

Att röra sig i Sverige: Förutsättningar för turnerande musiker under andra hälften av 1800-talet

Anne Reese Willén

Inledning

Under hela musikhistorien har musiker rört sig runt om i Europa. Cirkulation har varit bestående grunddrag inom musiklivet. Alla typer av personer som ägnat sig åt musik rörde sig; professionella och amatörer, män och kvinnor, lärare, musikskribenter, tonsättare och lyssnare.¹ Musiker reste för musikaliska framträdanden frekvent under hela 1800-talet, vilket kom att få stor betydelse för det offentliga musiklivets fortlevnad och utveckling i Norden. I Sverige hade Stockholm under en lång tid en särskild dragningskraft genom att vara huvudstad och administrativt och kulturellt centrum i riket. Där fanns möjligheter som var svåra att hitta på andra platser i Sverige genom ett institutionaliserat offentligt musikliv.² Musiker som reste mellan de större städerna i Norden valde ofta att göra flera stopp längs vägen. Under 1800-talets andra hälft började många att besöka allt fler städer i Norden och gjorde separata turnéer inom Sverige. Dessa turnerande musiker var entreprenörer med olika

¹ Celia Applegate, *The Necessity of Music: Variations on a German Theme* (University of Toronto Press: 2020), 70.

² Anne Reese Willén, *I huvudstaden, musiklivets hård: den strukturella omvandlingen av Stockholms offentliga konstmusikliv ca 1840–1890* (diss. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 2014).

typer av agendor för sina projekt.³ För vissa var motiven rent ekonomiska, andra drevs av mer idealistiska motiv.⁴ Musikmarknaden utökades kontinuerligt och berörde en allt större del av samhället och turnerande musiker var en del i denna utveckling. I och med industrialisering och ökad urbanisering skapades fler arenor för offentlig musik. Förbättrade kommunikationer bidrog till att det blev lättare att förmedla och förflytta människor, information, varor och kultur inom Sverige.

Även om stora städer som Stockholm och Göteborg hade en särskild dragningskraft för turnerande musiker så hade även mindre städer en stor betydelse för musikalisk turnéverksamhet i Sverige. Samtidigt var dessa musiker betydande för de regionala musiklivens utveckling. Detta kapitel syftar till att fördjupa förståelsen för betydelsen av turnerande musiker för musiklivet i mindre städer i Sverige under det långa 1800-talets andra hälft. Genom att analysera konkreta rumsliga rörelser utifrån utvalda exempel utforskar jag förutsättningar för denna verksamhet på olika platser i Sverige. Jag belyser aspekter som lokal musikalisk, likväl samhällelig infrastruktur, nätverk och kommunikation, och hur dessa faktorer utvecklades över tid. Dessa observationer relateras till behoven av en ökad musikalisk infrastruktur som en central del av institutionaliseringen av musiklivet, den ökande professionaliseringen av musikeryrket och kommersialiseringen av musikmarknaden. Med detta vill jag också bidra till en bättre förståelse för de motivationsfaktorer som drev de musiker som valde att röra sig inom Sverige.

Genom att belysa resande musiker som fenomen syftar kapitlet också till att fördjupa vår insikt i musikens roll som en samhällsbindande kraft och dess betydelse för att skapa och bevara kulturellt och musikaliskt utbyte, både på nationell och internationell nivå. Specifikt utforskas hur turnerande musiker fysiskt sammanfogade olika platser, spred musik och kulturella impulser samt bidrog till skapandet av en idé om ett gemensamt svenskt musikliv med starka kopplingar till en bredare europeisk kultursfär.

³ Jag använder termen ”musiker” som ett paraplybegrepp för såväl kvinnliga som manliga liksom sångare/sångerskor och instrumentalister.

⁴ William Weber, ”The Musician as Entrepreneur and opportunist, 1700–1914”, in William Weber, red., *The musician as Entrepreneur 1700–1914: Managers, Charlatans and Idealists* (Bloomington: Indiana University press, 2004), 13.

Vilka musiker rörde sig i Sverige under 1800-talet?

Det fanns ett ständigt flöde av utländska musiker som kunde vistas tillfälligt eller mer varaktigt i landet. Samtidigt cirkulerade inhemska musiker också inom Sverige, både genom kortare och längre visiter. Ett tidigt bidrag till forskningen om turnerande musiker i Sverige är Fredrik August Dahlgrens *Förteckning öfver svenska skådespel uppförda på Stockholms theatrar 1737–1863*. Här finns en förteckning över gästande sångare, sångerskor och instrumentalister i Stockholm under perioden ca 1770–1866.⁵ Dahlgrens utgångspunkt är teatrar- nas verksamhet men tar också upp musiker och sångare. Listan är troligen inte komplett, men den ger ändå en antydning om hur det såg ut. Förteckningen tar för perioden 1800–1866 upp cirka 200 namn.⁶ Av dessa var 52 sångare eller sångerskor och 149 instrumentalister. Könsfördelningen var bland sångarna 60 % kvinnor och 40 % män medan fördelningen för instrumentalisterna var 88 % män och 12 % kvinnor.⁷ Instrumentalisterna dominerades av violinister och pianister, särskilt från 1840 och framåt, och utgjorde nästan 60 % av det totala antalet musiker.⁸ Denna förteckning representerar endast de som besökte Stockholm fram till 1866. I förteckningen tas även ett antal gästande teater- och operasällskap upp. Under perioden 1800–1863 gästades Stockholm av nio sällskap. Några ägnade sig åt

⁵ Fredrik August Dahlgren, *Förteckning öfver svenska skådespel uppförda på Stockholms theatrar 1737–1863 och Kongl. theatrarnes personal 1773–1863 med flera anteckningar* (Stockholm: Norstedt, 1866), 578–597. Just avsnittet som berör gästande musiker m.m. tar upp konserter som genomförts fram till texten publicerades 1866 och sträcker sig därför längre i tiden än den i titeln angivna tidsperioden.

⁶ I denna förteckning finns även gästande skådespelare. Vissa betecknas som både skådespelare och sångare, men de som endast är skådespelare har uteslutits i denna beräkning. I listan finns även fem sångensembler (i förteckningen betecknade som natursångare eller nationalsångare). En del medlemmar finns förtecknade, men dessa grupper har inte räknats med här.

⁷ Skådespelarna är inte inräknade här. Instrumentalisterna var nästan uteslutande pianister eller violinister, utöver det fanns endast en cellist och en harpist och majoriteten av dem vistades i Sverige efter 1840. Endast 4 av 19 kvinnliga musiker nämns under perioden 1800–1839.

⁸ Violinisterna var på 49 personer medan pianisterna var 41 till antalet. Utöver violinister och pianister var fördelningen: flöjt 13, cello 12, valthorn 5, harpa 5, orgel 4, övrigt träblås 7; övrigt bleckblås 3, knäpp- och slaginstrument 7 och övrigt 4 (varav 3 framträdde på egna uppfunna instrument).

opera, men de flesta framförde olika typer av teaterföreställningar med musikinslag, såsom vaudeviller, komedier och dramer. Detta framgår när man studerar repertoaren som i bland annat *Aftonbladet* annonserades för det franska teatersällskap som vistades i Stockholm och spelade på La Croix 1847–1849.⁹ Truppen spelade framför allt vaudeviller och komedier av Eugène Scribe och Lockroy m.fl., men även en del dramer av exempelvis Alexandre Dumas. Vaudeville i ”Scribestil” skiljde sig från den tidigare vaudevillen, genom att dessa pjäser hade större fokus på dramaturgi, samtidigt som de tematiskt skiljde sig från komedierna, vilka hade tydligare moraliska eller ideologiska teman. Musiken byggde dock fortfarande på lätt igenkännliga melodier.¹⁰

I *Musiken i Sverige* presenterar Martin Tegen och Leif Jonsson en preliminär sammanställning av konserterande musiker i Sverige under perioden 1810–1860.¹¹ Det framgår inte explicit, men man får anta att den inkluderar både utländska och inhemska musiker som rörde sig runt i Sverige för att ge konserter. Antalet musiker som redovisas är totalt 483. Fördelningen är snarlik den i Dahlgrens förteckning, men antalet totalt är drygt det dubbla.¹² Källorna beskrivs som ”en rad samtida pressuppgifter och tillgängliga beskrivningar om musiklivet i skilda svenska städer”. I sammanställningen finns dock ingen förteckning av namn och den sträcker sig också endast fram till 1860-talet, alltså innan järnvägens tid.¹³ Tidigare forskning som berört turnerande musiker i Sverige är relativt liten i omfatt-

⁹ Detta har jag gjort genom sökningar via Kungliga biblioteket, *Svenska dagstidningar*, <https://tidningar.kb.se/>.

¹⁰ Herbert Schineider, ”Vaudeville”, *MGG Online, New York, Kassel, Stuttgart*. <https://www.mgg-online.com/>, hämtat 23 maj 2024.

¹¹ Leif Jonsson & Martin Tegen, ”Musiklivet Privat och offentligt”, i Leif Jonsson & Martin Tegen, red., *Musiken i Sverige III: den nationella identiteten 1810–1920* (Stockholm: Fischer, 1992), 107.

¹² Jonsson & Tegen listar: 483 fördelat på (varav kvinnor inom parentes): 161 sångare (varav 90 kvinnor); 82 pianister (21 kvinnor); violinister 107 (8); cellister 33 (1); harpister 7 (1); flöjtister 21; övriga blåsare 32; organister 20; och gitarrister 20.

¹³ Leif Jonsson har också gjort en förteckning över konserter i Uppsala 1847–1854 i sin *Offentlig musik i Uppsala: 1747–1854: från representativ till borgerlig konsert* (Stockholm: Statens musikbibliotek, 1998). Ett annat exempel på den här typen av lokala förteckningar är i G. N. Strömberg, *Anteckningar över musiklivet i Malmö 1820–1928 jämte några delvis personliga minnen från Ystad, Lund, Hälsingborg och Stockholm* (Malmö, 1929). Strömbergs förteckning är baserad enbart på annonsering i dagspress.

ning och har alltså huvudsakligen fokuserat på tiden före järnvägens framväxt, trots att det var under andra hälften av 1800-talet som turnéverksamheten verkligen expanderade. Det finns dock vissa studier som systematiskt studerat konsertlivet i olika städer. Man kan där se att turnerande musiker var ett viktigt inslag i musiklivet. Studier på ett nationellt plan saknas i stort sett.¹⁴ Det är därför av stor betydelse att undersöka detta område närmare.

Den periodiska och dagliga pressen är en viktig källa till turnerande musikers verksamhet i Sverige, framför allt i studier av andra hälften av 1800-talet. Före mitten av 1800-talet var det vanligast att konserter annonserades med affischer eller flygblad.¹⁵ Annonsering i pressen behöver då kompletteras med andra typer av källor för att få en rättvisande bild. Under andra hälften av 1800-talet utvecklades annonseringen och rapporteringen i pressen, och utgör då den främsta källan till kunskap om turnerande musiker. Detta samtidigt som fältet expanderar. Det mesta av den svenska dagspressen från den här tiden finns digitaliserad i Kungliga bibliotekets tidskriftsdatabas "Svenska dagstidningar", och är på det sättet lättillgängliga för forskning.¹⁶ Samma typ av digitala arkiv för dagstidningar finns även i Norge, Danmark och Finland, vilket gör det relativt enkelt att söka i hela den nordiska regionen.¹⁷ Det innebär dock inte någon egentlig genväg till en överblick, eftersom materialet är oöverskådligt stort.

¹⁴ Exempel på studier som redogör för lokala förhållanden är exempelvis: Strömberg, *Anteckningar över Musiklivet i Malmö 1820–1928*; Leif Jonsson, *Offentlig musik i Uppsala 1747–1854* och min eget forskningsprojekt "Kanon och konsertliv", som studerar Stockholms konsertliv och som resulterat i en databas över konserter och konsertprogram: Anne Reese Willén, *Stockholm Concert Database* (Version 1) [Dataset] (Uppsala universitet 2024), <https://doi.org/10.57804/4aej-sk78>.

¹⁵ Jonsson, *Offentlig musik i Uppsala 1747–1854*, 48.

¹⁶ Kungliga bibliotekets databas *Svenska dagstidningar* är ett pågående projekt och i skrivande stund är digitaliseringsarbetet inte färdigt och det finns heller ingen säkerhet i att den regionala spridningen är heltäckande då detta projekt inte har någon övergripande strategi för detta. <https://feedback.blogg.kb.se/forums/topic/digitalisering-och-tillgangliggorande-av-svenska-dagstidningar-1734-1906/>. Även om samlingen i dagsläget inte är komplett bedömer jag den ändå som så pass omfattande att den fungerar för syftet i detta kapitel.

¹⁷ Digitaliserade norska dagstidningar finner man på "Aviser", *Nasjonalbiblioteket*, <https://www.nb.no/search?mediatype=aviser>; [finska] *Nationalbiblioteket* <https://digi.kansalliskirjasto.fi/search?formats=NEWSPAPER>; "Mediestream", [danska] *Kgl. Biblioteks mediesamlinger* <https://www2.statsbiblioteket.dk/mediestream/>.

Fritextsökning möjliggör ändå större och snabbare undersökningar än tidigare varit möjligt.

För att kunna få en inblick i detta komplexa område krävs dock tydliga avgränsningar. Den samling av konsertaffischer och konsertprogram som finns på Uppsala universitetsbibliotek erbjuder en ingång.¹⁸ Samlingen innehåller material från konserter i Uppsala mellan 1843 och 1889. Även om den inte är komplett, ger den ändå en inblick i Uppsalas musikliv och turnerande musikers betydelse. Förutom sin geografiska närhet och goda kommunikationer till Stockholm var Uppsala en centralort inom regionen i egenskap av universitetsstad och ärkestift. Uppsala besöktes ofta av musiker som kom till huvudstaden för att ge konserter i samband med längre turnéer, som exempelvis kunde gå vidare mot Sankt Petersburg via ett antal finska städer.¹⁹ Uppsala erbjöd goda möjligheter till konserter genom flera etablerade lokaler där konserter kunde ges, en bildad borgerlig publik som intresserade sig för musik samt lokala musiker som kunde medverka vid konserterna. Staden hade också en lång tradition av att ta emot kringresande musiker. Under perioden 1776–1808 gästades staden av ett närmare 50-tal virtuoser, varav många återkom flera gånger. Eftersom staden inte tillämpade musikprivilegier gällde frimarknadsprinciper, vilket gjorde det lättare för gästade musiker.²⁰ Genom att studera uppsalasamlingens konsertaffischer- och programsamling går det att få inblick i en del av de musiker som vistades i Sverige mellan 1843 och 1889.

Jag har valt ut ett antal artister som jag utifrån preliminära undersökningar vet gjort omfattande turnéer i Sverige under senare delen av 1800-talet. Utifrån dessa har jag sedan sökt i tidskriftsdatabasen och kunnat spåra turnéer genom Sverige. Med utgångspunkt i fem turnéer av utländska musiker, samt en diskussion kring inhemska turnerande musiker, analyseras förutsättningar för turnerande i Sverige under den här perioden. Sammantaget har turnéerna en geografisk spridning från Ystad i söder till Luleå i norr. Alla exempel jag tar upp rör sig inte inom hela detta område, samtidigt som flera av dem också rör sig över ett större geografiskt område i Norden.

¹⁸ "Konsertprogram 1843–1889: Uppsala", Signum: U 109 g:1, Uppsala universitetsbibliotek.

¹⁹ Jonsson, *Offentlig musik i Uppsala 1747–1854*, 73.

²⁰ Jonsson, *Offentlig musik i Uppsala 1747–1854*, 48–49.

Av alla de musiker som rörde sig i Sverige går det att ringa in några olika kategorier. Den första är utländska resande opera- eller teatersällskap. Mycket teaterverksamhet byggde på turnerande grupper, både inhemska och utländska. Jag har valt att utgå från ett italienskt operasällskap. Teatersällskapen arbetade också under liknande förhållanden och även för dem var musiken ett viktigt inslag.

Den andra kategorin är enskilda turnerande professionella musiker från kontinenten. Dessa kunde resa ensamma eller i mindre grupp. Vissa var internationellt kända virtuoser och det var även vanligt med väldigt unga musiker som lyftes fram som underbarn, inte sällan syskonpar som framträdde tillsammans.²¹ Under den tidigare delen av perioden var det vanligast att dessa musiker reste ensamma eller i par, men under den senare delen av perioden blev det allt vanligare att fler musiker slog sig ihop under en gemensam *impresario*. Ibland besöktes Sverige av riktigt stora internationellt turnerande virtuoser. För dessa var det länge främst de stora städerna som attraherade. Där fanns störst chanser till stor publik och där kunde man ta ut högre biljettpriser. Men även dessa virtuoser kunde under turnéer göra besök i mindre städer. Detta är en stor kategori och jag har därför valt att ta upp två exempel på ensamma turnerande musiker och två grupper.

En tredje kategori är inhemska musiker som rörde sig runt om i Sverige för att ge konserter. Även dessa kunde precis som de utländska musikerna turnera i sällskap, som ensamma musiker eller som musiker i grupp. Utöver dessa fanns även andra typer av turnerande musiker, som sångsällskap, som inte kommer att beröras i denna undersökning.

William Weber har genom sina studier av musikaliska centra i Europa kunnat konstatera att det på ett övergripande europeiskt plan fanns en utveckling från musiker som själva skötte sina konserter till etableringen av oberoende konsertagenter som arrangerade konserter åt musiker.²² Praxisen att sköta sina egna konserter dog

²¹ Se Yvonne Amtor, *"Wunderkinder" – Musical prodigies in European Concert Life between 1791 and 1760* (Diss. Leeds, 2012). Några exempel på turnerande syskon var de engelska violinisterna Alfred och Henry Holmes, Juliette och Julie Delepierre och syskonen Wilhelmina, Maria och Franz Neruda. Se Dahlgren, *Förteckning öfver svenska skådespel uppförda på Stockholms theatrar*.

²² William Weber, "From the Self-Managing Musician to the Independent Concert Agent", in William Weber, ed., *The Musician as Entrepreneur 1700–1914: Managers, Charlatans and Idealists* (Bloomington: Indiana University press, 2004), 105.

inte helt ut, men med tiden utvecklades formerna för konsert- och turnéarrangering. Weber pekar på fem steg i utvecklingen av konsertarrangerandet som växte fram. Det första var att de framförande musikerna själva stod för arrangemanget. Det andra steget började visa sig på 1830- och 40-talet och innebar att vissa musiker, oftast mer kända som Paganini och Liszt, började ta hjälp av personliga impresarier. Det tredje steget var de tidiga oberoende konsertagenterna som började etablera sig från 1870-talet och framåt. De sista två stegen påbörjades först under 1900-talet. Vid första världskriget hade de flesta städer i Europa etablerade agenter, vilka efter andra världskriget utvecklades till företagsledare, Webers sista stadium.

En viktig anledning till denna utveckling var tillväxten av musikmarknader med större möjligheter till stora vinster genom mer effektiv planering och marknadsföring. De oberoende lokala konsertarrangörerna, Webers tredje steg, utgjordes ofta av förläggare, eller bok- och musikhandlare som började hjälpa resande musiker med arrangemangen på plats.²³ I Sverige var den här typen av aktörer avgörande inom konsertlivet under hela andra hälften av 1800-talet. Även om de förmodligen egentligen inte tog några större ekonomiska risker genom att bidra med kapital, blev de avgörande för de musiker som själva skötte sina arrangemang. Genom dessa etablerade mellanhänder kunde arrangemangen enklare utföras. De blev en länk i de musikaliska nätverk som fanns på plats och man var inte lika beroende av egna sociala nätverk, även om de också var betydelsefulla för vad man kunde åstadkomma på en plats.

Mer tydligt etablerade konsertagenter, med konserter som huvudsaklig verksamhet, började dyka upp som tidigast kring sekelskiftet 1900 i Stockholm, vilket möjliggjordes av publikens ökade köpkraft. 1887 startade musikhandlaren Georges Beer den första egentliga konsertagenturen i Stockholm. Några år senare startade operasångaren Emil Linden ytterligare en annan. Båda var kortvariga verksamheter. Det kom att dröja flera år innan en mer långvarig verksamhet kom till stånd genom Eduard Gellins konsertbyrå i Stockholm.²⁴ Det tog betydligt längre tid innan denna typ av verksamhet etablerades i andra, mindre städer.

²³ Weber, "From Self-Managing Musician to Independent Concert Agent", 117.

²⁴ Martin Tegen, *Musiklivet i Stockholm 1890–1910* (Stockholm: Stockholms kommunalförvaltning, 1955), 118, 121–122.

Resande teater- och operasällskap

Fram till 1842 rådde teatermonopol i Sverige, vilket begränsade möjligheterna för turnerande sällskap. I Stockholm infördes teatermonopolet 1798, vilket innebar att endast de med kungligt tillstånd fick bedriva teaterverksamhet. De enda som hade detta var Kungliga Operan, Dramatiska Teatern och Djurgårdsteatern (endast sommartid).²⁵ Även utanför Stockholm krävdes privilegiebrev för att få bedriva teaterverksamhet ända fram till 1829.²⁶ Det var landshövdingar och borgmästare som tog beslut om vilka som skulle få tillstånd att framföra teater i sina regioner.²⁷ Från 1830-talet ökade antalet teatrar i Sverige, då det byggdes teaterhus i flera städer. Dessa kunde ägas av staden eller drivas som aktiebolag.²⁸ Oftast finansierades teatrarna genom aktieteckning eller privata donationer. Det förekom även (om än inte lika frekvent) turnerande operasällskap som satte upp operor på denna typ av scener. Ett exempel är det italienska operasällskapet som gjorde en turné i södra Sverige 1848.

1848 – Italienska operasällskapet

I början av maj 1848 anlände till Malmö delar av det italienska operasällskapet som sedan 1842 spelat vid Hofteateret i Köpenhamn.²⁹ Det leddes av Egisto Ricci och dirigenten Paulo Sperati, och med sig hade de sångerskan Rosina Penco och sångarna Ettore Caggiati, Francesco Ciaffei, Luigi della Santa, Giovanni Carlo Casanova och Vinconzo Galli.³⁰ I Malmö gav de tre föreställningar innan de for vidare för att framträda i Ystad, Kristianstad, Karlshamn och Karlskrona. De gav 2–3 föreställningar i varje stad, innan de i mitten av juni reste vidare till Stockholm, målet för deras turné. Där kom de sedan att

²⁵ Martin Tegen & Inga Lewenhaupt, "Teatrarna och deras musik", i Leif Jonsson & Martin Tegen, red., *Musiken i Sverige III, Den nationella identiteten 1810–1920* (Stockholm: Fischer, 1992), 131.

²⁶ Karin Hallgren, *Borgerlighetens teater: om verksamhet, musiker och repertoar vid Mindre teatern i Stockholm 1842–63* (diss. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 2000), 27.

²⁷ Tegen och Lewenhaupt, "Teatrarna och deras musik", 133.

²⁸ Exempelvis Malmö teater uppfördes, drevs och renoverades genom olika förändamålen grundade aktiebolag. Se Ragnar Gustafsson, "Malmö teater – dess första publik, dess första förvaltningar", *Malmö fornminnes förenings årskrift 1965* (Malmö, 1965).

²⁹ Gerhard Schepelern, *Italienarna paa hofteateret* (København, 1976).

³⁰ Schepelern, *Italienarna paa hofteateret*, 267.

stanna i nästan ett år. Under turnén reste Vincenzo Galli ensam till Stockholm, förmodligen för att sondera och skapa kontakter, medan sällskapet fortsatte sin turné i södra Sverige. Galli återvände sedan till sällskapet för att delta i de sista föreställningarna under turnén.

Källorna till denna turné är få, men den är åtminstone delvis dokumenterad i den lokala pressen. Eftersom de lokaltidningar som fanns under den här tiden oftast gavs ut endast två gånger i veckan är informationen begränsad. Genom att utgå från de få notiser och recensioner som finns går det ändå att spåra turnén och ringa in några av de centrala förhållanden som rådde. Den 6 maj rapporterar *Malmö Allehanda* att det italienska sällskapet från Köpenhamn ämnade besöka Malmö för att där ge tre representationer. Det ges inga mer detaljer om när och var föreställningarna skulle äga rum, men i en annons i nästa nummer av samma tidning anges att vidare information meddelas genom affischer.³¹ Det är därför rimligt att anta att det var främst genom affischer som sällskapet gjorde reklam för sina föreställningar. Den första föreställningen, Don Pasquale av Donizetti, gavs på Malmö teater den 8 maj, och fick ett gott mottagande av recensenten i *Malmö allehanda*. Denne konstaterade att ”det hela gick med en säkerhet och takt, som enbart fulländade artister kunna åstadkomma”.³² Recensenten lyfter också fram orkestern, som ”gjorde vida mera än man af den korta öfvningstiden och de få musikaliska resurserna härstädes vågat vänta, hwartill märktigt bidrogo dels Signor Speratis anförande och dels herr Simonssens spel”.³³ Då sällskapet inte hade några musiker med sig utöver kapellmästaren Sperati var de beroende av att anlita lokala musiker på plats. Sällskapet måste haft någon form av kontakter innan de anlände till staden för att få till detta.

Malmö teater var ett specialbyggt teaterhus utan fast ensemble, vilket var det vanligaste i de flesta städer. Det fanns en teaterdirektion som kan ha stått till tjänst med kontakter, exempelvis med musiker. Musikerna kom till största del från regementskåren, troligen från Södra skånska infanteriregementets musikkår.³⁴ Det hade tidigare funnits ett musiksällskap i Malmö. Även om det inte var aktivt just

³¹ ”Theater”, *Malmö allehanda* (10 maj 1848).

³² ”Malmö”, *Malmö allehanda* (10 maj 1848).

³³ ”Malmö”, *Malmö allehanda* (10 maj 1848).

³⁴ Ragnar Gustafson, ”Malmö teater – dess första publik, dess första förvaltningar”, *Malmö fornminnes förenings årsskrift*, Årg. 33 (Malmö: 1965), 31.

vid denna tidpunkt, borde det i alla fall ha funnits amatörmusiker att tillgå utöver regementsmusikerna. Malmö musiksällskap hade instiftats 1825 som ett ordenssällskap. Redan i de vid instiftandet antagna reglerna för sällskapet fanns tanken på resande musiker med, och att resande musiker, särskilt virtuoser, skulle ha tillträde till sällskapets övningar och allmänna sammankomster under förutsättning att de deltog i musicerandet. Verksamheten hade dock avstannat helt 1841. Inte förrän i slutet av 1848 gjordes några första försök att få igång verksamheten igen.³⁵ I *Anteckningar över Musiklivet i Malmö*, har N. G. Strömberg presenterat en förteckning över konserter och teaterframträdanden i Malmö under perioden 1820–1928.³⁶ Här kan man tydligt se att staden regelbundet besöktes av både resande teater- och operasällskap och turnerande musiker och att verksamheten ökade med åren. Förteckningen visar också på ett livaktigt deltagande av amatörmusiker och musiksällskap.³⁷ Som man kan se i recensionen ovan var även en herr Simonsen inblandad. Hans Caspar Simonsen var en dansk musikdirektör och cellist som var verksam i staden.³⁸ Det är oklart hur orkesterbesättningen såg ut vid det italienska sällskapets föreställningar, men även om det rörde sig om regementsmusiker kan man förutsätta att det kan ha varit både stråkmusiker och blåsare, då regementsmusiker av tradition ofta kunde traktera både något blås- och stråkinstrument.

Sällskapet reste sedan vidare till Ystad, dit de anlände den 18 maj. Där framträdde de på den då nybyggda teatern, som drevs av ett teaterbolag grundat av välbärgade borgare.³⁹ 19 maj framfördes Don Pasquale, och den 21 maj gav sällskapet ”En stor dramatisk konsert”.

³⁵ Vidare om Malmö musiksällskap se Leif Ljungberg, ”Musikaliska sällskapet i Malmö”, *Malmö fornminnesförening: årsskrift*, årg. 33 (Malmö: 1965).

³⁶ Musikdirektören Nils Georg Strömberg (1845–1932) var hade en viktig position inom musiklivet i Malmö. Se ”Musikdirektör N G Strömberg vid Kronprinsens husarregemente i Malmö”, *Elbogen: Malmö kulturhistoriska förenings årsskrift 2002* (Arlöv: Berlings, 2002), 99–112.

³⁷ N. G. Strömsberg, *Anteckningar öfver Musiklivet i Malmö 1820–1928: jemte några delvis personliga minnen från Ystad, Lund, Hälsingborg och Stockholm* (Malmö: 1929). I förteckningen finns hänvisningar till Malmö-tidskrifter, vilket borde vara det huvudsakliga källmaterialet.

³⁸ Hans Caspar Simonsen, dansk musikdirektör verksam i Malmö 1848. Sven Lunn, ”H. Cpr. Simonsen”, *Dansk biografisk Leksikon*. https://biografiskeleksikon.lex.dk/H._Cpr._Simonsen (hämtat 29 maj 2024).

³⁹ Ystads teater, ”Teaterhistorik”, *Ystads kommun*, <https://www.ystad.se/kultur/ystads-teater/om-ystads-teater/teaterhistorik/> (hämtat 29 maj 2024).

I en recension beskrivs publiktillströmningen som ovanligt låg, vilket ”utvisar en besynnerlig likgiltighet” trots att hr Kellerman, som turnerat där nyligen, haft fulla hus på sina konserter.⁴⁰ Sällskapet hade skickat ut en anteckningslista i förväg för att undersöka intresset, vilken annonserades som tillgänglig ”uti hr Hintzes bokhandel”.⁴¹ Denna bokhandel i Ystad, var som många andra bokhandlare även återförsäljare av musikalier.

Även i Kristianstad hade man skickat ut abonnemangslistor i förväg, tillgängliga i hr L. Littorins bokhandel.⁴² Föreställningarna gavs sedan på Kristianstads teater, med start den 28 maj. Sällskapet gav där två operaföreställningar och en ”Dramatisk soirée”. Sällskapet fortsatte sedan till Karlshamn, där de gav Don Pasquale den 2 juni. De skulle ha givit en föreställning till, men den verkar blivit inställd. Turnén fortsatte sedan till Karlskrona. Den 3 juni rapporteras i tidningen *Najaden* att en föreställning planerats till den 4 juni, men eftersom sällskapet inte hade någon egen orkester behövdes lite mer tid.⁴³ I stället blev den första föreställningen på Karlskrona teater Don Pasquale den 7 juni och den 9 juni gavs Kärleksdrycken (*L'elisir d'amore*), av Donizetti.⁴⁴ Även Karlskronas teater hade en direktion men ingen fast ensemble. I en recension i tidningen *Najaden* betonas kapellmästaren Paulo Speratis beundransvärda ”skicklighet och konst” som lyckades skapa en sammanhållning mellan artisterna och orkestern. Trots att orkestern endast haft några timmar på sig att öva in musiken, som var ny för de flesta av musikerna, blev resultatet mycket gott. Recensenten avslutar: ”vi försäkra, det nöjet att *se* denne Orchester-anförare var nära nog jemhögt med att *höra* de förtjenstfulle sångarne. Att Theater-salongen är för liten för massan af så stark musik, är icke de uppträdandes fel”.⁴⁵ Även här rörde det

⁴⁰ ”Ystad”, *Skånska telegraf*en (24 maj 1848). Det finns ytterst lite information att hitta om Kellermans konserter i pressen, men det beskrivs i ett par notiser som två musikaliska soiréer med dansdivertissement. Kellerman var en dansk cellist som turnerat i Sverige och då besökt både Malmö och Ystad lite tidigare under våren 1848. Den 5 och 7 april gav han två musikaliska soiréer med dansdivertissement utförda av mademoiselle Fjellstedt och hr Gade. [Annons] *Skånska telegraf*en (1 april 1848).

⁴¹ ”Ystad”, *Skånska telegraf*en (10 maj 1848).

⁴² ”Avertissement”, *Skånska post*en (24 maj 1848).

⁴³ ”Carlskrona”, *Najaden* (3 juni 1848).

⁴⁴ ”Spektakelhuset i Karlskrona”, https://sv.wikipedia.org/wiki/Spektakelhuset_i_Karlskrona (hämtat 17 februari 2023).

⁴⁵ ”Carlskrona”, *Najaden* (10 juni 1848).

sig förmodligen om musiker från den lokala regementsmusikkåren, förstärkta av amatörmusiker.

De städer som sällskapet besökte var alla kuststäder som det med ångbåt gick relativt snabbt att förflytta sig mellan.⁴⁶ Det italienska sällskapet reste sedan vidare till Stockholm, där de kom att sätta upp operor både på Mindre teatern och Kungliga teatern under ett års tid. De flesta av sällskapet reste sedan vidare, men några valde att stanna i Stockholm.⁴⁷

Turnerande utländska teatertrupper verkar ha minskat med tiden, förmodligen för att allt fler lokala teatersällskap etablerades. Minskningen av resande operasällskap syns tydligt både i Dahlgrens och Strömbergs förteckningar. I Dahlgrens är det italienska sällskapet ett av de sista listade sällskapen, efterföljt av endast två franska och en tysk teatertrupp.⁴⁸ Strömbergs förteckning är inte komplett i detta avseende då exempelvis den italienska truppen inte förekommer i den. Andra teatersällskap förekommer, dock inga efter 1860-talets första år.⁴⁹ Denna förteckning visar att en rad andra typer av sällskap, framför allt olika sångsällskap – både inhemska och utländska, fortsatte att turnera i Sverige på ett liknande sätt.

Tillfälliga gäster – resande virtuoser och underbarn

I en recension i tidningen *Uppsalabiet* den 18 november 1857 uppmärksammas läsarna på den ovanliga händelsen att det i Uppsala inom åtta dagar genomförts tre violinkonserter, varav två med nära fulla hus, och att detta åstadkommits av två 17- eller 18-åriga ung-

⁴⁶ Genom notiser om in- och utpasserande i städerna som publicerades i tidningarna finns spår av detta resande. Bland annat i "Anmälde resande", *Najaden* (15 juni 1848) står "Utpasserande: den 14 juni: Med ångfartyget Scandia till Calmar... Italienska theater-föreståndaren Casanova med trupp".

⁴⁷ Se vidare om sällskapets tid i Stockholm i Anne Reese Willén, "Främling och vän – den svenska italienaren: Jacopo Foronis verksamhet som hovkapellmästare 1848–1858", i Karin Hallgren red., *Musik i rörelse: Europeiska impulser i svenskt musikliv från stormaktstiden till 1900-talets avantgarde* (Möklinta: Gidlunds, 2023).

⁴⁸ Dahlgren, *Förteckning öfver svenska skådespel uppförda på Stockholms theatrar 1737–1863*, 577–578.

⁴⁹ Strömberg, *Anteckningar öfver Musiklivet i Malmö 1820–1928*, 16–31.

domar.⁵⁰ Dessa konserter gavs av Maria Serato och Alexander Rancheraye, två av de många musiker som då gästade Sverige. Även om recensenten lyfter fram detta som något ovanligt, var det knappast ett unikt tillfälle att mer än en turnerande musiker besökte staden ungefär samtidigt. Bara under 1857–1858 framfördes cirka hälften av alla konserter – totalt ett femtiotal – i staden av musiker som rest dit utifrån. Hälften av dem var utländska turnerande musiker.⁵¹ Att tre av dessa konserter råkade sammanfalla så tätt var heller inte särskilt konstigt då konsertsäsongen, särskilt för resande musiker, framför allt koncentrerades till månaderna maj till juni och oktober till november.⁵² Leif Jonsson har konstaterat att en av de främsta musikergrupperna som kom att aktivt påverka utvecklingen inom konsertlivet i Sverige var de kringresande virtuoserna.⁵³ Under 1800-talet utgjorde kringresande musiker, både inhemska och utländska, en viktig del av musiklivet i Sverige. Deras verksamhet präglas av snabba förflyttningar. De var oftast tillfälliga gäster som stannade en eller ett par dagar innan de reste vidare. De flesta av dessa musiker faller inom kategorin ”virtuoser”. Synen på virtuositet och användningen av ordet virtuos förändras under århundradet. Generellt kan sägas att användningen av orden ”virtuos” och ”virtuositet” ökade med tiden, med en markant ökning runt 1880-talet och fram till 1910-talet.⁵⁴ Begreppet användes i samtida musikkritik främst för att beskriva musikalisk talang, färdighet och förmåga på ett instrument. Det användes både för män och kvinnor och för många olika typer av instrumentalister och sångare.⁵⁵ I Leonard Höijers *Musiklexikon* beskrivs ”virtuos” som ”Benämning på den exequerande tonkonstnär, som besitter en icke vanlig färdighet, och som förstår att fullkomligt beherrska sitt instrument”, och i *Svenska Akademiens ordbok*, ”överlägset skicklig” och ”tekniskt fulländad konstnär; i sht

⁵⁰ ”Herr Rancherayes konsert”, *Upsalabiet* (18 november 1857).

⁵¹ Undersökningen utgår från annonsering i tidningar samt samlingen av konsertprogram och konsertaffischer som finns på Uppsala universitetsbibliotek, U 109 g:1 under den berörda perioden.

⁵² Jonsson, *Offentlig musik i Uppsala 1747–1854*, 48.

⁵³ Jonsson, *Offentlig musik i Uppsala 1747–1854*, 48.

⁵⁴ Baserat på sökningar i databasen *Svenska dagstidningar*, <https://tidningar.kb.se/>, kan man konstatera att träffarna bli fler och fler under århundradets gång och ökar markant från 1880-talet fram till 1910-talet.

⁵⁵ Vilket tydligt syns i sökningar i *Svenska dagstidningar*.

om musiker”.⁵⁶ Virtuos och virtuositet är dock inte enbart positiva begrepp. I Tyskland, framför allt under 1830- och 1840-talet, vände sig en rad framstående kritiker mot virtuosmusiken där den ställdes som en motpol till den av dem högt värderade symfoniska musiken. Mycket av denna kritik härstammade från Berlin och Leipzig och fick spridning genom stora musiktidskrifter som *Neue Zeitchrift für Musik* och *Allgemeine musikalische Zeitung* av kritiker som Robert Schumann och Eduard Hanslick.⁵⁷ I Stockholm fanns kritiker och professionella musiker som starkt influerats av den tyska musikestetiken, vars kritiska skrifter ibland förmedlade denna syn på virtuosmusiken. Bland dessa var bland andra Albert Rubenson och Ludvig Norman, båda med starka positioner i Stockholm, som bidrog till spridandet av dessa idéer i Sverige⁵⁸. Även inom konsteliten i Uppsala, hos personer som Jacob Axel Josephson och Gunnar Wennerberg, gavs uttryck för avvisande av virtuositet, som ansågs som ytlig, till skillnad från ”de gamla mästarna”.⁵⁹

Under första hälften av perioden var det just virtuoserna som dominerade och det var särskilt deras tekniska färdigheter som drog publik. Med tiden ökade antalet resande virtuoser. I och med att konkurrensen ökade blev inte längre enbart den tekniska färdigheten tillräcklig för att väcka intresse. I stället började virtuoserna lägga större fokus på tolkning av den kanoniserade repertoaren av musikaliska ”mästerverk”. Fokus enbart på uppvisning av teknisk färdighet började ses som ytligt. Man värdesatte inte längre de renodlade virtuosprogrammen på samma sätt, utan krävde större variation och högre estetiskt värde på musiken.⁶⁰ Detta kan också ses som en effekt av den tyska musikestetikens influenser.

⁵⁶ Leonard Höijer, ”Virtuos”, *Musik-lexikon* (Stockholm: Abr. Lundqvist 1864), 529; ”Virtuos”, *Svenska Akademiens ordbok*, <https://www.saob.se> (hämtat 29 maj 2024).

⁵⁷ Se Dana Gooley, ”The battle against Instrumental Virtuosity in the Early Nineteenth Century”, in Christopher Gibbs & Dana Gooley, eds., *Liszt and his world* (Princeton University Press, 2006).

⁵⁸ Se ex. R-n [Albert Rubenson], ”Om den musikaliska kritiken i våra dagblad”, *Ny tidning för musik*, 1854:49&50 och R-n [Albert Rubenson], ”Replik”, *Ny tidning för musik*, 1855:4. För mer diskussion kring detta se Reese Willén, *I huvudstaden, musiklivets härd*, 74–88.

⁵⁹ Jonsson, *Offentlig musik i Uppsala*, 78–79.

⁶⁰ Tegen, *Musiklivet i Stockholm*, 116; Jonsson & Tegen, ”Musiklivet privat och offentligt”, 102–112.

Under 1850- och 1860-talet var det vanligast att turnerande musiker reste ensamma eller i par och marknadsfördes som virtuoser på sina instrument. De främsta instrumenten för dessa musiker var violin och piano.⁶¹ Ofta kunde de framföra hela program ensamma och var inte beroende av ackompanjemang. Reste de två och två kunde de variera programmen genom att spela vissa nummer solo och vissa tillsammans. I de fall de gjorde gemensamma turnéer var det ofta en pianist och en violinist (eller något annat solistinstrument). Dessa musiker skötte själva sina turnéer och var entreprenörer i ordets rätta bemärkelse, i och med att de stod för alla riskerna själva, men också hade möjlighet att skörda vinsterna. Weber pekar på att denna form där den enskilde musikern själv arrangerade sina konserter var den vanligaste under första hälften av 1800-talet men fortsatte att praktiseras även när andra former började ta över. Trots att de gästade musikerna fick göra mycket själva kunde de ändå ofta räkna med visst understöd på plats, med att hitta logi, konsertlokal, eventuella biträdande musiker, beställningar av trycksaker och hjälp att nå publiken.⁶² Både amatörer och professionella kunde vara behjälpliga för de resande musikerna. Weber menar att det fanns en slags underförstådd skyldighet inom musikvärlden att stå till tjänst, även om det också krävde stora sociala och ekonomiska resurser hos den enskilde musikern.⁶³ Så här såg det ut i hela Europa.

Mina undersökningar visar att det kunde se olika ut på olika ställen i Sverige, men ofta var det någon musik- eller bokhandlare som var den främsta kontakten och hjälpte till med att hitta lokal, annonsera och sköta biljettförsäljning. Under första hälften av 1800-talet var denna typ av kontakter viktig för annonseringen av konserter, eftersom detta ofta skedde genom affischer. I och med att pressen utvecklades blev det allt vanligare att annonsera om konserter den vägen. Att många lokala tidningar endast gavs ut ett par gånger i veckan gjorde det svårt att använda den typen av marknadsföring om man ville ha möjlighet till snabba beslut och ändrade planer. Om en musiker fick gott mottagande på en plats kunde exempelvis denne välja att stanna ytterligare för att ge fler konserter i hopp om goda förutsättningar för stor publik. Det var därför vanligt att en del

⁶¹ Jonsson och Tegen, "Musiklivet privat och offentligt", 107.

⁶² Weber, "From Self-Managing Musician to Independent Concert Agent", 107.

⁶³ Weber, "From Self-Managing Musician to Independent Concert Agent", 107.

detaljer utelämnades i annonseringen i tidningar och i stället anslogs genom affischer på plats.

Maria Serato och Alexander Rancheraye exemplifierar just den här typen av ensamma kringresande virtuoser som tillfälligt gästade olika platser för att visa upp sina instrumentala färdigheter. De var unga och hade introducerats för den svenska publiken redan några år tidigare. De hade båda turnerat mycket i Europa sedan tidig ålder som musikaliska underbarn.⁶⁴ 1857 var de 16 respektive 17 år och kunde i jämförelse med den senaste gången de spelat i Sverige visa upp en ökad musikalisk färdighet och mognad.⁶⁵

Alexander Rancherayes stora Sverigeturné 1857–1858

Alexander Rancheraye var född 1840 i Wien där han fick sin första undervisning som 4-åring.⁶⁶ Han debuterade som violinist på en konsert i London redan i 7-årsåldern.⁶⁷ Han hade redan tidigare turnerat i Sverige 1853 och 1854, och återvände även under 1860-talet. I fokus här är den långa turné på drygt ett år han gjorde under 1857–1858. Den första konserten genomfördes den 31 mars 1857 på Malmö teater, dit han kom från Danmark där han turnerat sedan i december året innan.⁶⁸

Under april och maj gick resan vidare via Lund, Ystad, Kristianstad, Karlshamn, Karlskrona, Kalmar, Mönsterås (dit han blivit inbjuden att ge en konsert),⁶⁹ Oskarshamn, Västervik, Nyköping och Stockholm. Efter två framträdanden i Stockholm fortsatte turnén norrut med början i Gävle, för att fortsätta via Söderhamn, Sundsvall, Härnösand och Umeå, dit han anlände i mitten på juli. Från Umeå

⁶⁴ Amtor, "Wunderkinder".

⁶⁵ I "Herr Rancherayes konsert", *Upsalabiet* (18 november 1857) står att Rancheraye och Serato skulle vara 17 respektive 18 år, men i Höier, "Rancheraye, Alexander" och "Serato, Maria", *Musik-lexikon*, 387 och 452, står att de är födda 1840 respektive 1841, vilket borde göra dem 16 och 17 år gamla.

⁶⁶ "Herr Rancheraye's andra Musik-Soirée", *Ny tidning för musik* nr 25 (15 juni 1857).

⁶⁷ Höijer, "Rancheraye, Alexander", *Musik-lexikon*, 387.

⁶⁸ I Danmark hade han givit konserter i: Köpenhamn (från den 16 december 1856), Odense, Viborg (27 och 29 januari), Vejle, Aarhus (10 februari), Ringkøbing, Ribe (13 mars), och Kolding m.m. Baserat på sökning i Danska Kgl. Biblioteks mediesamlinger, <https://www2.statsbiblioteket.dk/mediestream/>.

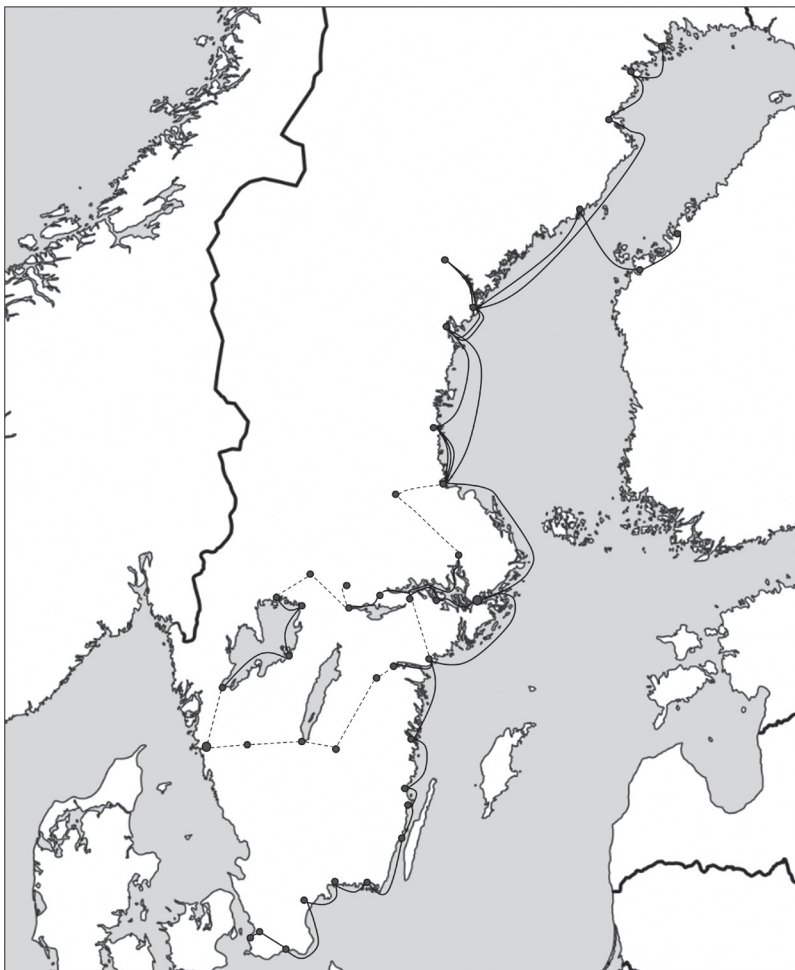
⁶⁹ "Hr Alex. Rancheraye", *Calmarposten* (6 maj 1857).

gjorde han en avstickare till Finland för konserter i bland annat Vasa och Nykarleby.⁷⁰

I början av september fortsatte turnén till städer i norra Sverige. Han besökte då Luleå och Piteå, för att sedan vända söder ut igen via Skellefteå, tillbaka till Härnösand, Sollefteå, sedan igen Sundsvall, Gävle, Söderhamn och tillbaka till Gävle i mitten på oktober. Från Gävle vände turen in mot landet via Falun, Uppsala, Eskilstuna, Arboga, Örebro, Nora. Tillbaka till Örebro, sedan vidare till Filipstad där han gav en konsert på annandag jul. Året avslutades i Karlstad där han gav en konsert den 30 december. Turnén fortsatte sedan till Kristinehamn, Mariestad, Vänersborg, Göteborg, Borås, Jönköping, Eksjö, Linköping, Norrköping, Nyköping, Eskilstuna samt Strängnäs. Därefter avslutades de svenska framträdandena med det sista framträdandet den 17 maj i Stockholm, innan han fortsatte igen mot Finland via Åbo. Under denna resa på knappt 14 månader framträdde han vid minst 77 tillfällen (inklusive två i Vasa och en i Nykarleby). Oftast var det fråga om en eller två konserter på varje plats, utom i Stockholm, Göteborg och Uppsala, där det var några fler framträdanden.

Genom att studera annonsering, notiser och recensioner i dagspressen går det att spåra hur Rancheraye rörde sig i Sverige. Av tidningsnotiserna framgår även att Rancheraye reste tillsammans med sin familj som bestod av far, mor och två yngre syskon. Hans 6-åriga bror, Henrique, började också framträda under turnén. Han spelade då ett eller två stycken vid många av konserterna, framför allt under andra hälften av turnén. Det finns inga detaljerade uppgifter om hur konsertarrangemangen gick till, men vid alla konserter står Alexander Rancheraye själv som konsertgivare. Vid åtminstone drygt hälften av konserterna samarbetade han med lokala musiker, vilket syns i annonsering och recensioner. Det är bara vid enstaka tillfällen som musiker eller sångare nämns vid namn. Vanligen anges endast "benäget biträde". Utifrån detta kan man anta att han oftast samarbetade med lokala amatörmusiker, regementsmusiker eller musiker från kyrka och skola. En generell praxis under 1800-talet var att inte skriva ut namnen på amatörer som deltog vid konserter i annonser och program. Att namnen inte står utskrivna i de till tidningarna inskickade

⁷⁰ Jag har inte kunnat spåra exakt hur han rörde sig under augusti. Det är möjligt att han gjorde en sommarpaus i samband med besöket i Finland, men sannolikt gjorde han fler konserter i Finland.



Rancherayes turnéväg i Sverige (och Finland) under 1857–1858. På kartan är resor som troligen skedde med båt markerad med heldragen linje, medan resor som skedde landvägen är markerad med streckad linje.

programmen kan också ha att göra med att han inte hade exakta namn på dem som skulle medverka innan han anlände till staden. Det handlade dock oftast inte om gemensamt musicerande. Endast vid några tillfällen framförde Rancheraye musik med ackompanjemang. I Karlskrona framförde han tio stycken med pianoackompanjemang av hr W. v. Lümann den yngre. Vid denna konsert biträdde även Kungl. Marinregementets musik-corps, under ledning av W. v. Lümann den äldre, som spelade ”2:ne nya ouverturer” och ett nummer

för tenorhorn.⁷¹ Även i Kristianstad hade han biträde av ”härvarande orkester-personal”, som bidrog med både en ouvertyr och en symfoni för orkester samt pianoackompanjemang till några av Rancherayes solostycken.⁷² De biträdande musikerna bidrog oftast med exempelvis sångkvartett, sångsolo eller någon instrumentalt inslag för att variera programmet som annars bestod enbart av stycken för soloviolin.

De konsertlokaler som Rancheraye använde sig av verkar vara de som normalt användes för konserter, såsom teatrar, större samlings-salar på exempelvis skolor eller rådhus, i några fall även på källare (en slags restaurang) och värdshus. Under första delen av turnén skötte han biljettförsäljningen själv från sin bostad, men senare började han i allt större utsträckning ta hjälp av lokala näringsidkare såsom bokhandlare, handlare eller liknande. Annonserna innehåller hänvisningar till var man kunde köpa biljetter och i vissa fall anges Rancherayes logi, vilket ger information om hur han bodde under turnén. Några exempel på detta är biljetter säljes i: ”Hr Rancherayes logis hos Källarmästare Botzelius”, ”Hr Rancherayes logis å Stads-huset”, ”logis i gästgivaregården” eller ”Hr Rancherayes logis hos Rådman Areschoug”. Det sista exemplet kan antyda att familjen i vissa fall kunde inhyseras hemma hos någon lokal kontakt, en praxis som verkar ha varit ganska vanlig i Europa.⁷³

Vissa uppgifter om transportmedel ges också i tidningarna. Därmed går det också att dra slutsatser om hur han reste genom att studera vägen han valde ta. 1857 var järnvägsnätet inte utbyggt, även om det fanns vissa mindre sträckor, som exempelvis mellan Malmö – Lund, Örebro – Nora och Gävle – Kungsgården (Sandviken) som han kan ha använt sig av. Däremot var ångbåtstrafiken välutvecklad. Om man studerar resvägen verkar det ganska troligt att han i stor utsträckning reste med båt. I kartan ovan är resvägen markerad med heldragen linje där han troligen reste vattenvägen. Streckade linjer är sträckor han troligen reste landsväg och prickade blå sträckor där han kan ha rest med tåg. Åtminstone från Karlshamn och alla städer som de besökte upp till Piteå gick det att komma med ångbåt. I vissa fall noteras i tidningarna att Rancheraye och hans familj anlant eller rest från staden med ångbåt, som exempelvis i Karlskrona och Gävle. Även sträckorna utmed Mälaren (Uppsala – Eskilstuna – Arboga)

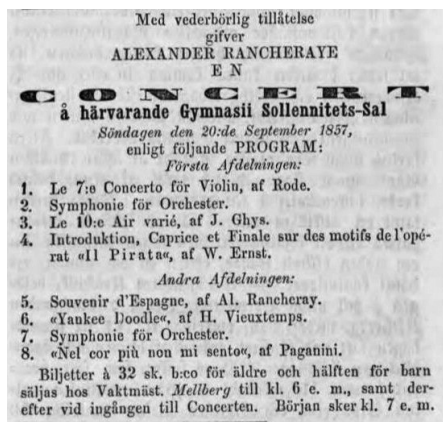
⁷¹ ”Carlskrona”, *Blekingeposten* (28 april 1857).

⁷² [Annons], *Kristianstadsbladet* (8 april 1857).

⁷³ Weber, ”From self-managing musician to the Independent Concert Agent”, 107.

och Vättern (Karlstad – Kristinehamn – Mariestad – Vänersborg) samt Vänersborg – Göteborg via Göta kanal borde skett med båt.

Recensioner och kommentarer i pressen om Rancherayes konserter visade att han fick ett gott mottagande, även om konserterna inte alltid lyckades dra så stor publik. Jag har inte lyckats hitta recensioner eller omdömen om alla konserter, men många finns omnämnda i pressen. Där kommenteras oftast om konserten hade stor eller liten publik, möjligen någon liten kommentar om biträdande musiker, men framför allt fokuserades omdömet på Rancheraye och hans virtuosa egenskaper. Repertoaren kommenteras sällan. Det är egentligen endast Stockholmstidningarna som kommenterar enskilda verk. Generellt består Rancherayes repertoar av standardverk ur den virtuosa soloviolinskolan av tonsättare som Bériot, Paganini, Artôt, Ernst, och Vieuxtemps med flera, vilket inte skiljer sig från många andra kringresande virtuoser.⁷⁴ På Rancherayes konsertprogram fanns också ofta hans egna kompositioner eller egna bearbetningar av kända verk, vilket i stort sett endast uppmärksammas av Stockholms-, Göteborgs- och Uppsalapressen. I flera recensioner från tidningar i mindre städer står att man har svårt att bedöma hans konstnärliga färdigheter, vilket antyder att recensenterna inte var musiker och därför saknade denna typ av kompetens. Men de



Konsertannons från *Härnösandsposten* (17 september 1857). Konserten ägde rum i Gymnasiets solennitetssal. Programpunkterna "Symphonie för Orchester" visar att det troligen fanns ett samarbete med det lokala musiksällskapet, vilket bestod av amatör och skolmusiker (se Anders Olssons kapitel i denna antologi).

⁷⁴ Charles-Auguste de Bériot (1802–1870), Nicolo Paganini (1782–1840), Alexandre Artôt (1815–1845), Heinrich Wilhelm Ernst (1814–1865), och Henry Vieuxtemps (1820–1881) var alla internationellt kända violinister som turnerade mycket. Alla skrev också mycket virtuos violinrepertoar, ursprungligen för egna framföranden, men som också fick stor spridning bland andra violinister. I genomgångar av mängder av konsertprogram inom mitt forskningsprojekt "Kanon och konsertliv" har jag observerat att denna repertoar var återkommande på programmen både för inhemska solister och turnerande musiker. Reese Willén, *Stockholm Concert Database*, <https://doi.org/10.57804/4aej-sk78>.

gör ändå omdömen baserade på publikens och personliga intryck som var allt igenom positiva. En kuriös egenskap hos Rancheraye var att han var vänsterhänt och därför förde stråken med vänsterhanden istället för högerhanden. Detta är något som ofta lyfts fram i notiser och recensioner, inte för att det påverkade spelet utan mer som en kuriositet, som något som gör honom ännu lite mer intressant.

Maria Seratos turné i södra Sverige och Stockholm 1857

Under samma period som Rancheraye vistades i Sverige gjorde även den jämgamla violinisten Maria Serato en turné. Serato var född i Venedig och hade precis som Rancheraye introducerats på konsertscenen som mycket ung.⁷⁵ Hon gjorde totalt tre turnéer i Sverige. Den första 1852 vid 11 års ålder, sedan 1857 och 1863.⁷⁶ Precis som för Rancheraye var hennes tid i Sverige 1857 en del av en längre turné som sträckte sig över Skandinavien. Sverigedelen av Seratos turné var dock avsevärt kortare än Rancherayes. Innan hon anlände till Stockholm den 24 augusti 1857 hade hon givit en rad konserter i Norge sedan maj samma år och dessförinnan i Danmark.⁷⁷ Sista konserten i Norge var i Fredrikstad varifrån hon reste vidare mot Vänersborg⁷⁸ och fortsatte troligen till Stockholm via Göta kanal. Maria Serato reste i sällskap med sin mor och sin lärare Pietro Fiorati, för vilken hon studerat sedan hon var sju år gammal och som hade följt med henne på alla hennes resor.⁷⁹ När de anlände till Stockholm bodde de, åtminstone från början, på La Croix hotel.⁸⁰

Seratos tid i Sverige inleddes med ett längre uppehåll på nästan tre månader i Stockholm. Där gjorde hon ett framträdande i samband med en föreställning på Kungliga teatern, tre egna konserter samt

⁷⁵ Leonard Höijer, "Serato, Maria", *Musik-lexikon*, 452.

⁷⁶ Detta syns mycket tydligt genom en enkel sökning i *Svenska dagstidningar*.

⁷⁷ Hennes norgeturné omfattade: Christiania (anlände 8 maj, konserter), Bergen (konserter bl.a. 9, 10 och 17 juni), Christiansund (konsert 21 juni), Trondheim (konsert på teatern 2 juli), Stavanger (konsert 10 juli), Drammen (2 konserter bl.a. 14 juli), Christiansand, Arendal, Sandefjord, Drammen (24 juli), Christiania (avskedskonsert 30 juli), Moss (2 augusti), och Fredrikstad (12 augusti). Baserat på sökningar i Nasjonalbiblioteket, Nettbiblioteket: "Aviser", <https://www.nb.no/search?mediatype=aviser>.

⁷⁸ *Morgenbladet* (15 augusti 1857). "Pasage over Svinesund [...] Udvasserede: Den 11e: Maria Serato med datter og Pietro Fiorati fra Frederikshald till Wennerborg".

⁷⁹ "Köpenhamn", *Ny tidning för musik* nr 20 (11 maj 1857), 160.

⁸⁰ "Anmälde resande", *Stockholms dagblad* (25 augusti 1857).



Maria Seratos turné 1857. Resvägen är markerad med heldragen linje för de resor som troligtvis skedde vattenvägen och streckad linje som gick över land.

sex framträdanden i samband med föreställningar på Mindre teatern. Recensionerna i pressen visar att hon fick ett mycket gott mottagande. Vid hennes egna konserter, som hölls på La Croix salon, fick hon biträde av sångare från Mindre teatern och Kungliga teatern.⁸¹ Vid ett par konserter på slutet av vistelsen ackompanjerades hon av hovkapellmästaren Jacopo Foroni och även August Söderman.⁸² I slutet av den här perioden gjorde Serato också det besök i Uppsala som omtalats tidigare i kapitlet. Hon, liksom Rancheraye,

⁸¹ Fritz Arlberg, Oscar Arnoldson och Charlotte Lindahl från Mindre teatern och Anders Willman och Amalia Wallin från Kungliga teatern.

⁸² "M:ll Maria Seratos afskedssoirée", *Svenska Tidningen* (27 oktober 1857); "Mindre teatern", *Svenska Tidningen* (30 oktober 1857), "Teaterns orkesteranförare, hr Söderman J:or, ackompanjerade å piano alla violinumren".

höll sin konsert i Gillets sal i Uppsala. Även på denna konsert hade hon biträde, den här gången av lokala amatörsångare. Hennes rykte måste ha spridit sig till Uppsala för konserten ska ha varit besökt av omkring 500 personer, vilket var en stor publik.⁸³ Änkedrottningen ska ha visat stort intresse för Serato och besökt flera av hennes framträdanden på Mindre teatern.⁸⁴

Den 6/11 gjorde Serato sitt sista framträdande på Mindre teatern för att sedan bege sig söder ut mot kontinenten. På vägen gjorde hon ett antal stopp för att ge konserter i andra städer. Hon gav konserter i Assemblée-salongen i Nyköping (18/11), Hotellens stora sal i Linköping (22/11), Societetssalen i Jönköping (25/11), Elementärskolans stora sal i Eksjö (26/11), Elementärskolans solennitetssal i Kalmar (2/12), Teatern i Karlskrona (4/12), Stadshussalongen i Karlshamn (6/12), Teatern i Kristianstad (8/12), Knutssalen i Ystad (10/12), Knutssalen i Lund (13/12), Teatern i Malmö (15/12), Festivitetssalen i Landskrona (18/12) och slutligen en i Helsingborg (20/12). På alla ställen tog hon hjälp

av lokala näringsidkare för biljettförsäljningen. Som man kan se besökte hon i stor utsträckning samma städer som Rancheraye, men höll sig i södra delen av landet.

För hennes tid i Stockholm var kontakterna på Kungliga och Mindre teatern avgörande. Att hon vistades i staden under en lite längre tid gav henne möjlighet att knyta fler kontakter. Hon (eller hennes lärare) hade också haft möjlighet att återuppta kontakter från hennes tidigare vistelse i Stockholm 1852. I annonseringen för Seratos konserter är det inte lika



Maria Serato. (Frankfurt am Main: Stadt- und Univ.-Bibliothek, 2003)

⁸³ "Inrikes: Uppsala den 11 november", *Upsalabiet* (11 november 1857).

⁸⁴ Änkedrottningen bevistade bland annat Mindre teatern den 31 oktober och den 3 november. *Aftonbladet* (2 november 1857); *Aftonbladet* (4 november 1857). Hon ska också ha belönat Serato med ett guldarmband för hennes stora talang, *Fäderneslandet* (4 november 1857); *Sverige* (6 november 1857).

tydligt som i Rancherayes att hon hade biträde av lokala musiker. Endast i Uppsala och Ystad annonserades att hon hade biträde.⁸⁵ I de flesta av programmen i tidningarna finns det ospecificerade "intermezzo" inskrivet, vilket antyder något annat än hennes egna framföranden. Andra musiker finns dock endast omnämnda i recensionen av konserten i Jönköping, vilken också är den mest omfattande recensionen av konserterna utanför Stockholm. Där anges att hennes framförande störcdes i någon mån till följd av hennes "lärare och följeslagare signor Fioratis samma dag inträffade opasslighet" vilket tvingade henne att anlita en annan musiker för ackompanjemangct. Denne ska inte haft samma förmåga att följa henne som Fiorati.⁸⁶ Vidare anges också att hon "biträddes af musik-älskare och älskarinnor, af hvilka de sednare utförde en täck salongsduett och de förre duetten mellan Arnold och Tell ur Rossinis Wilh. Tell". Programmet för Jönköpingskonserten, som infördes i tidningen dagen för konserten, skiljer sig inte från övriga, vilket antyder att "intermezzon" är inslag av biträdande lokala musiker. Men att hon hade sin lärare med som kunde ackompanjera hennes framföranden gjorde kanske att hon inte hade samma behov av samarbeten med lokala musiker. Han kan också ha stått för intermezzopartierna.

Seratos repertoar skiljer sig inte märkvärt från Rancherayes. Den största skillnaden var att hon inte framförde några egna kompositioner, vilket går i linje med tidens genusnormer. I allmänhet hade kvinnor mycket mindre möjligheter till utbildning inom komposition. Men framför allt handlade det om normer som gjorde att kvinnor i huvudsak fungerade som uttolkare av musik, inte som tonsättare.⁸⁷ Eftersom den komponerande virtuosen ställdes högre i den musikaliska hierarkin än den enbart uttolkande var kvinnliga musiker i detta avseende lägre i hierarkin än de manliga.⁸⁸

⁸⁵ Det är endast i konsertannonser från dessa två städer som jag har hittat spår av lokalt biträde. I programmet till Uppsalakonserten finns upptaget "Romanser för tenorröst" och "Qvartett för mansröster", vilket antyder biträde av amatörmusiker, [Annons] *Upsala* (6 november 1857). I annonsen för Ystadskonserten står "med benäget biträde", *Skånska telegrafcn* (7 december 1857).

⁸⁶ "Maria Seratos konsert", *Jönköpings tidning* (28 november 1857).

⁸⁷ Katherine Ellis diskuterar kvinnliga pianister i "Female Pianists and Their Male Critics in Nineteenth-Century Paris", *Journal of the American Musicological Society*, vol. 50, nr 2/3 (1997).

⁸⁸ Se Ellis, "Female Pianists and their Male Critics", samt Bella Powell, "Notions of virtuosity, female accomplishment, and the violin as a forbidden instrument in the

Mottagandet var i alla fall gott på alla platser hon besökte med god publiktillströmning. Flera rapporter hänvisar till omdömen i Stockholmspressen, men några gör mer utförliga egna omdömen. Den ovan citerade recensionen från Jönköping beskriver att konserten varit besökt av ”ett så talrikt auditorium man hade att vänta efter den långvariga bristen på musikaliska nöjen och med afseende å det rykte som föregått den 17-åriga, redan frejdade violinspelerskan”. Recensenten kunde inte annat än instämma i lovorden, med undantag för det som stockholmspressen uttalat om hennes brist på individualitet.⁸⁹

Wi hade föreställt oss hennes konstgenius såsom halft barn, halft qwinna, i hennes föredrag utvecklande det förras glädtiga naivitet och den sednares blyga svärmeri. Wi hade väntat att förnimma hennes spel öfvergjutas af det ljufwa doftet från en ännu omedweten poetisk inspiration. I stället funno wi för oss en fulländad ”virtuosinna”, fullt medweten om sin talangs owanliga resurser, ehuru till sitt wäsen berömdvärdt anspråkslös. Hennes virtuositet står likwäl högt öfwer den wanliga genom den fina takt, som lärt henne att med qwinligt behag ordna den moderna fingerfärdighetens filigramsarbeten allenast till en ram kring tonmålningarne och medelst en icke ringa förmåga att inom denna ram wackert och sannt återgifwa känslans och det öfwersinniga elementets färgskiftningar...⁹⁰

Detta omdöme baseras fortfarande främst på hennes tekniska färdighet, samtidigt som den också försöker säga något om tolkningen. Detta kopplar åter till de normer som reglerade synen på kvinnliga och manliga musiker vid den här tiden. Kritiken i Stockholmspressen fokuserar mycket på repertoaren och efterfrågar en mer genomtänkt programsättning, med mer fokus på klassiska verk snarare än uppvisningsstycken. Detta skulle kunna kopplas till idéer om vilken repertoar som lämpade sig för kvinnliga musiker, där enklare

early mid-nineteenth-century England”, in Mathias Rhiannon ed., *The Routledge handbook of women's work in music* (London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2020).

⁸⁹ Troligen syftar recensenten här framför allt på *Aftonbladets* recensioner, vilka var de som hade något mer kritiskt att säga, även om även de är övervägande positiva. ”Musik”, *Aftonbladet* (22 september 1857); ”Musik”, *Aftonbladet* (19 oktober 1857); ”Musik”, *Aftonbladet* (26 oktober 1857).

⁹⁰ ”Maria Seratos konsert”, *Jönköpings tidning* (28 november 1857).

salongsstycken var att föredra framför virtuosa uppvisningsstycken.⁹¹ Det kan också kopplas till musikestetiska idéer som vände sig mot virtuosrepertoaren.⁹²

Stora internationella namn och impresarier

William Weber har pekat på utvecklingen av en särskild typ av impresarier som arbetade med att organisera konsertturnéer för virtuosa musiker. Niccolò Paganini och Franz Liszt var bland de första som på 1830- och 40-talet introducerade det här sättet att arrangera konserter då de började anlita personliga agenter för att sköta sina turnéer och på så sätt effektivisera arbetet och maximera vinsten.⁹³ Denna form av konsertarrangemang kom att spridas och utvecklas med tiden.

Bernhard Ullman och ”Patti-konserter” 1868

Ett exempel som visar den allra mest utarbetade formen av konsertarrangemang och internationella trender som kom från USA, var ”Patti-konserterna” 1868. Konserterna var del av en skandinavisk turné som arrangerats av impresarion Bernhard Ullman. I spetsen stod den världskända konsertsångerskan Charlotta Patti. Utöver henne bestod gruppen av den också världskända violinvirtuosen Henri Vieuxtemps, pianisten Alfred Jaëll och cellisten F. Grütz-macher. Alla var välrenommerade artister.

Charlotta Patti var syster till den kanske ännu kändare Adelina Patti som samtidigt turnerade i Europa, USA, och Ryssland och framträdde i en rad kända roller på de mest framstående operahusen. Charlotta var en minst lika talangfull sångerska och ska ha haft en mycket stor, flexibel och omfattande röst, men var halt och hade därför inte möjlighet att delta i sceniska verk.⁹⁴ I stället fokuserade hon på konsertscenen och turnerade i Europa och USA

⁹¹ Se diskussion kring ”gendered repertoire” i Ellis, ”Female Pianists and their Male Critics”, och vidare kopplat till violinister, Powell, ”Notions of virtuosity”.

⁹² Gooley, ”The battle against Instrumental Virtuosity in the Early Nineteenth Century”.

⁹³ Weber, ”From Self-Managing Musician to independent concert agent”, 111–115.

⁹⁴ Elizabeth Forbes, ”Charlotta Patti”, *Grove music online*, www.oxfordmusiconline.com.

under hela sin karriär. Charlotta hade gjort sin debut i New York 1861.⁹⁵ I den svenska dagspressen rapporterades om framför allt Adelinas, men även om Charlottas framträdanden. Namnet Patti var således välkänt redan innan Ullman började annonsera. Henri Vieuxtemps var en av tidens främste violinvirtuoser och även han var välkänd både som musiker och tonsättare i hela Europa långt innan denna turné. Besöket i Sverige 1868 var i slutet av en karriär som hade tagit honom runt Europa, USA och Ryssland.



Charlotta Patti. (Bergen Offentlige bibliotek)

Bernhard Ullman var en av de första som på 1840-talet hade börjat arrangera konserter med en tydlig kommersiell strategi, ämnad att inbringa en stor vinst.⁹⁶ Ursprungligen kom han från Ungern, men hade gjort karriär som konsertagent i USA och blev sedan en av de främsta internationella impressarierna.⁹⁷ Han hade redan arrangerat flera stora turnéer med olika virtuoser både i USA och i Europa när han genomförde den skandinaviska turnén 1868. Turnéerna var enorma företag, vilka också hade i syfte att ge stor avkastning. Marknadsföringen var massiv och det skrevs om turnén i såväl lokala, som Stockholms-, Göteborgs- och de stora rikstäckande tidningarna. Inför de totalt 8 konserter som kom att ges annonserades i de flesta större tidningar i hela landet i flera månader innan musikerna ens anlönt till Sverige. Det var alltså inte endast en angelägenhet för de städer där turnén ämnade göra stopp, utan en nyhet för hela landet och en stor händelse i det svenska musiklivet. Ullman beskriver själv

⁹⁵ "Patti", Arvid Ahnfelt, *Europas konstnärer* (Norrköping 1887), 435–437.

⁹⁶ Laurie Schnapper, "Bernhard Ullman-Henri Herz: An Example of Financial and Artistic Partnership 1846–1849", William Weber ed., *The musician as entrepreneur 1700–1914: Managers, Charlatans, and Idealists* (Indiana University press: Bloomington, 2004), 130.

⁹⁷ Schnapper, "Bernhard Ullman-Henri Herz", 137.

företaget i en 4 helsidor lång annonsbilaga i *Svenska Dagbladet* den 19 september 1868. Där presenterar han grundidén till sina konserter:

1. en utomordentlig ensemble mellan de uppträdande, som alla äro framstående konstnärer och af hvilka varje enskild, till följe af sin höga ståndpunkt såsom sådan, ensam kunde gifva ett program tillräcklig dragningskraft,
2. en stor publicitet, emedan konserterna bebådas länge förut
3. en lämplig fördelning af inträdespriserna, som skall göra det möjligt för alla klasser att få höra de mest ryktbare virtuoser

Det var ett tydligt tryck på att samla artister med stjärnstatus. Ullman betonade också företagets organisation, vilken medförde en avsevärd kostnad utöver musikernas arvoden. Totalt bestod truppen av ”nära 20 personer, transport av 3 Erard-flyglar och en instrumentmakare”. Bland personalen fanns också ackompanjatören hr Trenka. I bilaga kungör Ullman även att ”konserter gifvas i alla stora städer och äfven sådana af mindre betydelse, som äro belägna vid jernvägslinjerna”.⁹⁸ Närmre in på konserterna annonserar han att han vill anlita en lokal konsertsekreterare med kunskap i svenska, tyska och franska för att ansluta sig till gruppen. Det är svårt att sammanfatta detta företag som något annat än enormt i tidens mått mätt.

Som impresario innebar Ullmans jobb att ta övergripande beslut i både artistiska och ekonomiska frågor, att vara rådgivare och agera som ombud för artisterna, men också rent praktiska saker som att kontakta tidningar och göra reklam, konsertaffischer, se till att det trycktes program, boka konsertlokal m.m.⁹⁹

Det fanns alltså förhoppning om att sällskapet skulle besöka flera svenska städer och att många på så sätt skulle kunna få ta del av denna händelse. I slutänden blev det dock endast Göteborg, Stockholm och Uppsala som besöktes. Själva konserterna gavs den 19 och 20/9 på Nya teatern i Göteborg och 22, 23 och 25/9 i La Croix salong och 26/9 på Kungliga teatern i Stockholm, 24/9 i Gillesalen i Uppsala, sedan två avskedskonserter 29 och 30/9 på Nya teatern i Göteborg tillsammans med Wilhelmina Norman-Neruda och Maria Neruda. I Jönköping hade det i slutet av augusti anslagits på plats att Ullman tänkte göra en konsert i staden, men denna verkar aldrig ha blivit

⁹⁸ Bilaga till *Stockholms dagblad* (19 augusti 1868).

⁹⁹ Schnapper, ”Bernhard Ullman-Henri Herz”, 137–138.

av.¹⁰⁰ Ullman hade redan i tidigare turnéer haft en tydlig strategi att satsa på mindre städer, där avkastningen förväntades bli större i och med att utgifterna var mindre och det fanns mindre konkurrens.¹⁰¹

Biljettpriserna på konserterna på den här turnén var åtminstone dubbelt så höga som de brukade vara vid konserter på den här tiden. Ett normalt biljettpris brukade ligga på 1 rdr 50 öre, ibland 2 rdr, men vid de här konserterna låg biljettpriset exempelvis på La Croix salong på 4 rdr på parkett, 3 rdr på galleriet och 2 rdr på galleriets 4:e sida (över scenen) och i de angränsande rummen.¹⁰²

Ullmans turnéer skedde när tågförbindelserna mellan Göteborg, Stockholm och Uppsala öppnats. Innan dess hade denna typ av turné förmodligen inte varit möjlig med tanke på antalet deltagande i turnégruppen och de tre stora flyglar som man fraktade med sig. Anledningen till att man tog med sig dessa instrument var delvis praktiska – att vara säker på att ha bra instrument – men det är möjligt att företaget också sponsrades till viss del av Erard som i och med detta fick reklam.

Conrad Behrens och Zelina trebelli med flera 1875 och 1876

Ett annat exempel är ”Trebellikonserterna” 1875 och 1876. Det fanns för dessa konsertturnéer ingen impresario enbart, som Bernhard Ullman, som endast var en administratör. I stället verkade en av artisterna både som musiker och impresario. Precis som i Ullmans produktion stod en av tidens internationellt mest kända sångerskor som förgrundsfigur, Zelina Trebelli. Den som låg bakom det mesta av arrangemanget var dock Conrad Behrens, som alltså verkade i dubbel funktion i den här produktionen.

Behrens var född i Tyskland, men utbildad till operasångare i Stockholm, där han också hade gjort sin debut på Kungliga teatern 1862 och verkat där fram till 1870. Efter det satsade han på en internationell karriär på operahus i Tyskland, London och New York. Han gjorde också många turnéer, särskilt i Skandinavien, tillsammans med internationellt framstående artister.¹⁰³

¹⁰⁰ ”Patti-konserter”, *Jönköpings tidning* (26 augusti 1868); ”Den bekante amerikanske ”impresarion””, *Jönköpings Tidning* (15 juli 1868).

¹⁰¹ Schnapper, ”Bernhard Ullman–Henri Herz”, 137.

¹⁰² [Konsertannons], *Dagens Nyheter* (15 september 1868).

¹⁰³ E. Sundström, ”H Conrad F W B Behrens”, *Svenskt biografisk lexikon*, <https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/18419> (hämtat 10 januari 2023).



Zelina Trebelli, gäst på Kungliga operan 1875. Visitkort. (Helledays samling, Statens musikverk)



Conrad Behrens, bild tagen under hans tid vid Kungliga operan i Stockholm 1869. (Helledays samling, Statens musikverk)

Zelina Trebelli (eller Caroline Gillbert som hon egentligen hette) föddes i Paris 1838 av tyska föräldrar. Hon debuterade som operasångerska 1859 i Madrid varefter hon började turnera i Tyskland och Holland. Ryktet hon fått på kontinenten spred sig till England och hon engagerades vid Her Majestys Theatre i London. Under sina turnéer gjorde hon ofta samarbeten och gemensamma turer med andra sångerskor, sångare och musiker. Hon samarbetade bland annat med den svenska operasångerskan Louise Michal under hennes turnéer, och även under en längre period med Christina Nilsson. Trebellis konsertresor tog henne över hela Europa och även till Ryssland där hon hade stor framgång. Under 1870-talet turnerade hon bland annat tillsammans med Conrad Behrens och Richard Henneberg i Sverige, Danmark och Norge. Hon gjorde även gästspel på Kungliga Operan i Stockholm vid flera tillfällen.¹⁰⁴

Även om det var Behrens som skötte administrationen och kontakter var det Trebellis namn som stod i störst stil på affischerna.

¹⁰⁴ "Trebelli, (egentligen Gilbert) Zelina", Arvid Ahnfeldt, *Europas konstnärer: alfabetiskt ordnade biografier öfver vårt århundrades förnämsta artister* (Norrköping, 1887), 601.

Hon står där som konsertgivare ”med biträde” av Behrens, Cheshire och Henneberg. Det är alltså tydligt att det var hon som var stjärnan som stod i centrum. Med på turnén 1875 var även pianisten Richard Henneberg och harpisten John Cheshire. Liksom Behrens var Henneberg född i Tyskland, och han verkade som dirigent i Berlin, Bergen och London innan han 1878 flyttade till Sverige där han blev kvar resten av sitt liv.¹⁰⁵ Cheshire var född i Storbritannien och arbetade bland annat som harpist vid Royal Italian Opera och senare Her Majesty’s Theatre i London. Han turnerade också i Sydamerika 1858–1861 och senare i Skandinavien.¹⁰⁶

Under 1875 och 1876 gjorde Trebelli turnéer i Södra och Mellansverige. Alla de städer som besöktes gick att resa till med tåg, och med tanke på hur tätt i tid konserterna låg så kunde det inte ha fungerat utan tåg. Resandet såg också helt annorlunda ut än vid tidigare turnéer som studerats här. I stället för att följa en given rutt från punkt a till punkt b reste det här sällskapet mycket fram och tillbaka. Efter starten i Göteborg den 1 till 3 september blev Stockholm utgångspunkten och därifrån gjorde de flera resor i Mellansverige.

I stort sett alla konserter gavs för fulla hus och det var en mycket stor framgång. Planen hade från början varit att avrunda turnén med konserter i Kristianstad och Malmö 18–19 oktober för att sedan resa tillbaka till England från Malmö, men dessa två konserter ställdes in och sällskapet stannade istället lite längre i Stockholm. I *Malmö Handels- och sjöfartstidning* berättas att

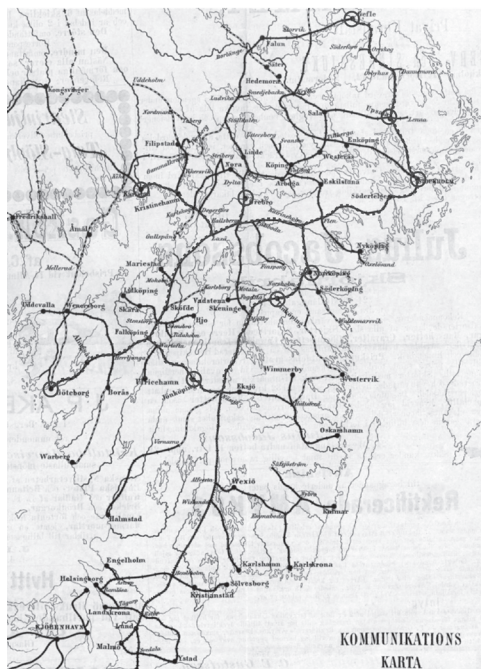
”den af tidningarnes beskrifningar att döma nästan oöfverträffade sångerskan och hwars ankomst hit warit annonserad, har tröttn af sitt resande i mellersta Sverige och mätt på triumfer samt belåten med det guld hon skördat beslutit att stanna någon tid i Stockholm och sedan öfwer Göteborg begifwa sig hem till England...”¹⁰⁷

Både vad gäller Patti- och Trebellikonserterna så innebar grupperingen av musiker att ett omväxlande program kunde sättas ihop

¹⁰⁵ Henneberg arbetade vid Mindre teatern 1878–79, vid Nya teatern 1879–85 och slutligen vid Kungliga teatern 1885–1907. Åke Brandel, ”C W A Richard Henneberg”, *Svenskt biografisk lexikon*, <https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/12864> (hämtat 10 januari 2023).

¹⁰⁶ The John Cheshire Papers, JPB 83-158, Music Division, The New York Public Library for the Performing Arts, <https://archives.nypl.org/mus/20315>.

¹⁰⁷ ”Trebelli”, *Malmö Handels- och Sjöfartstidning* (13 oktober 1875).



- Göteborg (konserter på Nya teatern 1, 3 och 4/9)
- Stockholm (konserter på Kungliga teatern 7, 9 och 11/9)
- Karlstad (konserter på Logens festivitetsal 20 och 21/9)
- Göteborg (konserter Nya teatern 23, 24 och 26/9)
- Stockholm (konsert Stora Börsalen 28/9)
- Uppsala (konsert Gillesalen 29/9)
- Gävle (konsert Elementärläroverkets solennitetssal 30/9)
- Stockholm (konsert med Kungliga teatern 2/10)
- Örebro (konsert Stadsteatern 4 och 5/10)
- Jönköping (konsert Elementärskolans stora sal 6/10)
- Linköping (konsert Elementärläroverkets stora sal 7/10)
- Norrköping (konsert Arbetareföreningens lokal 8/10)
- Stockholm (konsert på Berns 10/10, 11 och 13/10 opera på Kungliga teatern)
- Uppsala (konsert Gillesalen 14/10)
- Stockholm (opera Kungliga teatern 15/10, konsert Ladugårdslands kyrka 16/10, Matinée populaire Berns 17/10, Musikalisk akademien föreläsningsserie 19/10, Opera Kungliga teatern 20 och 22/10, Ladugårdslands ka biträde vid konsert 21/10, Soirée för de fattiga Grand hotel 23/10, Avskedssoirée Berns 26/10)
- Sedan tåg till Malmö för att resa vidare mot London.

Trebelli-turnén 1875/76. Turnén startade i Göteborg och rörde sig sedan runt om i Mellansverige för att avrunda i Stockholm, varefter resan gick vidare mot London och Malmö. Kartan här visar hur järnvägsnätet såg ut 1879. Jag har fyllt i de järnvägslinjer som kan ha använts under turnén. (Kartan tagen från *Vägvisare för resande till Stockholm* 25 januari 1879, via *Svenska dagstidningar*.)

vid alla konserter utan att man behövde anlita lokala musiker på plats. Detta gjorde att det inte fanns något behov för repetitioner för att sätta repertoaren och heller inga extra kostnader för biträde. Men detta gjorde också att programmen kunde sättas samman mer medvetet och på så sätt lättare följa konventioner i programsättning. Både Patti- och Trebellikonserterna hade en uppsättning av stycken som återkommer med lite variation från konsert till konsert, men med ungefär samma upplägg. Det var inte utpräglade virtuosprogram, utan mer varierade konserter. Eftersom de hade flera sångare med blev operaarior ett centralt innehåll, men det förekom även salongsstycken och kammarmusik. I båda fallen blandades italienska operaarior med mer klassisk repertoar. Hos båda förekom tonsättare som Beethoven, Mozart, Schubert, Schumann och Mendelssohn, men i vissa fall även äldre tonsättare som J. S. Bach och Händel, och mer samtida som Liszt och Wagner. En del verk komponerade av musikerna själva förekom också. På Patti-konserternas program stod bland annat verk som Kreutzer-sonaten av Beethoven och Trio i

C-moll av Mendelssohn, och på Trebellis program fanns bland annat Ich Grolle nicht av Schumann och Der Wanderer av Schubert. Även om det också förekommer renodlade virtuosstycken, är det i mycket mindre utsträckning än hos till exempel Rancheraye och Serato.

Förutsättningar för konsertturnéer

De turnéer som beskrivits i detta kapitel är exempel på hur turnerande verksamhet kunde se ut i Sverige under andra hälften av 1800-talet. De exemplifierar även olika former för turnerande. Även inhemska musiker rörde sig frekvent inom Sverige för att ge konserter. Bo Wallner har i sin biografi över Wilhelm Stenhammar visat att hans turnéer i Sverige var en viktig inkomstkälla, som gjorde att han kunde försörja sin familj och även avsätta särskild tid för komposition. Stenhammar berättar om turnerandet i ett brev från 1903 till förläggaren Henrik Hennings. Han beskriver hur han kände sig tvungen att ägna sig åt turnerande, då han hade en familj att försörja, och att motsvarande inkomst inte gick att få på något annat sätt. Han beskriver hur han tillsammans med John Forsell kunde tjäna in 7 000 kr på två månader med ett eller två konsertprogram som de upprepade kväll efter kväll, men att detta för honom var en själsdödande verksamhet.¹⁰⁸ Det ekonomiska incitamentet för turnerande verksamhet var stort, vilket förklarar det samtidiga risktagandet som detta innebar. Oavsett om det handlade om svenska musikers inhemska turnéer, eller internationella musiker som besökte Sverige, så är det tydligt att det musikliv som fanns utgjorde en marknad där det fanns möjligheter att göra vinst. Förutsättningarna för denna marknad och hur musikerna agerade inom denna var dock något som förändrades över tid.

Kommunikation och förflyttning

En avgörande faktor i turnerande verksamhet är kommunikation. Alla turnerande musiker är beroende av transport för att kunna röra sig mellan olika platser. Under 1800-talet utvecklades kommunikationerna markant, vilket också märktes på musikernas rörelser. Under hela århundradet kom ångbåtstrafiken att bli allt viktigare

¹⁰⁸ Bo Wallner, *Wilhelm Stenhammar och hans tid del I* (Stockholm: Nordstedts, 1991), 592–593.

och som vi kan se på exemplen med det italienska sällskapet och virtuoserna Rancheraye och Serato så avgjordes turnévägen helt av vattentransport. Genom att färdas längs kusterna, eller via vattenfarleder i inlandet som exempelvis Mälaren eller Göta kanal, var det möjligt att förflytta sig relativt snabbt och bekvämt. Att båtarna gick regelbundet efter tidtabeller gjorde det också enklare att planera resorna. Men årstiderna spelade också in och vissa perioder var det svårare att resa på grund av isbildning som hindrade resor med båt. Detta avspeglades också i frekvensen av resande musiker vissa tider på året.

Att rörelser längs kuststräckorna länge var enklare än resor i inlandet gjorde troligen också att det fanns mer likheter i kulturutövning och en snabbare cirkulation av kultur i de kustnära regionerna än i inlandsregionerna. Att städer låg långt norrut behöver alltså inte innebära att de var mer geografiskt avlägsna från den europeiska kultursfären än sydligare områden som låg i inlandet.

Järnvägens utbyggnad påbörjades under 1850-talet och järnvägen kom att bli en ännu mer avgörande viktig faktor för spridningen över ett större landområde. Under 1860- och 1870-talet kom allt större delar av landet att täckas av järnvägen och detta bidrog till en sammankoppling av olika regioner som hade varit helt separerade. Många mindre orter blev i och med järnvägen mycket mer lättillgängliga, vilken skapade helt nya förutsättningar för kulturutbyte. Järnvägen kortade restiden avsevärt mellan olika platser. Genom att ta fler passagerare och mer gods skapades även nya möjligheter till

MADAME TREBELLI
 gifver med biträde af herrar
Conrad Behrens, John Cheshire
 och **Richard Henneberg**
 Torsdagen den 14 oktober
 å Gillesalen

KONSERT

enligt följande program:

Första Afdelningen.

1. Tannhäuser March . . . af Wagner & Liszt.
Herr **Henneberg.**
2. "Madamina! el catalogo è questo".
Aria ur Don Juan Mozart.
Herr **Behrens.**
3. "Batti, batti, bel Mazetto", aria ur
Don Juan "Mozart,
Mad. **Trebelli.**
4. Fautasi öfver Irändska Folkvisor för
harpa "Cheshire.
Mr **Cheshire.**
5. "Ella giammai m'amo". Aria ur Don
Carlos "Verdi,
Herr **Behrens.**
6. (På begäran) Serenad, med ackompanjemang af harpa och pianoforte "Gounod,
Mad. **Trebelli, Mr Cheshire**
och Herr **Henneberg.**

Andra Afdelningen.

7. Lieder ohne Worte, Transcription för
harpa "Mendelssohn,
Mr **Cheshire.**
8. "Gratias" ur Messe solenne . . "Rossini,
Mad. **Trebelli, Herrar**
Blomberg och Behrens.
9. a) Litauisches Lied "Chopin,
b) Gaudete "Henneberg,
Herr **Behrens.**
10. a) "Comme à vingt ans", romance "Durand,
b) Cérénide de GilelBlas . . . "Semet.
Mad **Trebelli.**
11. Rhapsodie Hongroise "Liszt,
Herr **Henneberg.**
12. Duett ur op. Martha "Flotow.
Mad. **Trebelli och Hr Behrens.**

Konserten börjar kl. SJU och slutar kl. NIO e. m.
 De oannonserade biljetterna å 2 kr, säljas Fredagen d. 8 Okt. kl. 10—12 f. m. hos Gillesa vaktmästare. 2918

Bilaga i Göteborgsposten med konsertprogram till Patti-konserterna i Göteborg. (Göteborgsposten 14 september 1868.)

större grupper resande, och det blev nu möjligt att ta med sig konsertflyglar och liknande.

Kommunikationerna styrde inte bara möjligheten till transport, utan var också avgörande i hur man planerade en turné. Även om det kunde vara så att man hade vissa större städer som kunde erbjuda bra konsertmöjligheter, var det vanligt att man passade på att göra stopp på vägen. Det behövdes naturliga uppehåll för övernattning, då resvägarna fortfarande var långa. Då var det vanligt att planera in en konsert på den platsen där man stannade, för ytterligare möjligheter till inkomst. Man kunde också planera hela turnéer längs exempelvis en tåglinje eller annan transportled. Att göra uppehåll i mindre städer kunde också visa sig ekonomiskt gynnsamt, eftersom omkostnaderna i mindre städer också var lägre.

För turnerande musiker var möjligheten att kommunicera med de platser som man planerade att besöka av stor vikt. För att säkra publiktillströmningen behövde konserter annonseras i förväg antingen i dagspressen eller med affischer. Intressant att notera är också kommunikationen mellan olika städer genom dagspressen som också expanderade under denna period. Det var vanligt att dagstidningar förde in notiser och rapporter om musikaliska händelser i andra städer. Det rörde sig både om notiser från Stockholm i den regionala pressen, och rapporter från både större och mindre städer i såväl regional som nationell press. Detta visar på det kulturella nätverk som växte fram och att det offentliga musiklivet var något som berörde och involverade hela landet, inte bara Stockholm. För en turnerande musiker måste detta ha varit av stor betydelse ur marknadsföringssynpunkt. Maria Serato startade sin turné i Sverige med ett längre uppehåll i Stockholm. Under tiden skrevs notiser i en rad tidningar ute i landet om hennes framträdanden i Stockholm. Dessa notiser grundades antagligen i de recensioner och annonseringen som hon gjorde i Stockholms-tidningarna, vilka flera hade stor spridning i hela landet. När Serato sedan gav sig i väg på turnén i Sverige var publiken väl uppdaterad med hennes tidigare verksamhet, vilket borde ha bidragit till publiktillströmningen.

Genom att fler kunde ta del av rapportering om musikaliska händelser ökade också cirkulationen av tankar och idéer om musik. Den estetiska diskurs som tidigare främst tagit sig uttryck i Stockholm kunde på så sätt få större spridning.

Praktiska uppgifter kopplade till konserter och publiktillströmningen

Andra hälften av 1800-talet var en omvälvande tid inom konsertproduktionen. I början av perioden skötte turnerande musiker själva allt kring konsertarrangemanget, men fick ofta hjälp på plats, med att hitta bostad, konsertlokal, biträdande musiker, försäljning av biljetter etc. Musikerna var tvungna att ta alla kontakter och se till att allt blev gjort. Detta krävde sociala färdigheter och kontaktnät. Det hade tidigare varit vanligt att musiker också kunde bära med sig rekommendationsbrev som gjorde det lättare att skapa kontakter. Behovet av sådana måste ha blivit mindre med tiden då man kunde göra sig känd genom pressen. Men med tiden som musikmarknaden blev alltmer omfattande blev det allt svårare att navigera. En del musiker och sångare började anlita personliga impressarier som hjälpte till att arrangera konsertturnéer. Därigenom kunde turnerandet effektiviseras. Man kunde ge fler konserter på kortare tid och på så sätt ökade avkastningen.

En rad praktiska förberedelser var nödvändiga för att producera en konsert. Allt från konsertlokal, till annonsering och biljettförsäljning var oftast tvunget att ske innan musikerna kom på plats. I många lite större städer fanns någon form av samlingslokal som vanligen användes för konserter. Det kunde vara en teater, en aula vid någon större skola eller läroverk, eller någon annan typ av samlingslokal. Reglerätta konserthus började byggas först efter sekelskiftet en bit in på 1900-talet. Annonseringen skedde under första hälften av 1800-talet främst genom affischering. Från mitten av århundradet blev pressen allt viktigare och kom att utgöra den främsta kommunikationsvägen med publiken. En ensam resande musiker kunde skicka telegram eller brev till redaktionerna på de lokala tidningarna i hopp om att de skulle skriva en notis innan annonseringen började för att skapa intresse. Men även detta förändrades då pressväsendet utvecklades och spridningen av nyheter gjorde att detta skötte sig av sig självt mer eller mindre, som vi sett exempelvis i fallen med Serato och Rancheraye.

Det är tydligt i de mer kommersiella företagen, här exemplifierade med Patti- och Trebellikonserterna, under slutet av 1860- och 1870-talet, att marknadsföringen var mycket mer utarbetad. Man kunde annonsera flera veckor, ibland till och med månader i förväg. Tillsammans med tidningarnas rapportering om konserter i andra

länder eller städer byggdes intresset hos publiken upp på ett effektivt sätt, vilket genererade god publiktillströmning. Här blir det alltså en kombination av en medveten marknadsföringsstrategi som förstärktes av den i pressen inbyggda nyhetsspridningen.

Kontakter och nätverk verkar också ha varit centralt. Exemplet med Alexander Rancheraye visar att han hade lättare att dra publik i södra Sverige än i norra. Många fler av hans konserter i de norrländska städerna gavs för en fåtalig publik. Det går också att konstatera att han i mycket mindre utsträckning hade biträde av lokala musiker i de nordligare städerna, vilket också kan ha spelat in. Samarbeten med lokala musiker kan ha bidragit till att han kunde ta del av de biträdande musikernas nätverk och på så sätt nå ut till en större mängd. Att han lyckades bättre med att dra publik till de konserter som han besökte igen på vägen tillbaka visar också på denna tendens.

En intressant källa till information om förutsättningar som en musiker kunde möta på turnéer i Sverige som Bo Wallner tar upp i sin biografi över Wilhelm Stenhammar och är ett brev från Stenhammar till Olallo Morales från 1905. Morales planerade att göra en turné i Sverige, men han hade få kontakter. Han vände sig därför till Stenhammar för att be om råd. Stenhammar svarade och i hans brev tog han upp en förteckning över 42 orter med information om kontakter, instrument, typ av samhälle, passande biljettpreiser och noteringar om publiken.¹⁰⁹

I denna lista får man en del ledtrådar till hur konserter arrangerades på den här tiden. Här kan man se hur utvecklingen verkar gå mot lokala arrangörer. Stenhammar pekar ut Falun, Härnösand, Landskrona, Malmö, Tidaholm, Uppsala, Västervik, och Växjö som särskilt bra konsertstäder, medan han dömer ut Eksjö, Eskilstuna, Filipstad, Hudiksvall, Jönköping, Lidköping, Motala, Söderhamn, Vänersborg och Örebro.¹¹⁰

I förteckningen är över 80 % av de listade kontakterna bokhandlare, övriga är någon enskild person. Kommunikationen i förväg var central, både att kunna kommunicera med lokala musiker som kunde biträda vid konserter och med lokalpress som kunde annonsera ankomst. Även kontakt med lokala tryckerier var viktigt för att

¹⁰⁹ Bo Wallner, *Wilhelm Stenhammar och hans tid del II* (Stockholm: Nordstedts, 1991), 54–56.

¹¹⁰ Lidköping har endast fått orden ”akta er!” och Motala kort och gott ”nej”. Wallner, *Wilhelm Stenhammar och hans tid: del II*, 55–56.

kunna trycka affischer, program och biljetter, vilket oftast gick via en lokal bok- eller musikhandel. För ett effektivt turnerande behövde detta ske innan musikern faktiskt befann sig på plats, vilket gjorde dessa kontakter och nätverk avgörande. Om det inte fanns kontakter på plats som kunde initiera arbetet var den resande musikern tvungen att uppehålla sig längre på varje ställe, vilket innebar färre konserter och ökade levnadskostnader.

I de ovan givna exemplen går det att urskilja olika tillvägagångssätt och hur dessa skiljer sig över tid. Antingen kunde man som det italienska operasällskapet skicka en person i förväg som kunde sondera terrängen och etablera kontakter. Man kunde också, som Rancheraye, kommunicera med lokala aktörer via telegraf eller brev och på så sätt annonsera sin ankomst i förväg. Detta gjordes ju allra enklast om man hade personal som arbetade enbart med det, vilket var fallet med Bernhard Ullman. Det var ju förmodligen också helt nödvändigt för att konsertturnéer som Patti- och Trebelli-konserterna skulle fungera med de stora företag som fanns omkring. Där var insatserna mycket högre i och med de höga kostnaderna för de deltagande musikerna, transporter och all marknadsföring. De var därmed tvungna att besöka de största konsertlokalerna som kunde ta in en stor publik för att på så sätt möjliggöra en vinst i nivå med utgifterna. Insatserna för en ensam turnerande musiker var mindre, men det var också möjligheten till inkomst. Vad som var god publiktillströmning, eller en ”talrik” publik som det uttrycktes, skiljde sig dock över landet. I många fall var en publik på 100 personer att anse som talrik, medan det i de större städerna skulle ha inneburit en dålig publiktillströmning. Publikens storlek reflekteras i antalet invånare och små städer kunde inte ge stor publik. För vissa typer av turnerande musiker var det inte lönsamt att besöka dessa städer. Men om man ändå var tvungen att göra ett stopp längs vägen, kunde det i vissa fall vara lika bra att tjäna in uppehållet genom att ge en konsert.

Detta går delvis i linje med den utveckling som William Weber beskriver, där konsertturnerande under 1800-talet går från musiker som själva skötte sina turnéer till oberoende konsertagenter.¹³³ Övergången mellan de olika stegen i utvecklingsskedet verkar dock ha varit något senare i Sverige än i de städer som Weber hänvisar till.

¹³³ Weber, ”From Self-Managing Musician to Independent Concert agent”.

Han menar att det kring 1850 fanns någon form av konsertarrangör i de flesta städer, vilken vanligen var en väletablerad musiker, teaterdirektör, ägare av en musikhandel eller någon som hade goda kontakter med konsertlokaler och musiker och som därigenom kunde arrangera en konsert för en gästande artist.¹¹² I de flesta städer i Sverige var det bokhandlarna som var återförsäljare av noter och musikinstrument, och det såg ut så under hela 1800-talet.¹¹³ Bokhandlare verkar ha fyllt funktionen som konsertarrangörer, eller kanske främst kontaktpersoner, i Sverige under hela perioden.

Weber använder beteckningen ”konsertarrangör”¹¹⁴, men han går inte in exakt på vad detta innebär i fråga om ekonomiskt risktagande och ansvar för själva arrangemangen. Som kan konstateras framför allt genom det italienska operasällskapets, Alexandre Rancherayes och Maria Seratos turnéer, fanns det kring mitten av århundradet upparbetade former för konsertarrangemang i många städer. För gästande musiker verkar det ha varit ganska lätt att hitta lokala aktörer som kunnat hjälpa till med kontakter och praktiska arrangemang. Men det verkar samtidigt som att det var de gästande musikerna som i allmänhet stod som konsertgivare, och därmed också det ekonomiska risktagandet. Detta innebar att de var tvungna att stå för alla kostnader knutna till konsertarrangemanget, allt från tryck av affischer och program, annonsering, till hyra av konsertlokaler och arvoden åt biträdande musiker. Förberedelserna var dessutom mycket viktiga – om man inte lyckades locka en publik kunde kostnaderna överstiga vinsterna. Även om dessa kontaktpersoner troligen inte erbjöd någon form av ekonomiskt stöd var de dock avgörande för möjligheterna att ordna konserter. Detta visar också hur dessa musiker arbetade som entreprenörer inom ett kommersiellt system som utvecklades med tiden.

Samarbeten med andra musiker

Oavsett om man reste ensam eller som en grupp av musiker var samarbeten en nödvändighet. De resande virtuoserna kunde ibland göra konserter helt ensamma, men den typen av konserter fungerade nästan bara där konserter inte förekom så frekvent. Publiken var i

¹¹² Weber, ”From Self-Managing Musician to Independent Concert agent”, 110–111.

¹¹³ Albert Wiberg, *Den svenska musikhandelns historia* (Stockholm 1955), 339.

¹¹⁴ ”Concert manager”.

allmänhet van vid blandade program, vilket gjorde att man tyckte att det blev enformigt med en konsert med bara ett instrument. De ensamma solisterna var också ofta beroende av ackompanjemang. Musiker som reste ensamma var tvungna att samarbeta med lokala musiker för att få ackompanjemang eller variera programmet. I mindre städer var det vanligt att man samarbetade med amatörmusiker, då det ofta rädde brist på professionella musiker. I många städer fanns musiksällskap som blev en viktig källa till biträdande musiker och en viktig kontaktyta. Regementsmusiker var också vanliga samarbetspartners som representerade den mest professionaliserade musikerkår som fanns att tillgå och hade relativt god spridning i landet. Genom det militära systemet genomgick regementsmusikerna också tidigt en institutionalisering och bidrog till kontinuitet inom musiklivet. Dessa musiker var dessutom flexibla i och med att många kunde flera instrument. Att de arbetade i grupp gjorde det också enklare när orkesterinsatser behövdes. Resande teatersällskap behövde också oftast musiker engagerade på plats och hade ännu lite högre krav på musikerna, eftersom de ofta eftersökte orkester eller åtminstone ensembleackompanjemang till sångpartier och lyriska stycken.

Turnerande grupper av internationellt erkända musiker, som exempelvis vid Patti- och Trebellikonserterna, hade inte bara fördelen att genom flera kända namn ha en stark dragningskraft, utan kunde också erbjuda mer varierande program.

Repertoar och idéer

Programsättningen är något som förändras under den här perioden. Under framför allt första hälften av 1800-talet, var det vanligast med ensamma turnerande musiker som framförde virtuos repertoar skrivet specifikt för det egna instrumentet, vars huvudsyfte var att visa upp musikerns tekniska färdigheter och talang. Rancheraye och Serato är båda exempel på detta. Förutsättningarna för programsättningen skiljde sig dock mellan manliga och kvinnliga musiker och repertoaren styrdes delvis av genusnormer. Katherine Ellis har visat att kvinnliga musiker behandlades annorlunda av både kritiker och publik.¹¹⁵ Ellis utgångspunkt är kvinnliga pianister i Paris, vilket skiljer sig något från föremålen för denna studie. Paris hade ett mycket

¹¹⁵ Ellis, "Female Pianists and Their Male Critics in Nineteenth-Century Paris".

större musikliv och där fanns i större utsträckning både professionella musiker och kritiker. Jag tror därför att skillnaderna blev större. I en mindre stad i Sverige där man inte alls hade samma strida ström av professionella musiker var turnerande musiker en mycket större attraktion, oavsett om det var kvinnor eller män. Detta gjorde förmodligen att kritikerna kunde vara mer vänligt inställda till kvinnliga musiker. Det finns dock ändå spår av de rådande könsnormerna i kritiken. Fokus dras till andra saker i kritiken av exempelvis Serato än Rancheraye. I ett av exemplen som tagits upp tidigare skymtar dock kommentarer som relaterar till exempelvis könskodad reper-toar, vilket tyder på att den typen av idéer ändå hade spridning även i mindre städer i Sverige.

Med tiden förändrades synen på den virtuosa repertoaren, till följd av den tyska musikestetikens spridning och utvecklingen av en klassisk musikalisk kanon. Weber har beskrivit denna idéströmning som musikalisk idealism, och det är tydligt att denna fick stor spridning i Sverige under andra hälften av 1800-talet.¹¹⁶ Detta kan vara en orsak till att turnerandet förändrades efter århundradets mitt från ensamma turnerande musiker till musiker som turnerade i grupp. Repertoaren måste ha varit en viktig faktor i detta. Genom att resa tillsammans möjliggjordes en mer varierad programsättning och man kunde på det sättet i större utsträckning följa med i denna utveckling. Resande musiker bidrog också till att sprida denna repertoar. Detta är något som syns tydligt i Wilhelm Stenhammars konsertturnéer. Även om den ekonomiska dimensionen var central i Stenhammars turnerande så är det ändå tydligt att han också upprätthåller en hög estetisk hållning i sitt musicerande. Programmen är långt från de tidigare virtuosframträdandenas fokus på uppvisning av teknik. I stället är programmen tydligt präglade av idéer om en kanon av klassiska verk, med Beethoven som centralfigur. Här kan man alltså skymta en annan typ av musikalisk entreprenör, som kombinerar de kommersiella och de idealistiska sidorna av musiklivet. Upptagandet av tonsättare som Beethoven, Schubert, Schumann och Mendelssohn, vilket också syns i både Trebelli- och Pattikonsserterna kopplar alltså an till denna estetik, även om det sker i ett mycket mer kommersiellt sammanhang.

¹¹⁶ William Weber, *The great transformation of musical taste: concert programming from Haydn to Brahms* (New York: Cambridge university press, 2008), och Anne Reese Willén, *I huvudstaden, musiklivets härd*.

I Stenhammars brev till Morales ges även åsikter om kvaliteter hos publiken eller stadens karaktär på de angivna orterna, om de var bra eller dåliga. Detta tolkar jag som en analys av mottagandet de fick. För de tidigare resande virtuoserna är det svårt att uttala sig om intresset de mötte. Ofta noteras om det var dålig eller god publiktillströmning, men det säger inte så mycket om hur publiken lyssnade. Omdömena i recensioner är ofta intetsägande och talar bara om virtuosa kvaliteter och om stjärnstatus. I många fall är det rena citat eller åtminstone med referens till storstadstidningarnas recensioner. Stenhammars uttalande är speciellt på det sättet att det avspeglar hans uppfattning av mottagandet som musiker, alltså som en slags recension av publiken. Hur han bedömer mottagandet kan också tolkas som en avspeglning av hans egna musikaliska värderingar präglade av musikaliska och kulturella bildningsideal.

Stenhammar representerar en förändrad hållning hos musikerna som entreprenörer i just den idealistiska sidan av verksamheten. Även hos musiker som Stenhammar var den kommersiella sidan av turnerandet central – man åkte land och rike runt i syfte att tjäna pengar. Men det fanns ändå en ambition att upprätthålla en estetisk nivå som inte skiljde sig märkbart från den som han hade annars. Till skillnad från de tidigare kringresande virtuoserna som främst fokuserade på verk som visade upp deras tekniska färdigheter fanns det senare högre krav på genomtänkt och högkvalitativ repertoar, grundad i den musikaliska kanon som växt fram. Inte enbart hos musikerna, utan med tiden även hos publiken, med start i storstäderna och som sedan spred sig. Man kan också anta att pressen var ett viktigt medel för att sprida dessa idéer, då lokalpressen ofta återgav aktuella frågor som diskuterades i Stockholmspressen och på så sätt bidrog till cirkuleringen av idéer.

Betydelsen för lokala musikliv

Turnerande musiker hade en betydande inverkan på musiklivet i svenska städer. Även om enskilda musiker endast var tillfälliga gäster, berikade de det lokala musiklivet genom att erbjuda konserter och främja cirkulation av musik och kulturella influenser. I många mindre städer saknades en regelbunden offentlig konsertverksamhet, och oftast fanns få eller inga offentliga institutioner som kunde

upprätthålla musiklivet. Men när turnerande musiker besökte dessa platser tillförde de en dynamik till det lokala musiklivet.

I början av perioden var turnerande musikers möjligheter att delta i det lokala musiklivet starkt beroende av informella nätverk. Med tiden utvecklades dock mer formaliserade system, vilket kan ses som ett led i institutionaliseringen av musikliv i mindre städer. Det skedde en successiv professionalisering inom alla led från annonsering till förmedling av kontakter, för hyra av lokaler och biträdande musiker med mera.

Järnvägens utbredning under denna period förbättrade kommunikationen avsevärt och gjorde det enklare att genomföra denna typ av verksamhet. Detta ledde till en ökad effektivitet och lönsamhet för musikturnéer. Musikmarknaden expanderade kraftigt, och utbud och efterfrågan växte parallellt, vilket också påverkade formerna för arrangemangen. Samtidigt skedde en professionalisering av organisationen av musikaliska turnéer, inklusive etablerandet av impresarier och senare konsertbyråer.

Genom att studera enskilda musikers turnéer i Sverige, blir det uppenbart att rörligheten var större än vad många kanske tror idag. Det visar att Sverige inte var geografiskt avskilt eller isolerat från den centraleuropeiska kultursfären. Musikers fysiska rörelser och cirkulationen av musik och influenser berörde inte bara huvudstaden eller de få storstäderna, utan inkluderade också mindre regionala sammanhang. Detta bidrog till spridningen av repertoar, idéer och estetiska ideal som växte fram under perioden, vilket i sin tur också påverkade strukturerna inom musiklivet och hur de offentliga musikliven fortsatte att utvecklas.

Notiser och recensioner i pressen utanför Stockholm före och efter konserter med resande musiker ger en inblick i den känsla av stolthet och gemenskap som detta bidrog till för publiken runt om i Sverige. Besöken av internationellt erkända musiker skapade en känsla av tillhörighet och erbjöd möjligheten att få ta del av det internationella kulturlivet. Genom att höra musiker och sångare från den internationella och nationella musikaliska eliten blev publiken en del av detta kulturella sammanhang. Tillsammans med andra uttryck, såsom etableringen av musikaliska sällskap och framföranden av klassiska verk som Haydns Skapelsen, knöts de lokala och regionala sammanhangen samman och skapade en känsla av gemenskap och tillhörighet till den svenska, nordiska och europeiska kultursfären.

Källor och litteratur

Källor

Arkivmaterial

The John Cheshire Papers, JPB 83-158, Music Division, The New York Public Library for the Performing Arts, <https://archives.nypl.org/mus/20315>.

Uppsala universitetsbibliotek, "Konsertprogram 1843–1889: Uppsala", Signum: U 109 g:1.

Tryckta källor

Ahnfelt, Arvid (1887). *Europas konstnärer: alfabetiskt ordnade biografier öfver vårt århundrades förnämsta artister*. Norrköping: Oscar L. Lamms förlag.

Anon.(1857). "Herr Rancheraye's andra Musik-Soirée". *Ny tidning för musik*. Nr 25, 196–198.

Dahlgren, Fredrik August (1866). *Förteckning öfver svenska skådespel uppförda på Stockholms theatrar 1737–1863 och Kongl. theatrarnes personal 1773–1863 med flera anteckningar*. Stockholm: Norstedt.

Höijer, Johan Leonard (1864) *Musiklexikon*. Stockholm: Abr. Lundqvist.

R-n [Rubenson, Albert] (1854). "Om den musikaliska kritiken i våra dagblad". *Ny tidning för musik*, nr 49&50, 385–392.

R-n [Rubenson, Albert] (1855). "Replik". *Ny tidning för musik*. Nr 4, 25–27.

Digitala resurser

Reese Willén, Anne (2024). *Stockholm Concert Database* (Version 1) [Dataset]. Uppsala: Uppsala universitet/Svensk nationell data-tjänst. <https://doi.org/10.57804/4aej-sk78>.

Digitaliserade dagstidningar

Danska Kgl. Biblioteks mediesamlinger, <https://www2.statsbiblioteket.dk/mediestream/>.

Kungliga biblioteket, Digitaliserade svenska dagstidningar, <https://tidningar.kb.se/>:

Aftonbladet, Arboga Weckoblad, Barometern, Blekingeposten, Borås Tidning, Calmarposten, Carlschronas Weckoblad, Christinehamns Allehanda, Dagens Nyheter, Dalpilen, Dilettanten, Weckoblad för

Sundsvalls stad, Eskilstuna Allehanda, Filipstads Stads och Bergslags Tidning, Friskyttan, Fäderneslandet, Förposten, Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning, Göteborgsposten, Halmstadsbladet, Helsingen, Helsingborgs tidning, Hvad Har Händt? Veckoblad för Luleå stad, Hvad Nytt?, Härnösandsposten, Jönköpingsbladet, Jönköpings tidning, Karlshamns Allehanda, Kristianstadsbladet, Lidköpings Tidning, Lunds Veckoblad, Malmö allehanda, Malmö Handels- och Sjöfartstidning, Malmö Tidning, Mariestads Veckoblad, Najaden, Nerikes Allehanda, Norra Calmar Läns Tidning, Norrbottensposten, Norrköpingskuriren, Norrköpings Tidningar, Norrlandsposten, Nya dagligt allehanda, Nya Landskrona Tidning, Nya Wermlandstidningen, Nya Vexjöbladet, Nyköpingsbladet, Oscarshamns Tidning, Post- och Inrikes Tidningar, Skellefteå Tidning, Skånska Posten, Skånska telegrafan, Snällposten, Stockholms dagblad, Strängnäs Allehanda, Svenska Tidningen, Sydsvenska dagbladet, Tidning För Falu Län Och Stad, Tidning För Wenersborgs Stad, Umebladet, Upsala, Upsalabiet, Vägvisare för resande till Stockholm, Västerviks Veckoblad, Örebro Tidning, Öresundsposten, Östgöta Correspondenten

Nasjonalbiblioteket, Nettbiblioteket: Aviser (digitaliserade norska dagstidningar): <https://www.nb.no/search?mediatype=aviser>

Bergenposten

Christiania-Posten

Drammens Tidene

Morgenbladet

Stavanger Amtstidende og Adresseavis

Trondhjems borgerlige Realskoles alene-privilegerede Adressecontours-Efterretning

Nationalbiblioteket, Digitala samlingar: Tidningar (digitaliserade finska dagstidningar): <https://digi.kansalliskirjasto.fi/search?formats=NEWSPAPER>.

Wasabladet

Helsingfors tidningar

Litteratur

Amtor, Yvonne (2012). *“Wunderkinder” – Musical prodigies in European Concert Life between 1791 and 1760*. Diss. Leeds: Univer-

- sity of Leeds <https://etheses.whiterose.ac.uk/4874/1/PhD%20Yvonne%20Amthor%20200153373.pdf>.
- Applegate, Celia (2020). *The Necessity of Music: Variations on a German Theme*. Toronto: University of Toronto Press.
- Brandel, Åke (1969/71). "C W A Richard Henneberg", *Svenskt biografisk lexikon*, band 18. <https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/12864>.
- Ellis, Katherine (1997). "Female Pianists and Their Male Critics in Nineteenth-Century Paris". *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 50:2/3, 353–385.
- Elizabeth Forbes (2001), "Patti, Charlotta", *Grove music online*, www.oxfordmusiconline.com.
- Gooley, Dana (2006). "The battle against Instrumental Virtuosity in the Early Nineteenth Century", I *Liszt and his world*. Red. Christopher Gibbs och Dana Gooley. Princeton: Princeton University Press.
- Gustafsson, Ragnar (1965). "Malmö teater – dess första publik, dess första förvaltningar". *Malmö fornminnes förenings årsskrift*. Årg. 33. Malmö, 20–62. https://www.elbogen.nu/Skrifter_pdf/MaFo1965.pdf.
- Hallgren, Karin (2000). *Borgerlighetens teater: om verksamhet, musiker och repertoar vid Mindre teatern i Stockholm 1842–63*. Diss. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis.
- Jonsson, Leif och Tegen, Martin (1992). "Musiklivet Privat och offentligt". I *Musiken i Sverige III: den nationella identiteten 1810–1920*. Red. Leif Jonsson & Martin Tegen. Stockholm: Fischer, 99–128.
- Jonsson, Leif (1998). *Offentlig musik i Uppsala: 1747–1854: från representativ till borgerlig konsert*. Stockholm: Statens musikbibliotek.
- Ljungberg, Leif (1965). "Musikaliska sällskapet i Malmö". *Malmö fornminnesförening: årsskrift 1965*. Årg. 33. Malmö.
- Lunn, Sven (1979/84), "H. Cpr. Simonsen", *Dansk biografisk Lexikon*, https://biografiskeleksikon.lex.dk/H._Cpr._Simonsen.
- Ekström, Bengt (2002). "Musikdirektör N G Strömberg vid Kronprinsens husarregemente i Malmö". *Elbogen: Malmö kulturhistoriska förenings årsskrift*. Malmö, 99–112. https://www.elbogen.nu/Skrifter_pdf/MaFo2002.pdf.
- Powell, Bella (2020). "Notions of virtuosity, female accomplishment, and the violin as a forbidden instrument in the early -mid nineteenth-century England". I *The Routledge handbook of women's*

- work in music*. Ed. Rhiannon Mathias, London: Routledge, Taylor & Francis Group, 241–249.
- Reese Willén, Anne (2014). *I huvudstaden, musiklivets hård: Den strukturella omvandlingen av Stockholms offentliga konstmusikliv ca 1840–1890*. Diss. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis.
- Reese Willén, Anne (2023). "Främling och vän – den svenska italienaren: Jacopo Foronis verksamhet som hovkapellmästare 1848–1858". I *Musik i rörelse: Europeiska impulser i svenskt musikliv från stormaktstiden till 1900-talets avantgarde*. Red. Karin Hallgren. Möklinta: Gidlunds förlag, 100–161.
- Tegen, Martin (1955). *Musiklivet i Stockholm 1890–1910*. Diss. Stockholm: Stockholms kommunalförvaltning.
- Tegen, Martin och Lewenhaupt, Inga (1992). "Teatrarna och deras musik". I *Musiken i Sverige III: den nationella identiteten 1810–1920*. Red. Leif Jonsson & Martin Tegen. Stockholm: Fischer, 129–154.
- Schepelern, Gerhard (1976). *Italienarna på hofteateret*. København.
- Schneider, Herbert (2016). "Vaudeville". *MGG Online*. New York, Kassel, Stuttgart. <https://www-mgg-online-com.ezproxy.ub.gu.se/mgg/stable/398719>.
- Schnapper, Laurie (2004). "Bernhard Ullman-Henri Herz: An Example of Financial and Artistic Partnership 1846–1849". I *The musician as Entrepreneur 1700–1914: Managers, Charlatans and Idealists*. Red. William Weber, Bloomington: Indiana University press, 130–144.
- "Spektakelhuset i Karlskrona" https://sv.wikipedia.org/wiki/Spektakelhuset_i_Karlskrona.
- Strömberg, N. G (1929). *Anteckningar över Musiklivet i Malmö 1820–1928; jämte några delvis personliga minnen från Ystad, Lund, Hälsingborg och Stockholm*. Malmö.
- Sundström, E. (1922). "H Conrad F W B Behrens". *Svenskt biografisk lexikon* band 3. <https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/18419>.
- "Virtuos", *Svenska akademiens ordbok*, https://www.saob.se/artikel/?unik=V_1111-0205.86yP&cpz=3.
- Wallner, Bo (1991). *Wilhelm Stenhammar och hans tid*, del I. Stockholm: Norstedts.
- Wallner, Bo (1991). *Wilhelm Stenhammar och hans tid*, del II. Stockholm: Norstedts.

- Weber, William (2008). *The great transformation of musical taste: concert programming from Haydn to Brahms*. New York: Cambridge university press.
- Weber, William (2004). "The Musician as Entrepreneur and opportunist, 1700–1914". I *The musician as Entrepreneur 1700–1914: Managers, Charlatans and Idealists*. Red. William Weber. Bloomington: Indiana University press.
- Weber, William (2004). "From the Self-Managing Musician to the Independent Concert Agent". I *The Musician as Entrepreneur 1700–1914: Managers, Charlatans and Idealists*. Red. William Weber, Bloomington: Indiana University press.
- Wiberg, Albert (1955). *Den Svenska musikhandelns historia*. Stockholm: Svenska musikhandlare föreningen.
- Ystads teater. "Teaterhistorik". <https://www.ystad.se/kultur/ystads-teater/om-ystads-teater/teaterhistorik/>.