.)

Emil Levans arkiv, Lund

(Samling med brev till och från Emil Levan. Originalen finns i förvar hos sonen Albert Levan i Lund, som dock har tillställt mig åtskilliga avskrifter av dem.)

Per Johan Ållanders arkiv, Lund

(Betyg m.m. från Kungl. Musikaliska akademien. I förvar hos dottersonen Per Erlanson, Lund.)

Intervjuade personer

Abramson, Hans, Göteborg, regissör, 12.10.1995 och 10.11.1995
Edenstrand, Åke, Jönåker, fil. kand. och musikkonsult, 29.11.1995 med flera gånger samt med brevväxling. Åke Edenstrand har inventerat källmaterial av olika slag för svenska militärmusiker, orkestrar i allmänhet och teaterorkestrar i synnerhet med anknytning till Stockholm. Han har bidragit med kompletterande information om de musiker som ingick i de undersökta orkestrarna.
Edlén, Håkan, Göteborg, musiker och Czapekforskare, 11.1.1995
Levan, Albert, Lund, son till Emil Levan, 2.2.1995, 23.3.1995
Waidele, Lars, Göteborg, VD för Waidele musikaffär, 12.9.1991
Zachrisson, Torborg, Göteborg, organist, 8.10.1980

TRYCKT MATERIAL

Kartor

Södergren, A. 1923: *Historiskt kartverk över Göteborg upprättat för jubileumsutställningen i Göteborg 1923*, Göteborg
Söderqvist, Robert 1872: *Karta öfver Göteborg sammandragen efter äldre och nyare kartor år 1872*, Göteborg

Lexikon

Bauck, Wilhelm 1871: *Musikaliskt real-lexikon.* Stockholm
Bernsdorf, Eduard 1856–61: *Neues Universal-Lexikon der Tonkunst.* 1–4, Dresden
Česko Slovenský Hudební Slovník osob a instituci, (Tjeckoslovakiskt musiklexikon över personer och institutioner), Prag 1963
Die Musik in Geschichte und Gegenwart. (MGG) Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Bärenreiter Verlag, Kassel und Basel 1949–86
Höijer, J. Leonard 1864: *Musik-Lexikon. Omfattande den theoretiska och praktiska tonkonsten, biographier öfver de förnämste in- och utländske musikförfattare, tonkonstnärer och dilettanter ... m.m. ... Efter de nyaste och tillförlitligaste källor utarbetadt.* (med *Supplement-hefte*), Abr. Lundquist, Stockholm
Illustreret musiklexikon. Utgivare: Hortense Panum och William Behrend. A. Achehoug & Co, København 1924
Lexikon des Blasmusikwesens. Utgivare: Wolfgang Suppan, Blasmusikverlag Fritz Schulz, Freiburg im Breisgau, 1973
Mendel, Hermann 1870–83: *Musikalisches Conversations-Lexikon.* 1–12, Berlin
Nationalencyklopedin. (NE) Bokförlaget Bra Böcker, Höganäs 1989–1996
Norlind, Tobias 1916: *Allmänt musiklexikon,* 1–2, Wahlström & Widstrand, Stockholm
Norlind, Tobias 1927–28: *Allmänt musiklexikon,* 1–2, andra omarbetade upplagan, Wahlström & Widstrand, Stockholm
Otavan iso musiikkitietosanakirja (finskt musiklexikon), band 4, Keuruu 1978

Pazdírek, Franz 1904–10: *Universal-Handbuch der Musikliteratur,* Vol. I–XII, Fritz Knuf, Hilversum (nytryck 1967)
Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett. Herausgegeben von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring, Piper, München 1986–
Sohlmans musiklexikon, första upplagan (Sohlex/1), Stockholm 1948–52
Sohlmans musiklexikon, andra upplagan (Sohlex/2), Stockholm 1975–79
Stieger, Franz 1975–83: *Opernlexikon* I–IV, Hans Schneider, Tutzing 1975–83
Svenska akademiens ordbok. (SAOB) band 14, Lund 1937
Svenska män och kvinnor, Band 1–8, Albert Bonniers förlag, Stockholm 1942–55
Svenskt biografiskt lexikon, Stockholm 1918–
Svenskt konstnärslexikon, Allhems förlag, Malmö 1952–67
The New Grove Dictionary of Music and Musicians. (NG) Macmillan Publishers Limited, London 1980

Musikalier

Haeffner, J.C.F.: *Koralbok,* 1820
Sandström, Israel: *Melodier till svenska psalmboken,* Stockholm 1877
Schulhoff, Jules: *Souvenir de Moscou – Chant du Pêcheur,* för piano solo (Österreichische Nationalbibliotheks Musiksamlung)
Wagner, Richard: *Lohengrin.* Partitur, Edition Eulenburg
Vieuxtemps, Henri: Violinkonsert nr 1, Partitur

Periodica

Dagens Nyheter
Göteborgs adresskalender 1857–
Göteborgs Dagblad 1829
Göteborgs Handels- och Sjöfarts Tidning 1850–
Göteborgs-Posten 1858–
Göteborgs stadsfullmäktiges handlingar 1863–
Idun 1913
Morgon-Posten 20.11.1897
Ny illustrerad tidning 1892
Ny tidning för musik 1853–1857
Skarpskytten 1851 nr 1–4 (Nr 1–2 finns på Lunds universitetsbibliotek och nr 3–4 finns på Göteborgs universitetsbibliotek.)
Stockholms adresskalender 1890
Stockholms Posten 10.1.1784
Svenska scenen. Tidning för scenisk konst, 1917
Såningsmannen. En illustrerad veckotidning för svenska folket. 25.6.1910
Tidning för theater och musik 1858–1859
Neue Zeitschrift für Musik

OPUBLICERAT TRYCK

Edlén, Håkan 1966: *Joseph Czapek. En märkesman i Göteborgs musikliv 1825–1915,* uppsats för trebetyg i musikforskning, Uppsala universitet, 1966, stencil

Fritz, Martin: Opublicerat manuskript till kommande bok om Göteborgs ekonomisk-historiska utveckling under 1800-talet, under publicering 1996

Lönn, Anders, *Elfrida Andrée. Presentation av ett nytt källmaterial, biografiska notiser samt verkförteckning,* uppsats för tre betyg i musikforskning, Uppsala universitet, vt 1970, stencil

Lööf, LarsOlof: Opublicerat manuskript om Göteborgs fotohistoria

Ozolins, Berit 1970: *Musiknotiser i boupptecknings åren 1690–1854. Arkivstudier inför en undersökning om Göteborgs musikhistoria.* Uppsats för tre betyg, musikvetenskap, Göteborg universitet

Prytz, Adolf 1860: *Minnestal öfver fru Jeanna Elisabeth Åkerman, född Bauck, som afled i Dresden den 27 maj 1859, hållet uti Harmoniska sällskapet i Götheborg å första derefter inträffade soirée, den 10 december 1859.* Göteborg (finns på Göteborgs universitetsbibliotek)

Sanner, Lars-Erik 1955: *Ludvig Norman. Studier kring en svensk 1800-talsmusiker med särskild hänsyn till hans konsertverksamhet och ungdomskompositioner.* Licentiatavhandling i musikforskning, Uppsala universitet (finns även på Musikaliska akademiens bibliotek)

Stenhammar, Elsa: *Boken om Elfrida Andrée.* Elfrida Andrées samlingar i Andrée-Stenhammar-arkivet, Musikaliska akademiens bibliotek

Telander, Anna-Lena 1995: *Euphrosyne Abrahamson (1836–1869). Från Kungliga Teatern till Nyfikeliden eller Prima Donnan som blev socialarbetare,* uppsats för 60 poäng i musikvetenskap, Göteborgs universitet

Walde, Otto: *Katalog över gods- och släktarkiv samt enskilda personers samlingar av brev och papper i offentlig och enskild ägo.* 1–58, suppl. 1–3, brevreg. 1–5. (Faksimil av handskrift färdigställd under 1950-talet. Tillgänglig vid svenska universitetsbibliotek.)

ANFÖRD LITTERATUR

Adamson, Rolf 1974 : "Olof Wijk den äldres affärsverksamhet", i *Göteborg Förr och Nu,* 9, ss. 9–65, Göteborg

Af Smetanas Breve og Dagbøger. Utgivare C. Hovgaard Jacobsen, København 1956

Ahlström, Johan Niclas 1858: *Musikalisk fick-ordbok för tonkonstnärer och musikvänner innehållande förklaring öfver alla främmande konstord ... jemte korta biografiska skizzer öfver de utmärktaste ... tonkonstnärer.* 3:e betydligt tillökade upplagan, Stockholm (1:a uppl. Göteborg 1852)

Album för Nya theatern i Göteborg, innehållande förteckning å tyska Operasällskapets Personal, äfvensom å de operor, hvilka gifvits från den 17 December 1861 tilll den 30 April 1862. Utgiven av Carl Lüders, Göteborg 1862

Album för Nya theatern i Göteborg, innehållande förteckning å tyska Operasällskapets Personal, äfvensom å de operor, hvilka gifvits ... (1864/65). Utgiven av G. Schulz och F. Bashelli, Göteborg 1865

Album för Nya theatern i Göteborg, innehållande förteckning å tyska Operasällskapets Personal, äfvensom å de operor, hvilka gifvits ... (1865/66). Utgiven av Bertha Rosenberg, Göteborg 1866

Alin, Sven Folke 1943: "Musiklivet i Sundsvall genom tiderna." i *STM* 25 (1943), ss. 87–114

Altmann, Wilhelm 1919: *Orchester-Literatur-Katalog. Verzeichnis von seit 1850 erschienen Orchester-Werken.* Leipzig

Amatörernas Sångförenings katalog för arbetsåret 1864–1865. Göteborg 1865

Andersson, Greger 1982: *Bildning och nöje. Bidrag till studiet av de civila svenska blåsmusikkårerna under 1800-talets senare hälft.* Dissertation i musikvetenskap, Uppsala universitet, Acta universitatis Upsaliensis, Studio musicologica Upsaliensia, Almqvist & Wiksell

Andersson, Greger 1982a: "Vad slags musik spelade nykterhetslogens mässingssextett?" i *STM* 1982, ss. 29–55

Andersson, Otto 1939: *Johanna von Schoultz. I sol och skugga.* Förlaget Bro, Åbo

Attman, Artur 1963: *Göteborgs stadsfullmäktige 1863–1962.* I:1 1863–1913, Göteborg

Attman, Artur 1979: "Hur Göteborg blev Göteborg." i *Tre föreläsningar 1978*, Kungl. Vetenskaps- och Vitterhetssamhället i Göteborg

Attman, Artur 1981: *Hjälpkassan för köpmän i Göteborg 100 år.* Göteborg

Attman, Artur 1984: "Näringsliv och samhälle", i *För hundra år sedan – skildringar från Göteborgs 1880-tal,* ss. 17–25, Göteborgs historiska museums årsbok 1982–1984

Attman, Artur m.fl. 1971: *Göteborgs stadsfullmäktige 1863–1962. III: Stadsfullmäktige, stadens styrelser och förvaltningar,* Göteborg

Bach, Emanuel 1886: "Joseph Czapek", i *Svensk musiktidning* 6 (1886):5 ss. 33–34

Backman, Christina 1956: "Orphei vänner. Ett bidrag till Göteborgs musikhistoria", i *Ord och Bild* 65 (1956), ss. 127–133

Bagge, Gösta m.fl. 1933: *Wages, Cost of Living and National Income in Sweden 1860–1930 by the Staff of The Institute for Social Sciences, University of Stockholm,* 1–2, Part one, London – Stockholm

Ballstaedt, Andreas och Widmaier, Tobias 1989: *Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis.* Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft Band XXVIII. Franz Steiner Verlag Wiesbaden GmbH, Stuttgart

Baselt, Bernd 1984: *Händel-Handbuch. Band 2. Thematisch-systematisches Verzeichnis: Oratorische Werke, Vokale Kammermusik, Kirchenmusik.* Bärenreiter Kassel, Basel, London

Bauck, Wilhelm 1871, se ovan sidan 582 under "Lexikon".

Bauck, Wilhelm 1878: *Sjelfbiografisk skizz 1872* (utgivare: Adolf Lindgren), Stockholm

Baumol, William J. och Bowen, William G. 1966: *Performing Arts – the economic dilemma. A study of problems common to theater, opera, music and dance.* New York

Beckman, Edvard 1851: *Götheborgs Grädde, förr och nu. Mysterier af en Gräddling,* Hamburg

Beckman, Edvard 1852: *Utan namn. Novell af en Gräddling,* Hamburg

Berg, Wilhelm1896, 1898, 1900: *Anteckningar om Göteborgs äldre teatrar.* 1–3. Göteborg

Berg, Wilhelm 1907: "Historisk inledning", i *Göteborgs Musikrevy* 1 (1907) s. 3–7

Berg, Wilhelm 1914: *Bidrag till musikens historia i Göteborg 1754–1892.* 1–2, Göteborg

Berg, Wilhelm: *Gnistan-anteckningar ...* Se ovan under "Offentliga arkiv, Göteborg", Göteborgs universitetsbibliotek, sidan 579

Berg, Adolph och Mosby, Olav 1945: *Musikselskabet Harmonien 1865–1956.* Band 1–2, A.s John Griegs Boktrykkeri, Bergen

Bernsdorf, Eduard 1856–61. Se ovan sidan 582 under "Lexikon".

Berrman, Gösta och Ideström, Lars 1983: *Göteborgs Arbetarinstitut 1883–1983. Jubileumsskrift.* Göteborg

Bidrag till Sveriges officiela statistik. A) Befolknings-statistik. Ny följd. Statistiska Central-byråns underdåniga berättelse (för 1862 och 1872), Stockholm

Björklund, Gustafva 1857: *Kokbok.* Fjerde tillökade och genomsedda upplagan, Stockholm

Björkman, Rudolf 1908: *Småländska husar-kvintetten,* Eksjö

Bodman, Gösta 1926: *Göteborgs industrihistoria i siffror 1747–1920,* Göteborg

Bohman, Stefan 1985: *Arbetarkultur och kultiverade arbetare. En studie av arbetarrörelsens musik.* Dissertation Stockholms universitet, Nordiska museets handlingar 103, Stockholm

Bonnier, Isidor Adolf 1920: *Anteckningar om svenska bokhandlare intill år 1900 jämte strödda notiser från senare tid.* Stockholm

Bonnier, Karl Otto 1926: *Adolf Bonnier och hans bröder. I. 1830- och 1840-talen,* Bonniers, Stockholm

Borgh, Per 1889: *Utförlig och fullständig matrikel öfver Sveriges folkskollärare, organister, kantorer och klockare.* Norrköping (Boken finns på MAB)

Bothén, Anders 1978: "Sex Göteborgare och deras hus", i *Göteborg Förr och Nu,* 13, ss. 87–112

Bramzelius, A.W . 1962: "Smetanas sejour i Sverige", i *Värld och vetande* 12 (1962) ss. 265–277

Brauns, Erik 1969: *Musiklivet i Halmstad vid sekelskiftet 1900. 1880–1916.* Stockholm

Bring, Samuel E. 1954: *Itineraria svecana. Bibliografisk förteckning över resor i Sverige fram till 1950.* Stockholm

"Bror Carl Malmbergs planschverk" (över Nya teatern i Göteborg), i *Teatern i Kungsparken. Stora teatern 125 år,* ss. 24–41, Göteborg 1984

Bucht, Torsten 1942: *Härnösands musiksällskap 1842–1942.* Härnösand

Bäck, Knut 1935: "Smetana i Göteborg. Glimtar från 50-talet", i *Göteborgs-Posten* 15.10.1935

Carlsson, Anders och Nordström, Annika 1986: *I folkets stugor och herrskapets salonger. Visor, musik och dans i Bohuslän.* Red. Kerstin Nilsson, Musik i Väst och Bohusläns museum

Carlsson, Anders 1986: "'Den göteborgska havstulpanen.' Offentligt och privat i Göteborgs musikliv ca 1850–1900." i *Tidernas musik.* Sveriges Utbildningsradio AB, Stockholm

Carse, Adam 1948: *The orchestra from Beethoven to Berlioz,* Cambridge

Cederblad, Albert 1884: *Göteborg. Skisserade skildringar af Sveriges andra stad i våra dagar jämte en återblick på dess minnen för såväl turister som hemmavarande efter tryckta och otryckta källor,* D.F. Bonniers förlag, Göteborg

Cederblom, Staffan m.fl. 1984: *Sundbergska kvartettsällskapet 1884–1984,* BOSC Bokförlag, Göteborg

Česko Slovenský Hudební Slovník osob a instituci. Se ovan sidan 582 under "Lexikon".

Clapham, John: *Smetana,* London 1972

Couch, Stephen R. 1976: "Class, politics, and symphony orchestras", i *Social Science and Modern Society* 14:1, ss. 24–29

Dahlgren, Lotten 1913: *Lyran. Interiörer från 1870- och 80-talens konstnärliga och litterära Stockholm,* Wahlström & Widstrand, Stockholm

Dahlhaus, Carl 1980: *Die Musik des 19. Jahrhunderts.* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Band 6), Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Wiesbaden

Dahlstedt, Sten 1984: "Arbetarens sång. Något om Albert Rubensons tonsättning av Pehr Thomassons dikt", i *Tvärspel – trettioen artiklar om musik. Festskrift till Jan Ling.* Skrifter från Musikvetenskap, Göteborgs universitet, nr 9, ss. 263–276

Dahlstedt, Sten 1986: *Fakta & förnuft. Svensk akademisk musikforskning 1909–1941.* Dissertation i musikvetenskap, Skrifter från Musikvetenskap, Göteborgs universitet, nr 12

Dansk biografisk leksikon, København 1979–84

Davidsson, Åke 1945: "Den musikaliska tidskriftslitteraturen i Sverige under 1800-talet, *STM* 27, ss. 95–126

Davidsson, Åke 1980: *Bibliografi över svensk musiklitteratur 1800–1945.* 2:a upplagan utökad med ett supplement. Stockholm

Den introducerade svenska adelns ättartavlor med tillägg och rättelser. Utgivna av Gustaf Elgenstierna. P.A. Norstedt & Söners Förlag, Stockholm 1925–36

Dickson, Robert 1920: *Minnen,* Stockholm

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Se ovan sidan 582 under "Lexikon".

Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti, diretto da Alberto Basso, Torino 1983–1990

Domellöf, Hilding 1945: "Hur Göteborg blev musikstad", i *Vår Sång* 18, s. 104

Dörffel, Alfred 1980: *Die Gewandhaus-Konzerte zu Leipzig 1781–1881*, Leipzig (Originalutgåva: Leipzig 1884)

Edenstrand, Åke 1992: "Civila och militära musiker" i *Musiken i Sverige III. Den nationella identiteten 1810–1920*, Bokförlaget T. Fischer & Co och Kungl. Musikaliska akademien, Stockholm

Edholm, Erik af: *Svunna dagar. Ur förste hovmarskalken Erik af Edholms dagböcker. Tidsbilder från 1800-talet utgivna av hans son.* I–III
1944: I. *Upplevelser under Karl XIV Johans och Oskar I:s tid*, Stockholm
1945: II. *På Carl XV:s tid*, Stockholm
1948: III. *Upplevelser und Oskar II:s tid intill författarens död 1897*, Stockholm

Edlén, Håkan 1966: *Joseph Czapek. En märkesman i Göteborgs musikliv 1825–1915*, se ovan under "Opublicerat tryck" sidan 584

Edström, Olle 1982: *På begäran. Svenska Musikerförbundet 1907–1982*, Tidens förlag, Stockholm

Edström, Olle 1989: "'Vi skall gå på restaurang och höra på musik'. Om reception av restaurangmusik och annan 'mellanmusik'. i *STM* 1989, ss. 77–112

Edström, Olle 1996: *Göteborgs Rika Musikliv. En översikt mellan världskrigen.* Skrifter från Musikvetenskap, Göteborgs universitet, nr 42

Ehn, Billy och Löfgren, Orvar 1982: *Kulturanalys. Ett etnologiskt perspektiv.* LiberFörlag, Lund

Elkan, Sophie (pseudonym: Rust Roest) 1894: *Säfve, Kurt & Co. Nutidsberättelse*, Visby

Elkan, Sophie 1899: *John Hall. En historia från det gamla Götheborg.* 1–2, Stockholm

Elliot, Anders Oscar 1930: *Minnen från det gamla Göteborg.* Wahlström & Widstrand, Stockholm

Engblom, Lars-Åke 1980: *Arbetarpressen i Göteborg: en studie av arbetarpressens förutsättningar, arbetarrörelsens presspolitik och tidningskonkurrensen i Göteborg 1890–1965*, Ekonomisk-historiska institutionen vid Göteborgs universitet

Engström, Gösta 1978: "Kulturella strävanden i affärslivets första stad" i *Göteborg Förr och Nu*, 13, ss. 113–24

Erlanson, Per 1987: "Föräldralös i kyrkans hägn", i *Julhälsningar till församlingarna i Göteborgs stift 1987*, Göteborg

Erskine, John 1943: *The Philharmonic-symphony society of New York. Its first hundred years. With program of subscription concerts 1917–42*, New York

Europas konstnärer. Alfabetiskt ordnade biografier öfver vårt århundrades förnämsta artister ... (utgivare: Arvid Ahnfelt) Oscar L. Lamms förlag, Stockholm 1887

Fåhl, Magnus 1963: *Göteborgs stadsfullmäktige 1863–1962.* 2: Biografisk matrikel, Göteborg

Fasting, Kåre1965: *Musikselskabet "Harmonien" gjennom to hundre år.* A.s John Griegs Boktrykkeri, Bergen

Fog, Dan 1980: *Grieg-katalog. En fortegnelse over Edvard Griegs trykte kompositioner*, Köpenhamn

Forner, Johannes 1981: *Die Gewandhaus-Konzerte zu Leipzig 1781–1981*, Leipzig

Franzén, Nils-Olof 1976: *Christina Nilsson. En svensk saga.* Bonniers, Stockholm

Fredberg, C.R.A. 1897–1902: *Från vår merkantila och industriella verld. Porträtter, autografier, biografier och skizzer från Sveriges handel, industri och handtverk. Illustreradt arkiv för affärsmän och allmänheten.* 1-2, Göteborg

Fredberg, C.R.A. 1912: *Hotel Göta Källare 1812–1912*, Göteborg

Fredberg, C.R.A. 1977: *Det gamla Göteborg. Lokalhistoriska skildringar, personalia och kulturdrag* I–III, Lund 1977 (Faksimil av 1:a uppl., Göteborg 1919–23, med tillägg av diverse förteckningar, sammanställningar och kommentarer.)

Fritz, Martin 1980: "Shipping in Sweden 1850–1913", i *The Scandinavian economic history review*, Vol. 28:2, ss. 147–60

Fritz, Martin 1993: *Göteborgs Byggmästareförening 1893–1993*, Volym I. Västra Sveriges Byggmästareförening

Fritz, Martin: *Opublicerat manuskript* ..., se ovan sidan 584.

Fromell, Axel 1929: *Stora teatern i Göteborg 1893–1929. Några blad ur dess historia*, Göteborg

Frykberg, Sten 1963: "Göteborgs orkesterförening", i *Musikrevy* 18, ss. 271–73

Frykman, Jonas och Löfgren, Orvar 1979: *Den kultiverade människan*, Liber läromedel, Lund

Fröding, Hugo 1898: *Ur en Göteborgsslägts krönika. Hopsamlade minnen*, Stockholm

Fröding, Hugo 1903: *Det forna Göteborg. Biografiska och kulturhistoriska studier*, Stockholm

Fröding, Hugo 1925: *Göteborgs donatorer från äldre til intill våra dagar. Biografiska skildringar*, 1–4. Göteborg 1911–25 (del 4 1925)

Fröding, Hugo 1924: *Berättelser ur Göteborgs historia under nyare tiden*, Göteborg

Fällström Anne-Marie 1974: "Göteborgs fattigvård från 1800 till 1840. Att för all tid utrota tiggerier och utöver Göteborgs råmärken förvisa eländet och uselheten", i *Göteborg Förr och Nu*, 9, ss. 94–164

För hundra år sedan – skildringar från Göteborgs 1880-tal, Göteborgs historiska museums årsbok 1982–1984

Förslag till Konserthus i Göteborg. Göteborg 1902

Förslag till Konserthus i Göteborg. Komiterades utlåtande nr 2. Göteborg 1903

Gadd, Carl-Johan 1983: *Järn och potatis: jordbruk, teknik och social omvandling i Skaraborgs län 1750–1860*, Göteborg

Geete, Anna Hamilton 1912: *I solnedgången. Minnen och bilder från Erik Gustaf Geijers senaste lefnadsår*, (tredje samlingen, sommaren 1846), Stockholm

Grehn, Taimi 1968: "Om Bedřich Smetana och episoden Göteborg", *Göteborg Förr och Nu*, 5, ss. 149–178

Gyldendals Musikhistorie I–IV
1983, II: *Den europaeiske musikkulturs historie 1740–1914*
1984, IV: *Den europaeiske musikkulturs historie, biografier*

Göransson, Werner 1923: "Göteborgs stads uppkomst, område och indelning samt utveckling i demografiskt hänseende", i *Göteborg. En översikt vid trehundraårsjubileet 1923 över stadens kommunala, kulturella och sociala förhållanden samt viktigaste näringsgrenar*, Göteborg

Göta Provinsial Loge 1788–1938. En minnesskrift. Göteborg 1938

Göteborg. En översikt vid trehundraårsjubileet 1923 över stadens kommunala, kulturella och sociala förhållanden samt viktigaste näringsgrenar. Skrifter utgivna till Göteborgs stads trehundraårsjubileum genom jubileumsutställningens publikationskommitté, XX, Göteborg 1923

Göteborg med dess omgifningar framställdt i taflor, Göteborg 1859

Göteborgs konserthus den 11 februari 1905. Meddelanden angående konserthuset. Program vid invigningskonserten. Text till kantaten. Göteborg 1905

Göteborgs konserthus 1905–1915. Göteborg 1915

Göteborgs stads bevillnings-taxerings-längd för år 1863 upptagande samtliga skattdragandes namn, taxerade egendomsvärde, uppskattade inkomst af kapital och arbete samt åsatta bevillning. Göteborg 1864

Göteborgs Stadsfullmäktige 1863–1962. I–III. Se respektive författare: Attman 1963, Attman m. fl. 1971 samt Fahl 1963

Habermas, Jürgen 1984: *Borgerlig offentlighet. Kategorierna "privat" och "offentligt" i det moderna samhället*. Arkiv förlag, Lund. Originalets titel: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Hermann Luchterhand Verlag, Neuwied 1962

Habermas, Jürgen 1989: *The Structural Transformation of the Public Sphere. An Inquiry into a Category of Bourgeois Society.* The MIT Press, Cambridge, Massachusetts

Handwörterbuch der Musikalischer Terminologie, utgivare Hans Heinrich Eggebrecht, Franz Steiner Verlag Wiesbaden GmbH, 1972

Hanson, Alice M. 1985: *Musical life in Biedermeier Vienna,* akademisk avhandling, Cambridge

Hart, Philip 1973: *Orpheus in the New World: The symphony orchestra as an American cultural institution*

Hedberg, Frans 1857–58: *Fyra år vid landsorts-theatern. Anteckningar i berättelseform af "Palle Block"* (pseudonym), Stockholm

Hedberg, Frans 1859: "Herre! Var så god och tag bort er dotter! Lustspel med sång i två akter, öfversättning från franskan" i *Tidning för theater och musik* 1859 nr 7

Hedin, Einar 1949: *Mazerska kvartettsällskapet 1849–1949. Minnesskrift på uppdrag av sällskapets styrelse.* Stockholm

Hedlund, Henrik 1929, 1930: *S.A. Hedlund. Hans liv och gärning,* 1–2, Göteborg

Hedwall, Lennart 1983: *Den svenska symfonin,* Stockholm

Heister, Hanns-Werner 1983: *Das Konzert. Theorie einer Kulturform* I–II, Taschenbücher zur Musikwissenschaft, Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven

Helmer, Axel 1972: *Svensk solosång 1850–1890,* 1–2. Dissertation i musikvetenskap, Uppsala universitet, Svenskt musikhistoriskt arkiv / Almqvist & Wiksell, Stockholm

Hemlin, Erik 1959: *Stora teatern i Göteborg 100 år,* Skrifter utgivna av Teaterhistoriska Samfundet i Göteborg nr 2

Hemlin, Erik 1976: *Bedřich Smetana i Göteborg,* Skrifter utgivna av Teaterhistoriska Samfundet i Göteborg nr 10

Hemlin, Erik 1980: "Från Sillgateteatern till Lorensbergsteatern. Blad ur Göteborgs teaterhistoria", i *Göteborg Förr och Nu,* 14, ss. 5–67

Hermansson, Agneta 1984: "Från Packhuskajen till Amerika", i *För hundra år sedan – skildringar från Göteborgs 1880-tal,* ss. 209–226, Göteborgs historiska museums årsbok 1982–1984

Herresthal, Harald 1993: *Med spark i gulvet og quinter i bassen. Musikalske og politiske bilder fra nasjonalromantikkens gjennombrudd i Norge.* Oslo

Heyman, Klas 1991: *Särö genom tiderna. En bok om fastigheterna och familjerna på Särö.* Tre Böcker, Göteborg

Hilleström, Gustaf 1971: *Kungl. Musikaliska Akademien. Matrikel 1771–1971,* distribution: Nordiska Musikförlaget, Stockholm

Hilleström, Gustaf 1980: *Göteborgs symfoniker 75 år, en minnesskrift inför jubileet i oktober 1980,* Göteborg

Hirdman, Yvonne 1983: *Magfrågan. Mat som mål och medel. Stockholm 1870–1920.* Rabén & Sjögren

Hoboken, Anthony van 1957: *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis,* Mainz

Hobsbawm, Eric J. 1984: *Kapitalets tidsålder,* Tidens förlag, Stockholm. (Originalets titel: *The Age of Capital,* 1975)

Hodin, J. 1941: "Bedřich Smetana i Göteborg", i *Ord och Bild,* 50, ss. 537–547 (Artikeln finns också återgiven i *Studiekamraten* 2-3 årgång 72, 1990, ss. 1–12.)

Honolka, Kurt 1986: *Bedřich Smetana.* Norma bokförlag, Borås. Översättning från tyska originalet, Rowohl Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg 1974

Höijer, J. Leonard 1864. Se ovan sidan 582 under "Lexikon".

Illustreret musiklexikon. Se ovan sidan 582 under "Lexikon".

Jansson, Henrik 1983: "Om kyrkomusiken i Göteborg", i *Göteborgaren och kyrkan – i tro och handling. Göteborgs kyrkliga samfällighet 1883–1983*

Jansson, Henrik 1984: *Orgelverken i Gustavi Domkyrka. Göteborgs Gustavi Domkyrkas Musikhistoria del IV.* Göteborgs kyrkofullmäktige, Göteborg

Jansson, Henrik 1990: *Musik och musiker i Göteborgs Domkyrka. Göteborgs Gustavi Domkyrkas Musikhistoria del II.* Distribution: Edition Reimers

Jeanson, Gunnar 1926: *August Söderman. En svensk tondiktares liv och verk.* Dissertation vid Stockholms högskola

Johansson, Björn 1959: "Musikpionjär och musikhandlare" (Albert Lindstrand), i *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning* 28.11.1959

Jonsson, Leif 1983: "Uppfostran till patriotism. En idéhistorisk exposé över manskörsångens århundrade ur ett upsaliensiskt perspektiv", i *STM* 1983, ss. 15–68

Jonsson, Leif 1990: *Ljusets riddarvakt. 1800-talets studentsång utövad som offentlig samhällskonst.* Dissertation i musikvetenskap, Uppsala universitet. Acta universitatis Upsaliensis, Studia musicologica Upsaliensia, Nova series 11. Distribution: Almqvist & Wiksell International

Jonsson, Leif och Tegen, Martin 1992: *Musiken i Sverige III – Den nationella identiteten 1810–1920.* Bokförlaget T. Fischer & Co, Stockholm

Jörberg, Lennart 1972: *A history of prices in Sweden 1732–1914.* 1–2, Gleerups förlag, Lund

Karling, Torsten 1918: *Göteborgs Frimuraresamhälles ordenshus. Minnesskrift vid invigningen av de om- och tillbyggda lokalerna november 1918.* Göteborg

Keates, Jonathan 1985: *Handel. The man and his music.* London

Kjellberg, C. C:son 1969: *Släkten Kjellberg.* Stockholm

Kjellin, Maja 1949: *Göteborgs Börs- och Festivitets Byggnad 1849–1949,* Göteborg

Kjellin, Maja 1959: *Hagakyrkan 1859–1959. En återblick vid hundraårsjubileet,* Göteborg

Kjellin, Maja 1959: *Kvarteret Frimuraren i Göteborg. Ett göteborgskvarters historia från grundläggningen till nuvarande tid,* Göteborg

Kjellin, Maja 1959: *Odd Fellows ordensbyggnad i Göteborg. En återblick,* Göteborg

Kjellin, Maja 1960: *Vid Avenyn* (utgiven av Göteborgs Bank), Göteborg

Kjellin, Maja 1968: *Wernerska villan. Dess ägare och historia under åren* (utgiven av Göteborgs stad), Göteborg

Kjellin, Maja 1972: *Engelska kvarteret i Göteborg* (utgiven av Göteborgs Köpmannaförbund), Göteborg

Kjellin, Maja 1973: *Östra Nordstaden i Göteborg. En stadsdels historia från grundläggningen till nuvarande tid* (= *Göteborg Förr och Nu,* 8), Göteborg

Kjellin, Maja 1972: "Wijkska huset" i *Göteborg Förr och Nu,* 7, ss. 131–139

Klingberg, Conrad 1901: *Göta Par Bricoles första hundrade år 1801–1901,* Göteborg

Koestler, Arthur 1970: *Europa, mitt Europa! Essäer 1955–1967,* Stockholm (original 1968)

Kongl. Musikaliska Akademiens handlingar 1865, 1866, 1867, 1868, 1869, 1872–73. Stockholm

Kungl. Göta Artilleriregemente, del 2: Regementets personhistoria 1794–1962 Uppsala 1962

Krantz, Claes 1937: *I krinolinens tidevarv. En kulturkrönika i Göteborgs-perspektiv,* N.J. Gumperts bokhandel, Göteborg

Krantz, Claes 1943: *Idyll och sensation i 1800-talets Göteborg* (fortsättning på Krantz 1937), N.J. Gumperts förlag, Göteborg

Krantz, Claes 1952: "Västsvenska värdhus i tusen år", i Garsten, Bernhard och Krantz, Claes: *Minnesskrift 1902–1952. Göteborgs och västra Sveriges hotell- och restaurantförening,* ss. 59–360, Göteborg

Krantz, Claes 1954: *Grand Hôtel Haglund. En minnesskrift,* Göteborg

Krantz, Claes 1957: *G.H.T. 1832–1917,* Göteborgs Handelstidnings förlag, Göteborg

Kronlund, Dag 1989: *"Musiken låten ljuda, mina vänner!" Musiken i talpjäserna på Kungliga teatern vid 1800-talets mitt.* Dissertation i teater- och filmvetenskap, Stockholms universitet

Kronologiska anteckningar om viktigare händelser i Göteborg. Med mångas hjälp sammanställda och till trycket befordrade av Agne Rundqvist (= *Göteborg Förr och Nu,* 17, 1982)

Krook Axel 1882: "Karl Israel Sandström", i *Svea* 1882

Kuylenstierna, Jan 1951: "Smetana, Grönsakstorget och 'Värmeland du sköna'", i *Aftonposten* 13.10.1951

Kusmer, Kenneth L. 1980: "The social history of cultural institutions: the upper-class connection", i *The journal of interdisciplinary history* 1979/80 (vol. X) ss. 137–146

Köchel, Ludwig von 1964: *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadeus Mozarts nebst Angabe der verlorengegangenen, angefangenen, von fremder Hand bearbeiteten, zweifelhaften und unterschobenen Kompositionen* (sjätte upplagan), Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

Lagerberg, Magnus 1913: *Göteborgare.* 1, Åhlén & Åkerlunds förlag, Göteborg

Lagerberg, Magnus 1914: *Göteborgare.* 2, Åhlén & Åkerlunds förlag, Göteborg – Stockholm

Lagerberg, Magnus 1920: *Göteborgare* 3. (En samling tidningsurklipp ur GHT 1928–1929 införda efter författarens död 1920)

Lagerberg, Magnus 1915: *Stormän som jag mött.* Åhlén & Åkerlunds förlag, Stockholm

Lagerqvist, Lars O. och Nathorst-Böös, Ernst 1993: *Vad kostade det? Priser och löner från medeltid till våra dagar.* (Tredje reviderade upplagan, förstaupplagan: 1984) LTs förlag, Stockholm

Lamberg, Peter 1924: *Vår familjs ursprung,* se ovan under "Enskilda arkiv" sidan 581.

Large, Brian 1970: *Smetana,* Duckworth, London

Larson, Margareta 1971: *Elfrida Andrée, Sveriges första kvinnliga organist,* Julita Fogelstadförbund, Katrineholm

Lexikon des Blasmusikwesens. Se ovan sidan 582 under "Lexikon".

Liedman, Sven-Eric 1991: *Att förändra världen – men med måtta. Det svenska 1800-talet speglat i C.A. Agardhs och C.J. Boströms liv och verk.* Bokförlaget A/Arbetarkultur

Lignell, Harald 1952: *Göteborgsbilder 1850–1950,* Göteborg

Lilienberg, Albert och Samuelson, Karl 1923: "Göteborgs stadsplan och bebyggande genom tiderna", i *Göteborg. En översikt* ... 1923

Lindberg, Harry 1942: *Göteborgs Trädgårdsförening. Minnesskrift vid hundraårsjubileet 1942,* Göteborg

Ling, Jan 1989: "Musik som klassisk konst. En 1700-talsidé som blev klassisk." i *Frihetens former. En vänbok till Sven-Eric Liedman.* ss. 171–187, Arkiv förlag, Lund

Linné Carl von: "Carl Linnæi Västgötaresa på riksens höglovlige ständers befallning förrättad år 1746", i Carl von Linné: *Resor. Ur öländska och gotländska, västgötska samt skånska resorna,* Lund 1934

Loewenberg, Alfred 1955: *Annals of opera 1597–1940.* Vol. 1–2, 2:a upplagan, Genève

Lorensbergs etablissement, Göteborg 1912

Lundin, Claës 1890: "I Göteborg för trettio år sedan. Några personliga minnen", i *Elfdrottningen 1890, för 'Skollofskolonierna',* utgiven av Gustaf Bellander, Göteborg 1890

Lundqvist, Carl Fredrik 1908–1909: *Minnen och anteckningar,* Stockholm

Lundstedt, Bernhard 1896: *Sveriges periodiska litteratur. Bibliografi,* 2: Stockholm 1813–94, Stockholm

Lundstedt, Bernhard 1902: *Sveriges periodiska litteratur. Bibliografi,* 3: Landsorten 1813–99, Stockholm

Lönn, Anders, *Elfrida Andrée...* Se ovan sidan 584 under "Opublicerat tryck".

Lönnroth, Gudrun 1984: "Stadsbilden – praktfulla palats och usla kåkar", i *För hundra år sedan – skildringar från Göteborgs 1880-tal,* ss. 26–62, Göteborgs historiska museums årsbok 1982–1984

Lönnroth, Gudrun 1981: *Från rådhus och fattigstuga till Traktören och Scandinavium.* Göteborg

Lööf, LarsOlof: Opublicerat manuskript om Göteborgs fotohistoria. Se ovan sidan 584 under "Opublicerat tryck".
Malý, Miloslav 1956: *Bedřich Smetana,* Orbis, Prag
Mankell, Abraham 1853: *Sveriges tonkonst och melodiska national-dikt,* Stockholm
Mannheimer, Love 1980, "Det judiska inflytandet på musiklivet i Göteborg. Några iakttagelser", i *Göteborgs mosaiska församling 1780–1980: minnesskrift till Göteborgs mosaiska församlings 200-årsjubileum,* ss. 101–108, Mosaiska församlingen i Göteborg
Mannström, Oscar 1922: *Oscar Ekman 1912–1907.* Stockholm
Melberg, Arne 1977: "Litteratur, samhälle och offentlighet på Almqvists tid" i *Häften för kritiska studier,* 1977:1, ss. 6–33
Mendel, Hermann 1870–83. Se ovan sidan 582 under "Lexikon".
Meissner, Hjalmar 1914: *En musikers minnen. Episoder och anekdoter,* Albert Bonniers förlag, Stockholm
Michl, Josef 1912: "Vzpomínky Jana Rysa na Bedřicha Smetanu" ("Jan Rys minnen angående Bedřich Smetana"), i *Hudební revue,* årg. 5 (1912), ss. 13ff, 65–68, 171–175, 237–242
Minnesskrift med anledning av Eugène Sundbergs kvartettsällskaps fyrtioåriga tillvaro, Göteborg 1924
Minnesskrift med anledning av Eugène Sundbergs kvartettsällskaps femtioåriga tillvaro (Omtryck av 1924 års minnesskrift med ett tillägg för åren 1924–34.) Göteborg 1934
Musikföreningen i Göteborg stiftad den 18 mars 1897. Stadgar och matrikel, Göteborg 1905
Myers, Margaret 1993: *Blowing Her Own Trumpet. European Ladie's Orchestras and other Women Musicians 1870–1950 in Sweden.* Dissertation i musikvetenskap, Skrifter från Musikvetenskap, Göteborgs universitet, nr 30
Myrdal, Gunnar 1933: *Wages, Cost of Living and National Income in Sweden 1860–1930 by the Staff of the Institute for Social Sciences, University of Stockholm. Volume I The Cost of Living in Sweden 1830–1930.*
Nerman, Ture 1930: *Otto Lindblad, ett sångaröde. Efter självbiografiska anteckningar och gamla brev,* Uppsala
Nettel, Reginald1944: *Music in the five towns 1840–1914. A study of the social influence of music in an industrial district,* London
Nettel, Reginald 1946: *The orchestra in England. A social history,* London
Nejedlý, Zdeněk 1924: *Friedrich Smetana,* Prag
Nonnen, Emily E. 1924: *Systrarna på Liseberg.* Göteborg (första upplagan 1922)
Norborg, Knut 1949: *Göteborgs stift 1885–1949. Biografisk matrikel över stiftets prästerskap,* Halmstad
Norlind, Tobias 1916. Se ovan sidan 582 under "Lexikon".
Norlind, Tobias 1922: "Andreas Hallén", i *Ur nutidens musikliv,* årg. 3 (1922) häfte 1, ss. 1–7
Norlind, Tobias 1923: *Kristina Nilsson, grevinna de Casa Miranda. Sångerskan och konstnärinnan.* Åhlén & Åkerlunds förlag, Stockholm
Norlind, Tobias 1924: "Smetana och Sverige", i *Ur nutidens musikliv,* årg. 5 (1924) häfte 6–8, ss. 81–86
Norlind, Tobias 1927–28. Se ovan sidan 582 under "Lexikon".
Norlind, Tobias och Trobäck, Emil 1926: *Kungl. hovkapellets historia 1526–1926.* Wahlström & Widstrand, Stockholm
Nyström, Per 1982: "Det Göteborg vi minns – Göteborg före explosionen" i *Så minns vi Göteborg, en kavalkad med minnesbilder,* Wettergrens bokhandel AB, Göteborg
Nyström, Per 1980 : "Det stora emigrantäventyret", i *Göteborgs mosaiska församling 1780–1980: minnesskrift till Göteborgs mosaiska församlings 200-årsjubileum,* ss. 59–99, Mosaiska församlingen i Göteborg
Očadlík, Mirko: "Vad har Sverige givit Bedřich Smetana?", i *Musikrevy* nr 7/8 1956, ss. 285–289

Olsson, Stanley 1969: "Brastadflickan som blev operasångerska", i *Bohusläningen* 23.5.1969 (Om Victoria Bundsen)
Otavan iso musiikkitietosanakirja. Se ovan sidan 582 under "Lexikon".
Ozolins, Berit 1970: *Musiknotiser i boupptecknings åren 1690–1854* ... Se ovan sidan 584 under "Opublicerat tryck".
Palm, J.: *Samlingar tillhörande Swenskt musikaliskt och dramatiskt Lexicon i 2 delar.* Se ovan sidan 580 under "Offentliga arkiv, Stockholm", Musikaliska akademiens bibliotek.
Pazdírek, Franz 1904–10. Se ovan sidan 582 under "Lexikon".
Pergament, Moses 1943: "Andreas Hallén. Wagnerianen", i Moses Pergament: *Svenska tonsättare,* ss. 58–61, Hugo Gebers förlag, Stockholm
Peterson-Berger, Wilhelm 1923: *P.-B. recensioner. Glimtar och skuggor ur Stockholms musikvärld 1896–1923.* Avd 1–2, Stockholm
Pettersson, Åke 1992: *Teaterliv i Göteborg.* Tre Böcker Förlag, Göteborg
Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters ... Se ovan sidan 582 under "Lexikon".
Prytz, Adolf 1860: *Minnestal öfver fru Jeanna Elisabeth Åkerman* ... Se ovan sidan 584 under "Opublicerat tryck".
Prytz, Carl Gustaf 1898: *Kronologiska anteckningar rörande Göteborg,* andra tillökade upplagan, Göteborg (första upplagan Göteborg 1894)
Prytz, Carl Robert 1913: Specialinbundet exemplar av Beckman 1851. Se ovan sidan 579 under "Offentliga arkiv, Göteborg", Göteborgs universitetsbibliotek.
Pulkert, Oldřich 1959: "Neznámé dopisy Bedřicha Smetany" i *Hudebni rozhledy* 1959:12 ss. 137–140, Prag. (Översatt från tjeckiskan av Julia Kramár, Farsta på beställning av författaren.)
På tio-års-dagen. Eugène Sundbergs Qvartettsällskap Göteborg 10 mars 1894, Göteborg 1894
Rabe, Julius 1948: "Göteborgs teater- och musikliv", i *Svenska stadsmonografier 31: Göteborg*
Raphael, Olga 1965: *En målares väg. En krönika om Geskel Saloman 1821–1902. Målningar och teckningar av konstnären.* Natur och kultur, Stockholm
Raynor, Henry 1978: *Music and society since 1815,* Taplinger Publishing Company, New York
Reglor för Harmoniska Sällskapet i Götheborg..., se ovan sidan 581 under "Offentliga arkiv, Stockholm", Riksarkivet.
Reimers, Gerd och Lennart: 1975: *Wienervalsen och familjen Strauss.* Edition Reimers, Stockholm
Rosell, Sigrid 1935: "Glimtar från göteborgska musikhem och konsertestrader," i *Göteborgs Handels- och Sjöfarts Tdining* 12.10.1935, bilagan
Rosén, Emil 1923: "Arbetarrörelsen i Göteborg", i *Göteborg. En översikt vid trehundraårsjubileet 1923 över stadens kommunala, kulturella och sociala förhållanden samt viktigaste näringsgrenar.* Göteborgs
Rosen, Ingeborg von 1946: *Conrad Pineus. Minnen och dagboksanteckningar.* Norstedts, Stockholm
Roth, Mona S. 1964: *Särösomrar,* Göteborg
Rubenson, Albert 1859a: "Framtidsmusik" i *Tidning för theater och musik,* nr 1 år 1859
Rubenson, Albert 1859b: "Den inhemska tonkonsten och dilettantismen.", i *Tidning för theater och musik,* nr 2 år 1859
Rubenson, Albert 1859c: "Den inhemska tonkonsten och dilettantismen. II" i *Tidning för theater och musik,* nr 3 år 1859
Rubenson, Albert 1859d: "Den inhemska tonkonsten och dilettantismen. III" i *Tidning för theater och musik,* nr 4 år 1859
Rubenson, Albert 1859e: "Är ett ordnadt konsertväsende möjligt i Stockholm?" i *Tidning för theater och musik* nr 13 år 1859
Rychnovsky, Ernst 1924: *Smetana,* Stuttgart, Berlin
Rydqvist, Carl Magnus 1860: *Historisk-statistisk beskrifning öfver Göteborg, från dess anläggning till närvarande tid,* Göteborg

Salmen, Walter 1969: *Haus- und Kammermusik. Privates Musizieren im gesellschaftlichen Wandel zwischen 1600 und 1900* (*Musikgeschichte in Bildern* Band IV, Lieferung 3), Leipzig
Sanner, Lars-Erik 1955: *Ludvig Norman* ... Se ovan sidan 584 under "Opublicerat tryck"
Sanner, Lars-Erik 1956: "Schumann i Stockholms konsertliv" i *STM*, 38 (1956), ss. 79–86
Scholes, Percy A. 1947: *The Mirror of Music 1844–1944. A Century of Musical Life in Britain as reflected in the pages of the Musical Times.* Vol. I–II, London
Schwab, Heinrich W. 1980: *Konzert. Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert* (*Musikgeschichte in Bildern* Band IV, Lieferung 2), Leipzig (första upplagan Leipzig 1971)
Séquardtová, Hana 1985: *Bedřich Smetana*, Verlag Philipp Reclam jun., Leipzig (tysk översättning från tjeckiska originalet)
Skarin Frykman, Birgitta 1993: *Larsmässemarknaden. En folklig karneval i 1800-talets*, Västsvensk kultur och samhällsutveckling – Rapport nr 3, Göteborgs universitet
Skarpskytten 1851 nr 1–4. Se ovan sidan 583 under "Periodica".
Skjerne, Godtfred 1946: *H. C. Lumbye og hans samtid.* Andra utökade upplagan, København (Första upplagan København 1912)
Small, Christopher 1987: "Performance as Ritual: sketch for an enquiry into the true nature of a symphony concert" i *Lost in Music: Culture, Style and the Musical Event.* Sociological Review Monograph 34, utgivare: A.L. White
Smetana in Briefen und Erinnerungen. Utgivare: František Bartoš, Artia, Prag 1954
Sohlmans musiklexikon, första upplagan. Se ovan sidan 582 under "Lexikon".
Sohlmans musiklexikon, andra upplagan. Se ovan sidan 582 under "Lexikon".
Sponheuer, Bernd 1987: *Musik als Kunst und Nicht-Kunst. Untersuchungen zur Dichotomie von 'hoher' und 'niederer' Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick* Kieler Schriften zur Musikwissenschaft– Band 30, Bärenreiter-Verlag, Kassel
Stender-Petersen, Ad. 1924: "Ett musikaliskt hundraårsminne, Den tjeckiska tonkonstens fader", i *Göteborgs Handels- och Sjöfarts Tidning*, 1.3.1924, nr 52 B
Stender-Petersen, Ad. 1924a: "Bedřich Smetana – ett hundraårsminne", i *Musikern* 1924:7
Stenhammar, Elsa: *Boken om Elfrida Andrée.* Se ovan sidan 584 under "Opublicerat tryck".
Stenhammar, Fredrika 1958: *Brev*, Gebers förlag, Uppsala
Stieger, Franz 1975–83. Se ovan sidan 582 under "Lexikon".
Stockfelt, Ola 1988: *Musik som lyssnandets konst. En analys av W.A. Mozarts symfoni nr 40, g-moll K. 550.* Dissertation i musikvetenskap, Skrifter från Musikvetenskap, Göteborgs universitet, nr 18
Stora Teatern 100 år. En krönika i ord och bild om skiftande teateröden under ett sekel (redaktör: Åke Axelsson), Göteborg 1959
Stribolt, Barbro 1982: *Stockholms 1800-talsteatrar. En studie i den borgerliga teaterbyggnadens utveckling*, Dissertation, Stockholms universitet
Stribolt, Barbro 1984: "Ett tidstypiskt teaterhus", i *Teatern i Kungsparken. Stora Teatern 125 år*, Göteborg
Strindberg, August 1913: *Tjänstekvinnans son* II, Albert Bonners förlag, Stockholm
Stål, Axel 1872: *Plan för sångskola i Göteborg*, Göteborg
Sukennikow, M. 1938: "Konsertresan som tog slut i Göteborg", i *Göteborgs-Tidningen* 13. 3.1938
Sukennikow, M. 1939: "Smetana i Göteborg", i *Vår sång* årg. 12 (1939) nr 5, ss. 82f.
Svanberg, Johannes 1894: *Anteckningar om Stora Teatern i Göteborg 1859–1893* (med en inledning av Karl Warburg), Göteborg
Swedner, Gunnel 1993: *Traditioner som fängslar. En studie av det sociala arbetets motiv och framträdelseformer i Göteborg under tiden 1790–1918.* Dissertation vid Institutionen för socialt arbete, Göteborgs universitet
Svensk teater-kalender för 1869 (utgiven av F.M. Björklund), Stockholm 1868

Svensk teater-kalender för 1870 (utgiven av F.M. Björklund), Stockholm 1869
Svenska musikperspektiv. Minnesskrift vid Kungl. Musikaliska akademiens 200-årsjubileum 1971. Redaktör: Gustaf Hilleström, Nordiska Musikförlaget 1971
Svenska män och kvinnor. Se ovan sidan 582 under "Lexikon".
Svenskt biografiskt lexikon. Se ovan sidan 582 under "Lexikon".
Svenskt konstnärslexikon. Se ovan sidan 582 under "Lexikon".
Sveriges firmor och män inom handel, industri och konst ... Jemte en kort beskrifning öfver Stockholm och Göteborg med uppgifter om dessa städers uppkomst och utveckling (redigerad av Arvid Ahnfelt) Carl Sunesons förlag, Uppsala 1886
Sånger till lammets lof arrangerade för en eller flera röster med accompagnement af orgel eller piano Häfte 1–10, 1875–81, upplaga 5 1889
Söderpalm, Kristina 1984: "Borgerligt hushåll", i *För hundra år sedan – skildringar från Göteborgs 1880-tal,* ss. 63–1730, Göteborgs historiska museums årsbok 1982–1984
Teater-journal. Alla musikens vänner och gynnare vördsamt tillegnad, Göteborg 1863
Teater-kalender för Göteborgs stående teater åren 1874–1877. Utgiven af Malle (pseudonym för Gustaf Mallander), Göteborg 1877
Tegen, Martin 1955: *Musiklivet i Stockholm 1890–1910,* Dissertation i musikforskning, Uppsala universitet, Monografier utgivna av Stockholms kommunalförvaltning
Tegen, Martin 1962: "Musikodlingen i svenska städer", i *Hundra år under kommunalförfattningarna 1862–1962,* (utgiven av Svenska landskommunernas förbund, Svenska landstingsförbundet, Svenska stadsförbundet), ss. 735–742, Stockholm1962
Tegen, Martin 1982: *"Tonernas vågor" eller Vilken musik var populär på 1860-talet?,* Skrifter från musikvetenskapliga institutionen vid Stockholms universitet nr 1, Stockholm
Tegen, Martin 1986: *Populär musik under 1800-talet,* Edition Reimers, Stockholm
Telander, Anna-Lena 1995: *Euphrosyne Abrahamson ...* Se ovan sidan 584 under "Opublicerat tryck"
The Catalogue of Printed Music in the British Library to 1980 (redaktör Laureen Baillie), K.G. Saur, London 1981–87
The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Se ovan sidan 582 under "Lexikon".
Therborn, Göran 1989: *Borgarklass och byråkrati i Sverige. Anteckningar om en solskenshistoria,* Arkiv förlag, Lund
Thulin Otto 1950: "Göteborgs första fotografer", i *Göteborgs Museum årstryck 1949 och 1950,* Göteborg
Thörnqvist, Clara 1961: "Smetanas kamp för en orkester", i *Göteborgs Handels- och Sjöfarts Tidning* 7.6.1961
Thörnqvist, Clara 1967: *Smetana in Göteborg 1856–1862,* Göteborgs universitetsbibliotek
Tiselius Carl 1935: *Göteborg under kontinentaltiden perioden 1808–1810,* Göteborg
Ullman, Sven: Frimuraremusik i Göteborg. (Uppsats för 60 p i musikvetenskap, Musikvetenskapliga avdelningen vid Musikhögskolan i Göteborg 1986. Stencil)
Walde, Otto: *Katalog över gods- och släktarkiv ...,* se ovan sidan 584 under "Opublicerat tryck".
Walin, Stig 1941: *Beiträge zur Geschichte der schwedischen Sinfonik. Studien aus dem Musikleben des 18. und des beginnenden 19. Jahrhunderts.* Dissertation i musikforskning, Uppsala universitet, P.A. Norstedt & Söner, Stockholm
Wallner, Bo 1991: *Wilhelm Stenhammar och hans tid,* I–III. Norstedts förlag, Stockholm
Wallqvist Hjalmar 1891: *Bostadsförhållanden för de mindre bemedlade i Göteborg,* Stockholm
Warburg, Karl 1900: *Viktor Rydberg. En lefnadsteckning,* del 2, Albert Bonniers förlag, Stockholm
Weber Max 1968: *The protestant ethic and the spirit of capitalism,* Unwin University Books, London. (Originalets titel: *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus,* först publicerad i *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik,* Vol. XX–XXI, 1904–5)

Weber, William 1975: *Music and the Middle Class. The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna*, Holmes & Meier Publishers, Inc., New York

Weber, William 1977: "How concerts went classical in the 19th century", i *Proceedings of the annual meeting – Western society for French history.* Vol. 5 (1977), ss. 161–168

Weber, William 1979: "The Muddle of the Middle Class", i *19th Century Music*, 1979 nr 2, ss. 175–185

Weber, William 1984: "The Contemporaneity of Eighteenth-century Musical Taste", i *The Musical Quarterly*, Vol. 70 (1984):2, ss. 175–194

Wellek, Bronislav 1900: *Friedrich Smetana's Leben und Wirken. Mit dem Bildniss des Componisten*, Prag

Wiberg, Albert 1955: *Den svenska musikhandelns historia*, Svenska Musikhandlare Föreningen, Stockholm

Vretblad, Patrik 1918: *Andreas Hallén*, Elkan & Schildknecht, Stockholm

Vretblad, Patrik 1924: "Bedřich Smetana i Sverige", i *Svensk-tjeckoslovakiska sällskapet*, 1 (1923/24)

Wolfgang Amadeus Mozart. Verzeichnis von Erst- und Frühdrucken bis etwa 1800. Bärenreiter Kassel, Basel, Tours, London 1978

Wulff, Fredrik 1917: "Israel Sandström (1824–1880)", i *Göteborgs latinläroverks historia. Minnesblad åren 1865–1900*, ss. 180–185, Göteborg 1917

Wulff, Fredrik 1926: *Vid åttio år. Ett göteborgsbarns hågkomster 1845–65*, Göteborg

Åberg, Martin 1991: *En fråga om klass? Borgarklass och industriellt företagande i Göteborg 1850-1914.* Dissertation, Avhandlingar från Historiska institutionen vid Göteborgs universitet nr 3

Åkerlund, Axel 1918: *Musiklivet inom Göta P. B. 1801–1912*, Göteborg

Öhström, Eva 1987: *Borgerliga kvinnors musicerande i 1800-talets Sverige.* Dissertation i musikvetenskap, Skrifter från Musikvetenskap, Göteborgs universitet, nr 15

INDEX

I detta index har i första hand *namn* på personer, organisationer, föreningar och liknande tagits med. Dessutom har *sakord* tagits med i viss begränsad utsträckning. Däremot har inte tonsättare och verk från repertoarbilagorna 1 och 4 tagits med.

Asterisk vid en sidhänvisning anger illustration.

A

AB Göteborgs Konserthus 424, 425
Abbass, A. 537
abonnemang 148
abonnemangskonserter 351, 353, 354, 359*, 355–373, 395, 529–533
Abrahamson, August 64, 163, 250, 324
Abrahamson, August och Euphrosyne 77, 85
Abrahamson, Euphrosyne 34, 64, 156, 161, 162, 163, 164*, 292, 301
Abrahamson, Evelina 97, 207
Abramson, Leopold 324
Ack Värmeland, du sköna 225, 231–235
  notexempel 232
Adam, Adolphe
  Alphyddan 134
adeln 57, 71, 427
Aftonbladet 101
Ahlberg, kontrollör 182
Ahlborn, Carl 113
Albert av Sachsen 192
Alfson, Alfrida 217
Almgren, Carl 344, 537
Alströmer, Patrick 98, 166
Alströmerska sällskapet 172
Amatörernas sångförening 124, 172, 177, 276, 289, 291
amatörismen 17, 29, 132, 199
Ameen, G.F. 169
Anderson, C.A. 324
Andersson, A.O.
  bostaden 86*
Andersson, Carl 537
Andersson, Greger 32
Andersson, Hilma 265
andlig konsert 391
Andrée, Andreas 303
Andrée, Elfrida 40, 45, 92, 122, 123, 127, 152, 153, 166, 167, 178, 303–305, 304*, 330, 334, 338, 340, 349, 365, 391, 402, 403, 407, 422, 424, 431, 440, 537, 542
  Andante för orkester 402
  Konsertouverture 402
  Scherzo för orkester 402
  Skogsrået 402
  Snöfrid 178, 422
Andrée, Skårman och C.s Musikhandel 405
Andrée, Tor 404, 440, 538
Andrén, Carl Alfred 538
Andrén, Oscar 324
Angyalfi, A. 542
Arbetareföreningens lokal 118, 375, 380, 531–532
Arbetareföreningens sångkör 198, 307, 399, 401
arbetarklassen 60–62
arbetarrörelsen 66, 171
  se också Göteborgs arbetareförening
Aristoteles 29
Arlberg, Fritz 543
Arnoldson, Oscar 81
Arpi, Oscar 172
Arwidssons bokhandel 128
Attman, Artur 53, 63, 96
Auffermann 543
Aulin, Tor 421, 424, 426

B

Bacchus 74, 194, 308
Bach, Alexander 208, 213
Bach, August 538
Bach, Emanuel 280
Bach, Johann Sebastian 362, 392
Bachelor's Club 70
Bachrenässansen 354, 362, 389
Backman, Abela, se Meissner, Abela
Badarzewska, Thekla
Jungfruns bön 153, 224
Bakfickan 114
balett 351
Ballstaedt, Andreas 25, 83, 218
Barchmann, Petrina 543
Barclay, Alexander 324
Basilier, Ida 543
Bauck, Jeanna, se Åkerman, Jeanna
Bauck, Wilhelm 17, 311
Baum, Carl 538
Baumann, Carl 196, 198
Bayer, Karl 264*, 296, 461
Bayreuthteatern 241
Becher, Theodor 263, 296, 461
Beckman, Edvard 41, 82, 102, 437
Beckman, Isabella 217
Beck-Weizelbaum 285
Beethoven, Ludwig van 27, 28, 73, 204, 309, 312, 313, 361, 363
Fidelio 180
pianokonsert c-moll 120, 219
septett 271
symfoni nr 2 300
symfoni nr 5 137
uvertyr till *Coriolan* 159
uvertyr till *Egmont* 159, 300, 421
Behrens, Conrad 81, 118, 406, 408, 543
Bellini, Vincenzo 204
"Casta diva" ur *Norma* 163
Norma 301
Bellman, Carl Michael 312
Benecke, Fröjda 87, 159, 187, 207, 213*, 221, 228, 229, 230, 231
Benecke, Joseph 213
Bentzen, Waldemar E.F. 461
Berg, Adolph 32
Berg, Wilhelm 33, 40, 74–75*, 127, 421, 440
Bergen, C.v. 316
Bergendahl 538
Bergendahl, Axel F. 262, 333, 344, 461, 538
Bergendahl, Axeline, se Mraz, Axeline
Bergendahl, Carl G. 262, 344, 461, 538
Bergendahl, Johan F. 262, 461
Berggren, herr 182
Bergström 538
Berlioz, Hector 220
Berns salonger 196
Berwald, Franz 365
Beyerböck, bröderna 178, 306*, 326, 431
Beyerböck, Ernest 538
Beyerböck, Johan 305, 306*, 346, 538
Beyerböck, Leopold 305, 306*, 312, 328, 335, 337, 346, 356, 376, 400, 538
Beyerböck, Moritz 305, 306*, 346, 538
Beyerböckska kapellet 45, 302, 305, 307, 311, 312, 345, 350, 374, 400
Biage, Alamanno 164
bildningscirkel 66
Bildningscirkeln i Göteborg 73, 124, 172, 291
Bildt, Fritz 394
biljettsystem 30, 148–149, 277, 300, 368, 429
Biondini, Signora, se Eneqvist, Mathilda
Biörklund, Hilda 161, 162, 164, 292, 307, 312
Biörklund, J.J. 165, 241
Bjørnson, Bjørnstierne 77
Blom, Anna Maria 106
Blom, Gubben 106, 110
Blom, Janne se Blom, Gubben
Blom, Mathias 106
Blomberg, Petrus 365, 543
Bloms hotell 106, 108*, 109*, 110
Bloms salong 105, 106–111, 108*, 142, 190, 202, 210, 275, 277, 291, 296, 301, 375, 458–459
Bodin, Christian 538
Bohemia (tidskrift) 214
Bohm 462
Bohusläns regemente 262
Bolin, O.T. 248, 250
Bonnier, David Felix 65, 77, 250
borgarklassen 57–60
borgarklassen (definition av begreppet) 26

borgerlig offentlighet, se under offentlighetsformer
Borgerskapets äldste 70, 115
bourgeoisien (definition av begreppet) 26
Bournonville, August 163
Bouteselle, Otto 538
Bouteselle, Peter O. 257, 258, 338, 344, 345, 461, 538
Boye, Edvard 250
Boye, Maria 394
Brahms, Johannes 311, 361
Brandt, Friedrich 348, 387, 415, 538
Brassin, Gerhard 346, 404, 538
Bratt, Ernst Morris 167
Bratt, Lars Gustaf 99, 152, 155, 166, 167, 168*, 250, 319, 320, 321, 323, 324, 346
Breidenstein, Marie 358, 543
Brinchmann 418
Bringezu, Chr. 538
Brinkmann, Otto 461
Broberg, Thekla 217
Broddelius, A.E. 324
Brosch, Anton W. 461
Brunnsparken 49*
Brusewitz, C.J. 182, 250
Brusewitz, Eleonore 394
Bukovsky, Wenzel 264*, 296, 461
Bull, Ole 81, 111, 168, 188, 295, 370, 398, 406, 543
Bundsen, Victoria 295, 543
Busch, Paul 538
Bülow, Hans von 220, 340
Börsen 50, 58–60*, 64, 67, 80, 82, 96, 105, 110, 114, 115, 116*, 173, 180, 183, 243, 270, 273, 290*, 311, 365, 390, 395, 402, 458
Börsens restaurang 138

C

Cabré, Frans 81, 191
Café du Commerce 138, 305, 330
Carl Johans församling 128
Carl Johans kyrka 104
Carlsson & Co, August 324
Carlsson, fru August 394
Carnegie & Co 55, 61, 99
Casinokonserter 45, 195, 201
Cecilia, Sällskapet 172
Cederblad, Albert 113, 117
Cesar, Herman och Ida 216
Chopin, Frédéric 309, 429
  pianokonsert e-moll 219
Christinæ kyrka 90, 104, 105, 124, 172, 198, 262, 292, 293, 391, 530
collegia musica 24
Corin, Leontine 217
Couch, Stephen 438
Creutzfeldt, J.A.F. 196, 197, 198
Cronhamn, J.P. 124, 126, 162
Cronsell, F.O. 538
Crystal Palace i London 196
Czapek, Joseph 18, 45, 69, 74, 92, 98, 99, 102, 113, 115, 124, 126, 127, 129, 130, 132, 133, 134, 146, 152, 154, 155, 164, 169, 179*, 180, 182, 184, 185, 188, 188–206, 192*, 209, 210, 211, 213, 220, 222, 226, 228, 241, 242, 245, 248, 250, 252–255, 253*, 257–259, 264, 266, 268, 270, 273, 280, 285, 291, 292, 307, 308, 312, 314, 321, 324, 350, 365, 390, 399, 404, 422*, 427, 429, 433, 440, 461
  Alpenklänge aus Schweden 205
  Barnhemmet 204
  Claes Uggla på "Svärdet" 1676 282
  Fröjda polketta 230
  Hambo Polketta 205
  Helsning till Götheborg 205
  Jubelkantat på Sveriges och Norges 50-åriga föreningsdag 204
  Konsertsonat för piano 205
  Messe Solennelle 132, 185, 194, 200, 206, 216
  symfoni nr 2 204, 205
  Yttersta domen 204

D

d'Aubert, Eduard 285, 295
Dahl, Balduin 311
Dahl, Waldemar 311
Dahlgren, B. 324
Dahlgren, Bengt Erland 250, 324
Dahlgren, Bina 152, 153, 165, 231
Dahlgren, Lotten 153

Dahlman, Oscar 199, 268, 281, 461
Dahlstedt, Sten 32
Dart, Thurston 233, 234
Darwin, Charles 25
Dauderstädt, Hermann 263, 461
de Stella, R.Th. 541
Deland, P.J. 135, 262
Delbanco, Eduard 75, 86, 324
demokratisering 24, 30, 140, 171, 354, 429
Dengremont, Maurice 137, 369, 370*, 543
Det diskuterande sällskapet 82, 101
Deutsch, Franz 263, 264*, 265, 266, 291, 461
Dickson 316
Dickson, Agnes 394
Dickson, Beatrice 394
Dickson, Charles 64, 96
Dickson, Eleonore 59, 96, 157*, 208
Dickson, James 69, 250
Dickson, James F. 320
Dickson, James J. 57, 69, 72, 75, 99, 100, 155, 157*, 196, 246, 247, 248, 250, 319, 320, 324, 411, 413
Dickson, James R. 99, 246
Dickson, Marika 59
Dickson, Oscar 57, 59, 62, 69, 99, 170, 246, 250, 324
  bostaden 84*
Dickson, Robert 62, 99, 236, 324
Dickson, släkten 89, 228
Dicksonska folkbiblioteket 73
Dicksonska palatset 235
Diegl, Wenzel 538
Dietrichson, Lorentz 81, 143
dilettantismen 17, 20, 133, 151, 189, 200
Domkyrkan 104, 105, 106, 172, 293
donationsverksamhet 96–100
Donizetti, Gaetano 204
Douscha, Eda 264, 265
Douscha, Johan 264*, 265, 297, 415, 419, 461
dramatisk-musikalisk föreställning 392, 414, 533
Dreyschock, Alexander 40, 208, 209, 293
Drury Lane-teatern i London 196
Dubb, Pehr 173

E

Edelsvärd, Adolf W. 243, 244, 435
Edenstrand, Åke 257
Edholm, Erik af 35, 42, 58–60, 71, 93
Edlén, Håkan 34, 189, 205
Edström, Olle 28
Eduard Magnus musikfond 297, 424, 425
Ehrensvärd, Albert 72, 92, 99, 153, 320, 324
Ekman, Eleonore 394
Ekman, Janne 62
Ekman, Johan Jacob 324
Ekman, Oscar 41, 61, 62, 63, 66, 84, 86, 167, 250, 324, 413
Ekström, N.P. 324
Elffors, L.E. 135, 287
Elliot, Alida 158, 217, 218
Elliot, Anders Oscar 72, 87
Elliot, Jacob 324
Elliot, Ludvig 321, 324
Eneqvist, Mathilda 295, 543
Engelberth, Engelbert 256, 264*, 461
Engelska kyrkan 193, 195
Ericsson, Anna 156, 392, 543
Ericsson, Robert 257, 461
Ewert, C.F. 69, 245, 248, 250, 251
Exercishuset 117, 142, 313, 374, 531, 533
Eysden, Jacobus van 263, 265, 291, 461

F

Falkman, Olena 543
Fasting, Kåre 32
Fauré, Gabriel 194
FEDA, se Smetana, Bedřich, *Ball-Vision*
Fenger 312
Ferdinandiová, Bettina, se Smetanová, Bettina
Fichte, J.G. 26
Flotow, Friedrich von 155
Folkkonserter 45, 278, 422
Folkteatern, se Arbetareföreningens lokal
Forsberg, August 419, 538
Forsberg, Johan Peter 538
Framfickan 115
"framtidsmusiken" 17, 20, 28, 126, 147, 273, 340, 354, 361, 362, 389
Francke, David Otto 56, 324
Franz Josef, kejsare 208
Fredberg, C.R.A 317
Frick, Christian 280, 322, 325, 381

Frieberg, Frans 312
Friedel, Franz 538
Friedrich Wilhelmstädtische Casino 190
Friman, Knut 394
Frimurarlogen 34, 70, 171, 173, 180, 193, 205, 348
Frimurarlogens Pelarsal 105, 114–115*, 220, 293, 312, 358, 390, 534
Frisk, Petter 209
Fritz, Martin 58, 437
Frivilliga skarpskytteföreningen 291
Frykberg, Sten 440
Frölander, Anna 394
Fuchs 539
Fürstenberg 85
Fürstenberg, Betty 95
Fürstenberg, familjen 228
Fürstenberg, Göthilda 425, 441
Fürstenberg, Julia 394
Fürstenberg, Louise 158, 217, 218, 224
Fürstenberg, Pontus 95, 99, 319, 320, 321, 324, 425, 441
Fürstenberg, Pontus och Göthilda 77
Fåhræus, Olof Immanuel 72, 236

G

Gade, Niels W. 28, 365
  Elverskud 180
  symfoni nr 4 368
Gamla teatern 111
Gamlestadens bomullsfabrik 68
García, Manuel 163
Gaudelius, Carl 255, 269, 284, 295
Gegerfelt, Victor von 323
Geijer, C.C. 250
genus i musiklivet 26, 136, 175
  barnen 158–161
  kvinnan 161–165, 303–305, 330, 334
  mannen 166–170
Gibson, James 324
Gibson, Margaretha 217
Gibson, släkten 89
Gibson, William 250
Giese, Fritz 539
Giuseppino
  Fuggi fuggi 233
Gluck, Christoph Willibald 204, 362
Gnistan, Sällskapet 74, 81, 418
Gounod, Charles
  Ave Maria 309
Graf, Robert J. 117, 324, 381
Grand Hôtel Haglund 108*, 111, 193
Grehn, Taimi 33, 235
Grevillius, Ragnar 543
Grieg, Edvard 343
  Foran Sydens Kloster 343
  pianokonsert a-moll 365, 421
Gripenstedtska reformerna 53
Grosse, Carl 196, 197
Grützmacher, Friedrich 196, 309
Grøndahl, Agathe Backer 365
Gullberg, Claes R. 254, 461
Gulowsen, Lona 364, 544
Gumpert, Fröjda, se Benecke, Fröjda
Gumpert, N.J. 79, 191, 207
Gumperts musiklånebibliotek 128
Gungl, Joseph 190, 314
Günther 539
Günther, Fr. 539
Göta Coldinu-orden 171
Göta Par Bricole 124, 127, 171, 172, 173, 198, 263, 289, 299, 348, 420
Göteborgs amatörkapell 301, 302
Göteborgs arbetareförening 67, 118, 172, 291, 306, 307, 374, 375
Göteborgs arbetarinstitut 45, 422
Göteborgs Dagblad 134, 174
Göteborgs folksångförening 66, 172, 291
Göteborgs Handels- och Sjöfarts Tidning 35, 38, 62, 65, 79, 101, 118–122, 126, 187, 216
Göteborgs Handelskompani AB 56
Göteborgs högskola 73
Göteborgs konsertinstitut 319
Göteborgs landsarkiv 40
Göteborgs museum 72, 73, 98, 435
Göteborgs musikförening 18, 38, 39, 45, 56, 100, 127, 149, 156, 169, 178, 184, 186, 187, 194, 198, 199, 227, 244, 265, 278, 297, 305, 306, 307, 319–415, 431, 433, 436, 438
Göteborgs orkester, se Göteborgs orkesterkassa
Göteborgs orkesterförening 18, 56, 90, 97, 424, 426, 437
Göteborgs orkesterkassa 38–40, 45, 56, 58, 99, 127, 134, 155, 186, 193, 198,

199, 227, 241–243, 245–298, 299, 307, 320, 323, 325, 327, 331, 333, 351, 354, 357, 363, 410, 413, 417, 424, 425, 430, 433, 436
Göteborgs stadsarkiv 38, 39
Göteborgs stadsbibliotek 73
Göteborgs universitetsbibliotek 40, 73
Göteborgskarta 46
Göteborgs-Posten 35, 38, 65, 77, 101, 118–122, 127, 187

H

Habermas, Jürgen 21–24, 141
Haeffner, J.C.F. 125
Haenlein, Alfred 539
Hagakyrkan 98, 104, 262
Haglund, Bertha 193
Haglund, L.P. 110, 193, 250
Hahn, Albin 539
Hallberg, Ida 394
Hallberg, Johannes 539
Hallén, Andreas 127, 169, 178, 179*, 180, 194, 313, 322, 323, 327, 333, 337, 340–343, 341*, 353, 356, 361, 398, 399, 403, 431, 539
Frithiof och Ingeborg 342
Harald Viking 341
Häxfällan 343
Pagen och kungadottern 342
Traumkönig und sein Lieb 389
Valborgsmässa 341
Vom Pagen und der Königstochter 421
Hallén, Anna 390, 404, 539, 544
Hallén, Mårten 92, 153, 340
Hallström, Ivar
Blommornas undran 163
Hammarberg, James 170
Hammer, Heinrich 426
handelshusen 53
Hansen, Agnes 358, 544
Hansen, Robert 358, 544
harmonimusik 117, 139
Harmoniska sällskapet 41, 116, 149, 152, 162, 166, 172–185, 179*, 195, 199, 200, 212, 215, 219, 227, 246, 263, 289, 291, 312, 343, 355, 357, 389, 391, 398, 399, 418, 421, 425, 432, 433, 436, 438
Harmoniska sällskapet i Köpenhamn 399
Harrach, Jan 213
Hasselblad, Hulda 87
Haupt, Herman 539
Hauschild, L. 377
Haydn, Joseph 27, 204
Skapelsen 152, 180, 182, 358
symfoni nr 94 202, 310
Hebbe, Signe 544
Heckmann, Robert 544
Hedberg, Frans 17, 78, 79, 106, 123
Hedenblad, Ivar 45, 421
Hedlund, S.A. 61, 62, 65, 67, 69, 75*, 82, 86, 122, 153, 292, 319, 320, 323, 422
Hedlund, Torsten 91, 394
Hedwall, Lennart 205
Hegel, Friedrich 26
Heidenstam, Verner von 153
Heilborn, A. 117
Heine, Heinrich 93
Heinitz, Wilhelm 539
Heinze 198
Heister, Hanns-Werner 29–30, 98, 130, 141, 148, 149, 174
Hellander 75, 76
Hellstenius 248
Hemlin, Erik 33, 226, 229, 234, 316
Henriques, M.R. 82
Herder, J.G. von 25
Herling, Johhan Alfred 539
Hérold, Ferdinand
Zampa 205
Herresthal, Harald 32
Herslow, Carl 82
Hertzman, Oscar 89, 324
Heyman, Bertha 217
Heyman, Edvard 95
Heyman, Edvard Jacob 95, 324
Heyman, Elias 61, 218
Heyman, Emma 217
Heyman, Fanny 217
Heyman, Gabriel 250, 324
Heyman, Heyman Jacob 95
Heyman, Hilda 95
se även Lamm, Hilda
Heyman, Jacob 321, 337, 352
Heyman, Theodor 324
Hichens 99

Hichens, Robert 324
Hichens, Seaton & Hichens 250
Hill, Carl 358, 544
Hjort 150
Hjortberg, Carl F. 544
hjälpverksamhet 62–66
Hobsbawm, Eric J. 25, 96
Hodell, Frans 81
Hofhansel, Friedrich 539
Holm, Frans O. 344, 462, 539
Holmertz, Frederique 217
Holmertz, Olivia 217
Holmqvist, Carl A. 344, 539
Holmsen, Caren 544
Holten, Hilda von 217
Holten, Johan Jacob von 53
Honzík, se Rys, Jan
Hôtel Savoy 111
Hotell Göta källare 49*, 106, 108*, 109*, 110, 111, 193
Hotell Haglund 108*, 109*, 193, 375, 532–533
Hotellplatsen 106. 108*, 109*
Hovteatern i Dresden 238
Hřimalý 264*
Hřimalý, Adalbert 263, 264, 265, 266, 281, 291, 299–302, 306*, 462
Hřimalý, Bohuslav 264, 462
Hult, Hans 421, 422*
Hultén, Carl 178, 328, 419
Hultgren, Aron 293, 299, 307, 312, 324, 390, 539, 544
Händel, G.F. 309, 362, 392
Jephta 180
Messias 162, 180
Paulus 162
Händel, Sven E. 344, 345, 462, 539

I

Ibsen, Henrik 77
indelt regemente 199, 262
industrialiseringen 55
inkomstskatt 67
Interimsteatern i Prag 213, 302
Italienska operasällskapet 310, 311

J

Jacobson 539
Jacobson, Ida 64
Jacobson, Morris 250
Jacobson, Oscar 421, 422*, 539
Jacobsson, Jeanette 301
Jaëll, Alfred 309
Jansen & Co, L.J. 324
Joachim, Heinrich 539
Joachim, Joseph 111, 157, 188, 368, 370, 406, 544
Johansson, A. 539
Johansson, N.A. 323
Johnsson, John 179*
Jonason, Aron 81
Joseffy, Rafael 314
Josefina, drottning 192
Josephson, Herman 324
Josephson, J.A. 172
judiskt inflytande 76–78
Jungen, Ernst 234

K

kafémusik 36, 137
Kalkhof, Cl. 539
kammarmusikkonserter 213, 222, 353, 390, 429, 534
Karl XIV Johan 107
Karl XV 58–60, 192
Katerschafka, Josef 539
Keiller d.y., Alexander 58
Keiller d.ä., Alexander 66
Keiller, Alexander 250
Keiller, släkten 89
Keillers Mekaniska Verkstad 55
Kieselbach, Albert 539
Kjellberg & Söner, J.A. 250, 324
Kjellberg, Carl August 394
Kjellberg, Carl Ossian 156
Kjellberg, Malin 156
Kjellberg, Siri 156
Kjellberg, släkten 89
Kjellén, Rudolf 179*
Kjellin, Maja 115
Kjerulf, Halfdan 312
klassiska konserter 45, 202–203, 269–275, 363, 390, 429, 433
Klingspor, baron 394
Knappe, Amant 264*, 462
Kobb, August 62

Kobb, Johanna 152, 175
Kočka leze dírou pes oknem 232
notexempel 232
Koch, E.W. 250
Koch, Rudolf 250
Koestler, Arthur 233
Kolářová, Kateřina, se Smetanová, Kateřina
Kollmus, Carl 539
kommersialisering 24, 329, 428
Konsertbladet 366
konserter à la Musard 275
konserter à la Strauss 267, 274*, 275–277, 283, 458–459
konserter arrangerade av Czapek 201–203, 267, 282
konserter arrangerade av Hallén 353, 389
konserter med benäget biträde 130–135
konserter till förmån för Göteborgs orkesterkassa 267, 269–275, 274*, 283, 458–459
konsertformens utveckling 20
Konserthuset på Heden 18, 45, 90, 424, 425*, 432, 437
Konserthuset vid Götaplatsen 425
Konserthuskommittén 45, 424
konserthuskör 248
konserthusplaner 243, 323, 424
Edelsvärds ritning 244
konsertsäsongen 128
kontinentalsystemet 53
Konungens befallningshavande 72, 104, 129, 132
Kozel, Wenzl 296, 462
Krafft, Gustaf 176, 250, 251
Kratzmeyer, Adolf 539
Kraus, Arnost 185
Kraus, Carl August 254, 462
kreditväsendet 55
Krimkriget 55
Kronlund, Dag 135
Krook, Axel 65, 67, 81, 375, 396
Krüger, August 237
Krüger, Ernst 424
Kuhlau, Carl O.H. 462, 539
Kullberg, Ulla 217
Kummer, Friedrich August 196
Kungl. biblioteket 40
Kungl. Dramatiska teaterns orkester 265
Kungl. Göta artilleriregemente 81, 103, 133, 139, 140, 191, 193, 195, 255, 261
Kungl. Göta artilleriregementes musikkår 291, 307, 311, 374, 401
Kungl. Hovkapellet 18, 58, 256, 257, 263, 331, 334, 342, 349
Kungl. Musikaliska akademien 123, 124, 128, 162, 166, 177, 191
Kungl. Operan i Berlin 106, 238
Kungl. Teatern 123, 135, 136
Kungl. Vetenskaps- och Vitterhets-Samhället 73
Kungsparken 113, 236
Kuylenstierna, Jan 232
Kylberg, herr 182
kyrkokonserter 142
Köcher, Bernhard 196, 197
König, Franz 539

L

Lachner, Franz 189
Lagerberg, Magnus 43, 71, 72, 87, 98, 99, 100, 107, 139, 153, 287, 311, 321, 439
Lagerbring, Gustaf 72
Lagerlöf, Selma 153
Lamberg 544
Lamberg, Jonas Casten 90, 102
Lamberg, Peter 45, 90, 93, 142, 143, 156, 349, 361, 420*, 421, 424, 432, 437, 439
Lamm, Albert M. 324
Lamm, Hilda 165
Lamm, Oskar 97
Lampe, August 321
Lampe, Hilma 394
Lampe, Tony 394
Lange 85
Large, Brian 33, 221
Larson, L. 324
Lecocq, Charles 354
Leffler, Anders 340
Leffler, August 324
Leffler, J.A. 178, 250
Leichssenring, Julius 328
Leidesdorff, Fatina 217
Leijonhufvud, Abraham G. 75
Leipzigskolan 28
Leman, Euphrosyne, se Abrahamson, Euphrosyne

Lemming, Johan Th. 539
Lemming, Oscar 420, 539
Léonard, Hubert 169
Leuhusen, Adelaide 133, 161, 162, 164*, 165, 185, 407
Levan, Emil 154, 161, 166, 167, 168*, 169, 170, 186, 194, 204, 230, 345, 415, 419, 420, 421, 422*, 540
Levgren, Anders G. 98
Levgren, Anders W. 98, 247, 248, 250
Levgren, Carl 98, 152, 153, 155, 166, 167, 182, 250
Levisson, Ed. 324
Levisson, Fröjda 175
Levisson, Martin 250
levnadsomkostnader 67–68
Levy, Abraham Samuel 196, 198
Liberg, Mauritz 79
Lichtenberg, Albert 74
Lidberg, Karl 81
Liebhaberverein 186
Liedman, Sven-Eric 25–26
Lie-Nissen, Erika 544
Lilla sällskapet 127, 184, 399, 401
Limnellska salongen 153
Linck, Hugo 540
Lindberg, Alie 545
Lindberg, August 421
Lindberg, fru kaptenskan 394
Lindblad, A.F.
Om vinterkväll 271
Linderholm, Oscar W. 540
Lindgren, Adolf 122
Lindholm, Fredrik 307, 308
Lindholm, Robert 142, 402
Lindman, Gottfrid 66
Lindmark, C.O. 261
Lindner, C. 540
Lindstrand, Albert 128, 153, 182, 200, 250, 293, 299, 307, 308, 324, 343
Lindstrand, Anna 153
Lindstrand, Vega 153
Lindstrands musikhandel 128, 153, 300
Lindström, Augusta 394
Lindström, C.E. 394
Lindström, Gustaf 66
Lindström, Julius 117, 250, 324
Lindström, Mathilda 217
Lindström, O. 324
Ling, Jan 27
Linné, Carl von 48
Liseberg 139
Liszt, Franz 20, 73, 126, 146, 147, 150, 199, 200, 208, 211, 214–216, 220, 226, 309, 311, 361, 429
Les Préludes 147
logesystem 238, 367
Lorensberg 81
Lorensbergs park 105, 117, 129, 140, 191, 278, 326, 335, 374, 381, 459, 529–530
musikpaviljongen 382*
Lorensbergs teatersalong 259
Lose, Christian 226
Lovén, Gottfrid 383, 413
Lumbye, Hans Christian 310
Lundberg, fröken 394
Lundberg, Mauritz Th. 540
Lundgren, Amalia 217
Lundgren, Amalia, se Olbers, Amalia
Lundgren, Gabriel 61
Lundgren, Lorentz 251, 320, 321
Lundholm, C. Mathias 168
Lundqvist, Carl Fredrik "Lunkan" 63, 97
Lundqvist, Ottilia 313
Luzek, Anton 155, 264*, 265, 297, 299, 345, 415, 419, 462, 540
Lyon, fru konsulinnan 394
Löfmarck, Anna 394
Lönberg, Carl V. 540
löner 67–69

M

Madeleinekyrkan i Paris 194
Magnus, Eduard 72, 86, 99, 150, 154, 236, 246, 247, 250, 319, 320, 324, 420*, 425
Magnus, Emanuel Lazarus 324
Magnus, Göthilda 217
Magnus, Hilda 218
Magnus, släkten 77
Magnusson, Betty 153
Malm, A.W. 82, 92, 153
Malm, M. 324
Malm, P.W. 250
Malmberg, Bror Carl 236, 237*, 240
Malmsjö, Mathilda 217

Malý, Miloslav 34, 36, 229
Mankell, Abraham 363
Mankell, Gustaf 293
Mannheimer, Herman 424, 432
Mannheimer, Love 76
Mannheimer, släkten 77
Mannheimer, Theodor 75, 167, 324
Marcussen & Søn 98, 152, 262, 293
Maring, Gottlieb 540
Marschner, Hugo 336, 346, 347*, 540
Mattiasson, Anders Gustaf 462
Maurer 168
Mazerska kvartettsällskapet 423
Mechelin, Emilie 545
medelklass 58, 101, 193
Méhul, Étienne Nicolas 204
  Jakt-uvertyr 202
Meijerberg, C.J. 82
Meijerbergs skola 193
Meissner, Abela 196
Meissner, August 115, 129, 130, 132, 134, 146, 152, 155, 188, 196–197*, 198, 211, 212, 220, 222, 308, 390, 429
Meissner, Gustav 540
Meissner, Hjalmar 137, 167, 196
Melberg, Arne 22
Melin 85
mellanaktsmusik, se teatermusik
Mendelssohn, Felix 28, 29, 73, 147, 204, 309, 311, 313, 362
  Elias 180, 181, 392
  Lieder ohne Worte 158
  Midsommarnattsdröm 180
  Paulus 180
  pianokonsert g-moll 219
  symfoni a-moll 421
  violinkonsert e-moll 77
Merkantila föreningen 70
Meyer, Adolph 324
Michaëli, Louise 295, 398
Michalek, Wenzl 257, 264*, 296, 462
Michl, Josef 234
militärmusik 139
Milow, Thekla 217
Mindre teatern 111, 114, 270, 273, 310, 311, 325, 339, 374, 393, 397, 421, 458, 529
Mindre teaterns orkester i Stockholm 265
Moe, Olefine 545
Mojžíšová, Olga 36
Monsigny, Pierre Alexandre
  Chanson et Rigodon 421
Montén, Ulla 217
Montesquieu, Charles de Secondat de 226
Morales, Olallo 193
Mosby, Olav 32
Mozart, d.y., W.A. 189
Mozart, W.A. 27, 29, 73, 204, 205, 309, 362
  Mässa C-dur 180
  pianokonsert d-moll 210, 219
  Requiem 162, 180
  symfoni nr 35 202
  symfoni nr 41 152
Mraz, Axeline 348*
Mraz, Josef 348*, 349, 415, 419, 540
Murray, George 424, 432
Musard, Philippe 275
Musikalisches Wochenblatt 331
Musikaliska akademiens bibliotek 40
musikeragentur 30, 157, 328, 329, 331, 434
Musikkännarne 95
Musikrevy 440
musikskola 319, 320, 322, 323
Müller, Karl 540
Müller, Louis 196, 198
myntsorter (förklaring) 43–44
Münzerska damkapellet 330
Måndagssångöfvningssällskapet, se Måndagssällskapet
Måndagssällskapet 162, 172, 175, 175–181, 215, 227, 418
Möller, Carl 420
Möller, Johan Michael 324
Möller, Marie Louise 394
Mörth, Johann 337, 540

N

Nathusius, Rudolph 122, 292
Nationalteatern i Prag 213, 302
Neczas, Gustav 540
Nemec, Anton 337, 540
Neruda, Franz 170, 294
Neruda, Maria 294, 309
Neruda, Wilhelmina 294, 309
Neue Zeitschrift für Musik 52, 145, 221, 226
Neukomm, Sigismund 189

Neupert, Edmund 365, 390, 545
Nicolai, Otto
Kirchliche Festouvertüre 392
Nilsson, Christina 111, 118, 159, 162, 163, 164*, 188, 217, 407, 408
Nissen, Anschel Moses 120, 123, 197, 200, 201, 230, 246, 259
Nissen-Saloman, Henriette 78, 161, 163
Nonnen, Emily 139
Norander 259, 260
Nordenfelt, Maria 179*
Nordiska musikfester 441
Nordqvist, Carl Johan 540
Nordqvist, Ernst A.F. 540
Nordström, Gustaf A. 257, 329, 344, 462, 540
Norlind, Tobias 34, 342
Norling, Åke 234
Norman, Ludvig 17, 123, 257, 292, 365
notkopist 129
Ny tidning för musik 202
Nya Musikföreningen i Göteborg 422, 425, 432
Nya Teateraktiebolaget, se Nya teatern
Nya teatern 40, 45, 50, 51, 55, 90, 100, 105, 106, 111, 113, 135, 142, 149, 172, 188, 199, 236–243, 239*, 240*, 245, 251, 255, 260, 267, 270, 273, 282, 286, 294, 296, 299, 301, 302, 310, 311, 314–318, 320, 322, 325, 327, 356, 360, 366, 387, 393, 396, 397, 430, 431, 437, 439, 458–459, 529–533
Nya teatern i Helsingfors 196
Nya teaterns orkester 310
Nyström, Per 66

O

Očadlík, Mirko 229
Offenbach, Jacques 354
offentlighetsformer 20–31, 78, 100–102, 105, 118, 130, 171–188, 393, 427
borgerlig offentlighet 22–24, 29, 30, 104, 133, 173, 205, 299, 360, 428, 429
publikrelaterad privathet 23, 29, 173, 182, 393, 428, 429
representativ offentlighet 21–23, 103, 104, 205, 427, 429
salongsoffentlighet 22, 104
Ohlson, Oscar 74, 545
Olbers, Amalia 218
Olbers, Max 179*, 321, 398
Olsson Assar, Assar 122
operaföreställningar 284–287, 311, 351
Operakällan 136
organisationsutveckling 24, 29, 30, 130, 329, 434
Orgéni, Aglája 314
orkesterstrejk 398
Orkestersällskapet L.L. 420
orkesterutskott 336, 338
Orphei vänner 172, 174, 418
Oscar Fredrik 163, 192
Oscar I 58, 190, 191, 204, 241
Oscar II 157
Osten, Emil von der 157, 269, 284–287
Ostindiska kompaniet 53, 73
Ozolins, Berit 34

P

Paalzows, se Café du Commerce
Paganini, Nicolò 312
violinkonsert 314
Palestrina, Pierluigi da 164
Palm, August 118
Palm, J. 40, 168
Panofka, Heinrich 155, 188
Patti, Carlo 311
Patti, Carlotta 308, 309, 405
pauperismkommittén 61–62, 68
Pergament, Moses 342
Pestalozzi, J.H. 25
Petersens, J.A. 236
Peterson, Ernst Fredrik 122
Peterson-Berger, Wilhelm 341
Philipsson, Aron 61, 82
Philipsson, Jonas 79, 80, 81
pianoundervisning 158–160, 216–219
Pineus, Arvid Ludvig 69, 99, 149, 150, 152, 160, 166, 167, 168*, 182, 186, 223, 228, 246, 248, 250, 254, 319, 320, 321, 323, 324
Pineus, Conrad 77, 90, 150, 154, 159, 160
Pineus, familjen 77, 228
Pineus, Harriet 159

Pineus, Josephine 167
Pivoda, František 159
Placatka, Josef 540
popularisering 357, 379
populärkonserter 325, 351, 353, 374–380, 378*, 395, 529–533
Pratté, E.A. 295
Pripps 68
professionalisering 20, 24, 29, 130, 185, 195, 428, 434
Proksch, Josef 208
proletarisering 329, 331
Prytz, Adolf 161, 162, 248, 250, 295
Prytz, Carl Gustaf 84, 89, 248, 250, 251, 439
Prytz, Carl Robert 41
Prytz, Hulda 394
publik 26, 29, 30, 141–149, 202, 203, 302
publikmottagande 273–275, 277–278, 281, 360, 366–373, 380, 386, 388
publikrelaterad privathet, se under offentlighetsformer
Pyk, Louise 545

Q

Qwist, Carl Otto 462

R

Raa, Frithjof 81
rabatt för musikerstuderande 390
Rambousek, Josef 540
Ramsay, Ottonie 159, 217
Ranft, Albert 418
rederinäringen 55
Reinecke, Carl 28, 293, 340
Renström & Co, Sven 324
Renström, Sven 69, 98, 100, 250, 412
Renströmska donationsfonden 412, 424
repertoarförnyelse 20
representativ offentlighet, se under offentlighetsformer
Rexius, Josef Natanael 304
Rhedin, M.W. 250
Rheinberger, Joseph 340
Riego, Amalia 545
Rietz, Julius 340
Ring 540
Ringnér, August 45, 100, 316–318, 317*, 319, 328, 352, 396, 397, 413, 418
Rischawy, Friedrich 540
Robinson 85
Rohm 462
Rohm, Johann 540
Rosell, Anton 105, 304
Rosendahls fabriker AB 56
Rosin, Per Gustaf E. 540
Rossini, Gioacchino 28, 204, 311
  Aria ur *La gazza ladra* 202
  uvertyr till *Wilhelm Tell* 152
Rozkosny, Josef 223
Rubenson, Albert 17–20, 23, 135, 188
Rubenson, Fröjda 324
  se även Benecke, Fröjda
Rubenson, Jacob 324
Rubenson, Mauritz 81
Rubenson, Rudolf 81
Rubensons café 80, 81, 138, 191
Rubinstein, Anton 188, 309, 343, 440
Rummel, Franz 421
Runqvist, Robert 65
Ruzek, Anton 264*, 462
Rydberg, Viktor 74, 75*, 81, 82, 87, 153, 178, 422
  Den nya Grottesången 66
Rys, Jan 37, 158, 212, 214, 216, 218, 219, 221, 231, 234
Rådmalm, Karin 33, 235
Röhss & Co, Wilhelm 99, 324
Röhss, Emma 217
Röhss, Hulda 217
Röhss, släkten 89
Röhss, Wilhelm 238, 250, 316
rökning under konserter 300
rösträtt 70

S

Sabathil, Ferdinand 540
Sachse, Reinhold 541
Sahla, Richard G. 541
Sahlberg, Svante 541
Saint-Saëns, Camille 362
  Danse macabre 362
Salén, E. 321
Saloman, Geskel 64, 69, 82, 86, 133, 185, 192, 207, 209, 213, 250
Saloman, Ida 93
Saloman, Sigfried 78

salongsoffentlighet, se under offentlighetsformer
samhällsklass och bildning 18, 25–27, 429
Sandberg, August 339, 398
Sandberg, Axel Fritiof 541
Sandels, Hilda 41, 184, 211
se också Biörklund, Hilda
Sandström, Gustaf 123, 130–135
Sandström, Israel 41, 69, 81, 92, 102, 119, 120, 122, 123–126, 124*, 127, 130, 132, 146, 147, 162, 177, 180, 193, 198, 200, 250, 291, 292, 293, 307, 314, 355, 404
Min lilla vrå bland bergen 125
Sarasate, Pablo de 409
scenmusik, se teatermusik
Schanda, Adolf 541
Schenström, F.W.C. 81
Schiele, Anton 299
Schiele, Heinrich 462
Schiever, Ernst 334, 541
Schiller, A. 541
Schmöller, Hermann 541
Scholander, Fredrik Wilhelm 91
Scholander-Hedlund, Maria 91
Schoultz, Johanna von 134
Schrader, Robert 331
Schubert, Clemens 541
Schubert, Franz 147, 362
Erlkönig 309
symfoni ofullbordad 358
Schulhoff, Jules
Souvenir de Moscou – Chant du Pêcheur 159, 224, 546
Schulze, Friedrich 541
Schumann, Clara 220, 223
Schumann, Robert 28, 73, 126, 147, 220, 309, 311, 362, 429
Album für die Jugend 159
Paradiset och Perin 180
Träumerei 364
Schwab, Heinrich W. 113, 140
Schwabe, G.F. 541
Schwartz' katalog 137
Schüler, Adolf 541
Schöldström, Birger 79, 81
Scribe, Eugène
Smekmånaden 95
Segerlind, Laurentius 111
Segerlindska teatern 111
Seidemann, Franz 541
Seldener, H.J.F. 303
Selinder, Anders 81, 260, 289, 294
Semper, Gottfried 238
Séquardtová, Hana 33
Sercl, Franz 541
Servais, François 293, 294*
Shakespeare, William
Macbeth 93
Romeo och Julia 93
signalgivning 139
Sillgateteatern 111
Sirenius, Carl Johan 250, 324
Sirenius, Elise 152, 175
Sitt, Anton 228, 336, 342, 347*, 404, 541
Sjöberg, Victor 81, 119, 122, 361, 394, 414
Sjödén, Adolf 545
Skarpskyttemusikkåren 281, 291, 307, 308, 401
Skarpskytten 71, 79, 80, 101, 113, 125
skarpskytterörelsen 117, 171, 173
Skeppsbron 138
"skuggfullmäktige" 71, 193
Skånska dragonregementet 198
Skårman, Victor 404
Sladek, Joseph 264*, 296, 462
Smetana, Bedřich 18, 20, 36, 42, 45, 52, 64, 69, 73, 76, 85–86, 92, 95, 96, 115, 120, 122, 127, 129, 132, 143, 146, 147, 149, 150, 152, 153–156, 158, 159, 162–164, 176, 179*, 180, 183, 185, 188, 193, 196, 199, 200, 209*, 205–235, 245, 285, 308, 390, 429, 433, 440
Ball-Vision 221
Brudköpet 215
Festmarsch till Shakespeares 300-årsjubileum 227, 271
Hakon Jarl 221
Kyssen 215
Moldau 225, 231–235
notexempel 232
Polka op 7.1 211
Richard III 221
Sex karaktärsstycken 208
Stråkkvartett nr 1 *Ur mitt liv* 230
Trio g-moll 221

Triumfsymfonin 208, 221
Wallensteins läger 221
Smetana, Karel 37
Smetanamuseet i Göteborg 235
Smetanamuseet i Prag 36
Smetanamyter 225–235
Smetanasällskapet i Göteborg 235
Smetanová, Bedřiska 209, 221
Smetanová, Bettina 42, 212, 214, 218, 230, 430
Smetanová, Gabriela 209
Smetanová, Kateřina 42, 208, 209, 211, 212, 213*, 430
Smetanová, Kateřina (dottern) 209
Smetanová, Žofie 209, 212
Småländska husarkvintetten 140, 295
Snoilsky, Carl 81
Snoilsky, Gustaf 72
Sobotka, Curt 541
Sodén, C.W. 541
Sofia, prinsessa 192
Soirées Modernes 299–301
Solennitetssalen i Högre Elementarläroverket 106, 117, 309, 389, 409, 533
Sommer, Alfred 349, 415, 541
Sorandi, Signora 143
Spencer, Herbert 25
Spindler, Fritz
Fleur de Salon 159
Sponheuer, Bernd 28
Spontini, Gasparo 204
St Eugènekyrkan i Paris 194
Stadsfullmäktige 70, 114, 115
Stagnelius, E.J.
Martyrerna 93
Stedingk, Mina von 545
Sten, Alfred 541
Stendel, Friedrich 541
Stenhammar, Elsa 92, 152
Stenhammar, Fredrika 40, 334, 340, 342, 407, 409, 440, 545
Stenhammar, Oscar Fredrik 120
Sternhagen, Hildegard 394
Steyermärkische Gesellschaft 45, 190, 427
Stiberg, Axel 324
Stjernström, Edvard 136, 241, 242, 251, 327
Stjernström, Jeanette 241
Stockfelt, Ola 27
Stockholms Enskilda Bank 56
Stora Hamnkanalen 49*
Stora teatern 111, 339, 418, 421, 432
Stora teaterns orkester 265, 328, 345, 348, 418, 419
straffkassa 258, 336
straffstadga 258, 336
Strakosch, Ferdinand 287, 311
Strandberg, Anna 545
Streck, Johan 541
Strindberg, August 51, 75
Ström, H.W. 55
Strömberg, H. 117
Stål, Axel 119, 121, 122, 126–127, 178, 179*, 180, 184, 307, 314, 320, 355, 358, 366, 372, 398, 399, 401
Stål, Carolina 126, 307
subskriptionssystem 30, 148, 183
Suck, August 256, 257, 263, 265, 291, 462
Sundberg, Eugène 41, 152, 166, 168, 182, 186, 194, 250, 350, 423*
Sundbergska kvartettsällskapet 45, 154, 194, 230, 349, 422*, 423, 425, 432
Suppé, Franz von 354
Swedner, Gunnel 63
Svensson, Otto L. 344, 462, 541
Svensson, Robert 394
Synagogan 193, 195
Sångföreningen 175, 180, 417, 418, 432
sångskola 126, 127, 320
Säfstrand 420
Särö 212
Söderblom, M.L. 179*
Söderman, August 365, 387
Södermark, J.P. 213
Söderpalm, Kristina 89, 91
Södra Hamngatan 2 151*
Södra Hamngatan 49*, 108*
Södra Hamngateteatern 105, 106, 107, 110, 111–114, 112*, 236
Söhrling, Wilhelmina 545

T

Taratchim 138
Tausch, Johann 541
Teaterhistoriska museet 33, 36
teatermusik 18, 36, 104, 135–137, 241, 287–289, 351, 426, 430, 432

Tedesco, Ignaz
Der Abendstern 159
Tegnér, Esaias 80
Telander, Anna-Lena 34
Tengstedt, Elfrida 179*
Tenor, Peter 257, 462
Thalberg, Sigismund 223
Thegerström, Ferdinand 81
Thegerström, Hilda 165, 292, 307, 312
Therborn, Göran 57
Thomander, Johan Henrik 74, 105, 440
Thun, Elise 209
Thyboni, Justin 104, 198, 254, 262, 291, 299, 307, 345, 349, 419, 462, 541
Thyrén, Torborg, se Zachrisson, Torborg
Thörnqvist, Clara 33, 36
Tichatschek, Josef 157, 271
Tidning för theater och musik 17, 78, 80, 113, 238
Tillsyningsföreningen 64
Torpadie, Hervor 394
Trana, lektor 182
Trebelli, Zelia 118, 406, 440
Trädgårdsföreningens park, se Trägårn
Trägårn 50, 105, 116, 129, 140, 258, 278, 281, 296, 297, 326, 335, 381, 382, 387, 458–459, 530–534
musikpaviljongen 279*
Tyboni, Oscar 58, 198, 262, 462
Tyrolersällskapet Daser 120

U

Ullman, Sven 34
Ulm, František 214, 245, 430
Uppsalasången 172
utomhuskonserter 267, 278–281, 283, 351, 353, 381–387, 395, 458–459, 529–534
utomhusmusik 138

V, W

Wachenfeldt, Virginia 217
Wadman, J.A. 125
Wagner, Richard 126, 147, 227, 241, 311, 313, 361, 429
Den flygande holländaren 361, 386
Lohengrin 162, 180, 350, 361, 386
Mästersångarna 313, 361
Rienzi 361, 386
Tannhäuser 180, 358, 361, 386
Tristan och Isolde 221, 361, 386
Wahlgren, R.W. 324
Wahls, Heinrich 541
Waidele 153
Walde, Otto 40
Valentin, Charlotte 76, 159, 160*, 165, 230, 417
Valentin, familjen 77, 228
Valentin, I.P. 160*, 179*, 228, 243, 250, 321, 323, 324, 417
Valentin, Karl 45, 122, 149, 159, 175, 179*, 180, 185, 194, 297, 413, 417–422, 420*, 432
Valentin, Rosa 76, 86, 156, 157, 159, 160*, 165, 230, 231, 417
Valentinska familjearkivet 40
Valerius, Adeliade, se Leuhusen, Adelaide
Walesberg 197
Wall, G.A. 324
Wallenberg, A.O. 56
Vallentin, Fanny 86, 230
Wallerius, O. eller V. 541
Wallner, Bo 34, 441
Warburg, Alida 217
Warburg, C.S. 82
Warburg, Karl 82, 407
Vargklyftan 81, 101, 122
varvsindustrin 55
Weber, C.M. von 204, 362
Friskytten 81, 301
Oberonuvertyren 120
pianokonsert f-moll 219
Weber, Max 63, 71
Weber, William 26, 27, 272, 363
Wehmeyer, Carl 349, 415, 541
Weinhold, Herman 541
Wendel, Bruno 324
Wennberg, A.W. 541
Wennerberg, J. 324
Verdi, Giuseppe
Requiem 407
Westin, Henrik 55, 99, 321, 394
Westin, Maggie 394
Viardot-Garcia, Pauline 159
Wickman, Fredrika 365, 545
Widmaier, Tobias 25, 83, 218
Wieniawski, Henryk 74, 294, 312, 406, 440

Wieselgren, Peter 69, 92, 105, 153, 303, 319, 320
Wiesner, Wenzel 263, 264*, 265, 297, 345, 415, 462, 541
Vieuxtemps, Henri 309
Wijk & Co 99
Wijk d.y., Olof 67, 71, 89, 324
bostaden 88*
Wijk d.ä., Olof 48
Wijk, Carl 324
Wijk, Caroline 89
Wijk, Erik 324
Wijk, Gerda 217
Wijk, Hilda 89
Wijk, släkten 89
Wilhelmj, August 74, 314
Wilhelmson, Carl 265
Willerding, Eleonore, se Dickson, Eleonore
Willerding, T. 236
Wilskman 312
Wilson, J.W. 69, 72, 87, 99, 324
Virgin, Marie 250
Wirsén, Carl David af 74
Witovsky, Aloisius 256, 264*, 462
Vlasak, Vinzens 541
Wohlfart, Sally 217
Wohlfarth, Fr. 394
Wolff, Gustav 541
Wolff, M. 82
Vretblad, Patrik 342
Wulff, Fredrik 156
Wåhlstedt, P. 545
välgörenhetskonserter 142, 267, 281, 351, 353, 387–389
Vännerna 175
Wærn, Lizzie 394
Wærn, Morten E. 324
värvat regemente 199, 261, 262
Västgöta-Dals regemente 139, 198, 262
Västra Hamngatan 54*
Västra stambanan 52, 58, 255, 289
Wölfert, Carl 541

Z

Zachrisson, Torborg 193
Zetterquist, Lars 421
Zimmermann, J.A. 196, 198
Zola, Émile 77

Å

Åberg, Martin 70
Åhman, Wilhelm 51, 75, 318, 322, 325, 396, 397
Åkerblom, F. 321
Åkerman, Jeanna 161, 175, 176, 177, 180, 232
Ållander, Per Johan 178, 257, 262, 294*, 299, 307, 308, 312, 324, 338, 345, 349, 419, 462, 541
Åqvist, kapten 248

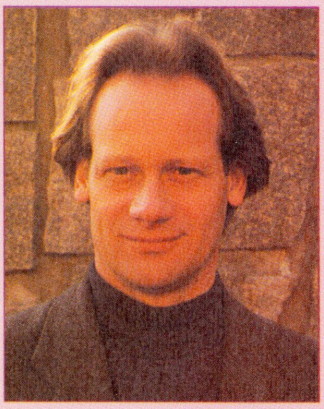
Ä

Äldre teatern 111
Älvsborgs regemente 262

Ö

Ödman, Pelle 312
Öhrström, Eva 32, 162
Östberg, Carolina 545
Östra Hamngatan 54*

"Handel och Bacchus eller Händel och Bach?"



Anders Carlsson är verksam vid Musikhögskolan i Göteborg och presenterar här sin doktorsavhandling i musikvetenskap. Han har också arbetat med olika forskningsuppdrag och är flitigt anlitad som föreläsare.

I Göteborg gjordes redan på 1850-talet försök med att bilda en professionell symfoniorkester. Detta var anmärkningsvärt eftersom publikunderlaget var alltför litet för så kostbara musikaliska experiment. I huvudstaden varnade man i den ledande musiktidskriften för göteborgarnas alltför djärva tilltag.

För de rika göteborgarna själva var detta dock inget anmärkningsvärt. Om de ville ha något så skulle det vara det allra bästa. Som pianolärare till sina döttrar fick de därför en av Europas främsta pianister, Bedřich Smetana, att bosätta sig i staden under drygt fem år.

I *"Handel och Bacchus eller Händel och Bach?"* beskriver Anders Carlsson det borgerliga musiklivet under andra hälften av 1800-talet fram till dess att Göteborgs orkesterförening bildades som den första professionella symfoniorkestern i landet år 1905. Med källor från brev och dagböcker lika mycket som från protokollsböcker och musikers klagobrev ger författaren en målande beskrivning av såväl kulturlivet i salongerna som av de unika försöken med att bilda en symfoniorkester.

TRE BÖCKER

ISBN: 91 7029 195 0