

“KJENDERE OG LIEBHABERE”
MUSIKERE OG MUSIKKLIV I BERGEN CA. 1750–1830

AV

RANDI M. SELVIK

Dr. art.-avhandling
Institutt for musikk
Det historisk-filosofiske fakultet
NTNU

Vår 2005

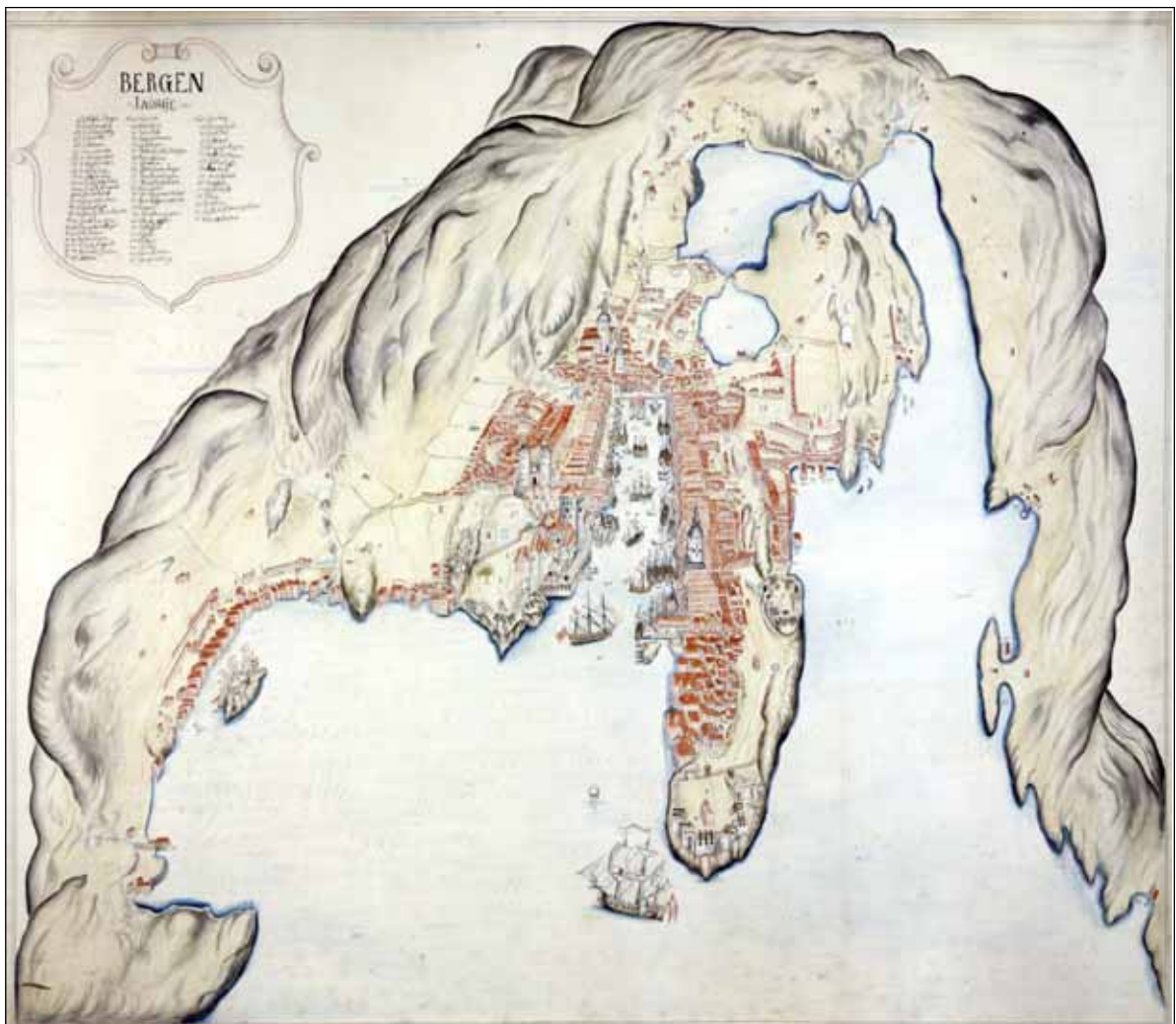
FORORD	1
1. INNLEDNING	3
Bakgrunn	3
Bergensk bykultur i siste halvdel av 1700-tallet	5
Teorigrunnlag	8
Definisjoner	8
Kulturteori	10
Sosiale grupper: klasse, eller stand og rang?	11
Representativ offentlighet	13
Borgerlig offentlighet	14
Følsomhetens estetikk	17
Konsertrepertoar og musikalsk kanon	19
Problemstillinger	22
Tidligere forskning	24
Kilder	26
Disposisjon	28
Praktiske opplysninger	28
2. STADSMUSIKANTER CA. 1750–1806	30
Innledning	30
Stadsmusikantvesenet i Europa	30
Stadsmusikantvesenet i Danmark	31
Stadsmusikantvesenet i Norge	35
Stadsmusikantene i Bergen – innledning	37
Lover, reskripter og kongelige forordninger	38
Stadsmusikantene	41
Johan Joachim Gudenschwager	41
Christian Bonny	43
Ole Rødder	47
Svenner og læregutter	53
Carl Magnus Due og Samuel Lind	56
Privilegiet	59
Innholdet i tjenesten	62
Inntekter og bierverv	67
Sosial status	76
Instrumenter	77
Musikk	84
Sammenfatning	89
3. ORGANISTER OG KANTORER CA. 1750–1800	91
Innledning	91
Orgler	92
Organister	94
Mariakirken	94
Nykirken	97
Korskirken	99
Domkirken	100
Oppsummering organister	102
Arbeidsforhold	104
En bachtradisjon i Bergen på 1700-tallet?	110

Om å forholde seg “anstændig og sømmelig”	112
Inntekter og bierverv	116
Musikk	123
Kantorer	126
Embetets opprinnelse og tidlige periode	127
Latinskolens sang- og musikkundervisning	129
Latinskolens sangrepertoar	137
Inntekter	138
Diskantsangen	139
Sangoppvarningen	141
Sammenfatning	142
4. DET HARMONISKE SELSKAB 1765–1800	145
Innledning	145
Konsertliv og musikalske selskap i København og Stockholm på 1700-tallet	146
Selskapets stiftelse	150
Lover	153
Musiserende medlemmer	159
Medinteressenter	163
Konsertmestre	164
Drift	167
Perioden 1765–77	168
Perioden 1777–83	177
Perioden 1783–1800	178
Claus Fasting	185
Sammenfatning	194
5. DET DRAMATISKE SELSKAB 1794–1800	197
Innledning	197
Selskapets stiftelse	200
Lover	202
Medlemskap og lokaler	205
Musiserende medlemmer og konsertmestre	208
Repertoar	215
Offentlige forestillinger og begrepet “offentlig”	217
Sammenfatning	218
6. KONSERTER OG REPERTOAR 1765–1800	220
Innledning	220
Det harmoniske Selskab (Akademie) og den representative offentlighet	224
Musikaliesamlingen av 1792	229
Tanker om Musiken	233
Offentlige konserter	238
Sammenfatning	250
7. STADSMUSIKANTER 1806–CA. 1830 (1848)	253
Innledning	253
Johan Nepomy Perschy	254
Johann Schlossbauer	259
Svenner og læregutter	265
Privilegiet	268
Stadsmusikantens tjeneste i den representative og borgerlige offentlighet	275

Inntekter og bierverv	279
Instrumenter.....	285
Musikk.....	286
Sammenfatning.....	288
8. ORGANISTER OG KANTORER 1801–1832	290
Innledning.....	290
Organister	291
Mariakirken	291
Nykirken	297
Korskirken	298
Domkirken	298
Kantorembetet	304
Christian Frederik Gottfried Bohr	306
Koralbøker.....	319
Inntekter.....	323
Sammenfatning.....	326
9. DET HARMONISKE SELSKAB 1801–CA. 1830	330
Innledning.....	330
Reorganisering 1809.....	330
Nye lover 1810	334
Nye lover 1820	341
Orkester og musiserende medlemmer	348
Konsertmestre.....	355
Ole Rødder	355
Johan Henrich Paulson	356
Mathias Lundholm	358
Ferdinand Giovanni Schediwy, Johann Schlossbauer og Joseph Panny	361
Komposisjoner	364
Andre lønnede musikere.....	365
Selskapets musikalier	366
Drift	371
Sammenfatning.....	381
10. DET DRAMATISKE SELSKAB 1801–1834	385
Innledning.....	385
Nye lover 1820	385
Orkester og musiserende medlemmer	388
Konsertmestre.....	394
Ole Rødder og Johan Henrich Paulson	394
Mathias Lundholm	395
Ferdinand Giovanni Schediwy og Joseph Panny	398
Andre lønnede musikere.....	403
Orkestret og harmonistene.....	406
Orkestret og det dramatiske selskaps ledelse	407
Det dramatiske Selskab og den representative offentlighet	416
Selskapets offentlige forestillinger	417
Profesjonelt teater og orkesterdriften	421
Repertoar	429
Syngestykker	429

Orkestermusikk	436
Sammenfatning.....	438
11. KONSERTER OG REPERTOAR 1801–1833	440
Innledning.....	440
Det harmoniske Selskab	442
Orkestermusikk	443
Solokonsertter	446
Instrumental kammermusikk og virtuose soloverk	448
Vokalmusikk	452
Solister og “obligate” musikere	454
Offentlige konsertter	454
Oppsummering om Harmoniens konsertter	456
Offentlige konsertter – byens musikere.....	457
Utøvere	458
Repertoar	461
Johan Henrich Paulson	461
Johan Perschy	462
Christian Frederik Gottfried Bohr	463
Ferdinand Giovanni Schediwy	467
Johann Schlossbauer	468
Orkestermusikk	469
Oppsummering byens musikere	470
Offentlige konsertter – omreisende musikere.....	471
Utøvere	471
Repertoar	478
Solokonsertter	478
Andre instrumentale soli	480
Sangrepertoar	482
Orkestermusikk	482
Samarbeid med andre musikere	483
Oppsummering omreisende utøvere	484
Sammenfatning.....	486
12. KONKLUSJONER	491
Innledning.....	491
Stadsmusikantembetet	492
Organist- og kantorembetet	493
Stadsmusikantene	495
Organistene og kantorene	496
Det harmoniske og dramatiske selskap	497
Konsertmestrene	500
Kjennere – økonomisk og sosial status	501
Kjennere og liebhavere.....	505
Representativ og borgerlig offentlighet.....	507
Konsertter og repertoar	508
Utøvende kanon i Bergen	512
Bergenske musikeres komposisjoner	514
Fremtidige utfordringer	514
Oppsummering	515
Sluttord	516

LITTERATUR OG KILDER	519
MUSIKEROVERSIKT	541
FORKORTELSER	543
MYNTSYSTEMET	544
PERSONREGISTER	545



Bergen i 1740-årene. Perspektivtegning.

Original i Universitetsbiblioteket i Bergen.

FORORD

Når jeg har ønsket å arbeide med musikklivet i Bergen på 1700- og 1800-tallet, har det flere årsaker. For det første har det undret meg at norsk musikkhistorie tidligere har hatt relativt begrenset omtale av musikkforholdene i Bergen på denne tiden. Den har stort sett dreid seg om musikkselskapet *Harmonien*, som kan føre sin historie tilbake til 1765. For det andre har det slått meg at nasjonalt betydningsfulle musikere som Ole Bull og Edvard Grieg ikke kunne oppstå i et vakuum, men at det måtte finnes et musikkmiljø i byen som kunne gi næring og oppmuntring til det talentet disse to var i besittelse av. Litteraturen har for så vidt pekt på dette, men mest som miljømessig bakgrunn for deres liv og virke. Jeg ønsket imidlertid å undersøke hva som kjennetegnet musikklivet i Bergen før deres tid i større bredde, og over tid. Et naturlig utgangspunkt var tiden omkring 1750, både fordi det harmoniske selskap ble stiftet ikke lenge etter, og fordi annen halvdel av 1700-tallet var en viktig oppgangstid i byens historie. Samtidig var dette en brytningstid i europeisk historie generelt.

Avhandlingen ville ikke ha vært mulig uten den støtten jeg har fått fra Institutt for musikk og Det historisk-filosofiske fakultet ved NTNU, som har innvilget forskningspermisjon i to perioder. Den viktigste økonomiske bidragsyteren har imidlertid vært *Edvard Grieg Museum – Troidhaugen*, som i flere år har gitt tilskudd gjennom forskningsmidler bevilget av Grieg-Forsk. Disse har muliggjort hel eller delvis permisjon fra undervisningen i min faste stilling som førsteamanuensis ved Institutt for musikk, NTNU.

Alle jeg har møtt underveis i arbeidet har vært positive og hjelpelige. Det er mange som må takkes når avhandlingen nå er fullført, men bare noen få kan nevnes ved navn. Først og fremst vil jeg takke min veileder, professor Leif Jonsson ved Institutt for musikk, NTNU, som hele tiden har bidratt med konstruktiv kritikk og oppmuntring, og som velvillig har stilt eget kilde materiale og egen litteratur til disposisjon. Jeg vil også rette en hjertelig takk til personalet ved Statsarkivet i Bergen, og særlig statsarkivar Yngve Nedrebø, for velvillig hjelp og støtte i små og store spørsmål, ikke minst med kilder som ofte har vært krevende å arbeide med for en som var ukjent med 1700- og 1800-tallets gotiske håndskrift. Dessuten må jeg takke Tove Jensen Holmås ved Teaterarkivet, Universitetet i Bergen, Rune Kyrkjebø og Einar Thomassen ved Spesialsamlingen, Det historisk-filosofiske fakultetsbibliotek, Universitetet i Bergen, Mona Nielsen ved Bergen byarkiv, Øyvind Norheim ved Norsk musikkksamling, Nasjonalbiblioteket, Oslo, Siren Steen ved Musikkavdelingen, Bergen offentlige bibliotek og personalet ved Riksarkivet. Alle lagt forholdene til rette for at jeg skulle få tilgang til de kildene jeg har hatt behov

for. Flere har strukket seg langt for at dette skulle være mulig siden jeg har vært tilreisende med begrenset mulighet for å oppholde meg lenge ved de ulike arkivene.

Av enkeltpersoner vil jeg spesielt fremheve organist Kristen Øgaard i Bergen, som har vært svært hjelpsom når det gjelder ulike forhold knyttet til organist- og kantorembetene. Seniorforsker Jens Henrik Koudal ved Dansk Folkemindesamling i København har vært behjelpelig i spørsmål som har med stadsmusikantembetet før 1814 å gjøre, direktør Peter Andreas Kjeldsberg og konservator Mats Krouthén ved Ringve museum har gitt uvurderlig hjelp i forbindelse med organologiske problemer, og professor i historie ved California State University, Long Beach, William Weber har bidratt med verdifulle synspunkter når det gjelder konsertrepertoar.

Jeg vil også rette en stor takk til overingeniør ved It-seksjonen ved NTNU, Knut L. Vik, som oppmuntret meg til å benytte skriveprogrammet FrameMaker. Han har lært meg mye og gitt uvurderlig hjelp og støtte underveis når jeg har hatt behov for det, ikke minst i den avsluttende fasen og ferdigstillingen av manuskriptet.

Sist men ikke minst vil jeg takke kolleger, familie og venner, som har vært tålmodige og overbærende med min noe ensporede faglige innsats og delvis asosiale tilværelse de siste årene. Arbeidet har vært tidkrevende, men interessant og stimulerende, og det har gitt lyst og inspirasjon til videre studier på områder hvor det er behov for flere undersøkelser. Byen har en spennende musikk- og kulturhistorie som fremdeles byr på mange utfordringer.

Trondheim, mars 2005.

1. INNLEDNING

Bakgrunn

Avhandlingen dreier seg om musikere og musikkliv i Bergen fra midten av 1700-tallet til ca. 1830. I europeisk musikkliv var dette en periode med store endringer. Hensikten er å studere denne brytningstiden i Bergen med utgangspunkt i de tradisjonsrike stadsmusikant-, organist- og kantorembetene og de nye institusjonene: det harmoniske og dramatiske selskap. Fordi musikken spilte en viktig rolle i sistnevnte vil også dette ble trukket inn i undersøkelsen. Det handler på den ene siden om en gruppe såkalte *Kjendere*, et fåtall profesjonelle musikere, hvorav de fleste var utlendinger, og på den andre siden en gruppe *Liebhabere* eller *Dilettanter*, dvs. amatørerne i det harmoniske og dramatiske selskap. Til kjennerne hørte også reisende musikere som avla byen kortere eller lengre besøk, og som bidro sterkt til fremveksten av offentlige konserter i byen.

Det er de gamle musikerembetene og de endringer som skjedde med disse, den kunstmusikalske aktiviteten i det harmoniske og dramatiske selskap og utviklingen av konsertlivet som er mitt hovedanliggende. Også samvirket mellom musikere, embeter og institusjoner vil bli en viktig del av undersøkelsen. Folkelig musikk og musikkliv vil derimot bli holdt utenom, også militærmusikken, unntatt i tilfeller hvor enkeltmusikere eller militær musikkutøvelse kom i berøring med de nevnte embeter og institusjoner. Det militære musikkorps i Bergen, som ble opprettet i 1790-årene, spilte ikke noen selvstendig rolle i konsertlivet før etter 1830.

Tidsrommet for undersøkelsen fremstår som en spennende periode i byens historie. Siste halvdel av 1700-tallet var en økonomisk oppgangstid. Handel og skipsfart blomstret og resulterte i en rik overklasse. Samtidig fikk opplysningstidens idéer gjennomslag i bysamfunnet. Tilsammen ga dette grobunn for kulturell vekst og nyskapninger som *Det harmoniske Selskab* (1765) og *Det dramatiske Selskab* (1794). De gode tidene varte til krigsutbruddet i 1807. Årene fra 1807 til 1814 var preget av krise og økonomisk tilbakegang, og tiden etter 1814 ble ingen ny oppgangsperiode. Ifølge *Bergen bys historie* ble bysamfunnet fra før 1815 og den sosiale strukturen på mange måter kapslet inn og bevart til et stykke ut i 1840-årene.¹

Jeg har valgt å avgrense tidsrommet for avhandlingen oppad til ca. 1830. Det har dels sammenheng med at dette var et viktig tidsskille i det harmoniske og det dramatiske selskap. En av byens mest fremtredende musikere i første del av 1800-tallet (Christian Frederik Gottfried Bohr) døde dessuten i 1832. Byen var på denne tiden også inne i en økonomisk stagnasjon. Det har i tillegg vært nødvendig med en avgrensing tidsmessig for å begrense kildematerialet, fordi

1. Ertresvaag 1982, s. 43/44.

dette ellers ville få et omfang som ville bli umulig å håndtere.

Opplysningstidens kultur var en internasjonal bykultur, og utviklingen av en urban kultur ble et viktig element i det norske samfunn på overgangen mellom 1700- og 1800-tallet. Ifølge Francis Sejersted hadde Norge i 1801 “bare én by med noe som etter tidens målestokk kunne ligne storbypreg, nemlig Bergen med sine 18.000 innbyggere”.² Byen var den største i Norge, den nest største i helstaten, og sammen med Trondheim kanskje den eneste med en definert bykultur på denne tiden. Den var styringssentrum og knutepunkt. Sjøfart og handel var viktigste næringsveier, og fjernhandel og utenrikshandel hadde en svært fremtredende plass.³

Analyse av folketellingsmaterialet fra 1801 har vist at det bergenske bysamfunn på denne tiden var todelt, med et skille som ser ut til å ha vært ikke bare av økonomisk, men også av kulturell art, og med så godt som ingen sosial mobilitet mellom samfunnsgruppene.⁴ Mange av de ledende handelsfamiliene og store deler av embetsstanden hadde utenlandsk, særlig tysk og dansk bakgrunn. Dette var ikke uvanlig i andre norske byer, men andelen utlendinger var spesielt stor i Bergen. De ledende familiene i det rike handelspatrisiatet var knyttet til hverandre ikke bare gjennom felles næringsinteresser, men også gjennom sin utenlandske bakgrunn, og gjennom slektskap og giftermål. Denne gruppen og embetsstanden utgjorde byens kulturelle elite.

Historikeren Yngve Nedrebø karakteriserer Bergen som innflytterne sin by. I nesten hele perioden 1600–1900 var flertallet av byens voksne innbyggere innflyttere. Av disse tilhørte utlendingene en stor og betydningsfull gruppe.⁵ Nedrebø avviser fremstillingen i *Bergens bys historie* (Ertresvaag 1982) om at folketallet var i svak, men jevn vekst fra tidlig 1600-tall (knappt 9.000) frem til 1801 (ca. 18.000), og at det skjedde et fall frem til 1815 (ca. 16.000). Han mener folketallet var tilnærmet stabilt i de tohundre årene fra ca. 1600 til et godt stykke etter 1800, og at en nedgang satte inn omkring 1805.⁶ Etter 1815 økte folketallet på nytt, men til-

2. Sejersted 1978, s. 115. Den første norske folketellingen på individnivå fant sted i 1801.

3. Dyrvik og Feldbæk 1996, s. 39.

4. Ibid., s. 47. I det øvre sjikt finner vi embetsmenn, kjøpmenn, spesielle håndverkere, bestillingsmenn og sjøoffiserer.

5. Ifølge Fossen var nesten hver fjerde nye bergensborger født i utlandet i perioden 1731–1800, jf. Fossen 1995, s. 767. Analyse av *Bergens borgerbog* har dessuten vist at en tredjedel av dem som tok borgerskap i årene 1731–1740 var utlendinger, jf. Nedrebø 1991, s. 50. Han hevder også at utlendingene på 1730-tallet utgjorde 27% av hele borgerstanden, ikke bare nye borgere. Tallene er en viktig indikator for sammensetningen av byens befolkning, selv om langt fra alle nye borgere bodde i byen. Mange var “utligger”, og virket i de distriktene hvor Bergen hadde handelsprivilegium, jf. *ibid.*, s. 52/53.

6. Han mener byen hadde mellom 18- og 20.000 innbyggere allerede rundt 1720, men at det skjedde en nedgang fra ca. 1740 og et markert fall omkring 1770. I slutten av 1770-årene kom det imidlertid et kraftig økonomisk oppsving, som ga ny innflytting. I 1801 var folketallet tilbake på ca. 18.000, og det fortsatte å stige. Fra ca 1805 fulgte så en ny nedgang, som varte til 1814. Fallet midt på 1700-tallet kan muligens forklares av kraftige epidemier og høy dødelighet. Se *ibid.*, s. 37–42.

veksten var svak sammenlignet med tidligere, og svakere enn i andre norske byer. I tiden frem til 1865 mistet Bergen sitt hegemoni som landets største by. Antall innflyttede utlendinger var også mye lavere enn før. Innflytterne kom i større grad fra visse deler av byens omland. Dermed endret befolkningen karakter.

De demografiske endringene i første del av 1800-tallet førte etter hvert til en omstrukturering av sosiale og kulturelle forhold, men endringene ga seg ikke merkbare utslag før i 1840-årene. Sterk stands- og tradisjonsfølelse førte til stabilitet og betydde at embetsmennene og handelspatrisiatet i lang tid beholdt sin dominerende posisjon, økonomisk, politisk og kulturelt.⁷ Rundt 1820 eksisterte det f.eks. 10–12 foreninger i byen, de fleste lukkede selskapsforeninger, hvorav flere med tradisjoner tilbake til opplysningstiden i siste halvdel av 1700-tallet. Fremdeles omkring 1830 hadde endringene ikke begynt å gjøre seg gjeldende i nevneverdig grad. Omslaget kom gradvis i løpet av 1840-årene, et tiår med store forandringer på mange områder, men selv i 1849 ble Bergen karakterisert som “stillstandsbyen”.⁸ Da var det imidlertid økonomisk oppgang. Handel og håndverk ble liberalisert, politiske interessekonflikter begynte å gjøre seg gjeldende, og den relativt store borgerklassen fikk gradvis større innflytelse. Dette ligger imidlertid utenom rammen for det tidsrommet avhandlingen dreier seg om.

Bergensk bykultur i siste halvdel av 1700-tallet

Flere har vært inne på at det skjedde en form for kulturell oppvåkning i byen på 1700-tallet. A.H. Winsnes hevdet i sin biografi om Johan Nordahl Brun tidlig på 1900-tallet at handelsbyen Bergen omkring midten av århundret var preget av at “det materielle liv optok saa godt som alles tid og interesser”.⁹ Åndelig og kulturelt sto byen langt tilbake for Trondheim, som på denne tiden “ubetinget var Norges kulturcentrum”.¹⁰ Den hadde imidlertid en særegen borgerkultur hvor det rike handelspatrisiatet var førende, men Winsnes mener det var embetsmannsfamiliene som var krumtappen i byens kulturelle og selskapelige liv. Han ga følgende beskrivelse av byen i begynnelsen av 1770-årene, dvs. på den tiden Brun kom til Bergen:

7. Historikeren Inger Elisabeth Haavet hevder i en demografisk studie om Amalie Skrams generasjon i Bergen at på den tiden hun var født (1846) var byen fremdeles et standssamfunn med nesten ingen sosial mobilitet mellom standene. Jf. Haavet 1993, s. 21. Likeledes hevder historikeren Anders Bjarne Fossen i programkommentarene til teateroppsettingen av *Hellemyrsfolket* i 1992 at Bergen i årene etter 1850 fremdeles var en svært konservativ by hva sosiale skillelinjer angikk. Dette skyldtes i hovedsak at de tyskættede fiskehandlere og redere sammen med de fremste embetsmannsfamiliene, som de ofte var knyttet til gjennom giftermål, lenge beholdt grepet over bysamfunnet, ikke bare økonomisk, men også politisk, sosialt og kulturelt. Gjengitt i *ibid.*, s. 29/30. Denne sosiale stabiliteten hadde vart siden 1700-tallet.

8. Ertresvaag 1982, s. 43.

9. Winsnes 1919, s. 62.

10. *Loc.cit.*

Nordlandshandelen, den livlige skibsfart paa utlandet og de rike fiskerier hadde skapt en jevnere og solidere velstand end i nogen anden norsk by. En talrik kreds av indfødte familjer hadde i lang tid været de ledende i byens forretningsliv og dannet et patriciat av ganske eiendommelig art. Det savnet det aristokratiske præg som utmerket Østlandets rike handelshus, hvis ledere ikke alene var kjøpmænd, men i regelen også godseiere og brukseiere. Selv Bergens rikeste kjøpmænd levde yderst sjelden paa saa stor fot som de mægtige trælasthanlere i Kristiania. Til gjengjæld utviklet sig i Bergen en sikrere og mer tradisjonsbunden borgerkultur. Ikke destomindre eller kanskje netop paa grund av en sterk selvfølelse hos de bergenske kjøpmænd varte det længe før disse fik den stilling i byens selskaperlige liv ved siden av embedsmændene, som svarte til deres store økonomiske magt. Det skedde først henimot slutten av det 18. aarhundrede; men fremdeles vedblev embedsmændene at være de toneangivende. Denne støe, kulturelle opdrift i det bergenske borgerskap er vistnok det merkeligste træk i byens sociale liv omkring den tid da Nordahl Brun blev prest i Bergen.¹¹

Flere har understreket den økonomiske velstanden og den særegne sosiale struktur blant de bergenske storkjøpmenn, og ikke minst innflytelsen fra embetsmannsfamiliene, som de kanskje viktigste forutsetninger for det kulturelle oppsving som fant sted i siste halvdel av 1700-tallet. Jens Gran la f.eks. i sine erindringer stor vekt på at de innflyttede embetsmenn var med på å skape “et Vendepunkt i det herværende sociale Liv”:

Byen havde nemlig i Slutningen af forrige og i Begyndelsen af dette Aarhundrede faaet en Forstærkning udenfra af aandelige Kræfter i nogle dannede og oplyste Familier, hvis Forsørgeres Kaldspligter kaldte dem hid. [...] Ved disse Indflyttede, som sluttede sig til den Beholdning af oplyste Familier, hvoraf Samfundet allerede havde Flere, bleve de dramatiske, musikalske og tildels de literære Interesser satte i en større Bevægelse, end hidindtil var skeet, da de kun saa smaat havde rørt sig. Denne Bevægelse blev hurtig fremadskridende, idet den tidligere aandelige Indolens ogsaa vaagne-de til Deltagelse. Der dannede sig saaledes flere Foreninger til Udvidelse af hine aandelige Selskabsglæder og Nydelser, samt i det hele til Oplysningens Fremme.¹²

Den oppfatning at det bergenske økonomiske og kulturelle liv gikk inn i en ny æra i annen halvdel av 1700-tallet, og at det kulturelle initiativ lå hos embetsmennene hevdes også i nyere historisk litteratur, jf. *Bergen bys historie*, bind 2:

Det er neppe noen tvil om at de gode tidene mot slutten av 1700-tallet for første gang gav de bergenske storkjøpmennene og deres embetsmannsvenner det økonomiske overskuddet og den økonomiske fritiden, ikke bare til å nyte bordets og glassets gleder, men også til å dyrke kulturelle interesser i større omfang. Kjennskap til utviklingen innen europeisk åndsliv fikk de både gjennom en voksende tilgang på bøker og ved egne besøk i utlandet, og fragmenter av opplysningstidens og ungromantikkens idéverden ble forsøkt omplantet til hjemlig jord. [...] Likevel er det ingen tvil om at det i første rekke er embetsstanden som engasjerte seg i dette arbeidet og som stod bak de fleste tiltakene. [...] De [embetsmennene] var alle gjennomsyret av den samme ånd som på denne tid preget så store deler av den dansk-norske embetsstand: en trang til å virke for alt skjønt og edelt, for alt som kunne gavne deres landsmenns ve og vel.¹³

Men de nye selskapene var avhengig av aktiv oppslutning blant byens borgere, og mange av de utenlandske byborgerne hadde ofte nære forbindelser til sine hjemland:

11. Ibid., s. 61/62.

12. Gran 1873, s. 108/109.

13. Fossen 1995, s. 819–821.

Mange av utlendingane hadde ei dobbel tilknytning, både til det gamle heimlandet sitt og til Bergen. Det var vel naturleg om dei skulle vere kjøpmenn og handle med varer mellom Bergen og landet dei var komne frå. Vi kan finne mange eksempel på at innflyttarane sende dei unge sønene sine attende til sitt eige fødeland, for at dei der kunne få handelsutdanning. Vi finn slikt både hjå skottar, hollenderar, tyskarar og danskar. Og vi finn stadig at utlendingar kom til Bergen til onklane sine her for å få opplæring og arbeid.¹⁴

Selv om handelsinteresser som regel var det primære, er det ikke utenkelig at kontakten med utlandet også hadde betydning når det gjaldt kunst og kultur.

Et spesielt kjennetegn ved det bergenske kultur- og selskapsliv i siste del av 1700-tallet var kvinnenens underordnede posisjon. Flere beskrivelser av den bergenske selskapsliv i slutten av århundret og tiden etter århundreskiftet vitner både om at kvinnene var totalt fraværende, og om en rå og ubehøvlet fråtsing når det gjaldt mat og drikke.¹⁵ Kanskje hang disse forholdene sammen. En hollender skrev bl.a. at “man maa søge Aarsagen til den megen Drikken i Mangelen af Omgang med Quindekjønnet, en Omgang, hvorved ustridig Mandfolkene Sæder blive forfinede og faae et mildere Anstrøg”.¹⁶ En av dem som ivret for å få kvinnene med i selskapslivet var Johan Nordahl Brun. Han kom til Bergen som sogneprest i Korskirken i 1774. Brun var kjent som en lystig mann som ikke fornektet bordets gleder, men råhet hadde han ikke sans for. I flere av sine selskapsviser priste han kvinnene. Også Claus Fasting skrev i sine *Provinzialblade* et forsvar for kvinnene:

14. Nedrebø 1991, s. 54.

15. Henrik Steffens har fortalt om et bergensk selskap i 1790-årene, som skal ha vært typisk. Hver av gjestene fikk ved begynnelsen av middagsmåltidet en halv flaske madeira, deretter to flasker bordeaux, dessuten mer rødvin, alicante, malaga etc. Alt ble tømt. Til kaffen servertes konjakk. Til aftens ble det samme servert en gang til. Steffens vendte “völlig betäubt (fullstendig bedøvet) nach Hause” og føyde til: “Ich schauderte vor dieser Rohheit zurück” (Jeg grøsset overfor denne råhet). Også Steffens’ beskrivelse av en vertinne i et selskap skal være typisk: “Husets frue traadte først ind da vi hadde sat os til bords, tog plads ved den øverste ende av bordet, gammeldags klædt, beskeden og stille. Ingen agtede paa hende; hun talte hele tiden hun var tilstede ikke et ord, reiste sig stiltiende naar desserten var servert; vi blev sittende længe, og ingen la mærke til at hun gik”. Gjengitt i Winsnes 1919, s. 164 og 166. Da Ole Bulls foreldre giftet seg i 1809, var bruden eneste kvinne som deltok i selve bryllupsmiddagen, jf. Haugen og Cai, 1992, s. 21. De henviser til Claus Pavels’ dagbøker, hvor begivenheten er beskrevet: “Endnu en af Bergens merkelige Skikke: Brylluper [...] ere som oftest Mandfolkeselskaber, og Bruden undertiden det eneste Fruen[-]timmer ved Bordet. Dette gik f.Ex. saavidt hos en Mad. Geelmuyden [...], at da hun giftede en Datter bort til Apotheker Bull, havde hun selv Dameselskab af sin Familie i et andet Værelse. Datteren sad ene mellem lutter Mandfolk ved Brudebordet: hendes egen Moder viste sig ikke der under det hele Maaltid.” Jf. Daae 1889, s. 21/22. Claus Pavels’ dagbøker, 27. april 1813. Jens Gran, som var født i 1794, hevder i sine erindringer: “Den tidligere Sædvane, at de større private Selskaber udelukkende bestod af Mænd, holdt sig endnu i lang Tid uforandret”, jf. Gran 1873, s. 111. Dette stemmer også med hva Peter Blytt forteller om sine foreldres giftermål i 1819: “Til Brylluppet inviteredes kun Herrer, – for Størstedelen Byens Honoratiores. Selv Brudens Svigermoder blev ikke indbudt”, jf. Blytt 1907, s. 23. Ifølge Sagen var selskaper i private hjem fremdeles forbeholdt menn så sent som i 1820-årene. Jf. Sagen og Foss 1824, s. 607.

16. Gjengitt i Winsnes 1919, s. 165.

De forekomme allene Uordener, og forøge derimod alle Fornøielser; Bør man vel laste dem derfor? Men Fruentimmer tiene ikke allene blot til Fornøielser, de tiene endog til virkelig Nytte i de fleeste forekommende Handlinger i Livet.¹⁷

Fra 1770-årene skjedde det en gradvis endring. Nye selskaper og klubber førte til nye omgangsformer, og kvinnene begynte å ta del i det sosiale liv som utfoldet seg der. De kunne vanligvis ikke bli medlemmer i eget navn, men de deltok ved konserter, ball, assembléer og annen selskapelighet, som utgjorde viktige bestanddeler i selskapenes kulturelle aktiviteter.

Teorigrunnlag

Dette avsnittet vil i hovedsak dreie seg om overordnede teoretiske perspektiver som enten angår avhandlingen som helhet eller større deler av den. Noen kapitler vil i tillegg bli supplert med utfyllende teoretiske betraktninger.

Definisjoner

Enkelte begreper behøver en innledende forklaring. Til disse hører bekrepsparet *Kjender* og *Liebhaber* i avhandlingens tittel. Ifølge Sponheuer stammer disse to sammen med begrepet *Dilettant* fra det 18. og tidlige 19. århundres musikalske diskurs.¹⁸ De er først og fremst knyttet til publikums sammensetning i den musikalske offentligheten som ble en del av den borgerlige offentligheten, da det anonyme publikum oppsto som en egen kategori i motsetning til tidligere lyttergrupper knyttet til hoff eller kirke. For det nye publikum var “funksjonsløs” lytting musikkens eneste formål. Sponheuer knytter begrepene *kjenner* og *liebhaber* til tidens grunnleggende estetiske spørsmål: bl.a. hvem som skulle ha kompetanse til å vurdere musikk, på hvilket grunnlag vurdering skulle skje (med hodet eller hjertet), og hvilken betydning og funksjon en “hensiktsløs”, “fristilt” musikk skulle ha, enten som dannelse eller som underholdning.

Den opprinnelige betydningen av uttrykkene går imidlertid lenger tilbake. I musikalsk sammenheng er de belagt allerede på 1600-tallet og finnes også i nåtidens språkbruk. Det deier seg om avgrensningen i en yrkesmessig og ikke-yrkesmessig omgang med musikk. I eldre språkbruk var ikke dette bare et teknisk skille, men hadde også sosiale implikasjoner (jf. Kants skille mellom “freier Kunst” og “Lohnkunst”¹⁹). Opprinnelig utelukket ikke betegnelsen *liebhaber* dermed faglig utdanning. Den sosiale dimensjonen forsvant imidlertid med økningen av antall musikk Liebhabere i det borgerlige musikkliv. Det viktigste kjennetegn for ikke-yrkesmessig musikkutøvelse ble etter hvert en hedonistisk grunnholdning, som handlet om egen fornøyelse og eget behag. I den ikke-profesjonelles omgang med musikk ble betegnelsen *liebhaber* syno-

17. Se *Provinzialblate* for 1781, gjengitt i Flugsrud 1979, s. 336.

18. Sponheuer 1996, sp. 31.

19. Gjengitt i *ibid.*, sp. 32.

nymt med dilettant. I den senere del av 1700-tallet ble det opprinnelig italienske begrepet brukt mer og mer i stedet for det tyske *liebhaber*, men uten den nedsettende betydning det fikk senere. Med begrepsparet *kjenner/liebhaber* fra midten av 1700-tallet fikk uttrykket *liebhaber* en ny bestemmelse, som motbegrep til *kjenner*. Den opprinnelige betydningen ble likevel beholdt. Fra da av viste det til publikums struktur, som ble skjematisk inndelt i to lyttertyper som følge av utviklingen av det offentlige konsertvesen. Estetisk kan disse tilbakeføres til den franske opplysningens skille mellom *raison* og *sentiment* eller *connoisseur* og *amateur*.

Busch-Salmen bruker i artikkelen “Hausmusik” i MGG begrepet *liebhaber* nettopp som motsetning til profesjonell om utøvende musikalsk virksomhet og viser bl.a. til hvorledes *liebhabere* og *dilettanter* virket innenfor rammene av adelens og rike borgeres privatsfære i Wien i siste del av 1700-tallet, hvor de ved siden av virtuosene nøyte en egen status, og hvor halvoffentlig musisering var populære selskapelige begivenheter.²⁰ Økende spilletekniske krav ved begynnelsen av 1800-tallet førte gradvis til en stigende kløft mellom profesjonelle musikere og *liebhabere*, og til at disse trakk seg mer og mer tilbake fra de profesjonelle musikernes sirkel.

Min anvendelse av begrepsparet knytter an til den opprinnelige. Med *kjennere* mener jeg de som hadde musikken som profesjon og levebrød, enten som utøver, komponist eller lærer. (På 1700-tallet eksisterte ikke noe absolutt skille mellom ulike musikalske funksjoner.) Med *liebhaber* forstår jeg først og fremst en som dyrket musikken for sin fornøyles skyld, for hvem musikalsk dannelse innebar personlig utøvelse av musikk. Den musikalske *liebhaber* kunne i prinsippet være like kyndig som *kjenneren*. Han levde imidlertid ikke *av* men *for* sin kunst. Det prinsipielle skillet mellom de to musikertypene kompliseres riktignok av det faktum at *kjennerne*, yrkesmusikerne, på 1700- og 1800-tallet mange steder (bl.a. i Bergen) ofte ikke kunne leve av sin profesjon alene, men skillet var i praksis likevel relevant, ikke minst på bakgrunn av den sosiale dimensjon som var forbundet med de to gruppene.²¹

Som nevnt var nesten alle musikere i Bergen og store deler av kultureliten “*utlendinger*”, “*innvandrere*” eller “*fremmede*” i den perioden avhandlingen omfatter. Også disse begrepene behøver en avklaring. Var personer fra den dansk-norske helstaten eller svensker fra unions-tiden å betrakte som *utlendinger*? Kan det være fruktbart å skille mellom det indre og det ytre utland slik historikeren Øystein Rian har gjort?²² Med utgangspunkt i Rians beskrivelse av norsk nasjonalfølelse har jeg valgt å definere personer født utenfor Norge som *utlendinger* og

20. Busch-Salmen 1996, sp. 228–234.

21. Som en parallell kan nevnes at i Bergen ble betegnelsen “*dilettantteater*” brukt om det dramatiske selskap i den perioden medlemmene selv spilte teater, som amatører, dvs. tidsrommet 1794–1828.

22. Gjengitt i Kjeldstadli 1998, s. 45.

de som slo seg ned i landet for godt som innvandrere.²³ Når det gjelder begrepet fremmed, ville enhver innflytter være en fremmed uansett om vedkommende kom fra Christiania eller København. Fremmed blir derfor brukt som en felles betegnelse på personer som kom utenfra og slo seg ned i Bergen, uavhengig av om de var utlendinger eller norske, om de innvandret for godt eller flyttet fra byen etter noen år.

Kulturteori

I moderne vitenskapsteori forstås kultur på flere måter, bl.a. som sektor og som analytisk implikasjon. Det første innebærer at en avgrenset del av samfunnslivet oppfattes som kultur. Ut fra en slik definisjon hører kunsten tradisjonelt inn under kulturbegrepet. Det andre innebærer at kultur ikke er begrenset til kunst eller et annet avgrenset område, men er en analytisk kategori som kan anvendes på alle felter av samfunnslivet. Perspektivet blir dermed flyttet fra det “å se kultur som enheter til å sette relasjoner og prosesser i fokus”.²⁴ Ved en slik “relasjonell” tilnærming kan dermed all menneskelig aktivitet bli gjenstand for kulturanalyse.

Østerberg hevder at “en kultur er [...] en enhet av og et samvirke mellom enkeltindivider og bevegelser – og av de kulturelle verkene”.²⁵ Han opererer både med det han kaller den “gjenstandsgjorte” eller “objektive” kulturen, dvs. de kulturelle verkene i avgrenset og tradisjonell forstand, og med kulturelle relasjoner mellom individer og miljøer: “Enhver kultur blir derfor mangetydig, den kan forstås og tolkes med henblikk på enkeltindivider, sosiale miljøer og bevegelser, og med henblikk på de kulturelle verkenes iboende betydning, slik de varer gjennom tiden, oppebåret av stofflighet.”²⁶

Østerbergs utgangspunkt virker fruktbart i forhold til min egen forståelse og anvendelse av kulturbegrepet. Jeg ønsker å operere både med et prosessorientert (relasjonelt) og et sektororientert kulturbegrep. På den ene siden fantes det en liten gruppe profesjonelle, utenlandske musikere (kjennerne) som tilhørte ulike yrkesgrupper (stadsmusikanter, organister, kantorer, konsertmestre), og som stort sett tilhørte et lavere sosialt sjikt. På den andre siden fantes et amatørmusikkmiljø (liebhaberne) som ble båret oppe av velstående borgere og embetsmenn preget av en spesiell sosial struktur. Begge grupper inngikk i et kulturelt nettverk preget av lokale og utenlandske relasjoner, og de virket innenfor et musikkliv som tolkes som en kulturell sektor. Jeg ønsker å analysere det bergenske musikkliv slik dette ytret seg i samspillet mellom individer og grupper og kulturelle verk, eller “gjenstander” som var knyttet til disse (konsert-

23. Jf. Rian 2002, s. 21–32. Rian viser til at landet var en geografisk enhet, og at en norsk identitetsfølelse var utbredt under hele dansketiden og således ikke noe nytt etter 1814.

24. Gullestad 1998, s. 69.

25. Østerberg 1999, s. 21.

26. Ibid., s. 21/22.

repertoaret). Musikklivet blir dermed en “kulturgjenstand” som tolkes i forhold til enkeltpersoner og ulike sosiale miljøer.

Spørsmålet er imidlertid om en slik ideell tilnærming vil være praktisk mulig, bl.a. fordi den genererer problemstillinger det ikke er mulig å gi svar på uten spesielle analyser. Hvilken betydning hadde f.eks. den ballast de innvandrede utlendinger bar med seg i forhold til nye generasjoner og lokale tradisjoner i Bergen? Hva med giftermål og slektskap mellom ulike innvandrede og innfødte familier? Hvilke kulturelle konsekvenser medførte slike relasjoner? Til sammen utgjorde byens overklasse og kulturelite et komplisert sosialt og kulturelt nettverk. En kultursosiologisk analyse av disse forholdene og tilsvarende for de utenlandske musikerne ville ha vært interessant, men det er hittil ikke foretatt denne type studier av giftermålsrelasjoner i Bergen, og andre kulturdemografiske studier mangler også.

Brytningen mellom impulser utenfra og det lokalt forankrede er et karakteristisk trekk ved det bergenske samfunn til langt inn på 1800-tallet. Møter mellom det lokale og det fremmede vil derfor bli viktig perspektiv i avhandlingen. I nyere kulturhistorisk forskning er kultur-brytning ofte et sentralt tema.²⁷ Samtidig blir analysen av det bergenske musikkliv analyse av et lokalsamfunn. Historikere har i nyere tid understreket det fruktbare i å se på vekselvirkningen mellom forskjellige impulser, enten disse er av lokal, nasjonal eller internasjonal karakter. Også fortidens lokalsamfunn oppviser gjerne et mangfold av kulturelle tilhørigheter, formet over tid gjennom ulike typer impulser. Det som skjer er “historiske, sammensatte prosesser, der mennesker skaper og omskaper kultur”.²⁸ I dette komplekse samspillet er det ikke uten videre gitt at det som kommer utenfra, enten det representerer internasjonale eller nasjonale impulser, uten videre assimileres og tas opp i det lokale.

Sosiale grupper: klasse, eller stand og rang?

Når historikere har definert sosiale grupper i fortiden har de ifølge Ståle Dyrvik i stor grad brukt yrke som kriterium, men dette har som regel vært basert på en forståelse av at økonomi har vært avgjørende for sosial plassering. Man har ikke tatt hensyn til at andre faktorer også kan være viktige, som språk, dannelse, holdninger og kultur – faktorer som i liten grad er nedfelt i kildene.²⁹ Den økonomiske tenkningen har for en stor del vært basert på marxistisk teori, som har tolket det moderne industrisamfunnet som bygget opp av klasser. En slik modell er

27. Gullestad 1998, Slettan og Stugu 1997.

28. Slettan og Stugu 1997, s. 10.

29. Dyrvik 1998, s. 168/169.

imidlertid problematisk i forhold til det førindustrielle samfunn, fordi den bygger på “en demokratisk statsform basert på alminnelig stemmerett og likhet for loven”.³⁰ Samfunnsformen midt på 1700-tallet var imidlertid eneveldet. Definisjonen av borgerskapet som klasse har kanskje ikke tatt nødvendig hensyn til kulturelle og sosiale forskjeller innen denne gruppen, som langt fra var så enhetlig som klassebegrepet kan gi inntrykk av.

I det førdemokratiske og det førindustrielle samfunn behøves etter Dyrviks oppfatning en annen modell for sosial struktur, og standsinndelingen er nærliggende.³¹ Da eneveldet ble innført i Danmark-Norge i 1660, mistet imidlertid de gamle stendene sin politiske funksjon. I stedet ble det innført en rekke rangforordninger, til dels svært detaljerte. Rangen ble et nytt og viktig kriterium for definisjon av samfunnsgrupper, selv om den ikke var noen egentlig erstatning for standssamfunnet. Dyrvik mener at rangvesenet imøtekom et dypt behov hos store folkegrupper i samfunnet, og at plassering i rangen ikke bare ble synliggjort ved formelle anledninger, men “må ha slått tungt inn i all sosial omgang”.³² Han utelukker ikke “at et rangvesen som i så stor grad ble aktualisert og synliggjort også i den halvoffentlige og private sfæren, fikk særdeles god anledning til å påvirke det totale samfunnets egenforståelse”.³³

Dyrviks tanker er ført videre av den danske historiker Peter Henningsen, som mener det ikke kan være tvil om at inndelingen i de nye rangklasser fikk svært stor betydning for den sosiale tenkemåte gjennom hele 1700-tallet. Som regel var rangtitlene rene ærestitler. I tillegg til å uthule den gamle adelens forrang førte rangen til at det innenfor de enkelte stender ble skapt ytterligere sosial differensiering.³⁴ Den kulturelle praksis dette resulterte i var for det første en “social kappestrid [...] blandt de mest velstillede borgere om at være fornemmet og om at have den høyeste rang”, bl.a. ved å tillegge seg en fornem livsstil.³⁵ Systemet innbød med andre ord til forfengelighet og ødselhet. Ifølge Henningsen ble sosiale relasjoner og hele samfunnskulturen sterkt påvirket av rangtenkningen. Sosial verdi ble ikke først og fremst knyttet til formue, men til plassering i rangen. Rang og “charger” (embeter) kunne dessuten kjøpes.³⁶

30. Ibid., s. 169.

31. Standssamfunnet, som hadde røtter tilbake til middelalderen, bygget på systematisk ulikhet mellom befolkningsgrupper. I høymiddelalderen fantes følgende stender: geistlighet (1. stand), adel (2. stand), dessuten borgerskap og bønder (3. stand). Etter hvert fikk stendene visse avgrensede politiske funksjoner, bl.a. i forbindelse med kongehyllinger. Jf. Imsen og Winge 1999, s. 417.

32. Dyrvik 1998, s. 162.

33. Ibid., s. 164.

34. Henningsen 2001, s. 328.

35. Ibid., s. 329.

36. Dette ble et bevisst ledd i statens økonomiske politikk. Både kanselliråd og justisråd er eksempler på titler som kunne kjøpes. Tidens rangsystem var for øvrig svært fingradert. Frederik Vs forordning av 1746 hadde f.eks. 9 klasser, og hver klasse var delt inn i mellom 8 og 17 kategorier. Tilsammen ga dette 99 ulike kategorier i alt. Denne finrangeringen førte til mye større sosial forskjell mellom topp og bunn i rangstaten enn i det gamle standssamfunnet. Jf. *ibid.*, s. 330–336.

Rangsyken og “de honnette ambisjoner” ble en så viktig del av 1700-tallets kultur at man ikke kan forstå datidens sosiale relasjoner uten å ta hensyn til denne faktor, og systemet fikk en enorm betydning for de sosiale omgangsformer. Formodentlig gjaldt ikke dette bare i København, i hoffets nærhet, men i dobbeltmonarkiet som helhet.³⁷ I Bergen var rangen utvilsomt virksom ved alle offisielle seremonier og selskapelighet, men den spilte sikkert ikke bare en viktig rolle ved formelle anledninger. Omgangsformer i det harmoniske og det dramatiske selskap ble antagelig påvirket, og dessuten sosiale relasjoner av enda mer privat og uformell karakter. Rangtenkningen fikk i det hele tatt “stor betydning for al social omgang”.³⁸

Rangsystemet og den kulturelle praksis denne resulterte i på 1700-tallet var altså ikke bare et etikettesystem eller et system med økonomiske fordeler til personer av høy rang.

En forståelse af rangsystemets kultur og virkemåde er derimod helt essentiel for overhovedet at forstå kulturen i 1700-tallets samfund. Man kan dermed ikke gøre sig noget håb om at begribe det 18. århundredes sociale og kulturelle virkelighed uden også at inddrage den honnette kultur og rangsystemets sociale praksis.³⁹

I så måte er Henningsen på linje med Dyrvik: “Kanskje kan det ikke utelukkes at tegnene, symbolene og tiltaleformene etter hvert kom til å prege folks tenkemåter og overdøvet andre kriterier for sosial rangering, f.eks. avstamning, dannelse eller rikdom.”⁴⁰ Han mener også at man ikke kan anvende det økonomisk baserte moderne klassebegrepet på rangssamfunnet, men at dette må forstås og tolkes ut fra sine egne forutsetninger. Rangssamfunnet som sosialt og kulturelt system hørte eneveldet til og var forskjellig både fra det tidligere standssamfunnet og fra det han kaller det borgerlige, patriotiske samfunn som etterfulgte den franske revolusjon. “Efter revolutionen var intet mere det samme.”⁴¹ Selv om både eneveldet og rangssystemet fortsatte å eksistere, brøt det honnette system likevel sammen etter revolusjonen. Spørsmålet er om rangssamfunnet synes å ha vært virksomt i det bergenske musikkliv på slutten av 1700- og begynnelsen av 1800-tallet, hvilken betydning dette kan ha hatt, og om det eventuelt skjedde påvisbare endringer i tiden frem mot 1830.

Representativ offentlighet

Den eneveldige kongemakten i dobbeltmonarkiet Danmark-Norge legitimerte sin makt bl.a.

37. Den enkeltes rangplassering var f.eks. avgjørende ved spørsmål om “gang og sete” ved kongelige tafel, ball, maskerade, teaterforestillinger etc., jf. *ibid.*, s. 328. Tilsvarende praksis ble etter alt å dømme fulgt ved lokale kongelige arrangementer.

38. *Ibid.*, s. 341.

39. *Ibid.*, s. 342.

40. Dyrvik 1998, s. 162. Rangtenkningen kommer for øvrig svært tydelig til syne i skriftlige kilder i Bergen fra annen halvdel av 1700-tallet, og også langt inn på 1800-tallet. Det gjelder både kilder fra offisielle myndigheter og kilder av privat karakter.

41. Henningsen 2001, s. 342.

ved å fremstå offentlig med glans og prakt ved spesielle merkedager og ulike seremonielle anledninger. En slik praksis var vanlig overalt i Europa.⁴² Denne formen for offentlighet var representativ. Synliggjøring av makten skulle overbevise undersåttene om det innlysende og selvsagte ved monarkens og kongehusets autoritet. De ulike kunstarter, ikke minst teatret og musikken, var ypperlig egnet til formålet. Allegorier og retoriske formler i f.eks. litteratur og musikk var velegnede stilmessige virkemidler, som for øvrig ikke var umiddelbart forståelig for folk flest, men krevde kjennskap til kodene. Undersåttenes svar på den kongelige representasjon og fremvisning av makt var hyllest og smiger i det samme allegoriske og retoriske, ofte panegyriske språk som kongehuset selv brukte. I praksis var dette en konsekvens av rangsamfunnet.

Habermas skiller i sin offentlighetsteori mellom den borgerlige og den representative offentlighet, eller “den offentlige representasjon av herredømme” som han kaller det. Denne innebærer ikke at man er representant for en gruppe eller et fellesskap, men at man viser seg frem som *symbol* på makt eller verdighet, f. eks. ved at en fyrste “representerer sitt herredømme ‘foran’ folket og ikke for folket”.⁴³

Den underdanige hyllest av kongemakten var en rituell og symbolsk handling i eneveldets tid, i hvert fall blant de høyere stender og rangspersoner. I Bergen ble de kongelige fest- og høytidsdager feiret både av det harmoniske og det dramatiske selskap, dessuten av andre selskaper og klubber i byen. Den representative offentlighet var således et virksomt element i byens kulturliv og involverte både musikere og store deler av borgerskapet til langt inn på 1800-tallet.

Borgerlig offentlighet

Jürgen Habermas’ teori om borgerlig offentlighet har i en lang rekke arbeider vist seg å være et fruktbart utgangspunkt for tolkning av ulike aspekter ved musikklivet i det borgerlige samfunn på 1700- og 1800-tallet, og dette til tross for at avhandlingen først og fremst er en studie i demokratiets utvikling.⁴⁴ I den grad Habermas behandler kunsten, dreier det seg primært om litteraturen og det han kaller den litterære offentlighet, som betraktes som et forstadium til den politiske borgerlige offentlighet. Kunsten er altså ikke et hovedanliggende i teorien. Den dreier seg dessuten for Habermas først og fremst om det han kaller den liberale borgerlige offentlig-

42. Jf. Østerberg 1999, s. 113/114 og 37/38.

43. Habermas 1971, s. 7.

44. Ibid. Innen den tyskspråklige musikkvitenskapelige faglitteraturen finnes det flere forfattere som har brukt Habermas’ teori, deriblant Schwab 1971. Av nordiske forskere gjelder det Öhrström 1987, Carlsson 1996 og Jonsson 1998.

het, ikke den plebeiske.⁴⁵ En vanlig tolkning er at noe er offentlig når det er tilgjengelig for alle, f.eks. statlige institusjoner som angår alle borgere. Han bruker imidlertid begrepet *offentlig* først og fremst som et område for varebytte og samfunnmessig arbeid i det borgerlige samfunn, og et område for publikum som bærer av den offentlige mening, altså om en sfære som var adskilt fra staten.⁴⁶

Fra gammelt av utgjorde borgerne bestemte yrkesgrupper av håndverkere og kremmere som hadde løst borgerbrev i en by og derigjennom fått rettigheter til utøvelsen av sitt yrke. Det er ikke denne type borgere teorien handler om, men om en ny type borger, som med utviklingen av markedsøkonomien gradvis inntok en viktig rolle i samfunnslivet. Dette borgerskapet besto av statens embetsmenn, leger, prester, offiserer, professorer og andre “lærde”, dessuten ledende krefter innen handel, finansvesen og vareproduksjon. Ingen av disse var borgere i tradisjonell forstand.⁴⁷ Det “borgerlige” var kun en avgrensning i forhold til andre stender, som adel, geistlighet, bondestand og lavere bysjikt.

Med begrepet *borgerlig offentlighet* forstår Habermas “først og fremst den sfære hvor privatfolk samles til publikum”.⁴⁸ Han beskriver to hovedfelt i det 18. århundres sosiale områder: sfæren for den offentlige myndighet (staten og hoffet) og privatsfæren. Den siste består av det borgerlige samfunnet og familiesfæren på den ene siden, og på den andre siden – eller mellom disse og den offentlige myndighet – den politiske, litterære og kulturelle offentlighet, “byen”. Den egentlige offentlighet hører dermed privatsfæren til, fordi det er “en offentlighet av privatfolk”.⁴⁹ Privatsfæren omfatter altså både produksjonen (“markedsfæren”), det politiske liv, kunsten og kulturen, og dessuten intimsfæren, som er knyttet til det private familielivet.

45. Dvs. den undertrykte offentligheten, som hører det “udannede” folket til. Jf. Habermas 1971, s. XLX.

46. Ibid., s. 1–3.

47. Ibid., s. 21/22. I *Norsk historisk leksikon* (1999) defineres borgerskap både som *borgerrett*, dvs. de rettsforhold som ga en person status som borger av en by, og som *sosial gruppebetegnelse*, dvs. fellesbetegnelse på alle borgere i landet eller i en by (s. 57). I sistnevnte tolkning omfatter borgerskapet alle innbyggerne som hadde borgerstatus i en by. Som privilegerte skilte de seg *en bloc* fra de uprivilegerte. Gruppen var likevel svært uensartet. Fra slutten av 1500-tallet skjedde en tiltagende differensiering mellom et storborgerskap og et småborgerskap, “og fra slutten av 1600-tallet forvandlet den borgerlige overklassen seg etter hvert til et virkelig bypatrisiat, som sosialt sett kom til å vokse sammen med gruppen av høyere embetsmenn og danne en ny overklasse i Norge”. Det var denne gruppen som midt på 1700-tallet utgjorde den sosiale og kulturelle eliten i Bergen. Jf. Imsen og Winge 1999, s. 57/58).

48. Habermas 1971, s. 25.

49. Ibid., s. 28.

Skjematisk oversikt over sosiale områder (etter Habermas, s. 27)

Privatområde		Sfære for den offentlige myndighet
Borgerlig samfunn (område for varebytte og samfunnmessig arbeid)	Politisk offentlighet	Stat (område for “politi”)
Familiesfæren (borgerlig intelligens)	Litterær offentlighet (clubs, presse) (kulturmarked) “byen”	Hoff (hofflig-adelig samfunn)

Den borgerlige offentligheten i Habermas’ forstand var med andre ord en del av det private området, adskilt fra statens myndighet, og skal forstås som den sfære hvor privatfolk møttes som publikum i ulike samfunnsmessige sammenhenger, økonomisk, politisk eller kulturelt. Offentlighetens kulturfrembringelser ble viktige redskaper for borgerskapets selvforståelse og opplysning. Pressen ble et av de viktigste medier for offentlig opinionsdannelse og diskusjon, bl.a. gjennom utvikling av den offentlige kritikk, som fikk en didaktisk funksjon overfor den delen av publikum som ikke selv var aktiv i den offentlige debatt eller det offentlige kulturliv, men som var passiv forbruker av ulike kulturgoder.

Habermas’ beskrivelse av overgangen fra en føydal kultur til en offentlig kultur er for kunstarnes vedkommende i stor grad basert på Hausers analyse av forholdet mellom kunst og samfunn, som igjen er fundert på en marxistisk historiemodell, hvor politiske og økonomiske faktorer danner basis for kunst- og kulturytringer.⁵⁰ For Hauser var det et avgjørende vendepunkt da kunsten ble tilgjengelig for det allmenne publikum i et felles offentlig “rom”. Da dette skjedde, endret kunsten gradvis karakter (jf. Elias’ beskrivelse av overgangen fra håndverkerkunst til kunstnerkunst, se s. 22). Ifølge Hauser var det ingen annen kunstart hvor de innholdsmessige og stilmessige endringene skjedde så plutselig og med slik heftighet som innen musikken. Dette hadde sammenheng med at den i langt sterkere grad enn andre kunstarter helt til slutten av 1600-tallet utelukkende eksisterte i kraft av formål utenom seg selv, som funksjonell musikk eller bruksmusikk.⁵¹ Komponistene var ansatt som kirke-, hoff- eller bymusikere.

Habermas’ modell egner seg etter min oppfatning som teoretisk utgangspunkt for analyse

50. Hauser 1972.

51. Ibid., s. 42–44.

av musikklivet i et samfunn ved overgangen fra et gjennomregulert næringsliv basert på privilegier og monopolbestemmelser til en gradvis utvikling av markedsliberalisme med fri yrkesutøvelse slik tilfellet var i Bergen i siste halvdel av 1700- og begynnelsen av 1800-tallet. I Bergen i denne perioden hadde musikken til å begynne med i hovedsak en representativ eller religiøs funksjon, men utviklet seg gradvis til kunst i moderne forstand, med estetisk autonomi, og med frihet fra funksjonelle bindinger. Dermed oppsto en musikalsk offentlighet som del av den borgerlige offentlighet. Denne var først og fremst knyttet til fremveksten av et borgerlig publikum. “Publikumssfæren oppstår i de bredere lag av borgerskapet først og fremst som utvidelse og samtidig som utfylling av kjernefamiliens imtimsfære.”⁵² Selv om borgerskapets offentlige musikkliv tilhørte det private området som var adskilt fra statens myndighet, velger jeg å bruke begrepet “offentlig” om det som i prinsippet var tilgjengelig for allmennheten, ”privat” om imtimsfæren eller familielivet, og “halvoffentlig” om det som inntok en mellomposisjon mellom de to, f.eks. de lukkede konserter og teaterforestillinger i det harmoniske og dramatiske selskap.

Følsomhetens estetikk

Et av 1700-tallets viktigste kunstfilosofiske spørsmål handlet om følelsenes rolle eller følsomheten, som ifølge Hirschmann var en av de mest sentrale åndshistoriske, kunst-, litteratur- og musikkhistoriske strømninger innen den europeiske opplysningen, og som opptok en rekke filosofer og kunstteoretikere.⁵³ En av de tidligste var den franske filosofen Jean-Baptiste Dubos (1670–1742), som betraktet menneskets naturlige evne til følsomhet som utgangspunkt og bærende element for det menneskelige samfunn (*Reflexions critique sur la poésie, la peinture et la musique*, 1719). Denne egenskapen ble et frigjørende grunnbegrep, fordi det betegnet en sjelsegenskap ved det enkelte menneske som oversteg alle standsgrenser, og den stimulerte til en naturgitt altruistisk grunnholdning overfor andre mennesker, dvs. til medfølelse. Kunsten skulle fremfor alt bevege (*toucher*). Hos Dubos ble den naturgitte følsomheten (*sentiment*) den estetiske vurderingens grunnleggende instans. Dermed fikk den følsomme liebhaver en høyere kompetanse ved kunstvurdering enn den skolerte kjenner. Dette innebar samtidig en demokratisering av kunsten. Dubos’ tanker ble videreutviklet av Jean-Jacques Rousseau (1712–78) og spredte seg til tysk område. Hos Johann Georg Sulzer (1720–79) i *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771–74) var kunstens mål at den skulle vekke moralske følelser. Kunsten ble følsomhetens skole, og de moralske følelser ble en garanti for kunstens didaktiske virkning.

52. Habermas 1971, s. 47. Jf. kapitlet “Den borgerlige familie og institusjonaliseringen av en publikumsorientert privathet”, fra s. 41.

53. Hirschmann 1995, sp. 1765–1771.

Denne kunstteorien ble overført på musikk av Carl Ludwig Junker (1748–97) i *Über den Werth der Tonkunst* (1786). For Junker besto musikkens særlige virkning i at den gjorde menneskets sjel mer følsom. Slik ble musikalske emosjonsteorier forundet med opplysningens moralteori.

Med utgangspunkt i den emansipatoriske følsomhetestetikken ble melodien musikkens grunnleggende element, fordi den var det mest opprinnelige uttrykk for den menneskelige natur og følsomhetsevne. Melodien var følelsenes mest umiddelbare språk. Rousseau og andre sensualistiske filosofer var de viktigste talsmenn for dette synet, som fikk stor gjennomslagskraft, bl.a. i Tyskland. Subjektiveringen av det musikalske uttrykk, som i voksende grad ble karakteristisk for musikkoppfatningen på 1700-tallet, var en konsekvens av følsomhetens sentrale posisjon i opplysningens musikkteori. Når toner etter Dubos' tid var å betrakte som følelsenes naturlige tegn, var tanken født, ifølge Dahlhaus, at et estetisk subjekt uttrykte seg selv i musikk.⁵⁴ Dette åpnet for at musikk ble oppfattet som umiddelbart uttrykk for individuelle følelser, og instrumentalmusikken ble i voksende grad betraktet som det egentlige medium for den følsomme sjelens utsagn. Melodien ble et for alle mennesker felles, naturgitt følelsenes språk. Samtidig vekket musikken evnen til følsomhet og gjorde mennesket medfølende og altruistisk.

Følsomheten rykket det individuelle menneske inn i sentrum for musikkens vesen med sin inderlighet og sine emosjoner. Dette førte igjen til en radikal subjektivering av det musikalske uttrykk og innledet en epoke som er blitt karakterisert som "egosentrisk psykologisering av musikken".⁵⁵ Denne radikale demokratisering førte til at musikken på 1700-tallet ble et viktig kulturelt redskap for utviklingen av borgerskapets dannelse og selvfølelse, samtidig som den utviklet seg til kunst i estetisk forstand, fritatt for utenommusikalske funksjoner. Den skulle hverken kaste glans i representasjonssammenheng eller være en del av liturgien i gudstjenesten. Musikkens nye funksjon og synet på musikk som uttrykk for individuelle følelser krevde andre komposisjonstekniske og stilmessige virkemidler enn tidligere og førte til utviklingen av nye sjangre. En musikk som skulle uttrykke subjektive, skiftende følelser ble full av kontraster. Den ble dramatisk, men også preget av følsomhet og inderlighet, og den ble tilpasset et estetisk ideal om enkelhet og naturlighet for å kunne appellere til et uskolert publikum av Liebhabere. Den skulle heller ikke være for vanskelig å fremføre for dilettanter. I Nord-Europa ble musikk-selskapene et av de viktigste fora for utøvelse av musikk basert på opplysningstidens og følsomhetens estetikk omkring midten av 1700-tallet, og musikken ble formidlet til et større

54. *Musikästhetik*, 1967, s. 35, gjengitt etter Hirschmann 1995, sp. 1769.

55. *Ibid.*, sp. 1770.

publikum ved offentlige eller halvoffentlige konserter.

Konsertrepertoar og musikalsk kanon

Hauser og Habermas har vist at kulturliv og sosiale omgangformer i Europa gjennomgikk grunnleggende endringer på 1700- og 1800-tallet som følge av nyere betingelser for produksjon og omsetning. Paradoksalt nok var det da kunsten ble vare, omsatt på et fritt marked, at den utviklet seg til kunst i moderne forstand, dvs. til et autonomt estetisk objekt. Publikums omgang med kunst ble dermed en annen enn før. I det offentlige rom ble kunsten og kulturen i prinsippet tilgjengelig for alle, men i virkeligheten kun forbeholdt de samfunnsklasser som hadde råd til å betale.

Med utviklingen av offentlige konserter fikk man for første gang en “formålsløs” musikk, en musikk som ikke var beregnet til annet enn å lyttes til for sin egen del, en “ren konsertmusikk”.⁵⁶ Nye sjangre og nye stilmessige virkemidler var beregnet på et publikum som ikke var skolert, og som måtte “vinnes” fra gang til gang. “Kompositören hade att göra med en publik vars uppmärksamhet måste väckas och fångslas med verkningsfullare medel än den äldre publikens”, ifølge Hauser.⁵⁷ De nye sjangre som var beregnet på den offentlige konsertsalen var først og fremst orkestermusikk, dvs. symfonien og solokonserten, skrevet i en lett-fattelig stil preget av enklere musikalske virkemidler enn tidligere, men også med dramatiske effekter, dvs. den følsomme eller galante stil. Fra midten av 1700-tallet ble det komponert og utgitt store mengder av symfonier. Offentlige konserter var langt fra utbredt overalt, men de nye sjangre og den nye stilen bredte seg likevel, ikke minst gjennom trykking og omsetning av noter. Det symfoniske repertoaret fant veien også til Bergen, hvor det til å begynne med ble fremført ved det harmoniske selskaps konserter, senere også ved andre konserter.

Konsertrepertoaret i Bergen lar seg imidlertid ikke identifisere før ca. 1800. For analyse av programmene i tiden frem til ca. 1830 ha jeg funnet det hensiktsmessig å ta utgangspunkt i moderne kanonteori slik denne er formulert av William Weber.⁵⁸ Kanonproblematikk er et relativt nytt felt innen musikkvitenskapen. Det henger sammen med at musikkforskere først i de senere år er begynt å stille spørsmål ved det klassiske, etablerte konsertrepertoarets normative verdi og autoritet.⁵⁹ En viktig årsak til dette er at kanon tidligere har vært tatt for gitt, ved

56. Hauser 1972, s. 43/44.

57. Ibid., s. 43.

58. Weber har bl.a skrevet et kapittel om emnet i *Rethinking Music* (1999), en presentasjon av sentrale musikkvitenskapelige problemstillinger og forskningsfelt ved slutten av det 20. århundre. Jf. Weber 1999, s. 336–355.

59. Den første var den amerikanske musikkforskeren Joseph Kerman, i et berømt essay, “A Few Canonic Variations” i *Critical Inquiry* (1983). Tittelen henspiller på dobbel betydning av begrepet *kanon*: som kontrapunktisk prinsipp, og som rettesnor eller autoritet.

at forskerne så å si har vært en del av kanons ideologi. Da man begynte å distansere seg fra romantikkens ideologi begynte man også å tvile på oppfatningen om det individuelle, objektive og tidløse musikkverk som bærer av et særegent åndelig innhold. Erkjennelsen av at ethvert verk har oppstått under bestemte historiske betingelser, og at de videre “levekår” for de enkelte verk – deres resepsjonshistorie – har vært avhengig av bestemte historiske forutsetninger både av materiell og ideologisk art, har rokket ved verkenes objektivitet og verdi.

Weber har vist hvorledes fremveksten av kanoniserte mesterverk henger intimt sammen med utviklingen av det moderne konsertlivet, slik dette først oppsto i England (London) på slutten av 1600-tallet. Offentlige konserter og den offentlige kritikk ble avgjørende. Borgerskapet måtte “opplæres” gjennom kritikk. Slik ble repertoaret gradvis dreid fra samtidsverk til historiske verk, og en utøvende normativ kanon var et faktum.

I England var denne prosessen i full gang lenge før wienerklassikerne Haydn, Mozart og Beethoven begynte å dominere programmene i det tysk-østerrike området. Kanoniseringen av disse tre falt imidlertid sammen med et generelt gjennomslag for romantikkens estetikk, med vektleggingen av geniet og det enkelte, individuelle og originale musikkverk. Etter Webers oppfatning kan dette ha vært avgjørende for wienerklassikernes sentrale posisjon i konsertrepertoaret. Man hadde for øvrig behov for en term som kunne gi eldre verk autoritet, og “klassisk” var et egnet begrep. Det ble først brukt i England, allerede i 1770-årene, som betegnelse på fortidens store musikkverk. Omkring 1830 var det standardbetegnelse for kanoniserte verk over hele Europa.⁶⁰ Klassiske verk i denne betydningen tilfredsstilte visse normer og var av høy kunstnerisk kvalitet og dermed “autorisert” i forhold til andre. Det handlet ikke bare om store komponister og verk, men også om grunnleggende idéer knyttet til hvorledes musikken ble oppfattet og fungerte i samfunnet. Kanonbegrepet egner seg til analyse av det historiske repertoaret bl.a. fordi det gir et ideologisk og kritisk rammeverk som understøtter verkenes identifikasjon: “If ‘classics’ are individual works made great, ‘canon’ is the framework that supports their identification in critical and ideological terms.”⁶¹ Ideologiens betydning for kanon viser seg bl.a. i at idéen om tidløse mesterverk fungerte som motvekt mot en tiltagende kommersialisering av konsertlivet (jf. virtuosvesenet og den kommersielle underholdningsmusikken), som av mange ble funnet smakløs og uforenlig med tanken om musikk som kunst

60. I artikkelen “Classical” i *Grove Music Online* blir klassisk definert som 1) formell disiplin, 2) modell av høy kvalitet (model of excellence), 3) det som har med gresk og romersk antikk å gjøre, 4) og som det motsatte av “romantisk”. Dessuten blir Webers påvisning av “klassisk” som betegnelse for en utøvende kanon på 1700-tallet i England referert, men videre drøfting av begrepet i forbindelse med utviklingen av en utøvende kanon blir ikke gjort. Jf. Hertz and Brown, 05.09.2002.

61. Weber 1999, s. 338.

og bærer av et åndelig innhold.

Noe av det vesentlige i den historiske prosessen som resulterte i en kanon av historiske mesterverk var at det ikke dreide seg om gjenoppliving av “døde” verk, men om gjentagelse av verk i en kontinuerlig tradisjon. Måten dette skjedde på varierte fra land til land, og fra by til by – avhengig av ressurser og lokale tradisjoner. Siden kanon ikke oppsto som en universell enhet er det viktig å kartlegge hvorledes prosessen utviklet seg ulike steder, også i Bergen, særlig fordi det i løpet av 1800-tallet skjedde en gradvis standardisering av den utøvende konsertkanon i Europa generelt.

For at enkelte verk skulle få autoritet over andre måtte dette som nevnt uttrykkes offentlig. Ledende personer i musikklivet spilte en viktig rolle. Weber argumenterer for at legfolk, dvs. liebhavere utgjorde en mer betydningsfull kritisk kraft i det borgerlige musikklivs tidlige fase enn de lærde, de såkalte kjennere, av Weber definert som “men [...] who were presumed to have special knowledge and critical judgement, chiefly in evaluating voices and and instrumental ability”.⁶² Han knytter begrepsparet kjenner/liebhaver til de tidligere omtale lyttertyperne, ikke til skillet mellom yrkesmessig og ikke-yrkesmessig utøvelse av musikk (se ovenfor under definisjoner). Forholdet mellom de to gruppene endret seg imidlertid i første halvdel av 1800-tallet, etter hvert som en utøvende kanon festet grepet i utformingen av konsertrepertoaret. Legfolk måtte skolerer ved hjelp av musikklivets lærde, som på den måten gjenvant autoritet. “Repertoar ble definert gjennom lærdom og kritikk, og resultatet legitimert gjennom ideologi.”⁶³ Bare gjennom dette siste stadium fikk kanon sin sentrale rolle med hensyn til musikalisk smak og i musikkulturen som helhet. Ett resultat av prosessen var utviklingen av et sjangerhierarki, hvor kammermusikk (med Beethovens strykekvartetter som ideal) befant seg på toppen, fulgt av symfonien og konserten. “Lavere” sjangre fulgte i kjølvannet av disse. Sjanger var for øvrig den grunnleggende enheten som konsertprogrammene i den borgerlige konsertens tidlige fase ble organisert ut fra.⁶⁴

Webers analyse av forholdene i England viser altså at dreiningen i repertoaret fra samtidsverk til historiske verk skjedde for alvor i første halvdel av 1800-tallet, etter hvert som behovet

62. Ibid., s. 353.

63. Ibid., s. 354.

64. Weber viser til Jeremy Kallberg, som har definert *sjanger* som en “generisk kontrakt” mellom publikum og komponist, et sett av forventninger hver av partene kan prøve å refortolke konvensjonell praksis ut fra. Ligende forventninger eksisterte i forhold til sammensetningen av konsertprogrammene, jf. *ibid.*, s. 348. Jim Samson slutter seg i artikkelen “Genre” i *Grove Music Online* til Kallbergs syn når det gjelder den tolkningen av begrepet som tar utgangspunkt i kunstverk og deres mottagelse og altså dreier seg om det kommunikative aspektet, dvs. hvorledes kunst erfares og oppleves. Samsons andre hovedtolkning tar utgangspunkt i selve kunstverket og handler om klassifisering og typologi, jf. Samson, 05.09.2002.

for gjentagelse av enkeltverk meldte seg. Borgerskapet måtte ha musikk det kunne identifisere seg med, og gjentatte historiske enkeltverk ga den nødvendige kulturelle basis. Gjentakelser var så å si et resultat av behovet for kulturell “opplæring”. I dag er det en forståelse blant flere musikkforskere av at det ikke bare er objektive estetiske egenskaper som gjør at kanoniserte musikkverk har tålt tidens tann, men at deres posisjon også er avhengig av en rekke historiske omstendigheter.⁶⁵

Problemstillinger

1700-tallet var en overgangs- og brytningstid over hele Europa. Med tiltagende markedsøkonomi, og med opplysningstidens grunnleggende idéer startet fremveksten av det moderne samfunn. Viktige begreper som frihet, likhet og fremskritt fikk for alvor innpass i Vestens kultur fra ca 1750.⁶⁶ Disse grunnbegrepene ble uløselig knyttet til progressive trekk ved samfunnsutviklingen fra da av. Den ideologiske omveltningen i Europa ved midten av 1700-tallet, som politisk kulminerte med den franske revolusjon i 1789, spredte seg til hele den vestlige verden og var langt på vei begynnelsen til moderne idéer om kunnskap, kunst og kultur. Flere av vår tids kulturinstitusjoner har røtter tilbake til denne tiden. Det gjelder også i Bergen. Internasjonale ideologiske, politiske og økonomiske endringer fikk dermed konsekvenser for hva som skjedde i byens musikkliv.

En overordnet problemstilling er hvorledes denne overgangen, eller fremveksten av nye tanker og idealer ga seg utslag på musikkens område. I virkeligheten skjedde det et paradigmeskifte i siste del av 1700-tallet, fra en håndverksbasert funksjonell kunst representert ved de tradisjonsrike embedene stadsmusikant, organist og kantor – til en autonom estetisk kunst, av Norbert Elias definert som “kunstnerkunst”,⁶⁷ hvor det enkelte, individuelle kunstverk ble dyrket som autonomt, estetisk objekt, frigjort fra utenommusikalske funksjoner. Denne typen musikk ble først og fremst dyrket i det harmoniske (og dramatiske) selskap og ved de omreisende musikers konserter. Hvorledes ytret dette skiftet seg? Hva skjedde med de gamle musikerembedene i møtet med nye idéer om kunst og kultur? Hvilken rolle spilte musikken innenfor den representative og borgerlige offentligheten (se nedenfor)?

I perioden 1750–1830 hadde byen bare en ytterst liten gruppe av profesjonelle musikere, og

65. Jf. Everist 1999.

66. Østerberg 1999, s. 11–23. “Først rundt midten av det 18. århundre blir den moderne kulturelle bevegelsen en alvorlig utfordring til den rådende klassisistiske og barokke kulturen og dens tilgrunnliggende samfunnsform, standssamfunnet. Betragtningen over den moderne kultur eller moderniteten begynner derfor ved dette tidspunkt. Da begynner, på en rekke områder, modernitetens grunnkode å prege det sosiale og kulturelle livet.” Jf. *ibid.*, s. 16/17.

67. Elias 1991, s. 45–54.

nesten alle var utlendinger. De var stadsmusikanter, organister og kantorer, de var konsertmestre for det harmoniske selskaps orkester, og for teaterorkestret. Hvem var de, hvor kom de fra og hvilken bakgrunn hadde de? Hvorfor kom de til Bergen, hvor lenge ble de og hvilke levekår hadde de? Hvorledes ytret møtet med det bergenske kultur- og musikkliv seg? Økte andelen norske musikere etter hvert som den generelle utenlandske innflyttingen avtok?

Omkring midten av 1700-tallet hadde musikere lav sosial status, omtrent som lavere håndverkere. Endret dette seg frem til ca. 1830? Mange musikere hadde flere musikalske roller eller funksjoner. Gjaldt dette alle eller bestemte grupper? Komposisjon hørte med til en allsidig musikers utdanning, men ingen av musikerne i den aktuelle perioden var fremstående komponister, og svært få komposisjoner er bevart. Hvilke sjangre og hvilken stil representerer disse?

Bergen var i siste halvdel av 1700-tallet en utpreget nettverksby preget av møter mellom ulike kulturer og kryssrelasjoner mellom dem. Store deler av det ledende handelspatrisiatet og embetsstanden, som utgjorde byens kulturelite, hadde utenlandsk opprinnelse. Det samme hadde de fåtallige yrkesmusikerne. Mange av utlendingene hadde dobbel kulturell tilknytning, både til sitt hjemland og til det bergenske bysamfunnet. Lar det seg gjøre å si noe om hvilken betydning utenlandsforbindelsene hadde for byen som kulturell møteplass – hvilke fremmede impulser som ble assimilert, og hvilke som ble avvist? Er det mulig å påvise sammenheng mellom musikklivet og demografiske særtrekk, samt økonomiske opp- og nedgangstider? Flere forfattere har understreket embetsstandens store betydning for nyskapende virksomhet innen kultur og samfunnsliv på slutten av 1700-tallet. Spilte denne gruppen virkelig en en større rolle i musikklivet enn det rike handelspatrisiatet og andre innen det øvre sjikt av byens borgerskap? Førte den sterke stands- og tradisjonsfølelsen i de første tiår av 1800-tallet til et konservativt musikkliv som ikke var åpent for nye strømninger?

Det harmoniske og det dramatiske selskap ble nøkkelinstitusjoner i byens kulturliv. Hva preget utviklingen i de to, og hvilke musikalske relasjoner eksisterte mellom dem? Selskapene representerte en overklasse- eller elitekultur hvor de aktive medlemmene var kunstneriske amatører eller Liebhabere. Hvorledes fungerte byens yrkesmusikere eller kjennere, med sin lave sosiale status, i forhold til selskapenes amatører? Hvorledes var forholdet mellom disse gruppene? Hvilken betydning hadde spørsmål om rang og stand i denne forbindelse?

Hva kjennetegnet utviklingen av konsertlivet? Når og på hvilken måte skjedde overgangen til offentlige konserter som var tilgjengelig for allmennheten? Hvilken rolle spilte det harmoniske selskap i denne prosessen i forhold til uavhengige, tilfeldige konsertgivere? Hva slags musikk inneholdt konsertene, og hvorledes var sammensetningen av programmene? Ble reper-

toaret dreid fra samtidsverk til historiske verk på en slik måte at det er mulig å definere en lokal utøvende kanon av historiske standardverk i Bergen i første tredjedel av 1800-tallet? Fantes det en idé om musikkens klassikere i byen i dette tidsrommet? Hvilke eldre komponister fikk i tilfelle autoritet som klassikere, og når skjedde dette? Vokste det også frem en offentlig musikkritikk?

I nasjonalt perspektiv ble “det norske” et grunnleggende ideologisk element i den politiske og kulturelle nasjonsbyggingen på 1800-tallet. De første ansatser til en nasjonalt preget kunstmusikk fant sted i midten av 1820-årene.⁶⁸ Omkring 1830 og i årene fremover skjedde en begynnende diskusjon om nasjonal musikk i Christiania.⁶⁹ Spørsmålet er om det nasjonale på samme måte kom til syne i konsertrepertoar og bevarte komposisjoner av bergenskomponister før og omkring 1830.

Tidligere forskning

Eldre bergensk musikkhistorie er i noen grad behandlet i den generelle musikkhistoriske litteraturen i Norge, i nyere tid i *Norsk musikkhistorie* av Nils Grinde (1981) og flerbindsverket *Norges musikkhistorie* (1999–2001), men fremstillingen i begge disse er forholdsvis kortfattet slik det nødvendigvis må bli i nasjonale oversiktsverk, og den er basert på allerede eksisterende arbeider om ulike emner. Det finnes i tillegg en omfattende litteratur om Ole Bull og Edvard Grieg hvor byens musikkliv også blir berørt, men for det meste som miljømessig bakgrunn for deres liv og virke. Mye av denne litteraturen dreier seg om de to komponistenes bidrag til nasjonsbyggingen på 1800-tallet.

Det finnes spesialarbeider som omhandler eldre tiders musikk- og kulturliv i Bergen, men flere av disse har et forholdsvis avgrenset perspektiv. Det gjelder i første rekke de institusjonshistorier som er publisert om musikksekskapet *Harmonien* og det dramatiske selskap. Johan Petersens bok “*Harmonien*” 1765–1900 fra 1901 inneholder mye verdifullt materiale, men er mangelfull når det gjelder selskapets eldste tid, fordi forfatteren ikke hadde tilgang til den første protokollen. Det hadde derimot Adolph Berg og Olav Mosby, som i 1945 ga ut *Musikksekskapet Harmonien 1765–1945* i to bind. Første bind gir en fyldig beskrivelse av selskapets tidlige historie og en oversikt over konsertaktiviteten i selskapets regi, men fremstillingen er preget av sin tids ideologi, ikke minst når det gjelder omtalen av konsertrepertoaret og den utøvende musikkens kanon. Boken er dessuten beheftet med mange feil og unøyaktigheter i forhold til kildene. Dette vil bli kommentert underveis i relevante kapitler i avhandlingen. Kåre

68. Waldemar Thranes *Fjeldeventyret* ble skrevet i 1825.

69. Herresthal 1993, kap. 4 og 5.

Fastings jubileumbok fra 1965, *Musikselskabet "Harmonien" gjennom to hundre år*, synes å være basert på tidligere litteratur og ikke på selvstendig befatning med kildene. De viktigste arbeider om det dramatiske selskap er J.A. Michelsens jubileumsskrift fra 1894, *Det dramatiske selskab i Bergen 1794–1894* og Kirsten Brochs bok til tohundreårsjubileet i 1994, *Komedianter og kremmere. Det dramatiske Selskab i Bergen 1794–1994*. Den siste er ganske kort og ser også ut til å være basert på allerede eksisterende litteratur. Både Knut Nygaards bok *Holbergs teaterarv* (1984) og Lise Lyches *Norges teaterhistorie* (1991) omhandler teater i Bergen i eldre tid. Det harmoniske og dramatiske selskap er for øvrig ofte omtalt i litteratur som behandler Bergens kulturliv på 1700- og 1800-tallet generelt.

Når det gjelder stadsmusikantene i Bergen, har Bjarne Volle skrevet en hovedoppgave, *Om stadsmusikantene i Bergen 1620–1759* (1978). Fremstillingen berører så vidt den perioden som er mitt primære interesseområde. En mer fullstendig oversikt over stadsmusikantene finnes i A.M. Wieseners artikkel "Om stadsmusikantene i Bergen" (1943), men denne er til gjengjeld svært summarisk og inneholder dessuten flere feil. Det finnes ingen samlet oversikt over byens organister og kantorer. Kristen Øgaard har imidlertid skrevet en kort artikkel om organister i Korskirken og en omfattende artikkel om orgelbygger Glogers virksomhet i Bergen på midten av 1700-tallet. Kantorembetet i eldre tid er berørt i A.E. Erichsens bok *Bergens kathedralskoles historie* (1906). Når det gjelder konsertlivet, har jeg selv publisert artiklene "Konsserter i Bergen fra ca. 1770 til 1820" (2002) og "Konsserter og musikalsk kanon i Bergen ca. 1765–1830" (2002). Dessuten har jeg skrevet om musikklivet i Bergen i siste halvdel av 1700-tallet (2000) og om organist, kantor og overlærer C.F.G. Bohr (2003). Hittil er det imidlertid ingen som har behandlet det bergenske musikkliv i større bredde, på tvers av institusjoner og yrkesgrupper, og over en noe lengre tidsperiode. En avhandling om musikere og musikkliv i siste halvdel av 1700- og første tredjedel av 1800-tallet vil derfor kunne bidra til å kaste nytt lys over byens musikkhistorie i dette tidsrommet.

I nordisk sammenheng i nyere tid finnes det ikke mange arbeider som handler om musikklivet i en enkelt by, men to av de mest betydelige stammer fra Sverige. Anders Carlssons studie av konsertlivet i Göteborg, *Handel och Bacchus eller Händel och Bach?* (1996) er et ruvende arbeid, men ikke uten videre sammenlignbart med mitt eget, bl.a. fordi det dreier seg om annen halvdel av 1800-tallet, og det er konsentrert utelukkende om konsertvirksomheten. Leif Jonsen har i boken *Offentlig musik i Uppsala 1747–1854* (1998) skrevet om offentlige konserter. Begge har gitt viktige bidrag til forståelsen av konsertlivets utvikling i Sverige og i Norden for øvrig. Jeg har hatt stor nytte av den siste fordi perioden den omhandler sammenfaller med min

egen, og den tar opp problemstillinger og teoretiske synspunkter som er svært aktuelle også for mitt arbeid. Jonsson har dessuten utgitt en oversikt over konserter og forestillinger med reisende musikere og artister, *Virtuoser i Norden ca. 1750–1860* (2005) og har under utgivelse en annen oversikt, *Offentlig musikk i Trondhjem*. Begge har vært svært relevant for min analyse av konsertlivet i Bergen.

Kilder

Til grunn for arbeidet ligger et omfattende materiale av primær- og sekundærkilder. Kun generell omtale av kildene vil bli gitt her. Nærmere detaljer følger under de enkelte kapitler. Primærkildene er i hovedsak hentet fra offentlige arkiver. De er for det meste skrevet med gotisk håndskrift og har vært tidkrevende, til dels vanskelig, å lese. Mange av kildene dreier seg om embetene som stadsmusikant, organist og kantor (ansettelser, lønns- og arbeidsforhold etc.). Materiale som angikk byens myndighet (magistraten) finnes i Bergen byarkiv, materiale som angikk statlige myndigheter finnes i Statsarkivet i Bergen og i Riksarkivet. En god del kongelige resolusjoner, reskripter og forordninger som angikk musikerembetene direkte eller indirekte, er trykt.⁷⁰ Andre viktige primærkilder er kirkebøker, folketellinger, skifte- og auksjonsdokumenter etc., som kan gi verdifulle opplysninger om musikere og interessante enkeltpersoner.⁷¹ Folketellingen fra 1801 (den første i Norge på individnivå) er tilgjengelig på internett i Digitalarkivet.⁷² Det samme gjelder lokal folketelling for Bergen i 1815. Alle kirkebøkene for Bergen i den aktuelle perioden er også lagt ut i Digitalarkivet. Skifte- og auksjonsdokumenter finnes i Statsarkivet i Bergen. Enkelte musikere som fikk borgerskap i Bergen er dessuten omtalt i Bergens borgerbøker,⁷³ men dette gjelder kun ganske få personer.

Arkivmateriale etter det harmoniske selskap finnes ved Universitetsbiblioteket i Bergen (UBB). Fra den eldste tiden er kun selskapets hovedprotokoll bevart. UBB har også en større samling uregistrerte musikalier som tilhører musikkelskapet *Harmonien*. Den består av de trykte orkesterverk (symfonier og ouverturer) som utgjorde størstedelen av selskapets notesamling i 1813. Teaterarkivet ved Universitetet i Bergen (TA) har bl.a. det dramatiske selskaps forhandlingsprotokoller og annet materiale vedrørende selskapet. Arkivet har dessuten musikalier til en lang rekke syngespill, men svært få fra den tiden avhandlingen omfatter. Teater-

70. Fogtman 1786–1854, Schou 1795, Berg, 1842.

71. I Bergen er auksjonsprotoller for tiden 1746–49 og 1761–1827 dessverre gått tapt. Dette er spesielt uheldig i de tilfeller hvor det ikke finnes skiftedokumenter for vedkommende person.

72. Digitalarkivet hører inn under Arkivverket og ledes av riksarkivaren. Prinsipielt er materiale i Digitalarkivet å betrakte som sekundærkilder, fordi det allerede er tolket når det blir digitalisert. I praksis er imidlertid kontrollen så god at det kan forsvares å betrakte materialet som primærkilder.

73. Nicolaysen 1878 og Wiesener 1923.

arkivet har også trykt orkestermateriale med ulike typer mellomaktmusikk som antagelig ble fremført i regi av det dramatiske selskap og/eller andre teaterselskap, men mesteparten av dette synes å stamme fra tiden etter 1830. Når det gjelder konserter, er *Efterretninger fra Adresse-Contoirtet i Bergen i Norge* (grunnlagt 1765) å betrakte som den viktigste primærkilden. Denne (heretter kalt Bergens Adresseavis eller Adresseavisen) fungerte nesten utelukkende som et offisielt kunngjørings- og annonseringsorgan i det meste av perioden frem til ca. 1830, og bare unntaksvis som et organ for offentlig debatt og meningsutveksling. Egen lesning av avisen på mikrofilm er supplert med Albrechtsons *Musikalsk Veiviser* (se under litteratur og kilder).

Det eksisterer svært få komposisjoner av bergenskomponister fra perioden 1750–1830, og nesten ingen fra 1700-tallet. Nesten ingen ting er trykt. Det aktuelle materialet befinner seg i Norsk musikkksamling (Nasjonalbiblioteket) i Oslo, Vestlandske Kunstindustrimuseum i Bergen, Bergen offentlige bibliotek og Teaterarkivet ved UiB. Aktuelle komposisjoner vil bli analysert og kommentert i de kapitler som er relevante for vedkommende sjanger.

Til de viktigste sekundærkildene hører musikkliteraturen som er omtalt ovenfor, dessuten tidligere arbeider om bergensk kulturliv, lokalhistorisk litteratur, dagbøker, memoarlitteratur og halvdokumentarisk skjønnlitteratur. De sistnevnte inneholder gjerne subjektive, private meningsytringer og kaster ofte lys over forhold innen familielivet. Det eksisterer en omfattende memoarlitteratur fra 1800-tallets Bergen, adskillig mindre fra 1700-tallet. Selv om det finnes en risiko for at denne type litteratur vil kunne gi fordreide og idealiserte beskrivelser, bl.a. på grunn av avstand i tid mellom beskrevne hendelser og tidspunkt for nedskriften, bør likevel denne typen materiale brukt med varsomhet kunne utgjøre verdifullt supplement til andre kilder. Dagbøker vil i så måte kunne gi mer presise øyenvitnebeskrivelser. Skjønnlitterære forfattere kan i enkelte tilfeller gi miljøskildringer og innsikt i forestillinger og tenkemåter (“tidsånden”) som vanskelig kan fanges opp på andre måter.

Kildene er behandlet dels tematisk, dels kronologisk innenfor de ulike kapitlene, og i forhold til de problemstillinger og teoretiske betraktninger som er presentert tidligere. Flere kilder som belyser samme sak er forsøkt holdt opp imot hverandre og sammenlignet der hvor dette lar seg gjøre. Kildene har ofte vært vanskelige å tolke, og påliteligheten varierer avhengig av kildenes art. Noen ganger er det trukket konklusjoner på grunnlag av et begrenset materiale, men i mange tilfeller hvor det foreligger bare én, svært få eller mangelfulle kilder, er det gjort reservasjoner som tar høyde for mulige usikre faktorer, og jeg har generelt vært varsom med å generalisere på grunnlag av de funn jeg har gjort. Det empiriske materialet er også forsøkt satt inn i større sammenhenger, nasjonalt og/eller internasjonalt, avhengig av tilgjengelig litteratur

om ulike emner.

De undersøkte kildene, og særlig Adresseavisen, inneholder materiale som er bevisst utelatt i avhandlingen, fordi den ellers ville sprengt alle grenser. Det gjelder for en stor del stoff som handler om kjøp og salg av instrumenter og noter, samt musikkopplæring/-undervisning. I den grad dette er inkludert er det i forbindelse med personer som har en sentral plass i fremstillingen. Heller ikke annonser om folkelig underholdning hvor musikk inngikk som én av flere aktiviteter er inkludert. Enkelte kilder er unngått fordi undersøkelse av dem ville bli for tidkrevende. Det gjelder bl.a. rettsprotokoller med tanke på mulige krenkelser av stadsmusikantenes privilegium.⁷⁴ Det gjelder også mer inngående undersøkelser av økonomiske forhold (bl.a. inntekter og skatt) i forbindelse med stadsmusikanter og organister.

Disposisjon

Avhandlingen består av to hoveddeler som hver for seg tar for seg tidsrommene 1750–1800 (kap. 2–6) og 1801–30 (kap. 7–11). Kapittel 2 handler om stadsmusikantembetet og de musikere som innehadde dette frem til musikantskiftet i 1806. Kapittel 3 dreier seg om organist- og kantorembetet samt organister og kantorer til århundreskiftet. I kapittel 4 følger beskrivelse og analyse av det harmoniske selskaps første periode. Kapittel 5 handler om musikk i det dramatiske selskap, og i kapittel 6 behandles ulike sider av konsertlivet frem til århundreskiftet. I annen hoveddel følger tilsvarende kapitler om de samme emner frem til ca. 1830. I kapittel 12 følger avsluttende konklusjoner. De fleste teoretiske aspekter (jf. ovenfor) vil bli berørt i alle kapitler, men kanonteorier vil kun bli behandlet i kapittel 11. Helt til slutt følger en oversikt over yrkesmusikere i Bergen i perioden ca. 1750–1830 og personregister.

Praktiske opplysninger

I 1700- og 1800-tallets kilder er samme personnavn ofte skrevet på mange forskjellige måter. Ulik skrivemåte kan til og med forekomme i ett og samme dokument. Jeg har standardisert skrivemåten for personnavn i løpende tekst, men beholdt den opprinnelige i sitater. Oversettelser av sitat er gjort av forfatteren, hvis ikke annet er spesielt angitt. Ved digitale kilder som kan korrigeres kontinuerlig (f.eks. <<http://www.grovemusic.com>> og Digitalarkivet) er dato for referansen angitt. For komponistnavn er fødsels- og dødsår oppgitt ved første gangs innførsel.

Tekst i hakeparentes er tillagt av forfatteren. Hakeparentes er også brukt for å angi sidetall

74. Rettssaker i forbindelse med musikere som forsvarte sitt privilegium mot "fuskere" er dokumentert bl.a. i Trondheim, Kristiansand og i østlandsområdet. Jf. Hernes 1952, Michelsen 1971 og 1987, Vollsnes 1989 og Stakkeland 1990.

når pagineringen i kilder er ødelagt eller mangler helt, dessuten ved tolkning av kilder som er så stygt skrevet eller med så dårlig blekk at skriften er utydelig og vanskelig å forstå, og når kildene er skadet, slik at noe av teksten er forsvunnet og en må gjette seg til innholdet. Hakeparentes med tre prikker angir utelatt tekst.

Tolkning av økonomiske forhold, f.eks. musikernes inntekter, har vært problematisk av flere årsaker. I krigsårene fra 1807 ble det høy inflasjon, og myntenheten ble endret to ganger, første gang i 1813, andre gang i 1816 (se s. 544). I tillegg hadde papir- og sølvpenge med samme pålydende verdi til tider ulik reell verdi. Forhold knyttet til pengenes verdi er forsøkt forklart på relevante steder i teksten, men dette er et svært komplisert område som er vanskelig å trenge inn i for en som ikke er spesialist på norsk økonomi i første del av 1800-tallet.

2. STADSMUSIKANTER CA. 1750–1806

Innledning

Stadsmusikanten tilhørte en felles europeisk ordning for musikkansettelse og musikkutøvelse med røtter langt tilbake i tiden. Innledningsvis vil jeg kort gjøre rede for generelle trekk ved stadsmusikantvesenet i Europa og danske forhold. Her støtter jeg meg i hovedsak til Jens Henrik Koudals avhandling om stadsmusikantene i Danmark fra 1660 til 1800.¹ Deretter vil jeg kort gå inn på enkelte sider ved stadsmusikantvesenet i Norge og tidligere litteratur om emnet før jeg gir en mer inngående beskrivelse og analyse av stadsmusikantene i Bergen fra ca. 1750 til 1806, da det var skifte av musikanter i byen.

Stadsmusikantene hørte til byens musikalske kjennere. Kapitlet vil bl.a. dreie seg om musikanternes levekår, hvorledes embetet fungerte, bl.a. i forhold til den representative og den borgerlige offentligheten, hvilken estetikk de representerte og hvorledes samvirket var med andre musikere og med kulturinstitusjonene i byen. Spørsmålet er også om det er mulig å si noe om musikanternes sosiale status sett i forhold til tidens rangsystem og sosiale omgangsformer.

Stadsmusikantvesenet i Europa

Systemet med privilegerte stadsmusikanter med svenner og lærer gutter fantes over hele Europa. Mot nord strakte ordningen seg så langt som til Trondheim. Enkelte steder kan tradisjonen føres tilbake helt til middelalderen, men det var i tidsrommet 1500–1800 stadsmusikantordningen hadde sin største utbredelse. Denne perioden faller stort sett sammen med eneveldets utbredelse i Europa.

Stadsmusikantvesenet i Europa fremviste store variasjoner, men enkelte grunnleggende trekk var felles. Byen var ansettende myndighet. Den enkelte stadsmusikant fikk privilegium på musikkutøvelse i et nærmere angitt omfang og innen et avgrenset geografisk område. Til gjengjeld måtte han oppfylle visse plikter fastsatt av byrådet. De mest vanlige oppgavene besto i å ledsage med musikk ved offisielle anledninger og lokale festligheter, å spille ved brylluper og private fester, dessuten å medvirke ved kirkemusikken. Det siste var særlig aktuelt i de lutherske deler av Europa. Privilegiet omfattet kun de personer som sto under byenes jurisdiksjon, dvs. borgerne og de lavere sosiale lag. Når disse hadde behov for musikk ved festligheter, var de tvunget til å benytte stadsmusikantens folk. Embetsmenn og adel derimot, var ikke bundet av stadsmusikantens privilegium og sto fritt til å benytte hvem de ville.

Til tross for enkelte grunnleggende fellestrekk var det imidlertid store ulikheter byene imel-

1. Koudal 2000.

lom, både med hensyn til antallet privilegerte musikere, og til deres rettigheter og plikter. Store byer kunne ha mange musikere. I tallrike mindre byer nøyde man seg ofte med to-tre sidestilte musikanter, eller kanskje bare med én mestermusikant, som i tillegg hadde svenner og læregutter. Stadsmusikantene i de tyske byene synes å ha hatt en sterkere stilling enn i mange andre europeiske byer. En viktig faktor for stadsmusikantens kår var særpreget ved den enkelte by: om den hadde hoff, var garnisonsby, bispesete, universitetsby, handelssentrum eller småby. I enkelte byer spilte stadsmusikanten en viktig rolle ved utviklingen av det offentlige konsertvesen. Forholdet til andre musikergrupper var også av betydning, f.eks. ved den protestantiske kirkemusikken, hvor kantor og organist hadde hovedansvaret, mens stadsmusikanten var underlagt dem. Tilknytningen til bøndene varierte også. I enkelte byer hadde stadsmusikanten rettigheter over større landområder, i andre byer var forbindelsen løsere. Enkelte steder omfattet privilegiet kun selve byen og ikke landområdene rundt. Europeiske stadsmusikanter var sjelden betydelige komponister, men mange var dyktige utøvere.

Stadsmusikantvesenet i Danmark

En viktig årsak til å vektlegge danske forhold i avhandlingen er at helstaten hadde samme lover og forordninger, selv om de i mange tilfeller kan ha blitt praktisert annerledes i Norge fordi forholdene der var spesielle. Jeg synes likevel det er relevant å se nærmere på den danske ordningen, for derved lettere å kunne fastslå likheter og forskjeller landene imellom.

Stadsmusikantordningen i Danmark fikk sine viktigste impulser fra Tyskland. Den slo gjennom på 1500-tallet og utviklet særlig under eneveldet fra 1660 til 1800 flere særtrekk som hadde sammenheng både med kongemaktens og med byenes behov. Danmark var inndelt i 25 stadsmusikantembeter, et svært høyt tall det lille geografiske området tatt i betraktning. Embetene ble regulert med kongelige privilegier som knyttet sammen by og land. Den eneveldige kongen konfirmerte privilegiene utstedt av byenes magistrater og ga stadsmusikantene enerett til all betalt musikkutøvelse på landet. Dette var det mest særpregede ved den danske (og norske) ordningen sammenlignet med andre land.

Når kongemakten spilte en så viktig rolle, hadde det bl.a. sammenheng med at den eneveldige makt ble utvist på nær sagt alle tenkelige områder i samfunnslivet. All næringsutøvelse i byene ble regulert ved privilegier, som fungerte som bevillingssystem. Mens håndverksutøvelse generelt ble regulert ved laugsbestemmelser, eksisterte det ikke noe eget laug for stadsmusikantene. Kongen hadde imidlertid direkte interesser i stadsmusikantvesenet. For å få en fast gruppe trompetere til orlogsflåten ble stadsmusikanter i aktuelle byer pålagt denne oppgaven, og reguleringen tjente også dette formålet. Kongen ønsket dessuten å benytte embetene som

retrettstillinger for militærmusikere og musikere fra *Det kgl. Kapel* (se nedenfor).

Danmark hadde mange små byer, men byene hadde svak økonomi. Magistraten betalte vanligvis ikke fast lønn til stadsmusikanten for de plikter byen påla. Enkelte kirker, men ikke alle, ga en liten fast lønn til stadsmusikanten for medvirkning ved kirkemusikken. Størstedelen av stadsmusikantens inntekter kom av eneretten til å spille ved private fester i byene og det tilhørende landdistrikt. Bøndene var med andre ord et viktig grunnlag for stadsmusikantenes inntekter. Dette kom til å få avgjørende betydning for hva slags musikk som ble spilt i de danske landområdene, og for de folkelige musikktradisjonene på landet.

De fleste danske bønder var leilendinger. Ved bondereformene på slutten av 1700-tallet ble de frigjort, og i år 1800 ble musikkmonopolet på landet opphevet. Samtidig ble det besluttet at organist- og stadsmusikantembetene skulle slås sammen ved fremtidige ansettelser. Dette ble begynnelsen til slutten for embetet. Stadsmusikantenes inntektsmuligheter ble drastisk redusert. Samtidig skjedde flere andre endringer av ideologisk og strukturell karakter som førte til stadsmusikantenes gradvis svekkede stilling. Viktige elementer i denne prosessen var utviklingen av en mer liberalistisk økonomi og nye estetiske strømninger med vekt på musikk som individuell kunst og ikke som standardisert håndverk. Nye musikalske sjangre stilte større og mer spesialiserte krav til utøvelse. Embetet ble opphevet med grunnloven av 1849.²

Danske stadsmusikanter hadde vanligvis visse rettigheter som påvirket deres økonomiske situasjon, så som fritak fra “borgerlig tyngde” [dvs. skatt] og rett til “omgang” hos borgerskapet. Men rett til fri bolig, “nådensår” for enken og rett til bryllupsavgift var ikke vanlig, slik man finner i store deler av østersjøområdet. Derimot var det i motsetning til musikerstillinger ved hoffet vanlig med livsvarig ansettelse.

Hvilken utdanning hadde stadsmusikantene, og hvor kom de fra? Det vanlige var den profesjonelle svenneutdanning. En musikanter skulle gjennom hele 1700-tallet beherske flere instrumenter, gjerne 4–5, både stryke- og blåseinstrumenter. Dessuten måtte han ha instrumentkunnskap og kunnskap om musikkteori som kanskje svarte omtrent til innholdet i den første dansk-norske lærebok i musikk, *Musikalske elementer* (1744) av stadsmusikanten i Trondheim, Johan Daniel Berlin. Allsidighet var et grunnleggende ideal, som også ble dekket ved at mestermusikanten holdt flere musikere i arbeid. De fleste danske stadsmusikanter hadde ofte bare én svenn og én læregutt. Enkelte byer hadde flere svenner og læregutter. København sto i en særstilling, med et stort antall musikere. Vandrende svenner var vanlig, og dermed utstrakt

2. I praksis fikk innehaverne beholde embetene deres tid ut, og deretter ble de nedlagt. I Århus ble det nedlagt i 1851, i København først i 1860.

mobilitet og kulturell utveksling. Mange kom sørfra, fra Tyskland. I den grad muskantmestre var innvandrere, kom disse også nesten utelukkende fra Tyskland. Den kulturelle påvirkning gikk derfor i hovedsak én vei. Innvandringen ble hemmet av *Lov om indfødsret* (1776), som innebar at kun personer hjemmehørende i helstaten kunne utnevnes i embetene. Mobiliteten og den kulturelle påvirkning ble dermed redusert.

Selv om stadsmusikantvesenet langt på vei var åpent, bar det likevel preg av nære familierelasjoner og tette nettverk. Stadsmusikantenes døtre giftet seg gjerne med svenner og læregutter. Ledige embeter ble forsøkt beholdt i familien ved sønner, svigersønner eller enker, eller de ble overtatt av svenner. Stadsmusikantens sosiale status var omtrent på linje med håndverksmestrene, dvs. forholdsvis lav. I Tyskland fantes det eksempler på byer hvor stadsmusikantene hadde en høy sosial status, men dette var ikke tilfelle i Danmark. Inntektsmulighetene varierte en god del. Mange hadde biyrker for å spe på inntektene. I Danmark var det ikke vesentlig forskjell mellom organistenes og stadsmusikantenes status, slik tilfellet ser ut til å ha vært i østersjøområdet generelt, med dalende status fra kantor via organist til stadsmusikant. I Danmark ser de to gruppene ut til å ha vært mer jevnbyrdige, skjønt i kirkemusikken spilte stadsmusikanten en underordnet rolle.

I hverdagen førte stadsmusikantene en stadig kamp mot rivaliserende musikergrupper for å holde på de rettigheter privilegiet ga dem. Viktige konkurrenter var nettopp organister, militærmusikere, og “fuskere”. Den siste gruppen besto av lokale spillemenn uten autorisasjon, som prøvde å gå stadsmusikanten i næringen ved å spille mot betaling, særlig ved brylluper og andre private fester. Én måte å komme problemet med fuskere til livs på var å forpakte bort spilleretten. Dette ble vanlig på landet. For øvrig ble foreningen av de to embetene organist og stadsmusikant stadig vanligere utover på 1700-tallet. Forordningen om sammenslåing av embetene i år 1800 bygget derfor på en allerede innarbeidet praksis.

Det danske stadsmusikantsystem fikk både sosiale konsekvenser og betydning for musikken. Analyse av stadsmusikantskifter viser at stadsmusikantene i gjennomsnitt hadde en instrumentsamling på ca. 20 instrumenter, i hovedsak stryke-, treblås- og messingsinstrumenter. Forholdet mellom instrumentgruppene endret seg lite fra 1600- til 1700-tallet, selv om antallet instrumenter økte i perioden. Det betyr at strykeinstrumentene var like viktige tidlig på 1600- som på slutten av 1700-tallet. I Tyskland derimot, skjedde en gradvis forskyvning fra blåseinstrumenter til strykeinstrumenter i samme tidsrom.

Strykeinstrumentene, især fiolinen, var kanskje det mest utbredte instrumentet, brukt i husmusikken, til dans og festligheter, i kirkemusikken, og mot slutten av perioden også i den

moderne orkestermusikken ved offentlige konserter. Gamben holdt seg forholdsvis langt inn på 1700-tallet, et typisk østersjøisk fenomen. Av blåseinstrumentene slo oboen gjennom tidlig på 1700-tallet og hadde en sterk posisjon århundret ut. Blokkfløyte, zinke og basun holdt seg gjennom hele perioden. Dette var spesielt i forhold til Tyskland. Tverrfløyte og valdhorn vant innpass i første halvdel av 1700-tallet, klarinetten slo for alvor igjennom omkring 1770. Mest oppsiktsvekkende var trompetspillet sterke utbredelse, ikke bare i byene, men også på landet. Trompeten hadde århundrelange tradisjoner som et høystatusinstrument forbundet med særskilte privilegier og var svært ofte brukt som symbol for maktutøvelse, knyttet til fyrstehoff eller andre maktinstitusjoner. I Danmark ble trompeten brukt av stadsmusikantene på lik linje med andre instrumenter, og samme instrumentarium ble brukt på landet som i byene.

I enkelte tyske byer bygget byrådet opp store instrument- og notesamlinger. I Danmark var instrumenter og notesamlinger stadsmusikantenes private eiendom. Det er imidlertid bevart svært få komposisjoner etter danske stadsmusikanter, noe som er typisk for hele østersjøområdet. I den grad skiftedokumenter gir opplysninger om notemateriale i stadsmusikantenes eie, er det ofte i form av generelle vendinger som “endel musikalier” og lignende. Kunnskap om hvilken musikk som ble brukt er derfor begrenset. Likevel, kildene gir grunnlag for å si at stadsmusikantene behersket et bredt musikalsk spektrum, fra kunstnerisk høyverdig solo- og ensemblemusikk til enkel bruks- og dansemusikk. Repertoaret har etter alt å dømme vært internasjonalt, stort sett det samme som i østersjøområdet generelt. Nasjonale særtrekk har ikke vært mulig å påvise.

Stadsmusikantenes dyktighet og musikalske ferdigheter varierte mye. De store byene ga de beste mulighetene og tiltrakk seg de dyktigste. København skilte seg ut. Den viktigste kvalifikasjon for en stadsmusikant var likevel allsidighet, jf. Koudals karakteristikk:

En mester skulle ideelt set eie og vedligeholde en større instrumentsamling, hvorfra han selv trakterede mindst fire-fem instrumenter (og kunne spille fra bladet, kunne udsmykke et givet nodebillede og formodentlig kunne improvisere et akkompagnement), han skulle virke som musikpædagog i uddannelsen af svende og læredrenge samt overfor borgernes børn, han skulle fungere som ensembleleder såvel gennem tilvejebringelsen af arrangementer som ved praktisk ledelse, og han skulle med kort varsel skaffe rekvirenterne den musik, de ønskede, herunder egne kompositioner til husbehov. Stadsmusikantens faglige profil er således meget anderledes end organistens, militærmusikerens eller hoffmusikerens.³

Hva med stadsmusikantvesenets regulering og den landlige folkemusikken? For Danmark synes det klart at stadsmusikantenes virksomhet virket hemmende på landsbygdenes egne musikalske tradisjoner. Den internasjonale musikken og de nye instrumentene trengte gjennom

3. Ibid., s. 543.

også der, ikke bare i byene. I Norge derimot, var forholdene annerledes, bl.a. fordi landet var stort, med spredt bosetting, og mange bygdesamfunn levde avsondret uten særlig kulturell påvirkning utenfra.

Koudal konkluderer med at Danmark avspeiler en musikkulturell tilhørighet til den midt-vestlige del av østersjøområdet. “Impulserne udefra kom ofte over Hamburg, Lübeck og Rostock.”⁴ Dette var hansabyer, som Bergen fra gammelt av hadde nære handelsforbindelser med. Et viktig spørsmål er om bergenske kilder gir grunnlag for å treffe konklusjoner om stadsmusikantene som bekrefter en lignende kulturell tilknytning på 1700-tallet.

Stadsmusikantvesenet i Norge

På 1700-tallet hadde landet ifølge Koudal 10 privilegerte embeter: Trondheim by og stift, Bergen og Bergenhus amt, Christiania med Akershus stift, Fredrikshald med distrikt, Fredrikstad og Moss med distrikt, Kongsberg med distrikt, Skien og Bratsberg amt, Arendal og østre Risør med Nedenes amt, Kristiansand med distrikt, Mandal og Flekkefjord, samt Stavanger by og amt.⁵ I *Norges musikkhistories* omtale av stadsmusikantordningen på 1700-tallet er Skien og Bratsberg samt Mandal og Flekkefjord ikke inkludert i embetene, men Drammen (fra 1778), Kristiansund (fra 1787) og Moss (fra 1783) er ført opp som privilegerte byer.⁶

Koudal skriver at ordningen omfattet Syd-Norge fordi den aldri nådde nord for Trondheim stift. Dette er både riktig og uriktig. I prinsippet omfattet den hele Norge, fordi Trondheim stift inkluderte Nord-Norge. Men stiftet var så stort i utstrekning at stadsmusikanten i praksis ikke hadde mulighet for å dekke mer enn fogderiene rundt Trondheim. I Johan Daniel Berlins tid på 1700-tallet strakte distriktet seg til Nordmøre. Etter ham (på slutten av 1700-tallet) ble det vesentlig innskrenket og omfattet kun Trondheim by og landområdene nærmest byen. I praksis omfattet ordningen derfor kun Syd-Norge.⁷

Hittil finnes det ingen helhetlig analyse av stadsmusikantvesenet i Norge. Den fylldigste behandling av emnet så langt finnes i *Impuls og tradisjon i norsk musikk 1500–1800* (1952) av

4. Ibid., s. 541.

5. Ibid., s. 191/192. Begrepene *stift* og *amt* dekket på denne tiden stort sett samme geografiske område, jf. Imsen og Winge 1999, s. 16–20 og 419. Trondheim stift omfattet til 1804 hele Nord-Norge. Bergenhus stiftamt ble i 1763 delt i Søndre Bergenhus amt og Nordre Bergenhus amt. Når det gjelder stadsmusikantembetet og Bergen, er amtet nevnt i en bevilling fra 1686 (Norske Registre 1686/140, jf. Wiesener 1943, s. 106), ellers er landdistriktet vanligvis underforstått.

6. Vollsnes 2001, s. 231. De to første byene stemmer med detaljer i Koudals angivelser. Moss er det imidlertid ikke gitt nærmere opplysninger om. Forholdene endret seg i løpet av 1700-tallet. Derfor varierer beskrivelsene.

7. Fremstillingen i *Norges musikkhistorie*, bind 1 er ikke helt korrekt. Der heter det at ordningen bl.a. omfattet Trondheim by og stift, og at den i prinsippet dekket hele Sør-Norge. Ibid., s. 132. Dette er selvmotsigende, siden stiftet omfattet distriktet nord for Trondheim og hele Nord-Norge.

Asbjørn Hernes. Boken inneholder et vell av kildeopplysninger, særlig fra trøndelagsområdet. Gjennom mange sitat gir den et godt innblikk i grunnleggende sider ved kultur og samfunn i Norge i flere hundre år. Fremstillingen er imidlertid svært springende. Analytiske betraktninger og et systematisk sammenlignende perspektiv mangler for en stor del. Hernes har imidlertid et par grunnleggende teser. Den ene er at stadsmusikanttjenesten i hovedsak var en kirketjeneste: “Gjennom meir eller mindre utførlege bestallingsbrev syner det seg at kyrkje-tenesta er kjernen i stadsmusikantembetet alle stader, og frå fyrste tid vi veit noko om stadsmusikantane.”⁸ Dette var i hovedsak basert på det faktum at stadsmusikantene – i den grad de hadde fast inntekt – som regel ble lønnet av kirkene. En annen hovedtese er at det var stadsmusikantene – gjennom systemet med forpaktning av rettigheter – som hadde lært bygdespillemennene å spille fele, og at det kun var gjennom dem de hadde fått tak i instrumentene.⁹

Det vil i denne sammenheng føre for vidt å kommentere nyere forskning om norske feletradisjoner i forhold til Hernes’ noe kontroversielle synspunkter. At det har vært nær kontakt mellom bygdespillemenn og stadsmusikanter kan uten videre slås fast (se avsnittet om stadsmusikantenes musikk nedenfor). Hernes er imidlertid den eneste hittil som har hatt et mer generelt og overordnet perspektiv på stadsmusikantembetet i Norge, selv om flere forskere etter ham har befattet seg med emnet i forbindelse med beskrivelse og analyse av lokale forhold. Hampus Huldt-Nystrøm har f.eks. beskrevet stadsmusikantens innsats i forbindelse med et gryende offentlig konsertliv i Christiania i annen halvdel av 1700- og først på 1800-tallet, dessuten om stadsmusikanten i Trondheim på begynnelsen av 1800-tallet.¹⁰ Kari Michelsen har i flere arbeider skrevet om Norges mest fremstående stadsmusikant noensinne, Johan Daniel Berlin, som virket i Trondheim 1737–67.¹¹ Den som i nyere tid har studert stadsmusikantembetet i Norge mest inngående, er Arne Stakkeland. *Med flyvende faner & klingende spill* (1990) er en historisk oversikt over stadsmusikantene i Kristiansand, men berører også forholdene i andre norske byer.¹² I en artikkel om 1700-tallsspillemenn i Aurskog- Høland-området, som lå under distriktet til stadsmusikanten i Christiania, kommer Arvid O. Vollsnes særlig inn på forhold omkring Christianiamusikantens økonomiske stilling.¹³ Enkelte aspekter ved disse og Koudals arbeid vil bli kommentert og sammenlignet med bergenske forhold.

8. Hernes 1952, s. 225.

9. Ibid., s. 307 og 321.

10. Huldt-Nystrøm 1969 og 1977.

11. Michelsen 1971 og 1987.

12. Stakkeland 1990. Boken er en bearbeidelse av hovedoppgaven om samme emne fra 1983.

13. Vollsnes 1989, s. 63–74.

Stadsmusikantene i Bergen – innledning

Av de to arbeidene som omhandler stadsmusikantene i Bergen (jf. kap. 1) inneholder Wieseners artikkel fra 1943 en oversikt over samtlige stadsmusikanter fra tiden før privilegiet ble opprettet og til embetet ble nedlagt i 1848. Den kaster lys over enkelte viktige sider ved stadsmusikantordningens historie i byen og er et godt utgangspunkt for videre undersøkelser, men den er svært kort og inneholder som nevnt flere feil. Volles avhandling omhandler for det meste tiden før 1750, som kanskje var embetets storhetstid i Bergen.¹⁴

Stadsmusikantembetet i Bergen har svært lange tradisjoner. Man kjenner til at det allerede fra 1590-årene eksisterte privilegier knyttet til visse spillemenn.¹⁵ Det første fullstendige kongelige stadsmusikantprivilegium i byen, som også er det eldste i Norge, stammer fra 1620. Her ble det fastsatt at det skulle være to fast ansatte stadsmusikanter i Bergen, med enerett til musikkutøvelse “udi bryllupshøitider og gjestebuder, og med plikt til å medvirke i kirkene ved høytidene, å spille fra vektertårnet daglig, og fra Domkirkens og Korskirkens tårn på søn- og helligdager”.¹⁶

Stadsmusikantene hørte til byens embets- og bestillingsmenn, som også ble kalt byens tjenerne. De ble ansatt av byens magistrat, og ansettelsene ble bekreftet av kongen. Det første bygget på eldre praksis, det siste hadde sammenheng med innførelsen av eneveldet, jf. kongelig åpent brev av 3. august 1670:

At alle Oberformyndere, Underfogder, Vagtmestre, Havnefogder, Maalere, Veiere, Vragere, Bedemænd, Instrumentister, og alle andre Byens Betjente, af slig eller ringeste Consideration, maae af de udi enhver Kjøbstæd forordnede Borgemestere, og af Præsidenten tilligemed Borgemesterne, hvor Præsidenter ere, i Riget Danmark efter Fornødenhed antages og forordnes, paa Kongens videre allernaadigste Confirmation, til hvilken Ende de under Ansvar have den Anstalt at gjøre, at de Personer vorde til slige Bestillinger befordret, som dertil dygtige ere.¹⁷

Virksomheten var strengt regulert. Selv om det ikke eksisterte noe eget musikanthaug, var systemet med mester, svenner og læregutter bygget opp etter samme hierarkiske modell som innen de tradisjonelle håndverksfagene. Håndverksidealet sto også i sentrum for innholdet i embetet. Allsidighet var det viktigste kravet. Stadsmusikantene skulle forsyne byen og borgerne med nødvendig musikk til seremonielt bruk innen den representative offentligheten, til privat selskapelighet, og til gudstjenestebruk ved de store høytidene. Da de økonomiske og politiske forholdene endret seg på slutten av 1700-tallet, skjedde også endringer innen filosofi,

14. Volle 1979.

15. Wiesener 1943, s. 92.

16. Ibid, s. 98.

17. Fogtman 1803, s. 9. Ifølge Koudal ble tilsvarende forordning for Norge utstedt som et reskript til stattholderen for at han skulle bekrefte bestallingene på kongens vegne, men også i Norge ble det praksis at magistratens bestallinger ble bekreftet av kongen, jf. Koudal 2000, s. 105.

estetikk, musikalske sjangre og musikalsk stil. Nye former for musikkutøvelse oppsto, og grunnlaget for stadsmusikantordningen ble gradvis oppløst. Det interessante blir hvorledes stadsmusikantene i Bergen håndterte tidens nye utfordringer mot slutten av århundret.

Det er ikke funnet komposisjoner, hverken trykte eller håndskrevne etter bergenske stadsmusikanter, men de komponerte ganske sikkert. Å skrive musikk må ha vært en naturlig del av tjenesten. Det meste var sannsynligvis bruksmusikk til selskapelighet og dans, dessuten fanfarer og lignende ved seremonielle anledninger. Stadsmusikantenes notesamlinger er ikke bevart. Vi vet derfor ikke hvilken annen musikk de brukte. Det finnes heller ikke spesifikasjoner over musikalier i skiftedokumenter, kun generelle formuleringer som “endel musicalier” og lignende. Ingen ting av dette var spesielt for Bergen, men gjaldt generelt. Også i Danmark hørte det som nevnt til unntakene at musikantene etterlot seg komposisjoner.

Fra 1759 hadde Bergen bare én stadsmusikant. Nye utnevnelser fant sted i 1789 og 1806. Etter gjennomgang av sentrale bestemmelser som kunne påvirke lokale bergenske forhold vil de enkelte mestermusikanter og noen av svennene bli behandlet. Forhold vedrørende ivaretagelse av privilegiet, innholdet i tjenesten, inntekter, sosial status, instrumenter og musikk vil deretter bli redegjort for i egne avsnitt.

Lover, reskripter og kongelige forordninger

Under omtalen av danske forhold ble det vist til flere bestemmelser i siste del av 1700-tallet som fikk betydning både når embeter i helstaten skulle besettes og for utøvelsen av embetet. Den første var loven om innfødsretten fra 1776, som bestemte at alle embeter skulle besettes av folk som var født i dobbeltmonarkiet Danmark-Norge, inkludert hertugdømmene Slesvig og Holstein. Fra da av ble det nesten umulig for utlendinger å bli stadsmusikant i Norge, selv om muligheten for dispensasjon kunne være til stede dersom det ikke fantes kvalifiserte innfødte. Loven gjaldt til 1814. Den fikk betydning ved stadsmusikantutnevnelser i Danmark.¹⁸ For Norge finnes det et par eksempler på unntak fra loven, bl.a. utnevnelsen av ny stadsmusikant i Bergen i 1806 (se kap. 7).¹⁹

Ifølge reskript av 14. juni 1780 hadde musikere fra det kongelige kapell i København fortrinnsrett til stadsmusikantembeter i kjøpstedene. Bestemmelsen var i henhold til ordlyden ment å skulle høyne det musikalske nivået blant musikantene:

Da den musik, som man overalt i kjøbstæderne har, er maadelig, og paa de fleste steder besynderlig slet; og kongen gjerne saae, at endog heri en bedre smag kunde udbrede sig [...], saa har kongen til

18. Ibid., s. 107 og 257.

19. I Kristiansand ble tyskeren Michael Ehregott Grose utnevnt i 1787. Før han kom til Kristiansand hadde han vært organist i Brandenburg i Preussen. Jf. Stakkeland 1990, s. 91.

dette øiemed intet bedre middel fundet, end at gjøre sit eget capel som til en skole, hvorfra kunde udgaae saadanne, som, efter der at være lært og øvede i den nye og bedste musik, kunne forplantes efterhaanden om i provindserne.²⁰

Når et embete ble ledig, skulle magistraten derfor straks innberette dette til overhoffmarskalken sammen med en beregning av inntektsmulighetene, slik at han kunne foreslå to eller tre av kapellets musikere overfor magistraten, som denne kunne velge blant. Dersom ingen av kapellets musikere ville ha tjenesten, eller kongen ikke ville unnvære noen av sine musikere, sto det magistraten fritt å ansette hvem han ville. Selv om den uttalte hensikten var å forbedre musikanttjenesten i kjøpstedene, var den i virkeligheten uttrykk for et ønske fra kongens side om å “pensjonere” sine egne kapellmusikere og favorisere dem ved ansettelse. Det handlet ikke om at magistratene først og fremst skulle ansette de best kvalifiserte musikanter.

I Kristiansand var ingen av ansettelsene etter 1780 aktuelle for det kongelige kapells musikere. Inntektene var for dårlige. Fredrik Christian Groth, som ble utnevnt i Christiania i 1795, hadde imidlertid vært fiolinist ved det kongelige kapell.²¹ Ved skifte av stadsmusikant i Bergen 1789 var ingen kapellmusikere interessert. I 1806 derimot ble magistratens ønske overprøvd av kanselliet i København (se kap. 7).

Kongelig resolusjon av 25. april 1800 bestemte at stadsmusikantembetene i kjøpstedene skulle forenes med organistembetene ved ledighet, og at eneretten til musikkutøvelse på landet skulle oppheves. Koudal ser dette som et uttrykk for at eneveldets stadsmusikantvesen var i krise og betrakter det som begynnelsen til slutten for embetet som institusjon. Krisen var tosidig. Dels hadde stadsmusikanten større og større problemer med å leve av embetet, og dels var det en voksende kritikk av institusjonen.²² Bestemmelsen om sammenslåing var basert på en praksis som mange steder allerede var innarbeidet, og som var nødvendig for å skaffe musikeren et tilstrekkelig levebrød. Tidene hadde også endret seg. På slutten av 1700-tallet var behovet for stadsmusikantens tjenester redusert. Blant annet hadde kirkemusikken mindre betydning enn før, og konkurransen fra fuskere var større. Bestemmelsen gjaldt imidlertid først og fremst mindre byer. Ved utnevnelsen i Bergen i 1806 ble den f. eks. ikke tatt hensyn til (jf. kap. 7).

Opphevelsen av eneretten på landet betydde mange steder frafall av betydelige inntekter. Hvilken betydning dette fikk i Bergen, er uvisst. Det er ikke dokumentert at stadsmusikanten forpaktet bort landområder, og at han tapte slike inntekter når ordningen falt bort. Avtaler om forpaktning kan likevel ha eksistert. Det er imidlertid ikke utenkelig at han kan ha mistet inn-

20. Etter Wiesener 1943, s. 111.

21. Huldt-Nystrøm 1969, s. 26.

22. Koudal 2000, s. 197.

tekter i byens nære omland som han selv hadde mulighet for å kontrollere (se nedenfor).

To andre typer sentrale bestemmelser fikk konsekvenser for utøvelsen av embetet i Bergen. Den ene var sørgehøytider ved kongelige dødsfall, som satte klare begrensninger vedrørende selskapelighet og bruk av musikk.²³ Den andre var luksusforordninger, som også regulerte selskapslivet, bl.a. bryllupsfeiringer, som kanskje var den form for selskapelighet som ga stadsmusikanten de beste private inntektene.

I sørgeperiodene skulle alle former for spill opphøre. Stadsmusikantens medvirkning ved kirkemusikken falt vekk, likeledes musikk ved bryllup og andre festligheter. Særlig den ett-årige sørgeperioden fra januar 1766 må ha redusert stadsmusikantens inntekter betraktelig. Hva luksusforordninger angikk, fantes det ifølge Koudal ingen landsdekkende forordninger som hadde detaljerte bestemmelser om instrumentalmusikk.²⁴ Enkelte byer hadde imidlertid egne luksusbestemmelser. Her kom den såkalte “bryllupsavgiften” inn, en avgift stadsmusikanten i enkelte byer fikk anledning til å innkreve i tilfeller hvor det ikke ble brukt musikk i bryllup. Tillatelse til å innkreve bryllupsavgift ble gitt av kongen. I Norge ser det kun ut til å ha vært Kristiansand som fikk slik tillatelse. Stadsmusikanten i Bergen søkte i 1759 om å få innkreve bryllupsavgift, men fikk avslag (se nedenfor).

Bestemmelser om festligheters innhold, form og varighet kunne også få betydning. I 1783 kom det to slike, som gjaldt landdistriktene.²⁵ Den første forbød forlovelsesgilder. Den andre handlet om “overdådigheds indskrænkning i bondestanden i Danmark og Norge”. Her ble bl.a. bondebryllupers varighet innskrenket til én dag. For stadsmusikanten i Bergen må dette ha fått alvorlige konsekvenser for virksomheten utenfor bygrensen, eller hvis han forpaktet bort områder i landdistriktene.

Det later for øvrig til at det i Bergen (stift og amt, ikke bare byen) var vanlig med dans og musikk ved brylluper i fastetiden, i motsetning til andre steder i dobbeltmonarkiet. I brev av 14. mars 1758 til danske kanselli ba stiftamtman von Cicignon om råd:

[...] i henseende til den Maade der er her i Bergen, at Folk paa deres Bryllups Dage bruger i Fastens Tiid baade Musique og Dans tvert imod den Brug som paa andre Stæder i Hans May^{ts} Riger og Land er Sædvanlig, som ieg nu undtagen hvad Ritualen om Musique udi Kirkerne melde, intet kan finde udi Lov og Forordninger som sligt forbyder, altsaa haver ieg ingen anden Vej end at adressere mig til Deres Høigrevelige Excellence [...] og udbeder og hermed hørsomst at maatte proponere, at efterdi det er her i Bergen i almindelig Sædvane, at de, i Fald slig Dans i Fasten indtreffer skulde og burde være forbuden, at da Stiftsamtmanden og Biskoppen maatte tillegges Kongel. allernaadigst Ordre

23. Fra 1760 til 1800 var sørgeforordningene følgende: Frederik V, et år fra 16. januar 1766; Enkedronning Sophia Magdalena, 4 måneder fra 28. mai 1770; Prinsesse Sophie Friedrica, 14 dager fra 2. desember 1794; Enkedronning Juliane Marie, en måned fra 14. oktober 1796. Jf. Koudal 2000, s. 108.

24. Ibid., s. 109–113.

25. *Schous forordninger*, 19. februar og 22. mars 1783, jf. Koudal 2000, s. 197.

saadan Forbud af Prædike Stoelene at afkyndige til Enhvers Indvaaneres Efterretning.²⁶

Det virker som om stiftamtmanden ønsket et forbud, og at dette måtte forkynnes for allmuen fra kirkene, men kanselliet ga likevel anledning til å opprettholde skikk og bruk med spill og dans ved brylluper i fastetiden. Siden forbud ikke var foreskrevet i lov og forordning “faar det vel og derved have sit forblive[nde]”, men ikke i den stille uke, fordi dette ville “stride im[od] den andagt og ærbødighed, som i sær paa den tiid burde iagttages”.²⁷ Denne bestemmelsen sto ved lag i lang tid fremover, men ble muligens innskjerpet. I 1790 kunngjorde politimesteren i Bergen hvilke “Anordninger” som gjaldt for “Sabbatens og andre Helligdages tilbørlige Helligholdelse” og viste til brevet av 1758. Blant annet var det forbudt:

[...] uden særdeles Tilladelse, i nærværende Faste at holde noget Spil eller Musique, og fornemmelig at ingen udi forestaaende Dimmel-Uge derudi befindes, da saadant efter Cancelliets Resolution af 15. April 1758, strider mod den Andagt og Ærbødighed samme, særdeles paa saadan Tid, burde iagttages.²⁸

Særordningen for Bergen innebar sannsynligvis at stadsmusikantens inntekter i fastetiden ikke ble så redusert som tilfellet var andre steder.²⁹ Hvor lenge bestemmelsen sto ved lag etter 1790 har jeg ikke greid å finne ut.

Stadsmusikantene

Johan Joachim Gudenschwager

I 1750 var det fremdeles to stadsmusikantmestre i Bergen. Den ene var Johan Joachim Gudenschwager, den andre var Christian Bonny. Wiesener hevder at ordningen med to musikanter opphørte i 1741.³⁰ Dette er ikke riktig. Den opphørte i 1759 ved Gudenschwagers død. Dette markerer derfor et tidsskille for stadsmusikantvesenet i byen. Gudenschwager var antagelig tysk. Han var født i 1691 og ble beskikket i embetet i 1734.³¹ Den kongelige konfirmasjon på hans bestalling er karakteristisk for denne typen dokument og forteller litt om hvilke krav som ble stilt i embetet:

Vii Christian den Siette af Guds Naade Konge til Danmark og Norge [...] gjøre vitterligt, at som [...]

26. SAB. Stiftamtmanden i Bergen. Kopibok nr. 82 (27.10.1727–29.12.1758), fol. 85/86.

27. SAB. Stiftamtmanden i Bergen. Brev frå sentralinstansar i Danmark –1814. Lnr. 446, 1751–1758, brev av 15.04.1758

28. BA. 27.02.1790.

29. I tillegg til forbud mot bryllupsspill var det f.eks. et generelt forbud mot bruk av instrumenter i kirken i fastetiden. I 1774 søkte biskopen i Trondheim stift om at det måtte bli tillatt i byens kirker å bruke orglet i fasten (unntatt den stille uke) til å ledsage salmesangen “for at forebygge den ubehagelige Disorden i Sangen”. Dette ble innvilget: “[...] forholdes i Trondhjems Stift paa samme Maade som i Kjøbenhavn, hvor det er tilladt at bruge Orgelverket i Fasten indtil Dimmel-Ugen.” Jf. Fr. Aug. Wessel Berg 1842, s. 576. Tillatelsen gjaldt altså ikke generelt, men kun Trondheim stift.

30. Wiesener 1943, s. 109.

31. Loc. cit.

forrige Musicant her i Staden, ved døden er afgaaen og igien behøves en dygtig Persohn til samme tjeneste, Saa haver vi [...] antaget og beskikket [...] velagte og Konst Erfarner Johan Gudenschwager, til at være Stads Musicant her udi Bergen udi afgangne Christopher Parchmans stæd Thi skal hand fremdeles være, som hand des foruden pligtig er, vores allernaadigste Arve Konge og Herre huld og Troe, søge og forfremme det Kongelige Huuses gavn og beste udi alle optænckelige maader i besynderlighed haver hand at rette sig efter de Kongelige Anordninger angaaende hans tjeneste og opvartning ved Musiqven som enten allerede ere utgangne, eller herefter endnu allernaadigst maate [sic] vorde paabudne, og ellers at holde sig udi sin Musicantes tjeneste forsvarlig og upaaklagelig i alle maader efter sin borgerlig Eed og pligt, som hand derpaa for os aflagt haver [...].³²

Han skulle være dyktig og erfaren, fremfor alt tjene kongen, rette seg etter nåværende og fremtidige kongelige forordninger og gjøre sin borgerlig plikt i musikanttjenesten. De musikalske kvalifikasjoner og stadsmusikantens konkrete plikter er imidlertid ikke spesifisert.

Svært lite er kjent om Gudenschwagers virksomhet som stadsmusikant, men enkelte personopplysninger er tilgjengelig.³³ Datteren Dorothea Schram ble i 1758 gift med musikantsvenn Samuel Lind, et eksempel på at det også i Bergen kunne være nære familiære bånd mellom stadsmusikantene og deres svenner (se nedenfor). Det var for øvrig ikke uvanlig i Bergen at en svenn etterfulgte stadsmusikanten i embetet. Volle er av den oppfatning at når embetet ikke gikk i “arv” til et familiemedlem, kunne det se ut som om den eldste musikantsvenn hadde førsterett ved ny utnevning, slik det lot til å ha skjedd både med Gudenschwager i 1734 og da Bonny ble utnevnt i 1748.³⁴ Dette var imidlertid ikke alltid tilfelle, noe som vil bli nærmere utdypet senere.

Gudenschwager var antagelig ikke i stand til å oppfylle sine embetsforpliktelser på slutten. Mindre enn én måned før han døde sendte han en *Memorial* til magistraten og anmodet om at svigersønnen Samuel Lind måtte “vorde beskikket i hans Alderdom at forrette”.³⁵ Formodentlig var dette et forsøk på å sikre svigersønnens rettigheter, kanskje også et forsøk på å få Lind utnevnt som sin etterfølger. Svar på henvendelsen har ikke vært mulig å finne. Sannsynligvis hadde Gudenschwager kjennskap til at Bonny hadde fått løfte om å bli eneste stadsmusikant når han selv avgikk ved døden (se nedenfor).

Gudenschwager ble begravet 26. juli 1759 fra Domkirken, “med Ringen og heel Skoele”.³⁶ Det siste betydde at det ble betalt for at alle katedralskolens elever skulle synge i kirken ved

32. BBA. Magistratens arkiv. Kongebrevbok nr. 7, 1725–1735, fol. 70a og b.

33. Han kan ikke være kommet til byen senere enn i 1727. “Instrumentist” Gudenschwager giftet seg i oktober dette året med Dorothea Schram. 17. september året etter ble en datter døpt i Korskirken (død 1749). Kanskje mistet han sin hustru i barsel. Hun døde samme år. I 1729 giftet han seg på nytt med sin avdøde hustrus kusine, Regina Lau. Datteren Dorothea Schram ble født i 1730 og to sønner, Jacob og Johan Jocum i 1732 og 1734. DA. *Døpte i Bergen 1668–1815*. 21.07.2003; *Døde i Bergen 1668–1815*. 21.07.2003; *Vigde i Bergen 1663–1816*. 14.05.2004 og Wiesener 1943, s. 109.

34. Volle 1979, s. 47.

35. BBA. Magistratens arkiv. Annotasjonsprotokoll 1754–1767, fol. 132a.

36. DA. *Døde i Bergen 1668–1815*. 21.07.2003.

begravelsen. Dessverre finnes det ikke skifteopplysninger om hva han etterlot seg, hverken av bolig, instrumenter, musikaler eller eiendeler for øvrig. Ved skifteforretning 24. august 1759 ba enken om at skiftet måtte utsettes fordi sønnen var utenlands. Ønsket ble etterkommet, men videre opplysninger om skiftet har ikke vært mulig å finne.³⁷ Direkte fattig kan han ikke ha vært. Da datteren Dorothea døde kort tid etter, fremkom det ved skiftebehandlingen at hun hadde arvet 56 rdlr. i kontanter etter sin far.³⁸

Christian Bonny

Gudenschwager fikk altså ingen etterfølger i embetet. Ved hans død ble Christian Bonny byens eneste stadsmusikant. Det kan ha vært flere årsaker til dette. For det første hadde han arbeidet aktivt for å bli enemusikant når Gudenschwager døde. For det andre hadde forholdene trolig endret seg slik at det ikke lenger var behov for to musikantmestre i byen.

Som de aller fleste stadsmusikanter i Bergen var også Bonny innvandrer, men hvor han kom fra, er usikkert. Sannsynligvis var han tysk. Han var 68 år gammel da han døde i 1789.³⁹ Han må derfor ha vært født omkring 1721. Når han kom til Bergen, er også usikkert. Han må ha vært svenn under en av byens to musikanter, sannsynligvis Cornelius Lindmarch. Bonny ble beskikket som stadsmusikant 15. februar 1748, to dager etter forgjengeren Lindmarchs død.⁴⁰ Da han giftet seg i Bergen i desember samme år med enken Anna Dorthea Dirichsdatter, ble yrkestittelen “mestermusicant” angitt i kirkeboken.⁴¹ Den kongelige konfirmasjon på bestallingen er kort og helt generell og inneholder ingen detaljer om vilkårene.⁴²

Volle hevder at Bonny allerede i 1756 fikk president og byråd til å sende en søknad til kongen om å få ta over som eneinstrumentist ved Gudenschwagers død.⁴³ Straks etter dødsfallet i 1759 sendte han et brev til magistraten og minnet om det løfte han tidligere hadde fått om å bli “Eene Stads Musicous at være her i Staden effter min MedBroder Sr GudenSchwager”,⁴⁴ og

37. SAB. Byfogd og byskriver i Bergen. Bergen skifterett. Skiftejournaler 1758–1760 [ikke paginert]. Søk i auksjonsprotokoll 1758–1760 har også vært negativt.

38. SAB. Byfogd og byskriver i Bergen. Bergen skifterett. Skifteprotokoll nr. 4b, 1748–1760, fol. 831b. Med utgangspunkt i tidens arveregler må boets nettoformue ha vært 336 rdlr. Enken arvet ikke noe etter sin mann, men eide sin halvpart av boet. Sønnen arvet det dobbelte av datteren. Jf. Imsen og Winge 1999, s. 26–27.

39. DA. *Døde i Bergen 1668–1815*. 12.07.2004.

40. Konfirmasjonen er gjengitt i kopi i Volle 1979 s. 141, men uten kildeangivelse.

41. DA. *Vigde i Bergen 1663–1816*. 21.07.2003.

42. RA. Danske kanselli. D 30. Norske Registre. 1748, nr. 139, fol. 618a. Mikrofilm S 16/5111. Se også Volle 1979, s. 47 og 141. Ifølge Wiesener ble Bonny beskikket som stadsmusikant i 1758, året før Gudenschwager døde (jf. Wiesener 1943, s. 109), men dette stemmer ikke.

43. Volle 1979, s. 48. Volle siterer fra en “resolusjon” datert 17. august 1756, hvor søknaden ble innvilget. Denne resolusjonen var imidlertid gitt av magistraten, og er gjengitt i den kongelige konfirmasjonen av 1759. Se fotnote 45, s. 44.

44. BBA. Magistratens arkiv. Missivbok nr. 14, 1756–1765, fol. 190a.

han ba om bestalling på dette. Magistratens søknad i juli 1759 til Danske kanselli ble bekreftet ved kongelig konfirmasjon 16. november samme år. Magistraten begrunnet sin resolusjon av 17. august 1756 om å gi Bonny “Løfte ene og alleene at blive Instrumentist her i Staden, naar hans Med Collega, Musicant Johannes Gudenschwager ved Døden er afgangen med hans gode Opførsel og formedelst besynderlige Omstændigheder”.⁴⁵ Hva disse besto i, sies det imidlertid ikke noe om. Konfirmasjonen inneholdt for øvrig de samme formuleringer som i Gudenschwagers fra 1734, med et tillegg som handlet om forgjengerens enke:

[...]som det fra gammel Tid af her paa Stædet har været en vedtagen Skik, at en Stads Musicant har givet sin Formands Enke en Svenne Løn til nogenledes Subsistence i hendes Enke-Sæde, saa skal og bemeldte Christian Bonny paa allerhøystbemeldte Hans Kongelige Mayestæts allernaadigste Approbation hermed være forbunden til at give afgangne Johannes Gudenschwagers Enke en Svenne Løn, saa længe hun lever i Enke-Stand, da Hans Hustrue, om han nogen efterlader sig, og hun ham overlever, samme Subsistence hos Eftermanden kan forvente.⁴⁶

Det hadde altså vært skikk og bruk å betale en svannelønn som enkepensjon for stadsmusikanter i Bergen. Mange steder var det vanlig å gifte seg med forgjengerens enke, men Bonny gjorde ikke det, og sitatet ovenfor tyder på at det kanskje ikke var vanlig i Bergen.

Fra 1759 og til embetet ble avskaffet 1. januar 1848 var det altså bare én stadsmusikantmester i Bergen. Bonny fikk imidlertid en vanskelig start som enemusikant. Allerede samme høst sendte han en *Memorial* til kongen hvor han klaget over sin elendige økonomiske situasjon. Han hadde mistet alt han eide i brann, også hus som han hadde kjøpt året før for lånte penger, formodentlig også sine instrumenter. Han var derfor “geraadene udi Gielbunden Tilstand og yderlig fattigdom”. Videre klaget han over at inntektene var sterkt redusert, fordi få eller ingen bestilte hans tjenester “enten til Bryllupper eller Andre Vert skaber”. Han var likevel nødt til å ha et stort antall folk i sin tjeneste på grunn av de kirkemusikalske plikter ved kirkelige fest- og høytidsdager, og dersom han likevel fikk bestilling på bryllupsspill. Bonnys memorial var egentlig en søknad om å bli tilkjent bryllupsavgift når det ikke ble brukt musikk ved bryllup og andre fester, “saaledes som det Stadt Musicanten udi vores Kongel. Residentse Stæd Kiøbenhavn aller naadigst er forunt”.⁴⁷ Søknaden ble ikke innvilget. Derimot fikk han bevilget 60

45. Volle 1979, s. 48. Kopi av den kongelige konfirmasjon er gjengitt på s. 142, men med unøyaktig kildeangivelse. Det er den samme som finnes i RA. Danske kanselli. D 30. Norske Registre. 1759, nr. 472, fol. 793a–794a. Mikrofilm S 16/5115, men håndskriften er forskjellig. Sitatet er fra fol. 793a.

46. RA. Danske kanselli. D 30. Norske Registre. 1759, nr. 472, fol. 793b/794a. Mikrofilm S 16/5115.

47. BBA. Magistratens arkiv. Kongebrevbok nr. 11, 1755–1767, fol. 155b. Bryllupsavgiften det henvises til ble innført i København i 1728 og varte til 1796. I Ribe ble den innført allerede i 1699, i Århus i 1738. Modellen fantes i flere nordtyske byer (Hamburg, Lübeck, Rostock). Kristiansand innførte bryllupsavgift i 1704. Mange byer søkte Danske kanselli om å innføre avgiften, men det lyktes ikke flere å få “dette kongelige privilegium”, jf. Koudal, 2000, s. 157. For Kristiansands vedkommende er det usikkert hvor lenge avgiften besto. Stakkeland gjengir i sin bok en rekke privilegiekonfirmasjoner. Den er ikke omtalt hverken i 1752, 1777 eller i 1795, jf. Stakkeland, 1990, s. 73, 78 og 96/97.

riksdaler årlig lønn fra byens tre hovedkirker: “[...] for Musiqve paa Høytids og andre Hellige Dage at opføre, saaledes som Brug haver været, nyde Tredsinstyve Rigsdaler aarlig Løn.”⁴⁸ Hvor lenge dette hadde vært vanlig praksis tidligere, fremgår ikke av svaret fra Danske kanselli. Det var opp til magistraten å avgjøre fordelingen av de 60 riksdalerne kirkene imellom: “Og da der af følger, at hver af de bemeldte Kirker tilkommer altsaa den 3^{die} Deel, som er 20 Rd^l aarligen at betale til bemelte Instrumentist Mons^t Bonny”, het det i Magistratens brev til Korskirken av 23. januar 1760, hvor han ble bedt om å betale Bonny for 1759 “og ligeledes aarligen herefter imod Qvittance”.⁴⁹ Brevet henviste til reskript av 19. oktober 1759. Beløpet ble altså likt fordelt, noe som fremkom av kirkeregnskapene i tiden deretter.

Om Bonny finnes det for øvrig langt flere opplysninger enn om Gudenschwager. Det skyldtes bl.a. Bergens Adresseavis, som ble utgitt fra 1765. Avisen refererte jevnlig fra feiringer av kongelige og andre offisielle festdager, hvor stadsmusikanten medvirket (jf. nedenfor). Skuddårsdagen 1768 annonserte Bonny at han hver mandag og fredag aften fra fem til syv aktet å holde konsert i sitt hjem for 2 mark per person, “hvormed denne Dags Aften giøres Begyndelse”.⁵⁰ Trolig betraktet han konserter som en mulig ny inntektskilde (jf. kap. 6). Dette var Adresseavisens første annonse for en offentlig konsert i Bergen, men slike konserter kan også ha vært gitt tidligere, kunngjort ved plakater.

Hvor dyktig Bonny var som musiker er vanskelig å avgjøre. I 1781 harsellerte Claus Fasting i sine *Provinzialblade* over “stadsmusikken” og felte en knusende dom. Han skildret den som “her paa stedet afskyelig uden exempel” og ga en beskrivelse som underbygget dette:

Nylig var jeg buden at anhøre Musik av disse Stympere paa en Vens Fødselsdag. Maatte denne Ven heller aldrig have været født til Verden for den Qual, han har voldet mig! Sex Karle med Spyd og Buer traadde ind i Værelset, og væbnede sig grusom til Striden. Man stemte hvert Instrument, det er at sige, man forstemte det. Man tog en Trio ud; Himmel og Jord hvilken Trio! To Stemmer vare av eet Partie, og den 3die hørte Gud veed til hvilket andet. To Stemmer vare av Dur og den 3die av Mol. Hvilken Forskrækkelse; Man begyndte allerede at spille. Hver Tone var som Svins Grynten, og Ulves Tuden. Jeg følte ubeskrivelig, og Angestens Sved dryppede mig av Ansigtet; Endnu vedbleve disse Mordere uforstyrrede. Jeg maatte forlade Værelset, og Forskrækkelsen hørte tilsidst op. Kun Bassisten havde en Linie forud for hans Brødre, og den lod han ubrødelig høre til Enden for ikke at glemme en Tøddel av sit Pensum.⁵¹

Stadsmusikken besto nettopp av Bonny, hans svenner og læregutter. Den sterkt negative omtalen tyder på at hverken stadsmusikanten selv eller hans personale var noe særlig til utøvere, men her kan det også ha dreid seg om ulike stiloppfatninger og ikke bare om mindre dyktige

48. BBA. Magistratens arkiv. Kongebrevbok nr. 11, 1755–1767, fol. 155b.

49. SAB. Prestearkivene. Korskirken sokneprest. I.2.b. Kopibok, inn, nr. 3, 1756–1820, fol. 38a og b, brev til kirkevergen 23.01.1760.

50. BA. 29.02.1768.

51. Fasting 1781, gjengitt i Flugsrud 1979, s. 363.

musikere. Bonny og hans menn var skolert innenfor barokkens håndverksideal, mens Fasting hadde et mer moderne musikkestetisk grunnsyn (mer om dette i kap. 4). Bonny kan ikke ha vært noen fremragende utøver, men han var tilsatt i et embete hvor allsidighet var idealet, og han var sannsynligvis fysisk redusert da den siterte hendelsen fant sted (se neste avsnitt).

Embetet var en stadig kamp for levebrødet, og Bonny hadde flere inntekter ved siden av. I årene 1773–78 fungerte han som organist i Mariakirken. I 1777 ble han anmodet om å slutte og søkte, på grunn av sin “Svagelighed og slette helbreed”, om å beholde halvdelen av den faste lønnen i pensjon, “som en liden hielp i min tiltrædende Alder, og det mig paalagde Svagheds Kors” (se kap. 3).⁵² Bonnys helse var altså svekket i slutten av 1770-årene. Hans slette ettermæle som musiker, som i stor grad skyldes Fastings uttalelse, kan ha hatt sammenheng både med dette, og at han representerte en allsidighet og et musikkensyn som sto i motsetning nyere og mer moderne krav til spesialisering og instrumentale ferdigheter.

En annen ekstraintekt for Bonny var engasjement i det harmoniske selskap, som besto av musiserende liebhavere. Selskapet ble stiftet i 1765 (se kap. 4). Stadsmusikanten fikk nå en ny inntektsmulighet sammenlignet med forgjengerne i embetet. Hans medvirkning var nødvendig både for å få et stort nok orkester, og fordi det trengtes musikkkyndige på enkelte instrumenter. Trolig ble han engasjert allerede da selskapet ble opprettet. Bonnys musikantsvenn Samuel Lind var f.eks. selskapets første “adjungerede” anfører eller konsertmester. Han fungerte til 1769 og døde året etter (se nedenfor og kap. 4).⁵³ Det er ikke dokumentert at Bonny selv medvirket i selskapets orkester, men svenner og læregutter ble engasjert. Den første avtalen som er bevart mellom selskapet og Bonny omfattet kun svennene. Den stammer fra 1785 og var antagelig en formalisering av hevdvunnen praksis. På dette tidspunktet var Ole Rødder (Bonnys etterfølger i embetet) anfører i orkestret.

Ut fra Fastings syn på stadsmusikken er det nærliggende å spekulere over om Bonny kanskje ikke var ønsket i selskapets orkester, fordi han ikke var god nok.⁵⁴ I 1785 var han trolig enda mer svekket helsemessig enn åtte år tidligere. Det kan ikke utelukkes at han medvirket i orkestret i selskapets første år. Trolig spilte han i så fall et blåseinstrument. Jeg antar at Bonny først og fremst var messingblåser, ikke fiolinist. Den eneste dokumentasjon jeg har funnet på hva slags instrument han spilte stammer fra 1768, da Adresseavisen meldte at han musiserte fra kirketårnet (se nedenfor). Sannsynligvis spilte han også fiolin, men ikke på samme nivå

52. SAB. Stiftamtmanden i Bergen. Brev og dokument vedk. Mariakyrkja 1774–1788. Lnr. 2083. 2, fol. 194a, brev fra Bonny datert 28.02.1777.

53. Berg og Mosby 1945, s. 93.

54. Fasting var sekretær i det harmoniske akademi og fungerte muligens som cembalist i akademiets orkester (se kap. 4).

som Lind eller Rødder.

Bonnys hustru døde i 1784.⁵⁵ Det ble ikke holdt offentlig skifte etter dødsfallet.⁵⁶ Paret hadde ingen barn. Da Bonny selv døde i 1789, hadde han testamentert alt han eide til en Hans Henrich Schmidt, som kunne fremvise kongelig konfirmasjon på at han var innsatt som ene-arving. Uheldigvis for ettertiden brydde skifteretten seg derfor ikke om å registrere og vurdere boet.⁵⁷ Vi vet derfor ingen ting om Bonnys økonomiske situasjon da han døde, og hva han etterlot seg av instrumenter og andre eiendeler. Testamentet viser imidlertid at han var opptatt av å få en standsmessig begravelse. Han hadde ikke gjeld. Overskuddet etter begravelsen, “saae vel Faste som Rørende Eyendeele” tilfalt arvingen.⁵⁸ Auksjon over Bonnys eiendeler ble annonsert i Adresseavisen 15. august 1789:

Mandagen den 17de Augustii [...] bliver Auction foretaget efter afdøde Stads-Musicant Christian Bonny i hans forhen iboende Huus paa Markeveien over adskillige Musicalier, som og forskjellige gode og velconditionerede musicalske Instrumenter, tillige med adskillige Boehave.⁵⁹

Antagelig hadde han en ikke ubetydelig notesamling. Noe av bruksmusikken kan han ha skrevet selv. Instrumentsamlingen kan også ha vært ganske stor, sannsynligvis både variert og velholdt. Variasjon var nødvendig ut fra de oppgaver stadsmusikanten var tillagt, og kanskje hadde han også hatt god nok økonomi til å anskaffe seg brukbare instrumenter. Han var imidlertid ikke avhengig av å dekke alle tjenestens behov med sitt eget instrumentarium. Også musikantsvenner eide instrumenter (se nedenfor). Muligens fikk ikke Schmidt kjøpere til alle instrumentene ved auksjonen i 1789. Noen år senere bekjendtgjorde en Schmidt auksjon over “endeel Løsøre-Effector og musikalske Instrumenter” i Adresseavisen.⁶⁰ Hvorvidt dette virkelig dreide seg om Bonnys arving, er ikke mulig å si med sikkerhet, men det er ikke usannsynlig. Instrumenter ble uhyre sjelden omtalt i forbindelse med auksjoner, som vanligvis ble annonsert i avisen.

Ole Rødder

Christian Bonny ble som nevnt etterfulgt av Ole Rødder, som var av stadsmusikantslekt. Hans oldefar (Poul Rødder) og farfar (Peter Rødder) hadde begge vært stadsmusikant i Christiania. Faren Peter Rødders yrke kjenner vi ikke, men en av hans halvbrødre, Morten Rødder, fungerte

55. Wiesener 1943, s. 109 og DA. *Døde i Bergen 1668–1815*. 22.07.2003.

56. Offentlig skifte var påbudt bare når den avdøde etterlot seg umyndige, fraværende eller utenlandske arvinger, eller når det ikke fantes arvinger, Jf. Imsen og Winge 1999, s. 27 og 378. Ektefellen hadde som tidligere nevnt ikke arverett, men eide halvparten av boet. Avdødes halvpart tilfalt arvingene.

57. SAB. Byfogd og byskriver i Bergen. Bergen skifterett. Skiftejournal nr. 72, 1789–1790, 23.07.1789.

58. BBA. Magistratens arkiv. Kongebrevbok nr. 13, 1779–1789, fol. 279a.

59. BA. 15.08.1789. Det ble trykt kataloger til auksjonen, men disse er ikke funnet og er trolig gått tapt.

60. Ibid. 18.05.1799.

en tid som musikanter på Bragernes før han ble sorenskriver i Ryfylke.⁶¹ Ole Rødder var antagelig født på Østlandet i 1744. I 1760 eller 1761 giftet han seg med Anna Stoltenberg. De fikk svært mange barn, men bare seks levde ved farens død i 1806.⁶² Rødder var en av svært få norskfødte innehavere av stadsmusikantembetet i Bergen. Han tilfredstilte demed kravet om å være født i helstaten.

Bonny ble begravet 12. juni 1789. I henhold til det kongelige reskript av 1780 skulle dødsfall straks innberettes til Danske kanselli. Magistratens innberetning var datert 20. juni.⁶³ Rødder hadde på dette tidspunktet allerede søkt embetet, og magistraten anbefalte søknaden. Anbefalingen var innført i kopiboken to dager tidligere, 18. juni (adressat ikke angitt). Den henviste til Rødders ansøking, hans “gode Forhold og ugemeene Ferdighed i Musikken”, til at han i noen år hadde vært konsertmester i det *Musikalske Akademie*, til at han også hadde besørget stadsmusikanttjenesten “i den da svagelige og nu afdøde Stads Musikoum [sic] Bonniss Stæd”, til hans dyktighet, og endelig til at han var ønsket av de musikkelskende i byen.⁶⁴ Rødders søknad har ikke latt seg oppspore, men bestallingen (kopierte i Bergen 5. oktober 1789) viser flere interessante trekk. Den ledige stillingen var straks etter Bonnys død anmeldt til overhoffmarskalken:

[...] der behagede at tilskrive Os [dvs. kongen], at ingen af Capellet dertil havde anmeldt sig, og at han intet hafde imod, at denne gis til Ole Rødder, som samme har ansøgt, [...] saa antage og beskikke Vi her bemelte Ole Rødder, der paa sin Duelighed og gode Opførsel forud har aflagt Prøver, og desuden har de Egenskaber som Indfødes Retten anordner, til eene Stads Musicant i Bergen. [...] Dernæst haver han ogsaa at være denne Byes Øvrighed hørsom[?] og lydig, og ellers at forholde sig i denne Tieneste saaledes at saavel Stads som Kirke - Musikken stedse tilstrækkelig og med duelige Svende og Dreng, der af ham med al Flid underviises, samt med gode Instrumenter og i alt, bedre end forhen, bliver forsynet, altsammen i Overeensstemmelse med Hans Kongelige Majestætes aller-naadigste Villie at udbrede en bedre Smag i Kiøbstædernes Musik [...].⁶⁵

Pålegget om at både bymusikken og kirkemusikken måtte bli bedre enn den hadde vært tidlige-

-
61. Poul Rødder ble beskikket til stadsmusikant i Christiania i 1660 og fikk kgl. konfirmasjon i 1664. Da han døde i 1672, arvet sønnen Peter (1657–1701) privilegiet og fikk kgl. konfirmasjon i 1676. Peter Rødder var gift to ganger. I sitt første ekteskap fikk han bl.a. sønnen Morten Rødder (1682–1761), som senere ble sorenskriver i Ryfylke. Det har vært antatt at Ole Rødder var Morten Rødders sønn (jf. *Norsk slektshistorisk tidsskrift*, Oslo 1978, s. 222), men dette synes ikke å ha vært tilfelle. Ole Rødder var ifølge G. Wersland sønn av Morten Rødders halvbror Peter Petersen Rødder (f. 1690), jf. Wersland 1960, s. 2. I Werslands slektsoversikt kalles Ole Rødder for Ole Petersen Rødder, jf. *ibid.* s. 10.
 62. Ifølge Wersland ble ekteskapet inngått 31.10.1780, mens Wiesener oppgir samme dato år 1781. Antall barn er usikkert. Wiesener (*Dødsfald i Bergen*) oppgir 19. Opplysningen er basert på dødsannonsen i Bergens Adresseavis etter Anna Stoltenbergs død i januar 1802. Werslands slektsoversikt oppgir 14 barn. To var født før familien kom til Bergen. Søk i DA har gitt 13 treff, dvs. 15 barn i alt, og samme navn som hos Wersland, med ett unntak. Tallet 15 virker derfor mest sannsynlig. Jf. Wiesener 1925, s. 216; Wersland 1960, s. 10 og DA. *Døpte i Bergen 1668–1815*. 16.06 og 22.07.2003.
 63. BBA. Magistratens arkiv. Kopibok nr. 15, 1785–1789, fol. 227a.
 64. *Loc. cit.*
 65. BBA. Magistratens arkiv. Attestbok. H.a.11a, 1785–1803, fol. 99b.

re kan ses som et tegn på at myndighetene ikke hadde vært fornøyd med Bonny. Dette inkluderte kvaliteten på svenner og læregutter, og på instrumentene. Alt måtte forbedres, også for å tilfredsstille kongens krav til god musikk i kjøpstedene. Det siste var trolig mer en talemåte enn en praktisk realitet og hadde muligens sin bakgrunn i reskriptet av 1780.

Det kan godt tenkes at Rødder flyttet til Bergen fordi han så muligheten for et ledig stadsmusikantembete. Akkurat når han kom til byen er uvisst. Mye tyder på at det var høsten 1783. I sin anbefaling av Rødder hadde magistraten henvist til hans virke som konsertmester i “det Musikalske Akademie”.⁶⁶ I mai 1783 hadde akademiet besluttet å ansette en lønnet fiolinist. Dette skjedde, men referatet fra oktober samme år anga ikke vedkommendes navn.⁶⁷ Sannsynligvis var det Rødder, som trolig ble assisterende konsertmester eller “adjungeret” under Haslund (se kap. 4). 22. desember samme år ga han konsert i Altona (selskapets konsertsal) “med adskillige Obligat-Sager” (jf. kap. 6).⁶⁸ Der ble han assistert av harmonistene. På dette tidspunktet oppholdt han seg altså i byen.⁶⁹ I 1785, etter Haslunds død, overtok han formelt funksjonen som konsertmester, jf. protokollen fra oktober 1785: “Effterat Akademiet altsaa, ved en ny Aftale med Hr. Ole Rødder, som har tilkiøbt sig Store Altona af byskriver Frøchen.”⁷⁰ Her er det tydelig at han hadde vært ansatt tidligere. Nå ble han titulert “Concertmester”.⁷¹

Norges musikkhistorie, bind 1 antar at Rødder var stadsmusikantsvenn i 1785, da han ble akademiets konsertmester.⁷² Selv tror jeg ikke det var tilfelle. Riktignok fungerte han som stadsmusikant for Bonny på slutten av hans levetid, og han hadde sannsynligvis den nødvendige svenneutdanning, ellers er det tvilsomt om han ville ha fått kongelig konfirmasjon på ansettelsen i 1789. Kongen hadde imidlertid mulighet for å gi dispensasjon. Det harmoniske akademis vedtak om engasjement av de to i årene mellom 1785 og 1789 tyder på at han ikke var Bonnys svenn. Akademiet avtalte direkte med Rødder. Dersom han var Bonnys svenn, ville avtalen sannsynligvis ha gått gjennom ham. Bonnys avtale i 1785 inneholder intet om

66. I 1775 fikk *Det harmoniske Selskab* kongelig bevilling til å kalles *De frivillige Harmonisters Academie*, jf. Berg og Mosby 1945, s. 42.

67. UBB. Ms. 527a, [s. 43]. Manuskriptet er hverken foliert eller paginert på grunn av brannskade. Jeg har valgt å paginere hver enkelt side. Pagineringen starter på første side etter tittelsiden.

68. BA. 20.12.1783.

69. Ifølge Wersland ble Rødders andre barn født 14.09.1783. Dåpen er ikke registrert i noen av de bergenske kirkebøkene. Han må ha kommet etter midten av september 1783. Jf. Wersland 1960, s. 10.

70. Store Altona lå på samme sted som Hotell Augustin i dag, mellom C. Sundtsgate og Strandgaten. Huset var byens auksjonslokale fra tidlig på 1700-tallet og konsertlokale fra 1774. Ifølge Bergen byleksikon (Hartvedt, 1994, s. 67) kjøpte Rødder gården allerede i 1774, men panteregistret i Bergen viser at kjøpet fant sted i 1785 (jf. SAB. Byfogd og byskriver i Bergen. Realpanteregistre. Ca. 1732–1820, 7.–12. rode, rode 7 nr. 25). Dette tidspunktet stemmer med formuleringen i akademiets protokoll.

71. UBB. Ms. 527a, [s. 47].

72. Vollsnes 2001, s. 336. Oppfatningen kan være basert på Berg, som hevder det samme, jf. Adolph Berg 1945, s. 47.

Rødder. Bonny var åpenbart ikke aktuell som ny konsertmester i akademiets orkester, slik han heller ikke hadde vært tidligere.

Rødder hadde altså et betydelig engasjement i det harmoniske akademi allerede før han ble stadsmusikant. Fra 1785 da han ble eier av Store Altona leide han ut konsertlokale og andre værelser til selskapet. Samme høst ble han akademiets notearkivar. Konsertmesterstillingen innebar å lede prøver og konserter, bestemme orkestrets repertoar og fordele stemmer til de spillende. Alt tyder på at Rødders engasjement i selskapet var det samme over en lang rekke år. Da han ble stadsmusikant i 1789, fikk han også ansvaret for dansemusikken ved akademiets ball og skulle i hvert fall fra 1791 stille med fire svenner ved hvert ball.

Da det dramatiske selskap i Bergen ble opprettet i 1794, ble Rødder også engasjert av dette (se kap. 5.) Det nye selskapet samarbeidet fra første stund med “de Herrer Harmonister”, fordi musikk var nødvendig ved teaterforestillingerne. Allerede en måned etter selskapets stiftelse ble harmonistene tilskrevet om direksjonens ønske:

[...] saasart mueligt at underrettes om, hvor mange, og hvilke, af Hr Stads Musicus Rødders Folk dHr Harmonister maatte ansee nødvendige, til at gjøre Selskabets Musique saa fuldstændig, som Omstændighederne tillade det; for desaangaaende i Tide at kunne handle med hr Rødder.⁷³

På dette tidspunktet besto de aktive harmonister av bare 9 personer, alle liebhavere. Om alle disse kunne medvirke ved det dramatiske selskaps prøver og forestillinger var umulig å si på forhånd. Antallet engasjerte musikere lot seg derfor ikke fastsette “førend den Tiid et Støkke skal opføres. Da vil ogsaa best bemærkes hvor mange af Stads Musicantens Folk derforuden maatte behøves; hans egen Person, som første Fiolin, er alletiid nødvendig”.⁷⁴ Spørsmålet om hvor mange og hvilke av stadsmusikantens folk som behøvdes i det dramatiske selskaps orkester later derfor til å ha vært vanskelig å avgjøre. I brev fra harmonistene 26. april 1794 het det at “dette er en Sag, der ikke herved saa bequemeligen lader sig afgjøre, eller med den Visshed, som ved en mundtlig Samtale. En Sammenkomst, i den Anledning, tør vi altsaa udbede”.⁷⁵ Resultatet av drøftingene kjenner vi ikke, for avtalen ble ikke gjengitt i protokollen.

Rødder fortsatte som konsertmester i begge selskaps orkestre, i navnet til 1805, men i praksis til 1802. Han ble erstattet av den danske fiolinisten Johan Henrich Paulson,⁷⁶ som trolig hadde bodd i byen siden 1799 (jf. senere kapitler). Rødder spilte fortsatt med i orkestrene et par

73. TA. UiB. Ms. 220a/1, s. 9, brev av 28. mars 1794. I protokollen står det at dette brevet ble *tilbagetaget* på harmonistenes anmodning.

74. TA. UiB. Ms. 220a/1, s. 10, brev fra det harmoniske selskap av 27.03.1794. Dette var svar på et brev fra direksjonen i det dramatiske selskap datert 24.03.1794.

75. Ibid., s. 12.

76. Navnet er i litteraturen skrevet på forskjellige måter. Når jeg bruker “Paulson”, er det fordi han selv brukte denne skrivemåten, jf. signatur i det harmoniske selskaps protokoll, UBB. Ms. 527a, [s. 74].

sesonger til (se nedenfor, dessuten kap. 4 og 5). Det siste året medvirket han ikke lenger selv, men var fremdeles notearkivar i det harmoniske akademi og sto for utleie av konsertsalen. De økonomiske vilkår forbundet med engasjementene i det harmoniske akademi og det dramatiske selskap blir gjennomgått nedenfor.

Rødders hustru Anna Stoltenberg døde i 1802. Paret hadde umyndige barn, og boet gikk derfor til offentlig skifte.⁷⁷ Innbo og løsøre ble taksert til 300 rdlr. Instrumenter og musikalier ble holdt utenom, likeledes stadsmusikantens personlige klær. Dette var egentlig mot lovens bestemmelser, men ble antagelig akseptert fordi instrumenter og noter var det som skaffet stadsmusikanten hans livsgrunnlag.⁷⁸ Formuen (innbo og løsøre) ble taksert til 2.300 rdlr., hvorav huset Altona utgjorde 2.000. Men gjelden var på hele 2.204 rdlr. Etter at skifteomkostningene var dekket, ble det 90 rdlr. å fordele på ektemannen og arvingene. Rødder søkte imidlertid om å få disponere barnas arv: “at det som maatte andsees til Overs for Miine 6 Børn, Maatte tillegges Mig som fader, til deres Opdragelse.”⁷⁹ Jeg har ikke funnet noen uttalelse fra skifteretten om dette.

Da Rødder selv døde i 1806, var flere av barna fremdeles umyndige. Ved skiftebehandlingen ble boets eiendeler registrert stort sett rom for rom, slik at det er mulig å danne seg et inntrykk av hvilke rom den private boligen besto av: 2 stuer, kjøkken, soverom og kammers i første etasje. Videre er angitt “ovenpå”, men ingen romspesifikasjon. Verdi ble påført for hver enkelt gjenstand eller for grupper av gjenstander (sølv og smykker). Det registrerte “blev derefter, efter den Afdødes og Arvingernes Forlangende overdraget Hr. Marcus G Ohl [tilsynsmannen, som var organist i Nykirken] for samme ved Auction at afhænde”.⁸⁰ Samlet verdi for innbo og løsøre, samt personlige klær, utgjorde 193 rdlr., og for instrumentene 15 rdlr. Trekkes disse fra resten av innboet, blir det 178 rdlr. igjen. I 1806 var verdien av innboet dermed betydelig redusert sammenlignet med 1802. Auksjonen, som ble holdt 13. oktober 1806, innbrakte imidlertid en nettoinntekt på hele 334 rdlr.⁸¹ Auksjonsprotokollen er som nevnt for-

77. SAB. Byfogd og byskriver i Bergen. Bergen skifterett. Skifteakter. Pakke 75, 1802, 7. mars.

78. Ifølge Alan Hutchinson forutsatte loven at alt i boet skulle registreres, men dette ble ofte ikke etterlevd i praksis. “Det finnes ingen lovhjemmel i skifteforvaltningen om at ting kan utelates for å sikre de etterlattes livsgrunnlag. Derimot er det en forutsetning innen konkurslovgivningen at den skyldige ikke skal stå fullstendige ribbet tilbake”. På 1700-tallet skilte man ikke mellom skifte og konkurs. De var lovmessig blandet sammen. En forordning av 1769 skulle imidlertid hindre folk i å bli fratatt “den gryte de laget sin mat i, den båt de ror for å trekke en fisk av sjøen, med videre det som de uomgjengelig behøver til livets opphold og legemets skjul.” Jf. Hutchinson 2001, s. 228.

79. SAB. Byfogd og byskriver i Bergen. Bergen skifterett. Skifteakter. Pakke 74, 1802, 8. mars.

80. SAB. Byfogd og byskriver i Bergen. Bergen skifterett. Skiftejournal nr. 92–93, 1805–1807, 12.09.1806.

81. SAB. Byfogd og byskriver i Bergen. Bergen skifterett. Skifteakter. Pakke 81, 1806. Designasjon over sluttede og avsluttede skifter for 1806, nr. 27. Auksjonsdato for Rødder er angitt her. Se også skifteprotokoll nr. 7a, 1796–1826, fol. 356b.

svunnet. Vi kjenner derfor ingen detaljer, f. eks. hvem som kjøpte hvilke instrumenter og musikalier, til hvilken pris. For øvrig var det ikke uvanlig andre steder at stadsmusikantenes instrumenter og musikalier ble overtatt av svennene.

Ved skifteregistreringen i 1802 hadde familien to tjenestepiker. Kun én hadde krav i boet i 1806. Også dette kan tyde på at de økonomiske og materielle kår hadde forverret seg etter hustruens død.⁸² Om årsaken var at embetet kastet mindre av seg fordi Rødder var fysisk svekket på slutten, om markedet for stadsmusikantens tjenester hadde endret seg, eller om andre inntektsmuligheter var blitt dårligere, er umulig å si. Det kan ha skyldtes en kombinasjon (jf. reduserte inntekter i det harmoniske og dramatiske selskap). Skiftebehandlingen var for øvrig en omfattende prosess som ikke ble avsluttet før i 1809.⁸³

Rødder fikk for øvrig en standsmessig begravelse. Nærmere 70 rdlr. gikk med til å dekke omkostningene. I tillegg kom store utgifter forbundet med løsøreauksjonen og skiftet, og til å administrere boet inntil skiftet var oppgjort. Bare tilsynsvergens lønn og utgifter i 3 år utgjorde hele 433 rdlr. (inkludert utgiftene til begravelsen), mens skifteomkostningene utgjorde 60 rdlr. Disse utgiftene, samt musikernes tilgodehavender (se nedenfor) og renter av pantegjeld i forbindelse med eiendommen Altona ble dekket i sin helhet, mens øvrige kreditorer kun fikk dekket deler av sine krav.⁸⁴ Selv om Rødders økonomiske kår forverret seg de siste årene, og selv om hans dødsbo var insolvent, døde han likevel ikke som en fattig mann. Boet gir inntrykk av en middels økonomisk og sosial status, men han var ikke velstående. Utleievirksomheten i Altona (auksjonslokale, konsertlokale og herberge) må ha gitt betydelige inntekter i tillegg til stadsmusikantembetet. Om han hadde levd på større fot enn inntektene ga rom for er

82. Wiesener har oppgitt at Rødder giftet seg igjen (Wiesener 1943, s. 112), men skiftebehandlingen omfattet ingen hustru, kun arvinger (barn).

83. Den langvarige behandlingen hadde antagelig sammenheng med at mange hadde krav i boet, og med en tvist vedrørende salget av huset. Jf. SAB. Byfogd og byskriver i Bergen. Bergen skifterett. Skifteprotokoll nr. 7a, 1796–1826, fol. 356a–358a. Den store gjelden i 1802 er allerede omtalt. Ved avslutningen av Rødders skifte var gjelden på hele 1418 rdlr., mens formuen bare beløp seg til 1240 rdlr. Boet var med andre ord insolvent, med et underskudd på 178 rdlr. Huset er ikke oppført som inntekt i dokumentene. Ifølge panteregistret ble det solgt umiddelbart etter Rødders død. I 1804 var det pantsatt for hele verdien, og kjøperen i 1806 overtok de samme heftelser. Jf. SAB. Byfogd og byskriver i Bergen. Realpanteregistre. Ca. 1732–1820, 7.–12. rode, rode 7 nr. 25. Skjøtet ble publisert 21. oktober 1806. Rødder døde 1. september. I skifteprotokollen er imidlertid kjøperen oppført med “Debet til Boet med tilkjendte Omkostninger” på 855 rdlr. Salget av huset ga dermed en viss inntekt i boet. Jf. Skifteprotokoll nr. 7a, 1796–1826, folio 356b. Av skiftebehandlingen fremgår at det ble en tvist mellom boet og kjøperen angående kjøpesummen for Altona, jf. fol. 357a og b. Tvisten kostet boet i alt 96 rdlr., 2 mk. og 11 sk.

84. Skifteprotokollen har som regel kun navn og beløp, intet om hva fordringene gjaldt. Nærmere gjennomgang av skiftedokumentene vil kunne gi utfyllende opplysninger, men arbeidet er svært omfattende og altfor tidkrevende. Som en kuriositet kan nevnes at to av tilsynsvergens utgiftsposter dreide seg om barnas skolegang, den første *den yngste Datters Skolelære*, den andre *Børnenes Skolegang*, jf. SAB. Byfogd og byskriver i Bergen. Bergen skifterett. Skifteprotokoll nr. 7a 1796–1826, fol. 357.

ikke godt å si. Underskuddet i boet skyldtes utgiftene i forbindelse med prosessen vedrørende eiendommen og selve skiftebehandlingen.

Hvilke instrumenter Rødder etterlot seg vil bli gjennomgått nedenfor. Det er verdt å merke seg at registreringen i forseglingsjournalen da dødsfallet ble anmeldt til skifteretten inneholdt flere instrumenter enn dem som ble registrert og vurdert i skiftejournalen tolv dager senere.⁸⁵ En sannsynlig årsak er at de utelatte instrumentene (for det meste blåseinstrumenter, Rødder selv var først og fremst fiolinist) tilhørte svenner og læregutter som inngikk i stadsmusikantens husholdning. Deres instrumenter må ha befunnet seg i Rødders hus ved dødsfallet, men de måtte holdes utenfor den videre behandling av boet.

Svenner og læregutter

Det er ikke funnet kontrakter mellom bergenske stadsmusikanter og deres svenner eller læregutter. Slike kontrakter synes i liten grad å være bevart i Norge. Vi kjenner én som stammer fra Trondheim i 1715. Den angir bl.a. en læretid på tre år, og at læregutten skulle holde “sig self med Kost, Klæder, Instrumenter og hvad mere uden min information kan være behørig at være anskaffelig”.⁸⁶ Det er verdt å legge merke til at læregutten skulle holde instrumenter selv (mer om svenner og instrumenter nedenfor).

Hvor mange personer stadsmusikanten i Bergen hadde i sin tjeneste varierte sannsynligvis, avhengig av inntektsmulighetene. Antallet er umulig å fastslå. Kirkebøker og folketellinger gir enkelte personopplysninger om noen av svennene, men langt fra alle, og det er tilfeldig hva som finnes. I 1755 ble ungar og musikantsvenn Berent Michael Høegh viet til enke Ane Margrete Weble i Nykirken, hvor også Bonny ble viet i 1748, noe som muligens kan tyde på at Høegh var Bonnys venn siden de tilhørte samme menighet. Samme år ble musikantsvenn Arent Uckerman viet til pike Elisabeth Didriksdatter, i Domkirken. Det behøver imidlertid ikke å bety at han var Gudenschwagers venn. Sistnevnte tilhørte Korskirken menighet.⁸⁷ Mellom 1758 og 1762 fikk paret tre barn, det siste oppkalt etter Christian Bonny, som på dette tidspunktet var blitt eneste mestermusikant. Uckerman døde i Bergen i 1792, 82 år gammel.⁸⁸

Samuel Lind (f. 1727) var først Gudenschwagers venn. I 1758 giftet han seg i Korskirken med Gudenschwagers datter Dorothea, som døde i barsel allerede i 1759 etter å ha fått en datter. I 1760 giftet han seg på nytt, med Anna Sophia von Horn og fikk en sønn i 1766. Lind

85. SAB. Byfogd og byskriver i Bergen. Bergen skifterett. Forseglingsjournal nr. 5, 1802–1807, fol. 11a. Forseglingsforretningen skjedde 1. september 1806. Skiftejournal nr. 92–93, 1805–1807. Registrering og vurdering av 12.09.1806.

86. Hernes 1952, s. 241/242, gjengitt i Stakkeland 1983, s. 12.

87. DA. *Vigde i Bergen 1663–1816*. 16.06 og 20.06.2003.

88. DA. *Døypete i Bergen 1668–1815*. 16.06.2003. *Døde i Bergen 1668–1815*. 23.07.2003.

fortsatte som musikantsvenn under Bonny, men døde i 1770.⁸⁹ En annen venn var Johan Henrich Christ. Apoldti, som i 1764 giftet seg i Domkirken med Anne Marie Due. Samme år fikk de en sønn, og nok en sønn i 1766.⁹⁰ Gjennom Adresseavisen har vi opplysninger om en av Bonnys svenner ved navn Carl Magnus Due, som døde 1769.⁹¹ Bonny mistet altså to av sine svenner med kort tids mellomrom. Due og Lind vil bli omtalt i et eget avsnitt nedenfor.

Også andre av Bonnys musikanter gir Adresseavisen opplysninger om. I 1775 kunngjorde Bonny at “Lars Kiærulff ikke længere er i hans Condition som Musicant Svend, men derfra entlediget formedelst indtrufne Aarsager”.⁹² Samme Kierulf fungerte senere som danselærer i byen, og han hadde tidligere vært i Trondheim.⁹³ Kierulf giftet seg med Margrethe Gudenschwager i 1780 og fikk syv barn mellom 1780 og 1792.⁹⁴ Musikantsvenn Daniel Crometie Didrichsen ble i 1777 viet i Domkirken til “qvinde” Else Bucher. De hadde allerede i 1776 fått en datter, og to døtre til ble født i 1778 og 1779.⁹⁵ I 1783 ble nok en musikantsvenn, Ole Calman Lassen, viet til pike Marie Bolt. De fikk tre barn mellom 1784 og 1788.⁹⁶ Den siste jeg har funnet er Peter Eberg, som i 1787 fikk en datter med sin forlovede, Carolina Wilhelmine Luft. Dette var den samme Peter Eberg som i 1793 ble stadsmusikant og kantor i Trondheim. Johan L. Horneman opplyste i 1860 at Eberg var født i Bergen, at han tidlig ble foreldreløs og at andre tok seg av ham, “og da han viste nogen musikalsk begavelse, blev han undervist i musikk”.⁹⁷

I 1777 kunngjorde en fiolinmaker Lars Andersen i Adresseavisen, at han hadde reparert to fioliner som hadde tilhørt den avdøde “forrige Instrumentist Sr. Strøm”. Instrumentene var innlevert tre år tidligere, men Strøm hadde dødd før de var ferdige.⁹⁸ Betegnelsen “Instrumentist” tyder på at Strøm også kan ha vært en av Bonnys musikanter.

Vi kjenner altså navnet på ni personer som ganske sikkert var ansatt hos Bonny: Høegh, Uckerman, Lind, Apoldti, Due, Kierulf, Didrichsen, Lassen og Eberg. Alle ble en eller flere ganger titulert musikantsvenn i kirkebøkene, men om samtlige var svenner eller noen var lære-

89. DA. *Vigde i Bergen 1663–1816*. 16.06 og 20.06.2003; *Døde i Bergen 1668–1815*. 21.07 og 23.07.2003; *Døpte i Bergen 1668–1815*. 16.06.2003.

90. DA. *Vigde i Bergen 1663–1816*. 20.06.2003; *Døpte i Bergen 1668–1815*. 16.06 og 20.06.2003.

91. Jeg har ikke funnet slektskap mellom Apoldtis hustru og Carl Magnus Due.

92. BA. 14.08.1775.

93. Ibid. 13.04.1793 og 27.10.1798. Se også Jonsson, *Offentlig musikk i Trondhjem*. År 1771.

94. DA. *Vigde i Bergen 1663–1816*. 20.06.2003; *Døpte i Bergen 1668–1815*. 16.06 og 20.06.2003. Ved dåpen av ett barn ble mors etternavn oppgitt til “Friderichsdtr. Gudenschwager”, hvilket viser at hun ikke var stadsmusikant Johan Gudenschwagers datter.

95. DA. *Vigde i Bergen 1663–1816*. 20.06.2003; *Døpte i Bergen*. 20.06.2003.

96. DA. *Vigde i Bergen 1663–1816*. 20.06.2003; *Døpte i Bergen*. 16.06.2003.

97. Gjengitt i Huldt-Nystrøm 1977, s. 10. Eberg ble døpt i Nykirken 13. desember 1765. Jf. DA. *Døpte i Bergen 1668–1815*. 06.02.2004 og 20.06.2003. Jf. også Vollsnes 2001, s. 237 og 270.

98. BA. 31.03.1777.

gutter, er umulig å avgjøre. I Danmark var det vanligst med én svenn, eller noen få i enkelte tilfeller, men der var det mange små stadsmusikantdistrikter. I Norge var distriktene større. Mye tyder likevel på at antall svenner i Bergen var få. Uckerman, Lind og Apoldti var ansatt samtidig, Due antagelig likeså, men Lind og Due døde omkring 1770. Uckerman og Kierulf må ha vært samtidige. Sistnevnte ble avskjediget i 1775, men kan ha blitt tatt til nåde igjen senere. Lassen og Eberg var også samtidige. Hvor lenge Uckerman var aktiv, vet vi ikke. Strøm ble kun kalt “instrumentist”. Han døde i 1777 eller tidligere. Ut fra kirkebøkene kan vi kun slå fast at musikantene var i byen på bestemte tidspunkt, men vi vet ikke når de kom, hvor de kom fra, og hvor lenge de ble. Mange barnefødsler var vanlig. For enkelte svenner viser kirkebøkene få barn over noen få år, noe som kan tyde på at de ble noen år og reiste videre. Vandrende svenner hørte laugstradisjonen til. Noen få ble resten av livet. Svennenes navn tyder på at de fleste var av norsk, muligens dansk herkomst, mens mestermusikantene nesten alltid var utlendinger.

Da Rødder ble stadsmusikant, overtok han Bonnys svenner og læregutter. Vi vet ikke hvem disse var i 1789, og i årene fremover skjedde utskiftinger. Også for Rødder finnes det bare spredte og tilfeldige opplysninger om hvem han hadde i sin tjeneste. I 1794 døde en svenn ved navn Ole Unger, 46 år gammel.⁹⁹ Adresseavisen annonserte auksjon over hans etterlatte eiendeler,¹⁰⁰ men som tidligere nevnt er auksjonsprotokollen forsvunnet. Det ble ikke holdt offentlig skifte etter ham. Vi vet derfor ikke hva han etterlot seg. Kierulf kan muligens også ha vært Rødders svenn. Høsten 1797 hadde han dessuten i sin tjeneste en svenn ved navn Braunstein, som kan ha vært en vandrende tysk “Gesell”.¹⁰¹

Folketellingen for 1801 viser hvem som var ansatt hos Rødder på dette tidspunktet: én svenn (Gottfried Pheiler 28 år, senere gift med en av Rødders døtre), dessuten tre læregutter. Pheiler var tysk, men læreguttene hadde norsklydende navn: Per Bonde, Ingebrigt Larsen og Martinus Danielsen, henholdsvis 22, 20 og 18 år gamle. Selv var han oppført med hustru og seks barn, dessuten to tjenestepiker.¹⁰²

Et år før sin død avskjediget Rødder en av sine læregutter fordi han hadde krevd inn dansepenger uten hans vitende. Dette var et alvorlig brudd mot lærekontrakten:

Da jeg i den senere tid har erfaret, at Peer Andreas Bonde, som endnu er i min Condition, har i mit navn indkasseret Dansepenge, uden fra mig dertil at have faaet Ordre, og eiheller har leveret det Indkrævede, saa at jeg ved mit rette Bud har faaet ubehageligt Svar, som langt fra ikke er at undres over, da adskillige, uden mit Vidende, tvende Gange ere blevne krævede: derfor anmodes det ærede Publikum, ei at betroe ovenmeldte Bonde det Ringeste, da hans Uefterrettelighed kunde forlede ham

99. DA. *Døde i Bergen 1668–1815*. 23.07.2003.

100. BA. 17.05.1794.

101. UBB. Ms. 527a, [s. 57].

102. DA. *1801-telling for Bergen*. 20.06.2003.

til endnu at gjøre mig et større Tab forinden hans Afreise. Rødder, Stadsmusikus.¹⁰³

Av dem som hadde krav i Rødders dødsbo var musikantsvenn Pheiler, dessuten svennene Niels Erichsen og Martinus Erichsen, som var brødre. De to sistnevnte var kommet til etter folketellingen i 1801. Om de var svenner eller læregutter, er uvisst. Begge var mye lavere lønnet enn Pheiler (mer om lønn nedenfor). I 1801 var Pheiler dessuten oppført som eneste svenn. Antallet svenner kan ha vært det samme i 1806, men dette er usikkert. Alle tre gikk i arv til Rødders etterfølger (se kap. 7). Antagelig hadde Rødder ved sin død ikke flere enn disse tre sin tjeneste, fordi samtlige ansatte sannsynligvis hadde lønn til gode. Antallet var i så fall redusert med én sammenlignet med 1801 og halvert i forhold til 1796/97, da det harmoniske akademi forlangte fire øvede svenner ved ball, og minst seks ved høytideligheter. At Rødder ved sin død hadde færre folk enn tidligere, tyder på at embetet kastet mindre av seg enn før. Han hadde dessuten mistet viktige tilleggsinntekter i det harmoniske akademi og det dramatiske selskap (se nedenfor). For det første hadde han mistet privilegiet i landdistriktene (1800), og kanskje hadde markedet endret seg også på andre måter.

Carl Magnus Due og Samuel Lind

I slutten av januar 1770 meldte Adresseavisen om salg av “en Jagt med Inventario, en stor Baad, endeel Gangklæder, samt musicalske Instrumenter, alt afgangne Musicant-Svend Carl Magnus Dues Stervbod tilhørende”.¹⁰⁴ Det interessante her er at musikantsvenn Due eide instrumenter. I Danmark var instrumenter nesten alltid mesterens eiendom.¹⁰⁵ Vi vet ikke hvor gammel Due var da han døde høsten 1769, og vi kjenner ikke hans musikalske kvalifikasjoner. Det ble holdt offentlig skifte etter ham. Hverken skifteprotokoll eller skiftejournal inneholder opplisting av instrumenter eller andre eiendeler, men enkelte gjenstander ble omtalt, bl.a. en omtvistet fiolin, som retten fant tilhørte dødsboet.¹⁰⁶ Dette er det eneste instrumentet man med sikkerhet kan si har tilhørt Due. Boets formue var på ca 79 rdlr. (ingen bolig, sannsynligvis bodde han hos Bonny). Gjelden oversteg formuen på grunn av skifteomkostningene. Bl.a. skyldte han sin kollega Samuel Lind et lite beløp på 5 mk. og 4 sk. Skiftet viser tydelig at musikantsvenn Due var en meget fattig mann ved sin død.

Samuel Lind er en av svært få musikantsvenner i Bergen om hvem det er funnet kilder som belyser musikalske forhold. Han må ha vært en brukbar fiolinist og fungerte en tid som det har-

103. BA. 15.06.1805.

104. Ibid. 28.01.1770.

105. Koudal 2000, s. 360.

106. SAB. Byfogd og byskriver i Bergen. Bergen skifterett. Skifteprotokoll nr. 5b, 1760–1772, fol. 935a, sp. 1. Skifteakter etter Due er ikke funnet.

moniske selskaps assisterende konsertmester. Lind kan ha blitt engasjert allerede da selskapet ble opprettet i 1765, men dette vet vi ikke sikkert. Først i et møtereferat av 24. november 1771 ble Linds funksjon i orkestret omtalt. Her het det at herr Haslund ble valgt til konsertmester, en oppgave han påtok seg “uden nogen anden adjungeret hvorfor ingen for nærværende tid blev antagen i den nys afgangne adjungerede Concert Mester Samuel Linds Stød”.¹⁰⁷ Ordningen var forankret i selskapets lover eller *Convention* fra 1769: “Da der ved denne Post vil falde een Hoben Møye, vil Sælskabet see derhen, at Concert Mesteren kunde assisteres af nogen dertil habil Musicus.”¹⁰⁸ Det var denne assistentfunksjonen Lind hadde hatt (se også kap. 4).

Lind døde i november 1770, 43 år gammel. I begynnelsen av 1771 averterte Niels Haslund “Afgangne Concert-Mæster S. Linds efterladte Musicalia, saavel hans egne, som mest af de nyeste og beste Componisters Værker” for salg hos enken.¹⁰⁹ Selv hadde han utarbeidet katalog over verkene. Denne er ikke funnet. Vi vet derfor ikke hva musikaliene omfattet, men notisen er likevel svært interessant fordi den viser at han hadde skrevet musikk selv. Omtalen “værker” tyder på at det dreide seg om større komposisjoner og ikke vanlig bruksmusikk. De fleste musikaliene var nye, i tråd med tidens estetikk. Formuleringen “og av de beste komponister” kan ha blitt brukt som reklame, men kan også tenkes å ha vært uttrykk for at en ny estetikk og verkbevissthet var i ferd med å vinne innpass i det bergenske musikkliv.

Det harmoniske selskaps protokoll viser at Lind skrev orkestermusikk i tidens moderne sjangre: symfoni og konsert. Komposisjonene er omtalt ved registrering av musikalier i 1792 og 1813. I 1792 ble det under “Concerter” oppført 2 verk: “1af Ferari d # [dvs. D-dur] til Fløiter, Horn og Bas og 1 af Lind, d #” til samme instrumenter. I 1813 ble det under “Gamle Musicalier” og overskriften “Concerto’s” anført 14 konserter i alt, alle av navngitte komponister, med unntak av én konsert i D-dur, én av to i manuskript. Linds konsert kan ikke ha vært trykt. Ved registreringen i 1813 ble det også anført to symfonier av Lind, nr. 1 og nr. 2, begge i C-dur. Når ingen av dem ble omtalt i 1792, kan det skyldes at de inngikk i en samling av “6 stk af forskjellige Autores forærede af Haslund”, hvor komponistnavn ikke var angitt.¹¹⁰

Lind skal altså ha skrevet én konsert og to symfonier. Ingen av verkene er bevart. Dette er likevel musikkhistorisk interessant, fordi det fantes svært få norske komponister på denne tiden, og nesten ingen som skrev i disse sjangrene. “Siste del av 1700-tallet var fattig på norske

107. UBB. Ms. 527a, [s. 23].

108. SAB. Stiftamtmanden i Bergen. Brev fra politimesteren i Bergen. Lnr. 919, april 1775, s. 119.

109. BA. 28.01.1771.

110. UBB. Ms. 527a, [s. 51 og 114/115]. Konserten er oppført som nr. 3 øverst i høyre spalte på [s. 114] i protokollen, men på grunn av brannskaden er soloinstrumentangivelsen forsvunnet. Det er for øvrig vanskelig å tenke seg at horn og bass var tenkt som soloinstrument, selv om det kan se slik ut i fortegnelsen av 1792, jf. [s. 51]. Bassen var trolig brukt som generalbassinstrument.

komponister. Egentlig hadde vi bare én av nevneverdig betydning, Johan Henrich *Berlin*”, skriver Grinde.¹¹¹ Lind kan ikke måle seg med Berlin. Produksjonen var mye mindre, og ingen av verkene er bevart. Men han er den eneste med tilhørighet til stadsmusikantembetet i Bergen som vi vet har skrevet større kunstmusikalske verk, og den eneste norske komponisten foruten J.H. Berlin som komponerte i sjangrene konsert og symfoni på denne tiden. Begge hadde tilknytning til musikalske selskap. Sannsynligvis var Linds komposisjoner skrevet i en stil som var inspirert av de symfonier og konserter som ble fremført i det harmoniske selskap. I betraktning av at han antagelig ikke hadde annen bakgrunn enn den tradisjonelle svenneutdanningen, må man regne med at det dreide seg om forholdsvis enkle verker.

I likhet med Rødder ble også Linds dødsbo gjenstand for offentlig skifte.¹¹² Boets samlede inntekt og formue var på 162 rdlr. Herav utgjorde “Huuset med Grund” 100 rdlr. Han bodde altså ikke i Bonnys husholdning. Lind etterlot seg svært få eiendeler i form av møbler, husgeråd og klær. Instrumenter og musikalier utgjorde en betydelig del av boet (ca 10 av 62 rdlr.). Hvilke instrumenter han etterlot seg vil bli gjennomgått nedenfor. Skiftet viser at Lind i likhet med Due døde som en svært fattig mann med hele 155 rdlr. i gjeld. Da gjelden var oppgjort, ble de 7 overskytende rdlr. gitt til enken i begravellesomkostninger.

Også for Lind er det mulig å sammenligne med den økonomiske situasjon han var i ved hustruens død. Hverken instrumenter eller mannens personlige klær ble da registrert. Møbler, husgeråd og hennes klær ble verdsatt til 128 rdlr., 3 mk. og 6 sk., og hus med grunn til 130 rdlr. Boet hadde et overskudd på nesten 100 rdlr.¹¹³ Ved Linds egen død i 1770 var husets verdi redusert, og møbler, løsøre og klær ble vurdert til bare 46 rdlr. Innbofortegnelsen vitner om kummerlige forhold. Hans økonomiske, antagelig også sosiale, situasjon forverret seg med andre ord de siste årene. Begravellesomkostningene for Dorothea Gudenschwager og for Lind selv gir også en indikasjon om endring i sosial status. Hennes begravelse kostet 40 rdlr., ved hans egen fikk enken bare 7 rdlr. til begravelsen. Det behøver ikke å bety at den ikke kostet mer, men boet hadde ikke mer å avse til å dekke utgiftene.

111. Grinde 1981, s. 73. J.H. Berlin (1741–1807) var sønn av stadsmusikant Johan Daniel Berlin i Trondheim og levde hele sitt liv i hjembyen. Verkfortegnelsen omfattet 59 komposisjoner, deriblant åtte sinfoniaer og seks konserter, men bare en brøkdal er bevart, bl.a. to sinfoniaer. Jf. også Vollsnes 2001, s. 343 f. På 1700-tallet ble begrepene “sinfonia” og “symfoni” ofte brukt om hverandre. I *Norges musikkhistorie* brukes begge om “større verk i flere satser for orkester”, jf. Vollsnes 2000, s. 382.

112. Han etterlot seg enke, men ingen barn. Arvinger var avdødes mor, en bror og en halvsøster. Kun broren var til stede ved skiftebehandlingen 7. desember 1770. Skifte var påbudt ved fraværende arvinger. Jf. SAB. Byfogd og byskriver i Bergen. Bergen skifterett. Skiftejournal nr. 50–52, 1770–1772, fol. 44b; Skifteakter. Pakke 25, 1770, fol. 70a; Skifteprotokoll nr. 5b, 1760–1772, fol. 895b.

113. SAB. Byfogd og byskriver i Bergen. Bergen skifterett. Skifteprotokoll nr. 4b, 1748–1760, fol. 831a/832a.

Hva årsaken kan ha vært til Linds forverrende stilling på slutten, er vanskelig å avgjøre. Han kan ha blitt syk og hatt reduserte inntekter av den grunn, bl.a. sluttet han som det harmoniske selskaps assisterende konsertmester i 1769, noe som kan tyde på at han var fysisk svekket den siste tiden og ute av stand til å ivareta oppgaver han hadde skjøttet tidligere.

Privilegiet

Det området privilegiet omfattet var som tidligere nevnt mye større enn stadsmusikanten med sine svenner og læregutter var i stand til å betjene. Hittil er det ikke funnet kilder som viser at musikantene i Bergen forpaktet bort deler av sitt distrikt til andre musikere, noe det finnes mange eksempler på andre steder, både i Danmark og Norge.¹¹⁴ Det har vært antatt at arbeidsoppgavene i byen var mange nok og inntektene gode nok til at stadsmusikantene i Bergen ikke brydde seg om å forpakte bort hele eller deler av distriktet. Etter min oppfatning er dette tvilsomt.

Norges musikkhistorie bind 1 gir uttrykk for motstridende synspunkter når det på den ene siden hevdes at inntektsgrunnlaget for stadsmusikantene i Bergen var magert, og på den andre at det i Bergen var større forhold og flere oppdragsmuligheter enn i Trondheim, hvor det var mange rettssaker i forbindelse med krenkelser av privilegiet.¹¹⁵ I Bergen er rettsprotokollene ikke undersøkt, men tilfeldige eksempler fra rettsapparatet viser at det også der var konflikter med fuskere, og at stadsmusikantene var opptatt av å håndheve sine rettigheter i landområdene utenfor byen. Konkurrerende musikere på landet var vanligvis bygdespillemenn, i byene var det trolig militærmusikere. Bergen fikk ikke eget militært musikkorps før i 1792, men også før den tid var det tamburer, pipere og “hoboister” ved Bergenhus.

Det finnes i hvert fall to kjente tidlige eksempler på konflikter med fuskere. I 1686 hadde musikantene Poul Krøpelién og Rudolph Grip klaget over at de i større grad enn sine forgjengere ble forhindret “i deris næring af eendeel Bønhassere, som paa Landet i Bergenhuus lehn udfører oc med deris Spill oc Leeg til Værtsskaber oc bryllupper opvarter”. Dette resulterte i at de to fikk kongelig konfirmasjon på at ingen andre kunne oppvarte med instrumentalmusikk i bryllupper eller “værtsskaber” i Bergen by eller på landet i Bergenhus amt. Selv var de forpliktet til, “alle oc eenhver som deris tienniste kunde behøve oc begiere, imod billig betaling, uden retmessig klage, at betiene”.¹¹⁶

Den neste er en rettssak i 1703, som er beskrevet av Wiesener. Stadsmusikantene i Bergen

114. Koudal 2000, Hernes 1952, Huldt-Nystrøm 1969, Kari Michelsen 1971, Vollsnes 1989.

115. Vollsnes 2001, s. 134/135.

116. RA. Danske kanselli. C. 18. Norske Registre. Perioden 1660–1699. 1686, nr. 140, fol. 347b/348a. Mikrofilm S 16/5061. Konfirmasjonen er datert 22. september 1686. Se også Fossen 1995, s. 319.

hadde innstevnet tilreisende musikanter som hadde forbrutt seg både i byen og på landet. De anklagede forsvarte seg med at de ikke kjente til privilegiene, og at de hadde spilt ved et bryllup så langt som 17 mil utenfor byen. De ble frikjent, men måtte betale saksomkostninger og love å avstå fra videre spill mot betaling i fremtiden.¹¹⁷ Disse eksemplene viser tydelig at privilegiet omfattet landområdene, men de kongelige konfirmasjoner som ble utstedt til stadsmusikantene Gudenschwager (1734), Biernet og Lindmarch (begge 1741) og Bonny (1748) omtalte kun byen.¹¹⁸ Amtet var imidlertid underforstått.

Volle hevder at virkningen av reskriptet av 1686 kanskje var så god “at fuskere ikke torde gå innenfor Bergen bys privilegieområde”, fordi det gikk mange år til neste gang han støtte på inntrengere, dvs. ved den omtalte rettssaken i 1703:

Men der stopper også dokumentasjoner av “krigen” mellom tilsatte og ikke tilsatte musikere, mellom stadsmusikanter og fuskere. Mulig var stadsmusikantene i Bergen av et rolig slag, som “så gjennom fingrene” på fuskere og at de selv hadde så mye å gjøre at den slags “småtteri” fikk være.¹¹⁹

Jeg tviler på at dette var riktig. I 1740 ble f.eks. stadsmusikantene Biernet og Gudenschwager “udi deres rette Næring og Levebrød fornærmede”, og de viste i klagen til sine bestallinger.¹²⁰ Flere kilder viser dessuten at Bonny til stadighet forsøkte å forsvare sine rettigheter. I 1771 sendte han i egenskap av stadsmusikant i Bergen og Bergenhus amt en supplikk til kongen og henviste til bestallingskonfirmasjon av 30. oktober 1767.¹²¹ Han klaget over at på landet ble bondespillemenn og andre engasjert mot betaling, og at han derfor mistet inntekter som tilkom ham. Gjennom stiftamtmanden var det blitt sendt “Circulaire breve” omkring i amtet, med forbud mot å oppvarte med musikk uten Bonnys tillatelse. Alternativt kunne engasjerte spillere betale lensmennene fra 16 til 48 sk., avhengig av fortjenestens størrelse, som deretter skulle betales til stadsmusikanten. Siden Bonny ikke hadde fått avgifter på to år, ba han om “Stadfæstelse paa denne Stiftamtmandens Foranstaltning”, og dessuten om at sogneprestene måtte bli pålagt årlig å gi en fortegnelse til fogden “over hvad Bryllupper med viidere er forefalden”. Stiftamtmanden hadde støttet Bonny. Han hevdet at supplikanten var “bragt i en beklagelig Tilstand”, og at de som hadde spilt uten stadsmusikantens tillatelse og ikke hadde betalt avgift “tilkom bøder for første gang 4 mk. anden gang dobbelt ogsaa fremdeles”.¹²²

117. Wiesener 1943, s. 107.

118. RA. Danske kanselli. D 30. Norske Registre. 1734, nr. 218, fol. 487a og b. Mikrofilm S 16/5106; 1741, nr. 287, fol. 187b og nr. 407, fol. 269a. Mikrofilm S 16/5108; 1748, nr. 139, fol. 618a. Mikrofilm S 16/5111.

119. Volle 1979, s. 54.

120. SAB. Stiftamtmanden i Bergen. Kopibok nr. 68 (25.08.1738–27.06.1741), fol. 307.

121. På grunn av kongeskifte ble det utstedt nytt kongebrev i 1767. Jf. RA. Danske kanselli. Konfirmasjoner på Kongebrev 1766–1775, nr. 200.

122. RA. Danske kanselli. E 29. Norske Suppliquer. 1771, nr. 221. Mikrofilm S 16/5064.

Bonnys privilegium ble bekreftet, men bare i generelle termer: “Forbl: ved Privil: og Lands Lov og Ret d 14 juni.” I Danske kansellis journalregister ble saken omtalt på følgende måte: “Christian Bonny om Foranstaltning til hans privilegii nøiere Efterlevelse.”¹²³ I journalens beskrivelse nevnes ikke sogneprestene, kun at lensmennene skulle passe på at bondespillemennene betalte stadsmusikanten hver gang de ble brukt, og at de skulle betale 4 mk. i bot når de uten hans tillatelse påtok seg å spille.

Supplikken er interessant, fordi den tyder på at Bonny lenge hadde forsøkt å få til en ordning i landområdene (ingen avgifter på to år). Om de angitte forholdsreglene hjalp, er umulig å si. Han allierte seg ikke med bondespillemennene og inngikk avtaler direkte med dem, men heller med øvrigheten og førte etter alt å dømme en vedvarende, men håpløs kamp for å ivareta sine økonomiske interesser. Antagelig var rettighetsproblemene de samme både før og etter hans tid. Stadsmusikanten måtte gjentatte ganger forsvare sitt privilegium mot folk som gikk ham i næringen. Dette gjaldt særlig ved private fester, hvor brylluper kanskje utgjorde den største gruppen. Strengt tatt var det en håpløs oppgave å kontrollere at ingen forbrøt seg, i hvert fall i landområdene. Problemene med musikkprivilegiene og stadsmusikantens monopol økte sannsynligvis etter hvert som presset og kritikken mot laugsbestemmelsene og det gjennomregulerte rigide økonomiske systemet tiltok i omfang.

Selv om Claus Fasting i *Provinzialblade* i 1781 ga uttrykk for sterke negative synspunkter om stadsmusikanten, forsvarte han som politiaktor Bonnys rett til sitt privilegium i kampen mot fuskere.¹²⁴ I juni 1784 klaget Bonny til politimesteren over to konstabler, “som har opvartet med Violinmusik til et Bryllup i Biørnedalen, strax oven for Møllendal”. Bryllupet fant sted utenfor bygrensen. Fasting var krystallklar i sin oppfatning av saken og skrev i sitt *Pro memoria* av 7. juli 1784:

Og da dette Indgreb i Stadsmusikantens Rettigheder strider aabenbar mod den i Aaret 1767 d. 30te Octob. givne bevilgning til Christian Bonny, at ingen anden end han maae opvarte med Instrumentalmusik til Brylluper eller Vertskaber enten i Bergen Bye eller paa Landet, saa henstiller jeg til den Kongl. Politiecommission, hvorledes den behager at ansee Daniel Eriksen og Ole Tordsen, som i denne Sag har handlet direkte mod den Kongelige Bevilgning.¹²⁵

Fasting var likevel nøye på at håndhevelsen av privilegiet måtte skje i lovlige former. I en tilsvarende sak i byen halvannet år senere, hvor Bonny sto bak en såkalt “Jagnings-Forretning”,

123. RA. Danske kanselli. E 33. Journaler for 3. Departement. 1771, nr. 292. Mikrofilm S 16/5065. Selve supplikken finnes ikke i RA.

124. Fasting ble i 1784 anklaget for politiretten i Bergen, en stilling han hadde til sin død i 1791. Aktoratsinnleggene fra disse årene er trykt. De inneholder enkelte opplysninger om musikere og musikkliv i byen. Jf. Kvalsvik 1996.

125. Ibid., s. 86/87.

påpekte han:

Til at tage sig til Retter strækker heller ikke Sr. Bonnys Privilegium. Kun giennen [sic] den ordentlige Vey kan han paatale, naar man spiller imod hans Monopolium, og kun i saa tilfælde [...] finde Indbrud og Huus-Randsagelser Stæd, og da først, efter Øvrighedens Befaling. [...] Imidlertid er det klart, at Ole Hansen har spillet til Dands, uden at være berettiget dertil, at Sr. Bonny, i kraft af sitt Privilegium kan mane ham til Undgiældelse herfor.¹²⁶

Den skyldige fiolinspiller ble bøtelagt og måtte også betale saksomkostninger. Selv om Fasting som politiaktor representerte loven, var han likekvel kritisk til privilegiene i næringslivet. Det ga seg bl.a. utslag i et nyansert syn på håndhevelsen av privilegiene generelt, også de som dreide seg om musikk, noe som kom klart til syne i flere av aktoratsakene i årene 1784–91 (mer om Fasting i kap. 4).

Innholdet i tjenesten

I Danmark-Norge var stadsmusikanten kongens, byens og kirkens tjener. Fra gammelt av besto tjenesten i medvirkning ved representasjonsoppgaver, blåsing av koraler fra vektertårn og kirketårn (tårnblåsing), deltagelse i kirkemusikk ved høytidene, dessuten spill til underholdning og dans ved bryllup og annen privat selskapelighet. Noen steder måtte stadsmusikanten bidra med musikk i militære sammenhenger. En annen viktig oppgave, som sjelden omtales, var undervisning og opplæring av svenner og læregutter. Selv om stadsmusikanten formelt ikke var underlagt laugenes bestemmelser, fulgtes disse vanligvis når det gjaldt forholdet mellom mester, svenner og læregutter. Det innebar bl.a. at de ansatte vanligvis bodde i mesterens husholdning og var underlagt strenge husregler, at de ikke kunne motta betaling uten mesterens vitende, at det skulle settes opp skriftlige kontrakter, og at utdanningen skulle ha et bestemt innhold.¹²⁷

Bestallingsbrevet eller det kongelige privilegium hadde vanligvis en generell utforming og ingen detaljer om innholdet i tjenesten. Vi kjenner Gudenschwagers fra 1734, Bonnys fra 1748, 1759 og 1767 og Rødders fra 1789. Som vist tidligere presiserte Gudenschwagers bestalling kun at stadsmusikanten var kongens tjener, at han måtte rette seg etter lover og regler, og at han måtte utføre musikanttjenesten etter beste evne. Bonnys var like generelle. Rødders konfirmasjon var imidlertid mer detaljert og gikk konkret inn på musikalske forhold. Bl.a. understreket kongen at både byens musikk og kirkemusikken måtte bli bedre enn før, at han måtte holde dyktige svenner og læregutter som måtte få god undervisning av ham, og at han måtte holde gode instrumenter.

126. Ibid., s. 178/179.

127. Koudal 2000, s. 116.

Stadsmusikantens engasjement i det harmoniske akademi og det dramatiske selskap er beskrevet i det foregående. Dette lå imidlertid delvis utenom tjenesten. Jeg vil i det følgende gå nærmere inn på enkelte embetsoppgaver, særlig innen den representative offentligheten, hvor musikk ble brukt til å forsterke makt og autoritet og kaste glans over øvrighetspersoner ved seremonier forbundet med offisielle anledninger hvor byen viste seg frem, alt etter hvilke ressurser den rådde over. Adresseavisens referat fungerte her som myndighetenes talerør overfor offentligheten. Det finnes mange eksempler på at byens øvrighet sto for markering av kongelige høytids- og festdager, ofte med spesialskevne hyllestvers og med stadsmusikanten som ansvarlig for musikken, både utendørs og innendørs. Slike anledninger inngikk helt klart i den representative offentlighetens tradisjon.

Det første eksemplet er Frederik Vs bisettelse i 1766, som ble markert med en sørgehøytidelighet i Domkirken. Her ble “af det Musicalske Selskab opført en smuk vocal og instrumental Music”, hvor stadsmusikanten sannsynligvis medvirket, selv om han ikke ble spesifikt omtalt. Dagen etter ble han imidlertid uttrykkelig nevnt. Kongen ble minnet ved “Seminario Frederico, og af Stads Musicant Bonni samt den betienende brave Cantor blev opført en behagelig instrumental og vocal Musique”.¹²⁸ Samarbeid mellom stadsmusikant og kantor var vanlig ved figuralmusikk i kirken, men der var stadsmusikanten underlagt kantor (se kap. 3).

Ved den nye konges salvingsdag i 1767 hadde stiftbefalingsmannen innbudt “de fornæmste af alle Stænder her i Byen, [...] og hvor, under Pauker og Trompeters Lyd og Canoners Løsning, blev erindret saavel det Kongelige Selskabs som andre Sundheder”.¹²⁹ Musikken ble utført av stadsmusikanten. Instrumentene var karakteristisk for utendørs representasjon, likeledes salutt med kanoner, som ofte ble brukt ved lignende anledninger. Så å si identisk formulering ble brukt ved feiring av kongens fødselsdag på lyststedet Nygård 29. januar 1768.¹³⁰ Da dronningens fødselsdag ble markert av byens mest fornemme personer samme sted i juli 1767, var beskrivelsen enda mer detaljert: “Canoners Løsning med Janitschar-Musique, Valdhorne og Trompeter.”¹³¹ Et annet eksempel var kronprins Frederiks bryllup i 1790, hvor det ble holdt stor fest og utsmykning i byen.¹³² I tillegg til vanlige formuleringer om musikk og kanonskudd refererte Adresseavisen at musikantene også akkompagnerte tre unge damer i en arie til kronprinsparets ære. Kronprinsessens nedkomst i 1792 ble likeledes feiret med “blæsende Instrumenter”. Sang og musikk ledsaget de ulike ledd i arrangementet, og stands- og rangspersonene

128. BA. 31.03.1766.

129. Ibid. 04.05.1767.

130. Ibid. 01.02.1768.

131. BA. 27.07.1767. Begrepet “janitsjarmusikk” blir drøftet nedenfor, se fotnote 211, s. 79.

132. Ibid. 27.09.1790.

som symboliserte byens hyllest ved den kongelige fødsel ble listet opp:

Selskabet bestod af Byens høyeste og høye Øvrighed, samt Commandant og flere militaire Chefer, de fleeste Embedsmænd og Standspersoner, Byens Sognepræster, Repræsentantere, Stadshauptmanden og Borger-Capitainerne, med en Deel af de respectable Borgere [ca 85 personer].¹³³

Flere av de deltagende personer må ha vært medlemmer av det harmoniske akademi. Ved tilsvarende kongelige feiringer i akademiets regi ble også øvrighetspersoner invitert til å delta. Dette ga festlighetene et mer offisielt preg og bidro til å oppheve skillet mellom det interne, private og det offentlige representative.

Dansemusikk utgjorde antagelig stadsmusikanten største arbeidsfelt. Høytidelige anledninger hvor byens mest fornemme personer viste det eneveldige kongehus sin ære ble vanligvis avrundet med middag og ball. Både ved dronningens fødselsdag i 1767, ved kongens i 1768, ved kronprinsens bryllup i 1790 og ved hans fødselsdag i 1793 meldte Adresseavisen om ball. Det harmoniske akademi og det dramatiske selskap arrangerte også ball regelmessig. Det samme gjorde sannsynligvis andre selskap som ble opprettet i Bergen i siste halvdel av 1700-tallet.¹³⁴ I tillegg kom private festligheter innen de enkelte borgerlige familier.

Tårnblåsingene hørte til stadsmusikantens faste plikter. Vanligvis var dette en kirkemusikalsk tjeneste, men ved dronningens nedkomst i 1768 fungerte den som ledd i den representative offentligheten. Adresseavisen meddelte at stadsmusikant Bonny ved denne anledningen musiserte fra kirketårnet “uden at han dertil var beordret”.¹³⁵

Også ved besøk i byen av høye embetsmenn ble musikken brukt for å kaste glans over begivenhetene, som i 1773, da kongens embetsmann, kammerherre og stiftbefalingsmann Levetzau og frue ankom til byen. “Der blev canonered af til den Ende paa Vaagen udlagte Skibe og musicered saavel paa Skibe, som i nærheden af Treangelen, hvor de traadte i Land.”¹³⁶ En lignende seremoniell markering fant sted ved stiftbefalingsmannens avreise året etter.¹³⁷ Også i Danmark ble fornemme personer mottatt med seremonier hvor stadsmusikken spilte en viktig rolle.¹³⁸ Øvrighetspersonene fungerte her som kongens stedfortredere.

En annen begivenhet innen den representative offentlighetens sfære hvor musikken spilte en betydningsfull rolle var den årlige fugleskyting, som fant sted første gang i 1770. Skyteselska-

133. Ibid. 29.12.1792.

134. “Aaret 1775 er ganske merkeligt i Bergens historie. Akademiet [det harmoniske] får kongelig bevilgning, det nyttige selskab uddeler for første gang præmier, et læseselskab, som ogsaa holdtes i Altona, blev oprettet og endvidere stiftedes et philologisk selskab”. Jf. Petersen 1901, s. 46.

135. BA. 29.02.1768.

136. Ibid. 12.07.1773.

137. Ibid. 15.08.1774.

138. Koudal 2000, s. 398–400.

pet ble opprettet i 1769 av byens kondisjonerte. Skytingen foregikk over tre dager og ble avsluttet med middag og ball. I mange år var fugleskytingen en viktig kulturell og sosial begivenhet i byen. Stadsmusikanten medvirket alltid.¹³⁹ Adresseavisen refererte fra arrangementet nesten hvert år, i hvert fall frem til 1805. Skytingen med tilhørende seremonier fulgte et fast mønster. I 1771 ble det meldt om konsert under det avsluttende måltid.¹⁴⁰ I 1773 ble den senere sjablongmessige formulering “Under Musik og Canoners Løsning” brukt om avslutningen.¹⁴¹ “Stads-Musiken” ble uttrykkelig nevnt i omtalen i 1777 og de nærmest følgende år; andre ganger het det kun “sædvanlige Ceremonier”, som musikken var en del av.¹⁴²

Referatene var år om annet litt mer detaljerte hva musikken angikk. I 1787 ble diverse gode ønsker for kongehuset uttrykt “under Paukers, Trompeters og Basuners blandede Lyd”.¹⁴³ Det representative og seremonielle ble sterkt fremhevet gjennom instrumentbruken (se nedenfor). Kanonskudd, pauker og trompet var faste elementer, jf. ordlyden “Paukers og Trompeters og Canoners Lyd” i 1789 og 1790. Referatet fra 1794 er et av de fyldigste. Skytingen startet en mandag og åpnet med “Salut-Skud og Ceremonier”, antagelig med musikk. Avslutningsdagen var høydepunktet, med byens fremste embetsmenn til stede. Disse ble “ved Ankomsten imodtagne med Pauker og Trompet”, og med salutt fra batteriet. Ved aftenens “Soupe” ble det skålt for kongehus og øvrighet “under Pauker og Musik og Kanoners Løsning”, det var dans til langt ut på morgenkysten, og til slutt ble årets fuglekonge “under Musik” geleidet hjem.¹⁴⁴ Det siste kaltes “grassatgang” og skal ha vært en utbredt skikk også i Danmark og Tyskland.¹⁴⁵ Fugleskytingen fulgte stort sett samme mønster i tiden fremover. De ganger arrangementet ble referert i Adresseavisen de påfølgende år, var musikken alltid nevnt.¹⁴⁶ Til tross for at deltakelse var forbeholdt byens kondisjonerte, må selve skytingen og de seremonier som foregikk utendørs ha tiltrukket seg et stort publikum av skuelystne og nærmest hatt karakter av offentlig underholdning.

I Bergen kan musisering ved den årlige mønstring av byens åtte borgerkompanier også ha

139. Fugleskyting med tilhørende musikk og seremonier må ha vært vanlig i flere byer. I Danmark fantes tradisjonen både i Helsingør og Køge. Jf. Koudal 2000, s. 398/399. I Bergen foregikk papegøyeskytingen først på Nordnes, men i 1788 ble den flyttet til Nygård (Florida). Jf. Hartvedt 1999, s. 421.

140. BA. 12.08.1771.

141. Ibid. 02.08.1773.

142. Ibid. 04.08.1777; 03.08.1778; 26.07.1779; 23.07.1781; 22.07.1782; 19.07.1783; 15.07.1786; 14.07.1787.

143. Ibid. 12.07.1788.

144. Ibid. 02.08.1794.

145. Koudal 2000, s. 400: “‘Grassatgang’ oppsto typisk, naar et selskab brød opp efter en glad aften. En eller flere deltagere bestilte da musik til at ledsage sig gennem gaderne hjem, og ofte opsøgte man gode venners bopæl på vejen eller turede rundt på må og få.”

146. BA. 29.07.1797; 04.08.1798; 20.07.1799; 02.08.1800; 14.08.1802; 18.08.1805.

vært en av av stadsmusikantens faste oppgaver. Han må i så tilfelle ha assistert tamburer og pipere ved de militære kompaniene fordi det var behov for flere musikere. I 1774 ble det for første gang referert i Adresseavisen fra borgermønstringen. Dette året ble mønstringen øyensynlig ble tatt opp igjen etter en pause på mer enn 20 år. “Liv-Compagniet” marsjerte med “Felt-Musik for sig”, dessuten alle åtte kompanier “med flyvende Faner og klingende Spill” til byens ekserserplass på Engen, hvor selve øvelsen fant sted i nærvær av byens øverste embetsmenn. “De først ankomne presenterede for de etterkommende, til hvilke og fra Smørs-Almindings Begyndelse til Engen Musicanterne stødte til fra Liv-Compagniet lige til det Sted, hvor de posterede sig.”¹⁴⁷ Det virker som om ganske mange musikanter må ha vært i aktivitet. Beskrivelsene var likedan i 1775 og 1776, men i 1781 var omtalen av den musikalske medvirkningen en annen:

Saa snart Borgerskabets 8 Compagnier [...] efter hinanden vare ankomne paa Torvet, og hvert Compagnie imodtaget med Musik af Stadens Musicis, der vare opstillede for Hr. Stadshauptmands Eggerkinqs Huus, begav Hr. Stadshauptmanden sig til Hæst for Fronten, og anførte alle 8 Compagnier under klingende Spil og flyvende Faner, til Mynsterpladsen paa Engen.¹⁴⁸

Her fremgår det tydelig at stadsmusikanten deltok. Samme formulering ble brukt i 1784 og en lignende i 1792, da Adresseavisen uttrykkelig refererte til “Stadsmusikken”.¹⁴⁹ Etter dette ble borgermønstringen ikke lenger referert.

Musikk ved militære arrangementer var muligens en tjeneste stadsmusikanten mistet mot slutten av århundret. I 1792 ble det opprettet et militært musikkorps på Bergenhus. Første gang korpset ble omtalt var ved den franske generalkonsulens feiring av republikkens fremgang i 1794. To franske krigsskip lå på Vågen, mange av byens “respective Indbyggere af alle Stænder” var invitert sammen med de franske offiserer til “et stort Tractement, hvor den militaire Musik lod sig stedse høre fra først til sidst over Bordet, og ved alle anbragte Skaaler”.¹⁵⁰ Militærmusikerne ble her brukt på samme måte som stadsmusikanten ved selskapelige anledninger. Jeg har ikke funnet eksempler på at militærmusikere krenket stadsmusikantens privilegium i perioden frem til 1806, men det kan godt ha skjedd (se kap. 7).

I Danmark var stadsmusikantens “omgang” i gatene på høytidsdager vanlig skikk.¹⁵¹ Tradisjonen med oppvartning i jule- og nyttårshelgen kjennes også fra Christiania. Peder Høeg, stadsmusikant fra 1758 til 1795, spilte flere ganger på gatene jul- og nyttårsaften.¹⁵² Trolig ble

147. Ibid. 30.05.1774.

148. Ibid. 17.07.1775; 01.07.1776 og 06.08.1781.

149. Ibid. 24.07.1784; 28.07.1792.

150. Ibid. 01.02.1794.

151. Koudal 2000, s. 404/405.

152. Huldt-Hystrøm 1969, s. 24.

“omgang” også brukt i andre norske byer. I Bergen ser dette ut til å ha vært vanlig på slutten 1700-tallet. Hvor langt tilbake skikken går, er uvisst. Adresseavisen refererte i 1786 til ”den brugelige Leeg af at ombære den saa kaldede Juule-Buk, at synge med Stiernen, at omgaae med den saa kaldede Janitchar-Musik” i forbindelse med et forbud utstedt av politimesteren. Det kan se ut som om han nedla forbud mot disse aktivitetene for ettertiden, fordi ungdommen forstyrret den alminnelige ro og orden. Han henviste til kongelig reskript av 5. juli 1775: “herved aldeles forbuden, for Eftertiden enten at omgaae med Stiernen, Juule-Bukken, Janitchar-Musiqven eller deslige.”¹⁵³ Forbudet ble innskjerpet også i 1797.¹⁵⁴ Det går imidlertid ikke klart frem om forbudet gjaldt janitsjarmusikken som sådan, eller ungdommens oppførsel. Ved arveprins Frederiks død i 1805 ble det offentliggjort en forordning som viste at på denne tiden var janitsjarmusikken nyttårsdag ikke forbudt: “Da [...] Skuespil, al instrumental Musik, Concerter og Baller for en Tid ophører: saa falder det af sig selv, at den paa Nytaarsdag her brugelige Omtrommen og Janitskarmusik ligeledes for denne Sinde maae udeblive.”¹⁵⁵

Hvilke musikere janitsjarmusikken omfattet er ikke uten videre klart, om det var militære tamburer, pipere og eventuelle andre blåsere, eller stadsmusikanten. I Europa på denne tiden synes janitsjarbegrepet i første rekke å ha vært knyttet til militære musikkorps utstyrt med en rekke spesielle slagverksinstrumenter, hvorav den såkalte merkurstaven var det mest synlige symbolet.¹⁵⁶ Det kan ha vært militærmusikere som sto for janitsjarmusikken også i Bergen på slutten av 1700-tallet. Spørsmålet er om de kan ha blitt supplert med stadsmusikantens folk. “Omgang” på høytidsdager var i hvert fall andre steder en av stadsmusikantens faste inntektskilder. Sannsynligvis ville han sette mye inn på å opprettholde en tradisjon som ga ham sårt tiltrengte inntekter i en tid hvor det var vanskelig å få endene til å møtes.

Inntekter og bierverv

Wiesener hevdet at stadsmusikantembetet i Bergen var ulønnet, men utdypet ikke nærmere hva dette var basert på.¹⁵⁷ Kirkene betalte som nevnt fast lønn fra 1759 for medvirkning ved kirke-musikken og for tårnblåsing. Beløpet på 60 rdlr. sto fast til langt inn i neste århundre. Sannsynligvis hadde ikke stadsmusikanten i Bergen faste inntekter utover dette.

Kantor og organist i Danmark hadde ifølge Koudal ofte høyere fast lønn enn stadsmusikanten. Til gjengjeld hadde den siste langt bedre mulighet for private inntekter. Disse er imidlertid

153. BA. 11.11.1786.

154. Ibid. 25.11.1797.

155. Ibid. 23.12.1805.

156. Vollsnes 2001, s. 312. Nærmere drøfting av janitsjarbegrepet følger under avsnittet om instrumenter.

157. Wiesener 1943, s. 91.

svært vanskelig å anslå. Danske stadsmusikanter og myndigheter mente at reallønnen sank i løpet av 1700-tallet. Etter hvert ble det vanskeligere å klare seg med embetsinntektene alene. Ikke uventet ga Københavnembetet godt utkomme. For Roskilde finnes et eksempel fra 1759 på at de tilfeldige inntektene var nesten 400 rdlr. Faste inntekter kom i tillegg. Mange mindre embeter var mye dårligere stilt. I København ble bryllupsavgiften opphevet i 1796.¹⁵⁸ Det betydde inntektstap for stadsmusikanten. Holdes København utenom, finnes det eksempler omkring år 1800 på inntekter som varierte fra 30 til 500 rdlr. Det var med andre ord svært stor forskjell på embetenes størrelse og hvilke inntekter de ga. De fleste danske stadsmusikanter på denne tiden hadde imidlertid store problemer med å leve av embetet og måtte ha andre inntekter ved siden av. Typiske bijobber var, bortsett fra å være organist eller danselærer, å holde vertshus eller drive herberge. Dansk-norske kjøpsteders innberetninger til *Det kgl. Kapel* etter 1780 er det eneste som kan gi et mer dekkende bilde av bruttoinntektene ved de ulike embetene (inkludert tilfeldige inntekter). Ifølge Koudal er det bevart komplett materiale fra 1794 av.¹⁵⁹ Å undersøke dette materialet for bergenske stadsmusikanter ville bli for ressurskrevende i denne omgang, men burde absolutt gjøres for å komplettere kunnskapen om norske stadsmusikanter inntekter og økonomiske situasjon.

Stakkeland hevder at norske stadsmusikanter vanligvis hadde en fast årlig sum fra byen, mens dette ikke synes å ha vært tilfelle i Danmark.¹⁶⁰ Koudal bekrefter “at de danske stadsmusikanter normalt *ikke* fikk fast løn af magistraten”,¹⁶¹ noe han finner overraskende, men enkelte (ikke alle) fikk en mindre fast lønn av kirken, slik man fikk i Bergen. For meg ser det ut som om det kan ha funnet sted en omlegging av stadsmusikantens faste lønn da Bonny ble enemusikant i 1759. Den kongelige konfirmasjonen viste til betaling for medvirkning ved kirkene “saaledes som Brug haver været” (jf. ovenfor), men kirkeregnskapene viser ingen utbetaling til stadsmusikantene før 1759. Ifølge kongebrev av 1687, stadfesting av forslag til budsjett for Bergen, fikk imidlertid byens to stadsmusikanter 100 rdlr. i fast lønn.¹⁶² Jeg har ikke klart å finne ut hvor lenge denne ordningen besto.

Når det gjelder Norge, vet vi mye om forholdene i Trondheim i siste del av 1700-tallet.

158. Stakkeland 1990, s. 32.

159. Koudal 2000, s. 20 og 278–283. Materialet ligger i “Kapelprotokollene” i *Det kgl. Teaters* arkiv, DRA.

160. Stakkeland 1990, s. 33. Det første kan muligens stemme, jf. et par eksempler: I 1676 fikk Caspar Schumacher stadfesting på bestalling som eneste instrumentist i Skien, Kragerø og distriktet. Han skulle ha en årlig fast lønn av byen. I 1680 fikk Jacob Witte stadfesting på bestalling i Kristiansand. Kirken og byen skulle betale hver sin halvpart av den årlige lønnen på 40 rdlr. Jf. Fladby 1974, s. 196 nr. 31, og s. 231/232, nr. 26.

161. Koudal 2000, s. 534.

162. Fladby og Foslie 1989, s. 131. 19. februar 1687.

Johan Daniel Berlin var på mange måter et særtilfelle blant norske stadsmusikanter. Han ble en velstående mann.¹⁶³ Det skyldtes imidlertid ikke bare stadsmusikantembetet, men vel så mye inntektene fra andre stillinger. Som stadsmusikant hadde han i 1760 og 1763 fast inntekt på 50 rdlr. årlig, dvs. 10 rdlr. mindre enn stadsmusikanten i Bergen. Som organist tjente han i disse årene 100 rdlr. årlig i Domkirken og 30 rdlr. i Vår Frue kirke. De siste årene i embetet var han også *Oberbrandmester*, som ga 150 rdlr. i årlig lønn. I tillegg til de faste inntektene kom de bevegelige, som må ha vært betydelige. Berlin ble for øvrig anklaget for å ta seg for godt betalt, noe som var i strid med privilegiet (“dog imod billig Betaling”). I 1760 klaget stiftamtmanden til magistraten i Trondheim. Hvis ikke Berlin tok seg i akt, ville stiftamtmanden “gå inn for enten en offentlig takst eller en konkurrerende stadsmusikant”.¹⁶⁴

Ingen av delene ble noe av i første omgang. Først etter at Berlin hadde sluttet i embetet fastsatte magistraten egne takster for ulike musikanttjenester. Det skjedde i 1768 og gjaldt Berlins etterkommer, stadsmusikant Andreas Holthe. Takstene var svært detaljerte. Dansemusikken kostet 1 rdlr. timen for 5 musikere (stadsmusikanten inkludert), 5 mk. for 4 personer, 4 mk. for 3 personer, og 3 mk. for 2 personer. 1 læredreng til danseopplæring for barn kostet 8 sk. per time. Medvirkning ved offentlige eller private konserter kostet 16 sk. per person per time. 2 personers oppvarming på blåseinstrumenter ved brylluper, fester eller lignende kostet 1/2 rdlr. per person per time. “Forlanges flere Personer, betales i Proportion.” Byens faste lønn på 50 rdlr. skulle dekke musikk fra kirketårnene, kirkemusikk [antagelig ved høytidene], samt musikk ved borger- og brannkompanienes parader. Medvirkning i kirken ved dåp, brudevielse og begravelse kostet én rdlr. per person “som Cantor forlanger”. Videre ble påpekt at privilegiet ikke omfattet mer enn “Trondhiems Bye og dens Forstæder”.¹⁶⁵ Stadsmusikantens distrikt ble med andre ord sterkt innskrenket etter Berlins tid, noe som også betydde tap av inntekter. Holthe hadde heller ikke Berlins faste inntekter ved siden av embetet og var således mye vanskeligere stilt.

Holthes etterkommer Grundt hadde også store problemer med å klare seg økonomisk med inntektene fra stadsmusikantembetet. Privilegieområdet var til å begynne med stadig byen og de nærmeste forstedene. Da Grundt ble tilsatt i 1776 søkte stiftamtmanden om et tillegg for ham, i hvert fall til han kunne få en ledig organisttjeneste, og han begrunnet det med at “Stads Musicanten maa settes paa den Fod, at han nogenledes til Tarvelighed kan finde Udkom-

163. Berlin etterlot seg en usedvanlig stor instrumentsamling (se nærmere omtale s. 82), dessuten en stor boksamling og mange naturvitenskapelige instrumenter. Eiendommen med innbo og løsøre ble ved skiftet i 1787 taksert til over 3000 rdlr., jf. Michelsen 1987, s. 11/12.

164. Ibid., s. 14.

165. TAA nr. 19, 1768.

me”.¹⁶⁶ Søknaden ble imidlertid avslått av Danske kanselli. Noen år senere, i 1785, ble det søkt på nytt om en bedring av de økonomiske vilkår for tjenesten, bl.a. ved å sammenligne med svigerfaren, stadsmusikant Peder Høeg i Christiania, som hadde 120 rdlr. i fast inntekt fra byen og 80 rdlr. av kirken. Grundt var adskillig verre stilt med sine 50 rdlr. alene fra byen. Jeg har ikke funnet opplysninger som viser om søknaden ble innvilget. Trolig skjedde ikke dette, men i 1787 fikk Grundt enerett på spill i Strinda fogderi. Dette var viktig, fordi der hadde Trondheims velstående borgere sine landsteder. I 1788 var han også organist i Hospitalskirken, med 34 rdlr. i årlig inntekt.

Lønnsforholdene for stadsmusikanten i Kristiansand er ganske godt dokumentert. I 1788 fikk Otto Saxild 20 rdlr. av byen og 20 av kirken i fast årlig lønn. De tilfeldige inntektene ble anslått til ca. 110–130 rdlr. I 1811 betalte byen fremdeles samme beløp som før. Også i Kristiansand måtte mange musikanter spe på inntektene med annet arbeid, som danseundervisning, salg av instrumenter, strenger og musikalien, pantelånervirksomhet etc.¹⁶⁷ Dette var helt nødvendig fordi inntektene av embetet var for dårlige til at det var mulig å forsørge familie og holde det nødvendige antall svenner og læregutter.

Volle hevder når det gjelder Bergen at det finnes eksempler på hva stadsmusikantene fikk utbetalt fra by og kirke frem til midten av 1700-tallet, men at kunnskap om stadsmusikantenes økonomi er svært mangelfull siden opplysninger om de frie inntektene mangler. Han oppgir imidlertid ingen tall og ingen kilder.¹⁶⁸ For siste halvdel av 1700-tallet vet vi litt mer, men langt fra tilstrekkelig til å få god nok oversikt over musikantenes inntektsforhold.

Skiftedokumenter kan gi en viss pekepinn om musikantenes økonomiske situasjon, selv om et skifte ikke nødvendigvis ga den hele og fulle sannhet om et dødsbo.¹⁶⁹ Krøpelien hadde en formue på ca. 480 rdlr. da han døde i 1741.¹⁷⁰ Huset alene var verdsatt til 400 rdlr. Biernet døde i ytterste fattigdom samme år. Boets formue, basert på et nødtørftig inventar, var under 20 rdlr., og gjelden var større enn formuen. Etterfølgeren Lindmarch var bedre stilt i 1748. Han etterlot seg verdier på 318 rdlr., men hadde samme beløp i gjeld.

Biernets enke fikk et såkalt “nådensår” da Lindmarch ble ansatt i 1741. Dette innebar at enken det første året hadde mannens lønn, mens etterfølgeren fikk svennelønn. Senere beholdt

166. SAT. Stiftamtmannens kopibok. Br. I, s. 354/355, etter Jonsson: *Offentlig musikk i Trondhjem*. År 1776.

167. Stakkeland 1990, s. 26 og 33.

168. Volle, 1979, s. 61.

169. Skifte etter stadsmusikantenes hustruer er også av betydning, i de tilfeller hvor hun døde først. Hvis boet gikk til offentlig skifte, skulle det som tidligere nevnt vanligvis foretas en fullstendig registrering av eiendelene.

170. SAB. Byfogd og byskriver i Bergen. Bergen skifterett. Skifteprotokoll nr. 4a, 1737–1748, fol. 114a.

hun “etter gammel skik” svennelønn som pensjon.¹⁷¹ Hvor stor denne var, vet vi ikke. Bonny måtte som kjent betale svennelønn til Gudenschwagers enke. Han var enkemann ved sin død, slik at pensjonsutgifter ikke ble aktuelt for Rødder som etterfulgte ham. I Danmark var man restriktiv med å innvilge nådensår, men mange steder fantes pensjonsordning for enker.¹⁷²

Bonny lyktes i å bli enemusikant ved Gudenschwagers død og bedret dermed inntektsgrunnlaget betraktelig, men han oppnådde ikke bryllupsavgift. Han hadde kun de 60 rdlr. fra kirkene i fast lønn og trolig intet fra byen. De tilfeldige inntektene må ha vært atskillig større, men likevel ikke store nok til at embetet kastet mye av seg. Som allerede nevnt hadde han bi-ervert utenom. Organisttjenesten i Mariakirken ga en fast inntekt på 80 rdlr. i året. Tilfeldige organistinntekter kom i tillegg, men disse var atskillig lavere enn tilsvarende som stadsmusikant. Da han sluttet som organist, fikk han 40 rdlr. i årlig pensjon. Han kan likevel ha greid seg brukbart hvis en skal dømme etter den økonomiske stilling han befant seg i ved sin død. Han etterlot seg som nevnt hus, en instrumentsamling i god stand, en ikke ubetydelig notesamling og atskillig innbo.¹⁷³ Ifølge testamentet var han gjeldfri.¹⁷⁴ Selv om han antagelig ikke var noen fremragende musiker (jf. Rødders bestalling), kan han likevel ha skjøttet embetet slik at han fikk et brukbart levebrød. Han hegnat om sitt privilegium, men det gjorde sannsynligvis alle. Kanskje var han en dyktigere forretningsmann enn Rødder, som riktignok hadde en stor familie å forsørge. Ingen av dem nøyde seg med stadsmusikantinntektene alene.

Noen av de tilfeldige inntektene kunne komme fra medvirkning ved kirkelige handlinger. Takstene for brudevielser fra 1686, som fremdeles var gyldige på slutten av 1700-tallet, viser at når man bestilte figuralmusikk hos kantor, skulle organisten og stadsmusikanten betales særskilt. Dette gjaldt uansett om vielsen foregikk i hjemmet eller i kirken (se kap. 3). Den viktigste inntektskilden for alle stadsmusikanter var imidlertid spill ved brylluper, ball og annen selskapselighet. Hverken omfanget av virksomheten eller størrelsen av inntektene i Bonnys og Rødders tid er mulig å anslå, men noe vet vi. For det første økte selskapseligheten i byen generelt i annen halvdel av 1700-tallet (jf. kap. 1). For det andre er enkelte avtaler mellom stadsmusikantene og det harmoniske akademi og det dramatiske selskap gjengitt i selskapenes protokoller. Ifølge den første avtalen fra 1785 skulle akademiet betale Bonny for “Opvartning af 2^{de} Sven-

171. SAB. Sollieds samlinger. Bergens Magistrat. Attestbøker IV, 1741–1804, attestbok nr. 9, 1733–1745, s. 517 i Sollieds notatbok.

172. Koudal, 2000, s. 145/146 og 535.

173. BA. 15.08.1789. Bonnys hus lå i Markeveien 67. I 1787/1788 ble det taksert til 260 rdlr., jf. SAB. Byfogd og byskriver i Bergen. Takseringsforretninger. Branntakstprotokoll nr. 12, 1787–1788, fol. 151b. Til sammenligning ble vertshuset Altona, som på dette tidspunkt var Rødders eiendom, taksert til 1330 rdlr., *ibid.* fol. 77b.

174. BBA. Magistratens arkiv. Kongebrevbok nr. 13, 1779–1789, fol. 278b.

ne til Concerten 1 rdl for hver Concert med Prøve, og for hvert Bal 3 rdl for 3^{de} Svenne”.¹⁷⁵ Avtalen var trolig en stadfesting av innarbeidet praksis og omfattet kun svennene. Året etter skulle Bonny stille med 3 svenner både ved konserter og ball, for samme betaling.¹⁷⁶ Han tjente altså bedre på å spille til dans enn ved å medvirke ved konsertene, noe som antagelig skyldtes arrangementenes ulike varighet. Hvor stor inntekt han hadde av sitt engasjement i selskapet var avhengig av antall konserter og ball. Sesongen varte fra ca 1. oktober til ca 1. april. På denne tiden ble det gitt konsert hver uke og ball muligens hver annen eller tredje uke.

Før Rødder ble stadsmusikant i 1789 var utleievirksomheten i Altona (fra 1785) og engasjementet som konsertmester i det harmoniske akademi hans inntektskilder, eventuelt også musikkundervisning. Altona var herberge, konsert- og auksjonslokale. Auksjonsvirksomheten var ikke problemfri. I 1798 kunngjorde han i Adresseavisen at han hadde livslangt kongelig privilegium av 15. juli 1785 på enerett til auksjoner innen byens grenser, og at disse skulle holdes i Altona. Kunngjøringen tydet på at noen hadde forbrutt seg mot privilegiet.¹⁷⁷ Rødders inntekter av auksjonsvirksomheten og herbergevirksomheten i Altona kjenner vi ikke. Fra det harmoniske akademi derimot fikk han 50 rdlr. i årlig husleie og 6 rdlr. for brensel. Stillingen som konsertmester ble i 1785 lønnet med 50 rdlr. i året “efter Sædvane”, hvilket viser at han ikke fikk noen lønnsforhøyelse selv om han fra da av ikke lenger var “adjungeret”, men virkelig konsertmester (se kap. 4).¹⁷⁸ Avtalen fra 1785 ble gjentatt de to påfølgende år. Høsten 1788 het det kun at man ville “slutte Accord med Concertmesteren, Værelserne og hans Salarium angaaende”.¹⁷⁹ Beløpene var de samme over mange år.

Da Rødder var fungerende stadsmusikant på slutten av Bonnys liv, fikk han trolig de bevegelige inntektene av embetet mot å betale avgift til Bonny. Hvor lenge dette varte vet vi ikke. I 1789 da han selv ble stadsmusikant ble relasjonen til akademiet en annen, siden han nå ble ansvarlig for svenner og læregutters medvirkning ved konsertene og dansemusikken ved selskapets ball. Akademiets protokoll har en lakune fra 1788 til 1791. Neste avtale med Rødder stammer fra oktober 1791. For 120 rdlr. tilsammen skulle han stille værelser, sin person, svenner og brensel til disposisjon. Antall svenner var ikke spesifisert. Han skulle likevel aldri ha mindre enn 3 rdlr. for hver konsert. I det siste beløpet inngikk antagelig ikke husleien, kun hans egen og svennenes medvirkning. Denne utgjorde 64 rdlr. av de 120 totalt (trolig 50 rdlr. for ham selv og 14 for svennene), som ga et maksimalt antall av 21 konserter årlig, dvs. ca. én

175. UBB. Ms. 527a, [s. 47]. På grunn av brannskaden er nøyaktig dato forsvunnet.

176. Ibid., [s. 48].

177. BA. 26.05.1798.

178. UBB. Ms. 527a, [s. 47].

179. Ibid., [s. 49].

konsert hver uke i vinterhalvåret (1. oktober til 1. april).

Betalingen for svenner var høyere enn Bonny hadde hatt, både for konserter og ball. For ball ble det avtalt en stykkpris, og at han skulle stille med “fiire Svenne til Hvert”.¹⁸⁰ Prisen var antagelig 5 rdlr. for hvert ball. Dette beløpet ble spesifisert i 1793 og hadde vært brukt tidligere: “For 4^{re} Svenne til hvert Bal, blev, ligesom før akkorderet 5rd [og] for Geburts-Ballet efter Billighed.”¹⁸¹ Det siste kan ha dreid seg om ball ved kongens fødselsdag. Konsertmesterlønn og husleie var som før. Avtalen ble gjentatt i 1794, 1795 og 1796. Fra 1795 ble beløpet for dansemusikk ikke spesifisert. Trolig skjedde ingen endring, men det kan ha blitt forhøyet i 1796 eller 1797 (se nedenfor). Hvor ofte det ble holdt ball er usikkert, men i 1799 ble ball hver tredje uke spesifisert i avtalen, noe som også kan ha vært tradisjon. Med sesong fra oktober til april ga dette 8 ball i alt, til 40 rdlr. totalt.

Da det dramatiske selskap ble opprettet i 1794, ble Rødder engasjert som anfører i det dramatiske orkester, men avtalen ble ikke ført inn i selskapets protokoll. Vi vet derfor ikke hva han tjente som orkesterleder, heller ikke detaljer om antall svenner og lønn ved forestillinger og ball. Trolig betalte selskapene samme honorar for dansemusikken. Senhøsten 1796 søkte han “om Tillæg av 2 rd Dandsepænge hvert Ball kunde tilstaaes ham”. På dette tidspunktet må han ha fått 6 rdlr. per ball. Søknaden ble innvilget og vilkårene gjengitt i brev av 20. desember:

[...] naar hr Rødder skaffer Fiire i Musiken vel øvede Svende til hvert ordinairt Bal, og ved Høitideligheder i det ringeste Sex Stykker, hvoriblandt et Par med blæsende Instrumenter, saa accorderes ham fra Torsdag mellem Juul og Nyaar af Otte Rigsdaler for hver Gang, med Betingelse, at denne Priis ikke forhøyes, saalænge han er Stads-Musicus.¹⁸²

Avtalen sa imidlertid intet om hvor ofte selskapet arrangerte ball. Det er for øvrig ikke tenkelig at Rødder hadde så mange svenner som seks og læregutter i tillegg. Selskapene brukte betegnelsen “svend” uansett musikantenes status.

Rødders honorar i det dramatiske selskap omfattet de forestillinger som ble gitt for medlemmene. I februar 1801 vedtok en enstemming representantforsamling at “Stadsmusikus Rødder skal for fuldstændig Musik hver offentlig Forestilling, nyde 4 rd, Syngestykker iberegnet, hvortil Prøverne i Forveyen gives gratis”.¹⁸³ Hvorledes dette skal forstås, avhenger av tolkningen av begrepet “offentlig”. Det kan ha betydd at enkelte forestillinger ble gitt for allmennheten. I så fall kom honorar for disse i tillegg til vanlig lønn. Begrepet “offentlig” kan imidler-

180. Ibid., [s. 50]. Beløpets størrelse er forsvunnet. Opplysningene i øverste del av protokollen er ofte mangelfulle på grunn av brannskaden.

181. Ibid., [s. 54].

182. TA. UiB. Ms. 220a/1, s. 41/42.

183. Ibid., s. 101.

tid ha blitt benyttet som betegnelse på selskapets ordinære halvoffentlige forestillinger, slik tilfellet f.eks. var omkring stiftelsen i 1794. Med 6–8 ulike forestillinger som vanligvis ble gjentatt én gang, ville dette gi en årlig lønn for Rødder mellom 48 og 64 rdlr. Å spille offentlig for allmennheten til inntekt for veldedighet forekom i 1797, men var omstridt og ble senere nedstemt. Saken kom ikke på selskapets dagsorden igjen før i 1806. Jeg tror derfor at “offentlig” i dette tilfellet betegnet selskapets vanlige forestillinger, og at det handlet om konsertmesterens ordinære honorar. Se for øvrig kap. 5 og 10.

I 1797/98 ble Rødders honorar i det harmoniske akademi forhøyet fra 120 til 124 rdlr. Samtidig ble antallet svenner presisert for første gang og var antagelig forhøyet med én sammenlignet med tidligere: “[...] for hans Svenne til Conserterne og Prøverne, 4^{te} i Tallet, hvoriblant Braunstein.”¹⁸⁴ Sistnevnte kan ha hatt bedre musikalske kvalifikasjoner enn de øvrige, siden navnet ble uttrykkelig nevnt, noe som ellers aldri forekom. Samme beløp ble vedtatt for sesongene 1799–1802. Fra 1799 ble antall svenner fastsatt til tre. Dette innebar i virkeligheten en lønnsforhøyelse. Antall dansemusikere ble ikke spesifisert, men var trolig som før.

Dersom de to selskapene arrangerte ball like ofte, vil et omtrentlig anslag være at Rødder omkring århundreskiftet hadde en årlig inntekt fra begge på ca. 130 rdlr. tilsammen. Beløpet er basert på en stykkpris på 8 rdlr. per ball. Sammen med lønn og husleie fra det harmoniske akademi på 124 rdlr. ga dette 254 rdlr. i alt. Lønnen som anfører i det dramatiske selskaps orkester kom i tillegg, men den er ukjent. For Rødder utgjorde arbeidet i de to selskapene dermed en betydelig del av stadsmusikantens tilfeldige inntekter og tilleggsinntekter. Sammenligning av Bonnys og Rødders ballhonorar i de to selskapene med stadsmusikantens takster i Trondheim i 1768 er vanskelig. I Trondheim ble dansemusikk betalt per time for et bestemt antall personer, ikke som rundt beløp for hvert arrangement.

Selv om ballhonorarene sto fast i resten av Rødders embetstid, forsøkte han å øke inntektene på andre måter. Ved en generalforsamling i mai 1797 søkte han f.eks. om betaling for gjentakelsen av syngestykket *Silkeskoen*, men det er uvisst om han lyktes.¹⁸⁵ Sesongen 1802/03 skjedde det en endring i den faste avtalen med det harmoniske akademi. Generalforsamlingen vedtok først å foreslå for Rødder en halvering av konsertmesterlønnen, hvilket han aksepterte:

Ellers blev bestemt at Hr Rødder for denne Vinter, for saavel for Leje af Salen som og for hans Svendes Opvartning og Brænde til Concertens fornødne Værelser erholder som sædvanlig disse 2de Poster med 74rd, herforuden for hans Person ved Assistencen i Orchestret, De av Ham vedtagne 25rd.¹⁸⁶

184. UBB. Ms. 527a, [s. 57].

185. TA. UiB. Ms. 220a/1, s. 43. Utfallet av søknaden ble ikke ført inn i protokollen.

186. UBB. Ms. 527a, [s. 61].

På dette tidspunktet hadde den danske fiolinisten Johan Henrich Paulson, som trolig hadde slått seg ned i Bergen i 1799, i praksis overtatt som konsertmester i begge selskaper, selv om Rødder beholdt tittelen i det harmoniske akademi til 1805 (se kap. 6 og 9). Videre het det i referatet fra generalforsamlingen:

Og da eendel av Harmonisterne udgiør Directionen for det Dramatiske Selskab, fandt det Harmoniske det beqvemmet at inddrage dets Sallario, som han [dvs. Paulson] for sin Opvartning ved Concerten kan vente under det, som han for det Dramatiske Selskabs Orchestre [sic] kan blive tilstaaet, hvilken sammenlagt for begge Selskaber udgiør 300rd.¹⁸⁷

Tre hundre rdlr. var et svært høyt beløp. Hvor stor andel Paulsons lønn i det harmoniske akademi utgjorde ble ikke oppgitt, men i planene for de tre neste sesonger ble den spesifisert til 50 rdlr., dvs. samme beløp som Rødder hadde hatt tidligere. Om dette betydde at Rødders honorar i det dramatiske selskab hadde vært 250 rdlr., eller om det dreide seg om lønnsforhøyelse for en fiolinist med bedre kvalifikasjoner vet vi ikke, men det virker helt usannsynlig at Rødder hadde vært så høyt lønnet. Paulson var en mye dyktigere fiolinist og kan ha blitt bedre betalt.

Høsten 1802 var Rødder trolig redusert helsemessig. Den nye avtalen med det harmoniske akademi ble forlenget de to påfølgende sesonger og omfattet da “Assistance af hans egen Person med Svende og Drengene” foruten den vanlige husleien.¹⁸⁸ I den siste sesongen (1805/06) spilte han ikke lenger selv, men bidro med “Assistance af hans Folk” ved konserter og prøver, til de vanlige 74 rdlr. Nå ble arbeidet som notearkivar påskjønnnet med 10 rdlr., hvilket aldri hadde skjedd tidligere. Beløpet var kanskje en ekstra påskjønnelse for lang og tro tjeneste. Det dramatiske selskaps protokoll inneholder svært få opplysninger om Rødder de siste årene, men i 1805 vedtok selskapet å ansette en “Orchester Anfører”, som må ha vært Paulson.

Til sammenligning fikk stadsmusikanten i Trondheim i 1786, etter avtale med *Det Trondhiemske Musicalske Selskab*, 80 rdlr. for assistanse ved 15 konserter, fra november til midt i februar. For dette skulle han anføre på førstefiolin, holde prøve dagen før konserten “og oftere om det maatte ansees fornødent”, i tillegg spille minst to obligate stykker ved hver konsert, gjerne på forskjellige instrumenter, og dessuten låne selskapet både musikalier og instrumenter.¹⁸⁹ Dette var bedre betaling enn Rødder fikk. Til gjengjeld inneholdt hans kontrakt ingen bestemmelser om solopartier og obligate stykker, men en konsertmester hadde normalt slike oppgaver.¹⁹⁰

187. Loc. cit.

188. Ibid., [s. 62/63].

189. Sivertsen 1975, s. 92/93.

190. I 1783 annonserte Rødder konsert “med adskillige Obligat Sager”, Jf. BA. 20.12.1783. I 1792 ble det for øvrig annonsert en konsert som bl.a. inneholdt en fiolinkonsert, hvor Rødder må ha vært solist, jf. ibid. 29.09.1792.

Det har ikke vært mulig å finne ut hvilke inntekter stadsmusikanten i Christiania hadde på konsertvirksomheten fra 1760-årene av og frem mot århundreskiftet. Antall konserter synes å ha vært 12 hver sesong, “én hver uke, fram til fastetiden”. Hvis de 12 ikke var avviklet innen fastetiden, ble de resterende gitt etter påske. Stadsmusikant Groth, som avløste Peder Høeg i 1795, ble i 1799 musikkdirektør i det nyopprettede dramatiske selskap. For dette fikk han 20 rdlr. per sesong. For øvrig avskaffet Groth tradisjonen med “omgang” og fikk i stedet en årlig kompensasjon fra bykassen.¹⁹¹ For Kristiansand har jeg ingen opplysninger.

Hva stadsmusikanten betalte sitt personale, vet vi lite om. Av dem som hadde krav i Rødders dødsbo var musikantsvenn Pheiler, med resterende lønn på 138 rdlr., 5 mk. og 12 sk.; dessuten svennene Niels Erichsen og Martinus Erichsen, med henholdsvis 67 og 96 rdlr. Trolig innebar kravene lønn for et halvt år.¹⁹² Det er uvisst om de to siste var svenner eller læregutter. Begge var mye lavere lønnet enn Pheiler. Ved folketellingen i 1801 var Pheiler eneste svenn. Antallet kan ha vært det samme i 1806. På den annen side finnes det eksempler fra Danmark på flere svenner hos samme mester, og at de ikke ble lønnet likt.¹⁹³ Ingen av Rødders musikanter i 1806 ble lønnet likt. Det kan ha betydd både ulik status og ulike ferdigheter. Hvorvidt de to brødrene Erichsen var svenner eller læregutter er derfor ikke mulig å fastslå ut fra lønnen alene.

Sosial status

Hverken stadsmusikanter, organister eller kantorer oppnådde så høy status at de ble omfattet av rangforordningene som gjaldt for Danmark-Norge. Dette betydde at de sto relativt lavt på den sosiale rangstigen. Koudal anser stadsmusikanter og organister i Danmark for å ha vært på omtrent samme sosiale nivå, til tross for store forskjeller når det gjaldt faste inntekter.¹⁹⁴ Spørsmålet er om det samme var tilfelle i Norge.

Skattlegging kan fortelle noe om sosial status. De eldste bergenske stadsmusikanter slapp å betale skatt, jf. den kongelige konfirmasjon av 1640, hvor det bl.a. het: “[...] hvorfor de [...] skulle forskaanes for skat, vagt og andre deslige byens tyngde.”¹⁹⁵ Dette varte ikke så svært lenge, for i 1683 skal stadsmusikant Poul Krøpelien ha betalt for seg og en tjenestepike 4 mk. i kopskattmantallet, i 4. skattekasse, som var den laveste.¹⁹⁶ I Danmark var det vanlig at stads-

191. Huldt-Nystrøm 1969, s. 22 og 33/34.

192. Kirkeregnskapene viser at organistene fikk utbetalt lønn to ganger i året.

193. Koudal, 2000, s. 284.

194. Ibid., s. 277/278. Stadsmusikantene hadde mye større muligheter for private inntekter enn organistene.

195. Etter Wiesener 1943, s. 98.

196. Ibid., s. 104.

musikantene ble skattlagt i nest nederste skatteklasser i 1743.¹⁹⁷ Om stadsmusikantene Bonny og Rødder ble skattlagt, og på hvilken måte, har vært for tidkrevende å finne ut av.

På 1700-tallet fortalte begravelser mye om folks sosiale status. Å bli begravet i selve kirkerommet var f. eks. et vitnesbyrd om høy sosial status. En god standsmessig begravelse kostet eksempelvis 90 rdlr. i Roskilde i 1770.¹⁹⁸ Det kan være interessant å sammenligne Linds, Dues, Bonnys og Rødders sosiale status ut fra den begravelse de fikk. Lind var musikantsvenn og sto i utgangspunktet lavere på den sosiale rangstigen enn Bonny og Rødder. Han døde som en meget fattig mann. Av boet ble det kun 7 rdlr. til å dekke begravelsen, som må ha vært av enkleste slag. For musikantsvenn Dues begravelse presenterte broren en regning på 56 rdlr. Av dette fikk han kun dekket ca. 29 rdlr. “og det øvrige at tage for egen Reining effterdi [sic] det ikke kunde være tilladt at gjøre større [sic] end Tarvelighed og Nødvendighed udkrævede”.¹⁹⁹ Dette var rene ord for pengene. Due ble likevel begravet inne i kirken, under stolene ved orgelverket.²⁰⁰ I sitt testamente i 1789 ga også Bonny uttrykkelig anvisning om å “besørge dets [det døde legemes] Standsmessige samt Vilkorlige Begravelse Inde i Bergens Domchirche”.²⁰¹ Bonny hadde en klar bevissthet om den sosiale status som var forbundet med begravelse i kirken. Ønsket ble oppfylt. I Domkirkens regnskap for 1789 står det at Bonny ble begravet “under Stoelene frem i Kirken” til en pris av 8 rdlr. Videre var det betalt 6 rdlr for ringing med kirkeklokkene, 4 rdlr., for lys på alteret, og 2 mk. for å kle prekestolen.²⁰² Andre utgifter forbundet med begravelsen kjenner vi ikke, men de kan ha vært forholdsvis store. Rødders begravelse i 1806 beløp seg til ca. 70 rdlr. i alt og må ha vært temmelig standsmessig. Skiftedokumentene gir detaljerte opplysninger om hva beløpet dekket.

Instrumenter

Det finnes et par tidlige eksempler på stadsmusikantskifter hvor instrumenter er nevnt. Etter Parckman i 1734 fantes 2 fioliner, 1 basun og 2 trompeter.²⁰³ J.C. Krøpeliens etterlot seg 2 “bassfiolier”, 2 fioliner, 3 trompeter og 1 positiv i 1741.²⁰⁴ Det dreide seg altså om få instru-

197. Koudal 2000, s. 278.

198. Ibid., s. 285.

199. SAB. Byfogd og byskriver i Bergen. Bergen skifterett. Skifteprotokoll nr. 5b, 1760–1772, fol. 935b.

200. DA. *Burials in Bergen 1668–1815*. 23.08.2003.

201. BBA. Magistratens arkiv. Kongebrevbok nr. 13, 1779–1789, fol. 279a.

202. SAB. Stiftamtmanden i Bergen. Rekneskapar for Domkirken. Lnr. 1753, 1786–1791, s. 12. Til sammenligning kostet en grav på kirkegården 2 rdlr., mens en fremtredende plass i kirkens kor i februar 1789 ble betalt med 64 rdlr., jf. s. 10 i regnskapet.

203. Volle 1979, s. 64.

204. SAB. Byfogd og byskriver i Bergen. Bergen skifterett. Skiftejournal nr. 24–26, 1740–1744, fol. 25a. Hos Wiesener er instrumentlisten fullstendig (Wiesener 1943, s. 108). Volle omtaler også Krøpeliens instrumenter, men har utelatt de to fiolinene. Hans kilde er “Overlege O.G. Sollied og frues avskriftsamling deponert i SAB”, jf. Volle 1979, s. 46, 64 og 112.

menter for begge. Dersom dette var de eneste instrumentene de hadde, må det ha vært med nød og neppe de kunne utføre sine embetsplikter, men de var to musikanter og kunne utfylle hverandre. Sannsynligvis eide også svennene egne instrumenter, slik vi har sett noen senere eksempler på (Due, Strøm og Lind). Trompeten var kanskje det viktigste blåseinstrumentet, først og fremst beregnet på tårnblåsing og annen utendørs bruk. Om de to “bassfioler” var av gambe- eller cellotypen, er umulig å si. Tidspunktet tatt i betraktning kan det ha vært gamber, men celloen var heller ikke uvanlig på denne tiden. Positivet blir nærmere kommentert nedenfor. Hverken for Lindmarch eller Biernet, som begge døde i 1748, inneholdt skiftedokumentene omtale av instrumenter.²⁰⁵

Når det gjelder Linds instrumenter, er opplysningene i skifteprotokollen ikke helt sammenfallende med den første registreringen og vurderingen i skifteaktene. I protokollen er oppført “1 Viol de Gamba” til en verdi av 5 rdlr., “1 Violin” til 1 rdlr. og 3 mk; “1 Bouson” [fagott] til 1 rdlr., “1 Fløytetravarsa” til 4 mk og 8 sk., dessuten “eendeel Musicalske Instrumenter for 5 r” verdsatt til 2 rdlr., 1 mk. og 8 sk. Skifteaktene omtaler først, men uten verdiangivelse, 1 fiolin og 1 viola da gamba, dessuten “2 gamle Dulcianer og Eendel Musicalia”. Fløyten var utelatt. I den etterfølgende registrering og vurdering er alle skifteprotokollens instrumenter listet opp med samme verdi (også fløyten), med unntak av “2 Bassone” til verdi av 1 rdlr.²⁰⁶ Dette må være de “2 gamle dulcianer” som er nevnt ovenfor, dvs. to gamle fagotter.²⁰⁷ Den ene av disse var muligens ubrukelig. Protokollen opererer kun med én fagott, til verdi av 1 rdlr. Til slutt i protokollen er oppført “Eendeel Musicalia Instrumenter for 5 rd”, verdsatt til 2 rdlr. 1 mk. og 8 sk. Denne gruppen, som ikke er nærmere spesifisert, kan ha bestått av gamle og ubrukelige instrumenter. Den kan også ha inneholdt noter. I skifteaktene brukes betegnelsen “Eendeel Musicalia” to ganger uten nærmere spesifisering, andre gangen med verdiangivelsen 5 rdlr. 3 mk. Sannsynligvis var det snakk om samme gruppe gjenstander, som i utleggsforretningen ved skiftets avslutning fikk verdien redusert.

205. Skifte etter Biernet er omtalt i skifteprotokoll nr. 4a, 1737–1748, fol. 119a. Et ytterst fattigslig inventar er gjengitt med verdi, men ingen instrumenter. Lindmarch er omtalt i samme protokoll, fol. 554b, og i skiftejournal nr. 30–32, 1747–1750 fol. 78b og 79a, men ingen gjenstander er listet opp. Skifteakter for årene 1748–1751 er gjennomgått, men uten resultat. Jf. SAB. Byfogd og byskriver i Bergen. Bergen skifterett.

206. SAB. Byfogd og byskriver i Bergen. Bergen skifterett. Skifteakter. Pakke 25, 1770, fol. 70a; Skifteprotokoll nr. 5b, 1760–1772, fol. 895b.

207. Betegnelsene “bauson”, “basson” og “dulcian” ser i denne sammenheng ut til å være brukt om hverandre. Begrepene har vært knyttet til ulike stadier og tradisjoner i instrumentets historiske utvikling. Ifølge Waterhouse brukes “dulcian” vanligvis i dag om den historiske fagotten i ett stykke, i motsetning til det leddelte, moderne instrumentet. “Basson” var opprinnelig betegnelse på et instrument i bassleie. I Tyskland på 1700-tallet ble dette vanlig betegnelse for den nye, leddelte versjonen av dulcian, som var blitt utviklet i Frankrike. Jf. Waterhouse, 24.07.2003. Betegnelsen *Fagott* skal i Danmark ha blitt vanlig først etter 1787. Jf. Koudal 2000, s. 370/371.

Linds samling var forholdsvis stor hans status som svenn tatt i betraktning, i hvert fall hvis en sammenligner med danske forhold, hvor instrumentene nesten alltid var mesterens eieendom. “Det kan dog forekomme, at en svend eier ét eller nogle få instrumenter.”²⁰⁸ Lind hadde én fiolin, én gambe (trolig en bassgambe, noe verdiansettelsen på 5 rdlr. understøtter), én moderne traversfløyte, to eller tre fagotter, dessuten flere ikke nærmere angitte instrumenter. Både fiolin, tverrfløyte og fagott hørte til de mest vanlige stadsmusikantinstrumenter midt på 1700-tallet. Gamben var gammeldags på 1770-tallet.²⁰⁹ Antall fagotter var spesielt høyt, men én eller to kan som nevnt ha vært ubrukelige. At Lind hadde instrumenter selv var imidlertid ikke noe særstykke. Due eide flere instrumenter, i hvert fall en fiolin, og Strøm hadde hatt to fioliner. Det kan ha vært vanlig i Norge at svennene hadde egne instrumenter.

Bonnys instrumenter vet vi lite om. Sannsynligvis hadde han en blanding av taste-, blåse- og strykeinstrumenter. Noe kan avledes av beskrivelser. Siden svenner også eide instrumenter, er det imidlertid ikke mulig å avgjøre hva som kan ha tilhørt Bonny alene. Som nevnt var messinginstrumenter vanlig til utendørs bruk. Ved innvielsen av Nykirken i 1763 ble det brukt blokkfløyte, tverrfløyte, oboer, valdhorn, trompeter, pauker og fioliner.²¹⁰ Disse var navngitt spesielt. I 1767 meldte Adresseavisen om janitsjarmusikk, valdhorn og trompeter brukt ved en “kongelig” anledning. Begrepet “janitsjarmusikk” ble sannsynligvis brukt om et militært ensemble med diverse blåseinstrumenter og perkusjon.²¹¹ I dette tilfellet ble det trolig brukt om perkusjonsinstrumenter anvendt sammen med messing. Ulf Steinar Berg gjengir i sin hovedoppgave *Militærmusikken i Norge ca. 1600–1800* (1983) en beskrivelse av en militær instrumentbesetning med såkalt tyrkisk musikk fra Trondheim i 1798:

[...] to Clarinetter, to Valthorn, to Dulcianer, to Quart-Fløiter, en Octav-Fløite og en Trompet. Naar Hoboistene gaar Tappenstrik her i Byen, som i Exercice-Maaneden, eller ved deres Exercice paa Landet, da bliver Hoboister-Choret forøget med 2 Triangler, to Par eller fire Bekkener, en Tamburin, en Gongon og en Mercurstav. Men ved andet Regiment ere to Par eller fire Clarinetter; og Quart-Fløiterne udeladt. Gongon og Mercurstav er ikke endnu vrd [sic] andet Regiment. Disse tvende siste er endnu ikke opført ved Musiken, da de ere nyelig tilkommen. Denne Musik opføres af Tambourerne, den kaldes den Tyrkiske Musik.²¹²

208. Ibid., s. 360.

209. Ibid., s. 363. I sin lærebok fra 1744 skrev Johan Daniel Berlin at bassgamben stadig var i bruk, men det var celloen som fikk den mest grundige beskrivelsen og ble ansett som mest anvendelig.

210. Meyer (1764) 1904, s. 235–237. Se også kap. 3, s. 135.

211. Blåseinstrumenter av obo- og trompettypen og perkusjonsinstrumenter som pauker, cymbaler og basstromme var karakteristisk for den tyrkiske militærmusikken, som ble kjent i Vesteuropa i løpet av 1600-tallet. Antall instrumenter i de ulike gruppene kunne mangedobles. I europeisk militærmusikk ble tyrkiske instrumenter innlemmet i de tradisjonelle besetningene av oboer, fagotter, horn og trompeter i løpet av 1700-tallet. Den store basstrommen ble tatt i bruk ca 1750. Mot slutten av århundret kom cymbaler og triangler til. Jf. Pirker, 22.08.2003.

212. *Trundhiems Maanedes-Skrift*, nr. 11, 16. november 1798, s. 167 f., gjengitt i Ulf Steinar Berg 1983, s. 90.

Det tyrkiske ble her knyttet særlig til slaginstrumentene som sammen med blåseinstrumentene bidro til å gi hele besetningen en særegen karakter.

Pauker og trompeter omtales ofte i forbindelse med fugleskytingen (se ovenfor s. 64 f.). I 1787 hører vi om basuner i tillegg. Hvis man skal tro Claus Fastings beskrivelse av “stadsmusikken”, ble messinginstrumenter som trompeter, horn og basuner på Bonnys tid også brukt i forbindelse med kirkemusikken.²¹³ Sannsynligvis hadde Bonny i tillegg et variert utvalg av strykeinstrumenter.

I skiftet etter Rødder ble det i forseglingsjournalen registrert 2 fioliner, 1 bassetthorn, 4 trompeter, 4 valthorn, 1 bassfløyte, 1 fagott, 2 “Oktav” [sic] og 1 obo. “Oktav” var trolig et blåseinstrument, sannsynligvis en piccolofløyte.²¹⁴ Skiftejournalen listet opp “1 Gul Violin” til 3 rdlr., “1 brun Ditto” til 5 rdlr., dessuten et futteral til to fioliner til 3 mk. I tillegg kom 3 gamle fioliner verdsatt til bare 3 mk., 1 bassetthorn til 5 rdlr. og “eendeel Musicalia” til 1 rdlr.

Alle blåseinstrumentene i forseglingsjournalen unntatt bassetthornet var sannsynligvis svennenes eiendom. Skiftedokumentene synes å bekrefte en arbeidsfordeling hvor Rødder først og fremst var fiolinist, mens svennene dekket et bredt spektrum av blåseinstrumenter. Man kan spekulere på hvorvidt Rødder selv hadde den allsidighet som vanligvis krevdes av en stadsmusikant (ferdighet på fire-fem ulike, både stryke- og blåseinstrumenter). Sannsynligvis hadde han det. Sammen med sine folk dekket han dessuten utvilsomt de instrumenter som var nødvendig for å utøve embetet. Skiftedokumentene omtalte 19 instrumenter i alt, som nesten tilsvarende gjennomsnittet for danske stadsmusikanter: 20 instrumenter.²¹⁵ Samtlige blåseinstrumenter var typiske for stadsmusikanter i Danmark sent på 1700-tallet. I de undersøkte danske musikantskifter forekom gjennomsnittlig 3–4 trompeter. Valdhorn var også populære og forekom i 3/4 av skiftene, nesten alltid som par, som hos Rødder (to par). Valdhorn ble gjerne brukt sammen med trompeter eller basuner (jf. beskrivelsen av praksis i Bonnys tid ovenfor). Bruken av trompeter i Danmark var spesielt bemerkelsesverdig sammenlignet med andre land. “Instrumentet har vært anvendt i mange sammenhænge – ved tårnblæsing, i kirkemusikken, til repræsentation, og ved private fester, som mange spredte kilder viser.”²¹⁶ Bruken i Bergen ser ut til å ha vært omtrent som i Danmark.

213. Claus Fasting, *Provinzialblade 1781*, gjengitt i Wiesener 1943, s. 110.

214. Både betegnelsene “Piccoloflöte” og “Oktavflöte” brukes på tysk om instrumentet i dag. På italiensk kalles fløyten “ottavino” og “flauto piccolo”. Jf. Brown 1984, s. 774. Hva som var vanlig betegnelse i begynnelsen av 1800-tallet er vanskelig å si. Det fantes et såkalt “oktavklaver” i samlingen etter Johan Daniel Berlin i 1787, men i 1806, kanskje allerede ved Berlins død, var dette instrumentet gammeldags. Jf. Michelsen 1987, s. 23.

215. Koudal 2000, s. 360.

216. *Ibid.*, s. 374–377.

Det finnes flere eksempler på at trompet og pauker, muligens også andre messinginstrumenter, ble brukt innendørs i Bergen, bl.a. for å ære kongehuset, som ved kronprinsessens nedkomst i 1792. Ved middagen på lyststedet Nygård bega selskapet seg til bords

[...] under blæsende Instrumenter og Pauker. Etter at diverse kanonskudd var avfyrt blev følgende Sang, accompagneret med passende Instrumenter, af Selskabet sunget: [...] Efter at Kongens og [...] den nyfødde Prindsesses og Prindses Skaaler saaledes under næsten bestandig Kanonade, Trompeter, Pauker og Sang allerunderdanigst vare erindrede [...].²¹⁷

Blåseinstrumenter ble fra gammelt av ansett for å være mer høytidelige og hadde høyere status enn strykeinstrumenter, og dette synet lot fremdeles til å være levende, jf. Rødders avtale med det dramatiske selskap om ballhonorar i 1796, hvor han ved "høytideligheter" skulle stille med seks, mot normalt fire personer, deriblant et par med blåseinstrumenter.

Bassetthornet i Rødders samling var spesielt. I de 70 musikantskifter Koudal har undersøkt i Danmark fantes det ikke i et eneste. Heller ikke andre norske stadsmusikanter instrument-samlinger som vi har kjennskap til har inneholdt bassetthorn. Hva kunne årsaken være til at Rødder hadde et så egenartet instrument? Muligens ble det anskaffet høsten 1792, i forbindelse med en konsert gitt av en herr Eskildsen i samarbeid med det harmoniske akademi: "Han tracterer et gandske nytt og hidindtil ubekiendt Instrument, kaldet Bassethorn, som nylig er opfundet i Wien", het det i avisannonsen. På programmet sto bl.a. "Bassethorn-Consert" og "Bassethorn-Quartett".²¹⁸ Rødder kan ha kjøpt bassetthornet ved denne anledningen. Jeg har ikke funnet noen opplysninger som viser at instrumentet ble brukt i Rødders embetstid, hverken av ham selv eller noen av hans musikanter.

Det er ikke underlig at gamben var fraværende i Rødders samling i 1806. Mer merkelig er at han ikke etterlot seg noe annet bassinstrument i strykergruppen. Om bassfløyten i Rødders samling var en tverrfløyte eller en blokkfløyte, er for øvrig ikke mulig å si. I Danmark skal blokkfløyten ha vært i bruk like til 1800-tallet, selv om den ble mindre populær etter hvert. Tverrfløyten derimot ble uhyre populær i annen halvdel av 1700-tallet og var et av borgerskapets mest foretrukne amatørinstrumenter.²¹⁹ Det eksisterte imidlertid også bassversjoner av den vanlige tverrfløyten på 1700-tallet. Flere slike er bevart.²²⁰

Hverken Linds eller Rødders dødsbo inneholdt tasteinstrumenter. Lignende eksempler fin-

217. BA. 29.12.1792.

218. BA. 29.09.1792. Instrumentet var av klarinettypen. Bassetthornet ble mest sannsynlig oppfunnet av brødrene Mayrhofer i Passau i 1760-årene. Mozart ble spesielt begeistret for instrumentet og brukte det i flere av sine verker. Mange bassetthorn er bevart, men det faktum at mange er i god stand kan tyde på at instrumentet ble lite brukt, jf. Shackleton, 23.01.2003.

219. Koudal 2000, s. 368/369.

220. Montagu, Brown, Frank and Powell, 06.02.2004.

nes også fra andre byer.²²¹ Stadsmusikantens vanlige plikter innebar normalt ikke generalbassspill. Riktignok viser danske skifter at mange stadsmusikanter etterlot seg ulike tasteinstrumenter. Klavikordet var det vanligste. Antagelig ble det brukt som øvingsinstrument for musikanter som var organister, til undervisning av elever, og som et praktisk hjelpemiddel. De skifter som inneholdt positiv og klaver med pedal tilhørte stadsmusikanter som også var organister.²²² I Norge fantes klaverinstrument både i samlingen til Johan Daniel Berlin i Trondheim og hans forpakter i Kristiansund, Henrich Christian Prøsch.²²³ Begge hadde vært organister. Fra Bergen kjenner vi ett tilsvarende tilfelle. Stadsmusikant Johan C. Krøpelien, som døde i 1741, etterlot seg et positiv. Han hadde vært organist i Korskirken.²²⁴

Fra gammelt av var organisten den musiker som behersket generalbassspillet, det være seg i kirken eller i verdslig sammenheng. Også han hadde kongelig privilegium med visse rettigheter og plikter og konkurrerte ikke sjelden med stadsmusikanten. I kirken var stadsmusikanten vanligvis underlagt organist eller kantor. I Danmark hadde organistene ofte en sedvanemessig spillerett hos borgerskapet, men kun på tasteinstrumenter.²²⁵ Den beste måten å eliminere konkurransen fra organister på, var å forene stadsmusikant- og organistembetene. Som nevnt tidligere skjedde det skjedde i stigende grad utover på 1700-tallet, samtidig som stadsmusikantenes inntekter gradvis ble forverret. Utviklingen kulminerte med den kongelige resolusjon av 25. april 1800, som bestemte at de to embetene skulle forenes hvor forholdene lå til rette for det, som f.eks. i Kristiansand.²²⁶ I Bergen fantes ett eksempel på kombinasjonen stadsmusikant og organist i perioden 1750–1806: Bonny var organist i Mariakirken fra 1773 til 1778. Forholdet mellom stadsmusikanter og organister vil bli nærmere behandlet i kap. 3.

Det kan være interessant å sammenligne de bergenske stadsmusikanter etterlatte instrumenter med andre norske stadsmusikanter. Johan Daniel Berlin i Trondheim, som døde i 1787, hadde en helt enestående samling, norske forhold tatt i betraktning. For det første var den enormt stor, dessuten var den spesiell, og svært variert.²²⁷ Bl.a. hadde han konstruert flere instrumenter selv. Berlin etterlot seg i alt 45 instrumenter. Samlingen omfattet 5 taste-, 28 blåse- og 12 strengeinstrumenter. Skiftet etter Berlins forpakter i Kristiansund i 1771 inneholdt 20

221. Michelsen 1987, s. 25, som bl.a. viser til Lorentz Berg i Kristiansand og Andreas Berg i København.

222. Koudal 2000, s. 366/367 og 378.

223. Michelsen 1987, s. 22–24.

224. Wiesener 1943, s. 108 og Volle 1979, s. 64.

225. Koudal 2000, s. 296–299.

226. Stakkeland 1983, s. 87.

227. Michelsen 1987, s. 23–26 og Stakkeland 1990, s. 84. Berlin var for øvrig en uvanlig stadsmusikant ved at han sluttet allerede i 1767, tyve år før sin død. De fleste beholdt embetet livet ut. Ansettelse av stadsmusikanter, organister og kantorer gjaldt for livstid.

instrumenter: 1 tasteinstrument, 10 blåseinstrumenter og 9 strengeinstrumenter, hvorav 5 fioliner, dessuten “1 alt- og 1 bassfiolin” og 2 harper. Blåseinstrumentene var 2 tverrfløyter, 2 andre fløyter [muligens blokkfløyter], klarinett, dulcian, 2 trompeter og zinke. Skiftet etter Otto Jacob Grundt i Trondheim i 1793 inneholdt 24 instrumenter: 8 strengeinstrumenter, derav 1 fiolin, 2 bratsjer, 4 violoncelli og 1 sitter, og 16 blåseinstrumenter, derav 3 par horn, 2 fagotter, 2 trompeter, 2 klarinetter, 2 oboer, 1 obo d’amore og 1 trompet marin.²²⁸ Blåseinstrumentgruppen var stor og variert, men manglet fløyter. Lorentz Berg i Kristiansand etterlot seg i 1787 også en stor samling. Den inneholdt ingen tasteinstrumenter, men 21 blåseinstrumenter og 8 strykeinstrumenter, 34 instrumenter i alt. Det mest påfallende ved denne samlingen var det høye antall blåseinstrumenter av typen med dobbelt rørblad og variasjonen i sammensetningen: 3 par valdhorn, 3 trompeter, trompethorn, 2 dulcianer, 2 klarinetter, 2 traversfløyter, 10 oboer, circul [?], 3 “bassoboer” (dvs. fagotter), 4 fioliner, altfiolin og stokkfiolin. Også Bergs samling manglet bassinstrument i strykergruppen.²²⁹ Nesten alle samlinger inneholdt adskillig flere blåse- enn strykeinstrumenter.

Det ser ut til å ha vært vanlig i Bergen, kanskje også i Norge, at musikantsvennene hadde sine egne instrumenter. Med unntak av gamben i Linds samling, som trolig var gått ut av bruk, var instrumentene typiske for sin tid. Rødders (og svennenes) samling var omtrent like stor som Prøsch sin. Bassetthornet var enestående. Prøsch hadde ingen valdhorn, men til gjengjeld en zinke, som sammen med trompeten ble brukt lenger i Danmark, kanskje også i Norge, enn f. eks. i Tyskland. Berlin hadde en zinke i 1748, men ikke i 1787. Instrumentet kan ha vært gammeldags også i Norge på dette tidspunktet. Både Berlin, Prøsch, Grundt og Lind hadde bassinstrument i strykergruppen. Det hadde hverken Berg eller Rødder. Bare Berlins samling hadde et betydelig innslag av tasteinstrumenter, bl.a. et klaver med pedal. Han var organist. Det samme var Prøsch, som også hadde et slikt instrument. Sannsynligvis dreide det seg i begge tilfeller om klavikord med pedal. Berlins fortegnelse av 1748 inneholdt et instrument kalt “Clavichordia med tilbehørig Pedal” som kan ha vært brukt til øving og undervisning.²³⁰ I danske stadsmusikantskifter er det som nevnt ovenfor nettopp i tilfeller hvor stadsmusikanten samtidig var organist Koudal har støtt på instrumentet. Dette viser også at kvalifikasjoner på tasteinstrument ikke var påkrevd for utøvelsen av stadsmusikantembetet på 1700-tallet.

Ingen av de norske samlingene som er omtalt her inneholdt perkusjonsinstrumenter. Pauker

228. Sivertsen 1975, s. 92.

229. Stakkeland 1990, s. 84. Hans bok om stadsmusikantene i Kristiansand omhandler kun Bergs instrumenter. Formodentlig finnes det få eller ingen kilder til de øvrige musikantenes instrumentsamlinger.

230. Michelsen, 1987, s. 24 og Koudal, 2000, s. 366/367. Koudal viser til at betegnelsen “claver” på 1700-tallet vanligvis betegner klavikord i motsetning til cembalo, spinett eller hammerklaver.

ble imidlertid svært ofte benyttet i representasjonssammenheng, både i Bergen og andre steder. De kan ha blitt spilt av egne bytrommeslagere, slik tilfellet var i Danmark. Dette er kanskje den mest sannsynlige årsaken til at pauker og andre perkusjonsinstrumenter ikke var inkludert i stadsmusikantenes samlinger. Også i Danmark var perkusjonsinstrumenter sjeldne.²³¹

Musikk

Jeg har tidligere nevnt at det ikke er funnet musikalier etter bergenske stadsmusikanter på 1700-tallet. Det finnes imidlertid et par håndskrevne notebøker som stammer fra Bergen. Begge inneholder dansemusikk som er representativ for den musikken som ble spilt av stadsmusikantene ved selskapelige sammenkomster som ball, assemblée, bryllup el. lign. Den eldste av disse er *Peder Bangs notebok* (PB), som har årstallet 1679 påskrevet, mens innholdet trolig er av yngre dato. Boken består av tre deler og er skrevet i av minst tre personer. Første del stammer antagelig fra slutten av 1600-tallet. Den er skrevet i tabulatur for viola da gamba solo og består av 25 danser, marsjer og koralmelodier. Andre del er trolig fra midten av 1700-tallet og inneholder 76 danser (både folkelige danser og menuetter), marsjer og viser. Tredje del er daterert til første del av 1800-tallet og inneholder 22 marsjer og danser.²³² De to siste delene er skrevet for fiolin, med vanlige noter. Peder Bang er ukjent, men kan ha stammet fra Bergen. To personer med dette navnet døde i Bergen i henholdsvis 1669 og 1777.²³³

Den andre er *Jacob Mestmachers notebok* (JM),²³⁴ som inneholder en rekke klaverstykker. Den stammer antagelig fra andre halvdel av 1700-tallet. Jacob Mestmacher var kjøpmann i Bergen og fikk borgerskap i byen i 1762. Han var halvbror av organist Jürgen Mestmacher i Mariakirken, som døde i 1742. Jacob Mestmacher døde selv i 1810, 75 år gammel og må ha vært født ca. 1735. Gorset antar at mange av melodiene i noteboken kan være nedtegnet etter halvbroren, som også kan ha spilt en rolle når det gjelder utvalg og arrangementer.²³⁵ Boken består av ca. 260 nummer med dansemusikk, marsjer og arier, for det meste av ukjente komponister. Alle melodiene er utsatt for “Claver” (trolig klavikord eller et annet tasteinstrument). Enkelte melodier har besifret bass. Nesten ingen av stykkene har angitt komponist. Boken

231. I Koudals 70 undersøkte skifter finnes slagverksinstrumenter kun i 9, derav 3 før 1788 og 6 etter. I tillegg til pauker og trommer finnes i slutten av århundret også tamburiner, gongong, triangler og beken, et tegn på at moten med “tyrkisk musikk” var begynt å gjøre seg gjeldende. Jf. s. 378.

232. Boken dukket opp i Bergen i 1820-årene. Den befinner seg nå i Norsk musikkksamling, Nasjonalbiblioteket, Oslo. Ms. 294 c, eske 35. Andre del inneholder bl.a. en av de eldste nedskrevne hallinger som er kjent. Jf. Gorset og Egeland [1990], s. 10 og 21. Se også Vollsnes 2001, s. 247/248.

233. DA. *Døde i Bergen 1668–1815*. 15.04.2004. Den første ble gravlagt i Nykirken 28. juni 1669. Alder og yrke er ukjent. Borger Peder Bang ble gravlagt i samme kirke 29. oktober 1777, 57 år gammel.

234. Noteboken, som er svært vakkert innbundet, befinner seg i Vestlandske Kunstindustrimuseum i Bergen, VK 3282 (34/1891). Navnet Jacob Mestmacher er skrevet på tittelsiden.

235. Vollsnes 2001, s. 250 og Gorset og Egeland [1990], s. 14.

inneholder imidlertid flere satser fra Telemanns *Kleine Cammer-Music* som ble trykt første gang i 1716, og et av de få stykkene med komponistangivelse er en “Mourqui” av organist og kantor Diderich Warncke i Bergen (se kap. 3).

JM representerer fremfor alt bruksmusikk fra kunstmusikkens sfære, i *Norges musikkhistorie* karakterisert som “bymusikk”.²³⁶ Flere av stykkene finnes i to versjoner, i ulike tonearter, og med til dels store forskjeller. JM og PB har flere felles melodier. I likhet med andre samtidige håndskrevne notebøker representerer de to en felles nordeuropeisk musikkultur. Stykker i norske notebøker finnes også i tilsvarende tyske og danske og har trolig vandret fra Tyskland via Danmark. Enkelte har også vandret fra Norge til utlandet. Dette var en naturlig konsekvens av den store mobiliteten blant stadsmusikanter og andre musikere. Sammenligning av ulike notebøker har vist at påvirkningen mellom stadsmusikanter og bygdespillemenn også må ha vært stor. Enkelte melodier i PB er f.eks. kjent fra dagens levende tradisjonsmusikk.²³⁷

Andre del av PB inneholder bl.a. en “Pols Dans”, som også finnes i variert form i to versjoner i JM med betegnelsen “Polonoise” (se noteeksempel neste side).²³⁸ Den går i 3/4-dels takt. I PB er den notert i C-dur. Formen er svært enkel: to korte deler, den første på fire, den andre på åtte takter, som begge repeteres: |:A:|:BA:|. Stykket har dansemusikkens karakteristiske symmetriske periodisering. B-delen består av to identiske totaktsfraser med et lite harmonisk utsving til dominanten G-dur. Siste A-del har en ørliten melodisk og rytmisk variasjon (takt 10). Det rytmiske grunnmotivet er to åttendeler pluss to fjerdedeler, som finnes både i A- og B-delen. Forslagstonene er typisk for den måten ornamentikk er notert i boken. Sannsynligvis ble forsiringer ofte improvisert.

Versjonene i JM er notert i moll, nr. 62 i d-moll, nr. 97 i g-moll. Den første er tostemt med kunstferdig utskrevet melodisk bass, som for det meste går i motbevegelse, men også parallelt med melodien (takt 7–8). Den andre har besifret bass som krever harmonisk realisering. Generalbasspill forutsatte en praktisk og teoretisk musikalsk skolering som vanligvis var forbeholdt organistene (Jürgen Mestmacher?). Formen er den samme som i polsdansen i PB, men melodien er forskjellig. Heller ikke de to versjonene av melodien i JM er like, men de regnes av nedskriveren som den samme, jf. kommentar til nr. 97: “Transp. nr. 62”. Nr. 97 har størst likhet med PB. Det rytmiske grunnmotivet i første takt er fremtredende både i A- og B-delen. Melodisk går første takts siste fjerdedel ikke til dominantens grunntone som i PB, men til ledetonen.

236. Vollsnes 2001, s. 250.

237. Gorset og Egeland [1990], s. 10.

238. PB nr. 5 og JM nr. 62 og 97. Alle tre er innspilt på CD i Norsk kulturråds klassikerserie, NKFC D 50025–2 [1990], *For borgere og bønder*. Spor 6, nr. 1–3.

5 *Pols Dans*

Polonoise N^o 62

Polonoise N^o 97

Transp: N^o 62

Musikkeksempel 1
Peder Bangs notebok. Nr. 5, "Pols Dans" og Jacob Mestmachers notebok. Nr. 62 og 97, "Polonoise".

Derved beholdes samme underliggende harmonisering. Også på andre måter er første takt både rytmisk og melodisk variert i forhold til PB, men nedgangen fra tersen til grunntonen er karakteristisk for begge. En viktig forskjell er at toeren i takten i PB er andre trinn, mens den i JM er

grunntonen. B-delen varieres både melodisk og tonalt. I stedet for utsving til dominanten (PB) i takt 6 og 8 har JM i takt 5 beholdt hovedtonearten (g-moll) med subdominant (c-moll) etterfulgt av dominantparallell (F-dur) i takt 6 og en dreining til tonikaparallell B-dur i takt 7 med påfølgende tilbakevending til g-moll i takt 9–10, dvs. en litt mer utviklet harmonisering.

Kanskje er nr. 62 i JM den mest opprinnelige versjonen, og den mest kunstferdige. Det gjelder begge stemmer. Det rytmiske motivet i første takt blir ikke bare gjentatt, men variert to ganger (takt 2 og 3), og med de samme rytmiske grunnheter (åttendeler og fjerdedel). Den kontrasterende B-delen har melodisk motbevegelse sammenlignet med takt 1–2, og ytterligere rytmisk variasjon i takt 5 og 7. B-delens to fraser er identiske i overstemmen, mens understemmen er rytmisk variert. Gjennom små, subtile melodiske og rytmiske endringer unngås monotoni selv om tonearten er den samme gjennom hele stykket. Denne polonesen kan ha vært den opprinnelige, som så er blitt transponert og variert og utstyrt med generalbass, for senere å bli omformet til den mer folkelige polsdansen i PB.²³⁹

Nr. 87, “Contilliong” og nr. 88, “Engels Dantz” fra JM illustrerer andre typer danser (se musikk eksempelen neste side). Ingen av stykkene har angitt komponist, og begge har besifret bass. Kontiljongen har to fjerdedels takt og ABA-form. A- og B-delen består av hver sin åttetaktsperiode som repeteres, og som igjen kan deles inn i to korresponderende firetaktsfraser. Tonearten er G-dur gjennom hele stykket. Det har to rytmiske grunnmotiv: takt 1–2 og 3–4. Åttendelene i første takt, fallende og stigende ters, sekvenseres i andre og halve tredje, og følges av stigende trinnvise sekstendeler med en liten dreibevegelse. Åttendelene repeteres i begynnelsen av neste firetaktsfrase, men med variert avslutning sammenlignet med takt 2–3 fordi melodien ender på tonika. De rytmiske enheter i B-delen er de samme (åttendeler og sekstendeler), men rekkefølgen er delvis ombyttet. Melodisk er denne delen enda mer statisk enn A-delen, med tonegjentagelse på åttendelene og repetisjon av samme sekstendelsfigur, og siste firetaktsfrase er en nøyaktig sekvens av første. Melodisk og rytmisk har stykket få og enkle motiv. Det tonale forløpet er like enkelt og veksler mellom tonika og dominant med en liten visitt til subdominant i takt 7.

“Engels Dantz” er litt mer utbygd og består egentlig av to danser, den første i todelt, den andre i tredelt takt. Begge har to åttetaktsperioder som repeteres. Symmetrien er dermed like gjennomført som i kontiljongen. Den første har F-durs fortegn, men løst fortegn for fjerde trinn (ess) gir B-dur og ikke lydsk. Dans nummer to er notert med B-durs fortegn. Første halvdel av første dans modulerer til dominanten (F-dur), mens den andre dansen holder seg konsekvent til

239. Gorset og Egeland [1990], s. 18.

Musikk eksempel 2.

Jacob Mestmachers notebok. Nr. 87, "Contilliong" og nr. 88, "Engels Dantz".

hovedtonearten gjennom begge perioder.

Karakteristisk for første firetaktfrase er opptakten med stigende kvart til de to halvnotene, som etterfølges av jevne fjerdedeler med en rytmisk utsmykning i form av åttendels dreiebevegelse i takt fire. Frasen gjentas og er rytmisk nesten identisk, men melodisk variert på grunn av modulasjonen mot slutten. I den besifrede bassen tilstrebes komplementærrytme i forhold til overstemmen. I andre firetaktsfrase er det rytmiske grunnmotivet i de to første taktene omvendt i forhold til takt 1 og 2. Andre frase domineres av jevne fjerdedeler, og bassen tilpasses også her komplementærrytme til overstemmen.

Kontrasten i dans nummer to ligger ikke bare i taktarten, men også i manglende opptakt og

nye rytmiske motiv, hvorav de to første taktene utgjør den grunnleggende rytmiske enheten, som ikke bare innleder andre frase i takt 5, men i tillegg omfatter takt 9–10 og 11–12 i andre periode. Siste firetaktsfrase griper rytmisk tilbake til takt 3 og 4. I denne dansen er det også lagt vekt på komplementærrytme mellom bassen og overstemmen. Både kontiljongen og den engelske dansen har formledd som er like lange. Symmetrien viser at dette er reell dansemusikk som er tilpasset dansens trinn og “turer”.

Sammenfatning

Alle mestermusikanter fra 1750 var fremmede, men ikke alle var utlendinger. Rødder var norsk, de øvrige var sannsynligvis tyske. Dermed må vi regne med sterk utenlandsk musikalsk påvirkning i forhold til hvilke tradisjoner musikantene brakte med seg. Rødder var likevel ingen “outsider” i embetet. Han var av stadsmusikantslekt. Når det gjelder svenner og læregutter, er det mye vi ikke vet. Linds bakgrunn er ukjent, men Pheiler var tysk. De fleste læregutter var sannsynligvis norske, kanskje rekruttert fra byen eller nærmeste omland. Alle mestermusikanter fra siste halvdel av 1700-tallet slo seg ned i byen for godt og ble i embetet til sin død. Det samme gjorde svennene Lind og Pheiler (jf. kap. 7).

Selve embetet gjennomgikk en vesentlig endring i år 1800, da rettighetene i landområdet ble opphevet og inntektsmulighetene ble innskrenket, men stadsmusikantens virkefelt innen de tre hovedområdene byen, kirken og privat selskapeleg musisering besto som før. Til tross for sitt musikalske privilegium hadde mestermusikantene Bonny og Rødder likevel problemer med å leve av embetet alene. Begge hadde andre inntekter ved siden av, for en stor del basert på annen musikalsk virksomhet. Det harmoniske og dramatiske selskap betydde nye utfordringer, fordi de representerte en ny stil og nye sjangre (den moderne orkestermusikken) sammenlignet med stadsmusikantens “klassiske” virkefelt. Stadsmusikantene og selskapene var gjensidig avhengig av hverandre på to måter. Som kjenner i betydningen yrkesmusiker var stadsmusikanten med sitt personale nødvendig i orkestrene, og på grunn av privilegiet måtte han engasjeres til dansemusikken ved sosiale sammenkomster. Hvor kyndige de enkelte svenner og læregutter var, kunne imidlertid variere mye, men stadsmusikanten selv hadde trolig den nødvendige musikalske kompetanse. Rødder var likevel en dyktigere og mer moderne musiker enn Bonny (han var fiolinist) og profiterte bl.a. av den grunn i større grad på samarbeidet med selskapene.

Det er vanskelig å si hvor integrert de fremmede musikerne ble i det bergenske bysamfunn. Jeg har vist flere eksempler på giftermålsrelasjoner mellom musikanterfamilier, noe som muligens kan indikere en relativt begrenset sosial omgang og liten grad av integrasjon. Stadsmusi-

kantene sto i utgangspunktet lavt på den sosiale rangstigen. Bonnys ønske om begravelse inne i kirken og kostnader ved begravelsen vitner imidlertid om bevissthet om sosial status, kostnadene ved Rødders begravelse likeså. Begge, men særlig Rødder, synes å ha hatt en middels god økonomisk levestandard. I utøvelsen av sitt yrke kom stadsmusikantene stadig i kontakt med rangforskjellene i samfunnet. Et eksempel er fugleskytingen, som foregikk i nærvær av byens ledende menn, seremoniell musisering ved kongelige fest- og høytidsdager likeså, dessuten figuralmusikk ved brylluper, hvor takstene var høyere for rangspersoner, og mange andre anledninger.

Enkelte forhold vitner om at stadsmusikanten og de idealer embetet representerte på slutten av 1700-tallet var på kollisjonskurs med nyere tanker. Dette gjaldt fremfor alt Bonny. Hans forsøk på egne offentlige konserter strandet, kanskje like mye på grunn av de sosiale omgivelser de foregikk i som på grunn av musikken og fremførelsen. Han manglet det harmoniske selskaps støtte. Den hadde derimot Rødder, som ga konsert i allianse med harmonistene. Fastings nådeløse kritikk av Bonnys utøvelse av embetet kan ha dreid seg om en sammenblanding av to forhold: på den ene siden at han representerte et gammeldags smaksideal, på den andre siden at han leverte dårlig musikalsk håndverk.

Den type offentlighet stadsmusikanten virket innenfor i siste halvdel av 1700-tallet var først og fremst den representative. En borgerlig offentlighet med konserter for allmennheten og med stadsmusikanten som selvstendig musikalsk aktør eksisterte knapt. Jeg har ikke funnet kilder som viser om stadsmusikantene fungerte som musikk lærere for borgerskapet, bl.a. annonserte de ikke i Adresseavisen, men det kan likevel meget godt ha vært tilfelle.

3. ORGANISTER OG KANTORER CA. 1750–1800

Innledning

Organister og kantor utgjorde den andre gruppen profesjonelle musikere i byen ved siden av stadsmusikantene. De hørte også til musikkens kjennere og var først og fremst bruksmusikere. Deres virksomhet var fundert i kirkenes behov. De fleste hadde allsidige kvalifikasjoner og deltok også i det borgerlige musikklivet, bl.a. som musikk lærere. I dette kapitlet vil jeg gi en oversikt over bergenske organister og kantorer fra ca. 1750 til århundreskiftet, se nærmere på hvem de var og om mulig hvor de kom fra, om de ble værende i byen, hvilke arbeids- og lønnsvilkår de hadde, og hvorledes de fungerte i forhold musikk livet for øvrig. Organistenes og kantors sosiale status er interessant sammenlignet med stadsmusikanten, og med andre sosiale grupper i byen, ikke minst i forhold til rang og stand i samfunnet. I tillegg vil organist- og kantorembetenes rolle innen den representative og den borgerlige offentligheten bli berørt.

I likhet med stadsmusikantene var organistene og kantor også privilegerte musikere med enerett på musikkutøvelse innen sine områder. Organistene var ansatt av byens magistrat ifølge kongelig resolusjon av 31. juli 1670. Hver kirke hadde én organist. Deres oppgave var å spille ved de faste gudstjenestene og ved tilfeldige kirkelige handlinger, som dåp, bryllup og begravelse. De skulle ledsage menighetssangen, gi salmene nødvendige for- og etterspill, samt sørge for liturgiske overganger, preludier og postludier. Embetene var ikke heltidsstillinger. Alle organister måtte ha andre inntekter ved siden av. Det mest vanlige var å gi undervisning – som regel klaverundervisning – til borgerskapets barn. Noen underviste også i allmenne skolefag, og noen hadde andre byrker. Organistene hadde ikke ansvar for kirkesangen. Den lå under kantorembetet. Latinskolenes elever utgjorde kirkenes kor, og sangopplæringen ble gitt av kantor, som ble utnevnt av biskopen. Ansettelse av organist og kantor ble konfirmert av kongen.

I tillegg til den generelle musikkhistoriske litteraturen som ble omtalt i kap. 1 gir også *Norsk orgelkultur* (1987) av Kolnes en orientering om kirkemusikalske forhold i Bergen i eldre tid, men forholdsvis kort, og boken er først og fremst en organologisk studie med hovedvekt på instrumenter og orgelbyggere. Øgaards arbeider om orgelbygging og organister er allerede nevnt. Gjennom mange års studier har han samlet et stort kildemateriale fra tiden mellom 1600 og 1800 som også berører organistene, og han har stilt mange av sine kilder til disposisjon for meg.

Foruten de generelle kildene som er omtalt i innledningskapitlet inneholder bispearkivet og prestearkivene for byens kirker materiale som dreier seg om organistenes og kantors ansettelser og arbeidsforhold. Kirkenes regnskapsbøker gir opplysninger om lønn. Det finnes nesten

ikke skiftedokumenter etter organister og kantorer i annen halvdel av 1700-tallet som viser verdien av boet ved dødsfall, og hva de etterlot seg av instrumenter og musikalier. På grunn av manglende auksjonsprotokoller for store deler av perioden finnes det heller ikke opplysninger om hva som ble solgt ved eventuelle auksjoner

Den kirkemusikalske praksis i Bergen i perioden bygget i stor grad på eldre tradisjoner. Det vil derfor være aktuelt å gå noe lenger tilbake i tid enn midten av 1700-tallet for å få nødvendig bakgrunn for utviklingen i siste del av århundret. Særlig gjelder dette kantortjenesten. Innledningsvis vil jeg gi en kort beskrivelse av orgelsituasjonen i kirkene i Bergen omkring midten av århundret, bl.a fordi instrumentene var en viktig forutsetning for den kirkemusikalske aktiviteten og for at byen fikk organister med tilstrekkelige musikalske kvalifikasjoner.¹

Orgler

I løpet av 1700-årene skjedde det et kraftig oppsving i orgelbyggingen i norske kirker generelt, også i Bergen. Det var i hovedsak tyske orgelbyggere som sto for byggingen. En av de mest kjente var Gottfried Heinrich Gloger (1710–79) fra Hamburg. Gloger slo seg ned i Norge, fikk kongelig privilegium og bygget en rekke instrumenter, hvorav det i Kongsberg kanskje er mest kjent.² Han var den viktigste orgelbyggeren i Bergen omkring midten av 1700-tallet.³ Domkirken, Korskirken og Nykirken var på denne tiden Bergens tre hovedkirker. Mariakirken (Tyskekirken) hadde en særegen stilling. Menigheten hadde ingen faste grenser. Medlemmene besto av tysktalende familier som bodde spredt omkring i de tre andre kirkesogn i byen.⁴

Den store brannen som i 1702 hadde lagt omtrent hele sentrum av byen i aske ble et alvorlig tilbakeslag for næringsliv og kulturliv, ikke minst for kirkemusikken, som hadde hatt et høyt nivå i begynnelsen av århundret. Orglene i Domkirken og Korskirken brente, og begge kirker var uten instrument i mange år. I 1737 kjøpte Korskirken det gamle orglet i Holmen kirke i København, og Gloger ble engasjert til gjenoppbyggingen. Dette var hans første oppdrag i Norge. Orglet ble dels istandsatt, dels forbedret og utbygd, og ved besiktigelsesforretningen høsten

-
1. Bygging, vedlikehold og reparasjon av orgler er utgjør et svært omfattende materiale som det vil føre altfor vidt å befatte seg med i detalj.
 2. Kolnes 1987, s. 63–118.
 3. Kristen Øgaard har nylig publisert en omfattende artikkel om Glogers virksomhet i Bergen på 1700-tallet, jf. Øgaard 2004.
 4. Mariakirken lå tidligere under det hanseatiske kontor, som ble administrert fra Lübeck. I løpet av 1700-tallet gikk de tyske handelsstuenne over på norske hender (den siste i 1766). Det norske kontor ble opprettet i 1754. Kirken ble lagt under stiftsdireksjonen i Bergen ved kgl. reskript av 8. august 1771. De som fra da av sognet til tyskekirken var alle i fast tjeneste ved det norske kontor ("Contoiret"), dessuten alle tyske i byen, selv om de var bosatt i andre kirkesogn. I tillegg kom tysktalende militære garnisonert i byen. Jf. Wiberg, Johan Koren: *Det Norske Kontor*, 1934, s. 181–183 og Nilsen 1948, s. 171/172.

1738 ble det funnet å være “efter den med Orgel-Byggeren oprettede Contract, fuldkommen istandsat, da det bestod i 17 Stemmer”, fordelt på to manualer og pedal.⁵ Allerede i 1750 måtte instrumentet gjennomgå en større reparasjon, som også ble foretatt av Gloger. Han argumenterte med at orglet var for lite for kirken og tilbød seg å bygge et nytt, “et saa suffisant og complet Orgel som Kirken kan behøve og være tient med”, for 1500 rdlr. mot å ta det gamle i bytte for 500 rdlr.⁶ Dette hadde ikke menigheten råd til, og orglet ble reparert.⁷

Domkirken måtte lenge nøye seg med et lite positiv som ikke en gang var kirkens eget (se nedenfor). Først i 1744 tok kirkevergen initiativ til et nytt orgel og foreslo samme orgelbygger som i Korskirken. Kontrakt med Gloger ble underskrevet i oktober 1745, men arbeidet startet ikke før sommeren 1747.⁸ I oktober 1749 var orglet fullført og ble besiktiget i nærvær av stiftsdireksjonen, byens øverste myndigheter og sakkynndige musikere.⁹ Instrumentet hadde kostet nesten 2.500 rdlr.¹⁰ Ca. en tredjedel var skaffet til veie gjennom frivillige gaver. Orglet hadde 38 stemmer, 3 manualer og pedal og var landets nest største.¹¹ Allerede året etter måtte det repareres, og i årene frem mot århundreskiftet og langt inn på 1800-tallet ble det jevnlig utført til dels betydelige reparasjoner på instrumentet, noe som for en stor del skyldtes stadige lekkasjer i kirketårnet.¹²

Nykirken unngikk bybrannen i 1702. Kirken hadde i 1675 fått nytt orgel med 21 stemmer fordelt på to manualer og pedal.¹³ Instrumentet ble reparert av Gloger i 1749¹⁴, men ble totalt ødelagt da kirken brente i 1756. Selve kirken ble bygget opp igjen og innviet i 1763. I de mel-

-
5. Meyer (1764) 1904, s. 203. Meyers bok inneholder grundige beskrivelser av orglene i de bergenske kirkene, bl.a. med detaljerte disposisjoner.
 6. Ibid., s. 204.
 7. Da orglet ble kjøpt var det nesten hundre år gammelt og ikke i særlig god stand. Til tross for stadige reparasjoner gjennom årenes løp ble det brukt til 1850-årene, da det var fullstendig utslitt, jfr. Øgaard 1981, s. 46–48.
 8. Jf. SAB. Biskopen i Bergen. Kopibok for kirker og fattighus nr. 7, 1742–1748, fol. 150a–151a og fol. 240b–242a. Gloger kom til Bergen i slutten av mai, og arbeidet begynte trolig i juni.
 9. Hilbrandt Meyer hevder at det skjedde i nærvær av “3de Organister og 2de av Stadens Instrumentister”. Jf. Meyer (1764) 1904, s. 177. De tre organistene var Israel Rhode i Korskirken, Johan Størch Kønig i Nykirken og den nye Domkirkeorganisten, Johann Gottlieb Wernicke. Stadsmusikant Christian Bonny undertegnet “paa Eegne og Collega Gudenschwagers veigne som Stadt Instrumentister”. Sistnevnte var altså ikke til stede. Jf. SAB. Biskopen i Bergen. Kopibok for kirker og fattighus nr. 8, 1748–1750, fol. 152b–153b. Hele besiktigelsesforretningen er innført der, datert 18. oktober 1749.
 10. Ifølge Meyer kostet orglet nesten 4.000 rdlr., men tallet er ikke korrekt. Domkirkens regnskap viser at det kostet 2.398 rdlr., 2 mk. og 14 sk., jf. SAB. Stiftamtmanden i Bergen. Rekneskapar for Domkirken. Lnr. 1744, 1748–1752. Mappe 2, år 1749. Ifølge samtale med Øgaard er Meyer pålitelig med hensyn til orgeldisposisjoner, men ikke kostnader.
 11. Ifølge *Norges musikkhistorie*, bind 1 var dette det andre orglet i Norge med 3 manualer og pedal. Jf. Vollsnes 2001, s. 299.
 12. Lidén og Magerøy 1983, s. 69.
 13. Meyer (1764) 1904, s. 219/220.
 14. Øgaard 2004, s. 43–47.

lomliggende år ble gudstjenester forrettet i Domkirken og Korskirken. Også Nykirken måtte greie seg med et lite positiv i mange år. Det ble kjøpt et positiv til 70 rdlr. i 1765.¹⁵ Først i 1785 sto et nytt, stort og kostbart orgel med 30 stemmer, to manualer og pedal ferdig. Øgaard mener instrumentet ble finansiert ved innsamlede gaver. Kolnes har oppgitt at det kostet 6.000 rdlr., men prisen var litt over 3.500 rdlr.¹⁶ Instrumentet var mindre enn domkirkeorglet. Det er vanskelig å si hvorfor det ble så mye dyrere. Riktignok var det en annen orgelbygger som sto for utførelsen – Johann Jacob Lehnert fra Hamburg – og dette kan ha vært avgjørende for kostnadene. Det nye instrumentet fikk dessverre bare kort levetid. Allerede i 1800 brente kirken på nytt. Orgelsituasjonen i Nykirken i første del av 1800-tallet vil bli behandlet i kap. 8.

Mariakirken hadde også unngått bybrannen i 1702. Orglet her var gammelt. Absalon Beyers dagbok omtalte allerede i 1563 organist i Mariakirken.¹⁷ Kirken fikk nytt instrument i 1575. I 1739 ble orglet forbedret og bygget ut av Gloger til 25 stemmer fordelt på to manualer og pedal.¹⁸ Ved midten av århundret hadde dermed samtlige av Bergens hovedkirker og Mariakirken orgler som var bygget eller renovert av Gloger, til dels store instrumenter med mange stemmer, og med disposisjoner som avspeilet tidens nordtyske orgelideal. Den store satsingen på instrumentene var et vitnesbyrd både om økonomiske oppgangstider og om den sterke tilhørigheten til det nordtyske kulturområdet innen orgelbyggingen. Et interessant spørsmål er om organistene i sin musikk viste den samme tilhørigheten til nordtyske tradisjoner, men dette er det nesten ikke mulig å dokumentere på grunn av manglende kilder.

Organister

Innledningsvis blir det gitt en oversikt over hvem som var organister i de enkelte kirkene.

Mariakirken

På grunn av at det tyske kontor delvis gikk i oppløsning omkring midten av århundret, og fordi kirken ikke ble lagt under stiftets myndighet før i 1771, har det vært vanskelig å få full oversikt over hvem som var organister i Mariakirken i denne overgangsfasen.¹⁹ Johan Koren Wibergs

15. SAB. Stiftamtmanden i Bergen. Rekneskapar for Nykirken. Lnr. 1778, 1765–1771. Mappe 1, år 1765, fol. 45.
16. Kolnes 1993, s. 339. I Nykirkens regnskap for 1789 henvises det på fol. 2 til “1 Bog Kirken tilhørende, hvorudi er indført Indtægten og Udgiften henseende det nye Orgelværk A^o 1785.” Jf. SAB. Stiftamtmanden i Bergen. Rekneskapar for Nykirken. Lnr. 1781, 1786–1791. Denne boken er ikke blitt funnet. Imidlertid har Nykirkens verge i et *Pro memoria* til stiftsdireksjonen datert 29. januar 1788 oppgitt at orglet kostet 3.667 rdlr., 3 mk. og 3 sk. Jf. SAB. Stiftamtmanden i Bergen. Brev frå kyrkjevevjer og forstandarar. Nykirken. Lnr. 1020, 1775–1788. Mappe 3, nr. 67.
17. Kolnes 1987, s. 20.
18. Ibid., s. 76 og Meyer (1764) 1904, s. 259. Meyer har ikke angitt disposisjon for dette instrumentet. Se også Øgaard 2004, s. 18.
19. Den siste tyske sekretær reiste fra Bergen i 1761 og tok arkivet med til Lübeck. Jf. Ermland 2002, s. 60.

opplysninger er ikke korrekte. Han hevder bl.a. at Diderich Warncke var organist fra 1742 til 1750. Det første årstallet er riktig, det siste er galt. Warncke overtok etter Jürgen Mestmacher, som hadde formidlet kontakten med ham i Tyskland. Diderich Warncke, som kom til byen 7. juli 1742, var fra Hamburg. Han var gift to ganger. Den første hustrus familie hadde tilknytning både til Bergen og Tyskland.²⁰ Warncke var i hvertfall organist i Mariakirken i 1747. I juli dette året klaget han over at stillingen var utilstrekkelig til å kunne leve av og henviste til at han “for nogle Aar er [...] bleven forskreven som Organist ved den Tydske Kirke her i Bergen”.²¹ I 1747 ble han utnevnt til kantor (se nedenfor). Antagelig fungerte Warncke til 1748, da han ble etterfulgt av Johann Gottlieb Wernicke. Øgaard hevder at Wernicke kom til byen nettopp for å overta i Mariakirken, og at ansettelsen må ha skjedd i 1748.²² Han må ha kommet til Bergen om våren eller sommeren. I slutten av 1747 oppholdt han seg fremdeles i Tyskland. 21. august 1748 giftet han seg med Justina Rhode, datter av daværende organist i Domkirken, Israel Rhode, som han tidligere var blitt forlovet med i Tyskland.²³ I 1749 fikk han borgerskap i Bergen.²⁴ Da han samme år ble organist ved Domkirken, ble han i den kongelige konfirmasjon på bestallingen omtalt som “forrige Organist Ved den Conthoriske S^{te} Maria Kirke i Bergen”.²⁵ Wernicke var trolig en meget dyktig organist. I *Norges musikkhistorie* bind 1 antydes det at “Diderich Wernicke” (dvs. Warncke) og Johann Gottlieb Wernicke muligens kan ha vært brødre.²⁶ Ingen ting tyder imidlertid på at de var i slekt.

Wernicke ble etterfulgt av Benjamin Ohle. Øgaard har vist at han kom med hustru og barn fra Lübeck.²⁷ Da Wernicke ble domorganist i 1749, hadde det tyske kontors sekretær, Winckelmann, bedt om å få en ny organist fra Tyskland. Først 9. mai 1750 sendte oldermannen for Bergenfarerne i Lübeck brev med anbefaling av Ohle som en meget god musiker, og en mann med

-
20. Han giftet seg første gang med jomfru Dorothea Elisabeth Jewen 10. juli 1743, i Mariakirken. Etter å ha blitt enkemann giftet han seg med jomfru Mette Maria Middelboe 26. mars 1760 “i huuset”, men tilhørte da Korskirkens menighet. Jf. DA. *Vigde i Bergen 1663–1816*. 29.08.2003 og 03.05.2004.
 21. SAB. Bjørgvin biskop. Kopibok nr. 7, 1758–1762, fol. 253a og b.
 22. Øgaard: Kommentarer til Kapittel 3, s. 3/4.
 23. DA. *Vigde i Bergen 1663–1816*. Nr. 16748. 27.08.2003. Justina Rhode var trolig født før 1724, da faren kom til Bergen. Fem av Rhodes barn ble døpt i Domkirken mellom 1725 og 1733, men ikke Justina. Jf. DA. *Døypte i Bergen 1668–1815*. 27.08.2003. Wernicke ble senere enkemann og giftet seg igjen i 1766 “efter foregaaende trolovelse” med Giertrue Margrethe Omsen. Jf. DA. *Vigde i Finnås 1719–1815*. 11.09.2003.
 24. Nicolaysen 1878, s. 199. Borgerboken inneholder for øvrig opplysning om fødeland.
 25. RA. Danske kanselli. D 30. Norske registre. Mikrofilm S 16/5111. 1749, fol. 131a. Konfirmasjonen er datert 4. juli 1749.
 26. Vollsnes 2001, s. 289. Selv om navn kunne skrives på mange måter, dreier det seg i dette tilfellet om to forskjellige navn.
 27. Øgaard 2003. Da han giftet seg 30. mars 1741, var han i tjeneste hos fyrstebiskopen i Lübeck og hadde tittel som “biskoppelig kommisarius og husrådsmester”. Ved dåp av sønnen Gerhard Johan i 1745 var han “bestallter Commisarius” til hans kongelige høyhet av Sverige og fyrstebiskopen i Lübeck.

utmerket vandel. Han kom til Bergen høsten 1750. Dette fremgår av Mariakirkens regnskapsbok, som viser at han fikk lønn første gang i oktober samme år.²⁸ Ohle var organist i Mariakirken til våren 1755, da han fikk embetet i Nykirken.²⁹ Hvem som etterfulgte ham, er uklart. Organistskiftet skjedde akkurat på den tiden det tyske kontor begynte å gå i oppløsning. Øgaard anser det for mest sannsynlig at Diderich Warncke var kirkens organist fra 1755 og til han døde i 1766, men at tjenesten i hvert fall i deler av denne tiden ble utført av sønnen, Johan Joachim Warncke, fordi faren gjorde tjeneste i Korskirken (se nedenfor). Det er hittil ikke funnet kilder som viser helt klart hvorledes forholdene var, men mye tyder på at Øgaards oppfatning kan være riktig.

I mars 1759 undertegnet Mariakirkens, Korskirkens og Domkirkens organister sammen med stadsmusikant Bonny en betenkning om orglet i Korskirken, og det ble eksplisitt henvist til “Diderich Warncke, Organist til Tydske Kirken, samt tillige Cantor”.³⁰ Også i 1763 ble han omtalt som organist i tyskekirken (se nedenfor). Sønnen Johan Joachim gjorde i hvert fall tjeneste i perioden 1764–66. I kirkeregnskapene for 1770–72 er det omtalt restanser på hans lønn for disse årene.³¹ I 1766 døde Diderich Warncke, men stillingen i Mariakirken ser ikke ut til å ha blitt besatt med det samme. Johan Joachim Warncke ble i stedet organist i Korskirken (se nedenfor).

Muligens var kirken uten fast organist noen år. I 1769 ble den danske organisten Mathias Bendsen beskikket uten lønn (mer om dette nedenfor).³² Han hadde tidligere vært organist i Korskirken (se nedenfor). Bendsen fungerte antagelig til sommeren 1770. Kirken var deretter uten organist en ny periode, til stadsmusikant Christian Bonny ble beskikket, antagelig i slutten av 1772.³³ Han var sannsynligvis også tysk, ellers ville han trolig ikke ha fått stillingen. Han måtte i hvertfall kunne det tyske språk. Bonny hadde stillingen til 1778. Hans etterfølger, Johan Hinrich Häussel, overtok samtidig som han i 1779 ble lærer ved den nyopprettede tyske

28. Archiv der Hansestadt Lübeck. Bergenfahrerarchiv. Rechnungsbuch der Marienkirche in Bergen von 1661–1752. Gjengitt i Øgaard: Kommentarer til Kapittel 3, s. 2. I arkivet i Lübeck finnes også en regning for reisen fra Lübeck til Bergen datert 09.10.1750.

29. Nykirkens regnskap viser utbetaling av 3/4 årslønn for 1755. SAB. Stiftamtmanden i Bergen. Rekneskapar for Nykirken. Lnr. 1776, 1752–1758. Mappe 2, år 1755.

30. SAB. Biskopen i Bergen. Kopibok for kirker og fattighus nr. 11, 1758–1765, fol. 57b.

31. I regnskapene for 1772 og 1773 er navnet til den organist restansene gjelder skrevet “Johan Jacob Warncke”, men det er ikke tvil om at det dreide seg om Diderich Warnckes sønn Johan Joachim. Jf. SAB. Stiftamtmanden i Bergen. Rekneskapar for Mariakirken. Lnr. 1786, 1767–1774. Mappe 5, år 1772–1773.

32. Bendsen ble omtalt som dansk i 1771, da han på nytt søkte stilling som organist i Mariakirken, jf. RA. Danske kanselli. E 33. Journaler for 3. departement. Mikrofilm S 16/5065. 1771 nr. 1152: “Mathias Bendsen, heraf Landet [...]”.

33. I 1773 ble det betalt full lønn på 80 rdlr. til Bonny. For 1772 finnes ingen utbetaling. SAB. Stiftamtmanden i Bergen. Rekneskapar for Mariakirken. Lnr. 1786, 1767–1774. Mappe 5, år 1772–1773.

skolen, Mariakirkens fattigskole.³⁴ Denne stillingskombinasjon hadde det vært arbeidet med i mange år, i hvert fall siden 1773 (se nedenfor), muligens også tidligere, i håp om å få kvalifiserte organister fra Tyskland til å søke seg til Bergen. Organisten måtte ha en stilling det gikk an å leve av. Øgaard hevder at idéen trolig kan tilbakeføres til det tyske kontors sekretær Winckelmann, som reiste fra Bergen omkring 1753.

Häussel var fra Itzehoe i Holstein, som på denne tiden hørte til Danmark-Norge. Han giftet seg i Mariakirken i juli 1779 med Presille Müllern. Yrket var “organist schulhalter”.³⁵ I 1785 sa han fra seg embetet og forlot byen.³⁶ Häussel var den siste organist i Mariakirken som kom fra Tyskland for å overta embetet, og kombinasjonen organist og skolelærer ble ikke videreført. Han ble etterfulgt av Johann Diedrich Behrens, som ble beskikket 28. mai 1785 og fikk kongelig konfirmasjon først 27. juli 1792.³⁷ Behrens var født i Bergen i 1760 av tyske foreldre. Faren var fra Rostock og kom til Bergen som kjøpmann. Johan Diedrich Behrens var kjøpmann som sin far, “Contoirsk Egenhandler” på Bryggen.³⁸ Familien tilhørte de kondisjonerte i byen. Han var først og fremst forretningsmann og var ikke utdannet organist. Antagelig hadde heller ikke Bonny organistutdanning, men som en allsidig stadsmusikant kunne han nok betjene instrumentet til gudstjenestebruk.

Nykirken

I Nykirken var Johan Størch Kønig organist fra 1726 til han døde i 1755.³⁹ Han hadde etterfulgt sin far Enevold Kønig, som antagelig var sønn av en brennevinsdestillatør fra København. Johan Størch Kønig var altså ikke av tysk, men dansk avstamning, og han var født i Bergen. Han ble etterfulgt av Benjamin Ohle, som ble beskikket 18. februar 1755 og fikk kongelig konfirmasjon på embetet 16. mai samme år.⁴⁰ Som nevnt viser Nykirkens regnskap at han fikk utbetalt trekvart årslønn for dette året. Den kongelige konfirmasjon på Ohles bestalling viser hvorledes hans “allerunderdanigste” søknad ble innvilget og “allernaadigst” bekrefte-
tet av kongen: “G.A.V. at eftersom hos os allerunderdanigst er bleven ansøgt og begieret vores

34. Skolen var beregnet på barn av soldater fra det det Delmenhorstske kompani som var var blitt værende i byen og “andre uformuende tydske Familiers Børn”. Jf. Fossen 1995, s. 800.

35. DA. *Vigde i Bergen 1663–1818*. 29.08.02003. I kirkeboken for Mariakirken var han oppført med yrke “teutsche organist” da en sønn ble døpt i juni 1780. Jf. DA. *Døyppte i Bergen 1668–1815*. 29.08.2003.

36. Regnskapet viser at han fikk utbetalt lønn for første kvartal, til og med 30. april. Etterfølgeren Behrens ble lønnet fra 29. mai 1785. Jf. SAB. Stiftamtmanden i Bergen. Rekneskapar for Mariakirken. Lnr. 1788, 1783–1789. Mappe 2, år 1785, fol. 50.

37. I Behrens’ konfirmasjon het det om Häussel: “som samme Embede have frasagt sig”, jfr. RA. Danske kanselli. D 30. Norske Registre. Mikrofilm S 16/5072. 1792, fol. 328b, nr. 545.

38. DA. *Burials in Bergen 1668–1815*. 10.09.2003. Behrens døde 25. januar 1811.

39. DA. *Burials in Bergen 1668–1815*. 11.09.2003.

40. RA. Danske kanselli. D. Perioden 1699–1771. D 30. Norske Registre. Mikrofilm S 16/6113. 1755 nr. 176, fol. 179.

allernaadigste Confirmation paa efterskrevne Bestallingsbrev.”⁴¹ Den karakteristiske språkbruken symboliserer relasjonen mellom den eneveldige monark og hans embetsmenn.

I 1766 ble Ohle kantor etter Diderich Warncke, men fungerte bare fire år til han selv døde i april 1770. Organistskiftet etter ham var imidlertid ikke uproblematisk. Øgaard har funnet kilder som viser at flere var interessert i stillingen. For det første hadde student Andreas Undahl vikariert for Ohle som kantor og kan umiddelbart etter hans død ha blitt midlertidig ansatt både som organist og kantor, men han døde allerede i begynnelsen av mai 1770, bare 23 år gammel.⁴² For det andre søkte en Jonas Pedersen stillingen midlertidig da Undahl døde, inntil nytt orgel var på plass, og han samlet underskrifter i menigheten til støtte for seg. Pedersen hadde tjenestegjort i Nykirken “baade udi afg. Organist Ohles som hans eftermand nu afg. Undahls Tid”. Han ble anbefalt av kirkevergen, som hevdet at Pedersen hadde “i Afge. Organist Benjamin Ohles langvarige Svagthed, samt tilforn udi andre hans Absence forrettet organist Tieneste upaaklagelig”.⁴³ Pedersen, som kan ha vært Ohles elev, hadde altså i lengre tid vikariert for ham. Imidlertid søkte også sønnen Marcus Gotthard Ohle og tilbød seg å ta stillingen med lavere lønn så lenge kirken bare hadde et lite positiv (mer om lønn nedenfor): “Da ieg her til Stædet er ankommen i haab om at nyde Organist Tienesten ved Nye Kirken her i Staden i min Sl. Fader Benjamin Ohls stæd, hvilcken Tieneste vel skal være bortgIVEN til Hr Jonas Pedersen, men hand igien skal have frasagt sig samme.”⁴⁴ Ohle ble ansatt.⁴⁵ Han var sannsynligvis elev av sin far, men kan også ha fått opplæring i Tyskland. I 1780 giftet han seg med kjøpmannsdat-teren Catharina Frich.⁴⁶ Ohle hadde stillingen i Nykirken til han døde i 1817 (se kap. 8). Han kalte seg senere Ohl.

41. RA. Danske Kancelli. D. Perioden 1799–1771. D 30. Norske Registre. Mikrofilm S 16/6113. “G.A.V.” var forkortelse for “gjør alle vitterligt”, som var en fast formulering i åpne kongebrev, se Im- sen og Winge 1999, s. 132.

42. DA. *Døde i Bergen 1668–1815*. 10.09.2003. Oppført som “collega scholae”. Jf. også Wiesener 1925, s. 255, angitt som “student”. Nykirkens regnskap for 1770 viser at hans dødsbo fikk utbetalt tilgode- havende lønn som kantor for et år, fra 18. april 1770 til 18. april 1771. Jf. SAB. Stiftamtmanden i Ber- gen. Rekneskapar for Nykirken. Lnr. 1778, 1765–1771. Mappe 4, år 1769–1770 og mappe 5, år 1771. Han fikk ikke lønn som organist, men kan likevel ha vikariert i stillingen og fått uvisse inntekter.

43. SAB. Biskopen i Bergen. Kopibok for kirker og fattighus nr. 12, 1763–1771, fol. 178a.

44. Ibid., fol. 179a. Nykirkens regnskap viser at Benjamin Ohle fikk lønn som organist og kantor for første kvartal 1770, og sønnen fik utbetalt organistlønn for resten av året. Jf. SAB. Stiftamtmanden i Bergen. Rekneskapar for Nykirken. Lnr. 1778, 1765–1771. Mappe 4, år 1769–1770.

45. Benjamin Ohle hadde to sønner som begge var elever ved latinskolen. Om den eldste (f. 1745) het det i 1758: “Kort efter examen taget fra skolen med Rectoris og Faderens Villie, og tillige med Broderen sat til Profession.” Broren var Marcus G. Ohl. Han var født 2. mai 1747, altså før familien flyttet til Bergen. Jf. DA. *Elevprotokollen for Bergen Katedralskole 1749–1867*. Nr. 48 og 49. 28.08.2003.

46. Catharina Frich (f. 1751) var datter av kjøpmann David Frich. Hun døde i 1809. Paret hadde ingen barn. Vielsen fant sted “i huuset”. Dette var mer fornemt enn å vies i kirken. Begge hørte til Nykir- kens menighet. Jf. DA. *Vigde i Bergen 1663–1816; Døypte i Bergen 1668–1815; Døde i Bergen 1668–1815*. 12.07.2004.

Både denne saken og situasjonen med Diderich Warncke i Mariakirken (jf. ovenfor) viser at det kunne være forskjell på hvem som innehadde et embete og hvem som utførte arbeidet. Trolig var det ikke uvanlig med vikarer. Det interessante med Ohles etterfølger er at det fantes en lokal musiker som forsøkte å konkurrere, men uten å lykkes. Antagelig var dette samme person som senere vikarierte for Bonny i Mariakirken (se nedenfor).

Korskirken

I 1749 ble organistembetet i Korskirken ledig etter Joseph Meydens død. Stillingen ble besatt av Israel Rhode, som hadde vært organist i Domkirken i en årrekke (se nedenfor). Rhode fungerte til 1756, da han ble pensjonert. Da han døde i 1780 var han 96 år gammel og må ha vært født omkring 1684 (mer om Rhode nedenfor).⁴⁷ Han ble etterfulgt av Mathias Bendsen, som hadde vært organist i Arendal før han kom til Bergen. Dette var Bendsens første stilling i byen. Når han kom, er uvisst. I mai 1743 hadde han giftet seg i Domkirken med Hellene Kirstine Blege, men på denne tiden var han fremdeles ansatt i Arendal.⁴⁸ Han kan ha oppholdt seg i byen en god stund og vikariert forskjellige steder før han fikk stillingen i Korskirken.⁴⁹

Bendsen hadde stadig problemer, både økonomisk og i forhold til sine overordnede. I perioder fungerte han ikke i stillingen, og han uteble uten å ha fått innvilget permisjon. Bl.a. søkte kirkevergen om å få konstituert Diderich Warncke i hans sted i 1763:

[...] sidstafvigte 1^{te} Advents Søndag [...] stoed Kaars Kirkens Orgel stille baade i Høimesse og Aftensang, formedelst ingen Organist dertil udi deres fraværende Bendsens Stæd var Constitueret; Til dette videre at forekomme, har ieg proponeret for Cantor Warnicke, som tillige er Organist til Den Tydske Kirke, men kan lade Organist Tienisten sammestæds ved sin Søn forrette, og bespurt ham, om han ville spille i Kaars Kirken paa dens Orgel i de Tider, naar Guds Tieniste der forrettes [...]. Thj submitterer ieg paa Kaars Kirkens vegne som dens itzige Værge, med underdanigst og ydmygst Ansøgning, at han af den Høye Direction til Kaars Kirkens Orgel at opvarte, maatte Conctitueres og meer bemelte Uvisse Sporteler bevilges, indtil Kaars Kirkens beskikkede Organist Mathias Bensen [sic] /: om han er i live :/ sig indfinder, eller andet fald, een anden vorder beskikket.⁵⁰

Her fremgår det at Diderich Warncke på denne tiden var organist i Mariakirken, og at sønnen vikarierte for ham. Den foreslåtte ordningen ble godkjent: “Det bevilges, at Cantor Warniche, med de u-visse Sportelers nydelse sig paatager, indtil videre, ved Kirke Musiqven, som indbe-
melt, at opvarte.”⁵¹

47. DA. *Døde i Bergen 1668–1815*. Nr. 15721. 28.08.2003.

48. DA. *Vigde i Bergen 1663–1816*. 29.08.2003. Brudgoms stilling: “organist i Arendal”.

49. To av Bendsens barn ble døpt i Domkirken i januar 1747 og september 1748. Jf. DA. *Døpte i Bergen 1668–1815*. 26.08.2003. Første kjente omtale av Bendsen som organist i Bergen stammer fra slutten av 1748, da han var involvert i en konflikt mellom Nykirkens sogneprest og organist om reparasjon av Nykirkens orgel, jf. Øgaard 2004, s. 43.

50. SAB. Prestearkivene. Korskirken sogneprest. I.2.b. Kopibok inn nr. 3, 1756–1820, fol. 57a og b. Brev av 30.11.1763.

51. *Ibid.*, fol. 57 b.

Øgaard mener at Bendsen i hvert fall én gang var suspendert fra stillingen.⁵² Det virker også som om han flere ganger var i kontakt med rettsvesenet. Han sa også opp stillingen i Korskirken flere ganger, siste gang 10. juli 1766. Da hadde han i mai samme år fått innvilget en reise til København, men var blitt fengslet. I denne tiden hadde Johann Gottlieb Wernicke vikariert for ham. Før avreisen ble orglet rutinemessig besiktiget og funnet i orden.⁵³ Hvor han oppholdt seg den første tiden etter dette er ikke kjent (muligens i Danmark). Senere virket han som nevnt en kort periode i Mariakirken. I Korskirken ble han etterfulgt av Diderich Warnckes sønn, Johan Joachim Warncke, som hadde stillingen til 1775. Han var født i Bergen, ble døpt i Mariakirken i 1744 og var kirkens siste organist med tysk bakgrunn.⁵⁴

Etter Warncke ble embetet overtatt av Hans Bendsen Mund. Han var ikke født i Bergen, og vi vet ikke hvor han kom fra. Muligens var han av dansk opprinnelse. Mund giftet seg i 1781 med Helene Steen.⁵⁵ Han var involvert i en profesjonsstrid som bl.a. dreide seg om hvem som hadde myndighet til å bestemme melodivalg ved salmesangen, prest eller organist (se nedenfor). Han søkte også om tillatelse til å gi orgelkonsert, men fikk ikke dette innvilget (se kap. 6). Mund var i kontakt med politi og rettsvesen ved flere anledninger (se nedenfor). Han døde i 1798.⁵⁶ Etterfølgeren, Christian Frederik Gottfried Bohr, kom til å få stor betydning for Bergen, både som musiker og som skolemann. Han var født i Helsingør i 1773. Etter å ha virket som organist og stadsmusikant i Østfold kom han til Bergen i 1797.⁵⁷ Organiststillingen overtok han først etter Munds død. Mesteparten av Bohrs kirkemusikalske innsats fant sted etter århundreskiftet. Han vil derfor bli nærmere behandlet i kap. 8.

Domkirken

Som tidligere nevnt ble Domkirkens organist Israel Rhode forflyttet til Korskirken i 1749, og svigersønnen Johann Gottlieb Wernicke overtok som domorganist. Opprinnelig var det Rhode som hadde fått stillingen. Saken hadde en forhistorie som gikk mange år tilbake. Rhode hadde vært organist i Domkirken og spilt på sitt eget positiv siden han kom til byen høsten 1724 “for hos Patroner at giøre Ansøgning og blive befordret til Organist Tieneste til en af Kirkerne [...]

52. Øgaard. Brev av 1. mai 2002.

53. Jf. SAB. Prestearkivene. Korskirken sogneprest. I.2.b. Kopibok inn nr. 3, 1756–1820, fol. 87b–91a.

54. DA. *Døpte i Bergen 1668–1815*. 29.08.2003. Johan Joachim Warncke var også gift to ganger, først med Hellene (evt. Magdalene, Malene) Maria Middelboe, som døde i 1778 bare 38 år gammel, deretter i 1781 med den ti år eldre Ingeborg Middelboe (antagelig svigerinne), som døde i 1814, 80 år gammel. Jf. DA. *Døde i Bergen 1668–1815* og *Vigde i Bergen 1663–1816*, begge 29.08.2003.

55. Sønnen Friderich var elev ved katedralskolen fra 1793 til 1798. DA. *Vigde i Bergen 1663–1816*. 29.08.2003; *Døpte i Bergen 1668–1815*. 26.08.2003; *Elevprotokollen for Bergen Katedralskole 1749–1867*. 10.09.2003.

56. DA. *Døde i Bergen 1668–1815*. 12.07.2004

57. I november samme år ble en datter døpt i Nykirken. Jf. DA. *Døpte i Bergen 1668–1815*. 10.09.2003.

hvor saadan Condition udi endeel Aar har været vacant”.⁵⁸ Som kjent hadde hverken Korskirken eller Domkirken orgel på denne tiden. Rhode søkte egentlig om å få spille i Korskirken:

Thi ansøger ieg herved allerydmygst, de høye og gunstige Herrer, med indstendig begier, De ville behage at bevilge og tillade mig Organist Tieneste udi Kaarskirken at forvalte, saaledes at naar Indvaanerne ville forlange Spil enten ved Brudevielser, Børnedaab eller i anden tilfælde, ieg da for vedkommende, med mit tilførnødne, Vel-Conditionerede Positiv maate opvarte, og det imod en billig Belønning, alt efter des Egen Genereusité, hvorimod ieg ydmygst erbyder mig og vil være Obligéret til, udi Kirken paa de sædvanlige Høitids dage aarlig indfalder, og ellers naar det maatte forlanges, at opvarte som Organist med mit Positiv, uden nogen Betaling derfor at ædske.⁵⁹

Han fikk imidlertid tilbud om å spille ved de faste gudstjenestene i Domkirken og ved tilfeldige tjenester i Korskirken “naar nogen hans Tieneste samesteds maatte forlange”.⁶⁰ I 1734 søkte han om lønn. I kirkevergens anbefaling het det bl.a.:

[...] at hand med sit Positiv pantsatt til Kirchen har gjort og gjør flittig opvartning i Kirchen det er visst; og som de før hans Tiid forhen værende Organister, siden dend ulychelige Ildebrand 1702, har nødt og faaed aarlig Løn af Kirchen for liige opvartning med et Positiv; Saa finnis mig at Sollicitanten vel kunde tillegges noget lidet aarlig for hans opvartning af Kirchen at nyde.⁶¹

Rhode fikk innvilget 20 rdlr. i året, som var elendig betaling for det arbeid som ble utført. Mer om dette følger senere i forbindelse med gjennomgang av organistenes lønnsforhold.

Etter at stiftsdireksjonen i 1745 hadde inngått kontrakt med Gloger om nytt orgel i Domkirken følte Rhode sin stilling truet. 12. november ba han om tilsagn på organisttjenesten når det nye orglet sto ferdig og viste bl.a. til den innsatsen han i mange år hadde gjort for kirken:

Nu kan det være ventelig, at mueligens en eller anden skulle ville anholde om Organist Tienesten til Domkirken, for at faa mig fattige Mand forskudt, hvilket om skeede, maatte ieg fattige Mand beklage min Skiebne alt for ulykkelig [...]. Men da mine Høy og Gunstige Herrer Selv Høygunstigst er bekiendt, saavel min lange troe tjeneste som mine fattige vilkaar, og at ieg, ligesaavel som nogen anden eller fremmet [sic] skal befindes habil til denne Organister [sic] Tieneste at forestaae, og Værket, naar det kommer saaviit [sic], forsvarligt at tractere, hvilket ieg, Gud skee tak, alle tider forut kan aflegge Prøve paa, naar det fornøden maatte eragtes.⁶²

Rhodes mistanke om at andre kunne tenkes å ønske seg stillingen var ikke ubegrunnet. I 1747 søkte Diderich Warncke om å bli organist i Domkirken. Ikke minst fremhevet han sine kunnskaper om “et Orgelværks Indrettelse og Indvortes Structur”, at han ville kunne ha tilsyn med orgelbyggeren (Gloger), og at det ville være en fordel om kirkens fremtidige organist hadde grundig kunnskap “om ald Orgelværkets indvortes Connexion og Indrettelse”.⁶³ Magistraten

58. SAB. Biskopen i Bergen. Kopibok for kirker og fattighus nr. 7, 1742–1748, fol. 165b. Kopi av brev av 13.10.1724.

59. Ibid., fol. 165b–166a. Kopi av brev av 13.10.1724.

60. Ibid., fol. 166b.

61. SAB. Biskopen i Bergen. Kopibok for kirker og fattighus nr. 2, 1734–1737, fol. 12b.

62. SAB. Biskopen i Bergen. Kopibok for kirker og fattighus nr. 7, 1742–1748, fol. 165a.

63. Ibid., fol. 253a og b.

ville imidlertid ikke beskikke noen organist før orglet var ferdig, hvilket først skjedde i 1749. Han hadde heller ikke samvittighet til å “bortstøde dend ved Kirken værende og antagne fattige Organist Israel Rhode, som nu i mange Aar, og, for en saare ringe Løn udi de sidste Aaringer med 20 Rd^{l^r} aarlig har betient Kirken med sit eget Positiv”.⁶⁴

Julen 1748 søkte Rhode om å få spille på det nye orgelverket i høytiden. Magistraten ga tillatelse til dette og henviste samtidig til “dend ham af Magistraten meddelte Bestalling”, og til at det blir “hans Sag, fra forestaaende Juule Høytid af, sit betroede Embede at tiltræde og forsvarligen opagte”.⁶⁵ Rhode var blitt beskikket som organist i Domkirken 1. februar 1748. Dette fremgår av den kongelige konfirmasjon på bestallingen, som var datert 5. mai 1749 (se nedenfor, om lønnsforhold). Da organisten i Korskirken døde i slutten av april 1749,⁶⁶ må han ha sett en mulighet til å sikre begge embetene i familien, ved at han selv fikk Korskirken og svigersønnen Johann Gottlieb Wernicke fikk stillingen i Domkirken. Det tyske kantors sekretær, Winckelmann, skrev i et brev til Lübeck datert 14. mai 1749 at Wernicke omtrent ti dager tidligere hadde fortalt at hans svigerfar ville overgi ham “seinen bisherigen Organisten-Dienst bey der Dom-Kirche” hvis han selv fikk overta korskirkeembetet.⁶⁷ Wernicke hadde også fått tillatelse til å prøvespille i Domkirken. Rhodes strategi lyktes. De to ble beskikket henholdsvis 6. og 8. mai. I Wernickes konfirmasjon het det at han var beskikket “udi den forrige Organist Israel Rhodes stæd, som fra samme tieniste er bleven forfløttet, til at være hereffter organist til Kors Kirken”.⁶⁸ Domkirken fikk med Wernicke sannsynligvis en svært godt kvalifisert organist, som hadde embetet til sin død i 1775. Hans eneste sønn var den senere berømte musiker Israel Gottlieb Wernicke, som slo seg ned i Danmark (mer om begge disse nedenfor). Organist Wernicke ble etterfulgt i 1775 av Johan Joachim Warncke i Korskirken, som også var blitt kantor etter Ohle i 1770. Dermed ble kantorembetet knyttet til Domkirken for nesten 60 år fremover. Warncke var domorganist og kantor til sin død i 1820 (se nedenfor og kap. 8).

Oppsummering organister

Gjennomgangen viser at samtlige organister i Bergen mellom 1750 og 1800 var tyske eller danske eller barn av tyske foreldre som hadde flyttet til byen. Israel Rhode, Diderich Warncke, Benjamin Ohle, Johann Gottlieb Wernicke, Johan Heinrich Häussel, trolig også Christian Bonny var tyske. Marcus Gotthard Ohl var født i Tyskland, men han vokste opp i Bergen. Johan

64. Ibid., fol. 253b–254a.

65. SAB. Biskopen i Bergen. Kopibok for kirker og fattighus nr. 8, 1748–1750, fol. 87a og b.

66. Joseph Meyden ble begravet 3. mai 1749. Jf. DA. *Døde i Bergen 1668–1815*. 29.08.2003.

67. Archiv der Hansestadt Lübeck. Bergenfahrerarchiv. Brev fra Anthon Ulrich Winckelmann.

68. RA. Danske kanselli. D 30. Norske Registre. Mikrofilm S 16/5111. 1749, nr. 337 og 338, fol. 208a–210a. Sitatet: fol. 208b.

Joachim Warncke og Johann Diedrich Behrens var født i Bergen av tyske foreldre. Bendsen, Mund (muligens) og Bohr var danske. Kønig var norsk, sønnesønn av en dansk innflytter. Den tyske innflytelsen var dermed svært dominerende. De fleste tyske kom antagelig fra Nord-Tyskland, noe som ikke var unaturlig med tanke på de nære handelsforbindelsene mellom Bergen og Hansabyene. Deres øvrige bakgrunn er imidlertid ukjent.

Det var ikke uvanlig at yrket gikk i arv fra far til sønn, jf. Kønig, Warncke og Ohle. Også Wernickes sønn ble musiker. For øvrig ble det ikke knyttet mange slektskapsforbindelser i form av giftermål mellom organistfamiliene, og mellom organister og stadsmusikanter. De eneste eksemplene jeg har funnet er Joseph Meyden, som tidligere i århundret hadde giftet seg med stadsmusikant og organist J.C. Krøpeliens datter, og Rhodes datter, som giftet seg med Johann Gottlieb Wernicke. Giftermål innen yrket ser ut til å ha vært vanligere blant stadsmusikantene. Derimot finnes det flere eksempler på at organister giftet seg inn i kjøpmanns- og embetsmannsfamilier.⁶⁹

Mariakirken ble inngangsport for flere av de mest betydelige organistene i byen i annen halvdel av 1700-tallet. Både Diderich Warncke, Johan Gottlieb Wernicke og Benjamin Ohle kom til Bergen som organister i Mariakirken og slo seg ned for resten av livet. Alle hadde trolig en solid organistutdanning og var godt kvalifisert. Ansettelsene av disse tre fant sted omkring 1750, mens Winckelmann fremdeles var sekretær for det tyske kontor. Winckelmann skal ha vært musikalsk interessert og begavet. Ifølge Christian Koren Wiberg skal han “ha traktert sit klavicymbel med stor færdighet”.⁷⁰ Øgaard hevder at han “ser ut til å ha vært spesielt opptatt av at standarden på organisttjenesten i Mariakirken skulle opprettholdes”.⁷¹ Både Diderich Warncke, Johan Joachim Warncke og Benjamin Ohle ble senere kantor. For øvrig hadde Mariakirken forholdsvis stor gjennomtrekk av organister sammenlignet med de andre kirkene. Dette hadde trolig sammenheng med lønnsnivået (mer om dette nedenfor). Flere av kirkens organister søkte seg til andre kirker når anledningen bød seg. Det gjaldt både Diderich Warncke, Wernicke og Ohle.

69. Diderich Warncke var gift to ganger, første gang i 1743 med Dorothea Elisabeth Jewen, som var født i Bergen (døpt i MK 8. mars 1716, begravet KK 10.06.1759), andre gang i 1760 med Mette Maria Middelboe, som hadde en bror som var prest. Johan Gottlieb Wernicke var også gift to ganger. Justina Rhode døde i februar 1766, deretter giftet han seg i august samme år med Gjertrud Margrethe Omsen, datter av sognepresten i Finnås. Johan Joachim Warncke hadde også to ekteskap. Han var først gift med Helene Marie eller Magdalene Middelboe, som døde i januar 1778. Deretter giftet han seg med sin første hustrus søster, Ingeborg Middelboe, som døde i 1814. Jf. DA. *Døpte i Bergen 1668–1815*. 11.09.2003; *Vigde i Bergen 1663–1815*. 29.08.2003; *Døde i Bergen 1668–1815*. 29.08.2003, 10.09.2003 og 25.02.2004; *Vigde i Finnås 1719–1815*. 11.09.2003. Også M.G. Ohl giftet seg inn i en kjøpmannsfamilie (jf. ovenfor).

70. Christian Koren Wiberg 1932, s. 209/210.

71. Øgaard, brev av 1. mai 2002.

Arbejdsforhold

Det er ikke funnet instruks for noen av de bergenske organister fra siste halvdel av 1700-tallet. Vi kjenner derfor ingen detaljer om hva deres overordnede la vekt på når det gjaldt plikter og tjenestens innhold. Imidlertid kan det være interessant å gjengi den instruks som ble utarbeidet for domorganisten i Trondheim, stadsmusikant Johan Daniel Berlin. Den er datert 15. juni 1741. Selv om den ikke behøver å være helt sammenfallende med tilsvarende i Bergen, er det sannsynlig at de fleste punktene var vanlige i siste halvdel av 1700-tallet:

1. Den Gudfrygtighed, Andagt, ædruelighed, og ærbødighed ved Kirke tienisten, som eenhver Christen bør udviise, Maa altid inden og uden Kirken findes hos hannem, som en Christ sømmelig organiste og Kirke betiente.
2. Skal hand legge Vind paa, at forstaa tilgavns denne Profession, og med forsvarlig Døgtighed forestaae saadan organiste tieniste, at de anordnede Kirke Sange bliver ved orgelets spil tydelig og rigtig intonerede, at icke Mangel i Kunsten gjør Sangen ubehagelig.
3. Orgelet skal opvartes alle Søndage, og Fæsternes Dage til Høymæsse og Aftensang. Men paa de Trei [sic] store Fæster skal til Froe-Prædiken ligeledes med orgelet Siunges, da der alle tider skal være tilstæde paa orgel-Vercket tvende Discantister, som af Skoelens Rectore anordnes, hvilche Sangen tillige med orgelet skulle begynde.
4. Organisten skal være hørsømmelig og lydlig for Præsternes Derection med Kircke tienisten og altid føye derhen, at Meenigheden icke /:særdeles i korte og kolde Dage:/ opholdes ved u-nøttige Præambuleren eller u-nødvendig pauseren og intoneren; udj saadant skal hand rette sig efter det som af Kircke tienistens Forstandere erjndres.
5. Naar nogen extraordinair Vocal Music skal være, da skal han [sic] føye sig med Cantore at prøve støcherne, og øve Disciplerne saa at alting med god harmonie kand bestilles.
6. Orgel-Verchet skal han vel beopagte at baade piber, Bælge og Bygning, under hans opsyn, bliver Conserveret at ingen Skade ved nogen skødesløshed foraarsages, saa at om noget beskadiges, hand da betimelig ved Kirke Værgernes Foranstaltning faaer det Repareret.
7. Paa Orgel Verket [sic] at have gang eller Sæde, tilstædes ingen uden hans Villie og gotfindende. Da hand skal være ansvarlig for hver Person, som hand tillader at komme der, ifald nogen Skade tilføjes.
8. Organisten maa ikke Reyse af Bye til Kircketienistens forsømmelse uden Biskoppens, eller Dom-Proustens Bevilling, i Vigtige tilfælde, og da skal hand være for-Pligtet at besørge en beqvem Persohn udi sit Stæd, som tienisten forsvarligen kand forrette.
9. Dersom nogen forlanger at der skal Spilles paa orgel Vercked [sic], Ved Børne-Daab, Brude-Vielser eller Præste-Vielser, Da til lades organisten saa dant, og for sin u-mage nyder hand; Ved Børne-Daab Toe ort Sexten skilling, Ved Brudevielser Een Rixdaler og ved Præstevielser Een Rixdaler.
10. Organistens Løn er fastsadt hermed Eet Hundrede Rigsdaler af Dom-Kirchen aarlig, som begynder at regnes fra Primo May 1741, hvilchen Løn Kircheværgeren for Dom-Kirchen betaler udj Terminer Qvartalier naar forlanges, og til god udgift I hans Regnskab Paserer. Desuden bevilges

organisten en Tavle at omgaae i Dom Kirchen under høymæsse, De 3^{de} Stoere Høytider om Aaret den 2^{den} Dag da Sogne folket ofrer hannem efter behag og Gode Villie.⁷²

For det første måtte organisten te seg som en god kristen, både i og utenfor tjenesten. Det viktigste med orgelspillet var å støtte opp under salmesangen, intonere riktig og gjøre sangen behagelig for menigheten. Omfanget av de faste gudstjenestene var angitt, likeledes at to av latinskolenes elever (Discantister) alltid skulle være tilstede og fungere som forsangere. Organisten ble advart mot unødvendige forspill og lignende, dvs. elementer av mer kunstferdig karakter. Dette tyder på at enkelte likte å utfolde seg med kunstnerisk utformet orgelspill under gudstjenesten, noe kirken generelt ikke satte pris på. Salmesangen var det vesentlige. Det dreide seg om ulike profesjonsinteresser i forholdet mellom prest og organist og hvem som skulle bestemme i musikkspørsmål. En medvirkende årsak til at gudstjenestene ikke skulle forlenges av “unyttig” orgelspill kunne dessuten være at kirkene ikke ble oppvarmet i den kalde årstiden. Også av den grunn burde ikke gudstjenestene vare lenger enn nødvendig. Det ble dessuten slått fast at organisten var underordnet kantor i de tilfeller hvor det også skulle oppføres vokalmusikk ved gudstjenestene. Orglene var i tillegg verdifullt inventar i kirkene. En viktig del av tjenesten besto i daglig tilsyn med instrumentet og løpende vedlikehold, og å melde fra om behov for reparasjoner.

De sentrale elementene i instruksjonen gjaldt sannsynligvis også for organister i Bergen. Også der forekom det profesjonsmotsetninger. Prestene irriterte seg over organister som var for egenrådige på orgelkrakken og som spilte for lange preludier ved gudstjenestene. I mai 1788 klaget presten i Korskirken over organist Mund, som ikke ville rette seg etter ham når det gjaldt melodivalg til salmesangen. Dessuten spilte han altfor lange preludier:

Det synes at være en billighed det Forslag som Sr Fasting har giort, At naar 2 eller 3 Psalmer er Ordineret at Præsten da tilkiænde giver Cohr [sic] degnen, og han igien Organisten hvilke Psalmer der skal synges; Organisterne ere gemeenligen saa Selvraadige at de aldeles ikke vil adlyde Præsternes Ordre i den Sag, men vil spille hvad Psalmer de selv finder for godt. Anden Søndag effter Paaske, da jeg Prækede skeede der en Stoer Confussion i Dom-Kirken ved denne Leilighed, Vores Organist pleier gemeenligen at spille de Psalmer som gaar med en ubekiendt Mellodie som verken Skoelen eller Meningheden [sic] kan synges, for at have den ære at spille allene, Jeg mærkede det, at der blev en Taushed baade af Meningheden og Skoelen, men Organisten spillede allene, – Dette gjorde en besynderlig Opsigt i Kirken [...]. Og synes mig at naar der er en Psalme med en bekiendt Mellodie, saa bør Organisten helst spille den, da han spiller ikke for at viise sin Kunst, men til Meninghedens nytte; Desuden er det en uskik at Vore Organister pæluderer [sic] alt for længe, hvorved Tiiden gaar bort førend de gaar til Tæxten og Sangen begyndes, Jeg har dog aldrig dristet mig til at tale til Organisten herom effterdi jeg frygtede for at han vilde præludere længere end Sædvanlig.⁷³

72. SAT. Trondheim domkapitel. Kopibok 1662–1773, fol. 607/608.

73. SAB. Stiftamtmanden i Bergen. Brev frå geistlege. Lnr. 100, mai 1791 – juni 1793. Brev av 2. mai 1788. Hele saken utgjør en omfattende korrespondanse som det vil føre altfor vidt å redegjøre for i detalj.

Mund ble anklaget for å velge koralmelodier som var ukjente både for menigheten og for latin-skolens elever, og for at han brukte tiden på lange og unødvendige preludier. Klagen foranlediget et skriv fra biskopen til stiftsprosten og sogneprestene i Bergen hvor de ble pålagt å ha tilsyn med at organistene holdt seg innen fastlagte rammer:

Af troeværdige er mig berettet, og jeg selv har tildeels erfaring, at Organisterne her i Staden, selv vælge Alle[?] Psalmer effter eget Tykke naar flere Psalmer til samme Forretning Er bleven bestemt, ligesaa at Sangen forlænges ved for lange Preludia og den Music paa hvilken over [...?]ven Tid mer til Andagts hinder end dets Anfordring. Det ville derfor behage Hr Stifts Provsten og de Hhr Sognepræster at tilkiende give Stadens Organister følgende til deres Effterretning; 1) Forbydes det dem aldeles selvraadigen selv at vælge de Psalmer der[?] skal spilles paa Orgelet, dette tilkommer alleene Præsterne at ordinere saaledes som de agte lovforsvarligt [...] 2) De bør indrette deres Præludia saa korte, at Guds Tjenesten fra Prædiken ei borttage mer end en Time[?], til hvilken Ende, naar den[?] anordnede Psalme effter Epistelen er vidløfftig og bestaar af mange Vers de andre bekiendte Psalmer som Alleneste G: i H.Rig Nu bede vi den Hellig aand, da for at vinde Tid kunde bruges uden at blive accompagneret af Orgelet, og den sidste aldeles forbigaaes [...] 3) [...] Cantor skal og være pligtig forud at forevise Sognepræsterne til Bedømmelse de Vers som af Choret skulde bruges [...]. Dette ville Hr. Stiftsprovsten og de Hhr Sognepræster tilligemed DHr Capellaner strax tilkiendegive Organisterne, og selv have dermed Tilsyn effter Embeds Pligt med Sangen og at de Melodier spilles, som udi Choral Bogen ere befalede uden at spille Tid og Andagt ved unyttig og utilladelig spillen. Skulde derved forefalde uorden, som de selv ikke kunde rette, bør den mig tilskikkes, om de selv ikke derfor vilde staae til Ansvar.⁷⁴

Biskopen hadde ingen forståelse for organistenes kunstneriske utfoldelse under gudstjenestene. Han var dessuten kraftig irritert over organister som selv bestemte hvilke koralmelodier som skulle spilles. Pålegget kan også ha vært kritikk av organister som brukte andre enn den pålagte koralbok, selv om ingen var autorisert til utelukkende bruk på denne tiden. Det faktum at biskopen gikk ut kollektivt og ikke bare ga Mund en reprimande tyder på at motsetning mellom prester og organister var et vanlig problem. Tre år senere ble det igjen klaget over Mund, og denne gangen ga stiftsprost Mossin tydelig uttrykk for at Mund ikke var den eneste organisten som tok seg til rette på orgelkrakken:

Det er gandske fortrædeligt at Tiiden spildes som skulde anvendes til Gudstienesten ved lange og unyttige præludier som Organisterne bruger, I mine Tanker burde ingen Psalme synges uden de som var af en smuk og bekiændt Mellodie [sic], naar de fantes i Psalme Bogen? Men nu spiller Organisten offte de Psalmer som gaar med de vanskeligste og meest ubekiendte Mellodier for at viise deres Konst saa de spiller meere for sig selv end for Meningheden [sic], til stoer hinder for Meninghedens Andagt. De præludier som Organisterne bruger, er til slet ingen nytte men nok til stoer Skade, ikke allene fordi de spilder Tiden unyttig, men det bliver en andledning til at Organisten giver sin Egen-sindighed og Selvraadighed tilkiænde, at naar Præsten forlanger at han skal gjøre korte præludier, gjør han dem just lange for at viise sit Embeds Myndighed, at han regierer paa Orgelet, ligesom Præsten paa Prædike Stoelen, En Organist bør have stæmt sit Orgel førend han gaar i Kirken og han skal spille Psalmen, Alle præludier burde afskaffes. Organisten skulde allene spille det første Vers for at give Meningheden Tonen af Psalmen; Det ypperste ved Musiken paa Orgelet er dette at Orge-

74. SAB. Bjørgvin biskop. Kopibok nr. 15, 1778–1797, s. 109. Originalen er svært utydelig skrevet og meget vanskelig å lese. Feiltolkninger kan forekomme.

let kan imittere [sic] vox humana. at naar Orgelet giver Tone til Psalmen, det da kan lade [sic] ligesom Orgelet selv sang Psalmen. Dette er baade Beviis paa den bedste Orgel og paa den bedste Spillere paa Orgelet, da en smuk vocal Musik overgaar all anden Musik.⁷⁵

Klarere kunne ikke motsetningen uttrykkes. Kun kjente melodier burde brukes. Etter stiftsprostens oppfatning skulle orglet dessuten kun intonere første strofe for å gi menigheten melodien, mens kunstnerisk utformet orgelmusikk burde forbys. Organistenes “Egensindighed” var en uskikk. De burde rette seg etter prestenes påbud. *Norges musikkhistorie* viser for øvrig til at Mathias Bendsen var involvert i en lignende klage da han var organist i Arendal.⁷⁶ Profesjonsstriden mellom prester og organister er interessant. Den forekom ikke bare på 1700-tallet, men har vært et stadig tilbakevendende tema i kirken siden den tid og er fremdeles i det 21. århundre en aktuell problemstilling. Et annet interessant element i klagen er synet på vokalmusikkens forrang, som fremgikk av utsagnet om at orglets fremste egenskap var å imitere den menneskelige stemme, og at vakker vokalmusikk overgikk all annen musikk. Hvorvidt de klagende prester i Bergen var typiske talsmenn for pietismen, som ifølge *Norges musikkhistorie* (2001, s. 274) skal ha hatt en generell motvilje mot instrumentalmusikk i kirken, vil jeg i denne forbindelse ikke utdype nærmere.

Klagesakene ovenfor kaster også lys over et forhold som har vært omdiskutert, nemlig orglets plass i gudstjenesten, og i hvilken grad det har vært brukt som akkompagnerende instrument til salmesangen. I kirkeritualet fra 1695 het det om høymessens begynnelse: “Hvor Orgelverk i Kirken er, der begynder Organisten strax der paa at lege ... dog ikkun ganske kort, at Tjenesten ikke derover opholdes.” Salmen før prekenen skulle dessuten synges “under Orgelverkets Klang og Direction”.⁷⁷ Det fantes altså en sentral bestemmelse om at gudstjenesten skulle starte med orgelmusikk, som kan ha vært utskrevet eller improvisert. Dette ga organistene mulighet for en viss kunstnerisk utfoldelse, men preludiene måtte være korte. Hva “Klang og Direction” innebar når det gjaldt ledsagelse av salmesangen, er derimot mer uvisst. Skulle orglet kun spille begynnelsen av melodien for å gi menigheten toneart og tempo, eller skulle hele salmen akkompagneres? Ifølge Fæhn fikk ikke orglet noen ledende rolle i gudstjenesten før ut på 1800-tallet: “I århundrer hadde orgelet en solistisk oppgave i gudstjenesten. Først utover i 1800-årene kunne det bli snakk om å *ledsage* kirkesangen – ennå senere å *lede* den.”⁷⁸ Dette skyldtes etter hans oppfatning både at orgel ble vanlig overalt, og dessuten de nye koral-

75. SAB. Stiftamtmanden i Bergen. Brev frå geistlege. Lnr. 1001, mai 1791 – juni 1793. Brev av 3. august 1791.

76. Han hadde “præambuleret og spillet paa sit Orgel, ikke kortelig som sig hør og bør”. Jf. Vollsnes 2001, s. 274.

77. Gjengitt i *ibid.*, s. 273.

78. Fæhn 1994, s. 430.

bøkene (se kap. 8). I Bergen på slutten av 1700-tallet kan det se ut som om orgelledsagelse til salmesangen var vanlig, jf. klagen over Mund i 1788 og bestyrtelsen over at organisten spilte ukjente melodier *alene*, mens menigheten og skolens elever forholdt seg tause.

1700-tallets organister måtte for øvrig streve med daglig vedlikehold av instrumentene, ofte med svært små midler til rådighet, og de måtte kjempe hardt for å få levelige arbeidsforhold i tjenesten og for å oppnå enkle forbedringer. Forholdet til kirkevergene, som var organistenes overordnede, var ikke alltid det beste. Kirkevergene forsøkte å holde inntektene oppe og utgiftene nede. Kildene viser at det ofte dreide seg om dagligdagse, praktiske fortredeligheter og små og fattigslige forhold. For eksempel fikk Mund i Korskirken tre nye hyller på orglet til hjelp i arbeidet i 1777.⁷⁹ I 1788 fikk han et bord bak orglet. Året etter klaget han til stiftsdireksjonen over at kirkevergen ikke hadde villet gi ham en stige, som var nødvendig i tilsynsarbeidet. Han ba også om å få tak over pedalpipene, fordi de sto i fare for å bli skadet av kalk fra kirkemuren. Mund viste til at kirkevergen fra gammelt av hadde fullmakt til å bevilge nødvendige reparasjoner under 10 rdlr. Både tiltalen (“Underdanigst Pro Memoria”) og underskriften (“underdanige tiener”) er karakteristisk for tidens standardformuleringer i et yrkeshierarki hvor organisten var den lavere part.⁸⁰ Etter kirkevergens oppfatning var tak over pedalene unødvendig, men han innrømmet “at Orgelet var Gammelt, og at det er nødvendig at Conservere samme for den ovenfra nedfaldende Støv”. Han tilbakeviste at han tidligere hadde vært uvillig til å la orglet reparere, og stigen hadde han villet vente med til han kunne få den så billig som mulig. Stigen ble innkjøpt i 1790.⁸¹ Det var tydelig motsetning mellom Mund og kirkevergen, “der en og anden Tiid kan have nægtet [Mund] altfor store Forskudder”.⁸² Lignende motsetninger var langt fra enestående.

I Korskirken ble det konflikt om en kirkestol som var plassert på orglet.⁸³ Første gang var i forbindelse med en takseringsforretning av en av kirkestolene i 1751. Orglet skulle repareres. Etter Glogers oppfatning måtte det bygges ut til begge murene. Da ville både den aktuelle kirkestolen og den tilsvarende på motsatt side måtte fjernes.⁸⁴ Dette ble likevel ikke aktuelt fordi

79. SAB. Stiftamtmanden i Bergen. Rekneskapar for Korskirken. Lnr. 1765, 1776–1780. Mappe 2, år 1777, fol. 66. Beløp: 1 rdlr, 1 mk. og 12 sk.

80. SAB. Stiftamtmanden i Bergen. Brev frå kyrkjevevjerer og forstandarar. Lnr. 1020, Korskirken 1783–1789. Mappe 1 nr. 24a, brev av 10. mars 1789.

81. SAB. Stiftamtmanden i Bergen. Rekneskapar for Korskirken. Lnr. 1767, 1786–1790. Mappe 3, år 1788, fol. 67 og mappe 5, 1790.

82. SAB. Stiftamtmanden i Bergen. Brev frå kyrkjevevjerer og forstandarar. Lnr. 1020, Korskirken 1783–1789. Mappe 1 nr. 24, brev av 19. mars 1789.

83. Alle som eide hus i en menighet måtte feste stolesete og betale festeavgift og årlig leie til kirken. De som ikke eide hus, måtte leie stolesete. Noen kostet egne stoler. To velstående familier hadde stoler på selve orglet i Korskirken.

84. SAB. Biskopen i Bergen. Kopibok for kirker og fattighus nr. 11, 1758–1765, fol. 74a.

det gamle orglet ble reparert. I 1759 ba man imidlertid ved en ny taksering av samme stol om at det “Tralleværk”⁸⁵ som var bygget foran orglet, antagelig for å beskytte dette, måtte fjernes, fordi utsikten til presten og prekestolen ble forhindret. Her måtte hensynet til organist og instrument vike.

Samme år klaget organist Bendsen til kirkevergen og ba om at den andre kirkestolen på orglet måtte fjernes og settes opp et annet sted fordi den hindret ham i arbeidet. Plasseringen var etter Bendsens oppfatning også til skade for orglet, “thi at sætte orgelets værdi for 1000 rd: eller meere under saadan hazard af 1 eller 2^{de} Rd^f aarlig til Kirkens fordeel [stoleleien], er een ussel Rente mod saadan Capital”.⁸⁶ Stolen var plassert ved siden av organisten, slik at han særlig om vinteren ikke fikk nok lys, og han var “adskillige Gange med Sang og Orgelværket [...] bleven Confunderet”.⁸⁷ Å måtte stoppe midt i menighetssangen var særdeles lite gunstig. Kirkevergen henviste til befaring i kirken 29. mars, og til de innkalte sakkyndiges betenkning. Byens øvrige organister og stadsmusikant Bonny ga Bendsen sin fulle støtte og anbefalte at stolen ble flyttet:

[...] at De [...] kand dog ikke menagere sig for, at søge den Sandhed, som for alle, der behager at umage sig paa Orgel-Værket, er siunlig, at det Stæd ved Siden af organisten, som til denne Familie-Stoel er indtaget, er ej alleene een virkelig hinder i mange slags Tilfælde for Organisten, men endog een stoer U-frihed og hazard for Værket, som det formedelst ikke kan holdes frit og lukket, saa at det bliver plat umulig for Organisten, saa længe denne Stoel er der, at være ansvarlig for værket [...].⁸⁸

Organisten ble ikke bare hindret i arbeidet når han spilte. Plasseringen av stolen var også til skade for instrumentet. Kantor Warncke og stadsmusikant Bonny fremholdt i tillegg, at når det skulle oppføres figuralmusikk i kirken, ble de forhindret i å ha den nødvendige kommunikasjon med organisten. Magistraten anbefalte stiftsdireksjonen å etterkomme organistens ønske, men det er uvisst om dette ble gjort.⁸⁹

Figuralmusikk ble vanligvis fremført ved høytidene under medvirkning av latinskolens kor, stadsmusikanten og hans instrumentister. Arbeidsforholdene kunne være så som så, men av og til skjedde små forbedringer. I 1764 viste Nykirkens regnskap: “Betalt for Bogstoele at giøre til Organisten og Musicanterne paa Orglet.”⁹⁰ Prisen var 1 rdlr. Et par år senere fikk orglet nye

85. “Tralleværk”: 1) Gitterverk, særlig av tre i dør, vegg, gjerde rekkverk ell. lign., 2) gjerde, innhegning dannet av spileverk. Jfr. *Norsk riksmålsordbok*, bind 2, annet halvbind, Oslo 1957, sp. 2863.

86. SAB. Biskopen i Bergen. Kopibok for kirker og fattighus nr. 11, 1758–1765, fol. 58a.

87. Ibid., fol. 57a.

88. Ibid., fol. 57a og b.

89. Ibid., fol. 60a.

90. SAB. Siftamtmanden i Bergen. Rekneskapar for Nykirken. Lnr. 1777, 1759–1765. Mappe 6, Regnskap 1764–1765, fol. 59. Lnr. 1778, 1765–1771. Mappe 1, Regnskap 1766, fol. 45.

hyller, og organisten fikk et arbeidsbord. I desember 1776 henvendte Johan Joachim Warncke seg direkte til stiftsdireksjonen. Han hadde anmodet kirkevergen om “at anskaffe til Domkirke Orgelet Pulpetter for at ligge Musicalia paa til Høytiderne, naar Musiqve skal opføres, da Orgelet er saa indknebet, at Musici ikke uden største Møie har kundet hielpe sig”.⁹¹ Kirkevergen vegret seg mot innkjøpet, men kirkeregnskapet for 1776 viser at fire “pulpetter”, eller notestoler, straks ble innkjøpt.⁹² Warncke klaget for øvrig ved samme anledning over at han hadde hatt “stor Møye med at forbedre Orgelet” siden tiltredelsen i Domkirken året før.

En bachtradisjon i Bergen på 1700-tallet?

Som vist ovenfor hadde flere av organistene i Bergen i annen halvdel av 1700-tallet nær tilknytning til hansabyene i Nord-Tyskland. Vi vet imidlertid ikke hvor Rhode og Wernicke kom fra.⁹³ Sannsynligvis brukte alle tysk orgelmusikk ved gudstjenestene og annen tysk musikk i forbindelse med undervisning, men dette vet vi svært lite om, fordi det ikke er bevart hverken notesamlinger eller opplysninger om hvilke musikalier de enkelte organister etterlot seg.⁹⁴ Det er imidlertid mye som tyder på at Bachs musikk ble spilt i Bergen i denne perioden. Johann Gottlieb Wernickes sønn, den senere berømte musikkteoretiker og lærer Israel Gottlieb Wernicke, som var født i Bergen i 1753, slo seg i ung alder ned i Danmark for videre studier.⁹⁵ Han vakte som kjent allerede tidlig etter sin ankomst til København oppsikt som en særdeles dyktig klaverspiller og fikk innpass ved hoffet “hvor han mesterlig udførte de sværeste Sager af Sebastian Bach”.⁹⁶ Dette betydde at han var godt kjent med Bachs musikk allerede før han kom til København, og før han kom til bacheleven Kirnberger i Berlin i 1780 for å fortsette sine studier hos ham. Wernicke er i norsk musikkhistorie først og fremst kjent som lærer for Ole Andreas Lindeman, som på sin side er blitt spesielt kjent for å ha formidlet den tyske bachtradisjonen til Norge nettopp via Kirnberger og Wernicke.⁹⁷ Karevold konkluderer i sin avhandling med at lindemanfamilien – med utgangspunkt i O.A. Lindemans forståelse av Bachs musikk – “var et ledd i den internasjonale tradisjonen av bachoverleveringer lenge før andre i

91. SAB. Stiftamtmanden i Bergen. Brev frå kyrkejverjer og forstandarar. Lnr. 1019, Domkirken 1774–1789. Mappe 3, nr. 50a, brev av 20. desember 1776.

92. SAB. Stiftamtmanden i Bergen. Rekneskapar for Domkirken. Lnr. 1750, 1774–1778. Mappe 3, år 1776, fol. 91. Prisen var 4 mk. Regnskapsført 20. desember 1776.

93. Wernickenavnet er vanlig lenger sør i Tyskland. Øgaard har funnet en stor wernickeslekt i Thüringen.

94. Som tidligere nevnt finnes det svært få offentlige skifter etter organister på 1700-tallet, og de inneholdt aldri detaljer om musikalier eller instrumenter.

95. *Norges musikkhistorie* bind 1 og tidligere litteratur hevder at han var født i 1755 (jf. Vollsnes 2001, s. 330), men dette stemmer ikke. Han var elev ved Bergen katedralskole fra 1765 til 1772 og var født i januar 1753. Jf. DA. *Elevprotokollen for Bergen Katedralskole 1749–1867*. 02.09.2003.

96. Bärens 1811, s. 1 f., gjengitt i Karevold 1996, s. 33.

97. Grinde 1981, s. 74/ 75 og Karevold 1996.

dette landet, og at nedslagsfeltet for Bachs musikk på et tidlig tidspunkt var langt større enn mange kan ha antatt”.⁹⁸ Dermed kan det lett gis inntrykk av at Bachs musikk knapt ble spilt i Norge før den ble fremført og videreformidlet av O.A. Lindeman. En lignende oppfatning kom til syne i et foredrag i Trondheim våren 1995:

“En Bach-tradisjon i Trondheim før 1800”? Til dette svarte Karevold kort og godt nei. Men i et meget engasjert og interessant foredrag la han ut om Bach-tradisjonen i Norge *utover* på 1800-tallet. Den sentrale person i formidlingen var her Ole Andreas Lindeman som kom til Trondheim i 1802 etter å ha studert hos I.G. Wernicke i København. Wernicke var på sin side elev av J.P.H. Kirnberger som tilhørte Berlinerskolen, innenfor hvilken Bach-tradisjonen var holdt vedlike. Bach’s musikk var i denne sammenheng stort sett brukt i undervisningsøyemed, og vanligvis ikke mye spilt.⁹⁹

Også *Norges musikkhistorie* understreker tradisjonsrekken Bach, Kirnberger, Wernicke og Lindeman.¹⁰⁰ Det er imidlertid påfallende at ingen har lagt vekt på den interesse Wernicke må ha hatt for Bachs musikk *før* han kom til Kirnberger, og som må ha vært foranledningen til at han valgte å studere videre nettopp hos ham – en interesse som ikke kan ha blitt vakt andre steder enn i Bergen. Sannsynligvis var han blitt kjent med Bachs musikk gjennom sin far, domorganist Johann Gottlieb Wernicke. Unge Wernicke fikk antagelig sin første musikkopplæring av faren. Også andre tyske organister i Bergen kan ha spilt Bachs orgelmusikk på denne tiden, og det er heller ikke utenkelig at Bachs klavermusikk kan ha blitt brukt i de bergenske organisters musikkundervisning. I den forbindelse er det viktig å være oppmerksom på at forestillingen om den glemte komponist som ble gjenoppdaget på 1800-tallet ikke stemmer for hele Bachs produksjon. Både orgel- og klavermusikken ble spredt gjennom avskrifter via elever. På denne måten sørget disse ikke bare for at musikken ble bevart, men at den ble kontinuerlig spilt, fordi kopiering var en grunnleggende undervisningsmetode. Også samtidige beundrere som ikke hadde mulighet til å studere hos Bach personlig var ekstremt aktive i å kopiere musikken, og slik ble den spredd videre. Stephen Daw viser til tradisjoner på dette området både i Berlin, Hamburg, Thüringen og Wien.¹⁰¹ Hans-Joachim Hinrichsen beskriver overleveringen av bachtradisjonen slik:

Unmittelbar nach Bachs Tod war die weitere Pflege seines Werks zwar nicht ausschliesslich, aber zu einem grossen Teil eine Angelegenheit selbstverständlich wirkender Tradition. Sie wurde getragen durch Bachs unmittelbare Schüler (unter ihnen besonders seine Söhne) und Nachfolger. Charakteristisch ist daher ihre regionale Konzentration: etwa auf Leipzig (...), Halle (W.F. Bach), Berlin (C.P.E. Bach, J.F. Agricola, J.P. Kirnberger), Hamburg (C.P.E. Bach) und Naumburg (J.C. Alt-

98. Karevold 1996, s. 254.

99. *Norsk kirkemusikk* nr. 5, 1995, s. 33.

100. Bl.a. vises det til et sjeldent manuskript som Lindeman hadde fått av Wernicke, som var basert på en avskrift av Kirnberger, og at denne som elev av Bach hadde hatt god anledning til å få en nøyaktig og korrekt avskrift. Jf. Vollsnes 2000, s. 83/84.

101. Daw 1997, s. 200/201.

nickol). [...] Insgesamt also [...] var diese Bach-Kenntnis durch die Klavierwerke geprägt [dvs. orgel- og klavermusikken]. [...] Schon zu Bachs Lebzeiten hatten Abschriften der wichtigsten Klavierwerke in den Kreisen seiner Schüler kursiert.¹⁰²

Bachs orgel- og klavermusikk var med andre ord godt kjent blant organister i Nord-Tyskland, hvor flere av bergensorganistene kom fra. Høyst sannsynlig eksisterte det en levende bachtradisjon i Bergen importert fra Tyskland i annen halvdel av 1700-tallet. I hvilken grad Bachs musikk ble formidlet til byens borgere gjennom gudstjenestespill og klaverundervisning vet vi ikke, men vi vet at Israel Gottlieb Wernicke var en godt skolert bachspiller da han kom til København i begynnelsen av 1770-årene. Etter mitt syn er betydningen av denne linjen i formidlingen av Bachs musikk til Norge underkjent i norsk musikkhistorieskriving. Begavede musikere som unge Wernicke hadde ikke utviklingsmuligheter i Norge på denne tiden, hverken i Bergen eller andre steder. De måtte utenlands. Wernicke kom aldri tilbake, men virket hele sitt liv i Danmark. Dette kan muligens tenkes å være en medvikende årsak til manglende interesse for hans bakgrunn i Bergen og den tradisjonen han brakte med seg til København. Betydningen av O.A. Lindeman og lindemanfamiliens innsats for spredningen av Bachs musikk i Norge på 1800-tallet blir ikke redusert om man anerkjenner Wernickes bachstudier i Bergen i 1750- og 1760-årene som en viktig spore til den interessen som senere førte ham til Kirnberger i Berlin, og til at han ble et viktig ledd i formidlingen av Bachs musikk tilbake til Norge. Det er fristende å hevde at den rådende oppfatningen av O.A. Lindemans betydning for bachtradisjonen i Norge langt på vei synes å være et resultat av at norsk musikkhistorie har vært skrevet av forskere sprunget ut av den arven lindemanfamilien etterlot seg: Musikkonservatoriet i Oslo og Norges musikkhøgskole.

Om å forholde seg “anstændig og sømmelig”

Selv om vi ikke kjenner bergensorganistenes instruksjer, er det sannsynlig at de inneholdt krav om sømmelig oppførsel. To av organistene i siste halvdel av 1700-tallet utmerket seg i negativ henseende på grunn av sitt levesett. For den ene fikk det yrkesmessige konsekvenser. Det gjaldt Mathias Bendsen. Som nevnt tidligere utførte han sine embetsplikter i Korskirken på en lite tilfredsstillende måte. Han hadde fått løfte om organiststillingen og kun de uvisse inntektene den første tiden. Etter en stund søkte han om fast lønn, fordi de tilfeldige inntektene var for lite å leve av. Da fikk han innvilget 70 rdlr. fast av kirken. Deretter søkte han om ett års forskudd på lønn og fikk også dette innvilget. Han stiftet stadig gjeld, og flere ganger ble lønnen utbetalt til kreditorer. I juni 1759 forsøkte kirkevergen å få ham fjernet. Han klaget til magistra-

102. Hinrichsen 1999, s. 33/34.

ten over økonomiske problemer, slett oppførsel og embetsforsømmelse og hevdet at Bendsen var blitt avskjediget fra sitt tidligere embete i Arendal på grunn av sin oppførsel. Den dårlige økonomien skyldtes delvis alkoholproblemer, som mange ganger hadde hindret ham i å utføre arbeidet. Flere ganger hadde tilstanden vært slik “at hand ikke har kundet betiene Menigheden ved Orgelet ved Sungen i Kirken, ja mangel gang spillet andre Psalmer, end de som Præsterne har ordineret”.¹⁰³ Det hendte også at han forsømte gudstjenestene fullstendig. Kirkevergen ba om at den pensjonerte organist Rhode overtok “indtil een dueligere Organist kan vorde forskreven og beskikket”.¹⁰⁴

Bendsen hevdet på sin side at hans økonomiske stilling var slik at han ikke lenger kunne bli i Korskirken. Han måtte ta tilflukt til Danmark, hvor han håpet på hjelp fra sine venner. Konflikten toppet seg ved at han nektet å spille, og ved at hans kone nektet å ta tilbake orgelnøkkelen etter at organist Ohle en søndag hadde forrettet ved Nykirkens gudstjeneste i Korskirken (Nykirken var på dette tidspunktet under gjenoppbygging). Kirkevergen lot da sette inn ny lås i orglet og ba om at byens organister måtte avgi en erklæring om instrumentets tilstand, i tilfelle dette hadde endret seg siden forrige befarings tre måneder tidligere. Bendsen ble pålagt å være til stede, men møtte ikke. Han skal ha sagt opp sin stilling 21. juni. Befaringen fant sted 22. juni. De tre organistene konkluderte med at orglet var i samme stand som før. Også den gang hadde belgene hatt behov for reparasjon, noe som anslagvis ville koste 20 til 30 rdlr. Når de ble utbedret, ville orglet få “meere force og [...] give bedre lyd fra sig”.¹⁰⁵

Bendsen forlot byen, tilsynelatende over hals og hode. Allerede 27. juni skrev Wernicke og Ohle til Magistraten, henviste til at Bendsen allerede hadde reist, og ba om at de selv måtte få betjene orglet i Korskirken:

[...] Vi underteignede, saa længe Nye Kirken forretter deres Guds Tieniste udi Dom Kirken, haver Lejlighed at forsiune Kors Kirkens Orgelværk med dens opvartning, saa at Vi alternativement kunde forrette samme Embede uden nogen af Vore Kirkers forsømmelse [...] som det saa maatte behage den Høy Gunstige Magistrat at forunde os den til bemelte Kors Kirken tillagde løn med smaa Sportler som der kunde falde, hvorved Kirken paa saadan Maade bliver Soulageret for nærværende Tiid for videre bekostning og Møye at forskrive een anden, og Menigheden forhaabentlig vil blive fornøyet.¹⁰⁶

Dette ble anbefalt av kirkevergen, som fastslo at Israel Rhode ikke lenger var i stand til å fungere som organist. Magistraten bifalt ordningen 10. juli. De to skulle få samme lønn som Bendsen “indtil een anden Organist kand faaes eller blive forskreven”.¹⁰⁷ Bendsens fravær kan

103. SAB. Biskopen i Bergen. Kopibok for kirker og fattighus nr. 11, 1758–1765, fol. 70a.

104. Ibid., fol. 70b.

105. Ibid., fol. 71a.

106. Ibid., fol. 75b.

107. Ibid., fol. 76b.

imidlertid ikke ha vært langvarig. Regnskapene for Korskirken inneholder intet om lønnsutbetaling hverken til Wernicke eller Ohle i 1759. Det henvises imidlertid til Magistratens resolusjon av 20. desember 1759, med pålegg om avkorting av Bendsens lønn “for den tid hand var bortreist og havde qviteret tienisten”.¹⁰⁸ Dette tyder på at det skriv han leverte til Magistraten i juni ikke kan ha vært en regulær oppsigelse. Kirkeregnskapene viser at Bendsen fikk utbetalt lønn til juli 1766, da han sluttet.

Tjenesten i Mariakirken noen år senere var heller ikke problemfri. Kirkens kopibok fra 1767 viser at han var der allerede i mai 1768. Orglet later ikke til å ha blitt benyttet noe særlig på denne tiden, og kirken hadde trolig ikke fast tilsatt organist. I februar 1769 skrev Bendsen et brev til kirkevergen, hvor han hevdet at orglet tok skade av ikke å bli brukt: “[...] at Et saa godt Instrument, længere skal henstaae urørt.”¹⁰⁹ Antagelig var han i en meget vanskelig økonomisk situasjon. Han tilbød å påta seg organisttjenesten uten fast lønn, og han ville også sette orglet i stand. Kirkevergen anbefalte søknaden, og den ble innvilget.¹¹⁰ Han fikk tillatelse til:

[...] uden Belønning eller udgift for Kirken, i noget slags tilfælde, [...] at forrette Organist-tienesten i den Tydske Ste Mariæ Kirke her i Staden, fra næstanstundende første Paaske dag, [...] indtil videre; [...] Dog skal Værket, efter Inspectionens nærmere Foranstaltning i Kirkeværgens Overværelse efttersees [sic], i hvad Stand samme er, nu det Bendtzen til Brug overleveres. Hvorefter hand, de befindende Mangler retter, og ellers holder det vedbørlig i Stand, saa og opfører sig, som det en Organist, baade inden og uden Kirken, vel eigner og anstaaer.¹¹¹

Det moralske aspektet behøvde ikke nødvendigvis å være myntet spesielt på Bendsen, jf. instruksen i Trondheim ovenfor, selv om tanken er nærliggende. Kravet om å holde orglet i stand og rette mangler var nesten i overkant av hva som kunne kreves når han skulle arbeide uten fast lønn. Kirken forlangte at orglet skulle overleveres av organist Warncke i Korskirken i nærvær av både Domkirkens og Nykirkens organister, samt stadsmusikant Bonny. Det skulle gå faglig forsvarlig for seg, men kun stadsmusikanten og Domkirkens organist møte. Sistnevnte hevdet at orglets mangler var så store at det måtte en orgelbygger til for å rette dem opp.¹¹²

Bendsen ser ut til å ha vært i Mariakirken i ca. ett og et halvt år. 28. september 1770 skrev han til stiftsdireksjonen at han ikke kunne fortsette, og at han reiste til Danmark. Kirkevergen og stiftsdireksjonen mente orglet måtte besiktiges og overleveres formelt før han dro, men

108. SAB. Stiftamtmanden i Bergen. Rekneskapar for Korskirken. Lnr. 1763, 1758–1766. Mappe 1, år 1759, fol. 76.

109. BBA. Copeii Buch vor die teuts Ste Marien Kirche in Bergen A o 1767, fol. 24. Brev av 15.02.1769, lnr. 15.

110. “Det sees, at han 3. mars 1769 av stift og biskop fikk organisttjeneste i Mariakirken.” Jf. Wiberg, Johan Koren: *Det norske kontor*, 1934, s. 185.

111. BBA. Copeii Buch vor die teuts Ste Marien Kirche in Bergen A o 1767, fol. 26. Brev av 03.03.1769, lnr. 15.

112. Ibid., fol. 28/29, lnr. 15.

Bendsen mente selv dette ikke var nødvendig fordi orglet nylig var funnet i orden, og dessuten hadde han ikke vært ansatt som virkelig organist. Stiftsdireksjonen bøyde seg for dette.¹¹³ Orglet ble for øvrig reparert både i 1770 og i 1773.

Bendsen forsøkte imidlertid på nytt å bli organist i Mariakirken. Wiberg viser til en søknad fra Danmark i september 1771, med en anbefaling etter prøvespill i slottskirken i Hirschholm om at han “befandtes at være dygtig”.¹¹⁴ I november meldte stiftamtmanden til kirkevergen at det var kommet en søknad fra “forrige interims Organist ved Mariakirken, Mathias Benzen”. Både kirkevergen og oldermennene ble bedt om å gi en uttalelse om Bendsens forhold og “Conduite”.¹¹⁵ I begynnelsen av desember forelå et sterkt kritisk svar fra oldermannskapet, hvor de innstendig ba om at han ikke måtte bli ansatt til tross for at de anerkjente hans faglige dyktighet:

Liigesom det vel ey er nogen Tvivl om, at jo Supplicanten forstaaer hvad en Organist bør forstaae saa er det dog almindeligen bekiendt og altsaa ey heller kand være de høye Herrer u-bekiendt, hvorledes han forloed Kors Kirken, hvorved han stoed i Tieniste som Organiste, ubemeldet hvorledes han er kommen fra de Organiste Tienester han før har været i. [...] Men da han kastede Masquen af og begyndte at ville forcere Folk til at give, hvad han paastoed, og ey var tilfreds med hvad de passeligen og skikkeligen vilde yde til ham, ja gik saa vidt, at han een og anden Gang ved Børne Daab og Brudevielse lod Orgelet staa, naar Fattige ey vilde og kunde føye hans Gierrighed, kunde der ey ventes andet end at for ham maatte [det] blive knapt. De ved Stæ Mariæ Kirken forhen værende Organister har aldrig havt meere end 72 rd. og aldrig Frihed til at ombære nogen Tavle, dog har de indrettet deres Sager saaledes, at de har havd nødtørftigt udkomme.¹¹⁶

Det siste var en sannhet med modifikasjoner. Kirkens organister klarte seg vanligvis ikke uten annet arbeid ved siden av. Som “interimsorganist” hadde Bendsen bare hatt sportler. Dessuten hadde han fått frivillige gaver og kunne derfor ha greid seg hvis han i tillegg hadde gitt undervisning. Det virker som om han hadde utnyttet menigheten, og oldermennene fryktet at folk som frivillig søkte Mariakirken ville forsvinne hvis han ble ansatt, hvilket ikke skjedde. Kirken var antagelig uten fast organist til 1773, da Bonny ble beskikket i embetet.

Også organist Mund i Korskirken levde et for en organist usømmelig privatliv. Som Bendsen hadde han alkoholproblemer, og han var ved flere anledninger konfrontert med politi og rettsvesen. I juni 1788 ble han f.eks. anmeldt for gateuorden og grove skjellsord på grunn av

113. Ibid., fol. 47–49. Brev av 28.09, 03.10, 04.10, 10.10 og 22.10.1770, lnr. 27–29.

114. Wiberg, Johan Koren: *Det norske kontor*, 1934, s. 185. Søknaden er registrert i Danske kanselli, Norske Suppliquer 1771, nr. 808 (uten dato). Siden organistens lønn nå var fastsatt (jfr. reskript av 8. aug. 1771), søkte han tjenesten i Mariakirken, og dessuten om å få ombære tavle i kirken alle søn- og heligdager. Søknaden ble anbefalt fra Danmark: “Greve Brandt recommenderer Ansøgningen, da hand effter aflagde Prøve paa Hirschholm dertil findes dygtig.” Saken ble sendt stiftsdireksjonen til uttalelse. Jfr. RA. Danske kanselli. E 29. Mikrofilm S 16/5064.

115. Wiberg, Johan Koren: *Det norske kontor*, 1934, s. 184.

116. Ibid., s. 184. “Stæ” er forkortelse for “Sanctæ”.

drukkenskap. Han ble dømt til å betale 6 rdlr. i bot.¹¹⁷ I mai 1790 ble Munds tjenestepike anklaget for å ha sluttet før tiden. Hun forsvarte seg med at hun ikke hadde fått lønn, og at Mund dessuten hadde kommet med “skammelige Anmodninger” overfor henne. Det siste var vanskelig å bevise, men politiaktor Claus Fasting inntok et balansert standpunkt:

Endelig, i henseende til den af Organist Mund self æskede Beskyldning om et skammelig Tilbud fra hans Side, er denne Sag vel ey beviist, eller blant dem, som lettelig kan beviises, men derfor ikke blant dem, som, efter adskillige foregaaende og for Retterne ofte beviiste facta fra Munds Side, vil synes utrolige, endskiønt dette er langt fra nok hverken til Beviis mot Mund, eller til Undskyldning for Thorine Olsdatter.¹¹⁸

Mund ble dømt til å frafalle anklagen, og piken slapp tiltale. Dommen viste imidlertid at dette ikke var Munds første kontakt med rettsvesenet. Det er ikke utenkelig at hans levesett påvirket arbeidet som organist. Han døde i 1798, bare 40 år gammel.¹¹⁹

Inntekter og bierverv

Som allerede nevnt hadde organistene i likhet med stadsmusikantene både faste og tilfeldige inntekter (såkalte sportler eller “accidentier”). Den faste lønnen var adskillig større enn stadsmusikantens og omfattet lønn for spill ved gudstjenestene. Sportlene var langt mindre og utgjorde lønn for tilfeldige tjenester som dåp, brudevielser og begravelser. Kirkene ga ulik lønn, noe som sannsynligvis skyldtes ulik økonomi og muligens også varierende omfang av tjenestene. Stillingen i Domkirken var mest omfattende, bl.a. på grunn av latinskoleelevenes kirketjeneste (se nedenfor). Den faste lønnen er dokumentert i kirkeregnskapene. De tilfeldige inntektene derimot er umulig å anslå. Antallet tjenester varierte, og takstene var antagelig ikke faste. Tilfeldige tjenester ble bestilt direkte hos organisten. Alle unntatt Mariakirkens organist hadde også inntekter av kollekt, såkalt tavleombæring. Denne falt imidlertid bort senere.¹²⁰

Hvorledes var lønnsforholdene for bergenske organister i annen halvdel av 1700-tallet sammenlignet med andre norske byer? Organist Clasen ved Vår Frelser kirke i Christiania (han ble ansatt i 1723 og var kantor fra 1730) hadde 120 rdlr. i organistlønn og 30 for kantorembe- tet. Han fikk dessuten 10 rdlr. i faste “accidentier” og 10 rdlr. for å kjøpe noter til skolen. Fra 1777 ble organistlønnen redusert til 80 rdlr. I 1755 hadde Johan Daniel Berlin i Trondheim 130 rdlr. i året som domorganist. Senere steg lønnen til 150 rdlr. På slutten av sønnen Johan Hen- rich Berlins tjenestetid i Domkirken kom lønnen opp i 250 rdlr., men da var han også kantor. J.H. Berlin døde i 1807. I Vår Frue kirke i Trondheim var lønnen lenge 30 rdlr. årlig, men da

117. Kvalsvik 1996, s. 259–261.

118. Ibid., s. 340.

119. DA. *Døde i Bergen 1668–1815*. 25.02.2004.

120. I Korskirken ble tavleombæring for organisten slutt i begynnelsen av 1830-årene.

J.H. Berlin fikk embetet i 1772, var den hevet til 120 rdlr. I andre kirker var lønningene adskillig lavere.¹²¹

Bergensorganistene ble jevnt over bedre lønnet enn sine kolleger andre steder. Særlig var domkirke- og nykirketjenestene godt betalt. Kirkeregnskapene viser at domorganisten fra 1749, da det nye orglet var ferdig, ble lønnet med 200 rdlr. i året.¹²² Lønnen var stabil til og med 1810. Rhodes ansettelse i Domkirken i 1749 var langt på vei å betrakte som en gunst fra magistratens side for at han hadde holdt kirken med instrument, og for at han hadde vært særdeles dårlig lønnet i den lange perioden kirken ikke hadde eget orgel. Da lønnen ble fastsatt i 1749, var beløpet ikke bare knyttet opp til det nye instrumentet, men først og fremst til kirkens forrige faste organist Stephan Koch. Dette går frem av den kongelige konfirmasjon på Rhodes bestalling i 1748:

Præsident, Borgemestere og Raad udi Bergen i Norge, gjøre vitterligt, at saasom Dom Kirken med nyt Orgelverk nu bliver forsynet, saa haver Vi [...] antaget og beskikket [...] Israel Rohde [sic] til at være herefter organist til Domkirken og det saameget meere, som hand med sit eget Positive haver opvartet i bemelte Kirke først i 11 Aar uden Gage og siden imod 14 aar for en ringe aarlig Løn af 20 rdr, for hvilken hans herefter gjørende Tieniste, han fra tiltrædelsens tiid, naar Orgel-Værket bliver færdig, nyder samme Løn og Indkomster, som hans Formand forhen nydt og haftt haver [...].¹²³

Lønnen skulle være den samme som Stephan Koch hadde fått i 1705, men ikke utbetales før det nye instrumentet var ferdig.

I likhet med Domkirken hadde også Korskirkens organist hatt mye høyere lønn på slutten av 1600-tallet. Beløpet var imidlertid blitt justert flere ganger i første halvdel av århundret.¹²⁴ Da Rhode ble ansatt i 1749, var lønnen betydelig redusert sammenlignet med tiden omkring århundreskiftet, og det ble relatert til forgjengeren (Joseph Meyden). Beløpet på 72 rdlr., “som

121. Kolnes 1987, s. 104.

122. SAB. Stiftamtmanden i Bergen. Rekneskapar for Domkirken. Lnr. 1744, 1748–1852. Mappe 2, år 1749. Rhode fikk utbetalt 60 rdlr. “fra Juule Høytiid 1748 til 7^{de} May 1749”, da han ble overflyttet til Korskirken.

123. RA. Danske kanselli. D 30. Mikrofilm S /5111. 1749, fol. 131b. Domkirken hadde også tidligere hatt tradisjon for høy organistlønn. Allerede i 1705 hadde organist Stephan Koch 200 rdlr. i året. Beløpet var sannsynligvis det samme i årene før. Den høye lønnen avspeilet den blomstrende kirkemusikalske aktiviteten i Domkirken før bybrannen i 1702. Etter Kochs død i 1715 og utbetaling av halv årslønn i 1716 til enken (nådensår), forsvant organistlønnen i mange år fra kirkens regnskaper.

124. I 1686 ble det vedtatt følgende: “Efterdj accidentier udj disse Tider mercheligen forringede, eragtes tilbørligt at organisten till Kaars Kirchen nyder aarligen af Kaars Kirchen Ligesom organisten till Nye Kirchen Nemblich udj Alt 160 Rdr som Hannem qvartal vijs af Kirke-værgeren bør betales.” Samme beløp ble bestemt for 1687 og 1688. I 1694 derimot ble lønnen i forbindelse med skifte av organist redusert til “104 Slette Daler Aarlig [...] Intill Kircken kommer af sin Gield [...]”. Lønnen kom imidlertid ikke opp på samme høye nivå som tidligere. I 1702 var lønn for to kvartaler 61 rdlr., dvs. 122 rdlr. årlig. Jf. SAB. Prestearkivene. Korskirkens sogneprest I.2.b. Kopibok inn nr. 2, 1682–1756, fol. 10a, 15a og b, samt 25b. Etter bybrannen gikk det igjen mange år før Korskirkens regnskap inneholdt lønn til organist. Fra 1735 til 1740 mangler regnskapsbøker, men regnskapet for 1741 angir “Organistens Løn” med 72 rdlr. Jf. SAB. Stiftamtmanden i Bergen. Rekneskapar for Korskirken. Lnr. 1761, 1741–1748. Mappe 1, år 1741, fol. 81.

Hans Formand forhen nydt og hafft haver”, var blitt fastsatt i 1736.¹²⁵ Rhode ble pensjonert i 1756, 62 år gammel, og fikk samme beløp i pensjon på livstid, noe som var svært spesielt (se nedenfor). Etterfølgeren Bendsen fikk 70 rdlr. i fast lønn. Rhode hadde selv bedt om å bli løst fra stillingen og at Bendsen skulle overta, og denne hadde på sin side godtatt lønns- og pensjonsordningen.

[...] at som hidtil værende Organist ved Kors Kirken her i Bergen, Israel Rohde, formedelst Alderdom og skrøbelige Omstændigheder ikke er god for Tienesten længere Selv at opvarte, og derfor haver anholdt om, at han Tienesten til Mathias Bendsen maatte afstaae, efterdi han om Indkomsterne vil indgaae saadan Forening at han, nemlig Rhode, kan have Subsistence i sin Alderdom med videre; da som Bendsen er befunden at være en habil Organist; saa have Vi [...] tilskikket bemeldte Mathias Bendsen til at være Organist ved Kors Kirken paa de Vilkaar, som han med Rohde er forenet, hvilken Tieneste han nu og med dens tilhørende fulde Indkomster, naar Rohde ved Døden er afgangen, skal nyde og beholde; saalænge han den upaaklagelig paatager, og ellers i andre Maader sig anstændig og sømmelig forholder.¹²⁶

Bendsen var imidlertid svært misfornøyd med lønnen, og hans økonomiske situasjon var som allerede nevnt vanskelig fra første stund. I september 1758 klaget han over forholdene. Etter eget utsagn hadde han forrettet organisttjenesten i Korskirken i fem år.¹²⁷ Den faste lønnen var for dårlig, og sportlene hadde hittil vært så få at han hadde pådratt seg gjeld. Han var mye verre stilt enn kollegene i de andre kirkene:

Skal ieg hereffter forrette Embedet, som hidindtil, da maa og følge een anden Belønning [...] thi det maatte behage enhver at Conferere mine mod de andre organistere deres Indkomster, saa erfares een merkelig forskiel, i det Dom Kirkens organist af Kirken er Soulageret med Aarlig viss løn 200 Rd^f uden nogen afgift [dvs. pensjon], og nye Kirkens organist med 175 Rd^f ligeledes.¹²⁸

Han søkte om et årlig tillegg i lønnen “effter Villie og Vilkaar” og viste til den store pensjonsbyrden han hadde for Rhode. Lønnsforhøyelse fikk han imidlertid ikke. Kirkeregnskapene viser samme beløp som før. Først etter Rhodes død i 1780 ble korskirkeorganistens lønn økt til 142 rdlr., som ble utbetalt første gang i 1781. Beløpet var stabilt til og med 1806. I virkeligheten var lønnen blitt forhøyet til 142 rdlr. da Rhode ble pensjonert. Vanligvis betalte etterfølgeren forgjengerens pensjon (mer om pensjonsordninger nedenfor).

125. RA. Danske kanselli. D 30. Norske Registre. Mikrofilm S 16/5111. 1749, nr. 338, fol. 209b. Beløpet var blitt fastsatt 19. desember 1736, da det ble vedtatt å kjøpe det gamle orglet fra Holmen kirke i København. Johan Christian Krøpelien, som da var organist i Mariakirken, lovet å gjøre tjeneste i Korskirken på det nye orglet “med aarlig Løn 72 Rdr uden nogen videre forbedring eller tilleg for eftertiden [...] undtagen hvad accidenzier som hand ved børnedaab, copulationer og i andre maader kunde fortiene”. Dette var samme lønn som i Mariakirken. Ifølge Øgaard mistet Krøpelien organiststillingen i Mariakirken på grunn av dette løftet. Jf. Øgaard: Kommentarer til kap. 3, s. 5.

126. RA. Danske kanselli. D 30. Norske Registre. Mikrofilm S 16/5115. 1759, nr. 364, fol. 740a og b.

127. Dette stemmer ikke. Magistratens bestalling er datert 14. november 1754, men tilføyd “først utstedt 13. mai 1755”. Jf. RA. Danske kanselli. D 30. Norske Registre. Mikrofilm S 16/5115. 1759, nr. 364, fol. 740a–741a.

128. SAB. Biskopen i Bergen. Kopibok for kirker og fattighus nr. 11, 1758–1765, fol. 72a og b.

Forholdene i Nykirken var spesielle fordi lønnen ble redusert flere ganger. I 1750 ble også nykirkeorganisten lønnet med 200 rdlr. i året. Dette var samme beløp som i begynnelsen av århundret. Ved organistskiftet i 1755 ble lønnen satt ned til 150 rdlr. Ved neste skifte i 1775 ble den ytterligere redusert, nå til 100 rdlr., for så å bli hevet til 150 rdlr. i 1786. Dette var like etter at det nye orglet sto klart til bruk. Deretter holdt beløpet seg konstant frem mot århundreskiftet og var omtrent på nivå med Korskirken. Lønnsnedsettelsene i Nykirken var resultat av en bevisst politikk fra kirkevergens side.¹²⁹

I Mariakirken var organistlønnen i 1737 på 72 rdlr. (jf. ovenfor). Fra 1. august 1750 ble den justert til 100 rdlr., etter Øgaards oppfatning trolig etter initiativ fra sekretær Winckelmann.¹³⁰ I reskriptet av 1771 ble organistens årslønn imidlertid bestemt til 80 rdlr. Av de øvrige kirkelige embetene skulle presten ha 200, kateketen 100 (begge hadde fri bolig), klokkeren 70, og ringer og belgetreder tilsammen 20 rdlr. årlig. Organistlønnen holdt seg konstant til og med 1811. Kirken var ikke alltid like ekspeditiv når det gjaldt utbetalingene. Ennå i 1773 hadde Johan Joachim Warncke som nevnt lønn til gode for årene 1764–66. Embetet i Mariakirken var i annen halvdel av århundret vesentlig dårligere betalt enn i de øvrige kirkene. Riktignok var alle organistembeter deltidstillinger, og alle organister måtte ha annet arbeid i tillegg, men for Mariakirkens musikere var forholdene spesielt vanskelige. Den lave lønnen var en viktig årsak til forsøket på å kombinere organistembetet med stillingen som lærer for kirkens tyske skole. Flere av organistene søkte seg også bort når det var ledige stillinger andre steder i byen. Et eksempel er Diderich Warncke, som i 1747 søkte stillingen i Domkirken og klaget over at embetet i Mariakirken ikke var mulig å leve av. Han måtte undervise i tillegg:

[...] hvor aldeles utilstrekkelig dend mig derved tillagde ringe Løn og ingen Accidentjier ere til min og families underholdning, hvorfor ieg med Skolarers informationen hist og her i Byen Møysommelig maa stræbe. Men min hensigt haver fornemmelig været ved udviisende habilitet at tractere saavel Orgelværk som andre Instrumenter, med tiden at vinde Indvaanernes samt Øvrighedens Gundst [...].¹³¹

129. Også i første halvdel av århundret hadde kirkevergen forsøkt å redusere organistens lønn, men uten å lykkes. Da Johan Størch Kønig etterfulgte sin far i 1726, ble beløpet kraftig redusert, til bare 80 rdlr., “i stæden for 200 Rd^f som hans afgl: Fader forhen, Kircken til temmelig Udgifft hafde nødt”. Jf. RA. Danske kanselli. D 113. Henlagte saker. Memorialer til oversekretæren. Pakke 126 B. Mikrofilm S 16/5205. 1726, 26.11. Dette fant ikke Kønig seg i. Han protesterte og fikk “Kongl. allernaadigste tilladelse at have 200 Rd^r”. Han hadde da tilgode 120 rdlr. for 1727. Av dette fikk han utbetalt 23 rdlr. i 1728, mens 97 rdlr. fremdeles var utestående. Jf. SAB. Stiftamtmanden i Bergen. Rekneskapar for Nykirken. Lnr. 1772, 1724–1730. Mappe 3, år 1728.

130. Archiv der Hansestadt Lübeck. Bergenfahrerarchiv. Rechnungsbuch der Marienkirche in Bergen von 1661–1752. Jf. Øgaard: Kommentarer til kap. 3, s. 5. Ifølge Johan Koren Wiberg var organistlønnen i Mariakirken i 1752 “rundtom 100 Rd. efter å ha vært nede i 60 Rd i 1718”. Jf. Wiberg: *Mariakirkens Regnskapsbok*, 1934, s. 58.

131. SAB. Bjørgvin biskop. Kopibok nr. 7, 1758–1762, fol. 253a.

Han fikk som kjent ikke domkirkestillingen, men da han i 1747 ble kantor, må dette ha bedret hans økonomiske situasjon. Med hustru og 11 barn å forsørge skulle det imidlertid svært mye til.¹³² Alle Warnckes etterfølgere i Mariakirken med mulig unntak av Bendsen kombinerte organisttjenesten med andre gjøremål. Wernicke var antagelig lærer, Bonny var stadsmusikant,¹³³ Häussel var lærer ved kirkens tyske skole, og Behrens var kjøpmann. For Bonny og Behrens var embetet et biyrke og ikke en hovedinntektskilde.

Som regel ble organistene utnevnt på livstid, men det hendte av og til at de ble pensjonert. Dette medførte ikke ekstra utgifter for kirkene, fordi pensjonen alltid ble trukket av etterfølgerens lønn. I likhet med lønnen varierte pensjonsbeløpene fra kirke til kirke. Da Rhode ble pensjonert i 1756, beholdt han hele lønnen på 72 rdlr. som pensjon. Dette innebar som nevnt en fordobling av lønnen, men etterfølgeren Bendsen fikk ingen glede av lønnsforhøyelsen til 142 rdlr, som første gang ble utbetalt i 1781 til daværende organist Mund.¹³⁴ Omstendighetene omkring Bonnys avskjed var spesielle (se nedenfor). Da han sluttet som organist i Mariakirken i 1778, søkte han om pensjon og fikk også innvilget halve lønnen, dvs. 40 rdlr., som først ble trukket av Häussels lønn, og fra 1785 av Behrens'. Først da Bonny døde i 1789, ble full lønn utbetalt til kirkens organist. Halv lønn for pensjonerte organister ser dermed ut til å ha vært vanlig.

Det ble også gitt enkepensjon, men denne var lavere enn pensjon til organister som sluttet i tjenesten. Da Wernicke i Domkirken døde i 1775, fikk hans enke utbetalt 20 rdlr. i årlig pensjon, og beløpet ble trukket av etterfølgerens lønn: "betalt hendes af Organist-Lønningen tillagde Pension til 6 January 1777 for eet Aar."¹³⁵ Dersom enken giftet seg igjen, ville hun miste pensjonen. Enken døde i 1791, og året etter fikk Johan Joachim Warncke utbetalt full lønn på 200 rdlr. Likeledes i Korskirken da Mund døde i 1798. Hans enke ble tilkjent 30 rdlr. årlig i pensjon, og beløpet ble trukket av Bohrs lønn til og med 1804.¹³⁶ I Nykirken fikk Kønigs enke innvilget 25 rdlr. pensjon, utbetalt fra 1755 til hun døde i 1759. Ved neste organistskifte i 1770 ble det ikke betalt enkepensjon. Det er uklart om Diderich Warnckes enke fikk pensjon fra Ma-

132. Øgaard har tidligere hevdet (1981, s. 50) at han døde i fattigdom, at dødsboet var "fallitt og uformuende", men han er senere blitt sterkt i tvil om det aktuelle dødsboet virkelig gjaldt Diderich Warncke, jf. også Kommentarer til kap. 3, s. 5/6.

133. Også tidligere i århundret hadde en av stadsmusikantene vært organist i Mariakirken: Johan Christian Krøpelién, stadsmusikant fra 1706 til 1741; organist i Mariakirken fra 1714 til 1738, og i Korskirken fra 1738 til 1741, jfr. Øgaard 1981, s. 48.

134. SAB. Stiftamtmanden i Bergen. Rekneskapar for Korskirken. Lnr. 1766, 1781–1785. Mappe 1, år 1781, fol. 70.

135. SAB. Stiftamtmanden i Bergen. Rekneskapar for Domkirken. Lnr. 1750, 1774–1778. Mappe 3, år 1776, fol. 96.

136. SAB. Stiftamtmanden i Bergen. Rekneskapar for Korskirken. Lnr. 1770, 1798–1804. Mappe 1, år 1804, fol. 78 og mappe 2, år 1805, fol. 70.

riakirken, men det ser ikke slik ut. En annen måte å sørge for enker på var å gi “nådensår”, dvs. full eller delvis lønn det første året i enkestand, men dette var ikke vanlig i Bergen. Pensjon var mer generøst overfor enken enn nådensår.

Ifølge Kolnes ble det i Norge en sterkere tendens på 1700-tallet til at samme person kunne ha flere musikerstillinger samtidig. I Christiania var Clasen organist og kantor. I Trondheim var Johan Daniel Berlin stadsmusikant og domkirkeorganist, og sønnen Johan Henrich var domkirkeorganist og kantor. Ordningen ble ikke permanent i noen av disse byene. Kombinasjonen stadsmusikant- og organistembete ble imidlertid svært vanlig i mindre byer, hvor ingen av tjenestene var store nok til å gi levebrød for én. Koudal har påvist en lignende utvikling i Danmark.

Kolnes hevder også at det i Bergen ikke finnes eksempler på slike kombinasjoner av stillinger. Han begrunner det med at tilgang på kvalifiserte musikere og økonomiske forhold ser ut til å ha vært bedre der enn i de andre større byene.¹³⁷ Dette stemmer imidlertid ikke. Også i Bergen fantes det musikere som i en periode hadde mer enn én stilling samtidig, og de ble flere i siste del av århundret. Johan Christian Krøpelien som var stadsmusikant og organist i første halvdel av 1700-tallet er allerede nevnt. Det samme var Bonny i 1770-årene. Både Diderich Warncke, Benjamin Ohle og Johan Joachim Warncke var organist og kantor. Den siste kombinerte begge tjenester i nesten femti år.

Kantor og organisttjeneste var en naturlig kombinasjon. Vanskeligere kunne det være å forene stadsmusikant- og organistembete. Det finnes tegn som tyder på at Bonnys organisttjeneste i Mariakirken enten kolliderte med pliktene som stadsmusikant, eller at han ikke var god nok. Han ble sannsynligvis ansatt i oktober 1772. Kirken var imidlertid ikke fornøyd med innsatsen. Allerede i august 1773 skrev kirkevergen til Bonny og meddelte at han hadde bedt en venn i Flensburg om “at see en habil Persohn opsøgt, som ville resolve at reise hid for at blive Skoeleholder i den Tydske Meenighed, og tillige at opvarte for Dem Organist-Tienesten i den Tydske St^e Mariæ Kirke”. En villig person var funnet, som ønsket å bli underrettet om vilkårene. Bonny ble anmodet om å la denne “betiene paa Deres Vegne Orgel-Tienesten”. I sitt svar skrev Bonny at han aksepterte, men på visse betingelser. Han tilbød 30 rdlr. i året i lønn og “Sportlerne”, men han ønsket selv “at forrette Organist Tienesten, eftter Leilighed og Omstændighed ubehindret”, og de forefallende orgeltjenester skulle rekvireres hos ham. Den aktuelle organist skulle altså bare spille i de tilfeller hvor han selv ikke kunne forrette.¹³⁸

137. Kolnes 1987, s. 102.

138. BBA. Copeii Buch vor die teuts St^e Marien Kirche in Bergen A_o 1767, fol. 440/441. Brev av 03.08 og 04.08.1773, Inr. 298.

Den tiltenkte vikar var samtidig ment å skulle fungere som lærer ved kirkens skole. Kombinasjonen lærer og organist ville gi en stilling det gikk an å leve av. Ordningen ble imidlertid ikke realisert i 1773. Den forespurte ville ha 10 rdlr. mer i årlig lønn og aksepterte dessuten ikke å stå under Bonnys ledelse. Heller ikke en annen forespurt tysk person ville godta Bonnys vilkår. Kirkevergen kunne altså ikke uten videre bare kvitte seg med ham.

I 1777 skrev han et nytt brev til Bonny, om han kunne tenke seg at en “habil” tysk person ble antatt som skoleholder og til å betjene orglet for ham, på de vilkår som den første forespurte hadde bedt om i 1773, dvs. halv fast lønn, sportler, at tjenestene skulle bestilles hos ham, og at han skulle stå under stiftsdireksjonens ledelse. Den videre korrespondanse viser at Bonny på dette tidspunktet var redusert helsemessig (jf. kap. 2). Han skriver om sin “Svagelighed og slette Helbreed”, og han beskrives også et sted som vanfør. Det var tydelig at menigheten ikke var tjent med å ha ham som organist. Nå var det ikke lenger snakk om en vikar når han ikke selv kunne spille, men om en erstatter. Bonny aksepterte forslaget og sa fra seg stillingen, men søkte samtidig om å beholde halvparten av den faste lønnen “som en liden Hielp i min tiltrædende Alder, og det mig paalagde Svagheds Kors”.¹³⁹

Bonny hadde bedt om at organisttjenesten måtte gis til en av ham anbefalt lokal person, den tidligere omtalte Jonas Pedersen, som hadde vikariert for ham i lengre tid. Pedersen ble imidlertid ikke funnet kvalifisert av kirkevergen, som ba om direksjonens samtykke til en person han hadde skaffet fra Tyskland. Vedkommende “maatte vorde underkastet Examen, baade i Henseende til Skoeleholder og som Organist”. Kirken tok ikke til takke med hvem som helst. Det var ikke aktuelt å tiltre organisttjenesten før til påske 1778, fordi orglet trengte ettersyn, og Bonnys vikar “som en anden halv eller heelt Aars Tiener maae gives et fierding Aars Opsigelse”.¹⁴⁰ Dette stemmer med innførsel i regnskapene vedr. den nye organistens lønn.¹⁴¹ Kirkevergen presiserte for øvrig at en person ikke kunne ha det nødvendige utkomme av organisttjenesten uten at den ble forbundet med lærergjeringen. For kirken var det viktig å kombinere de to tjenestene, men det virker som om Mariakirkens verge brukte dette for å unngå å ansette en lokal norsk organist. Han argumenterte med at det ikke fantes kvalifiserte personer i Bergen. Dermed fikk Johan Hinrich Häussel stillingen. Domorganist Johan Joachim

139. Ibid., fol. 442. Brev av 28.02.1777, lnr. 300.

140. Ibid., fol. 502. Brev av 31.12.1777, lnr. 335.

141. SAB. Stiftamtmanden i Bergen. Rekneskapar for Mariakirken. Lnr. 1787, 1775–1782. Mappe 2, år 1778, fol. 35. Bonny og Häussel fikk lønn for et halvt år hver, og Bonny fikk pensjon for et halvt år.

Warncke fikk i oppdrag å teste Häussels ferdigheter og gi ham den nødvendige attest.¹⁴² Han fikk sin bestalling 31. mars 1778, og Bonny fikk innvilget sin pensjon:

Giøre Vitterlig: at vi som Directeurer for Kirkerne udj Bergens Bye og Stiftt, haver antaget og beskicket Skoeleholderen ved den oprettede Tydske Skole, Johan Heinrich Hæussel til herefter tillige at være Organist ved den Tydske S^t Mariæ Kirke udi Bergen, udj forige Organist Stads Musicant Christian Bonys Stæd, som samme godvilligen haver afstaaet. [...] dog nyder han saalænge den gamle Organist Stads Musicant Bony lever, ey meere Aarlig end det halve af den visse Løn, og den anden halve, skal Stads Musicant Bony, for sin Levetiid tilhøre.¹⁴³

De aller fleste organister var også private musikk lærere. Diderich Warncke klaget i 1747 over at han “med Skolarers informationen hist og her i Byen møysommelig maa stræbe” (jf. s. 119). Sannsynligvis underviste han i klaverspill. Han trakterte “saavel Orgelværk som andre Instrumenter” (se ovenfor). Johann Gottlieb Wernicke var svært allsidig. Det er dokumentert at han underviste, og ikke bare i musikk. I 1770 annonserte han i Bergens Adresseavis at han aktet å informere ungdommen “udi Læsning og Skrivning, tillige i deres Børne-Lærdom i Christendommen, saavel i det Dandske som Tydske Sprog, i sær det sidste, tillige at tale; Iligemaade [...] udi Latinen og Regnekunsten, samt ogsaa udi Musiken, særdeles paa Claver”.¹⁴⁴ Både Diderich Warncke og Wernicke kan ha vært Claus Fastings klaverlærer (se kap. 4). Det var forventet at organistene skulle gi musikkundervisning og supplere inntektene på denne måten. Da Bendsen i 1771 søkte embetet i Mariakirken, henviste oldermennene til hans tidligere “interimstjeneste”, og til at han kunne ha gitt “informationer”.¹⁴⁵ Andre byrker var også aktuelle. For eksempel var Marcus Gotthard Ohl tilsynsmann i skifteretten.

Musikk

Jeg har funnet bare én komposisjon som med relativt stor grad av sikkerhet kan tilskrives en av de bergenske organister på 1700-tallet. *Jacob Mestmachers notebok* inneholder en “Mourqui” med tilføyelse “Comp: af D. Warnecke” (dvs. Diderich Warncke). En “mourqui” eller “murky” var opprinnelig et klaverstykk med et bassmønster av alternerende oktaver. Stilen blomstret i Tyskland fra ca. 1730, først og fremst i arbeider rettet mot en stadig voksende gruppe av diletanter. Bassen besto ofte av bare to ulike toner i hver takt, men sekstendelene ga gjerne satsen et skinn av rytmisk og harmonisk kompleksitet selv om den harmoniske rytmen kunne være forholdsvis langsom. Stilen ble populær, og senere på 1700-tallet ble murky kjent som en dans

142. BBA. Copeii Buch vor die teuts Ste Marien Kirche in Bergen A^o 1767, fol. 502/503. Brev av 08.04.1778, lnr. 336.

143. Ibid., fol. 507. Brev fra stiftsdireksjonen av 31.03.1778, lnr. 339.

144. BA. 27.08.1770.

145. Wiberg, Johan Koren: *Det norske kontor*, 1934, s. 184.

Musikk eksempel 3.
Jacob Mestmachers notebok. Nr. 63, "Mourqui" av Diderich Warncke.

i Sør-Tyskland. I noen tilfeller forekom tittelen også i stykker uten den karakteristiske bassgangen.¹⁴⁶ *Peder Bangs notebok* inneholder f.eks. en murky skrevet ut for fiolin, dvs. uten bass.

146. Lee, 02.02.2004.

Dansemusikk har vanligvis en helt symmetrisk konstruksjon, med åttetaktsperioden, firetaktsfrasen og én- eller totaktsmotiv som grunnleggende formmessige enheter. Warnckes murky skiller seg fra dette mønstret med en kombinasjon av symmetri og asymmetri. Stykket består av to deler (AB) på henholdsvis 13 og 22 takter, som begge repeteres. Etter en innledende symmetrisk åttetaktsperiode i første del føyes fem takter til. Perioden har en tydelig inndeling i firetaktsfraser, som igjen kan underdeles i totaktsmotiv i første frase, og éntaktsmotiv i andre frase. De fallende åttendelene med trille på betont slag som avslutter hver firetaktsfrase understreker symmetrien.

Taktarten er to fjerdedelstakt, og tonearten F-dur. Det karakteristiske bassmønsteret med alternerende oktaver i sekstendeler gjennomføres konsekvent med unntak av siste takt i hver av de to delene, og tredje siste takt. Den rytmiske monotonien i venstre hånd brytes av høyre hånd, hvor rytmen er mye mer variert. I tredje takt innføres sekstendelstrioler som et nytt rytmisk motiv. Dette utgjør tydelig rytmisk kontrast til innledningstaktene. I takt 5–7 dannes en enda skarpere rytmisk kontrast, men de to avsluttende åttendelene gir de to frasene en felles identitet. De fem siste taktene av første del (takt 9–10) bygger på rytmen fra takt 3, men i ny melodisk utforming, og i trinnvis stigende sekvens. De avsluttende to taktene bygger på de jevne åttendelene fra takt 3 og 4. Slik forbindes slutten av første firetaktsfrase motivisk med siste frase i første del, som er utvidet med én takt i forhold til en normal firetaktsfrase.

Første del modulerer til dominanten. Harmonikken er svært enkel, med tonika (F-dur), subdominant (B-dur) og dominant (C-dur) de første åtte taktene. Dominanten ligger som et orgelpunkt fra midt i tredje takt uavhengig av den melodiske sekvensbevegelsen i takt 4–6. Modulasjonen starter i takt 9 og fullføres i takt 10. Høyrehåndsmotivet fra takt 10 blir også fulgt opp med melodisk variasjon i venstre hånd, med trinnvis stigende bevegelse i bassen og med “kamouflert” synkope på grunn av tonegjentagelsene på andre og tredje åttendel.

Andre del består av to åttetaktsperioder og en avsluttende periode på seks takter. Den siste er tvetydig og kan tolkes som tre pluss tre, fire pluss to, eller muligens én pluss to pluss tre takter. Jeg synes grupperingen fire pluss to er mest naturlig, bl.a. fordi bassen stopper opp og har en tydelig kadenserende funksjon i takt 33. Kombinasjonen av symmetri og asymmetri gjennomføres dermed også i andre del. Første totaktsmotiv er en transponert versjon av starten av stykket. De neste to taktene er rytmisk identisk med takt 3–4, men melodisk variert. Firetaktsfrasen avsluttes i takt 17 med harmonisk utsving til G-dur og de to trinnvis fallende åttendelene fra første del. Disse, og den fallende seksten i slutten av takt 16, men dimинуert til sekstendeler, utgjør motivet for neste firetaktsfrase, som avsluttes i t. 21. Bassen har i første periode en me-

lodisk sekvens med fallende ters og stigende sekund. Den starter på c i takt 14 og ender på d i takt 21. Modulasjonsforløpet og de tonale utsvingene (til G-dur, d-moll, B-dur og C-dur) forutsetter en viss harmonisk skolering.

Andre periode danner tydelig kontrast i begge hender. Fra takt 23 ligger bassen på samme akkord i én eller to takter til takt 29 og enda et stykke inn i den avsluttende perioden. I høyre hånd utgjør seksten- og åttendeler de viktigste rytmiske enheter. Første firetaktsfrase avsluttes med samme rytmisk-melodiske motiv som i takt 16–17: fire åttendeler, fallende sekst, tonegjentagelse og trinnvis fallende sekund. Avslutningen av neste firetaktsfrase (takt 28–29) griper rytmisk tilbake til motivet i takt 3–4, men med harmonisk utsving til C-dur.

I siste periode er grupperingen av takter som hører naturlig sammen mindre åpenbar. Også her brukes tidligere rytmiske motiv som varieres, jf. takt 5–7 og 31–32. Dermed bindes de to hoveddelene sammen, noe også begynnelsen og slutten av hver del bidrar til. Forskjellen i bassen mellom takt 12–13 og 34–35 skyldtes trolig omfanget i klaveret, som ikke gikk så dypt som kontra F. Hovedtonearten F-dur kommer tilbake i takt 29–30. Slik blir de siste seks taktene en tydelig avslutningsdel.

Warnckes murky er et enkelt lite klaverstykk på bare 35 takter. Den uregelmessige formen gjør det lite sannsynlig at dette var komponert som dansemusikk, men det kan godt ha blitt laget til undervisningsbruk. Warncke underviste på klaver. I all sin enkelhet inneholder stykket likevel elementer av kompleksitet og en passe kombinasjon av repeterende og kontrasterende virkemidler, hvorav det rytmiske kanskje er mest iørefallende. I tillegg til murkybassen gir nesten identiske totaktsmotiv i høyre hånd til innledning og avslutning av de to hoveddelene en sterk følelse av enhet. Komposisjonen vitner om musikalsk skolering. Den har et helt annet nivå konstruksjonsmessig, melodisk, rytmisk og harmonisk enn de enkle dansesatsene som ble gjennomgått i kap. 2. Se for øvrig kap. 7 for omtale av tre danser i tredje del av *Peder Bangs notebok*.

Kantorer

De personer som innehadde kantorembetet i Bergen i denne perioden var Diderich Warncke, Benjamin Ohle, Andreas Undahl og Johan Joachim Warncke. Undahl var bare midlertidig utnevnt og fungerte knapt i tjenesten. De øvrige hørte til byens beste organister, og alle var av tysk opprinnelse. Diderich Warncke ble beskikket 10. oktober 1747 og fikk kongelig konfirmasjon 10. november samme år:

F5^{te} G.A.V. At eftersom Os Elskelig Hr. Erich Pontoppidan Biskop over Bergens Stift, haver kaldet og antaget Diedrich Warnke Organist ved den Tydske Kirke udi Vor Kiøbstad Bergen til at være

herefter Cantor ved Bergens Cathedrale Skoole, udi den forige Cantor afgangne Peder Stubs sted, efter det hannem derpaa d. 10^{de} Octob sidstleeden meddeelte Bestallings brevs videre formelding, og hand nu for Os om Vores allernaadigste Confirmation paa samme brev allerunderdanigst ansøgning haver gjort, da ville vi førnevnte Didrich Warnke til ovenmeldte Cantorat allernaadigst have Confirmeret og stadfestet [...].¹⁴⁷

Da Warncke døde i 1766, overtok Benjamin Ohle, men han døde allerede i 1770 og ble etterfulgt av Johan Joachim Warncke, som ble beskikket 8. mai 1770 og fikk kongelig konfirmasjon 30. august 1771. Han beholdt embetet til sin død i 1820.¹⁴⁸ Under disse tre gjennomgikk kantorembetet betydelige endringer og mistet gradvis sin betydning, noe som i hovdsak skyldtes nye forordninger om latinskolens innhold. Jeg vil se nærmere på embetet i tiden frem til århundreskiftet, men innledningsvis gjøre rede for forutsetningene for utviklingen i annen halvdel av 1700-tallet.

Embetets opprinnelse og tidlige periode

I byene hadde latinskolen som nevnt ansvaret for kirkesangen ved alle gudstjenester og kirkelige handlinger, og kantor var leder for skolens musikalske virksomhet. Kantortjenesten hadde røtter tilbake til katolsk tid. Da var den knyttet til domkirkene (domkapitlet), men etter reformasjonen ble den reorganisert og etter hvert knyttet til latinskolene. Det tok imidlertid mange år før kantorfunksjonen i Bergen ble knyttet til én person og embetet ble formelt opprettet. Det skjedde ikke før i 1671. I den bestalling som dette året utgikk fra biskopen og byens president het det:

Eftersom vi har eragtet fornøden til musikens befordring her paa denne sted at beskikke en vis cantorem, til hvilken bestilling sig for os haver præsenteret hæderlig og vellærd mand Peder Mogensøn Wandel, som og nogle gange derpaa haver ladet høre sin prøve i kirkerne, da har vi efter raadførsel med lagmand, borgermester og raad beskikket ham at være kantor og direktor over al den musik, som herefter maa gjøres enten i kirker eller andensteds. [...] som et *membrum* blandt skolens kolleger betjene skolen paa alle tider og timer, som til musikkens exercits bliver beskikkede og dertil al sin flid henrette, at han musikken kan føre i god skik og flor og i særdeleshed flittigen at informere skolens disciple baade at forstaa *artem musicam* saa og moderere røsten efter den nu brugelige modelle.¹⁴⁹

Kantor skulle altså ta seg av latinskolens sangundervisning og lede kirkemusikken. I tillegg skulle han ha tilsyn med skolens musikalske bøker. Bestallingsteksten kan tyde på at kantor ble overordnet stadsmusikanten, som hadde enerett på instrumental musikkutøvelse innen sine privilegerte områder. Erichsen tolker formuleringen dithen: “Ligesom altsaa kantoren beskikkedes af den verdslige og geistlige øvrighed i fællesskab, saa skulde han [...] være leder af al

147. DRA. Danske Kancelli. Fynske Registre (åbne breve) 1747, nr. 123.

148. RA. Danske kanselli. E 33. Journaler for 3. departement. Mikrofilm S 16/5065. 1771, nr. 840.

149. Gjengitt i Erichsen 1906, s. 72/73.

offentlig musikpræstation i Bergen.”¹⁵⁰ Men kantors myndighet begrenset seg trolig til musikkutøvelse hvor latinskolen var involvert, selv om dette ikke er presisert i det utsnittet av bestillingsteksten som er gjengitt ovenfor. Fossen har en litt annen versjon av bestillingsteksten, som understøtter den siste tolkningen: “Cantor og Director over al Music, som her efter maa giøres, enten her udi Bergen Byes Kirker eller andre Steder, hvor Skolens Disciple instrumentere.”¹⁵¹ I denne versjonen er kantors øverste myndighet knyttet eksplisitt til skolens medvirkning, og dette ble det vanlige. Når kantor medvirket i kirkelig sammenheng, var stadsmusikant og organist underlagt ham.

Fossen mener at sammenstøt med stadsmusikantene, ikke minst i forbindelse med musikk ved brudevielser kan ha vært foranledningen til opprettelsen av embetet.¹⁵² Dette er ikke utenkelig. I 1668 hadde rektor klaget til biskopen over at instrumentistene tok seg til rette ved brudevielser, og biskopen hadde gitt rektor medhold. Det var skolens privilegium å oppvarte ved disse tjenestene, både med vokal- og instrumentalmusikk. Hvis stadsmusikanten ble tilsagt, måtte han ikke fortrenge skolen, “men *conjungere* sig med skolens vokalmusik”.¹⁵³ Takstene for musikk ved brudevielser som ble vedtatt i 1686 gjaldt fremdeles hundre år senere. De bekreftet kantors myndighet i kirken ved at figuralmusikk skulle bestilles hos ham (se nedenfor).

Også på slutten av 1700-tallet kunne det være uenighet om hvem som bestemte i kirken. I en strid om de ulike musikers autoritet i forbindelse med sørgemusikken ved en begravelse i Trondheim i 1778 slo stiftsdireksjonen fast at kantor hadde øverste myndighet i kirken, men bare der, og henviste til at dette hadde vært vanlig praksis:

[...] at da det efter hvad os er bekjendt, bestandig har været i Brug at den ved Kirkerne beskikkede Cantor har besørget og dirigeret Kirke Musiqven, som enten ved ordinaire eller extraordinaire Høytider bør opføres, eller ved Liigbegjængelser eller andre deslige Begivenheder forlanges opført, og dette synes passelig for at forekomme Uorden, som ellers maatte blive uundgaaelig, saa bør det og dermed fremdeles have sit Forblivende, uden at enten Kirkernes Organister eller Stads Musicanten, naar de dertil forlanges at være assisteerlig, maa søge at indføre nogen Forandring, da det ifølge heraf bliver Cantors Pligt at besørge Musiqven forsvarl: og sømmel: opført, men Organistens og Stads Musicantens Sag, at exeqvere hvad som bliver dem af Cantor forelagt, dog følger ikke heraf, at Cantor haver noget at befale enten over Organisten eller Stads Musicanten, hvis Forretninger udenfor Kirken ere fra Cantors adskilte.¹⁵⁴

Kirkemusikken i Bergen hadde trolig et forholdsvis høyt nivå omkring år 1700. Hilbrandt Meyers berømte beskrivelse av musikkoppførelser i Domkirken på denne tiden er gjengitt både

150. Ibid., s. 73.

151. Fossen 1995, s. 319 og 869 (*Norske kongebrev med innlegg*, R. XIII, s. 425b–426a, 11. september 1680).

152. Ibid., s. 319.

153. Erichsen 1906, s. 90/91.

154. Hernes 1952, s. 73/74.

i *Norsk musikkhistorie* (1981) og i *Norges musikkhistorie*, bind 1 (2001).¹⁵⁵ Det er ikke funnet andre kilder som bekrefter Meyers beskrivelse, men den er blitt regnet for å være pålitelig. Dette kan ha vært de første egentlige kirkekonsserter her til lands. Både Grinde og Vollsnes hevder at Buxtehudes “Abendmusik” kan ha vært forbilde for denne typen konsserter, bl.a. hadde rektor Lintrup ved latinskolen (rektor 1695–1703) litterær forbindelse til Lübeck. Også det tyske kontor hadde nære forbindelser til Lübeck. Kantor på denne tiden var Anders Eckhoff. Det blomstrende kirkemusikklivet i Domkirken fikk en brå slutt med bybrannen av 1702. Først etter nesten et halvt århundre kom det på fote igjen, men langt fra på samme nivå som før, bl.a. på grunn av endringer i skole- og gudstjenesteordningen i 1739 og andre forhold (se nedenfor).

Latinskolens sang- og musikkundervisning

Fordi latinskolen var en forberedende presteskole var sangen fra gammelt av et av skolens aller viktigste fag. Elevene utgjorde dessuten de faste sangkor i byens tre hovedkirker. Sangundervisningen opptok store deler av skoledagen, men omfanget varierte over tid. Den daglige sangen var ikke begrenset til skolen. Lenge ble det forrettet korsang i Domkirken to ganger om dagen.¹⁵⁶ Nedenfor følger en summarisk oversikt over utviklingen i Bergen fra slutten av 1500-tallet til 1700-tallet. Den er basert på Erichsens bok om katedralskolens historie og Helge Fæhns *Gudstjenestelivet i Den norske kirke* (1994).

En anordning fra 1571 i Bergen bestemte at det skulle væreottesang i Domkirken kl. 5 eller 5.30 og aftenbønn kl. 2.¹⁵⁷ På 1600-tallet var ordningen slik at elevene måtte være til stede hver søndag og andre helligdager ved fromesse, høymesse og aftensang, dessuten deltok noen elever ved gudstjenester i Domkirken på onsdager og fredager. De elevene som skulle “oppvarte” i Domkirken og Korskirken møtte på skolen og gikk i prosesjon under ledelse av hver sin “hører” til kirkene. Nykirkens sangere møtte ved kirken. Elevene ble innskjerpet at “de skal høre effter Hørereren, som i Choret siunge for, oc siunge med hannem, dog saa, at de icke siunger snarere end hand, ey heller holder lengere ud i Enden, naar hand hafuer alt holt op at siunge”.¹⁵⁸

Ifølge Fæhn var det problemer med kortjenesten i Bergen i første halvdel av 1600-tallet, og biskopen forsøkte å bedre forholdene i 1639.¹⁵⁹ Cassubens *En ny oc fuldkommen Dansk Psalme-Bog* (1661) inneholdt opplysninger om korsangen i Bergen, men ganske kort: “[...] der hol-

155. Grinde 1981, s. 73/74 og Vollsnes 2001, s. 215/216.

156. Erichsen 1906, s. 79.

157. Ibid., s. 77.

158. Edvardsen (1684) 1952, s. 256.

159. Fæhn 1994, s. 81.

des ingen vis Ordning med Chorsangen, men siunges de Psalmer som best kan bequemme Tiden og Leyligheden.”¹⁶⁰ Mot slutten av 1600-årene ble forholdene bedre hvis en skal tro Edwardsens beskrivelse fra 1670/80-årene. I tillegg til korsang i Domkirken vedottesang kl. 7 og aftensang kl. 3, hadde alle klasser unntatt mesterlektien korsang på skolen mellom kl. 9 og 10, dessuten var det sangøvelser mellom kl. 12. og 13. Den daglige korsangen i kirken var nå på dansk og ikke lenger på latin, fordi man i motsetning til tidligere hadde deltagere fra menigheten. Ved andakten på skolen etterottesangen derimot ble det også sunget på latin.¹⁶¹

Fæhn hevder videre at Mogens Pedersøns *Pratum Spirituale* fra 1620 trolig fikk stor betydning når det gjaldt korrepertoaret i norske kirker.¹⁶² I det nye kirkeritualet fra 1685 skjedde det ikke noe vesentlig nytt med korsangen. Norske Lov som ble endret i 1687 henviste til skikk og bruk siden reformasjonen: “Med Chorsang og Bøn skal forholdes, som Skolemesteren med Superintendentens [dvs. biskopens] og Sognepræstens Raad det gudeligst og best anordner, og saasom Skik og Brug haver været siden Reformatzen.”¹⁶³ Kirkeritualet av 1685 sa at elevene skulle medvirke om søndagen ved fropreken og høymesse, og at de skulle fordele seg dersom byen hadde flere kirker. Det inneholdt også litt om når det skulle synges og musiseres (sistnevnte ved de tre store høytidene, under ofringen etter prekenen), men hadde ellers ingen detaljer om utførelsen av salmesangen. Om korttjeneste på hverdager sa det intet. For øvrig bestemte ritualet at det skulle holdes fropreken, høymesse og aftensang på alle søndager og helligdager, dessuten fropreken og høymesse på onsdager og fredager.¹⁶⁴ Gudstjenesteordningen ble tatt inn Kingos salmebok fra 1699, som for øvrig kom til å få stor betydning for salmesangen generelt i Norge. Bakerst i denne var det et eget avsnitt med salmer “Ved den daglige Chorsang i Kirken”.¹⁶⁵ Innholdet tilsvarte Cassubens oversikt over tradisjonen i Vor Frue kirke i København omkring 1660. Etter hvert som Kingos salmebok ble tatt i bruk i Norge medførte dette større grad av standardisering når det gjaldt salmesangen.

Den generelle ordningen med korsang i kirken to ganger daglig og omfanget av korsangen i latinskolene holdt seg antagelig til et godt stykke inn på 1700-tallet. For gudstjenestene skjedde ingen endringer i ritualet i løpet av dette århundret, men både Guldbergs salmebok (1778) og *Evangelisk-Christelig Psalmebog* (1798) medførte forandringer i salmepertoaret. Til den første utarbeidet Schiørring sin *Choral-Bog* (1783), til den siste kom Zincks *Choral-Melodier*

160. Ibid., s. 77 og 81/82.

161. Erichsen 1906, s. 77/78.

162. Fæhn 1994, s. 84.

163. Gjengitt loc.cit.

164. Vollsnes 2001, s. 264.

165. Fæhn 1994, s. 219.

(1801), begge med “brillenoter”, dvs. like lange noteverdier (halvnoter) for hver stavelse i salmetekstene. *Evangelisk-Christelig Psalmebog* ble imidlertid ikke brukt i Bergen på grunn av biskop Brun, som holdt den tilbake fra stiftet (se kap. 8).¹⁶⁶ Den nye skoleordningen av 1739 førte imidlertid til at det etter hvert ble lagt mindre vekt på sangen i skolen enn tidligere (se nedenfor).

Tidlig på 1700-tallet sto det for øvrig ille til med latinskolen. Lærernes kompetanse var dårlig og lærerlønningene elendige.¹⁶⁷ I 1720 hadde skolen bare 27 elever. Jacob Steensen, rektor fra 1729 til 1749, forsøkte å forbedre forholdene, men uten å lykkes. Han var dessuten syk på slutten av sin tjenestetid. Steensen var imidlertid musikalsk interessert og begavet og skal ha forsøkt å utvikle musikalske talenter blant elevene. Ved Christian VIs besøk Bergen i 1733 ble det ved kongens ankomst til Triangelen fremført musikk som var komponert av Steensen.¹⁶⁸

Da biskop Pontoppidan kom til Bergen i 1747, fant han store svakheter ved latinskolen. Han klaget bl.a. over elevenes sang i Domkirken, som var blitt til “en dårlig børneleg”. Av og til innfant det seg bare én eller noen få elever, og hørerne hadde sluttet å følge elevene til kirken.¹⁶⁹ Biskopen satte i verk tiltak for å bedre elevenes sangferdigheter. Bl.a. ble det på hans ordre bestemt at kantor skulle “informere” skolens elever i å synge de nye salmer “udi den forbedrede Psalme-Bog”, og 20 eksemplarer av denne ble fordelt på de fire klassene.¹⁷⁰ Dette var like etter at Diderich Warncke hadde overtatt kantorembetet.

Biskopen var imidlertid også svært misfornøyd med elevenes oppførsel og levesett:

Midt i skoletiden hænder det, at de færdes paa saadanne steder, hvor de aldrig burde findes. “Ja saavidt gaar deres daarlighed, at de bevislig anstiller ordentlig assamlés, lader hente kvindfolk til sig af byen, kjørende paa deres bekostning i kareter og modtagne ved døren af musikanter, som og siden spiller op ved deres danselag”.¹⁷¹

Skoleordningen av 17. april 1739 inneholdt lite om kortjenesten, “bare at elevene på søndager, andre helligdager og fredager skulle ‘følges ad til Kirken’, mens ‘visse Lectier’ [klasser] på andre dager i uken skulle ‘besørge Sangen i en eller anden Kirke’ (art. 36)”.¹⁷² Den daglige korsangen ble dermed opprettholdt. Kortjenesten skulle foregå på dansk. Derimot skjedde det vesentlige endringer i skolens fagkrets som antagelig fikk innvirkning på omfanget av korsan-

166. Ibid., s. 209.

167. Fossen 1995, s. 802/803.

168. Erichsen 1906, s. 122. At musikken var komponert av Steensen kan også bety at han hadde brukt og satt sammen eksisterende musikk.

169. Ibid., s. 128.

170. Meyer (1764) 1904, s. 359. Hvilken salmebok dette var vet vi ikke, muligens hans egen fra 1740, *Den nye Psalmebog*.

171. Erichsen 1906, s. 129.

172. Fæhn 1994, s. 221.

gen. For det første ble forkunnskaper i latin en forutsetning for opptak. Dette bidro til at latinskolen i Bergen fra nå av i større grad ble forbeholdt barn av velsituerte foreldre, dvs. embetsstanden og borgerskapet. Enda viktigere var innføring av morsmålsundervisning og fag som geografi, historie og matematikk, selv om disse antagelig ikke ble tatt i bruk for fullt før i 1770-årene.¹⁷³ De første skritt var imidlertid tatt i retning av en allmenndannende høyere skole, og dermed fikk korsangen etter hvert lavere prioritet, til tross for stor musikkinteresse blant biskop Pontoppidan og Jens Boalth (rektor 1756–80). Pontoppidan sørget bl.a. for å bevilge penger til innkjøp av instrumenter i 1753 (mer om dette nedenfor).

I forordning om skolevesenets forbedring av 11. mai 1775 står det følgende om kantorembetet i punkt 56:

Cantores skal flittig undervise de Unge i Vocal-Musiqven og dertil udsøge de beste Stemmer, hvilke de med Flid skal stræbe at bringe til en god Fuldkommenhed, paa det at der altid kan have Forraad paa saadanne, som kan forestaae Musiqven i Kirken.¹⁷⁴

Her finnes ingen detaljer om omfanget av sangøvelsene i skolen eller noe om daglig korsang i kirken. I prinsippet var kantors plikter i 1775 derfor de samme som de hadde vært siden embetet ble opprettet hundre år tidligere, men i praksis ble omfanget av korsangen redusert mot slutten av århundret. I midten av 1760-årene var den tidligere daglige sangen antagelig redusert til to ganger per uke (se nedenfor). Forordningen av 1775 hadde også et punkt om lærernes og elevenes plikter ved gudstjenestene.¹⁷⁵ Disse ser ut til å ha vært stort sett de samme som i 1739. I begge var pliktene langt mer generelt utformet enn i kirkeritualet av 1685.

Selv om kantor først og fremst var latinskolens sanglærer og den altoverskyggende delen av musikkundervisningen besto av salmesang og korsang, ser det ut til han også underviste i ulike instrumenter. Musikkinteresserte og begavede elever ble antagelig benyttet i forbindelse med fremføringer som krevde instrumentalmusikk i tillegg til korsangen, f.eks. ved figuaralmusikk i høytidene (oppførelse av kantater og lignende). Sannsynligvis skjedde dette i samarbeid med stadsmusikanten og hans svenner og læregutter, slik at det var mulig å få til et større ensemble med variert besetning. Stadsmusikantens plikter omfattet som kjent kirkemusikalsk medvirk-

173. Fossen 1995, s. 804/805.

174. Schou 1795, s. 43/44.

175. "Om Søn- og Hellig-Dage saavel som Fredagen skal Lærerne og Disciplerne samles i Skolen, naar det ringer første Gang, eller saa betimelig, som efter Veiens Længde fra Skolen til Kirken behøves, for der at holde Bøn, læse et Capitel af Bibelen, og siden følges ad til Kirken, Disciplerne Par og Par, sædeligen og i god Orden, hver Hører efter sin Classe, og Rector med Conrector tilsidst, og have siden hver nøie Opsigt med sine Disciple, at de med sømmelig Ærbarhed og Andagt høre Prædiken; hvor og naar ellers visse Lectier ellers besørge Sangen i en eller anden Kirke, skal og deres Lærere være forbundne at følge med." Jf. "Fr. Ang. Skole.Væsenets Forbedring" av 11. mai 1775, punkt 57. Ibid., s. 44.

ning. Skolen hadde for øvrig egne instrumenter omkring midten av århundret. I 1753 ble det kjøpt inn seks fioliner, tolv bunter fiolinstrenger, én cello og ett klaver. Klaveret (antagelig et lite cembalo eller klavikord) var trolig til bruk for kantor, slik at han kunne lede musikerne ved samtidig å fremføre generalbassens klaverstemme. At instrumentene var til elevenes bruk, fremgår av skolens regnskap, dessuten av biskop Pontoppidans instruks om utbetalingen av utgiftene: “Da disse Instrumenta Musica, efter Directionens Ordre ere leverede til Skoele Disciplernes Øvelse; saa haver Mons^t Lampe [skolens forstander] at betale ovenstaaende Summam [sic] til Cantor Warncke.”¹⁷⁶ Formuleringen gir grunn til å anta at det kan ha vært biskopen som sto bak innkjøpene og ivret for å bedre elevenes musikalske ferdigheter. Warncke kan også ha anmodet om dem, og han hadde stått for innkjøpene. Om skolen hadde egne instrumenter til elevene før dette, er umulig å si. Det kan godt tenkes at interesserte og musikkynndige elever hadde instrumenter selv som de brukte på skolen.

At det fra kantors side dreide seg om individualundervisning til elever som medvirket ved kirkemusikken, muligens på de strykeinstrumentene som skolen eide, fremkommer i et brev Warnckes etterfølger Benjamin Ohle skrev til stiftsdireksjonen i august 1766, like etter at han hadde overtatt kantorembetet. Han viste til at Warncke grunnet dårlig helse ikke hadde brukt det værelset han hadde hatt til disposisjon, hvor han skulle “tage Disciplerne alleene for sig, at informere Dem, De samme som ere og skal være til Figural eller Kirkens Music /:thi Choral bliver for alle 2^{de} gange u-gentlig [sic]:/”.¹⁷⁷ Hvor ofte individualundervisningen fant sted ble ikke spesifisert, derimot at koralsangen ble øvet to ganger ukentlig for alle elever. Dette var en drastisk reduksjon av sangundervisningen sammenlignet med første del av århundret, men stemmer godt overens med den generelle endringen i latinskolens faglige innhold i siste halvdel av 1700-tallet.

Warncke var antagelig svekket på slutten av sin embetstid og ikke i stand til å ivareta tjenesten like godt som tidligere. Brevet til stiftsdireksjonen viser at Ohle som nyutnevnt kantor gikk spesielt inn for å styrke den konserterende musikken i kirken. Han ba derfor om å få en ovn innsatt på kantors værelse, fordi det ikke var mulig for ham å drive musikkopplæring i det vanlige klasserommet når annen undervisning foregikk samtidig:

[...] og er det mig gandske Umuelig herefter at være foruden Kakkelovn og Varme paa Kammers. Thi at informere de saa kaldede Consortisten i Skolen, dette er gandske og aldeles Umuelig, Først: at der er alletide saa forskrækkelig U-roelig [sic], og aldrig stille, som Naturlig adsprede alle Tan-

176. SAB. Stiftamtmanden i Bergen. Rekneskapar for Bergens katedralskole. Lnr. 1807, 1739–1756. År 1753, [fol. 7b og 8a].

177. SAB. Stiftamtmanden i Bergen. Rekneskapar for Bergens katedralskole. Lnr. 1808, 1762–1772. År 1766, [fol. 5b].

ker, og bliver inttet [sic] deraf; for det andet: Saa maatte jeg have og tage et godt Claveer dertil, for at bringe og holde dem i ordentlig Tact og Harmonie, formedelst General Bass, dette kan ieg heller ikke gjøre, fordi Claveret [sic] bliver mig ruineret i Skolen [dvs. klasseværelset] [...].¹⁷⁸

I Walthers musikkleksikon fra 1732 forklares begrepet “Concertisten” som et utvalg av de beste sangere og instrumentister.¹⁷⁹ Ohle brukte det antagelig på samme måte. Han ledet sine musikere fra klaveret og måtte ha et godt instrument, men kunne ikke risikere at det ble ødelagt, noe han var redd ville skje i klasserommet. Hvorvidt klaveret var skolens eller hans eget, fremgår ikke. Det kan ha vært skolens instrument fra 1753. For å realisere generalbassen måtte han ha en utøver på et bassinstrument i tillegg til seg selv, og skolen hadde som kjent tidligere kjøpt en cello. For Ohle var det viktig å komme i gang med regelmessige leksjoner så snart som mulig, “thi det stunder til Vinteren, Da alle Helgene Dage og Høytiider kommer”.¹⁸⁰ Skolens musikere og korsangere skulle altså medvirke ved kirkemusikken i høytidene og på spesielle helligdager.

Ohle fikk sin kakkelovn, men ikke uten at skolens forstander forsøkte å skyve kostnadene over på de tre hovedkirkene, i det han viste til Norske Lov og skoleforordningen av 1739, hvor det het “at hvad Bygning og Reparation paa Skolen bør skee til fornødenhed, skal Magistraten ved Kirkeværgerne lade besørge”.¹⁸¹ Dette tok ikke biskop Arentz nådig opp. Forstanderen fikk en skarp reprimande og pålegg om at utgiftene skulle bekostes av skolens stiftelses midler. Også denne biskopen må ha sett med velvilje på ønsket om å høyne elevenes musikalske ferdigheter slik at kirkemusikken ved høytidene kunne forbedres. Om han lyktes, er imidlertid et åpent spørsmål. Ohle døde som kjent allerede i 1770.

Rektor kan også ha vært pådriver for å styrke musikken ved skolen. I 1750 skrev rektor Høyer til stiftsdireksjonen og ba om å få refundert 8 rdlr. som han hadde betalt “til Musicanterne, for dend opvartning de gjorde paa Skoelen til Jubel-Fæsten”. Stadsmusikant Gudenschwager hadde fått utbetalt pengene.¹⁸² Jubelfesten kan ha vært et arrangement hvor det krevdes musikalske ferdigheter som elevene ikke behersket selv, og som var knyttet til stadsmusikantens privilegium, f.eks. spill på trompet eller andre messingblåseinstrumenter.

Latinskolen deltok aktivt med musikk også ved andre spesielle anledninger, f.eks. ved innvielsen av Nykirken 23. november 1763, da kirken var ferdig gjenoppbygget etter brannen i

178. Ibid., [fol. 6a].

179. Walther 1732, s. 179: “Concertisten, ein Auszug der besten Sänger und Instrumentisten.”

180. SAB. Stiftamtmanden i Bergen. Rekneskapar for Bergens katedralskole. Lnr. 1808, 1762–1772. År 1766, [fol. 6a].

181. Ibid., [fol. 6b].

182. SAB. Stiftamtmanden i Bergen. Rekneskapar for Bergens katedralskole. Lnr. 1807, 1739–1756. År 1751, [fol. 5a og 7b].

1756. Hilbrandt Meyer ga i 1764 en inngående beskrivelse av seremonien.¹⁸³ Figuralmusikk i tillegg til korsang og salmesang utgjorde viktige innslag. Han avsluttet med følgende oppsummerende karakteristik: “*Musiquen* som var lige saa behagelig som Vel indrettet tilligemed de forestaaende Vers, havde Vi Vores lærde og elskelige *Rector Jens Boalth* at takke for, som den der havde *componeret* begge Deele.”¹⁸⁴

Musikken ble sannsynligvis ledet av kantor Diderich Warncke. Koret må ha bestått av latinskolens elever, dessuten medvirket stadsmusikanten med sine instrumentister. Om Boalth virkelig hadde komponert musikken, eller om han hadde satt eksisterende musikk til sine egne tekster, er et åpent spørsmål. Det siste virker mest sannsynlig. Selv om han var musikkinteressert, har jeg ikke funnet kilder som viser at han spilte noe instrument eller var komposisjonskyndig. Han kan ha blitt hjulpet av kantor, eller kantor kan ha vært den som skrev eller satte sammen de ulike stykkene. Viktige trekk ved musikken var avveksling i besetning, og at de ulike instrumentgrupperinger var tilpasset tekstene. De omtalte instrumenter ble trolig brukt obligat: først kombinasjonen blokkfløyte, tverrfløyte, oboer og fioliner; deretter valdhorn, oboer og fioliner, og etter sjette lesning trompeter og pauker før kor med halleluja. Instrumentbruken indikerte musikalsk stigning, med økende bruk av messing og høystatusinstrumentene trompet og pauker ved høydepunktet. Akkompagnerende instrumenter ble ikke spesifisert. Mesteparten av vokalmusikken ser ut til å ha blitt fremført av koret, som også kan ha vært tredelt (“alle tre *Chor*”). Dette må i tilfelle ha vært de tre elevkorene som hørte til Domkirken, Korskirken og Nykirken. Merk også at sordinerte trompeter ledsaget de innbudte stands- og rangspersoner, som sto for ofringen.

183. Gudstjenesten åpnet med at det “blev opført en Vel indrettet *Musique* og begyndt med følgende *Choro*: Løft, Zion hjertet opp! [...]” Etter bønn, Fader vår, menighetssalme, bededagskollekt og evangelieslesning ble “siden *musiceret* med *Oboi* og *Violini* denne *Choral*: Vi samles til din Helligdom [...]”. Deretter var det innvielsestale, biskopen leste en latinsk messe, og nok en menighetssalme. Så leste 6 assisterende prester en bibeltekst hver, avbrutt av flere musikkinnslag. Etter første lesning “blev *musiceret* med *Flaut*, *Traver*, *Oboi* og *Violini* følgende *Aria*: *Cantabile*. Vor Lovsang Vi Vil dig Vor Gud, bereede, [...]”. Deretter kom annen lesning. “Siden opført med Valthorner, *Oboi* og *Violiner* følgende *Aria Tutti*: *Maëstuoso*. Kom, Herre! kom tilbake til dette *Israels* Mangfoldige! *Recitativ*. At de paa dette Stæd meer end i fordum Dage [...]” Så fulgte tredje lesning. “Hvorpaa fulgte med *accompanerende Instrumenter*. *Choral*. Vi knæle for din Majjestæt [...]” Etter fjerde lesning: “Derpaa *musiceret* alle 3 *Chor* med *diverse Instrumenter*. *Choro Tutti*.” Deretter ble fremført *alternativt*: “*Canto*: Herren være med Os [...]. *Alto*: Herren bliver med Os [...]. *Choro*: Eja, Vor Gud med Os [...]” Etter femte lesning “fulgte med *Accompagnerende Instrumenter*: *Choral*. Guds magtes Haand kan fælde [...]”. Etter sjette lesning “blev *musiceret* med *Trompeter* og *Pauker* m: v: *Coro*. *Halleluja*, *Halleluja* :/: Etterpå fulgte nok en menighetssalme, tale av biskopen, og menigheten sang *O store Gud! Vi love dig*. Under den påfølgende ofring “av de indbudne Stands og Rangs Personer [...] blev opført med *Trom*: [peter] *con Sordini* følgende *Arioso* Op ofrer i Guds nye Hus [...]”. Til slutt var det kollekt, avslutningssalme og bønn. Mens folk gikk ut av kirken “blev opført følgende *Choral*: Skienk store Gud! din Fryd og Fred”. Jf. Meyer (1764) 1904, s. 235–238.

184. *Ibid.*, s. 239.

I 1766 ba rektor Boalth om å få dekket utgifter i forbindelse med sørgegudstjenesten i Domkirken ved kongens død: “Til Papiir og Trykning med andre smaae nødvendige dispenser til Musiqvens Befordring udj Dom-Kirken avvigte 18^{de} Martji, ved Liig-Prædikken over Høyst Salige Kong Friderich den Femte, er medgaaet 4 rd 3 [mk] 12 [sk.]” Boalth søkte biskopen om at dette ble bekostet av skolens kasse, i det han henviste til skikk og bruk andre steder, samt til “hvilket og skeede her, ved sidstafvigte Jubel-Fæst”.¹⁸⁵ Biskopen innvilget, idet han henviste til “Brugelig Sædvane”. I Domkirken hadde det nylig opprettede musikalske selskap medvirket, og ved *Seminarium Fredericianum*¹⁸⁶ dagen etter deltok stadsmusikanten og kantor med instrumental og vokal musikk (jf. kap. 3).

Rektor Boalth ivret i det hele tatt for elevenes musikalske dannelse og sørget bl.a. for at musikalske mesterlektianere kunne bli medlemmer av *Det harmoniske Selskab*. “Det sier seg selv, at sang og musik under denne rektor blev drevet med stor iver paa kathedralskolen”, heter det hos Erichsen.¹⁸⁷ Det var også i hans rektortid at elevene underholdt byens borgere om sommeren:

For henved 60 Aar siden morede atter Kathedralskolens Disciple Byens Indvaanere, Søndagsaftnerne om Sommeren, ved Sang og Musik i den saakaldte Hæg, eller Engen bagved Kathedralskolen, Domkirken og Bispegaarden. Her samledes mange af Byens Indvaanere, under de mange ved Ælde ærværdige Træer, hvormed dette Strøg dengang var bevoxet.¹⁸⁸

Kirkemusikken i Bergen hadde kanskje ikke noe spesielt høyt nivå i Johan Joachim Warnckes embetstid som kantor og organist. Han ble rammet av den krasse kritikk Claus Fasting ga uttrykk for i *Provinzialblade* i 1781 da han beskrev stadsmusikanten og kirkemusikken i byen, selv om ikke korsangen ble direkte angrepet. Fasting la ikke fingrene imellom:

Saaledes ere tillige alle vore Kirkemusikker, kun at man ikke paa eengang spiller forskiællige Sager, som her [dvs. omtalen av stadsmusikantens musisering ved en venns fødselsdag, se kap. 2, s. 45]; Text og Musik ere begge af een Stympet; Orglet skrigger mod Trompeterne, Hornene mod Basunerne, og Meenigheden skrigger over dem alle, det Herren forbarme sig. Vilde Løver og Tigre brøle ikke ynkeligere i deres Huuler, naar man vil røve deres Unger, end alle disse Elendige brøle for at vise en offentlig Andagt.¹⁸⁹

Den beske omtalen var i første rekke rettet mot stadsmusikanten, men heller ikke organist og kantor gikk fri. Kritikken kan tolkes som en reaksjon mot et musikkliv i forfall, men dette er

185. SAB. Stiftamtmanden i Bergen. Rekneskapar for Bergens katedralskole, Lnr. 1808, 1762–1772. År 1766, [fol. 5a].

186. *Seminarium Fredericianum* ble grunnlagt etter initiativ av biskop Erik Pontoppidan i 1750. Jf. Fossen 1995, s. 805/806.

187. Erichsen 1906, s. 144.

188. Sagen og Foss 1824, s. 593.

189. Fasting 1781, etter Flugsrud 1979, s. 363/364. Fasting var en aktiv skikkelse i det harmoniske selskap, som ble opprettet i 1765 etter initiativ av rektor Boalth (se kap. 4).

kanskje en litt for enkel forklaring. Som nevnt i kap. 2 var den kanskje i like stor grad et uttrykk for at de estetiske idealer og de sjangre som stadsmusikant og kantor representerte var på vikende front. Barokken var på vei ut, og de klassisistiske idealer med nye musikalske sjangre og fremføringsformer var under utvikling. For kirkemusikken var mulighetene for et godt kor basert på latinskolenes elever dessuten redusert sammenlignet med tidligere. Menighetens salmesang slik den ble beskrevet av Fasting kan for øvrig ha dreid seg om en såkalt “multiheterofon” sangpraksis, et begrep brukt av enkelte svenske forskere for å karakterisere en folkelig unison koralsang med så store individuelle forskjeller på grunn av fri bruk av ornamentering at sangen ikke lød unison.¹⁹⁰ En lignende syngemåte kan ha vært vanlig i andre kulturer, også i Norge.

Latinskolenes sangrepertoar

Dette vet vi svært lite om, bortsett fra at det må ha bestått av koraler som passet for anledningen (gudstjeneste, dåp, vielse, begravelse etc). Sannsynligvis ble det sunget mye unisont, men også firstemt. Bergen katedralskoles gamle bibliotek har noen få eldre koralbøker. De fleste er fra 1800-tallet, men det finnes også et sett firstemte koraler i fire stemmebøker (diskant, alt, tenor og bass) utgitt av Schiørring i 1783: *Firestemmige Choralsange for Fire Syngestemmer, Zink og Basuner, eller andre beqvemme Instrumenter*. Disse ble sannsynligvis benyttet ved gudstjenestene og kan også ha blitt brukt ved andre kirkelige handlinger. Utvalget av koraler var det samme som i koralboken. Sangstemmene var tenkt doblet med instrumenter og avspeiler en praksis hvor stadsmusikanten ledsaget den flerstemte korsangen.

Schiørrings målsetting med utgivelsen var å oppmuntre til firstemt sang ved gudstjenesten, som han skriver var “meere i Brug tilforn, end det nu er”.¹⁹¹ Også i Danmark var korsangen svekket, både i skolen og ved gudstjenestene. Av danske komponister fantes hittil svært lite av flerstemt korrepertoar, kun Mogens Pedersøns *Pratum Spirituale* fra 1620 og noen ganske få andre. De firstemte koralene var tenkt for den vanlige kirkegjenger, som etter Schiørrings oppfatning ikke ville bli oppbygget av en mer kunstferdig utformet kirkemusikk:

Kirke-Musik om den er nok saa god, og vel udført, kan ikke være alle til Opbyggelse; men en simpel firestemmig Choralsang, med, eller uden Instrumenter, skal ikke saa let feile at opvække Sindet til Andagt endog hos gandske Lige gyldige mod Musikken. [...] For Cantores og Stads-Musikantere, for hvem dette egentlig er bestemt, behøver jeg vel ikke at sige, hvad Erfarenhed best kan have lært dem og alt maa være dem bekiendt, næmlig at en stræng Takt maa nøie iagttages, om ellers Harmonien skal blive rigtig, at Syngestemmerne besættes saaledes, at den eene Stemme ikke døver den anden,

190. Begrepet “multiheterofoni” ble først brukt av den svenske hymnologen Folke Bohlin, jf. Jonsson og Ivarsdotter-Johnson 1993, s. 126/127. Se også Dillmar 2001, s. 21/22, 44/45 og 499.

191. Schiørring: *Firestemmige Choralsange* 1783, forord.

hvilket besynderlig ofte træffer ind med Altstemmen, naar den synges af unge Mandspersoner. At oversætte nogle Melodier i bekvemmere Toner, efter de Instrumenters Natur, man bruger dertil, som vel og kan være fornødent ved nogle med Zinke og Basuner, vil jeg ikke raade til uden Nødvendighed, saavel for den bekvemme Høide og Dybdes Skyld, som og at en Sang sielden vinder ved at transponeres.¹⁹²

Leiet var det samme i koralboken (kun melodi og besifret bass) og i den firstemte utsettelsen. Det var nøye gjennomtenkt, både i høyden og dybden. Schiørring hadde først og fremst tatt hensyn til at koralene skulle synges. Han advarte derfor mot transponering uten at det var helt nødvendig. For øvrig vet vi ikke hvilke andre salme- og koralbøker som ble brukt ved latinskolen i Bergen i annen halvdel av 1700-tallet. Sannsynligvis var det de mest vanlige dansk-norske, men de tyske kantorer kan ha hatt spesielle preferanser og brukt tyske bøker i tillegg.

Inntekter

Også kantors lønn besto av en fast og en bevegelig del. I kongebrev av 1687, stadfesting av forslag til budsjett for Bergen, ble den faste lønnen satt til 100 rdlr., det samme som for de to stadsmusikantene.¹⁹³ Kantorlønnen ble fordelt på de tre hovedkirkene, og en liten del ble betalt av byen. Lønnen var konstant gjennom hele 1700-tallet. Korskirkens andel var 19 rdlr. og 2 mk., Nykirkens 23 rdlr. og 2 mk. og Domkirkens den største, med 33 rdlr. og 2 mk. Dette fremgår av kirkeregnskapene. Tilsammen utgjorde kirkenes del av lønnen 76 rdlr. Mariakirken var holdt utenom denne ordningen. Det er usikkert om bykassens bidrag til lønnen ble opprettholdt i siste halvdel av 1700-tallet. Av bevegelige inntekter hørte diskantsangen og sangoppvarningen ved brylluper og begravelser til de viktigste. Begge blir nærmere omtalt nedenfor.

Hilbrandt Meyer har gitt et anslag over latinskolelærernes inntekter for 1744 på bakgrunn av formueskatten slik de selv hadde angitt den:¹⁹⁴

Lector	520 Rdr.
Rector	754 “ 56 [sk.]
Conrector	281 “ 26 [sk.]
Fierde Lecties Hører som var Cantor tillige	320 “
Tredie Lecties Hører	173 “
Anden Lecties Hører	170 “
Første Lecties Hører	53 “

192. Loc. cit.

193. Fladby og Foslie 1989, s. 130/131. Lnr. 57, dato 19. februar 1687.

194. Meyer 1904, s. 361/362. Beløpene er omtalt i Fossen 1995, s. 804. I note 9 s. 899 er sammelignet med lønninger fra år 1778 og henvist til Erichsen, s. 162. 4. lekties hørers lønn er angitt til bare 95 rdlr. Fossen har imidlertid byttet om rekkefølgen på hørerene sammenlignet med Erichsen. Hos ham er 4. lekties hører angitt med 151 rdlr. pluss 50 rdlr. fra *Seminarium Fredericianum*. Kantorembetet er ikke nevnt. Uansett utgjør også 201 rdlr. en stor lønnsmessig reduksjon sammenlignet med 1744.

Beløpene utgjorde de samlede inntektene, både de faste og de bevegelige. Kantor hadde relativt høy lønn sammenlignet med de øvrige hørerne, og med konrektor. Dette hadde sammenheng med omfanget av sangtjenesten. Tre år senere ble Diderich Warncke kantor, samtidig som han var organist i Mariakirken. Det ga en årsinntekt på minst 400 rdlr. tilsammen. Han klaget likevel over økonomien, men må ha vært bedre stilt enn mange andre. Fossens sammenligning med lærernes lønninger i 1778 (jf. fotnote 196) viser at kantorlønnen var drastisk redusert sammenlignet med 1744, noe som var i samsvar med tjenestens reduserte omfang på dette tidspunktet.

Diskantsangen

Latinskolens elever deltok fra gammelt av med sang i gatene ved Mortensdag 10. november og i julen. Skikken gikk antagelig tilbake til førreformatorisk tid. Denne typen sang, som ble kalt diskantsang, var vanlig i alle latinskolebyer. Diskantsang er omtalt hos Edvardsen, og Holberg har beskrevet sang ved Mortensdag, men uten å knytte den hverken til latinskolen eller diskantbetegnelsen.¹⁹⁵ I virkeligheten var diskantsangen en form for tiggingsang, som utgjorde en del av lærernes og elevenes inntekter. Diskantsangen skal likevel ha vært et populært innslag i bybildet.¹⁹⁶ Erichsen hevder at rektor fikk 1/3 av diskantpengene.¹⁹⁷ Rektor er imidlertid ikke omtalt i reskript av 2. september 1740, hvor fordeling av diskantpengene ble angitt (se fotnote 199). Inntektene utgjorde et fast beløp på 94 rdlr., hvorav 50 gikk til elevene og 44 til lærerne, fordelt med 20 på konrektor, 12 på kantor og 12 på “den nederste Collegæ”. Rektor fikk sin lønn fra avkastningen av jordegods som skolen eide, og fra sangoppvartingen.

Ved skolereformen av 1739 ble diskantsangen eller “omgang med sang” avskaffet.¹⁹⁸ Dette førte til at både lærere og elever mistet inntekter. Rektor Steensen sendte derfor en klage til Danske kanselli i 1740 med søknad om å få benytte deler av rentene av skolens kapital som kompensasjon til lærerne. Klagen ble ikke tatt til følge, bl.a. fordi dette var penger som skulle

195. Edvardsen nevner først en episode som hadde funnet sted i 1615: om “nogle Skolebørn, som ginge paa Discanten, oc aff de *Contoriske* ilde bleve begiegnede” og omtaler senere at Latinskolen skulle ha “en Tredie deel af *Discantis* Pænger, som til Juule Høytider *colligeris*”, jf. Edvardsen (1684) 1952, s. 309 og 313. Holberg beskriver bl.a. “Ungdommens uskyldige Spil og *Excercitier* [...] item de *Processioner*, som skeer ved *Mortens* Tiider, hvor en Dreng gaaer først med en Gaas paa en Stang, syngende en Viise om *Mortens* Gaas, og paa Veyen faaer Tilløb af andre Dreng, hvilke *intonere* samme Viise med ham, saa at inden han kommer til Bye-Enden, er han geleidet af den heele Ungdom, og all Staden er udi Sang”. Jf. Holberg 1737, s. 93.

196. Fossen 1995, s. 804 og 899. I 1778 hadde kantor bare 95 spd. i lønn, derav 20 fra *Seminarium Fredericianum*, mens 1. lekties hører hadde totalt 201, 2. hører 175 og 3. hører 136 spd.

197. Erichsen 1906, s. 105.

198. *Ibid.*, s. 125 og Hernes 1952, s. 25.

komme elevene til gode i form av stipend.¹⁹⁹ Ifølge Erichsen fikk konrektor anledning til å forbedre lønnen med 50 rdlr., men svaret i reskriptet av 1740 inneholder ingen opplysninger om lønnsforhøyelse. Tvert imot.²⁰⁰

I 1747 fikk imidlertid konrektor kompensasjon.²⁰¹ Dette oppfattet Diderich Warncke som urettferdig, men først noen år senere, 27. januar 1753, klaget han til stiftsdireksjonen og søkte om han som kantor kunne få dekket det tap han hadde lidd “ved Discantens afskaffelse”.²⁰² Lærernes inntekter burde ikke forringes, men heller bli erstattet av skolens rentepenger, slik konrektors inntekt var blitt. Stiftsdireksjonen ba om magistratens erklæring, som igjen utba seg en redegjørelse fra skolens forstander. Denne henviste til kongelig reskript som fastslo hvorledes rentene skulle anvendes. Om kantor eller andre lærere kunne få noe av disse pengene, måtte “den Høye Øvrighed” [stiftsdireksjonen] ta stilling til. Magistraten fant det vanskelig å tilrå at noe av det som var beregnet “til Hielp for de fattige Discipler i Skoelen” kunne brukes til kantor og fant heller ikke at kirkene var i stand til å øke kantorlønnen. Derimot var han av den oppfatning, “at hand [Warncke] i de dage, som ey opvartning skeer paa Skoelen, kunde ved Information i sin Kunst profitere meere, end ved Discantens ophævelse her i byen er bleven tabt”.²⁰³ Det ble med andre ord forventet at han skulle gi musikkundervisning privat for å spe på inntektene. Svaret viser også at kantor ikke lenger tjenestegjorde på skolen hver dag. Korsangen var altså omkring 1750 redusert i omfang, men om den ble øvet bare to ganger i uken

199. “Men, hvad den anden Udgivts-Post angaaer, nemlig de tilforn ved Discants-Omgangens Indsamlingen af Lærerne forlods tagende Anparter, som til deres visse Løn er henlagt, nemlig Conrectors 20 Rdlr., Cantors 12 Rdlr., og den nederste Collegæ 12 Rdlr., tilsammen 44 Rdlr., hvorved Lærernes Tab ved Discants-Omgangens Ophævelse skulde refunderes af Disciplenes Stipendier, som dog hverken er Kongens Villie, [...]: saa saae Lærerne at taale den Skade i denne Skole, ligesom i andre, uden Refusion, allerhelst saalænge Conrektoratet er combineret med Hospitalskaldet, da Conrektor vel i det mindste kan undvære de 20 Rdlr. Anlangende den 3die Udgivt til de Disciple, som ved Musiqven gjøre Tjeneste, isteden for 50 Rdlr., da, naar Discipline nyde det, kan ligevel nyde det under Navn af Stipendiernes Rentepenge, som under Navn af Refusion for Discants-Omgang.” Jfr. reskript av 2. sept. 1740, Fogtman 1788, s. 99/100.

200. Erichsen 1906, s. 125. Reskriptet sier imidlertid følgende: “Conrectors staaende Løn 50 Rdlr., [...] at de [utgiftene til denne og annet] skal vedblive, saasom de forhen have været sædvanlige og autoriserede.” Jf. Fogtman 1788, s. 99.

201. Jf. Meyer (1764) 1904, s. 358. Han viser til latinskolen regnskap for dette året: “Samme Aar er Conrektor Scholæ, ved Kongelig Rescript foruden Hans sædvanlige visse Løn 50 Rdr. som han haver nydt ligesom Hans Formænd af Skolen, endnu tillagt 20 Rdr. til Vederlag for Discantz Pengenes Forliis.” Dette ser ut til å stemme. Først i 1762 ble konrektors lønn (50 rdlr.) og erstatning for “Discant Penge” (20 rdlr.) spesifisert i katedralskolens regnskap: “[...] og Ligeleedes de 20 Rigd^d, som efter allernaadigst Rescript mig i Stæden for Discants Pengene ere tillagte [...] og tillige de 20 Rigdr, som mig i Reparation for De ved Chorals omgang mistede, som nyere, allernaadigst Rescript tillegger mig.” Jf. SAB. Stiftamtmanden i Bergen. Rekneskapar for Bergens katedralskole. Lnr. 1808, 1762–1772. År 1764, [fol. 6b] og 1766 [fol. 5b].

202. SAB. Biskopen i Bergen. Kopibok for kirker og fattighus nr. 9, 1751–1753, fol. 236b.

203. Ibid., fol. 236b og 237a.

som i 1766, vet vi ikke. Stiftsdireksjonens svar på Warnckes søknad har jeg ikke funnet, men den gikk neppe på tvers av magistratens anbefaling.

Sangoppvarningen

Den viktigste delen av kantors bevegelige inntekter kom fra “brudepengene” og “likpengene”, dvs. sangoppvarningen ved brylluper og begravelser. Katedralskolen fikk en betydelig del av sine inntekter fra disse tjenestene. Også denne ordningen hadde gamle røtter, og den varte til etter 1800. Takstene, som var blitt vedtatt allerede i 1686, var som tidligere nevnt de samme hundre år senere.²⁰⁴ Bryllupstakstene var høyere for vielse i hjemmet enn i kirken, og høyere for adelige og personer “i rangen” enn for andre. Skolen var forpliktet til å synge en dansk salme før og etter vielsen. Avgiften måtte betales uansett om skolen medvirket med sang eller ikke. Fordelingen av inntekten var ikke fastsatt sentralt, kun at de skulle “deeles blandt Vedkommende etter sædvanlig Maade, eller som Superintendenten [biskopen] det herefter gavnligt befinder”. Ved begravelser var takstene avhengig av hvor fornemt liket ble begravd. “Likpengene” ble fordelt mellom skolens lærere (rektor inkludert) og elevene i forholdet 2/5 og 3/5. “Brudepengene” ble fordelt slik at rektor/konrektor fikk en tredjedel, kantor en tredjedel og elevene den siste tredjedelen.²⁰⁵

Sangoppvarningen ble foranledningen til en diskusjon mellom Mariakirken og latinskolen i 1776 angående betaling til skolen ved brudevielser og begravelser. Kirken søkte i brev av 28. november om moderasjon, “i fald Skoelens Disciplene [sic] ikke gjøre nogen Opvarning”.²⁰⁶ Svaret fra stiftsdireksjonen av 16. desember var negativt. Menigheten måtte betale, og takstene fra 1686 ble gjengitt i brevet. Kantor ble dessuten pålagt å øve inn tyske salmer med elevene: “I øvrigt vil Vi ey unnlade at tilkiende give, at Cantor Scholæ ugentlig øver Disciplerne i at synge de her brugelige Tydske Psalmer, saa at de inden høye Tiid kan bruges til Liigs Opvarningen, og deslige i den Tydske Meenighed.”²⁰⁷

Fra musikkens synsvinkel er takstene for brudevielser av spesiell interesse:

1. Hvo som lader sig efter Kongelig Tilladelse vie udj Huusene, skal give til Skoelen, enten den gjør Tieneste eller ikke, dersom han er i Rangen eller af Adel 6 Rixdaler, og de andre uden Forskiel fiire Rixdaler, og da Skoelen forpligtig være at synge en Dansk Psalme før og efter Copulationen; Men begieres figural Musique, da til tales Cantor hos Skoelen derom, og da gives hannem foruden det forige, som Skoelen er tillagt, fiire Rixdaler, Organisten og Byens Instrumentist betales derforuden a parte.

204. Fogtman 1803, s. 323–325: *Taxt, for hvad der ved Liigs Begravelser og Brudevielser i Bergen skal til Skolen betales*, av 30. mars 1686.

205. Erichsen 1906, s. 93. Fra 1696 ble konrektors andel overført til skolens øvrige lærere.

206. BBA. Copeii Buch vor die teuts Ste Marien Kirche in Bergen A^o 1767, fol. 418. Brev av 28.11.1776, lnr. 273.

207. Ibid., fol. 419. Brev av 16.12.1776, lnr. 274.

2. Hvo som lader sig vie i Kirkerne til Froe-Prædiken, skal give til Skoelen To Mark, og de andre Tiider om Ugen erlegge fiire Mark, og da synges Danske Psalmer; Men begieres figural Musique udj Kirken, da bestilles den hos Cantoren, og gives til hannem og Skoelen tilsammen fiire Rixdaler, men Organisten og Instrumentistene betaales derforuden a Parte.²⁰⁸

Det fremgår tydelig at kantor hadde hovedansvaret ikke bare for koralsangen, men også for figuralmusikken. Ved vielser “i husene” beholdt kantor, organist og stadsmusikant selv det honorar som ble gitt for figuralmusikken, mens “koralpengene” ble gitt til skolen og senere fordelt slik at kantor fikk sin andel. Ved vielser i kirken var ikke kantors andel for figuralmusikken spesifisert, men ble slått sammen med koralpengene. Det var betydelig forskjell i den faste koraltaksten mellom privat og kirkelig vielse, men takstene for figuralmusikken til organist og stadsmusikant var den samme, uansett om vielsen foregikk privat eller i kirken.

Latinskolenes sangoppvartering ble avskaffet i 1799 for København, Odense og Christiania, og for de andre byene i 1806. Fra da av ble den overtatt av fattigskolene.²⁰⁹ Det samme gjaldt plikten til å medvirke ved gudstjenestene (se kap. 8). Allerede lenge før reformen hadde kantor sluttet å lede sangen ved gudstjenestene. Den sto elevene for selv, under oppsyn av en hører. Kantor var først og fremst sanglærer og øvet inn den musikken elevene skulle fremføre ved de vanlige gudstjenestene, ved høytidene, i representasjonssammenheng, eller ved andre kirkelige anledninger. Det foreligger regnskap for sangoppvarteringen i Bergen for 1806–08 og 1811–15, men ikke for tiden før århundreskiftet. Det er derfor ikke mulig å finne ut hvor stor del “likpengene” og “brudepengene” utgjorde av kantors inntekt før 1800.

Sammenfatning

Av tolv organister i Bergen mellom 1750 og 1800 var minst ni fremmede, derav minst åtte fra utlandet: seks fra Tyskland (Rhode, D. Warncke, B. Ohle, Wernicke, Bonny og Häussel) og to fra Danmark (Bendsen og Bohr). Munds bakgrunn er ukjent. Han kan muligens ha vært dansk. Alle unntatt Bendsen og Häussel ble boende i Bergen livet ut. Både J.S. Kønig, J.J. Warncke og M.G. Ohle ble organister som sine fedre. Ohle var født i Lübeck, men kom til Bergen som barn. J.J. Warncke og Behrens var født i Bergen, men av tyske foreldre. Også Kønig var født i Bergen, men var av dansk avstamning. Den utenlandske, og særlig tyske, innflytelsen blant bergenske organister i annen halvdel av 1700-tallet var dermed særdeles sterk. Det er rimelig å anta at de tyske organister (kanskje også de danske) brukte tysk orgelmusikk i tjenesten, men dette vet vi ikke mye om. De forsøkte å hindre at embeter kom på lokale hender og lyktes (Jonas Pedersen). Mariakirken var dessuten omkring midten av århundret innfallsport for flere

208. Ibid., fol. 421. Bestemmelser om takster for begravelser og brudevielser, lnr. 275.

209. Hernes 1952, s. 74.

dyktige organister som senere avanserte til de viktigste kirkemusikalske embedene i byen, og som gjorde seg bemerket i musikklivet generelt (D. Warncke, B. Ohle og Wernicke²¹⁰).

Organistene var først og fremst bruksmusikere og virket innenfor håndverkskunstens ideologi. De fleste hadde trolig en solid opplæring. Arbeidsmessig hadde de ofte skrøpelige vilkår, og enkelte kom i konflikt med prestene, som ikke så med blide øyne på bruk av kunstnerisk utformet orgelspill i tjenesten. Ikke alle organister ville innordne seg prestenes autoritet når det gjaldt melodivalg og orgelakkompagnement til salmesangen. (Lignende profesjonskonflikter er heller ikke uvanlig i moderne tid.) Selve tjenestens innhold endret ikke karakter i perioden. Kantorembetet derimot gjennomgikk betydelige endringer. Ingen av embedene var fulltidsstillinger. Alle måtte suppleres med annet arbeid. Det mest vanlige var å arbeide som musikk lærer for borgerskapet. De som kombinerte organisttjenesten med embetet som kantor var bedre stilt enn andre. De faste inntektene, som varierte kirkene imellom, er dokumentert både for organistene og for kantor, mens de bevegelige er umulig å beregne.

Heller ikke embedene som organist og kantor ble omfattet av rangforordningene i dobbeltmonarkiet. I utgangspunktet kan det se ut som om stadsmusikanter og organister hadde omtrent samme sosiale status, men det finnes noen viktige forskjeller. For organistene synes det å ha vært færre giftermålsrelasjoner innad i yrkesgruppen enn for stadsmusikantene, og det finnes flere eksempler på at organister giftet seg inn i embets- og kjøpmannsfamilier, som sto mye høyere på den sosiale rangstigen enn musikere. De var imidlertid stadig i berøring med rangtenkningen i samfunnet. Profesjonsstriden mellom prester og organister er ett eksempel på dette. Et annet er tilstedeværelsen av innbudte stands- og rangspersoner ved offisielle anledninger hvor organist og/eller kantor medvirket (jf. innvielsen av Nykirken). Et tredje er tiltaleformene i de skriftlige henvendelser organister og kantorer rettet til sine overordnede, f.eks. i et brev fra D. Warncke til stiftsdireksjonen omkring 1750, men dette var typisk i forhold til øvrigheten generelt: "Høyædle og Velbaarne hr. Stiftts Amt Mand, Høyædle og Høyærværdige hr. Biskop, Gunstige Herrer [...] Deres ydmygste Tiener."²¹¹ Den underdanige språkbruken i organist Munds brev til Korskirkens verge i 1789 viser det samme. Standardformuleringene i de kongelige konfirmasjoner på embetsbestallinger viser også hvilken ydmyk posisjon organister og kantor befant seg i vis á vis den eneveldige monark, som de måtte sverge troskap til (det samme gjaldt stadsmusikantene), men de forteller ikke noe spesielt om musikernes rang i forhold

210. De kulturhistoriske samlinger ved Bergen museum, UiB har et klavikord som muligens kan ha tilhørt Wernicke. Det har to manualer og merker som viser at det har vært koblet til pedaler, dvs. et typisk øvingsinstrument for organister. Instrumentet stammer sannsynligvis fra første halvdel av 1700-tallet og har initialene "IGW" eller "ICW" påskrevet. Katalognummer B. 5171.

211. SAB. Bergens biskop. Kopibok for kirker og fattighus nr. 9, 1751–1753, fol. 236b.

til andre yrkesgrupper. Det dreide seg imidlertid om embeter som hadde sin faste plassering i et strengt hierarki og befant seg lavt på den sosiale rangstigen.

Et område hvor kantor ble direkte berørt av ulikhetene i rangsamfunnet yrkesmessig, gjaldt takstene for sang ved brudevielser “udi Huusene”. Personer “i Rangen eller af Adel” måtte betale mer enn andre (jf. s. 141). Disse inntektene fikk kantor en del av. Ved bruk av figuralmusikk i kirken var kantor overordnet både organist og stadsmusikant. Kantorembetet synes i det hele tatt å ha hatt en høyere anseelse enn organistembetene, noe som bl.a. avspeilet seg i høyere lønn, men dette hadde trolig også med arbeidsmengde å gjøre, og den ble redusert i løpet av 1700-tallet. Mens tjenesten for organistene ikke endret seg vesentlig, gikk latinskolene gradvis over fra å være forberedende presteskoler til å bli allmenndannende skoler, og dette fikk store konsekvenser. Fra daglig korsang i Domkirken og medvirking ved gudstjenestene flere ganger i uken ble sangtjenesten i kirkene og sangundervisningen i skolen etter hvert redusert. Lavere kantorlønn mot slutten av århundret var også et uttrykk for dette. I 1760-årene, kanskje tidligere, ble “koralsangen” ikke øvet oftere på skolen enn to dager i uken. Mindre sangundervisning gjorde det antagelig vanskeligere å få til gode kor. Mulighetene for å øve inn og fremføre større verker må ha blitt redusert, selv om figuralmusikk fremdeles ble brukt ved høytidene og ved spesielle anledninger. Kirkemusikken hadde trolig et mye lavere nivå ved slutten av århundret enn før bybrannen i 1702. De mest avgjørende reformene for kantorembetet og latinskolens sangundervisning fant imidlertid først sted etter århundreskiftet og vil bli nærmere behandlet i kap. 8.

Organistene og kantor hadde ingen selvstendig rolle som musikere i den borgerlige offentligheten i kraft av sine embeter. Kirkekonsserter eksisterte knapt (se kap. 5). Derimot virket de som musikk lærere i det borgerlige samfunn, i et privat marked, hvor instrumentalundervisning var en del av den frie “produksjonen” i et for det meste gjennomregulert arbeidsliv. Slik bidro de til borgerskapets kunstneriske dannelse og til at mange fikk forutsetninger for å kunne delta aktivt i musikk livet som liebhavere eller diletanter. Den representative offentligheten kom musikerne først og fremst i berøring med ved spesielle gudstjenester når kongelige eller andre offisielle begivenheter ble markert i kirken, hvor musikken som regel spilte en sentral rolle.

4. DET HARMONISKE SELSKAB 1765–1800

Innledning

De musikalske kjennere i Bergen ved miden av 1700-tallet – stadsmusikanten, organistene og kantor – var bruksmusikere. Som vist i kap. 2 og 3 virket de først og fremst innenfor en håndverksmessig musikalsk tradisjon. Da det harmoniske selskap ble stiftet i 1765 som en sammenlutning av byens musikalske liebhavere, representerte dette noe helt nytt i byens musikkliv, og en begynnende dyrking av musikken som estetisk kunst. I utlandet fantes tilsvarende selskap i mange byer på denne tiden.

Fremveksten av musikkelskapene i Europa må ses i sammenheng både med utviklingen av den offentlige konserten og med opplysningstidens idéer om musikkens rolle og funksjon for borgerskapet. Et moderne, kommersielt basert musikkliv med offentlige konserter startet som tidligere nevnt i England allerede på slutten av 1600-tallet. En liberalistisk økonomi og et musikkliv som for en stor del var løsrevet fra hoffet gjorde dette mulig. I løpet av 1700-tallet vokste offentlige konserter frem i de fleste land i Europa, organisert på ulike måter avhengig av lokale tradisjoner og ressurser. Med nye konsertformer fulgte nye sjangre som var beregnet på den offentlige konsertsalen, først og fremst symfonien og solokonserten. I de største metropolene var antallet musikere stort nok til at moderne orkesterkonserter kunne gjennomføres med bare profesjonelle musikere. I mindre byer var ikke dette mulig. Løsningen ble samarbeid mellom profesjonelle og amatører, gjerne organisert i musikalske selskap slik vi kjenner dem fra tysk og skandinavisk tradisjon. Mange steder fungerte de musikalske selskapene også som “mellomledd” i en prosess hvor konsertlivet gradvis ble omformet fra privat musisering for et innbudt publikum til offentlige konserter for allmennheten.

Det Harmoniske Selskab i Bergen var det første musikkelskap som ble stiftet i Norge (1765). Få år senere kom *Selskab af Musique-Liebhavere* i Trondheim (1769) og *Det musikalske Selskab* i Kristiania og Kristiansand (1771). I første del av 1800-tallet fulgte tilsvarende selskaper i flere andre norske byer.¹ Modeller for de eldste var lignende selskaper i København, som igjen for en stor del var opprettet etter tysk mønster. Mange av de tyske selskapene hadde sin opprinnelse i *Collegia musica* knyttet til universitetene, med røtter langt tilbake i tiden. I løpet av 1700-tallet utviklet flere av disse seg til offentlige konsertarrangører for et borgerlig publikum, med musikere som dels besto av amatører, dels av profesjonelle.

1. Vollsnes 2000, s. 22/23.

I dette kapitlet vil det først bli redegjort for hovedtrekk ved fremveksten av konsertliv og musikalske selskap i København og Stockholm som bakgrunn for utviklingen i Bergen. Når det gjelder Bergen, kommer jeg til å legge vekt på selskapets stiftelse, de første lovene, musiserende medlemmer, medinteressenter og konsertmestrene, samt selskapets drift fra starten og frem til århundreskiftet. Viktige punkter er hvilke impulser og relasjoner som ble avgjørende for utviklingen av selskapet, f.eks. embetsmenneskenes kontra kjøpmenneskenes rolle, de profesjonelle musikerens innflytelse, hvilken betydning rangtenkningen hadde, både innad og i forhold til omverdenen, samt selskapets funksjon i den representative og borgerlige offentligheten.

De viktigste kildene er eksisterende litteratur om selskapet (jf. kap. 1), den eldste protokollen, som går tilbake til 1769, og et håndskrevet eksemplar i statsarkivet i Bergen av de første lovene. På grunn av brannskaden er pagineringen og deler av teksten i protokollen ødelagt, men det aller meste er leselig, og som regel kan man slutte seg til meningen på de stedene hvor teksten er mangelfull.

Konsertliv og musikalske selskap i København og Stockholm på 1700-tallet

København og Stockholm var storbyer med et musikkliv som ingen andre byer i Norden kunne oppvise maken til.² I begge var hoffet den viktigste forutsetning for kunstmusikkens utvikling. Et stort antall profesjonelle musikere var knyttet til hoffet, og svært mange av disse var utenlandske. Begge byer var sentrum for statsadministrasjonen. København var dessuten universitetsby og intellektuelt og kirkelig sentrum, mens Uppsala som naboby til Stockholm var universitetsby og kirkelig sentrum i Sverige. De to fungerte langt på vei som en kulturell enhet. København og Stockholm/Uppsala hadde også et betydelig aristokrati og et stort borgerskap med varierende dannelsesnivå og økonomiske ressurser. Det var borgerskapet som for alvor begynte å gjøre seg gjeldende i musikklivet på 1700-tallet.

Offentlige eller halvoffentlige konserter for borgerskapet oppsto svært tidlig i København sammenlignet med andre europeiske byer. Schiørring hevder at Holberg kan ha vært blant dem som ga støtet til dette. Han kunne ha blitt inspirert av sitt opphold i Oxford i årene 1706–08, der han deltok aktivt som fløytespiller i byens konsertliv. De første konserter i København hvor publikum kunne få adgang mot betaling fant trolig sted sommeren 1727. En medvirkende årsak til et så tidlig omfattende borgerlig konsertliv var antagelig at teatrene ble stengt i den pietistiske

2. Den følgende omtale av Københavns musikkliv er basert på Schiørring 1977, s. 336–346 og 1978, s. 50–84. Omtalen av svenske forhold er basert på Jonsson og Ivarsdotter-Johnson 1993.

Christian VI's regjeringstid. Konsertene tok modell av de europeiske "collegia musica" hvor amatører og profesjonelle møttes og musiserte sammen.³

I 1740 startet de såkalte *Interessentskapskonsertene* (senere kalt *Collegium musicum*), som ble arrangert av et selskap og ikke av en enkeltperson. Det fikk konkurranse av andre selskaper. I 1744 ble *Collegium musicum* reorganisert og het fra nå av *Det musikalske Societet*, som ble ledende i Københavns offentlige konsertliv til 1748. Her var bl.a. Holberg medlem. Konsertene fikk etter hvert høy kvalitet, og det ble oppført både vokal- og instrumentalmusikk.

Selskapet hadde tre slags medlemmer: *honorarii* (et styre på 7 personer), *ordinarii* (21 aktivt utøvende, deriblant 3–4 profesjonelle) og *extraordinarii* (tilhørerne, som eventuelt kunne abonnere på medlemskap, men som ikke hadde noen innflytelse på driften). Abonentene ga selskapet det nødvendige økonomiske fundament. Man møttes to ganger ukentlig året rundt, unntatt i august, den ene dagen til prøve, den andre til konsert. Målsettingen var "at skaffe de medvirkende og publikum 'uskyldig tidsfordriv' og 'bringe musikken blant vore landsmænd i flor'".⁴

Mot slutten av 1740-årene dabbet konsertlivet av. Abonentene sviktet fordi teatrene hadde åpnet igjen, og hoffet var opptatt av italiensk opera. I januar 1749 innstilte *Det musikalske Societet* sin virksomhet, men et nytt selskap for offentlige konserter ble stiftet: *Collegium Musicum*. Til tross for redusert aktivitet ble det likevel oppført musikk offentlig mange steder i København omkring 1750, muligens av flere konkurrerende selskaper, eller av musikere som flyttet fra sted til sted. Samtidig skjedde viktige endringer. Offentlige konserter begynte å bli avløst av private. Det startet med en ny forening, *Det musikalske Selskab* (stiftet 1750) som var rettet inn mot de høyere stender. Også flere andre nye selskaper oppsto. Da den italienske opera ble mindre populær i begynnelsen av 1760-årene, fikk konsertlivet et nytt oppsving. I 1767 ble *Det nye musikalske Selskab* dannet, som særlig ble et forum for borgerskapet. De to selskapene var bare delvis konkurrenter, bl.a. fordi tilhørerne representerte ulike samfunnsgrupper. Det nye selskapet utmerket seg særlig når det gjaldt pasjonskonserter i fastetiden. Det gamle sluttet i 1773, samtidig som *Det nye musikalske Selskab* fikk et oppsving. I 1774 skiftet det navn til *Det kgl. musikalske Akademi*, antagelig inspirert av det musikalske akademi i Stockholm (som var blitt opprettet i 1771, se nedenfor). Akademiet ga ukentlige konserter fra midten av oktober til utgangen av april. Allerede tidlig ble det spilt symfonier, og dette ble en svært populær sjanger. "Hver onsdag spilledes mindst en symfoni, og af hvert nyt medlem forlangtes det fra 1768, at

3. Holberg arrangerte f. eks. slike musikalske sammenkomster i sin bolig i København. Han omtalte et collegium i en epistel fra 1737, jf. Schiørring 1977, s. 337.

4. Ibid., s. 340.

han skulle aflevere 6 symfonier ‘af nyeste sammensætning’ efter forudgående godkendelse af koncertmesteren.”⁵

I 1774 ble det stiftet enda et musikalsk selskap, som i hovedsak var beregnet på aristokratiet. Billettprisene var adskillig høyere enn i det musikalske akademi, men billettene ble revet bort. Hoffkapellmester Sarti hadde satt sammen orkestret og ledet konsertene, “med gode solister og omhyggelig forberedte opførelser”.⁶ Teatrets krefter medvirket som sangere. Etter hvert ble også orkestret rekruttert fra *Det kgl. Kapel*, dvs. med profesjonelle musikere. Konsertene opphørte i 1786. På denne tiden var de store konsertselskapenes tid over, ikke på grunn av manglende musikkinteresse, men fordi klubbvesenet fikk en stor utbredelse. Klubbene var organisasjoner med ulike ideelle formål. Mange av dem ga også konserter. En av de eldste og mest betydningfulle var Drejers klubb (stiftet i 1775). I 1778 begynte man å oppføre musikk der, og klubbkonserter ble moderne. Snart hadde alle klubber sin konsert hver uke eller hver fjortende dag. Vinteren 1785/86 skal minst 10 offentlige og private konsertforetagender ha vært i gang, og omkring 1800 regnet man med at det eksisterte mellom 30 og 40 klubber i København.

Tiden mellom 1780 og 1820 ble fremfor alt klubbkonsertenes tid. Organisasjonsmønstrer var stort sett det samme. Man hadde to slags medlemmer: passive og aktivt musiserende. Opprinnelig hadde damer ikke adgang, men de fikk etter hvert, noe som ga anledning til at det foruten klubbafetner og konserter ble arrangert ball og annen selskaperighet. Etter hvert avtok den ideelle aktiviteten. Forlystelser overtok mer og mer. Musikerne var amatører og profesjonelle, og samme musikere gikk igjen i flere klubborkestre. Mange av de profesjonelle kom fra *Det kgl. Kapel*. Det var få prøver, noe som gikk ut over kvaliteten på oppførelsene. De viktigste konsertene var dem som fant sted på kongens fødselsdag og i fastetiden. En av de mest levedyktige klubbene var *Det forenede musikalske Selskab*, stiftet 1787, og som (med avbrudd) eksisterte enda i 1820. Lovene var fra 1796. De musiserendes antall var fastsatt til 30, de øvrige medlemmers til maksimum 200. Selskapet skulle gi konsert hver søndag fra 17 til 19, i to avdelinger, “og efter omstændighederne bgynde og ende med en symfoni”.⁷

De viktigste klubbene var imidlertid *Det musikalske Selskab* og *Det harmoniske Selskab*. Den siste (kalt “Harmonien”) ble opprettet i 1778 som “et Selskab for Musikudøvelse” med lesesal og bevertning, hvor det kunne holdes ball, assembléer, maskerader og lignende. Snart ble ukentlige konserter det bærende i klubbens aktivitet. Vanlige klubbefester var kongens fødselsdag og stiftelsesdagen. Betegnelsen *Det harmoniske Selskab* ble valgt “både med henblik på det

5. Schiørring 1978, s. 57.

6. Ibid., s. 58.

7. Ibid., s. 62.

musikalske og det selskabelige formål”.⁸ Det humanitære og filantropiske var viktig i tillegg til det musikalske og det sosiale. Selskapet samlet inn penger til trengende eller hjelp unge musikere til opphold i utlandet. Medlemstallet steg fra 60 i starten til 181 i 1781, “især embedsmænd, militære, studenter, velhavende handlende og håndværkere, foruden musikere af fag og amatører”.⁹ De musiserende (25 i alt) slapp medlemskontingent. De øvrige måtte betale 5 rdlr. ved innmelding og det samme i årlig kontingent, et ganske høyt beløp sammenlignet med en menig hoffmusikers årslønn på 500 rdlr. Til å begynne måtte nye medlemmer velges enstemmig. Senere var to tredjedels flertall tilstrekkelig. Damer fikk adgang etter 1783. Det stiltes sosiale krav til medlemskap: “Ingen maa proponeres uden saadanne, som ere af moden Alder, og passelig Stand, samt bekiendte af et godt Rygte og artig Levemaade.”¹⁰ Ledelsen besto av ni mann, med en musikkdireksjon på tre. Orkestret var stort og godt: 16 fioliner, 4 bratsjer, 4 celli og 3 kontrabasser, dessuten 2 hver av fløyter, oboer, horn og fagotter. Sangkreftene var mindre gode. I midten av 1780-årene var “Harmonien” sentrum i Københavns konsertliv. Foreningspreget ble imidlertid gradvis svekket, det amatørmessige ved fremførelsene ble avløst av større profesjonalitet, og karakteren af offentlig konsertvirksomhet ble mer fremtredende. Dette var i tråd med den generelle utviklingen. Klubbkonsertene fikk gradvis mindre betydning, men først etter århundreskiftet skjedde de avgjørende endringene på dette området.

Uansett om det borgerlige konsertlivet i København var dominert av musikkelskaper eller klubber som ga offentlige eller private konserter, spilte utøvende amatører en viktig rolle fra 1730-årene: “Der herskede en enorm aktivitet blant Københavns musikkamatører. Musikdyrkelsen var i vide kretser så intens, at man i dag både imponeres og bliver en smule misundelig”, skriver Schiørring.¹¹

I Stockholm kan starten på et offentlig konsertliv rettet inn mot den musikkinteresserte allmennheten spores tilbake til påsken 1731, da hoffkapellmester Johan Helmich Roman åpnet Ridderhussalen for publikum med Händels pasjonsmusikk på programmet. Inntektene gikk til et godt formål. Slik ble offentlige konserter allerede i starten koblet til veldedighet, og den sakrale musikken legitimerte formålet ytterligere. Roman hadde tidligere vært i London og spilt i Händels orkester. Konsertene i Stockholm var tydelig inspirert av forholdene i London og ikke minst av *Concerts spirituels* i Paris. Til å begynne med omfattet de offentlige konsertene bare en liten krets av yrkesmusikere fra hoff og adel, men etter hvert vokste det frem et offentlig

8. Ibid., s. 66.

9. Loc. cit.

10. Ibid., s. 67.

11. Ibid., s. 64.

konsertliv som ved midten av 1700-tallet inkluderte det høyere borgerskapet. Arrangører var både hoffmusikere og private musikkelskap, hvor amatører og yrkesmusikere spilte sammen. Amatørene spilte etter hvert en stadig større rolle som publikum og utøvere, og som kjøpere av instrumenter og musikalier. Samtidig økte behovet for muskopplæring, og de profesjonelle musikerne fikk nye arbeids- og inntektsmuligheter som musikk lærere for borgerskapet.

I Sverige kom ulike ordener (særlig frimurerne og fransiskanerne) til å spille en betydelig rolle for konsertlivet. Det eksisterte forbindelser mellom amatørmusikere som var tilknyttet ulike ordener og ensembler som fremdeles er langt fra utforsket. Ifølge Hedwall kan det virke som om et relativt begrenset antall amatørmusikere var virksomme innen ulike sammenhenger. Han anser det for sannsynlig at en nærmere kartlegging av personrelasjoner innen de eldste musikk sammenslutningene vil avsløre et komplisert mønster av samvirke mellom individer snarere enn mellom organisasjoner.¹² Et av de viktigste selskapene var *Utile Dulci* (grunnlagt 1766). Selskapets navn utgjorde et for samtiden karakteristisk motto: foreningen av det nyttige og det behagelige. *Utile Dulci* hadde en musikalsk avdeling som en tid hadde over 150 medlemmer, deriblant flere profesjonelle musikere, men også mange amatører og musikkentusiaster. Mange av medlemmene ser ut til å ha vært embetsmenn som utgjorde kjernen i en fremvoksende litterær middelklasse.

I 1771 ble *Kungliga Musikaliska Akademien* opprettet av Gustav III. Initiativet kom fra en utbrytergruppe av musikkamatører fra *Utile Dulci* som ønsket noe mer enn bare øvelser og konserter. De hadde visjoner og fremtidsplaner som stemte overens med opplysningstidens grunnleggende idéer. Virksomheten skulle omfatte musikkens teori og praksis på alle områder: komposisjon, utøvelse, undervisning og forskning. Særlig den profesjonelle musikkutdanningen hadde vært et forsømt område. Nå skulle det undervises i komposisjon, i sang og på instrumenter. Akademiet ble den første høyere musikkutdanningsinstitusjon i Europa utenfor Italia. Det fikk bl.a. eget orkester, hvor både elever og lærere medvirket. Dermed fortsatte samvirket mellom yrkesmusikere og amatører som hadde vært så karakteristisk for det offentlige konsertlivet i Stockholm fra 1730-årene av.

Selskapets stiftelse

Omkring 1750 fantes det altså i København og Stockholm et rikt offentlig borgerlig konsertliv hvor både profesjonelle og amatører spilte en viktig rolle. I Bergen var forholdene små i sammenligning. Her ble amatørerne de førende i et musikkelskap tuftet på københavnske mo-

12. Jonsson og Ivarsdotter-Johnson 1993, s. 110.

deller. Selskapets konserter ble ikke offentlige, men forbeholdt ledende kretser innen byens borgerskap. “Musik synes at ha været den kunst, der stod høiest i kurs i Bergen, og det blev ogsaa en musikalsk institution, som først samlede byens bedste Selskab” skrev Hjalmar Christensen i 1907.¹³ Forutsetningene lå kanskje bedre til rette innen musikken enn innen andre kunstarter. Det var allerede en liten gruppe yrkesmusikere i byen, men ikke mange nok til å danne et orkester. Flere av musikerne var imidlertid musikklærere for borgerskapet og bidro dermed til at det fantes amatører med tilstrekkelig ferdighet til å delta i et musikalsk selskap. Av yrkesmusikerne var det kanskje bare stadsmusikantens folk som behersket orkesterinstrumenter på et noenlunde brukbart nivå, men allsidighet var et ideal i samtiden, og organistene spilte trolig også flere instrumenter. Det var imidlertid ikke kjennerne, men liebhaverne som i første rekke sto bak opprettelsen. Katedralskolens rektor Jens Boalth var den fremste drivkraften. Han hadde fått avgjørende impulser i København, muligens fra *Det musikalske Societet* eller andre selskaper.¹⁴

De første etterretninger om det nye selskapet stammer fra noen få notiser i Bergens Adresseavis høsten 1765. Avisomtalen er de eneste kjente kilder fra selskapets første år, frem til november 1769, da den formelle stiftelsen fant sted. Den 8. oktober 1765 er imidlertid blitt regnet som selskapets stiftelsesdag, basert på et oppslag i Adresseavisen 14. oktober:

[...] at et lidet frivilligt musicalsk Sælskab skal her i Byen være bleven opretted. Den 8de i denne Maaned om Aftenen behagede det endeel høifornemme Herrer og Damer at anhøre dets første Gang i Kiøbmands, Sr. Peter Greves Huus opførte Musik.

Peter Greves hus “Klokkehuset” i nærheten av Vågsbunnen hadde en sal i annen etasje som var stor nok både til de musiserende og til det innbudte publikum.¹⁵ Petersen og Adolph Berg hevder at det musikalske selskap også var medvirkende ved feiringen av kongens fødselsdag den 9. oktober, et arrangement som “Bergens Byes Sexten Mænd” hadde invitert til, som også ble referert i Adresseavisen samme dato. Selskapet ble imidlertid ikke uttrykkelig nevnt, kun at

13. Hjalmar Christensen 1907, s. 62.

14. Jens Boalth var født i Kristiania i 1725, ble student i 1742 og avla teologisk embetseksamen i København i 1745. Deretter ble han ansatt som hører ved Christiania skole. I 1750 tok han magistergraden ved Københavns universitet. I 1756 ble han rektor ved latinskolen i Bergen. I 1761 fikk han tittel av kanselliråd, og i 1777 ble han utnevnt til justisråd. Boalth skal ha vært en fremragende skolemann, med en spesiell begavelse for språk, bl.a. snakket han gresk, latin, tysk, fransk, engelsk og italiensk. I sitt siste leveår studerte han russisk. Han fikk tidlig interesse for musikk, tegning og poesi, bl.a. gjennom vennskapet med dikteren Kristian Braunman Tullin. Studietiden i København hadde formodentlig også stor betydning for hans intellektuelle utvikling. Jf. Erichsen 1906, s. 142, Paulson 1927, s. 52/53 og Wiesener 1911.

15. Huset var nr. 18 i 17. rode. I 1766 var branntaksten 1500 rdlr. I branntakstprotokollen står det: “Petter Grewe 1 muuret Huus” verdi 1500 rdlr, “1 Kielder med Værelser og 2de Flygel Bygninger”, verdi 320 rdlr., plassert i “østre deel af Raadstue-Torvet”, dvs. rett overfor hjørnet hvor Vestre Skostrede møter Skostredet. Jf. SAB. Byfogd og byskriver i Bergen. Takseringsforretninger. Branntakstprotokoll nr 1, 1766, fol. 55a.

det under “musicalisk Concert” ble fremført en arie.¹⁶ Noen dager senere ble det imidlertid omtalt en gang til, etter en ny samling i Peter Greves hus 19. oktober, hvor flere arier var blitt fremført.¹⁷

Opprettelsen var muligens en så spesiell begivenhet at de første “konsertene” av den grunn ble referert i Adresseavisen. I de påfølgende år var det kun i forbindelse med kongelige begivenheter innen den representative offentlighetens tradisjon at selskapet ble omtalt i pressen. Første gang var i 1766, ved markeringen av Frederik Vs dødsfall. Ved minnegudstjenesten i Domkirken 18. mars ble “af det Musicaliske Sælskab opført en smuk vocal og instrumental Musik”, og dagen etter ble en vokal og instrumental sørgemusikk oppført av det musikalske selskap på katedralskolen.¹⁸ Neste gang var i 1769, da et “Synge-Stykke” ble “opført af det musicalske Sælskab i Bergen”, i anledning Christian VIIIs hjemkomst til København i 1769, etter hans store utenlandsreise.¹⁹ Disse spredte opplysningene samt tekster til noe av den musikken som ble fremført er de eneste kilder vi har fra selskapets første tid.

Til å begynne med må selskapet ha vært en forholdsvis løs sammenslutning, og behovet for en fastere organisasjon må ha meldt seg etter hvert. 25. november 1769 ble det holdt generalforsamling, og selskapet ble formelt stiftet. Det fikk offisielt navn, vedtok lover,²⁰ valgte tillitsmenn, inngikk avtale om konsertlokale og besluttet å anta medinteressenter. Fra da av ble det

16. Petersen 1901, s. 10; Adolph Berg 1945, s. 28.

17. BA. 21.10.1765.

18. Ibid. 31.03.1766. Ved den siste medvirket også stadsmusikanten, jf. kap. 2, (se fotnote 81, s. 63).

19. Ibid. 06.03.1769.

20. Det eksisterer ulike versjoner av lovene, som hadde 28 punkter i alt. Protokollen inneholder i fullstendig form punktene 1–17: “Copie af Selskabets Convention”. Av punkt 18 er kun første del gjengitt [s. 11]. På neste side kommer punkt 28. Ved første øyekast kan det derfor se ut som om flere sider mangler. Imidlertid henviser protokollen på [s. 21] til “Copie af de Paragrapher i Conventionen som andgaaer billetter og invitationen etc.”. Deretter omtales punktene 19, 21, 26 og 27 med henvisning til sidene 7 og 8, som ikke var protokollens sider, men sannsynligvis en trykt versjon av lovene. Protokollen mangler altså flere punkter. Berg og Mosbys bok *Musikkselskabet Harmonien* (1945) gjengir alle 28 punkter (s. 313–318). Denne versjonen avsluttes med følgende: “Dette at være ligelydende Gjenpart af Originalen, som Det harmoniske Selskabs Medlemmer ham [trolig feiltolkning av “have”] underskrevet, testerer den nu i Aaret 1772 værende Direction” (s. 318). Kilde er imidlertid ikke oppgitt. Berg og Mosby bygger antagelig på Johan Petersens bok “*Harmonien*” 1765–1900 (1901), hvor samme versjon er trykt som vedlegg. Petersen viser til at lovene ble trykt, “med røde bogstaver” (s. 16). Dette stemmer, jf. *Bibliotheka Bergensis*, sp. 207: *Convention imellem Det Harmoniske Selskab i Bergen. Vedtaget af Samtlige dets Medlemmer den 25de Novembris 1769*. Tilføyd “Trykket med rødt”. Den trykte førsteutgaven har det ikke vært mulig å finne. I statsarkivet i Bergen finnes imidlertid et håndskrevet eksemplar, en kopi, som inneholder alle 28 punkter. Det har følgende påskrift: “Dette at være liigelydende Gienpart af originalen som det Harmoniske Sælskabs Medlemmer have underskrevet testerer den nu i Aaret 1775 værende Direction. Paa sammes Veigne J: Boalth.” Eksemplaret befinner seg i Stiftamtmanden i Bergen. Brev fra politimesteren i Bergen. Lnr. 919, april 1775, s. 110–124. Innholdsmessig stemmer det i det store og hele overens med gjengivelsen i Petersen / Berg og Mosby, men skrivemåten i en del ord varierer i forhold til de trykte utgavene, noen ganger slik at meningen endres. Enkelte ord er utelatt i de trykte versjonene. De er altså ikke helt nøyaktige. Når lovene siteres i det følgende, brukes derfor statsarkivets eksemplar.

også ført protokoll.²¹ Alt tyder på at det var det opprinnelige selskapet som nå fikk en bedre organisering og ikke et nytt selskap som ble opprettet (se nedenfor).

Det råder en viss uklarhet med hensyn til selskapets offisielle betegnelse de første årene. I Adresseavisen ble det omtalt som “et musicalsk Sælskab” eller “det musicalske Selskab”, i *Norges musikkhistorie* som “Det Musicalske Selskab”.²² Ved generalforsamlingen i 1769 ble *Det Harmoniske Selskab* offisielt navn. Dette går klart frem både av protokollens tittelside og av lovene. Trolig var dette en godt forberedt betegnelse, som var innarbeidet og i vanlig bruk. Allerede i 1765 ble begrepet “harmoni” fremhevet i de arier som ble fremført ved de første sammenkomstene.²³ Punkt 1 i lovene tyder også på at betegnelsen “Det Harmoniske Selskab” kan ha vært brukt fra starten av:

Selskabet som med samtlige alle brave Folk i Bergen distingverede Sig ved een berømmelig Harmonie udi Aaret 1765, da een viss Disharmonie fra Naboe Lauget var til misfornøyelse [strilekrigen], har siiden den da skeede Sammentrædelse i følgende Aaringer saavel i den musikaliske som moraliske Harmonie, i almindelighed og sig Selv indbyrdes saa ønskelig stædse tiltaget, at det meget gerne vedtager Navn af det Harmoniske Sælskab, som nogle have behaget at tillægge det.²⁴

Boalth ble selskapets første direktør. Han var kanskje den enkeltperson som bidro mest til å fremme og realisere opplysningstidens idéer i Bergen (mer om dette nedenfor). Vi vet ikke hvor musikyndig han var. Som nevnt i kap. 3 er det ikke funnet kilder som viser om han spilte noe instrument. Det er også høyst usikkert om musikken ved Nykirkens innvielse i 1763 var skrevet av ham.²⁵ Derimot skrev han flere tekster til kantater som i årenes løp ble fremført i selskapet, spesielt ved markering av kongelige høytidsdager. Noen av disse ble gjengitt i Adresseavisen.²⁶ De fleste er holdt i tidens panegyriske, høystemte litterære stil.

Lover

Den løse organisasjonen som hadde eksistert siden 1765, hvor all organisering hadde hvilt på Boalth alene, må ha vært utilfredsstillende. Formaliseringen i 1769 var både et forsøk på å styrke driften og fordele byrdene på flere personer. Det synes klart at selskapet i Bergen ble dannet etter mønster fra lignende selskap i København, som Boalth kan ha stiftet bekjentskap med enten i studietiden eller senere: “[...] naar Selskabet i lighed med hvad som sker i Kiøbenhavn

21. UBB. Ms. 527a.

22. Vollsnes 2001, s. 335. Stiftelsesdatoen angis til 25. november 1765. Dette er en sammenblanding av dato for den formelle stiftelsen (generalforsamling 25. november 1769) og stiftelsesåret 1765.

23. Teksten til to av disse ariene er gjengitt i Petersen 1901, s. 9 og 12. Den første har fire, den andre tre strofer. Siste verselinje i alle syv strofer inneholder betegnelsen “Harmonie”. For Boalth var dette et nøkkelbegrep med en betydning som innbefattet både et musikalsk og et sosialt aspekt.

24. SAB. Stiftamtmanden i Bergen. Brev fra politimesteren i Bergen. Lnr. 919, april 1775, s. 110/111.

25. Meyer (1764) 1904, s. 239. Se også kap. 3, fotnote 184, s. 135.

26. Tekstene er også gjengitt i Petersens bok om Harmonien (1901).

og andre Stæder, andtager Interessentere.”²⁷ *Conventionen* eller lovene har likhetstrekk med tilsvarende både i *Det musicalske Societet* og *Det nye musikalske Selskab*. De innebar ikke bare en konsolidering, men en utvidelse av aktivitetsnivået, både for de musiserende eller “concerterende” medlemmer, og for de venner og musikkelskere som var inkludert i det opprinnelige selskapet. Lovene var forholdsvis detaljerte og gir et godt innblikk i den ideologi selskapet var fundert på. Punkt 2 inneholdt i konsentrert form noe av det mest grunnleggende:

Samme, som for nærværende Tiid kuns bestaar af concerterende Elskere af Musiqven, er nu bleven eenigt om, een bestandigere ugentlig Concert at udgiøre. Det bestrider Selv sine Udgifter, og til Concerten at anhøre ved Billetter, som efter Rummets beskaffenhed blant medlemmerne uddeeles, indbyder gandske uden betaling de saa anseelige blant Deresa Venner og bekiente, som eenhver med Rette kand forvisse sig om, at det samtlige Sælskab med Fornøyelse ønsker at see nærværende ved disse sine Øvelser og uskyldige Tiidsfordriv. Med det vil og for eftertiden være villig til at antage med Interessentere, som under een extenderet Convention eller nye Plan og vedtagende bestæmmelse maatte ville staae i nøyere Harmonie med Concerten til at bestriide Sælskabelige Udgifter, Musiqven vedkommende, som det Harmoniske Sælskab er alt for ærekiært til at ville opføre for betaling eller i nogen Slags Dependence, være sig af hvad Navn nævnes kand.²⁸

Det “formålsløse” ved selskapets musisering er tydelig både i dette punktet (“uskyldig Tiidsfordriv”) og i punkt 3: “[...] ligesom denne Samling til et uskyldigt og behageligt Maal at opnaae.”²⁹ Selskapets sammenkomster skulle utelukkende være til glede og fornøyelse, for dem som musiserte, og for publikum. Konsertene tjente vanligvis ikke representative formål og var heller ikke et forretningsforetagende hvor hensikten var å tjene penger.

Medlemmene besto av “concerterende Elskere af Musiqven”, dvs. liebhavere eller amatører som var blitt enige om å gi konsert hver uke. Bestemmelsen innebar sannsynligvis en mer regelmessig konsertaktivitet enn tidligere. Konsertene var imidlertid ikke offentlige. De var beregnet på medlemmene og deres familier, dessuten på venner og kjente innen visse regulerte grenser, men bare slike som “det samtlige Sælskab med Fornøyelse ønsker at see nærværende ved disse sine Øvelser og uskyldige Tiidsfordriv”. Slik ble konsertene forbeholdt en lukket sosial krets. Imidlertid var det aktuelt å utvide vedtektene og anta medinteressenter (abonnenter) for å få dekket utgiftene, og dette ble besluttet av generalforsamlingen. Medinteressentene måtte imidlertid også passe inn sosialt, “staae i nøyere Harmonie med Concerten”.

Betydningen av den sosiale harmoni ble særlig sterkt understreket i punkt 14, som handlet om antagelse av nye medlemmer. For det første måtte de foreslås av et allerede eksisterende medlem, og navn og stand måtte oppgis til sekretæren. Deretter skulle denne sondere om det var

27. UBB. Ms. 527a, [s. 19].

28. SAB. Stiftamtmanden i Bergen. Brev fra politimesteren i Bergen. Lnr. 919, april 1775, s. 111.

29. Ibid., s. 112.

stemning for å oppta flere medlemmer, om vedkommende ville kunne tenkes å bestå den prøve eller *Examen* som var nødvendig, og ikke minst:

[...] hvorvit [...] den proponerede kunde vinde samtlige Medlemmers Vota til Antagelse, thi Selskabet, som beflitter sig paa een fuldkommen Harmonie, vil for eftertiden ingen antage, som maatte disharmonere med dets forrige Medlemmer, til nogen deraf i Tiiden befrygtelig Uorden og Misforstaaelse.³⁰

Videre måtte det behandles med den “yderste Delicatesse” dersom noen “honet Homme” ikke ble antatt som medlem, f. eks. dersom vedkommende ikke besto den musikalske prøven.³¹ Hva denne besto i, er ikke spesifisert, men for strykerne kan det ha vært å spille en tuttistemme i en symfoni, slik senere vedtekter fastsatte. Det krevdes altså en viss musikalsk ferdighet for å kunne bli konserterende medlem, men selv om de musikalske kvalifikasjoner var tilstrekkelige, måtte de nyantagne også harmonere sosialt med de øvrige medlemmer.

Den sosiale kontroll ble gjennomført konsekvent og gjaldt ikke bare de musiserende medlemmene, men også tilhørerne. Dette fremgår av noen av de punktene som hadde med konsertbillettene å gjøre (punkt 20, 21 og 27). Samtlige medlemmer og medinteressenter fikk to billetter, den ene for seg selv, den andre for en venn, og begge kunne ta med en dame. I tillegg fikk hvert konserterende medlem en billett for seg alene. En invitert kunne imidlertid ikke overlate sin billett til noen annen. En harmonist kunne heller ikke overlate en billett “til nogen som maatte være til Disharmonie i et saa smukt Selskab, som det de samtlige Medlemmer ønske nærværende ved sin Concert, [...] hvorfor den ikke kan tiene til Entree for nogen Person, som Selskabet aabenbare [sic] Ville se skievt paa” (punkt 27).³² Konsertene var med andre ord beholdt den sosiale krets som selskapets medlemmer med familie og venner utgjorde, og lovene var nøye utformet for å sikre den ønskede sosiale harmoni, både blant de spillende og i forhold til publikum. Den sosiale siden av virksomheten var antagelig nesten like viktig som den musikalske. Likevel inneholdt lovene ingen punkter om andre former for selskapeleg samvær eller forlystelser, men dreide seg kun om “Concerten”, dvs. musiseringen og de praktiske sidene ved drift og administrasjon.

Som vist i punkt 2 hadde konsertene et ideelt formål. Dannelsesaspektet var det viktigste. De punktene som handlet om økonomi bekrefter at målsettingen ikke var økonomisk fortjeneste. Borgere spilte ikke for betaling. Det gjorde derimot stadsmusikanten og omreisende musikere, hvis sosiale anseelse ikke var særlig høy. Medlemmene måtte selv dekke kostnadene. Et even-

30. Ibid., s. 117.

31. Loc. cit.

32. Ibid., s. 123/124.

tuelt overskudd ville bli brukt “til Concertens Nødvendigheder at anskaffe” (punkt 9).³³ Det skulle altså investeres i selskapet og ikke deles ut blant medlemmene.

Utgiftene skulle holdes så lavt som mulig og ikke overstige 4 rdlr. per medlem per år. Når medlemstallet økte og det kanskje ble aktuelt med konserter hele året, måtte utgiftene helst ikke overskride 5 rdlr. per andel. “Imidlertid vil Selskabet altid viide at skionne paa musicaliske Virtuoters rette Priis og forekomme deres Udgifter saa vidt muelig (punkt 5).”³⁴ Hvorledes dette skal forstås, er ikke uten videre klart. En mulig tolkning er at det kan ha dreid seg om selskapets medvirkning ved konserter gitt av enkeltmusikere, f.eks. omreisende virtuoser. Vi vet at slike konserter forekom og at “harmonistene” deltok (jf. kap. 6). Kanskje selskapet bidro til å dekke musikernes utgifter ved slike arrangementer. Hvis driften medførte ekstra kostnader, måtte dette drøftes og vedtas av en ekstraordinær generalforsamling (punkt 10).

Ledelsen besto av Boalth som direktør og to inspektører. Disse hadde først og fremst ansvar for det som hadde med musikken å gjøre. Ved behov kunne det antas enda to inspektører, for å “paatage sig Ting, som i andre Henseender ved Concerten bliver at besørge” (punkt 6).³⁵ Det vanlige ser imidlertid ut til å ha vært to inspektører i tillegg til direktøren. Disse utgjorde selskapets direksjon. De skulle velges av generalforsamlingen, som skulle holdes 14 dager før *Michaelis*.³⁶ Inspektørene ble valgt hvert år, men det er ikke angitt hvor ofte direktøren skulle velges. Stemmerett hadde de konserterende medlemmer som betalte den årlige avgiften, og dessuten nye medlemmer (“intrædende Membra”, punkt 7).³⁷ Det skulle også velges sekretær, kasserer og konsertmester, som alle skulle stå i nær forbindelse med direksjonen (punkt 12). Foruten den årlige generalforsamling skulle det holdes kvartalsvise møter med forslag ”om hvad som til Concertens Nytte, Orden og Anseelse kand eragtes nødig” (punkt 8).³⁸

Konsertmesteren skulle altså velges og ikke ansettes. Det betydde sannsynligvis at han ble valgt blant medlemmene, og at han i utgangspunktet ikke ble betalt. Han skulle dirigere og disponere musikken (punkt 17). Sammen med en av inspektørene skulle han også ha ansvaret for oppbevaring av musikaliene i konsertsalen. Å være konsertmester ble ansett for å være et krevende verv:

Da der ved denne Post vil falde een Hoben Møye, vil Selskabet see derhen, at Concert Mesteren kunde assisteres af nogen dertil habil Musicus, og naar Concertens Tiltagelse maatte tillade det,

33. Ibid., s. 115.

34. Ibid., s. 113.

35. Loc. cit.

36. Mikkelsmesse var 29. september. Dagen var en viktig merkedag i folkelig tidsregning, jf. Imsen og Winge 1999, s. 285. Konsertsesongen startet etter denne dato.

37. SAB. Stiftamtmanden i Bergen. Brev fra politimesteren i Bergen. Lnr. 919, april 1775, s. 114.

38. Loc. cit.

være betænkt paa nogle Aggremens for enten den eene eller begge af de herved besværgede Venner.³⁹

Han ville altså kunne få assistanse av en “habil Musicus”, og begge ville senere kunne få en form for godtgjørelse. Assistenten ville sannsynligvis være en av byens yrkesmusikere, dvs. stadsmusikanten eller en av hans svenner.

Selskapet skulle gi ukentlige konserter som begynte kl. fem om ettermiddagen og varte “et Par Tiimers Tiid, eller noget meere naar man derom er eenig” (punkt 23).⁴⁰ Med ukentlige konserter av et orkester bestående av amatører kunne det ikke holdes mange prøver. I tillegg til selve konserten ble det holdt én prøve “til Giennemgaaelse af sværere Sager [...] og for at tjene dem, som ikke strax ville paatage sig et ubekient Partie” (punkt 24).⁴¹ Musikerne måtte altså være i stand til å spille fra bladet, og repertoaret måtte ha en vanskelighetsgrad som var overkommelig for amatører. Mye var antagelig preget av standardiserte klisjéer. Kvaliteten på fremførelsene kan ikke ha vært spesielt høy ut fra vår tids standard. Den ene prøven innebar trolig kun gjennomspilling med liten eller ingen vekt på innøving av detaljer og kunstnerisk utforming, men tolkning av musikken var trolig uvesentlig. Dette var imidlertid karakteristisk for tidens praksis generelt og gjaldt ikke spesielt for Bergen.

Medlemskap var forbeholdt menn. Det var ikke eksplisitt uttalt, men fremkom indirekte, bl.a. ved at medlemmer og inviterte kunne medbringe “en dame”. Kvinner spilte vanligvis ikke orkesterinstrumenter. De kunne heller ikke delta på egne vegne som medlemmer i selskapet, selv om det ganske sikkert fantes musiserende kvinner i byen som utfoldet seg i den intime familiekretsen med sang, harpe- eller klaverspill. Lovene omtalte imidlertid kun medlemmer som spilte et instrument (underforstått orkesterinstrument), jf. punkt 23, hvor det het at enhver *Musicus* måtte komme til konsertsalen i god tid før konserten begynte, “een halv Times Tiid, og heller meere end mindre [...]. Strax efter Ankomsten stæmmer eenhver sit Instrument efter Clavicembalet, for siiden at være des færdigere ved Concertens Begyndelse”.⁴² De aktuelle instrumentene var strykeinstrumenter og fløyte, som i tillegg til klaver var de meste vanlige amatørinstrumentene.

Når det gjaldt anskaffelse av musikalier, måtte hvert konserterende medlem forplikte seg til å forære selskapet “hver Sex Piecer helst Symphonier af nye og god Composition”, som skulle godkjennes av konsertmesteren.⁴³ De skulle ha giverens navn påført, og han kunne få dem til-

39. Ibid., s. 119.

40. Ibid., s. 122.

41. Loc. cit.

42. Loc. cit.

43. Ibid., s. 120.

bake ved langvarig avreise, mot å sørge for avskrift *in duplo* av de partier som selskapet ikke allerede hadde skrevet av. Man var altså først og fremst opptatt av tidens mest moderne instrumentale orkestersjanger: symfonien. Kanskje var muligheten for å få fremført symfonier med de beskjedne ressurser som fantes i byen en viktig drivkraft til at selskapet i det hele tatt ble dannet. Alle konserterende medlemmer hadde dessuten rett til å få skrevet av musikalier mot å dekke utgiftene (punkt 20). Lovene omtalte for øvrig kun instrumentale sjangre som symfonier og trioer etc. (punkt 18).

Selskapets “formålsløse” konserter var et nytt fenomen i det bergenske musikkliv, og lovene vitner om at både utøvere og publikum måtte oppdras: “Taushed og Stilhed ved Musiqven, i sær ved de fiinere Sagers Opførende, er saa nødvendig som det baade er de Exeqverende og Tilhørende den største Kiedsommelighed at disturberes (punkt 26).”⁴⁴ Det didaktiske kom til syne også i fremhevelsen av spesielle instrumentale sjangre, og i retningslinjene for hvorledes de musiserende skulle opptre ved forberedelse til konsertene.

Avslutningsvis kan det slås fast at lovene av 1769 synes å avspeile en for sin tid moderne estetisk grunnholdning, hvor musikken på en helt annen måte enn tidligere fremsto som autonom estetisk kunst. Å arrangere konserter var selskapets primære målsetting. Musikken var ikke knyttet til andre funksjoner enn at den skulle lyttes til. Instrumentalmusikken sto i fokus, med symfonien som den mest betydningsfulle sjanger. Tidens symfonier var skrevet i den følsomme og galante stil. Teknisk var ikke disse mer krevende enn at de kunne fremføres av amatører. Å finpusse fremførelsene til et kunstnerisk og teknisk høyt nivå var ikke mulig med et amatør-orkester og bare én prøve. Det var heller ikke hensikten. Det viktigste må ha vært å bli kjent med stadig nye verker for slik å utvide utøvernes og tilhørernes musikalske dannelse.

I prinsippet var selskapet åpent for alle, men et visst instrumentalt nivå var nødvendig for å bli tatt opp som konserterende medlem. Dette var ikke bare musikalsk, men også sosialt ekskluderende. Kun velsituerte borgere og embedsmenn hadde råd til instrumenter og til å betale for undervisning. Orkesterinstrumentene og den musikk som var forbundet med disse var dessuten et kulturelt anliggende for overklassen. Eksklusiviteten ble forsterket ved at konsertene var forbeholdt en lukket tilhørerkrets, med stor grad av sosial kontroll for å sikre “harmoni” innad i selskapet. Selv om konsertene var det primære, var det sosiale aspektet likevel ikke uvesentlig.

Selskapets interne konserter kan betraktes som et forstadium til offentlige konserter slik disse utviklet seg i løpet av 1800-tallet, eller kanskje et mellomstadium. Likesinnede borgere og embedsmenn slo seg sammen for å kunne utføre musikk som krevde mange utøvere og som i ut-

44. Ibid., s. 123.

gangspunktet var beregnet på større konsertsaler (symfonier og konserter). For å klare dette måtte amatørerne alliere seg med byens profesjonelle musikere, men det var liebhaverne som førte an. De innbød sine venner som publikum, men hadde behov for større konsertlokale enn private hjem kunne tilby. Derfor laget de en organisasjon og et formelt apparat som ved forente økonomiske krefter gjorde det mulig å skaffe til veie et egnet og stort nok lokale (se nedenfor) og betale for den musikalske ekspertise de ikke hadde selv. Samtidig sikret man seg at de musikalske og selskapelige aktiviteter ble avgrenset til den krets som selskapets medlemmer selv tilhørte. Konsertene hørte privatsfæren til, men var ikke begrenset til den intime familiefæren. Rammene for den var sprengt. Det gjaldt både selve konsertsituasjonen og de foretrukne musikalske sjangre (symfonier var for en stor del beregnet på den offentlige konsertsalen). I praksis innebar dette en utvidelse av den velstående kjernefamilies lukkede og avgrensede lille enhet til en større sosial krets, som utgjorde et mellomstadium i forhold til en åpen offentlighet hvor konsertene i prinsippet ville ha vært tilgjengelig for alle, men i praksis bare for dem som hadde hatt råd til å betale.⁴⁵

Selv om lovene i 1769 utelukkende omtalte instrumentale sjangre, er det et åpent spørsmål hva som i praksis ble fremført, og om selskapet lyktes i å leve opp til intensjonen om å prioritere instrumentalmusikken. Mye taler for at konsertene kan ha hatt svært varierte program med både vokale og instrumentale innslag, og med besetninger av varierende størrelse, fra orkester til kammermusikalske grupperinger. Sjangergrensene kunne dessuten være flytende. Kildematerialet fra de første årene er imidlertid svært sparsomt. Siden konsertene ikke var offentlige, ble de ikke annonsert, og protokollen inneholder nesten ingen opplysninger fra den første tiden, hverken om hyppighet eller program. Vi vet derfor heller ikke om målsettingen om ukentlige konserter ble oppfylt. Den viktigste kilden om konserter og repertoar fra denne tiden er Adresseavisen, fordi opptredener som hørte inn under den representative offentligheten ble omtalt der. Disse vil bli nærmere behandlet i kap. 6.

Musiserende medlemmer

Lovene av 1769 var først og fremst myntet på de musiserende medlemmene: “Conventionen som fornemelig vedkommer de concerterende Musici og Medlemmer eller et vist indskrænket andtall Venner som deele en hoben Møye og Bekostning mellem sig”, het det i referatet fra generalforsamlingen 25. november.⁴⁶

45. Enkelte uttalelser tyder på at det dramatiske selskap kan ha betraktet sine interne forestillinger i 1790-årene som “offentlige”, jf. drøfting av offentlighetsbegrepet i kap. 5. Harmonistene kan ha hatt samme oppfatning om sine konserter, men kildene har ingen opplysninger om dette.

46. UBB. Ms. 527a, [s. 18].

Hvem var de “concerterende Musici”? Det eksisterer ingen medlemsfortegnelser fra denne perioden, men vi kjenner likevel noen navn. Det var personer som enten underskrev protokollen eller ble omtalt i den, og som med få unntak hørte til byens kondisjonerte. De første underskriverne var (foruten Boalth) von Gottberck, Claus Fasting, Iver Bredahl, Hans Tanch, Niels Haslund (Edvard Griegs oldefar), A. Meyer og Undahl. Det var disse som vedtok lovene. Jens Kobro, i hvis hus møtet ble holdt, skrev ikke under, men han må kunne regnes som medlem fra starten. Den første direksjon ble Boalth, von Gottberck og Fasting. Sistnevnte var trolig en nøkkelperson i saker som hadde med det musikalske å gjøre. Bredahl ble valgt til sekretær, Tanch til kasserer og Benjamin Ohle til konsertmester. Undahl, Meyer og Haslund ble valgt til “Confidens de la Direction et du Concer[t]”⁴⁷ sammen med Ludvig Rennord og Stempler Riese. Hverken Ohle, Rennord eller Riese kan ha vært til stede, siden de ikke var blant underskriverne.

Hvilken yrkesbakgrunn hadde disse mennene? (Vi kan også ta med Anders Dischingtun, som sto for leie av konsertsal, se neste side). Gottberck var offiser, Rennord (f. 1742) ble senere sorensskriver i Sunnfjord, Fasting (f. 1746) var prestesønn og student, Undahl (f. 1747) var også student (faren var offiser, se for øvrig kap. 3, s. 98), Bredahl, Kobro (f. 1744), Tanch (f. 1742) og Haslund (f. ca. 1747) var kjøpmenn, og Ohle var kantor og organist (f.år ukjent). Rises og A. Meyers yrker er ukjent. Fasting, Kobro, Tanch, Undahl og Rennord var født i Bergen, muligens også Meyer. Boalth, von Gottberck og Haslund var innflyttere, antagelig også Bredahl og Riese. Boalth kom fra Christiania og hadde studert i København. Haslund var født i Aalborg. Hvor de øvrige kom fra, vet vi ikke. Flere av navnene tyder på et opprinnelig tysk opphav. Det gjelder både Gottberck, Fasting og Tanch, men også Meyer, Bredahl og Undahl. Ohle er den eneste vi vet var født tysk. De fleste ser ut til å ha vært unge menn. Boalth var 44 år, Ohle kan ha vært omtrent like gammel (han kom som kjent med hustru og to mindreårige barn til byen i 1750, jf. kap. 3), og alderen på de øvrige som vi kjenner fødselsåret til varierte mellom 22 og 27 år.⁴⁸

47. Dette vervet var ikke omtalt i lovene.

48. Digitalarkivet har personopplysninger om noen av disse. Andreas Undahls foreldre hørte til Maria-kirken. Moren var tysk. Iver Bredahl giftet seg i Bergen i 1779 med en tysk enke. Haslund giftet seg i desember 1775 med jomfru Catharina Hedvig Kierumgaard. Da han døde i 1785, ble alderen oppgitt til 38 år. Han må ha vært født omkring 1747. Jf. DA. *Døpte i Bergen 1668–1815*. 15.09.2003; *Vigde i Bergen 1663–1816*. 15.09.2003; *Døde i Bergen 1668–1815*. 15.09.2003; *Elevprotokollen for Bergen Katedralskole 1749–1867*. 15.09.2003. Også Bergen borgerbok gir verdifulle opplysninger. Hans Tanch kan ha vært barnebarn av Hans Tanck fra Lüneburg, som fikk borgerskap som kjøpmann i Bergen i 1711. Jens Kobro fikk borgerbrev som kjøpmann i 1778. Han var sønn av skipper Johan Kobro, født i Bergen, som fikk borgerskap i 1739. En Gregorius Kobroe fra København, kjøpmann fikk borgerskap i 1698. Haslund var født i Aalborg og fikk borgerskap som krambodhandler i 1776. En Anders Desingthun, født på St. Croix i Vestindia, fikk borgerskap som kjøpmann i 1796. Jf. Nicolaysen 1878, s. 127, 140 og 177; og Wiesener 1923, s. 78, 86 og 182. Hvilken Meyer det her dreide seg om, er ikke mulig å avgjøre. Meyer var et svært vanlig navn i byen.

Sannsynligvis hadde selskapet omkring 1770 flere musiserende medlemmer enn de som er nevnt her. Anders Dischingtun skrev f.eks. under på leieavtalen om konsertsal, som ble inngått samtidig med den første generalforsamlingen. Adresseavisen hadde dessuten en notis i februar 1770 i anledning feiringen av kongens fødselsdag, hvor hvor hyrdespillet *Pans Fest* av Claus Fasting ble fremført. Antallet “concerterende” ble i avisen angitt til “henved 30 Musikelskende af adskillige Stænder” (se også s. 169).⁴⁹ De medvirkende her kan ikke bare ha vært instrumentaler. *Pans Fest* krevde også vokale utøvere, hvorav noen må ha vært kvinner. Opplysninger om hvem musikerne var finnes imidlertid ikke i kildene, heller ikke hvilke instrumenter de spilte, eller om de sang. I avisreferatet fra markeringen av kongens fødselsdag i 1772 ble medlemmene inndelt i stender: “Militaires, Studerende, Embeds, og Handelsmænd.”⁵⁰

De første årene etter stiftelsesmøtet (til og med 1777) skrev selskapets direksjon på tre personer vanligvis under i protokollen. Et unntak var i 1773, da alle tilstedeværende medlemmer forpliktet seg ved sine underskrifter til at kassereren, som skrev under leiekontrakt om ny konsertsal på selskapets vegne, ikke skulle lide økonomisk tap.⁵¹ Et annet unntak var i 1777, da Boalth truet med å slutte som direktør (se nedenfor).⁵² Ved de årlige generalforsamlinger ble vanligvis hverken antallet eller navn på de tilstedeværende angitt.

Fra 1783 ble det imidlertid vanlig med flere underskrifter, fra fem til syv. I 1792 skrev samtlige tilstedeværende ved generalforsamlingen for første gang under i protokollen, åtte personer i alt. I årene frem mot århundreskiftet var praksis trolig likedan. Antall underskrifter varierte mellom syv og fjorten. Følgende personer går igjen og utgjorde sannsynligvis de musiserende medlemmers indre kjerne: Kobro, M.G. Ohl, Dynner, Bøschen, Friele, Fridr. Meyer, Grip, Abraham Norman, Prom, John Grieg, M. Monclair og McFarlane. I slutten av 1790-årene dukket Henrich Meyer og Gottfried Bohr opp. Nesten samtlige navn angir utenlandsk opprinnelse, men flere var født i Bergen, f.eks. Bøschen og Henrich Meyer, som begge ble sentrale medlemmer etter århundreskiftet. Monclair, McFarlane og Bohr var innflyttere. Selskapet kan imidlertid ha hatt flere musiserende medlemmer enn de som var til stede ved generalforsamlin-

49. BA. 05. 02.1770. Stykket hadde flere kvinneroller. Nærmere omtale av stykket følger under avsnittet om Claus Fasting (se s. 190).

50. Ibid. 17.02.1772.

51. De tilstedeværende underskrivere var Boalth, von Gottberck, Levetzau, Fr. a. de Fine, Dechezaults, Mund (trolig etatsråd Fr. Mund, ikke organisten), Heiberg, Valentinsen, Hoe, Jesper de Fine, Garman, Ross, A. de Fine, J. de Fine, Haslund, Midelthø og Bredal – 17 personer i alt. Antall musiserende medlemmer må altså ha vært minst 17 på denne tiden. Også mange av disse navnene tyder på utenlandsk opprinnelse.

52. Ved dette møtet var Fasting, Haslund, Kobro, Wallace og M.G. Ohl til stede. Referatet bemerker at dette var et “[rin]ge Andtal”. De tre førstnevnte hørte til selskapets indre krets. Fasting var nettopp kommet tilbake etter et lengre opphold i København, Haslund var konsertmester, og Kobro var med i direksjonen, jf. UBB. Ms. 527a, [s. 42].

gene.⁵³ Dette kommer jeg tilbake til ved gjennomgang av driften frem til århundreskiftet. Boalth skal for øvrig ha rekruttert musiserende medlemmer blant latinskolens elever. Ifølge Erichsen fikk musikalske “mesterlektianere” adgang til å bli medlemmer i hans rektortid.⁵⁴

Hvilke instrumenter harmonistene spilte finnes det få opplysninger om. Fasting var antagelig cembalist, i hvert fall fra 1777 til han døde i 1791 (mer om Fasting nedenfor). Henrich Meyer ble kjent som en fremragende sanger. Herman Grip spilte fløyte.⁵⁵ Bøschen kan ha spilt cembalo etter Fasting,⁵⁶ men også fiolin, eller muligens fløyte (se kap. 8, fotnote 57, s. 301). Bohr ble medlem straks etter sin ankomst til byen i 1797. Også han kan ha spilt cembalo, men det er ikke sikkert orkestret omkring 1800 fremdeles brukte generalbassledsagelse på klaver. Da det dramatiske selskap ble opprettet i 1794, ble det inngått et samarbeid med det harmoniske akademi som viste at orkestret på dette tidspunktet brukte generalbassinstrumentet pantaleon (se kap. 5), men det er uvisst hvor lenge dette varte. Det er mer sannsynlig at Bohr spilte fiolin eller cello (jf. kap. 9). Både Bohr og Bøschen var dessuten svært sanginteresserte. Ohl kan også ha vært den som utførte generalbassens klaverstemme. Ved slutten av århundret var altså to av byens daværende organister og én fremtidig organist (Bøschen) musiserende medlemmer i selskapet. Selskapet ser ikke ut til å ha engasjert organist mot betaling til generalbassspill. Denne funksjonen var medlemmene i stand til å fylle selv. Det samme var tilfelle i det dramatiske selskap, jf. kap. 5. I Trondheim derimot ble kantor Schreiber engasjert av det musikalske selskap i 1786 for å akkompagnere og spille obligat på klaver “naar forlanges”.⁵⁷ De eneste musikere som ble lønnet var stadsmusikantens folk og noen av konsertmestrene (se nedenfor). Sammen med Fasting og organistene var det disse som utgjorde selskapets musikalske ekspertise. Fasting var å betrakte som liebhaver fordi han ikke hadde musikken som yrke, men han var antagelig minst like musikkyndig som flere av kjennerne.

53. Borgerboken har opplysninger om enkelte av medlemmene. Abraham Norman, Friderich Bøschen og Herman Grip var født i Bergen og fikk borgerskap som kjøpmenn i henholdsvis 1778, 1796 og 1797. En Jacob Prom, født i Moss, fikk borgerskap som kjøpmann i 1789. John Grieg var født i Bergen og fikk borgerskap som kjøpmann i 1799. Han var Edvard Griegs farfar, gift med Niels Haslunds datter Regine. Fridr. Meyer er mer problematisk. Meyer var et svært vanlig Bergensnavn på denne tiden. En Friderich Meyer, født i Bergen, fikk borgerskap som “Kontoirs Egenhandler og Kiøbmand” i 1789, men om det var denne Meyer som var medlem, er vanskelig å si. Jf. Wiesener 1923, s. 88, 138, 139, 179, 183 og 199. Dynner var eier av Løveapoteket, som sin far og bestefar, jf. Daae 1898, s. 43/44. Friele, Monclair og McFarlane tilhørte bergenske kjøpmannsfamilier.

54. Erichsen 1906, s. 144. Den senere Eidsvollsmann og sogneprest i Nykirken, Hans Jacob Grøgaard, som var elev ved latinskolen fra 1775 til 1781, var et eksempel på dette: “Forbindelsen med og Hengivenheden for Rector Boalth har muligens givet hans Fløitetoner, der allerede tidligen lod sig høre, den renere Lyd, som gjorde ham, medens han endnu var i Mesterlektien, til Medlem af det musikalske Selskab i Bergen.” Jf. Neumann 1836, s. 5. Se også kap. 3, s. 136.

55. Jf. Bing 1945, s. 67.

56. Bøschen ble omtalt i protokollen første gang i 1791, samme år som Fasting døde.

57. Sivertsen 1975, s. 78.

Medinteressenter

Protokollen viser at beslutningen om å anta medinteressenter (abonnenter) ble tatt allerede på generalforsamlingen i november 1769. Før dette hadde selskapet bestått kun av musiserende medlemmer. Lovene fikk en tilføyelse om medinteressenter, og denne var bebudet i flere av punktene. Vedtaket om abonnenter ble sannsynligvis gjort for å sikre økonomien og for å finansiere konsertsalen, men kan også ha vært motivert ut fra ønsket om å gjøre konsertene tilgjengelig for flere. Det opprinnelige selskapet besto av de “concerterende” pluss familie og venner og andre musikkelskere, som ble invitert til konsertene. Imidlertid hadde flere ytret ønske om å ta del i aktivitetene uten å være avhengig av å bli invitert, slik at de “kunde baade selv naar de behagede andhøre Selskabets Concert og tillige til samme invitere en anden Ven”.⁵⁸ Denne måten å organisere virksomheten på var ikke spesiell for Bergen, jf. Boalths redegjørelse:

[...] men hendsigten kan opnaaes naar Selskabet i lighed med hvad som sker i Kiøbenhavn og andre Stæder, andtager Interessentere som uden at bebyrdes med nogen videre Møye eller andsvar, og uden all anden relation til Selskabet end den, at andhøre Concerten, som ved varer et par timers tiid concurrere til Concertens Vedligeholdelse ved at tilskyde en vedtagen contingent i rette tiide og ikke anderledes være forbunden end at kunde udgaae uden minste fortrydelse fra Interessentskabet naar saadant forsætt een Termin eller saa kaldet Vinterkvartal forud bliver tilkiende givet.⁵⁹

Interessentene skulle kun være tilhørere og ikke ha andre forpliktelser enn å betale den vedtatte kontingenten, som gjaldt for hele sesongen. Om de ønsket å forlate selskapet, skulle det gjøres før neste sesongs begynnelse. Som vedtekter for medinteressentene ble det brukt de regler eller den “Invitation” selskapet fungerte etter høsten 1769, før lovene ble vedtatt. Punkt 1 fastsatte at selskapet ikke skulle bestå av et bestemt antall personer, men “af saa mange, som behager at være Medlemmer af samme og Planen forevises”.⁶⁰ Kontingenten var 4 rdlr. for hele vinteren. Enhver interessent fikk antagelig to billetter, én for sin egen person, og én for en venn.⁶¹ Spørsmålet om antall billetter for medinteressentene er imidlertid ikke helt entydig. Reglene inneholdt f. eks. ingen opplysninger om damer. Sannsynligvis kunne begge interessenter medbringe en dame. Etter å ha gitt retningslinjer for hvordan man kunne bli interessent, het det videre i protokollen: “[...] hvorefter en saadan Ven [dvs. interessent] vorder forsynet med billet for sin Per-

58. UBB. Ms. 527a, [s. 18].

59. Ibid., [s. 19].

60. Loc. cit.

61. Ibid., [s. 20]. Adolph Berg har en formulering angående dette punktet som gir en litt annen mening: “Enhver [...] bekommer 2de Billetter, en for sin egen Person og en anden for sin Dame.” (s. 35). Jeg synes Berg har en noe fri tolkning av teksten. I protokollen står følgende: “Enhver [...] bekommer 2^{de} Billetter [...] for] sin egen Person og en anden for sin V[en].” Første bokstav i siste ord er en tydelig “V” og ikke “D”.

son og underrettes om, hvordan med den anden billet for en indbuden Ven beqvemeligst kan forholdes.”⁶²

Ettersom det ikke er bevart hverken medlemsfortegnelser eller regnskapsbøker er det umulig å vite hvilke eller hvor mange interessenter selskapet hadde, hverken de første årene eller senere. Protokollen gir imidlertid fra 1791 en omtrentlig pekepinn i referatene fra de årlige generalforsamlingene. Selskapet var avhengig av at et minsteantall tegnet seg før sesongens begynnelse. Hvis abonnentene ble for få, ville det økonomiske fundamentet bli for svakt til at konsertene kunne fortsette. De oppgitte tall er imidlertid ikke nøyaktige, fordi flere interessenter gjerne kom til etter hvert (mer om dette nedenfor).

Konsertmestre

Orkesterledelsen i europeiske orkestre utover på 1700-tallet ble vanligvis besørget enten av generalbassens klaverspiller, eller av den ledende førstefiolinisten, ofte kalt anføreren eller konsertmesteren. Haydn dirigerte sannsynligvis fra fiolinpulten i Esterháza, men i London var det fremdeles i 1790-årene vanlig med ledelse fra klaveret. Førstefiolinisten ble imidlertid mer og mer vanlig som musikalsk leder utover i siste halvdel av 1700-tallet.⁶³

I henhold til selskapets lover skulle konsertmesteren dirigere og disponere musikken samt oppbevare musikaliene, og fordi det var et krevende verv ville han kunne assisteres “af nogen dertil habil Musicus”. I utgangspunktet var ingen av vervene betalt, men når økonomien ble bedre (“naar Concertens Tiltagelse maatte tillade det”), ville den ene eller begge kunne bli påskjønnnet for sitt arbeid.⁶⁴

Hvem var konsertmestrene? Ifølge Adolph Berg var den første Samuel Lind, som døde i 1770, 48 år gammel. Den neste var Benjamin Ohle, som ble ansatt i 1769, fungerte i ca. fem måneder og ble etterfulgt av Niels Haslund.⁶⁵ At Haslund etterfulgte Ohle i 1770 er temmelig

62. Ibid., [s. 21]. Denne setningen er utelatt hos Adolph Berg. De musiserende medlemmer ville senere kunne få en separat billett for seg selv i tillegg. I statsarkivets eksemplar av lovene står det i punkt 20: “[...] tillige naar Rummet vil tillade det, at samtlige Medlemmer og Med-Interresenter [sic] kand faae hver tvende Billetter, een for sig og een anden for en Ven, som begge kand medføre En Dame, da, skal saadan, som førbemelt, concerterende Medlem erholde nok en særdeeles Billet til Entree for Sig dog alleene, og imidlertid blant sine Venner kand disponere begge de andre Billetter til Chapeau og Dame.” Jf. SAB. Stiftamtmanden i Bergen. Brev fra politimesteren i Bergen. Lnr. 919, april 1775, s. 120/121.

63. Williams og Ledbetter, 09.02.2004; Spitzer og Zaslaw, 24.11.2003.

64. SAB. Stiftamtmanden i Bergen. Brev fra politimesteren i Bergen. Lnr. 919, april 1775, s. 107.

65. Adolph Berg 1945, s. 32. I Emil Jessens bok *Musikkselskabet Harmoniens dirigenter i 150 aar* (1919) nevnes ikke Lind i det hele tatt. Jessen hadde tilgang til den eldste protokollen, men han har ikke oppgitt Adresseavisen som kilde. Om Ohle heter det hos Jessen at han fungerte kun én sesong og at hans engasjement sannsynligvis kun var “en foreløbig foranstaltning, indtil en for stillingen egnet mand kunde ansættes for længere tid” (s. 9). Dette var en åpenbar feilslutning. Ohle døde bare fem måneder etter at han var blitt valgt.

sikkert. Imidlertid er det usikkerhet forbundet med de to første, ikke hvem de var, men hvilken status de hadde, og når de fungerte. Kildematerialet om disse forholdene er svært sparsomt.

Før 1769 har vi ingen opplysninger om selskapets konsertmester overhodet. I Haslunds annonse i Adresseavisen i januar 1771 om salg av avdøde Samuel Linds musikalier ble Lind titulert “konsertmester”, hvilket kan tyde på at han hadde denne status da han døde.⁶⁶ Ved generalforsamlingen i november 1769 ble kantor Benjamin Ohle valgt til konsertmester. Dette behøver imidlertid ikke å bety at han, i likhet med de øvrige tillitsmenn som ble valgt ved samme anledning, ikke kan ha fungert i vervet tidligere. Det vi vet helt sikkert, er at han var konsertmester fra valget og til han døde i april året etter. Protokollen har imidlertid en interessant formulering i forbindelse med Haslunds valg som Ohles etterfølger 24. november 1770:

[...] udi afgangne Cantor Ohles Stæd var tilforn P plurima udvalgt M^r Haslund til det Harmoniske Selskabs ConcertMester hvilken declarerede at vilde Selv for det første bestride dene [sic] Møye uden nogen anden adjungeret hvorføre ingen for nærværende tid blev andtagen i den nys afgangne adjungerede Concert Mester Samuel Linds Stæd.⁶⁷

Dette tyder som allerede nevnt i kap. 2 på at Samuel Lind tidligere hadde vært assisterende konsertmester. Sitatet kan også gi inntrykk av at han fungerte nesten til sin død, men han kan ha sluttet tidligere på grunn av sykdom. Haslund var antagelig konsertmester fra begynnelsen av sesongen 1770–71, men ble først valgt formelt ved generalforsamlingen senere på høsten.

Hvem som var selskapets konsertmester fra starten, er derfor umulig å si med sikkerhet. Etter min oppfatning er det mer sannsynlig at det var Ohle enn Lind. Som kantor (fra 1766) ledet Ohle sangundervisningen ved latinskolen, og han arbeidet for å bedre figuralmusikken i kirken. Når det ble fremført større kirkemusikalske verk, ledet han ensembler som besto av både vokale og instrumentale utøvere. Han “dirigerte” etter alt å dømme ved å utføre generalbasstemmen fra cembaloet, slik vanlig praksis var mange steder. Ohle hadde erfaring med musikalsk ledelse. Han hadde dessuten høyere sosial status enn Lind, som kun var musikantsvenn, selv om han må ha vært en dyktig sådan (jf. kap. 2). Med Ohle som “concertmester” eller dirigent ved klaveret, kan Lind ha fungert som “adjungeret”, dvs. som leder av strykergruppen i orkestret.

Et annet argument som peker i retning av at Ohle kan ha vært konsertmester de første årene, er opplysninger om selskapets medvirkning ved musikk i kirkelig sammenheng, f.eks. markeringen av Frederik Vs bisettelse 18. mars 1766: “Før og efter Prædiken blev i Domkirken af det Musicaliske Sælskab opført en smuk vocal og instrumental Musik.”⁶⁸ Kantor var leder av kirkemusikken. På dette tidspunktet var Ohle enda ikke utnevnt. Det skjedde først 23. juni samme

66. BA. 28.01.1771. Se annonseteksten i kap. 2, s. 57.

67. UBB. Ms. 527a, [s. 23]. Lind ble begravet 16. november 1770. Se kap. 2, fotnote 89, s. 54.

68. BA. 31.03.1766. Se også fotnote 18, s. 152.

år. Forrige kantor, Diderich Warncke, var imidlertid død da begivenheten fant sted.⁶⁹ Sannsynligvis var Ohle konstituert. Dagen etter ble den avdøde kongen først minnet på *Seminarium Fredericianum*, og deretter på latinskolen:

[...] og af Stads Musicant Bonni samt den betienende brave Cantor blev opført en behagelig instrumental og vocal Musique. Samme dag blev paa Cathedral Skolen af det musicalske Selskab opført en vocal og instrumental Sørge Musique, hvortil Texte saavel som til den foregaaende Dag i Domkirken opførte var forfatted af Skolens Rector Hr. Cancellie-Raad Boalth.⁷⁰

Uttrykket “den betienende Cantor” viser at en person fungerte i embetet. Dette var sannsynligvis Ohle. At det harmoniske selskap ble brukt i kirken, tyder også på nær forbindelse til kantor, selv om Boalth som selskapets direktør, latinskolens rektor og kantors overordnede kanskje var det mest avgjørende bindeledd mellom kirken og selskapet. Medvirkning ved pasjonsmusikken i påskehøytiden vitner for øvrig også om nære relasjoner mellom kantor og selskapet. Kanskje var dette allerede blitt en tradisjon. I begynnelsen av 1771, dvs. etter at Ohle var død, het det i et møtereferat: “Videre blev handlet om Passions Musiqven for dette Aar at opføre, hvilket per plurima blev vedtaget.”⁷¹ Formuleringen tyder på at dette ikke var første gang. Tidligere deltagelse i pasjonsmusikken må ha skjedd under Ohles musikalske ledelse.

Haslund var konsertmester fra 1770 til han døde i 1785. Vi vet ikke hvilket år han kom til byen. Det må imidlertid ha skjedd før generalforsamlingen i 1769. Han hørte i en årrekke til selskapets mest betydningsfulle medlemmer. I flere år fungerte han også som kasserer. Da han overtok som konsertmester, var han bare 23 år gammel. Han ønsket til å begynne med ingen “adjungeret” og hadde muligens vervet alene en tid fremover, men høsten 1772 ser det ut til at han kan ha hatt en assistent (se s. 175). Haslund hørte til selskapets dilettanter, men må ha vært en meget dyktig mann. Som anerkjennelse for sin innsats fikk han i 1776 en gullmedalje med følgende innskrift: “Nic Haslundio artis iam suae Roscio. Et jam heic sua merces, Virtutis vere Harmoniae. Anno 1776.”⁷² Da han døde i 1785, skrev en innsender i Adresseavisen: “Blandt os fortiente Han med rette Navn af en Virtuoso, Ey allene formedelst Sin udmærkede Færdighed i Tone-Kunsten, men end meget meere formedelst Sit ømme Hierte, sin opklarede Forstand, Sin gode Smag.”⁷³

69. “Den 23de Juni [...] har Hr. Biskop Arentz beskikket Hr. Benjamin Ohle, Organiste ved Stadens Nykirke til Cantor her i Staden.” Jf. BA. 28.07.1766. Warncke ble begravet 8. februar 1766, jf. DA. *Burials in Bergen 1668–1815*. 26.09.2003.

70. BA. 31.03.1766.

71. UBB. Ms. 527a, [s. 23].

72. “Niels Haslund, som allerede er en Roscius [berømt romersk skuespiller] i sin kunst. Og nu faar han her sin løn. I sandhed Harmoniens Dyd.” Etter Jessen 1919, s. 10.

73. BA. 14.05.1785.

Jessen viser til en beskrivelse av Haslund som et av selskapets “ældste og dueligste medlemmer” og hevder at dette var nok et bevis på hans høye anseelse.⁷⁴ Det er imidlertid usikkert om denne beskrivelsen virkelig gjaldt Haslund. Den stammer fra en innførsel i protokollen høsten 1785 og viser til en konflikt i selskapet, men ingen navn er nevnt:

Hvad der siden ovenstaaende dato [1. oktober 1783] til underskrevne er foregaaet med Akademiet, saavel i Henseende til en nødsaget Process med en af dets ældste og dueligste Medlemmer, som i Henseende til Aarsagen dertil, finder Akademiet ufornoden at inddrage i nærværende Protokol, men i den Stæd forbeholder sig at henlegge en paalidelig og fuldstændig Historie over denne Sag i Akademiets Arkiv [...].⁷⁵

Saken kan ha dreid seg om Haslund, men ikke nødvendigvis. Han var utvilsomt et av selskapets dyktigste medlemmer. “Eldste medlem” kan imidlertid tolkes på to måter: at vedkommende hadde vært medlem lenge, eller at han var en gammel mann. Haslund var ingen gammel mann, men hadde vært medlem lenge. Vi vet ikke hvilken tolkning som er korrekt i dette tilfellet. Vi vet heller ikke hva saken gjaldt, siden selskapets arkiv er forsvunnet. Jessen nevner også at det i 1784 var en uoverensstemmelse mellom Haslund og selskapet, at man ikke vet hva den besto i, og at det ser ut som om han sluttet da. Hvis denne saken hadde med ham å gjøre, handlet det sannsynligvis om kasserervervet, som han hadde hatt i mange år (mer om dette nedenfor). Saken kan også ha dreid seg om et annet medlem.

Haslund døde våren 1785 bare 38 år gammel. Etter ham overtok Ole Rødder som konsertmester. Som vist i kap. 2 hadde han sannsynligvis fungert som “adjungeret” siden høsten 1783. Rødder var antagelig den første lønnede konsertmester, eller den første vi helt sikkert vet ble lønnet.⁷⁶ Til forskjell fra Haslund var han yrkesmusiker og må ha vært en meget dyktig fiolinist. Rødders forhold til selskapet, eller “de frivillige harmonisters akademi” som det het på denne tiden, er redegjort for i kap. 2 og vil bli utdypet nærmere nedenfor. Han var konsertmester til 1805, men ble de siste årene i praksis erstattet av fiolinisten Johan Henrich Paulson, som kom til Bergen første gang i 1799 (se også kap. 6, 9, 10 og 11).

Drift

Jeg synes det er hensiktsmessig å dele perioden fra 1765 til århundreskiftet i tre ulike tidsavsnitt. Det første går frem til 1777, hvor selskapet ser ut til nesten å ha gått i stå. Det andre omfatter

74. Jessen 1919, s. 10.

75. UBB. Ms. 527a, [s. 46]. Sitatet er gjengitt hos Berg, men har flere skrivefeil, og innledningen er ikke korrekt. Datoen i Bergs gjengivelse (23. september) står ikke i protokollen, jf. Adolph Berg 1945, s. 47. Fra 1775 het selskapet for øvrig *De frivillige harmonisters akademi* (se s. 174).

76. Kontraktene med Rødder er gjengitt i protokollen og forsynt med hans underskrift.

tiden fra 1777 til 1783, hvor virksomheten langt på vei synes å ha gått på sparebluss. Det tredje omfatter årene fra 1783 til århundreskiftet, da aktiviteten tok seg opp igjen.

Perioden 1765–77

Som nevnt ble selskapet de første årene, bortsett fra selve stiftelsen i 1765, så å si kun omtalt i Adresseavisen ved markering av kongelige begivenheter og offisielle festligheter. Dermed fikk det fra starten en viktig funksjon i den representative offentligheten. Denne praksisen fortsatte utover på slutten av 1700-tallet og videre inn i neste århundre. Etter den formelle stiftelsen i 1769 inneholdt protokollen i tiden fremover nesten bare referat fra generalforsamlinger og enkelte kvartalsvise møter. Et par opplysninger om medvirkning ved pasjonsmusikk hørte til sjeldenhetene.

En av de viktigste sakene ved den formelle stiftelsen i 1769 var spørsmålet om konsertsal. Adolph Berg hevder at konsertene inntil 1769 ble holdt i herberget Altona.⁷⁷ Dette er ikke riktig. Vi vet ikke om selskapet hadde noen fast konsertsal de første årene. De to første musikalske sammenkomstene fant som kjent sted i Peter Greves hus nær Rådstueplass. Andre lokaler fra denne tiden kjenner vi ikke, unntatt de spesielle ved sørgehøytidelighetene i 1766, hvor selskapet medvirket i Domkirken og på katedralskolen.

Generalforsamlingen i 1769 ble imidlertid holdt i “Mons^f Jens Kobros Sahl ved Smidts Almændingen, hvor Concerten for denne Vinter var begyndt ugentlig at opføres”.⁷⁸ Kobros hus ble altså brukt som konsertlokale høsten 1769, men vi har ikke kilder som opplyser når dette startet. Huset var trolig for lite for den aktiviteten det nå ble lagt opp til. Samtidig med generalforsamlingen, 25. november, ble det inngått avtale med madam Teting om leie av den store salen i hennes hus på hjørnet av Strandgaten og Murallmenningen, rode 6, nr. 53. For 50 rdlr. årlig kunne harmonistene benytte salen og sette rommet i stand slik de ønsket. Første konsert fant sted 6. desember 1769.⁷⁹

Ifølge Berg “hadde selskapet nå fått et prektig lokale, hvor det med stor bekostning innrettet et rommelig orkesterrom, benkerader for et stort publikum og vakkert utstyr. Taket i den store

77. Adolph Berg 1945, s. 36. Bergs kilde var antagelig Petersen 1901, s. 14. Konsertsalen i Altona ble ikke brukt før senere.

78. UBB. Ms. 527a, [s. 1]. “Smidts Almændingen” er av Adolph Berg tolket som Smørsallmenningen. I Adresseavisen i 1771 ble Kobros hus plassert på “Smeds-Almændingen” (Ms. 527a, [s. 23]). Ifølge Yngve Nedrebø ved statsarkivet i Bergen sier eldre litteratur at Smedallmenningen og Smørsallmenningen var den samme. I 1772 eide Jens Kobro “Smørsalmendingens Søndre Side”, rode 12 nr. 2. Huset besto av “Eet Træhuus af en Etage med arck paa underværende Kielder” og var verdsatt til 1100 rdlr., jf. SAB. Byfogd og byskriver i Bergen. Takseringsforretninger. Branntakstprotokoll nr. 5, 1772.

79. UBB. Ms. 527a, [s. 14].

sal var dekorert og malt i røde farger”.⁸⁰ Podiet (“Orqvestet”) var antagelig fysisk avgrenset fra resten av salen, ved et gjerde eller lignende.⁸¹

En selskapelig ramme rundt konsertene synes å ha vært viktig fra første stund, men ble forsøkt holdt innen rimelige grenser. Etter at leiekontrakten med madam Teting var inngått skrev direksjonen et brev til en av beboerne under konsertsalen som belyser dette. Brevet ble skrevet for å avkrefte rykter om at selskapet hver uke aktet å holde ball til langt på natt. Etter de ukentlige konsertene, som skulle være avsluttet kl. syv om kvelden, ville noen av medlemmene kanskje hygge seg sammen noen timer av og til. Noen ganger kunne ball litt utover natten bli aktuelt, “men at dette siste skulle skee noget for offte, ville aldeles ikke bestaae med Selskabets Plan”.⁸² Selskapet ønsket heller ikke å “disharmonere” med noen utenfor sin egen krets.

Selskapet ser ut til å ha hatt god oppslutning den første tiden fremover. Etter feiringen av kongens fødselsdag i slutten av januar 1770 het det i Adresseavisen:

Det musicalske Selskab i Bergen, hvilket nu har antaget Med-Interessenter og opfører en ugentlig Concert ved concerterende Medlemmer alene, som ere henved 30 Musikelskende af adskillige Stænder, har forige Uge paa Selskabets Concert-Sal allerunderdanigst celebreret Hans Kongelige Majestæts Fødsels-Fest med et Hyrde-Stykke, under Navn af Pans Fest, hvortil Poesien, Musiken, Sangene og Decorationerne vare af den Gout og Indretning, at samme har været til Fornøjelse som i Almindelighed saa i sær for endeel anseelige Skiønnere, som kiende Indretningerne paa andre Stæder.⁸³

Med unntak av eventuelle tidligere dramatiseringer i kirken er dette det første kjente eksempel på en musikkdramatisk fremførelse i Bergen. At selskapet hadde nesten 30 musiserende medlemmer, betydde som nevnt ikke at orkestret var så stort. Flere av medlemmene må ha bidratt med sang. Mer om *Pans Fest* følger under avsnittet om Claus Fasting nedenfor.

De første årene etter 1769 begynte konsertsesongen første tirsdag etter *Michaelis* og fortsatte hver uke hele vinteren. Prisen var 4 rdlr. per sesong både for konserterende medlemmer og for interessenter (jf. lovene, punkt 5). Sesongen 1772/73 ble det gitt konsert også hver første onsdag

80. Adolph Berg 1945, s. 36. Berg oppgir videre at kassereren, Hans Tanch, hadde hjulpet til med kontanter. Kilde for disse detaljene er ikke angitt, og intet er omtalt i protokollen. Det er uvisst hvor opplysningene stammer fra og hvor pålitelige de er. At rommet hadde vært kostbart å innrede, og at selskapet hadde gått til innkjøp av benker for publikum, fremgår imidlertid av omtale av brann i “Tetingsalen” våren 1771 (mer om dette nedenfor).

81. Begrepet “Orqvester” ble brukt om den delen av salen hvor de musiserende befant seg når de spilte, jf. Walther 1732, s. 452, spalte 1: “Orchestra (*ital.*) Orchestre (*gall.*) ist heutiges Tages ein Teil des Theatri, wo die Instrumentisten sich befinden. Von den verschiedenen Deutungen dieses Worts ist sonderlich des Herrn Capellmeister Matthesons Musical. Patriot, in der 15ten Betrachtung, p. 125 und 126 zu lesen.” I lovenes punkt 26 het det for øvrig: “Naar et Orchester kan indrettes afdeelt, indlades udi samme ikke uden Musici og Personer af Stand.” Jf. SAB. Stiftamtmanden i Bergen. Brev fra politimesteren i Bergen. Lnr. 919, april 1775, s. 123.

82. UBB. Ms. 527a, [s. 16.]

83. BA. 05.02.1770.

i måneden. I 1773 vedtok selskapet å øke kontingenten til 5 rdlr. per år.⁸⁴ Det kan se ut som om antall konserter da var utvidet. Onsdag var nå fast konsertdag.

Allerede våren 1771 ble konsertsalen ødelagt av brann. 24 april var selskapet samlet “udi M^r Kobros Værelse på Smeds Almændingen effterat det maatte savne Sin smukke Concert-Sal, som ved den ulykkelige Ildebrand den 2^{den} April sistleden, var med saa anselig deel af Byen fortæret” het det i protokollen.⁸⁵ Selskapets musikalier, instrumenter og møbler ble for det meste reddet. “Men det smukke og kostbare Orqvester med en deel Pulpeter [notestativ] og Bænkern[e] vare i mangel af folke hielp ved Ildens hastige Nermelse fortærede.”⁸⁶ Sannsynligvis var konsertsesongen på dette tidspunktet ennå ikke avsluttet, ettersom det ble “henstillet med Concerten indtil Høsten”.⁸⁷ Før den tid måtte man også finne en ny konsertsal. Ved generalforsamlingen 7. september ble det vedtatt å bruke Kobros sal inntil videre, “hvorom maatte accorderes, og same paa anstændigste Maade indrettes”.⁸⁸ Fordi det ville ta tid før salen ble ledig, tilbød flere av medlemmene “sine Værelser til alternation”, hvor det av plasshensyn bare kunne skje samlinger av “Harmoniske Medlemmer allene”, dvs. kun de musiserende og ingen interessenter. Dette ble ikke vedtatt. Imidlertid bestemte man at “de conventionerende” (de som hadde underskrevet selskapets *Convention*, dvs. de aktive harmonister) skulle betale den vanlige årskontingenten på 4 rdlr., mens interessentene skulle få slippe med halve beløpet for én billett “i Haab om at dene [sic] Vinters Bekostninger skulle taale en saadan Moderation”.⁸⁹ Det ville nemlig ta tid før det kunne gis konserter med interessentene, og i Kobros sal var det ikke plass til mer enn én person per abonnent. Kobros hus var altså ikke egnet som konsertlokale, bl.a. fordi det ikke var nok plass til publikum.

På dette tidspunktet hadde selskapet allerede pådratt seg en liten gjeld, som man håpet å kunne dekke uten noe ekstraordinært tilskudd neste sesong. 4. januar 1772 refererte protokollen en ny medlemssamling, og at konsertsalen i Kobros hus var satt i stand kort tid før. Adolph Berg knytter gjelden til istandsettelsen, men den eksisterte allerede før det ble bestemt å leie Kobros sal.⁹⁰ Ved sesongslutt var gjelden ikke betalt. 25. april 1772 meldte protokollen at selskapet på

84. UBB. Ms. 527a, [s. 36]. For interessentene kan det se ut som om kontingentforhøyelsen var frivillig, avhengig av om de benyttet andre tilbud enn bare konsertene. Vedtaket lyder: “De af Interessenterne som ville have Adgang til andre Agremens i sær til Tegne Sahlens Indretninger for deres Forvantere med videre betaler ligesaa det Aarlige Indskud med 5 rd.” Se nedenfor om tegnesalen.

85. Ibid., [s. 23]. Hele kvartalet mellom Murallmenningen, Strandgaten, Lille Markevei og Nyallmenningen strøk med i brannen, jf. Adolph Berg 1945, s. 39.

86. UBB. Ms. 527a, [s. 24].

87. Loc. cit.

88. Loc. cit.

89. Ibid., [s. 25].

90. Jf. Adolph Berg 1945, s. 40. Gjelden ble imidlertid omtalt allerede ved generalforsamlingen i begynnelsen av september.

grunn av diverse utgifter ved feiring av kongelige anledninger, årets pasjonsmusikk “og flere extraordinare udgiver ikke hav[de] kundet bestride den paahæftede Gield”.⁹¹

Kobros sal var altså en nødløsning. Et annet lokale måtte skaffes. 5. desember 1772 meddelte protokollen at medlemmene var samlet “paa Concert Sahlen udj Madm Vahls Huus”.⁹² Vi vet imidlertid ikke nøyaktig når denne salen ble tatt i bruk. Det kan ha vært fra høstsesongens begynnelse i oktober. Imidlertid var heller ikke dette noe blivende sted, jf. protokollen:

Ao 1773 den 28^{de} Octbr blev efter giordte invitation allene til de voterende Harmonister, holdt Samling paa Concert Sahlen i Madame Vahls Huus, for der fornemmelig at afgjøre den af Selskabets Medlemmer ventilerede Proposition om at forflytte Concert-Sahlen til de af Hr Byeskriver Frøchen tilbudne Værelser efter derom fremsendte Plan til Accord paa fem Aar, hvilken blev for Selskabet oplæst og derom beraadslaget, for siden herefter at indføres. Efter Oplæsningen blev forbemeldte Contract unanimiter vedtaget og fløtningen skeer saa snart mueligt.⁹³

Forslaget ble altså enstemmig vedtatt. Lokalene det gjaldt var i Altonagården, som både var herberge og byens privilegerte auksjonslokale. Ifølge kontrakten skulle selskapet leie alle værelser i annen etasje, unntatt kjøkken og spiskammers, som “Madame Fischer”⁹⁴ skulle disponere for å beverte “det høyfornemme Concert-Selskab”. Lokalene skulle disponeres av selskapet “hver Onsdag, som er den rette Concert Dag, og Løverdage til deres Prøve Concert”.⁹⁵ Dersom selskapet behøvde værelser i første etasje ved onsdagskonsertene, ville man kunne bruke den store auksjonssalen og tilhørende dagligstue. Husleien var 60 rdlr. i året. Før salen ble tatt i bruk ble det gjort en rekke bygningsmessige tilpasninger og forandringer. Blant annet ble det gitt tillatelse til å legge nytt gulv oppå det gamle og til å lage en hvelving i taket. Begge deler var antagelig akustisk begrunnet. Av ombyggingsarbeidene forpliktet byskriver Frøchen seg til å betale 120 rdlr., mens selskapet betalte resten. I salen ble det innredet et “orchester”, muligens det samme som i flere av de tidligere konsertsalene. Dette var den eneste faste innredning selskapet ifølge kontrakten hadde anledning til å ta med seg når leieforholdet ble opphevet.

Leiekontrakten ble underskrevet 29. oktober 1773 av byskriver Frøchen og selskapets kasserer, Hans Tanch. Imidlertid forpliktet 17 tilstedeværende medlemmer seg til at Tanch ikke skulle lide noe økonomisk tap ved å opptre på selskapets vegne (jf. s. 161). Husspørsmålet var nå

91. UBB. Ms. 527a, [s. 26].

92. Loc. cit. Ifølge Adolph Berg lå madam Vahls hus i Smørsgården (s. 40). Peter Vahl eide i 1772 et hus “I Smørsgaarden”, rode 12 nr. 8: “Eet Træhuus af 2 Etager med Arck.” Sammen med et bakhus med kjeller og en sjøbod med 2 boder og 4 loft var eidendommen verdsatt til 1.000 rdlr. Dette må ha vært madam Vahls hus. Jf. SAB. Byfogd og byskriver i Bergen. Takseringsforretninger. Branntakstprotokoll nr. 5, 1772.

93. UBB. Ms. 527a, [s. 36].

94. “Fischer” er trolig skrivefeil. Senere i kontrakten henvises det til “Madm Frøchen”. Kontrakten er gjengitt på [s. 37–39] i protokollen.

95. Ibid., [s. 37].

løst for lang tid fremover. Altonagården fungerte som selskapets konsertsal til 1811.⁹⁶ Protokollen forteller intet om når den nye salen ble brukt til konsert første gang, men 12. februar 1774 samlet selskapets medlemmer seg “paa den nye [...] Sahl i Altona”, og lokalene ble formelt overlevert av kasserer Tanch og en av direktørene, von Gottberck.

Utgiftene ved ombyggingen hadde tæret på selskapets økonomi. “Ved Overvejelse af Casens Tilstand for nærværende Tiid ved den kostbare Reparation blev vedtaget at udfinde de beste Midler til at bestride Vanskelighederne”, het det i protokollen.⁹⁷ Man vedtok å kalle inn til nytt møte, som fant sted 26. februar. Her ble imidlertid ikke økonomien behandlet, men et skriv av samme dato fra rektor Boalth, som hadde nedlagt sitt verv som direktør. Protokollen har ingen omtale av hva årsaken kan ha vært til at Boalth ønsket å fratre. Mye tyder imidlertid på at dette ikke hadde med økonomiske forhold å gjøre, men med prinsippene for driften. Antagelig var det ulike oppfatninger i selskapet om grunnleggende sider ved virksomheten.

Som tidligere nevnt hadde Boalth ambisjoner som gikk langt utover det musikalske. Det første nye forslaget han lanserte var å opprette en tegneskole. 5. desember 1772 ble “den af Selskabet vedtagne Plan til Tegne Sahlen for Selskabets Forvante” overlevert til protokollen, og “anmeldtes tillige de same allerede frekventerende”.⁹⁸ Med sine 12 punkter og innledning hadde planen umiskjennelig preg av Boalths snirklede vendinger og opptok hele åtte sider i protokollen. Han hadde lagt mye arbeid i å argumentere for verdien og nytten av tegneundervisningen og beskrive den praktiske gjennomføringen. Forslaget var datert 6. november 1772 og ble vedtatt av selskapets medlemmer dagen etter.

Modellen var *Det Kongl. Tegne Academie* i København. Det er ikke nødvendig å gå inn på alle detaljer i forslaget, men noen punkter bør kommenteres fordi de berører selskapets konserterende medlemmer. Dessuten forteller forslaget noe om Boalths estetiske og pedagogiske grunnsyn som det kan være verdt å se nærmere på. Selve idéen kan betraktes som et ønske om å utvide det estetiske feltet. Den vitner også om at han anså undervisning som et sentralt element i selskapets virksomhet. Selv om kunstarter som tegning og musikk i utgangspunktet var blott til lyst, bidro de også til å utvikle menneskets dannelse, og til sosial harmoni:

[...] den beste Harmonie, som saa lykkeligen har været Musiqvens Opkomst her paa Stædet, da saa mange ærkiære Musiqelskende, have i dene [sic] Part af de smukke Konster bragt det derhen, at de have været og ere fremdeles hinanden og fleere Liebhabere af Musiqven til en anselig Fornøylelse.⁹⁹

96. Adolph Berg hevder at konsertsalen i Altona ble brukt til 1807 (s. 41). Dette stemmer ikke. Da selskapet ble reorganisert i 1809, var den fremdeles i bruk. Selskapet kjøpte eget hus i 1810, jf. kap 9.

97. UBB. Ms. 527a, [s. 40].

98. Ibid., [s. 26].

99. Ibid., [s. 28].

Tegneskolen var i første rekke beregnet på de konserterende harmonister selv eller deres barn (“forvante”). I praksis var dette byens overklasse. Selskapet skulle bidra økonomisk “saa vidt den kan taale” med delvis lønn til en lærer, men bare hvis den økonomiske byrden ikke ble for stor. Boalth ønsket imidlertid å ivareta og utvikle talenter som ikke hadde den nødvendige sosiale og økonomiske bakgrunn:

I øvrigt ville Selskabet see derhen, at det maatte udfinde nogle subjecta som til den eene eller anden af disse Konster syntes at have overordentlige Gaver, hvilke i den henseende bleve indrømmede [sic] adgang til at profitere derudi uden alt for nøye betragtning af Stand eller Vilkaar, da de kunde have information gratis og vel andre agremens desuden til deres understøttelse.¹⁰⁰

Dette kunne virke som en moderne pedagogisk innstilling, men Boalth kan like gjerne ha ønsket å videreføre latinskolenes lange tradisjoner i å støtte begavede “uformuende” ungdommers (dvs. gutters) skolegang.

Selv om målsettingen med det harmoniske selskap til å begynne med hadde vært “et uskyldig tidsfordriv”, er det tydelig at ambisjonene ved slutten av 1772 var utvidet. Forlystelse var ikke lenger tilstrekkelig. Fra nå av ble nytteaspektet like viktig. Konsertene hadde begynt “til det almindeliges fornøielse saa nu til en meere Nytte”.¹⁰¹ Boalth skrev videre om “en uegennyttig begiærlighed effter at nytte ligesaavel som at behage”.¹⁰² I tillegg til tegneskolen hadde han i tankene også et tilbud om opplæring i moderne språk. Han omtalte en “Trio af disse 3^{de} smukkeste Konster [at] utføres til en almindelig Nytte”, slik både konserter og selskapelige ettersamlinger både hadde vært og fremdeles var til manges fornøyelse, men også “forenet med Sædernes forbædring” hos unge mennesker. Fornøyelsen skulle altså lede til bedre omgangsformer. “Saaledes ville da Selskabets Harmonie tiid effter anden opnaae det længe havde ønske: ut delectet prositqve, at kunde forlyste og gavne.”¹⁰³ Denne kombinasjonen av nytte og fornøyelse var som nevnt tidligere et karakteristisk ideal i tiden (jf. *Utile Dulci* i Stockholm).

Boalths ønske om å fratre i begynnelsen av 1774 kan ha hatt sammenheng med intern uenighet om hvorledes selskapet skulle drives. Kanskje fantes det dem som ikke delte hans visjoner, og som ønsket å holde seg til den musikalske aktiviteten alene. Boalths ambisiøse linje må imidlertid ha vunnet frem, og han må ha blitt overtalt til å fortsette. Ved generalforsamlingen i november 1775 underskrev han igjen protokollen som den første av selskapets tre direktører.¹⁰⁴

100. Ibid., [s. 33].

101. Ibid., [s. 31].

102. Ibid., [s. 33].

103. Ibid., [s. 34].

104. Angagelig ble det ikke holdt generalforsamling høsten 1774. Det finnes ikke noe møtereferat i protokollen.

I planene for tegneskolen i 1772 ser vi de første ansatser til Boalths visjoner om en undervisningsanstalt – et akademi – for de skjønne kunster. Dette ble brakt enda nærmere en realisering høsten 1774, da undervisningen ble utvidet til å omfatte, ikke moderne språk, men bokholderi. “Thi tiener herved til Efterretning, at bemeldte Anvisning til det Italienske Bogholderie er bestemt at begyndes paa det Harmoniske Sælskabs Tegne-Sal den 12te October” het det i invitasjonen i Adresseavisen.¹⁰⁵ For Bergen som landets viktigste handelsby var dette svært aktuelt. Nytteaspektet kom her enda klarere til uttrykk enn ved kunststartene musikk og tegning. Men tegneundervisningen fikk også en praktisk anvendelse. I november samme år fikk byens håndverksmestre invitasjon til at deres svenner og læregutter kunne få undervisning i “ornamental-Tegning”. Dette viser nok en gang Boalths allsidighet og ønske om å gagne, ikke bare enkeltmenneskets estetiske dannelse og de sosiale omgangsformer, men hele samfunnet:

Den Fremgang der er giort af de anseelige Folkes Børn, som hidindtil have besøgt samme [det harmoniske selskaps tegnesal], har opvakt hos os det Ønske, at kunde gjøre en saa nyttig Indretning mere almindelig, til Fordel for de Haandverker, som mest behøve Tegne Konsten, saaledes, at Uformuende kunde nyde Undervisningen gratis.¹⁰⁶

Også her understrekes tanken om gratis opplæring for dem som ikke hadde råd til å betale. I praksis var planen om et akademi nå gjennomført, men først 26. juli 1775 fikk selskapet kongelig bevilling til å kalles *De frivillige harmonisters akademi*.¹⁰⁷ For Boalth må det ha vært en stor tilfredsstillelse å se sine planer realisert på denne måten. Høsten 1774 hadde han også vært med på å stifte *Det nyttige Selskab*, som skulle arbeide for å fremme jordbruk, fiskeri og industri. Selskapene hadde delvis samme medlemmer og samarbeidet nært. 11. oktober 1775 hadde de en felles markering av arveprinsens fødselsdag. Festtalen var en hyllest til det harmoniske akademi og derved indirekte til Boalth, som akademiets ideolog og fremste talsmann:

Imidlertid have vi Aarsag til inderlig at glæde os over den Iver og Flid, som nu saa lykkelig besjæler en stor Del af vor Stiftes og Byes Medborgere for at være hinanden til fælles Nytte og Fordel, hvoriblandt vore kjære frivillige Harmonister billig maa regnes, der saa værdigen haver vidst at opfylde deres smukke Valgsprog, som er at nytte og fornøie. Intet mindre er dette Selskabs Ønske og Øiemærke, end ved at befordre gode Sæder, hvortil Musiken haver saa megen Indflydelse, tillige at knytte det med Dyden forenede Venskabs og Selskabs Baand, der saa mægtig virker til Dæmpelse af den skadelige Uenigheds Glød.¹⁰⁸

Selv hadde Boalth alltid bestrebet seg på å oppnå harmoni både i musikalsk og i sosial forstand. Akademiet var langt på vei kronen på hans livsverk. Forholdene innad var imidlertid ikke uproblematisk. Referatet fra generalforsamlingen 4. november 1775, dvs. etter at akademiet

105. BA. 10.10.1774.

106. Ibid. 21.11.1774.

107. Petersen 1901, s. 43.

108. Loc. cit.

var etablert, viser at det hadde vært uenighet om saken. Motstanderne av Boalths linje hadde enten forlatt selskapet eller unndratt seg fra de bestemmelsene som handlet om akademiet. Vi vet imidlertid ikke om dette medførte frafall både av konserterende medlemmer og interessenter, heller ikke hvor mange som forlot selskapet.

Et interessant og muligens omstridt punkt dreide seg om musikkundervisning. Knappe to uker før generalforsamlingen meldte Adresseavisen følgende:

Ligesaa behager de, som ville tage Deel i Musique Classen, at anmelde sig hos Academiets Concert-Mæster, Hr. Haslund eller Secretair Hr. Bredal, Først de, som paa nogen Maade selv have Part i Academiets Indretninger, men og andre brave Venner af Staden. Et eller andet fattigt Barn, som fandtes med særdeles Gaver til Musiquen, kunde der faae, foruden Informationen frit, Assistance af Instrumenter og anden Understøttelse, efter sine Vilkaar og Omstændigheder.¹⁰⁹

Dette var første gang et slikt tilbud ble annonsert offentlig, men allerede i planene for tegneskolen i 1772 hadde Boalth kommet med forslag om musikkopplæring som var begrunnet med behovet for rekruttering. Selskapet hadde på daværende tidspunkt færre musiserende medlemmer enn tidligere. Noen hadde flyttet, noen var langvarig bortreist, og noen var døde, “saa at Antallet ej er saa anseligt, som det ellers havde været”.¹¹⁰ Noen av dem som fikk tegneundervisning kunne også få musikkopplæring, slik at antallet musiserende medlemmer etter hvert kunne økes. Ved å bli undervist fire timer hver uke når selskapets konsertmester selv og hans assistent (“adjungerede”) hadde inspeksjon på tegnesalen kunne de som hadde “Lyst og Genie til Musiqven” få en del timers undervisning, bl.a. “de første Grunde til Musiqven for 1 s[killing] i 4 uger”.¹¹¹ Instrumenter og noter til å øve seg på kunne fås fra orkestret, i undervisningstiden. Dette viser for øvrig at selskapet på denne tiden hadde en assisterende konsertmester.

Om og i hvilken grad det ble gitt musikkundervisning i selskapets regi allerede fra 1772 er usikkert. Det er ikke funnet andre kilder som kan belyse dette. Selve tanken føyer seg imidlertid inn i Boalths visjoner om undervisning i ulike kunstarter. Musikkopplæring kan godt ha funnet sted, fordi det var et indre anliggende for selskapets medlemmer. Det nye høsten 1775 var at det ble tilbudt andre enn medlemmene, noe som antagelig var foranledningen til at det ble annonsert offentlig. Kunngjøringen om at spesielt begavede barn utenom akademiets egen krets kunne få gratis undervisning og tilskudd til instrument var karakteristisk for Boalths pedagogiske og sosiale innstilling. Han hadde erfaring med at spesielle talenter like gjerne kunne finnes blant fattige som blant velstående barn.

109. BA. 23.10.1775.

110. UBB. Ms. 527a, [s. 31].

111. Ibid., [s. 32].

Jeg har ikke funnet kilder som viser om det annonserte tilbudet ble realisert, men akademiet var tydeligvis opptatt av å få i stand en regulær undervisning. “Om at bringe en Musicalisk Classe saa snart som mueligt i Stand blev ventileret”, sto det i referatet fra generalforsamlingen kort tid etter (4. november).¹¹² Dette må likevel ha vært mer enn bare en diskusjon. Videre het det: “[...] og Hr. Concertmesteren overdraget den til at tage de bedste Mesterer som kunde komme i lighed med Tegne Classens Indretning og staae som [før] i nøie forhold med Akademiet.”¹¹³ Man ønsket altså å engasjere én eller flere musikere til å stå for undervisningen, som trolig ikke var tenkt gitt hverken av konsertmesteren eller hans assistent. Bergen hadde på denne tiden ingen andre profesjonelle musikere enn stadsmusikanten og organistene. Stadsmusikant Bonny var ikke å anse som en av de beste mestere, og organistene var ikke eksperter på orkesterinstrumenter. Skulle noen engasjeres, måtte vedkommende skaffes utenbys fra. Det er et åpent spørsmål om vedtaket i det hele tatt var mulig å gjennomføre på dette tidspunktet. Flere opplysninger om saken finnes hverken i protokollen eller Adresseavisen.

Protokollen mangler innførsler for 1776. Først 6. oktober 1777 ble det igjen holdt årsmøte, men bare få medlemmer var til stede. Ved dette møtet nedla Boalth sitt verv som direktør:

Endskiønt denne Samling, i henseende til de[t rin]ge Antal, kand ansees kun af liden Betydenhed, saa var de[n] dog høyst mærkværdig i den henseende at Academiets hid[indtil] værende værdige Directeur Hr Cancelie Raad Boalth aldeles frasagde sig og nedlagde sin Direction over Akademiet, saavidt Concerten i Altona angaaer; overdragende sames [sic] fulde Bestyrelse til de samtlige Medlemmer af Orchesteret allene med den Forbeholden at forblive fremdeles simpel Harmonist.¹¹⁴

Adolph Berg tolker Boalths fratredelse som et uttrykk for at hans arbeid og planer med akademiet ikke hadde vunnet frem, og at han var blitt motarbeidet.¹¹⁵ Det lave fremmøtet vitnet om sviktende rekruttering. Vi vet at det hadde skjedd en avskalling av medlemmer da akademiet ble opprettet. Om han fremdeles møtte motstand, er vanskelig å si med sikkerhet, men det er ikke usannsynlig. Protokollens formulering tyder på at han frasa seg ledelsen kun over den delen av virksomheten som hadde med konsertene å gjøre, mens han for øvrig fortsatte som før. Videre hevder Berg at Boalth etter sin fratredelse ikke lenger deltok i selskapet.¹¹⁶ Dette synes imidlertid å være en forhastet konklusjon, antagelig basert på det faktum at han ikke lenger underskrev protokollen.¹¹⁷ Han ønsket imidlertid å fortsette som vanlig harmonist og kan godt tenkes å ha deltatt i de musikalske sammenkomstene i tiden fremover.

112. Ibid., [s. 41].

113. Loc. cit.

114. Ibid., [s. 42].

115. Adolph Berg 1945, s. 42.

116. Ibid., s. 44.

117. Det vanlige var at den ble signert kun av dem som hadde tillitsverv, først og fremst direksjonen.

Det er svært vanskelig å danne seg et inntrykk av hvor mange konserterende medlemmer eller interessenter selskapet hadde i denne tiden. Som nevnt er ingen medlemsoversikter bevart. Det eneste vi har å holde oss til er omtalen i Adresseavisen i 1770, om 30 musikkelskende av atskillige stender, hvorav flere trolig var sangere. Protokollen har bare helt sporadiske opplysninger om nye medlemmer. Ved generalforsamlingene høsten 1772 og 1773 ble det meldt om nye harmonister, men hverken antall eller navn. Dette må ha vært nye musiserende medlemmer. Det var kun disse som hadde stemmerett og som ble innkalt når noe skulle avgjøres, jf. 22. mai 1773, hvor de tilstedeværende var direktøren, meddireksjonen “samt Musici af Orqvestret som alle vare inviterede”.¹¹⁸ Likeledes var det kun “voterende Harmonister” som ble innkalt for å avgjøre om man skulle leie konsertsal i Altona. Interessentene ble ikke kalt harmonister. Vi vet at de musiserendes antall var redusert i 1772 og at medlemmer forlot selskapet da det fikk bevilling som akademi, men ikke hvor mange. Ved generalforsamlingen i november 1775 ble imidlertid tre nye tatt opp og angitt ved navn for første gang: “Hr. Assessor Forman og de 2^{de} Studiosi Kahrs.”¹¹⁹ Høsten 1777 derimot ble ingen nye harmonister omtalt i protokollen.

Perioden 1777–83

Disse årene kan langt på vei betraktes som en mellomperiode. Protokollen har ingen innførsler mellom 6. oktober 1777 og 7. mai 1783. Organisasjonen ser ut til å ha ligget nede, men konsertene ble opprettholdt (se neste side). Igjen er Adresseavisen den eneste kilde vi har om aktiviteten i disse årene. Akademiet fortsatte å ekspandere til nye fagområder. I 1780 ble det satt i gang undervisning i arkitektur. På lenger sikt ønsket Boalth å opprette en realskole, antagelig med både yrkesrettede og allmenne fag:

Akademiet igjentager herved sin Indbydelse til Bygnings-Tegning, hvormed siden Arve-Prinsens Fødselsdag er gjort Begyndelse under Bygmester Reichborn 4 Dage ugentlig. Haandverkere anmodes herved om at betiene sig af denne nyttige Stiftelse [...]. Denne Tegning, tilligemed Fritegningen, ere begge Forløbere for en anden almindelig Stiftelse, i Form af Realskole, som Akademiet har besluttet at nærme sig til, saasnt de dertil fornødne Hjelpemidler og Understøttelse gjør det muligt.¹²⁰

Selv om Boalths navn ikke er nevnt, må det ha vært han som sto bak. Hans positive vurdering av praktisk opplæring og ikke bare boklig lærdom var for øvrig karakteristisk for opplysnings-tidens intellektuelle. Bl.a. var dette en sentral idé hos de franske encyclopedister. Boalth fikk dessverre ikke realisert sine nye skoleplaner. Han døde plutselig 5. desember 1780. For byen må dette ha vært et smertelig tap. Harmonistene inviterte til minnekonsert “hvortil Billietter for

118. UBB. Ms. 527a, [s. 34].

119. Ibid., [s. 41]. Ingen av disse ser ut til å ha vært blant de bærende musikalske krefter.

120. BA. 07.02.1780, gjengitt i Petersen 1901, s. 55.

Elskere gratis er at bekomme”.¹²¹ Dette var altså et offentlig arrangement, og dermed helt spesielt og uvanlig sammenlignet med akademiets vanlige interne konserter. Høytideligheten ble referert i Adresseavisen:

Paa Concert-Sahlen i Altona blev, af det Kongelige Harmoniske Akademie, til Erindring af Salig Hr. Justizraad Boalth, paa Begravelses Dagen, Mandagen den 18de Decembr. sidstleden, i en overordentlig talrig Forsamling, opført en Sørge-Kantate, hvortil Texten var af Hr. Fasting, og Musiken af Hr. Capel Mæster Schwanberger.¹²²

Den store oppslutningen viste at byen satte Boalth svært høyt. Som ledd i den offentlige markeringen av begivenheten ble Fastings kantatetekst trykket i Adresseavisen. Mange har understreket Boalths store betydning, ikke bare for det harmoniske akademi, men for hele byen. Han omtales i sjelden rosende vendinger i litteraturen, som en mann som arbeidet for det skjønne og det nyttige, dvs. den for opplysningstiden karakteristiske kombinasjonen av nytte og fornøyelse. Hans sosiale innstilling var sjelden i samtiden. Erichsen har beskrevet ham slik:

Boalth var besjælet af en sterk trang til at virke for alt skjønt og ædelt; herved tænkte han ikke blot paa skolen, men paa hele det bergenske samfund, idet han arbeidede paa, ved ligesindede medborgeres medhjælp at forædle omgangstonen og og at sprede oplysning og dannelse blandt alle samfundsklasser.¹²³

Perioden 1783–1800

Man kan undre seg over årsaken til at akademiet i en periode på fem og et halvt år la ned den formelle siden av driften, jf. Fastings innførsel i protokollen i begynnelsen av mai 1783:

Efterat det Harmoniske Akademie i nogle Aar ikke hafde fundet nogen offentlig Samling fornøden foruden de sædvanlige ved dets Concerter, som i disse Aar ligesom forhen ordentlige ere blevne vedligeholdte, blev det, ved en forandring som alle menneskelige Ting ere underkastede [Enighed] om at bestemme en Samling i dag den 7^{de} Maj 1873.¹²⁴

Det er nærliggende å tro at det hadde hatt med Boalths avgang å gjøre. Fasting var nå akademiets sekretær og ledende kraft til han døde i 1791. Møtereferatene hans er preget av en helt annen språklig stringens enn tidligere, og de inneholder flere og mer konkrete beslutninger. Det virker imidlertid som om akademiet til å begynne med ikke hadde noen direksjon. Man vedtok at ledelsen av konserter og ball for neste sesong skulle gå på omgang i vintermånedene blant seks av de eldste harmonistene. Videre ble det vedtatt at ingen kunne antas som orkester-

121. Ibid. 17.12.1780.

122. Ibid. 25.12.1780. Schwanberger (Schwanenberger, Schwanberg) (?–1804), tysk kapellmester og komponist, født i Wolfenbüttel. Han var allerede i 1735 ansatt som fiolinist ved hoffkapellet der. Schwanberger har en omfattende verkleste innen tidens karakteristiske sjangre, fra kirkemusikk til opera, kantater, arier, symfonier, konserter og sonater m. m., jf. Eitner 1959, bind 9, s. 104/105.

123. Erichsen 1906, s. 144.

124. UBB. Ms. 527a, [s. 42/43].

medlem, og heller ikke som interessant, uten felles samtykke fra harmonistene. Dette kunne se ut som en innskjerping sammenlignet med tidligere, både musikalsk og sosialt

Det viktigste nye var beslutningen om “at antage en lønnet Violinist formedelst de aftagende Medlemmers Antal, og til nytte for Elevers Undervisning til Concerten”.¹²⁵ Vedtaket viser at orkestret også på denne tiden hadde et rekrutteringsproblem, og at opplæring var nødvendig for å sikre tilstrekkelig antall musiserende medlemmer. Strykerne var grunnstammen i orkestret. Man ønsket derfor for en profesjonell fiolinist som både kunne erstatte avtagende medlemmer og undervise nye. Vedkommende ville bli engasjert fra neste sesong, dvs. høsten 1783.

I virkeligheten var dette en gjentakelse av akademiets planer fra 1775, som muligens ikke var blitt realisert den gang. Sett i et større perspektiv var begge disse forsøkene på å få i stand en institusjonsbasert musikkopplæring kanskje noen av de første i sitt slag i Norge, hvis en ser bort fra latinskolenes sangundervisning og stadsmusikantenes opplæring av sine svenner og læregutter. Roveruds planer om et musikkinstitut i Christiania kom ikke før i 1815,¹²⁶ og Ole Bulls innsats for et nasjonalt forankret musikkakademi stammet først fra 1850-årene. Stadsmusikanten drev først og fremst musikalsk yrkesopplæring,¹²⁷ mens akademiets undervisning skulle rettes inn mot borgerskapet og allmennheten og bidra til å kvalifisere amatører som musiserende medlemmer i akademiets orkester. Den grunnleggende ideologi bak forslaget var opplysningstidens tro på musikkens store betydning for menneskesinnet, som følelsenes sanne språk, og som et viktig redskap til utvikling av borgernes dannelses.

Slutten av referatet inneholder formuleringer som gir inntrykk av at akademiet i noen tid hadde vært preget av indre strid, men at dette nå var et tilbakelagt stadium: “Foruden dette blev vedtaget, at til fornøden Enighed, skulle enhver foretrække Selskabets Villie for sin egen, Venskab og Agtelse vises mod alle og personlige Trætter aldrig vedkomme Concerten.” Dette var en gjentakelse av Boalths oppfatning om musikalsk og sosial harmoni i en litt annen utforming. Ikke så merkelig at disse tankene levde videre hos eleven og vennen Fasting.

Men Fasting manglet etter alt å dømme den sosiale status som var nødvendig for å gi selskapet den ønskede prestisje i bysamfunnet. “Allerede i lang Tid har Akademiet erfaret, at dets beste Villie og Forsætter har været frugtesløse, fordi det har savnet den Beskyttelse, som var fornøden til dets Styrke, Varighed og Anseelse” het det i brev til etatsråd Arnoldus de Fine i

125. Ibid., [s. 43].

126. Roverud var for øvrig en pioner når det gjaldt musikkopplæring i Norge, først ved musikkskolen han opprettet i tilknytning til skolen på Bærum verk i 1809, hvor musikkundervisning ble gitt som ledd i en allmenn skolegang, og senere i planene om et musikkinstitut i Christiania, som var tenkt å skulle utdanne musikk lærere for skoleverket i Norge. Jf. Vollsnes 2000, s. 62–67.

127. Han ga sannsynligvis også musikkopplæring til byens borgere, men dette er ikke dokumentert.

september 1783, hvor han ble anmodet om å bli akademiets *Preces*.¹²⁸ Intet skulle “bedre opreyse Akademiets falne Værdighed” enn om han påtok seg vervet, noe han samtykket i. Første oktober ble det holdt generalforsamling under de Fines presidium.

Et annet tegn på at akademiet hadde ligget nede siden Boalths avgang, var kasserer Haslunds fremleggelse av regnskap for de siste seks år, siden 1777. Ny kasserer og nye ansvarlige for akademiets ball var allerede valgt, men Haslund ba om å fortsette, og de nyvalgte frasa seg vervene. Haslund ble pålagt å levere fullstendig regnskap året etter, både for konserter og ball, “da Overskuddet ved de sidste var bestemt for den af Akademiet antagne Violinist”.¹²⁹ Ansettelsen skulle altså ikke medføre høyere kontingent for medlemmene, men utgiftene skulle dekkes av den selskapelige aktiviteten. Antagelig ble det arrangert ball ganske regelmessig.

Høsten 1784 ble det ikke holdt generalforsamling. Neste innførsel i protokollen var høsten 1785. Akademiet ser på nytt ut til å ha gjennomlevd en vanskelig periode, men Fasting var diskret i forhold til hva saken egentlig gjaldt. Den ble ikke referert i protokollen, men lagt i selskapets arkiv som et separat dokument.¹³⁰ Henvisningen til en prosess med et av akademiets eldste og dyktigste medlemmer kan som allerede nevnt ha dreid seg om Haslunds kassererverv, men det er en viss usikkerhet forbundet med en slik tolkning (jf. ovenfor).

Som vist i kap. 2 ble Rødder sannsynligvis ansatt høsten 1873, trolig som assisterende konsertmester under Haslund. Høsten 1785 inngikk akademiet leieavtale med Rødder om konsertsalen i Altona, og han ble ansatt som konsertmester med 50 rdlr. årlig lønn, som skulle vedbli etter sedvane. Det må bety at han tidligere hadde fått samme beløp. Konsertmestertittelen ble ikke brukt om Rødder før etter Haslunds død.¹³¹ Dette bestyrker antagelsen om at han tidligere hadde hatt status som “adjungeret”. At stillingen nå var endret, bekreftes også av protokollen: “[...] vedtaget: Imo at overdrage Hr. Rødder Bestyrelsen af Selskabets Musiksamlinger, i Henseende til Valget af Sager, og deres disposition til de Spillende, medhvadvidere en Concertmester har at besørge.”¹³² Han hadde nå fått det overordnede musikalske ansvaret for konsertene slik konsertmesteren skulle ha ifølge lovene. Samtidig ble det vedtatt å engasjere stads-musikant Bonny “for Opvartning af 2^{de} Svenne til Concerten” og tre svenner ved hvert ball.¹³³

128. UBB. Ms. 527a, [s. 44/45].

129. Ibid., [s. 46].

130. Se sitat s. 167.

131. Haslund ble begravet 14. mai 1785, jf. DA. *Døde i Bergen 1668–1815*. 17.09.2003
Generalforsamlingen ble antagelig holdt 26. september samme år. Datoen er noenlunde leselig, men måneden er svært utydelig. Ved barnedåp 23. oktober 1785 ble Rødder oppført som “concertmester” i kirkeboken. Jf. DA. *Døypete i Bergen 1668–1815*. 22.07.2003.

132. UBB. Ms. 527a, [s. 47].

133. Loc. cit.

Orkestret brukte på denne tiden ikke eget cembalo, men hadde lånt et “clavecine” av “Madam Jordan”. Adolph Berg hevder at medlemstallet høsten 1785 kun var 25, men at man likevel besluttet å fortsette med konsertene.¹³⁴ Det er uvisst om antallet gjaldt musiserende medlemmer eller interessenter. Protokollen har ingen opplysninger, hverken om antall eller typer medlemmer, og Berg har ikke angitt kilde. Det er derfor umulig å vite hva tallet er basert på.¹³⁵

Fra nå av og frem til århundreskiftet dreide referatene fra de årlige generalforsamlinger seg hovedsakelig om avtalene med Rødder (og stadsmusikanten, før Rødder overtok embetet selv), om fremleggelse av regnskap og valg av tillitsmenn, om antall interessenter var stort nok til at konsertene kunne fortsette neste sesong (fra 1788 av), og om nye musiserende medlemmer (sporadiske innførsler). Én gang (1792) ble det gitt en oversikt over akademiets eiendeler.

Avtalene med Bonny og Rødder ble fornyet høsten 1786, sannsynligvis også i 1787, selv om det siste ikke er spesifisert i protokollen. I 1788 ble det inngått avtale bare med Rødder, som på denne tiden muligens var fungerende stadsmusikant. For 1789 og 1790 finnes ingen innførsler. Om konsertene hadde stoppet opp eller de formelle møtene bare ikke ble avholdt, er vanskelig å si, men det siste virker kanskje mest sannsynlig.¹³⁶

For 1791 finnes det et fyldig referat. Rødder var nå blitt stadsmusikant. Som eier av konsertsalen, konsertmester og stadsmusikant med enerett på spill ved selskapelige sammenkomster (bl.a. ball) sto han nå i et særdeles tett forhold til akademiet, og han forsøkte å utnytte sin posisjon. Avtalen er mer detaljert enn tidligere, og han fikk bedre betalt enn før – ikke 120 rdlr. lønnsforhøyelse slik Berg skriver (s. 48) – men 14. Rødders samlede lønn for den kommende sesong var 120 rdlr. Dette inkluderte husleie, brensel og honorar. Tidligere hadde tilsvarende beløp utgjort tilsammen 106 rdlr. Antall svenner ble nå utvidet med én i forhold til tidligere. Akademiet skulle betale minst 3 rdlr. i svennelønn for hver konsert og prøve. Dette inkluderte antagelig 3 svenner. I Bonnys tid ble det brukt to svenner til en pris av 1 rdlr. for hver konsert, prøve inkludert. Ved ball skulle det nå brukes fire svenner, mot tidligere tre. Dette betydde økte utgifter for akademiet. Som leietaker skulle det ha full råderett over lokalene i tiden mellom konsert- og prøvedagene, slik praksis hadde vært tidligere. At dette nå ble tatt inn i avtalen tyder på at Rødder hadde forsøkt å endre ordningen fordi han ønsket å disponere lokalene selv.

134. Adolph Berg 1945, s. 47.

135. På s. 433 i Berg og Mosbys bok er det henvist til eksisterende protokoller, samt til “diverse dokumenter og papirer i Bergens Museum” uten nærmere spesifisering. Dette var antagelig dokumenter som nå befinner seg ved UBB, men ingen av disse stammer fra 1700-tallet.

136. Høsten 1789 annonserte Adresseavisen flere konserter av en musiker som het Strasser fra Mannheimerkapellet. Jf. BA. 17.10.1789. Han må ha blitt assistert av harmonistene. Riktignok var de ikke nevnt i annonsen, men solo “recitals” eksisterte ikke på denne tiden. Betegnelsen “Fuldstændig Concert” innebar orkestermedvirkning, jf. Jonsson 1998, s. 47 (se også kap. 6, fotnote 83, s. 243).

Avtalen av 1791 ble fornyet de følgende årene, til og med høsten 1796. I 1793 ble kostnadene for fire svenner ved hvert ball spesifisert til 5 rdlr., trolig samme beløp som før og etter den tid. Det fremgår ikke av protokollen at Rødder ofte forlangte økning av honorar og husleie, slik det hevdes hos Berg.¹³⁷ Av og til fikk han imidlertid tillegg, som i 1791 og 1797. Sistnevnte år hadde det med antall svenner ved prøver og konserter å gjøre. Nå var de fire, mot tidligere tre. Akademiet forpliktet seg høsten 1797 til å betale Rødder 124 rdlr. for den kommende sesong, også i 1798 og 1799, men siste gang med bare tre svenner mot tidligere fire: “Hvad ellers angaaer H^f Rødder, hans Leje og Opvartning, som og hans Svenne, 3 i Tallet, bliver ham, som forige Aar tilstaaet 124 Rd^f, beregnet fra Michaelj Tid dette Aar, til samme Tid nestkommende”, het det i protokollen.¹³⁸ I realiteten innebar dette igjen en lønnsforhøyelse, siden antall svenner var redusert med én. Avtalen ble fornyet høsten 1800.

Det er uvisst om akademiet fortsatte den administrative ordningen fra 1783 om at at konser-tenes og ballenes direksjon skulle ivaretas av seks av de eldste harmonister, som vekselvis skulle alternere hver vintermåned. De årlige referater fra generalforsamlingene inneholdt ingen opplysninger om dette, kun valg av verv som kasserer og ballinspektør. Et brev fra Jens Kobro høsten 1786 “hvori han for Eftertiden frabad sig Nafn af Directeur, eller af nogen anden Tieneste ved Concerten end en blot Medlems” kan tyde på at forholdene igjen var blitt normalisert.¹³⁹ Han hadde da vært i akademiets ledelse i 25 år. I april 1792 ble han imidlertid sekretær etter Fasting og fikk på nytt en sentral posisjon. Tillitsvervene i tiden frem til århundreskiftet vitner om stabile forhold. Fra 1796 het det at “Embeds-Posterne” ble besatt med samme personer som tidligere.

Etter Haslunds død (1785) hadde organist Ohl overtatt som kasserer. Han beholdt vervet til etter århundreskiftet. De første årene ble regnskap lagt frem hvert år, og høsten 1791 for tre år (referat fra generalforsamling i 1789 og 1790 mangler), men ingen for de påfølgende år. Ohl ble sannsynligvis utsatt for et visst press, for i et møtereferat 23. september 1793 het det: “Cassereren Hr. Ohl lovede at fremlegge Regnskab for de Aar saadant var blevne efterladt.”¹⁴⁰ Han ble imidlertid ikke ferdig og unnskyldte seg med “at Conceptet dertil, ved Fløtning til hans nye [Hus] var blevne forlagt”.¹⁴¹ Først i 1795 presenterte han regnskap for de ni siste år:

137. Adolph Berg 1945, s. 48.

138. UBB. Ms. 527a, [s. 58].

139. Ibid., [s. 47].

140. Ibid., [s. 53].

141. Ibid., [s. 54].

Nogle dage forhen havde Cassereren Ohl indleveret paa engang 9 Aars Regnskaber for Consortens Casse, nemlig fra Mechaely 1786 til samme Tiid dette Aar. Efter Revision av Kobroe og Dynner vare disse Regnskaber rigtig befundne og Cassereren derpaa meddelt den vedbørlige Qvitering.¹⁴²

De tidligere regnskapene hadde altså ikke vært avsluttet. Medlemmene må likevel ha hatt tillit til ham, for han ble gjenvalgt år etter år, til tross for stadig manglende regnskaper. Han unnskyldte seg som regel med mangel på tid, jf. høsten 1800: “Cassereren Hr. Ohl tilkiendegav at han formedelst Forretninger ei kunde fremlægge de tilbagestaaende Regnskaber [dvs. fra 1796], der kan udvise Concertens Forfatning men belovede inden Aarets Udgang at fremkomme med samme.”¹⁴³ Med forutsigbare utgifter må medlemmene ha ansett den økonomiske situasjonen for tilfredsstillende så lenge interessentene var mange nok til at konsertene kunne fortsette.

Nå og da hadde protokollen kommentarer vedrørende akademiets økonomi. I 1793 viste f.eks. regnskap for ball i årene 1786–1793 et svimlende overskudd på hele 1 rdlr., 8 ort og 5 sk., som ble vedtatt brukt med det samme:

Selskabet følede sin Uegennyttighed i alle andre Henseender ved Consortens og Ballernes Bestyrelse, og besluttede, for denne Gang, paa Stedet at fortære denne ubetydelige Beholdning. Man forglemte ikke herved, i en sømmelig Munterhed, skjønt uden Pokal, uden Canoner, uden Trompetter, uden Sang endog, at erindre Harmoniens og det respective Interesentskabs Velgaaende.¹⁴⁴

En av de viktigste sakene ved de årlige generalforsamlinger var om antallet interessenter var stort nok til at konsertene kunne fortsette. Fra 1788 inneholdt protokollen opplysninger om dette. Høsten 1791 hadde kassen gjeld, men samtidig var det utestående restanser. Ved møte-tidspunktet 12. oktober hadde 40 interessenter tegnet seg. Man håpet antallet ville øke når konsertene begynte, slik at gjelden kunne betales og sesongens utgifter dekkes. Høsten 1792 het det at interessentene “udviste et tilstrækkelig antal [...] til de sædvanlige Omkostningers Bestri-delse”.¹⁴⁵ Året etter holdt man først et preliminært møte for å vurdere om det økonomiske grunnlaget var godt nok for en ny sesong. Ved generalforsamlingen ble det fastslått at interes-sentene “paa det nærmeste” ville bli tilstrekkelig, hvorefter det ble vedtatt at konsertene skulle begynne så snart som mulig. Også høsten 1794 var interessentene “nogenledes tilstrækkelig til denne Vinters sædvanlige Udgivter.”¹⁴⁶ Fra nå av så det imidlertid ut til at de begynte å svikte. Høsten 1795 var de ikke mange nok, men man besluttet likevel å fortsette “i Haab om fleres Paa-tegning”.¹⁴⁷ Det samme skjedde høsten 1796, og dessuten i 1797, til tross for ikke mer enn 26

142. Ibid., [s. 55].

143. Ibid., [s. 59].

144. Ibid., [s. 54].

145. Ibid., [s. 53].

146. Ibid., [s. 54].

147. Ibid., [s. 55].

anmeldte. I 1798 var antallet 30, og dette var nok. Også i 1799 og 1800 var interessen stor nok. Konsertene ble altså opprettholdt selv om publikum synes å ha vært på et minimum av det som var nødvendig for å dekke utgiftene fra slutten av 1780-årene og frem til århundreskiftet.

Invitasjon til mulige interessenter ble bare sendt til personer man antok ville passe sosialt inn i selskapet, jf. referat fra generalforsamlingen i 1797: “Desuagtet, og hvorvel den fremlagte Invitations-Liiste [for t]ilkommende Vinter, ikke viiste meere end 26 paategnede Interesen[ter] blev dog besluttet at fortsette Conserten ogsaa denne Vinter.”¹⁴⁸ Reglene om billetter for fremmede ser for øvrig ut til å ha vært problematisk, bl.a. må noen av interessentene ha invitert flere ikke-medlemmer enn lovene tillot. Dette kan ha vært et tilbakevendende problem. Høsten 1800 strammet man inn, men bare i forhold til mannlige innenbys personer:

I hvor meget det musikalske Selskab end har flateret sig, ved deres Concerters Opførelse, at se sig bæret med flere Musik-Elskeres Nærværelse, en [sic] blot dem, som ere Interessenter, seer det sig dog sadt i den Nødvendighed, at bekendtgjøre: at der for Eftertiden ikke kan tilstædes nogen anden indenbys frie Adgang til Concerten, og det videre, end kun alleene Interessenterne, deres Damer og ugifte Børn, som og de af dem indbudne, virkelige Fremmede; dog extenderer denne Indskrænkning sig ingenlunde til de respective Damer, som (uden at tilhøre Selskabet) maatte finde Fornøjelse i at bieveane Concerten.¹⁴⁹

Reguleringen kan ha hatt både økonomiske og sosiale årsaker, dvs. at man ønsket å begrense antall tilhørere og samtidig kontrollere bedre hvem publikum var.

Også for perioden 1783–1800 er det vanskelig å beregne orkestrets størrelse, eller antallet musiserende medlemmer (inkludert dem som bidro med sang). De eneste indikasjoner vi har er navnene på dem som fra 1783 var til stede ved generalforsamlinger og andre møter, og som trolig utgjorde den indre musiserende kjerne. I årene fra 1783 til 1791 var det gjennomsnittlig seks personer til stede, fra 1792 til 1800 elleve. Om dette betydde flere musiserende medlemmer ved slutten av århundret, eller om de bare var flinkere til å møte, er ikke mulig å avgjøre. Uansett indikerer tallene et orkester av en svært beskjeden størrelse, selv om stadsmusikanten og hans folk kom i tillegg. Akademiet hadde tydelig et rekrutteringsproblem. Frem til århundreskiftet hadde protokollen bare sporadiske innførsler om nye musiserende medlemmer. Høsten 1786 ble “Hr. Smitt” antatt, og året etter “Hr. Doctor Monrad”. I årene 1788–95 meldte protokollen ingen nye.¹⁵⁰ I 1796 ble “den herværende Franskmand Broucard” opptatt som “Musikelsker”, og i 1798 het det i årsmøtoreferatet: “Som Harmonist blev optagen Kiøbmand Hr. F[rielle] og Organisten Hr. Bohr”.¹⁵¹ Begge disse, og særlig Bohr, ble senere fremtredende medlemmer av

148. Ibid., [s. 57].

149. BA. 25.10.1800.

150. I 1789 og 1790 ble det ikke holdt generalforsamling.

151. UBB. Ms. 527a, [s. 56 og 58].

selskapet (se kap. 9). Henrik Meyer underskrev protokollen første gang i 1798. I 1799 ble Christian Ege nytt medlem. Nye harmonisters instrument ble aldri angitt. Utgående harmonister ble for øvrig ikke omtalt i protokollen.

Den sosiale rammen omkring konsertene spilte allerede fra starten av en viktig rolle og ser ut til å ha blitt mer betydningsfull etter hvert. Ball ble antagelig gitt i forlengelse av konsertene. I 1799 og 1800 ble det vedtatt å holde ball hver tredje uke. Dette kan ha vært en allerede innarbeidet praksis. Ball må på denne tiden derfor ha forekommet langt hyppigere enn “een og anden gang”, slik selskapet ga uttrykk for i 1769 (jf. ovenfor).

En viktig beslutning i 1791 dreide seg om akademiets eiendeler. Ved generalforsamlingen 12. oktober ble det gjort vedtak om “eengang i Vinter, og saaledes eengang aarlig, at eftersee Akademiets samtlige Inventarium, for hvilket, saa meget deraf er i Hr. Rødders Bevaring, han stædse bliver Akademiet ansvarlig”.¹⁵² Registrering ble gjennomført 20. april 1792. Alt inventar, alle instrumenter og musikalier ble listet opp og ført inn i protokollen. Dette er den viktigste kilden vi har om akademiets repertoar før 1800. Nærmere beskrivelse og analyse av dette materialet følger i kap. 6. Dessverre ble ikke vedtaket om årlige registreringer fulgt opp. Neste fortegnelse ble ikke gjennomført før i 1813.

Claus Fasting

Ifølge Kvalsvik er Fasting kjent innen tre områder i norsk kulturhistorie: poetisk arbeid i *Det Norske Selskab* i København, han utga *Provinzialblade*, og han var den første norske litteraturkritiker.¹⁵³ Han nevner imidlertid ikke Fastings betydning for det harmoniske selskap/akademi, hvor han var en fremtredende skikkelse, spesielt fra 1777 og til han døde i 1791. Etter Boalths død var han selskapets fremste ideolog, og han kan også tidligere ha hatt avgjørende innflytelse på virksomheten. Ikke minst av den grunn er det relevant å vie ham et eget avsnitt.

Fasting var sin tids kanskje mest fremstående intellektuelle i Bergen. Han var født i byen i 1746 og bodde hele sitt liv i Bergen, avbrutt av kortere og lengre opphold i København. Fasting tilhørte en av byens fremste familier. Faren var sogneprest i Nykirken.¹⁵⁴ Som ung viste han tidlig spesielle evner. Ved latinskolen var han bl.a. elev av Boalth: “Som Discipel blev Fasting

152. Ibid., [s. 50].

153. Kvalsvik 1996, s. 7. Noen av de viktigste kilder om Fastings liv er minnetalen Johan Nordahl Brun holdt ved hans død i 1791 og Lyder Sagens biografi av 1837. I tillegg kommer Francis Bulls artikkel i *Norsk biografisk leksikon* (1929) og Kvalsviks innledning til den trykte utgaven av Fastings politisk-aktoratsinnlegg 1784–1791 (1966).

154. En av hans oldefedre, Lyder Fasting, hadde innvandret fra Lüneburg i Tyskland. Han ble borger i Bergen i 1662 og tilhørte det bergenske kjøpmannsaristokrati. Claus Fastings farfar giftet seg med en datter av Jørgen Thormøhlen, en av Bergens rikeste og mektigste menn på 1600-tallet.



Claus Fasting.
Original i Billedsamlingen. UBB.

snart hans Yndling, og siden som Mand hans Sjæls fortrolige”, skrev Sagen.¹⁵⁵ Fasting tok eksamen i 1761. Våren 1762 avla han “examen philosophicum” ved universitetet i København. Deretter tilbrakte han fire år i Bergen med teologiske studier. I 1766 var han tilbake i København og ble teologisk kandidat i 1768. Samtidig forsøkte han å livnære seg som litterat og skribent. Fra 1768 til 1770 oppholdt han seg igjen i Bergen. Her var han bl.a. huslærer hos stiftamtmanden. Antagelig ble forholdene i hjembyen for trange for ham. I 1770 dro han tilbake til København, et opphold som varte til 1777.¹⁵⁶ Fra da av og til sin død 25. desember 1791 bodde han i fødebyen. Til å begynne med hadde han ingen stilling og levde i trange kår. I 1783 ble

han viserådmann, som var et ulønnet verv. I 1784 ble han politiaktor. Dette var også ulønnet, men han kunne idømme saksomkostninger og dermed noe honorar til seg selv. Først i 1787, da han ble virkelig rådmann, fikk han en inntekt som var til å leve av.

Fasting ble i sin samtid kjent som en dyktig klaverspiller, men hans musikalske bakgrunn er ukjent. Kvalsvik skriver at han hadde fått musikkundervisning fra småguttedagene, og at han fortsatte med dette i hovedstaden.¹⁵⁷ Sannsynligvis fikk han klaverundervisning som barn hos

155. Sagen 1837, s. 7.

156. Det var i denne perioden han ble en av de ledende skikkelser i *Det Norske Selskab*. Han levde av å undervise, oversette for teatret og drev dessuten med journalistisk og litteraturkritisk arbeid. Han var periodisk svært aktiv som forfatter og forsøkte seg også som dramatiker, men lyktes ikke (bl. a. med tragedien *Hermione*, et av de verk som ble parodierte av Wessel i *Kærlighed uden Strømper*). Jf. Francis Bull 1929, s. 64–70 og Kvalsvik 1996, s. 20.

157. Ibid., s. 14. Det er mulig han har basert seg på Bulls artikkel i *Norsk biografisk leksikon*, hvor det står følgende: “F. hadde i mange aar tat musikkundervisning, og da han i 1768 vendte hjem til Bergen, blev han hurtig en av hovedmændene i det musikalske akademi, “Harmonien”, som var stiftet der (1765) av F.s lærer og ven J. Boalth, men som før F.s hjemkomst stod paa temmelig svake føtter” (s. 65). Hverken Brun eller Sagen har opplysninger om at Fasting fikk musikkopplæring som barn.

en av byens organister. Han skal ha videreutviklet klaverspillet under den andre københavnerperioden, men heller ikke dette er dokumentert på annen måte enn i Bruns berømte uttalelse: “Da fuldkommede han sin Øvelse paa Klaveret. Vi erkjendte ham deri, som den første hos os, indtil en Vogler og en Weber loede sig høre.”¹⁵⁸ Han må ha vært en svært dyktig utøver, “uten tvil sin fødebys ypperste klaverspiller i datiden”, ifølge Francis Bull, men han forble dilettant og ble ikke musiker av yrke.¹⁵⁹

Om hjemkomsten i 1768 skrev Sagen at han “deelte sin Tid mellem sin Elev, sine Bøger, sine Venner og det nylig stiftede musikalske Selskab”.¹⁶⁰ Ifølge Kvalsvik var Fasting “så velskullert klaverspeler” da han kom tilbake fra København at han kunne ta opp arbeid som musikk-lærer.¹⁶¹ Det stemmer imidlertid ikke at han var en av dem i Norge som tidligst interesserte seg for klavikordet, slik Kvalsvik også hevder.¹⁶² I 1760-årene var klavikordet et veletablert instrument, både i Europa og i Norge. Det er f.eks. beskrevet i Johan Daniel Berlins lærebok *Musicalske Elementer* (1744).¹⁶³

Kvalsvik skriver også at Boalth ba Fasting om å være med i styret for Musikselskabet *Harmonien* med det samme han kom tilbake, at han som sekretær skrev lover og skapte identitet og kontinuitet i selskapet, og dessuten at han skrev Harmoni-hymnen fra 1769. Det siste er korrekt. Sannsynligvis ble han også med i selskapet straks han kom tilbake. Han var som tidligere nevnt til stede ved den formelle stiftelsen i 1769, men ble valgt til medinspektør, ikke sekretær. Han tilhørte dermed det triumvirat som ledet selskapet den første tiden (jf. ovenfor). Trolig var det ikke Fasting som skrev lovene av 1769. Den litterære stilen er for snirklete og omstendelig. Etter alt å dømme var lovene Boalths verk. Derimot var det antagelig han som skrev invitasjonen til

158. Brun 1792, s. A 4. På denne tiden studerte begge teologi i København. Fasting var dessuten beskjeftiget med studier av klassiske og moderne språk, litteratur, filosofi, biologi og naturhistorie. Særlig var han opptatt av fransk språk og litteratur. Jf. Kvalsvik 1996, s. 12/13.

159. Francis Bull 1929, s. 65. Bulls utsagn kan være basert på Brun.

160. Sagen 1837, s. 12.

161. Den eneste kjente kilde om Fasting som musikk-lærer er Conradine Dunkers beskrivelse av forholdet til Alette Rohde, som skal ha vært hans forlovede, jf. Dunker 1909, s. 47. Kilden er omstridt. Hverken Brun eller Sagen har opplysninger om dette. Sagen har gjengitt to av Fastings brev til Alette Rohdes mor, det ene fra 1771, det andre fra 1773. Det finnes ingen hentydning til noe spesielt forhold mellom Alette Rohde og Fasting i noen av dem, med unntak av følgende i det første brevet: “Hils deres kjære, lille Alette og Deres andre Børn”, jf. Sagen 1837, s. 18. Om Fasting ga musikkundervisning og hvilket omfang dette hadde, vet vi ikke, men ut fra hans vanskelige økonomiske situasjon er det ikke utenkelig at han kan ha arbeidet som musikk-lærer.

162. Kvalsvik 1996, s. 14.

163. Vi kjenner det også fra diverse 1600-tallsbeskrivelser, jf. Aksdal og Nyhus, 1993. Det tidligst kjente eksempel i Norge stammer fra 1619. I Gerhard Schønings beskrivelse av prosessen som førte til biskop Arreboes avsettelse i 1622, fortelles det om et bryllup i Hemne i 1619, hvor instrumentet omtales. Det kalles imidlertid ikke klavikord, men “Simphoni”, jf. Schønning 1817, s. 260. Det er ingen tvil om at dette var et klavikord. Betegnelsen “symfoni” ble ofte brukt synonymt, jf. Aksdal 1982, s. 14–16.

interessentene, som ble vedtatt samtidig (jf. kopi i protokollen). Etter invitasjonen er det innført i protokollen: “Paa Selskabets Vegne. Fasting”, hvilket må innebære at den var forfattet av ham, for den er ikke skrevet med Fastings håndskrift.¹⁶⁴ De åtte punktene i innbydelsen er korte, konsise og langt mer presise enn lovene, som de refererer til. Stilen er en helt annen og stemmer mer overens med den vi finner i møtereferatene fra den tiden Fasting virkelig var sekretær, dvs. fra 1783 til han døde i 1791.¹⁶⁵

Ifølge Sagen var Fasting i tiden før det siste københavnoppholdet et både aktivt og særdeles betydningsfullt medlem av det harmoniske selskap:

Selv spillede han her Claveret, den Tid, som vi have hørt, uden lige – for dette Selskab digtede han sine smaa dramatiske Arbeider, Cantater og Sange; – her lød første Gang, i Aaret 1769, hans deilige Harmonie-Sang “Verdners Lyst og Aanders Glæde”, der endnu den Dag i Dag efter mere end et halvt Seculum holdes i Hævd og Hæder; her blev første Gang, paa Kongens Fødselsfest i 1770, hans Hyrdestykke “Pans Fest” opført og lønnet med et Bifald, som man nuomstunder vilde have kaldt *Furore*, men sligt var den Tid ikke i Mode.¹⁶⁶

Kantor Ohle, som var konsertmester, døde som nevnt i begynnelsen av april 1770. Fasting skal ha reist tilbake til København i mai samme år.¹⁶⁷ Om det var Ohle eller Fasting som var selskapets cembalist frem til våren 1770, er likevel ikke godt å si. Det mest sannsynlige ville være at Ohle ledet orkestret fra cembaloet, men ifølge Sagen var Fasting selskapets klaverspiller. Sagen skrev imidlertid sin biografi mange år etter Fastings død og hadde kanskje ikke full oversikt over hvem som var cembalist før og etter den siste københavnperioden.¹⁶⁸

Den siste tiden i København måtte han ta ulike typer arbeid for å klare seg økonomisk. Kvalsvik hevder at han i tillegg til diverse litterære sysler også var musikk- og språklærer.¹⁶⁹ Da han kom tilbake i 1777 hadde det harmoniske selskap gjennomgått store endringer. Det var blitt akademi, det var preget av interne motsetninger, og Boalth la kort tid etter ned sitt verv som

164. UBB. Ms. 527a, [s. 19/20]. Invitasjonen er datert 16. [november] 1769.

165. Hvilket år han ble valgt til sekretær vet vi ikke, siden det ikke ble holdt møter mellom 1777 og 1783.

166. Sagen 1837, s. 12/13. Harmonisangen fra 1769, som fremdeles synges ved høytidelige anledninger i Stiftelsen *Harmonien*, viser at Fasting når det gjaldt harmonibegrepet var ideologisk helt på linje med Boalth. Sangen vitner om tro på musikkens makt og om en harmoni som ikke bare omfattet musikkalske, men også menneskelige og etiske relasjoner. Siste strofe lyder slik: “Søde Lyst! Fortryl vort Øre! Lad din Lyd lyksaliggjøre Alle, som i Skjoldet føre Venskab, Dyd og Harmoni.” Jf. Petersen 1901, s. 16/17.

167. Sagen 1837, s. 14.

168. Da Sagen skrev sin biografi om Fasting levde det ingen i Bergen som hadde kjent ham eller hatt omgang med ham. Han hadde derfor ingen førstehånds kilder å gå ut fra. Katalogen over Fastings etterlatte boksamling tyder for øvrig på at han kan ha vært godt skolert med hensyn til generalbassspill. Han eide bl.a. følgende: Daube, Johann Friderich: *General-Bass in drey Acorden [...]*, Leipzig 1756, 215 s. I samme bind: Fritz, Barthold: *Anweisung wie man Claviere, Clavecins und Orgeln [...] rein einstimmen können, dass [...] zu spielen*, 1757, 32 s.; dessuten Mattheson, Johann: *Exemplarische Organisten-Probe im Artikel vom General-Bass [...]*, Hamburg 1719. Jf. katalog ved UBB.

169. Kvalsvik 1996, s. 20. At han var musikk lærer i København, er ikke dokumentert.

direktør for akademiets konserter. Fasting var til stede da dette skjedde.¹⁷⁰ Fra da av må han ha vært den ledende kraft for den musikalske delen av akademiet til han døde julen 1791.

For en intellektuell som Fasting må Bergen ha vært fattig på likesinnede, særlig etter Boalths død i 1780. Hans litterære hovedverk, *Provinzialblade*, stammer fra de første årene (1778–81).¹⁷¹ Det harmoniske akademi synes å ha vært det eneste miljø hvor han følte seg hjemme. Han deltok i liten grad i byens selskapsliv, til tross for at han ofte ble buden. “En liden Omgangskreds havde dog vor Fasting af og til i flere Aar og lige indtil sin Død, nemlig det harmoniske Academies musicerende Medlemmer.”¹⁷² Sagen fremhevet forlikskommisær og overvraker Jens Kobro, apoteker Dynner, stadsfyskus dr. Monrad og løytnant Vibe, som alle var aktive “harmonister”. Biskop Brun hørte ikke til Fastings krets, men i hans siste år skal dette ha endret seg ifølge P.A. Heiberg.¹⁷³ Det skjedde for øvrig en forandring i hans livsførsel på slutten som muligens hadde å gjøre med at han fikk en sikker inntekt.¹⁷⁴ Han kunne nedbetale gjeld og øke sin boksamling, og han dyrket opp en liten gård på “en forhen øde strækning” på Sydneshaugen, ovenfor Møhlenpris. “Her byggede han sig et lidet Sorgenfri” et par år før sin død.¹⁷⁵ Biskop Brun uttrykte det slik i minnetalen:

Det sidste Aar Fasting levede syntes hans Munterhed meest rynkefrie, og ligesom fornyet; Nu begyndte han at skrive [*Provinzial-Samlinger* (1791)], nu byggede han Huus, nu dyrkede han Jord, nu kom han i alle Sælskaber, hvor han var buden. [...] den Tid syntes være kommen, eller i det mindste nær for Haanden, da Folk af hans Egenskaber skulde kunde begynde at gielde [...]. Talenter trives ikke uden ved siden af Talenter; en skjøen Aand vansmægter uden Biefald af Smag, og uden Haab om Belønning.¹⁷⁶

Brun siktet her til byens fremste øvrighetsperson, stiftamtmanden, kammerherre von Hauch, en mann med sjeldne intellektuelle og kunstneriske interesser, som Fasting også i egenskap av rådmann hadde nær forbindelse med i sine siste år.

At han hadde en enestående posisjon i bysamfunnet viste seg ved at han ved sin død fikk en helt ekstraordinær begravelse, hvis like aldri tidligere hadde vært sett i Bergen: “den første i sit

170. Han var en av de fem tilstedeværende harmonister ved møtet 6. oktober, hvor Boalth fratradte, jf. UBB. Ms. 527a, [s. 42].

171. *Provinzialblade* ble utgitt på Fastings egen bekostning, men det fikk ikke nok abonnenter og måtte innstilles på grunn av dårlig økonomi. I sitt siste leveår ga han ut et nytt tidsskrift, *Provinzial-Samlinger*, som kom ut med bare ett nummer før han døde. Jf. Kvalsvik 1996, s. 33 og 44.

172. Sagen 1837, s. 64.

173. “Endnu havde jeg den Glæde at bringe sammen to Mænd, der ligeledes stedse havde skyet hinanden, jeg veed ikke af hvad Aarsag [...]. Disse to Mænd var den tidtomtalte Nordahl Brun og Raadmand Claus Fasting.” Jf. Heiberg 1829, s. 14.

174. Rådmannsambetet innbrakte ca. 400 rdlr. i året. I tillegg kom inntekter fra stillingen som politiaktør.

175. Sagen 1837, s. 62/63. Tomten hadde Fasting arvet etter sin farmor. Han kaldte gården Øvre Møhlenpris. Senere ble den kaldt Fastings Minde. Hovedbygningen står fremdeles og eies i dag av UiB. De to sidefløyene ble bygget på etter Fastings tid.

176. Brun 1792, s. A 7 [s. 2 - A 8]

Slags i vor Bye”, het det i Adresseavisen. Aldri før var noen blitt hedret med et frivillig gravfølge. Det besto av embetsmenn, sivile og militære, handelsmenn og håndverkere, dvs. “Borgere af alle Klasser, Alle ubudne, alle i Sørgeklæder [...] omtrent 70 par”.¹⁷⁷

Spesielt ved begravelsen var også at det harmoniske akademis musiserende medlemmer spilte sørgemusikk fra Domkirketårnet da fulget nærmet seg kirken. Femte januar 1792 ble Fasting hedret i akademiets konsertsal. 250 personer av begge kjønn var invitert. Her holdt biskop Brun og kammerherre Hauch sine minnetaler, apoteker Dynner og løytnant Vibe sang hver sin arie, og til avslutning ble det sunget et kor “af de trende Harmonister DHrr. Dynner, Normann og Bøschen, Alle Tre udmærkede Dilettanter af Musiken”.¹⁷⁸

Sagen oppsummerte hans og Boalths innsats for det harmoniske akademi slik:

Hvad Boalth og Fasting tilsammen virkede gjennem dette Selskab [...] er fast glemt; – men glemmes burde det ikke, at de gav de den Gang mindre dannede Bergensere, som Holberg, et snees Aar tidligere, kaldte Folk af liden Facon, et Fremstød til det bedre; aabnede Øret for noget Andet, end Medisance og Ammestuesnak, og Øie og Hjerte for noget Andet end Grunker.¹⁷⁹

Fasting later ikke til å ha komponert. Jeg har ikke funnet kilder som antyder noe i den retning. Derimot var han i likhet med Boalth flere ganger forfatter av leilighetspoesi som ble brukt innad i selskapet/akademiet. *Pans Fest* og *Harmonisangen* er allerede omtalt, likeledes at han skrev teksten til sørgekantaten ved minneferingen etter Boalths død.

Pans Fest fortjener en nærmere omtale. Det var et klassisk hyrdespill, et musikkdrama inndelt i 6 korte opptrinn.¹⁸⁰ Stykket ble som nevnt oppført på kongens fødselsdag 1770 og må ha vært en etter forholdene storslagen forestilling (jf. ovenfor). Musikken besto av resitativer og sangpartier, hvorav fem arier, én duett og én korsang. I tillegg til de vokale satsene hadde stykket to innslag med ren instrumentalmusikk, “Pastorella Vivace, & c.” etter tredje opptrinn, og “Serenata Andante Maëstuoso, & c.” etter femte opptrinn. Sannsynligvis ble forestillingen innledet med en ouverture og avsluttet med nok et instrumentalt innslag, selv om dette ikke var angitt i teksten. Aarset er åpen for at det også kan ha vært danseinnslag i stykket. Handlingen var lagt til det mytologiske og tidløse Arkadien med sine hyrder og nymfer. Hyllesten av kongemakten ble synliggjort i stykkets panegyrikk, og forbindelsen til kongen ble også direkte uttrykt. Hvem som hadde komponert musikken, er ikke kjent. Han kan ha funnet noe passende og satt sammen for anledningen. Forestillingen markerte starten på en gryende interesse for teaterkunst i Bergen og må ha vært et stort løft for selskapet. Vel var forholdene i Bergen små og enkle, til

177. BA. Nr. 2, 1792, gjengitt i Sagen 1837, s. 85. Avisens omtale av dødsfallet var også helt spesiell.

178. Sagen 1837, s. 86.

179. Ibid., s. 13/14.

180. Omtalen av *Pans Fest* er basert på Aarset 1999, s. 75–77.

tross for at byen var den nest største i dobbeltmonarkiet og på langt nær kunne måle seg med København hva kunst og kulturliv angikk. Aarset synes likevel in sin beskrivelse av det bergenske “semirustikke bakevje-publikum av kremmer-oppkomlinger og ‘provins-forviste’ embetsmenn” å se bort fra byens internasjonale orientering.¹⁸¹ Mange av de ledende familiene hadde tette og nære bånd til utlandet og kan ha vært godt orientert på kunstens og kulturens område.

Pans Fest tilhørte en klassisk litterær sjanger, og musikken korresponderte sannsynligvis med barokkens operastil. Fastings musikalske smak for øvrig var trolig preget av nyere estetiske idealer. Hans egen notesamling kunne ha belyst dette, men hverken skiftebehandlingen etter dødsfallet eller bokfortegnelsen inneholdt opplysninger om musikalier. Et visst inntrykk av hans estetiske grunnholdning får vi likevel gjennom noe av det lille det han skrev om musikk i *Provinzialblade*, bl.a. den berømte kritikken av stadsmusikantene i Bergen:

Min Tilbøyelighed til Musik forsvinder aldrig, min Ven. Ved klaveret tilbringer jeg de lykkeligste Timer av mit Liv, og naar jeg nu og da gjør Musik med mine Venner, glemmer jeg i disse Øyeblik, at Verden er saa ond som den er.

Men hvor forskjellig er ikke denne Musik fra den, jeg nu vil beskrive Dem. Jeg behøver ikke at sige Dem, at jeg meener Stadsmusiken, og at den her paa Stædet er afskyelig uden Exempel. Instrumenter og Musikantere ere begge Machiner til hobe, kun de sidste ubrugbarere end de første. Velklang, Orden, Styrke, Følelse, Skiønhed ere hos disse Folk ubekjendte Navne. Haandverkere ere disse arme Syndere, og ingen Kunstnere.¹⁸²

Fastings harde dom over stadsmusikanten bør forstås i lys av det estetiske paradigmeskifte som fant sted i siste halvdel av 1700-tallet. Nøkkelordene ligger i siste setning: “håndverkere” i motsetning til “kunstnere”. Innen barokkens estetikk var håndverksidealet grunnleggende. Musikken hadde ikke estetisk egenverdi og tjente vanligvis utenommusikalske, ofte representative eller liturgiske formål. Kunsten skulle etterligne naturen, men denne *mimesis* tok utgangspunkt i en objektiv natur, og følelsene (*affektene*) var stiliserte objektive egenskaper. Med opplysningstiden ble dette endret. “Musikken ble betraktet som et naturgitt språk basert på følelser og sanseopplevelser, og følsomhet ble en grunnleggende estetisk kategori.”¹⁸³ Sanselighet eller følsomhet ble et ideal innen alle kunstarter, og musikken ble av mange betegnet som følsomhetens språk *par excellence*. Det enkelte menneske med sine personlige følelser ble satt i fokus,

181. Ibid., s. 77.

182. Claus Fasting 1781, gjengitt i Flugsrud 1979, s. 363. Se også kap. 2, s. 45 og kap. 3, s. 136.

183. Selvik 2001, s. 238. Fastings bibliotek inneholdt flere av sin tids sentrale estetiske skrifter. bl.a. *Esprit. Maximes et Principes* av Rousseau (1764), *Über den Entusiasmus der schönen Künste* av Betinelli (oversatt til tysk, 1778), *Tanker om smagen udi konsterne i almindelighed* av Weideweldt (1762) og dessuten Sulzers naturfilosofi, *Untersuchungen über die Schönheit der Natur nebst desselben moralischen Betrachtungen über besondere Gegenstände der Naturlehre* (1779). Sulzers estetiske kunstteori, som kom ut første gang i 1773, hadde han imidlertid ikke.

og det subjektive musikalske uttrykk ble et grunnleggende trekk ved musikkutøvelsen. Det intime klavikordet ble følsomhetens fremste instrument. Et slikt instrument hadde Fasting.¹⁸⁴

Denne estetiske grunnholdningen kommer klart til syne i sitatet ovenfor, ikke minst gjennom understrekningen av begrepene “følelse” og “skjønnhet”. Også andre har vist til følsomhetsaspektet i Fastings forhold til musikk: “Hans Kjærlighed for Tonekonsten, hans Færdighed i dens Udøvelse, og den inderlige Følelse, hvormed han behandlede sit Instrument, vidnede om hans Smag og Aand, ikke mindre end hans Skrifter” het det f. eks. hos Sagen.¹⁸⁵

Følsomhetsestetikken må ha vært et grunnleggende element i Fastings livsholdning og kom til syne også i litteraturen. Bull peker på at han som ung var opptatt av opplysningstidens franske filosofer, men at han senere ble sterkt grepet av den engelske litteraturens førromantikere, “forkynderne av følsomheten og det ‘ømme hjerte’”.¹⁸⁶ Produksjonen i *Det Norske Selskabs* versprotokoll viser også at han i sin siste københavnperiode var sterkt opptatt av lidenskap og følelser.¹⁸⁷ Kvalsvik hevder for øvrig at Fasting var en person som tok en ideell, sentimental kjærlighet og sine egne følelser på alvor på en måte som var uvanlig i samtiden, at han hele tiden arbeidet “med tilhøvet mellom kjenslene og fornufta”, men også var “ein sjølvstendig kritikar av etablerte oppfatningar av kva som er fornuftig.”¹⁸⁸ Han mener også at flere trekk i Fastings litterære produksjon og i hans væremåte peker i retning av en epikureisk grunnholdning. Både boksamlingen og flere av Fastings manuskripter viser at han kjente denne filosofiske retningen, som fikk særlig gjennomslag i fransk åndsliv på 1700-tallet. Fasting syntes å leve i overensstemmelse med en livsholdning hvor epikureiske begreper som vennskap, fellesskap, medfølelse og måtehold var grunnleggende. Han satte selvstendighet og frihet høyere enn trygg inntekt og sosial posisjon, han trakk seg tilbake fra verdens fortredeligheter og unngikk å engasjere seg i samtidens politiske kontroverser (i motsetning til f. eks. Johan Nordahl Brun). Sagen oppsummerte Fastings livsholdning slik: “Han levede ugift, afholden og afsondret, skyede store, stive eller støiende Selskaber; var tarvelig og nøisom sit hele Liv igiennem, stedse sysselsat med gavnlige Beskjæftigelser.”¹⁸⁹

I motsetning til mange av sine samtidige var Fasting gjennom hele livet utelukkende internasjonalt orientert. Han hadde ikke nasjonale, patriotiske interesser. Det er f.eks. blitt sagt om

184. Fastings “Claver” ble verdsatt til 16 rdlr. ved skiftet etter dødsfallet i 1791, jf. SAB. Byfogd og byskriver i Bergen. Bergen skifterett. Skiftejournal nr. 74–75, 1971–1793, skiftebehandling 18. januar 1792. Instrumentet befinner seg i De Kulturhistoriske Samlinger. Bergen museum. UiB. Nr. B. 3589.

185. Sagen 1837, s. 88.

186. Francis Bull 1929, s. 66.

187. Kvalsvik 1996, s. 23/24.

188. Ibid., s. 24/25.

189. Sagen 1837, s. 88.

Provinzialblade at de med unntak av noen få nummer like gjerne kunne ha kommet ut i Paris som i Bergen.¹⁹⁰ I første nummer ble samtidens generelle estetiske grunnholdning eksplisitt uttrykt i formålet med utgivelsen: Å nytte og fornøye, samt å appellere til den gode smak og den sunne forstand:

Jeg har sagt, at det er vanskeligere at skrive for alle end at finde de Viises Steen, og jeg igientager det her. Jeg ville, at disse Blade skulle nytte, og fornøye, og de skulle intet indeholde mod den gode Smag, og sund Forstand, og de skulle befordre Bekjendtskab med Mennesker og Verden, til Exempel eller Advarsel, til Undervisning eller Fornøyelse. Jeg ville for ene hvad den Lærde veed med hvad den Ulærde ønsker at vide, jeg ville sanke hvad andre har adspredt, jeg ville vælge det beste, gjøre det nyttige mindre kiedsommeligt, og det behagelige meere nyttigt.¹⁹¹

I norsk litteraturhistorie blir Fasting vanligvis klassifisert som klassisistisk opplysningsmann. I motsetning til Boalth var han ingen glødende talsmann for pedagogiske reformer, men han var sterkt samfunnsengasjert. I overensstemmelse med sin uegennyttige samfunnsinnstilling skjenket han alt han eide til Bergen by, til offentlig bruk: en boksamling på 594 bind, en naturaliesamling og en pengsum.¹⁹²

Samfunnsengasjementet er tydelig også i aktoratsinnleggene, som stammer fra de siste årene av hans liv (1784–91). Til tross for at han som politiaktor skulle dømme i forhold til lov og rett, fremsto han her ofte som en talsmann for de svake i samfunnet og prøvde gjerne å finne formildende omstendigheter hvor dette var mulig. Han var heller ikke redd for å legge seg ut med maktapparatet.¹⁹³ Hans humanitet viste seg også i at han gikk inn for reformer av fengselsvesenet og for en mer human behandlig av straffedømte. Her var han på linje med mange av opplysningstidens tenkere. Sin filosofi som embetsmann beskrev han slik:

Overalt er Livet en Strid, en offentlig Betjent kan ansees for det samme som en beleiret Stad; man skyder Skrot og Kugler, Bomber og Granater efter ham, og han staaer endnu, naar han er en retskaffen Mand, [...] hædret af sine Skrammer, uovervindelig af Plager, og ubestikkelig af Guldets, og tilsidst eengang lønnet efter Fortjeneste.¹⁹⁴

Som vist i kap. 2 kom Fasting som politiaktor i befatning med flere saker som hadde med musikere og brudd mot laugsprivilegier å gjøre. I mange små og store saker prøvde han likevel å behandle “fuskere” mildt. I sine siste år ser han ut til å ha blitt mer og mer misfornøyd med privi-

190. Amundsen 1921, s. 100.

191. Claus Fasting 1778, s. 411.

192. I testamentet skrev han følgende om sin boksamling: “Mine samtlige Bøger [...] skal strax efter min Død foræres til evindelig Brug og eiendom for det offentlige Bedste.” Gjengitt i Sagen 1837, s. 92. Boksamlingen ble senere Bergens første offentlige bibliotek.

193. Fra 1787 hadde Fasting stadige konflikter med den nye politimesteren, som hevdet at han hadde spesielle og utillatelige juridiske tolkninger. Det hadde han også, for han tenkte moralfilosofisk mer enn juridisk. Politimesteren var formalist. Hans tolkninger samsvarte med holdningene til de mektige borgerne i byen. Jf. Kvalsvik 1996, s. 51.

194. Gjengitt i Sagen 1837, s. 60.

legiesystemet generelt og mente at det var urimelig å behandle folk som forbrytere fordi de prøvde å skaffe seg et levebrød innen områder hvor det var behov for å få utført arbeid. Selv om loven måtte ivaretas, prøvde han likevel å dømme på en balansert måte. “Han elskede Orden og ærede Lovene, men Miskundhed boede i hans Hierte” uttalte stiftamtmanden, kammerherre von Hauch i minnetalen ved hans død.¹⁹⁵ Fasting gikk imidlertid ikke av veien for å idømme straff dersom musikk ble brukt som virkemiddel til å forderve smaken og den offentlige moral: “Endskiønt jeg vel er en Ven af Musikken, og af dem, som befatte sig dermed, strækker dette sig dog ey til dem, som misbruge den enten til at fordærve Smagen, eller, hvad som er endnu værre, at fordærve Sæderne derved” skrev han i 1786.¹⁹⁶ Den aktuelle saken handlet bl.a. om en fordrukken løsgjenger som med sin musikk bidro til bråk og forstyrrelse av ro og orden.

Fasting var på mange måter en langt mer moderne skikkelse enn sine samtidige i det bergenske samfunn. Noen skjønte dette ganske tidlig. Allerede Sagen anså ham for å være langt forut for sin tid,¹⁹⁷ en vurdering som er blitt forsterket av ettertiden. Han representerte et moderne filosofisk og estetisk grunnsyn og en moderne livsholdning. Dette preget hans forfatterskap og hans virke som embetsmann i bysamfunnet, og det preget hans innsats i det harmoniske akademi. For Fasting var musikken ikke lenger håndverk, men en kunst som skulle utøves med smak og innlevelse, og privilegium var ingen garanti for estetisk kvalitet.

Sammenfatning

Musikalske selskap som dannelsesfora for borgerskapet dukket opp overalt i Europa i siste halvdel av 1700-tallet. I Bergen var opprettelsen av det harmoniske selskap utvilsomt rektor Boalths fortjeneste. Han var universitetsutdannet i København og kjente hovedstadens musikkliv. Boalth ivret for opplysningstidens idéer, og hans tanker vant gjenklang blant bergenske kjøpmenn og embetsmenn. Visjonene om et akademi var imidlertid så omfattende at flere av selskapets musiserende medlemmer ikke ville følge ham. Det førte til en konflikt og til at han i 1777 sa fra seg ledelsen. Fasting var trolig akademiets mest sentrale skikkelse etter dette, frem til sin død i 1791. Også han må ha hatt god kjennskap til Københavns musikkliv. Han var på mange måter en atypisk figur i det bergenske samfunn. Som byens fremste intellektuelle var han sterkt internasjonalt orientert litterært og filosofisk, men uten stilling (og høy sosial status) inntil ganske få år før sin død. Bortsett fra aktiviteten i det harmoniske akademi levde han tilbaketrasket fra det sosiale liv i byen. Man kan spekulere på om mangel av et godt kvalifisert, sterkt og sam-

195. Brun 1792, [B 3, s. 2], jf. også Sagen 1837, s. 56/57.

196. Gjengitt i Kvalsvik 1996, s. 261.

197. Sagen 1837, s. 27.

lende lederskap etter Boalths og Fastings død kan ha vært medvirkende årsak til den synkende interessen for det harmoniske akademi utover i 1790-årene.

Opplysningstidens idéer fikk innpass i Bergen med Boalth og Fasting. Den første var innflytter, den andre født i byen, men begge var utdannet utenlands og hadde fått viktige musikalske impulser i København som ble formidlet til Bergen da det harmoniske selskap ble opprettet. Innflytelsen fra hovedstaden var tydelig i den store likheten mellom selskapet og lignende selskaper i København. De materielle forutsetningene for et liebhaverselskap i Bergen var til stede i form av et velstående borgerskap av kjøpmenn og embetsmenn, hvorav noen med tilstrekkelig musikalsk bakgrunn til å kunne danne et lite orkester og andre med stor nok interesse til å utgjøre publikum og tegne medlemskap som medinteressenter. Sosial tilhørighet var avgjørende både for om man kunne bli musikalsk medlem og for adgangen til selskapets konserter. Selskapet holdt strengt på de sosiale begrensninger som gjaldt for å bli medlem eller interessent gjennom hele perioden frem til århundreskiftet..

Hvilken gruppe som var viktigst av embetsmenn og kjøpmenn er ikke helt enkelt å avgjøre. Boalth, drivkraften bak opprettelsen, var embetsmann. Det samme var flere av de musikalske medlemmene i den tidlige fasen, og Fasting i sine senere år. Men mange av de mest aktive og stabile harmonistene tilhørte kjøpmannsgruppen. Særlig mot slutten av perioden ser denne ut til å ha gjort seg gjeldende i betydelig grad.

Hvilke relasjoner hadde selskapet til byens musikalske kjennere, dvs. stadsmusikanten, organistene og kantor? Ledelsen må ha erkjent at selskapets orkester var avhengig av profesjonell musikalsk kompetanse. Den fant man i første rekke hos stadsmusikanten, jf. den “adjunge-rede” konsertmester Samuel Lind, men også hos organist og kantor Benjamin Ohle, og senere hos organistene M.G. Ohl og C.F.G. Bohr. Organistene var imidlertid ordinære musikalske medlemmer i selskapet. Rødder ble engasjert som konsertmester før han ble stadsmusikant. Orkestret var også avhengig av stadsmusikantens svenner og læregutter. Selskapets liebhavere hadde altså både kunstnerisk og forretningsmessige relasjoner til kjennerne, det siste bare til stadsmusikanten og hans personale. Protokollen har ingen opplysninger om avtaler med stadsmusikanten før midten av 1780-årene, i Fastings sekretærperiode, men det er grunn til å anta at tidligere avtaler kan ha vært omtrent likedan.

Det harmoniske selskap var en sammenslutning av likesinnede borgere og embetsmenn. Det finnes likevel flere eksempler på at tenkning om rang og stand var dypt forankret i virksomheten. Dette ga seg utslag på flere måter. Det var f.eks. kun de musiserende og standspersoner som i henhold til lovenes § 26 hadde adgang til orkestret i konsertsalen (se fotnote 81, s. 169).

I referatet fra feiringen av kongens fødselsdag i 1770 ble de konserterende medlemmer beskrevet som “henimod 30 Musikelskende av adskillige Stænder”.¹⁹⁸ Boalth hadde kjøpt en plass i rangen, noe som var vanlig på denne tiden. I 1761 ble han kanselliråd og i 1777 justisråd, som var enda høyere på rangstigen. Han hadde høy prestisje i bysamfunnet, både i kraft av sitt embete, men også i kraft av sine titler. I tiden etter hans død må akademiet ha følt behov for en person med høy rang som kunne fronte selskapet utad og anmodet derfor i 1783 etatsråd Arnoldus de Fine om å bli selskapets *preses* og “opreysse Akademiets falne Værdighed”.¹⁹⁹ Fasting hadde ikke den nødvendige sosiale status. Begrepet “stand” ble nesten alltid brukt ved omtale av ulike sosiale grupperinger før århundreskiftet, men ved beskrivelsen av Claus Fastings begravelse ble klassebegrepet benyttet for første gang (se s. 189). Dette var imidlertid et særtilfelle.

Spørsmål om rang og stand hadde også sammenheng med selskapets rolle og funksjon innen den representative offentligheten. Riktignok var det et lukket fellesskap, men selskapets musikalske krefter ble gjentatte ganger benyttet ved offentlige arrangementer til ære for kongehuset, f.eks. markeringen i Domkirken av Frederik Vs død, eller kongelige fødselsdager som ble referert offentlig i Adresseavisen, og høytideligheter i *Seminarium Fredericianum* og lignende. Dette var arrangementer hvor også byens øverste myndighetspersoner ble invitert i kraft av sin rang. Flere av disse var trolig også medlemmer av selskapet.

Hvilken rolle selskapet spilte innen den borgerlige offentligheten i Bergen i andre halvdel av 1700-tallet er interessant. Denne offentligheten fungerte ikke som en fullt utviklet offentlighet av privatfolk samlet til publikum i Habermas’ forstand (jf. kap. 1), men som en halvoffentlighet. Medlemskap var forbeholdt en avgrenset sosial krets, og selskapets konserter ble gitt for et internt publikum, hvor allmennheten ikke en gang prinsipielt hadde adgang. Rangtenkningen lå i utgangspunktet under. De lukkede konserter representerte imidlertid en ny musikalsk estetikk, hvor musikken ble dyrket som autonom kunst. Mot slutten av århundret skjedde en viktig endring, da enkeltmusikere begynte å arrangere konserter for allmennheten i samarbeid med selskapet, slik skikken var i utlandet (se kap. 6). Grensen mellom en musikalsk halvoffentlighet og en fullt utviklet borgerlig offentlighet ble dermed uklar.

198. BA. 05.02.1770.

199. Se s. 179 f. og fotnote 128.

5. DET DRAMATISKE SELSKAB 1794–1800

Innledning

En viktig grunn til å vektlegge *Det dramatiske Selskab* er at musikken fra første stund spilte en fremtredende rolle i selskapet. Alle teaterforestillinger hadde musikkinnslag, og selskapet var avhengig av samarbeid med det harmoniske akademi for å få utført den musikken det hadde behov for. Teatret ble dessuten brukt som konsertsal (etter 1800). Dette kapitlet vil i hovedsak dreie seg om de delene av det dramatiske selskaps historie som berører teaterorkestret og de musiserende medlemmene, dessuten repertoar og andre forhold som hadde med musikken å gjøre. For å sammenligne med det harmoniske akademi er det også av interesse å se nærmere på bakgrunnen for opprettelsen av selskapet, dessuten på lovene og den ideologi disse var basert på, likeledes på selskapets funksjon i den representative og borgerlige offentligheten, og hvorledes det forholdt seg til tenkningen om rang og stand. De to selskaperes felles relasjoner har heller ikke vært grundig belyst tidligere, selv om flere forfattere har berørt ulike omstendigheter som har med teaterorkestret og musikken å gjøre.

Selskapets eldste forhandlingsprotokoll er den viktigste primærkilden. Den går tilbake til stiftelsesåret 1794 og inneholder ikke bare referat fra generalforsamlinger og andre møter, men i tillegg kopi av korrespondanse og medlemslister for de første årene. Selskapets eldste lover ble trykt i 1795. Litteratur om det dramatiske selskap er for øvrig omtalt i kap. 1.

Da selskapet ble stiftet, var det ikke enestående i nasjonal sammenheng, og heller ikke det første. Ifølge Broch vokste teaterlivet både i Bergen og i de fleste andre norske byer frem “med en nesten eksplosiv kraft” før og etter århundreskiftet. Forutsetningen for interessen var “et borgerskap med kunnskaper og en embetsstand med utdannelse fra utlandet, først og fremst fra København”.¹ Man kan spørre seg hva årsaken kunne være til at det dramatiske selskap oppsto så mange år etter det harmoniske. Dette gjaldt ikke bare i Bergen, men også i flere andre byer. Det finnes antagelig flere årsaker, som ikke bare hadde med lokale eller nasjonale omstendigheter å gjøre, men også med forholdene i hovedstaden. I København var det allerede fra 1740-årene flere musikkelskaper som arrangerte konserter, og disse ble modell for tilsvarende i Norge noen år senere. Teatret derimot hadde trange kår under pietismen, bl.a. innførte Christian VI teaterforbud i 1738. Dette ble opphevet ved hans død i 1746. Da ble et nytt teater åpnet på Kongens Nytorv, som i 1770 fikk kongelig status. Dette ble starten på en ny vekst i dansk-norsk dramatik og dansk teater som fikk store ringvirkninger. *Det kgl. Teater* i København

1. Broch 1994, s. 11. Dramatiske selskaper ble opprettet i Christiania i 1780, Christiansand i 1787, Arendal i 1796, Trondhjem i 1798, Drammen i 1801, Fredrikshald i 1819 og Stavanger i 1823.

var rikets eneste profesjonelle teater. Dette ga inspirasjon til at det ble dannet en rekke amatør-selskap i hovedstaden etter 1770 og førte også til opprettelse av flere dramatiske selskaper i dobbeltmonarkiet for øvrig. Ifølge Nygaard var tidsrommet ca. 1770–1830 de dramatiske amatør-selskaperens store periode i København, og “teatergalskapen” forplantet seg derfra til andre danske byer og til Norge.² Særlig i Norge kom de til å få svært stor betydning, fordi landet ikke hadde noe profesjonelt teater. I byene langs kysten var imidlertid de kulturelle og økonomiske forutsetninger til stede for den type virksomhet som amatør-selskapene representerte. Ifølge Lyche var det nettopp “handelspatrisiatet og embetsstanden [...] som la grunnlaget for de dramatiske selskapene, som vokste frem i en rekke av de største norske byene rundt århundreskiftet”.³

En medvirkende årsak til at det drøydde lenge før Bergen fikk et eget dramatisk selskap var delvis at de dramatiske selskapene generelt var senere ute enn musikk-selskapene. Ulike faglige forutsetninger i byen på musikkens og teatrets område kan også ha hatt betydning, ikke bare i Bergen, men også andre steder. Byen hadde omkring midten av 1700-tallet flere dyktige yrkesmusikere, men ingen profesjonelle teaterfolk. De profesjonelle musikerne hadde gjennom musikkundervisning bidratt til at det fantes en gruppe amatør-musikere blant byens borgere. Noe tilsvarende eksisterte ikke på det dramatiske området. Initiativ til begge selskaper ble tatt av enkeltpersoner – liebhavere – med sterke kunstneriske interesser på henholdsvis musikkens og teatrets område, men det virker som om visse betingelser måtte være til stede for at deres arbeid skulle slå rot, og det skjedde senere for teatret enn for musikken. Impulsene fra teatret i København gjorde seg trolig ikke gjeldende for alvor før omkring 1790.

Det hadde eksistert teaterforestillinger i byen i flere århundrer før det dramatiske selskap ble opprettet. Den eldste vi har kjennskap til går så langt tilbake som til midten av 1500-tallet. I mars 1563 lot Absalon Pederssøn Beyer latinskoleelevene “agere” offentlig utenfor Domkirken.⁴ Michelsen forteller om en “Salomon Skildrer” og noen studenter som “agerede to hedenske Historier” i Nykirken i fastetiden i 1638. Han skriver også at det i juli 1664 “kom 16 tyske Komedianter der næsten hver Dag agerede paa Toldboden”.⁵ Latinskoleelevenes teater-tradisjoner varte i mange år. Forestillingen *Susanna historia* ble f.eks. fremført i Manufaktur-

2. Nygaard 1984, s. 13/14.

3. Lyche 1991, s. 31.

4. “[...] it spel, som ieg Mester Absalon lod agere her paa kirckegaarden med stor vmag och bekostning om Adams fal, vdi huilcked spel for^{nc} Nils forhandlede sine parter saare vel.” 7. mars 1563. Gjengitt i Beyer 1963, s. 25. Ifølge Halkild Nilsen er denne tilfeldige opplysningen om oppførelse av skuespill i Bergen det første vitnesbyrd vi har om norsk skuespillkunst. Jf. Nilsen 1970, s. 41.

5. Beskrevet i Hofnagels Bergenskrønike, gjengitt i Michelsen 1894, s. 1.

huset i 1673.⁶ De fleste tidlige teaterforestillinger var basert på bibelske emner, og de var som regel knyttet til kirken. Fra Hilbrandt Meyer stammer beretningen om dramatiseringer av bibelske fortellinger i Domkirken i fastetiden i biskop Randulfs tid, og mens Søren Lintrup var rektor ved latinskolen (dvs. mellom 1695 og bybrannen i 1702). Ved disse ble det brukt musikk, og de ble omtalt som konserter (jf. kap. 3).⁷ Musikk kan ha blitt brukt også ved andre dramatiske forestillinger, men dette vet vi ingenting om. Holberg har for øvrig fortalt om sine inntrykk fra “spectacler og skuespil” i Bergen i 1690-årene.⁸

Som kjent lå kulturlivet nede i mange år etter brannen i 1702, men byen ble i første halvdel av århundret gjestet av omreisende komedianter, bl.a. opptrådte Elisabeth Spiegelbergs “bande” i Manufakturhuset i 1732/33.⁹ Det drøydde imidlertid lenge før neste dramatiske forestilling som var produsert i Bergen fant sted. Det skjedde først våren 1770, da *Pans Fest* ble fremført i det harmoniske selskap. Som vist i kap. 4 inneholdt stykket så mye musikk at det nærmest var å betrakte som en liten opera, antagelig den første i sitt slag i byen (se kap. 4, s. 190).

Den dramatiske kunst var nå ikke lenger et kirkelig, men et borgerlig anliggende. *Pans Fest* var imidlertid en enkeltstående forestilling som ikke fikk noen umiddelbare etterfølgere. Det kan ha hatt sammenheng med at Fasting forlot byen i 1770 og ble borte i mange år. Teaterkunsten var heller ikke det harmoniske selskaps primære interesse. Man kunne muligens ha ventet at Fasting ved tilbakekomsten til Bergen i 1777 ville ha ivret for teater i byen, hans dramatiske innsats i København tatt i betraktning, men dette skjedde ikke. Bortsett fra sitt engasjement i det harmoniske akademi førte han en tilbaketrukket tilværelse i årene fremover.

Heller ikke da Johan Nordahl Brun kom til byen i 1774 skjedde det noen oppblomstring på teatrets område.¹⁰ Han hadde skrevet flere skuespill og var på denne tiden en kjent dramatiker,

6. Nygaard 1984, s. 8.

7. “Udi denne Kirke blev i Biskop *Randulfs* Tid og medens *Magr. Søren Lintrup* var *Rector* paa *Bergens Cathedral* Skole, en Tid lang, opført en fortreffelig og vel indrettet *Concert*, under en angenem *Vocal- og Instrumental Musique*, en Dag om Ugen, da ei allene *Passions Historien* udi Fasten paa Danske Værs, sangvis blev udført af Skolens *Discipler*, men end og paa andre Tider, adskillige Bibelske Historier.” Jf. Meyer (1764) 1904, s. 166.

8. Nygaard 1984, s. 7.

9. Ibid., s. 9.

10. Brun ble sogneprest i Korskirken i 1774. I 1793 ble han sogneprest i Domkirken, dessuten stiftsprost og prost over Nordhordland og Voss; i 1799 “adjungert” biskop i Bergen. I 1803 fikk han tittel og rang som biskop, og i 1804 ble han virkelig biskop i Bergen stift. Jf. Martinussen 1945, s. 15. Brun var en sentral skikkelse i byens kultur- og selskapsliv. I 1772 hadde han vunnet førsteprisen i en konkurranse om den beste danske tragedie med skuespillet *Zarine*. Stykket ble oppført på det kongelige teater med stor suksess. Samme år skrev han *Einer Tambeskielver* med emne fra norsk historie. Dette stykket var en fiasko og ble av politiske årsaker ikke oppført. De to teaterstykkene førte til at han fikk sitt første prestekall i Norge. Senere publiserte han to skuespill i eget navn: syngestykket *Endres og Signes Brøllup* (1791) og *Republikken paa Øen* (1793). I tillegg ga han ut tre komedier anonymt: *Væveriet* og syngestykket *Toldbetienten* (begge 1783) og *Officieren* (1802). Den anonyme komedien *Jomfrue Pecunia* (Trondheim 1768) var trolig også skrevet av Brun. Jf. Jakobsen 1999, s. 115/116.

men han ønsket kanskje ikke som geistlig embetsmann å gå i bresjen for teater i byen. Med mindre det kan ha forekommet dramatiseringer i regi av det harmoniske selskap som vi ikke kjenner til, drøyde det enda adskillige år før det igjen ble spilt teater i Bergen. I begynnelsen av 1790-årene ble nettopp to av Bruns skuespill oppført, først *Republikken paa Øen* i 1791, og noe senere samme år *Einer Tambeskielver*. Det første stykket ble gjentatt ved kronprinsens fødselsdag i 1793.¹¹ Markeringen av den kongelige festdagen ble referert i Adresseavisen. Forestillingen fant sted “paa den offentlige Concert-Sahl i Bergen, for ikke mindre enn 178 Personer, bestaaende af Concertens Interessentere, og andre indbudne Embedsmænd og Borgere”,¹² dvs. byens “honoratiores”. Harmonistene bidro sannsynligvis med ouverture og mellomaktsmusikk, men avisomtalen forteller intet om dette. Derimot ble det referert i detalj fra den spesialskrevene hyllest til kronprinsen. Orkestret musiserte, kaptein Kühle, doktor Monrad og løytnant Wiibe sang en terset, jomfruene Storm og Mechlenburg sang en duett, deretter sang tersetten en kvartett sammen med løytnant Castberg. Til slutt ble kvartetten repetert “af det heele Chor”.¹³ Alle de medvirkende ble senere sentrale skikkelser i det dramatiske selskap. Dette er for øvrig første gang det er dokumentert at kvinner i Bergen musiserte for et publikum som var større enn den nærmeste familie- og vennekrets. Det samme må ha skjedd i 1770, ved oppførelsen av *Pans Fest*, men den gang ble ingen personer navngitt i avisreferatet (se også kap. 4, s. 161).

Selskapets stiftelse

De første ansatser til et borgerlig amatørteater i Bergen ser dermed ut til å ha funnet sted innen eller i nær tilknytning til det harmoniske akademi. Det gjaldt oppførelsen av både *Pans Fest* i 1770 og *Republikken paa Øen* i 1793. Akademiet må ha vært en viktig møteplass for personer med dramatiske interesser i byen. Forestillingene i begynnelsen av 1790-årene var trolig den viktigste foranledning til at det dramatiske selskap ble stiftet i 1794. Flere forfattere har fremhevet de innflyttede embetsmenns betydning, deriblant Michelsen:

Foruden at der blandt Byens yngre Indvaanere, og tildels blandt dens mere bemidlede Klasser, fandtes flere respektable Emner for et Dilettantteater, var der blandt de paa disse Tider til Byen indflyttede Embedsfamilier flere, som ved Siden af høi selskabelig og literær Dannelse udmærkede sig ved megen Kunstsands i Almindelighed og ved musikalske og dramatiske Interesser i Særdeleshed.¹⁴

11. Michelsen 1894, s. 2. Stykket ble trykt i Bergen i 1793 med følgende tittel: *Republikken paa Øen: et Skuespil i fem Handlinger bestemt til den 28. Januari 1793*. Michelsen har ikke oppgitt kilde for oppførelsene i 1791. Det er ikke utenkelig at stykket ble fremført før det ble trykt.

12. BA. 02.02.1793.

13. Loc. cit. Alle impliserte i denne forestillingen ble sentrale skikkelser i det dramatiske selskap.

14. Michelsen 1894, s. 3.

Det var ikke Brun som tok initiativet til opprettelsen av selskapet, selv om han utvilsomt må ha vært en støttespiller for det dramatiske miljø i byen.¹⁵ Daværende artillerikaptein Carl von Kühle var den drivende kraft. Han tilhørte nettopp en av byens innflyttede embetsfamilier. Av de 75 personer (kun menn) som ble inntegnet som medlemmer ved stiftelsesmøtet 25. februar 1794 var for øvrig flere harmonister, foruten en rekke av byens mest fremstående embetsmenn og kjøpmenn.¹⁶ Invitasjonen til stiftelsen var antagelig forfattet av Kühle. Han hadde også laget forslag til foreløpige lover, som ble vedtatt ved stiftelsesmøtet. For å bli medlem eller “interessent” måtte man foreslås av et allerede eksisterende medlem og innvoteres med minst 3/4 flertall. Dramatiske forestillinger skulle gis av medlemmene for andre medlemmer og for interessenter, dessuten for “berettigede fremmede”. Med visse unntak skulle ingen medlemmer kunne unnslå seg roller. Ved forestillingene skulle det være forbudt å klappe, “som upasseligt i et Selskab af Liebhabere”, og kritikk måtte kun forekomme innenfor selskapet, og i vennskapelige former.¹⁷ Medlemskap var forbudt for barn. De fikk heller ikke overvære forestillingene, “for at bevare Ungdommen for Overspændelse af Passioner og vrangre Begreber”.¹⁸

Teatrets stiftere besto “af Folk med virkelig Smag og Dannelse” skrev *Bergenske Blade* i 1848. “Man tør antage, at det ikke blot var Fornøielsessyge, som fremkaldte Privattheatret hos os, men en virkelig følt Trang af en Paavirkning af noget Høiere, end det reent verdslige Klubliv kunde give.”¹⁹ Erttertiden forsøkte med andre ord å legitimere selskapet ikke bare ut fra et ønske om fornøyelse, men like mye ut fra et behov for dannelse. Igjen ser vi den for opplysningstiden karakteristiske kombinasjon av nytte og fornøyelse. I likhet med det harmoniske akademi ble det dramatiske selskap skapt av kunstelskende amatører som spilte for hverandre i en lukket krets som var strengt regulert gjennom ulike mekanismer for sosial kontroll, og medlemmene hørte til de øverste sosiale lag i det bergenske samfunn. “De dramatiske selskapene ble den økonomiske og kulturelle elitens felles ‘lekeplass’”, skriver Broch, “et møtested for felles interesser og i felles behov for å markere sin posisjon i forhold til samfunnet for øvrig.”²⁰

15. Bruns stilling som geistlig kan ha vært til hinder for et aktivt engasjement, både bak opprettelsen og bak selskapets drift. Riktignok var han blant stifterne, men allerede før generalforsamling 18. mars 1794 hadde han meldt seg ut. Han ønsket likevel å støtte selskapet. Jf. brev til selskapet gjengitt i *ibid.*, s. 8.

16. Blant harmonistene var følgende: Doktor Monrad, Fridrich Meyer, Jens Kobro, M.G. Ohl, Friderich Bøschén, H. Grip, Jacob Prom, J. Grieg, prokurator Friele og Abraham Normann. Dynner og M. Monclair sto ikke på listen.

17. TA. UiB. Ms. 220a/1, s. 4/5.

18. “[...] og skulde de ansees for Børn til de ere 15 Aar og confirmerede.” Jf. *ibid.*, s. 4.

19. *Bergenske Blade*. 22.02.1848.

20. Broch 1994, s. 13.

Lover

En nærmere gjennomgang av selskapets lover viser på hvilke punkter det harmoniske akademi og det dramatiske selskap hadde en felles ideologisk plattform, og på hvilke de adskilte seg fra hverandre. Ved generalforsamling 30. desember 1794 ble kaptein von Kühles forslag til permanente lover foreløpig vedtatt. Endelig vedtak ble gjort 5. januar 1795. Samtidig ble von Kühle valgt til selskapets førstedirektør. Lovene hadde ingen bestemmelser om medlemstall. Dette var avhengig av teaterlokalets størrelse (se nedenfor). De hadde derimot en rekke bestemmelser om medlemmene (kap. 2): “Selskabets virkelige Medlemmer udgiøre, foruden Fruentimmerne 1) Æres-Medlemmer, 2) ordentlige, og 3) musicalske Medlemmer (§ 1).”²¹ De siste utgjorde med andre ord fra starten av en særskilt kategori. Henvisningen til “Fruentimmerne” var svært uvanlig og skyldtes en aksjon fra selskapets spillende kvinner som vil bli nærmere redegjort for i neste avsnitt. De “ordentlige” eller “kontribuerende” medlemmer var selskapets bærebjelke. De hadde plikt til å påta seg roller, dog ikke oftere enn annenhver spilleaften. Blant de viktigste unntakene var geistlige, aldrende personer over 60 år og skrøpelige personer, eller slike som hadde alvorlige legemsfeil. Disse måtte imidlertid tjene selskapet på andre måter (jf. §11).

De musikalske medlemmene var musikerne i teaterorkestret. De bestemmelser som gjaldt for disse like etter at selskapet ble stiftet, og som de inntredende harmonister tidligere hadde forpliktet seg til, ble opprettholdt (se nedenfor). I § 13, som handlet om kontingenten, ble dette forholdet spesielt omtalt:

[...] og de musicalske Medlemmer holde sig Directionens Brev af 14de April 1794 efterrettelige, efter eget Godtbefindende, at betale eller ey, og saaledes kan ikke gøres nogen vis Regning paa deres Contingents Erlæggelse til Cassen.²²

For orkestermedlemmene var det frivillig om de ville betale den årlige kontingenten, som var på 6 rdlr. per medlem. Lovene inneholdt for øvrig detaljerte bestemmelser om mulkter for diverse forseelser. Dersom et kontribuerende eller musikalsk medlem med et tillitsverv eller embete i selskapet foretok en reise fra byen over åtte dager uten å melde fra, måtte det betales en mulkt på 16 skilling.²³

Selskapet var som nevnt beregnet på folk fra de høyere stender, dvs. embetsmenn og borgere, og sistnevnte inkluderte hverken håndverkere med lave inntekter eller småkjøpmenn, dvs. småborgerskapet. Broch hevder at man måtte være embetsmann, offiser, kjøpmann, lege

21. *Love for det Dramatiske Selskab [...]*, 1795, s. 4.

22. *Ibid.*, s. 10.

23. Michelsen 1894, s. 13.

eller apoteker, rektor, lærer, teolog eller håndverker med gode inntekter for å kunne bli medlem.²⁴ Intet av dette er imidlertid spesifisert i lovene, men kan muligens betraktes som en rimelig tolkning av formuleringen i § 5:

Til Medlem maae ingen foreslaaes, uden Folk af saadan Stand og Agtelse, som passer sig for Selskabet; og for hvis moralske Character og Sædelighed Proponenten vil være ansvarlig; ey heller noget Fruentimmer, med mindre hendes Forældre, Mand, Nærpaarørende, eller Andre, som kunde staae hende i Forældres Stød, enten allerede ere, eller tillige vælges til Medlem.²⁵

Nye medlemmer måtte innvoteres etter forslag fra et allerede eksisterende medlem – et vanlig og viktig virkemiddel for å sikre den ønskede sosiale homogenitet. Ifølge Broch måtte man innvoteres enstemmig, men dette stemmer ikke. Tre fjerdedels flertall var tilstrekkelig (jf. kap. 4, §5), slik også de foreløpige lovene hadde fastsatt. Ved generalforsamling 26. oktober 1796 ble dette endret. Fra da av var simpelt flertall tilstrekkelig.

Sitatet ovenfor viser at kvinnenens medlemskap var knyttet opp mot foreldrenes, mannens eller andre foresattes medlemskap. De kunne således ikke innvoteres på egne vegne, og de hadde ikke stemmerett, jf. kap. 4, § 2: “[...] contribuerende Mandfolk kan ikkun have stemmerettighet.”²⁶ En annen begrensning av kvinnenens rettigheter var at de ikke kunne overlate sin plass til en annen medinteressent dersom de ikke ønsket å være til stede ved en forestilling, slik mannlige medlemmer kunne. Kvinnene hadde altså ikke fulle rettigheter i selskapet.

Selv om medlemskap var forbeholdt folk med en viss standsmessig bakgrunn, kunne det likevel være betydelige forskjeller medlemmene imellom, sosialt og økonomisk. Innad i selskapet skulle imidlertid alle betraktes som likemenn:

Alle Medlemmer bør ansee hinanden i Selskabet som Ligemænd, af hvad Stand og Vilkaar, de end udenfor Selskabet maatte være, og hverken i Ord eller anden Maade tiltage sig andet Fortrin, end det, de dem i Selskabet overdragne Embede maatte medføre.²⁷

Her skinner opplysningstidens demokratiske likhetsprinsipp gjennom. Det ga seg bl.a. utslag i medlemmenes plikt til å ta imot tildelte roller og verv. Denne tenkningen ble imidlertid problematisk for noen av byens fremste myndighetspersoner, stiftamtman Hauch og stiftsprost (senere biskop) Brun. Etter først å ha tegnet seg på invitasjonslisten, meldte begge seg ut, jf. stiftamtmannens meddelelse:

24. Broch 1994, s. 16.

25. *Love for det Dramatiske Selskab [...]*, 1795, s. 6. Ifølge Nygaard var denne bestemmelsen direkte avskrift fra lovene til *Det dramatiske Selskab av 1779* i København. Jf. Nygaard 1984, s. 56.

26. *Love for det Dramatiske Selskab [...]*, 1795, s. 28.

27. *Ibid.*, s. 7/8.

Min Roulle i dette Selskab er en Tilskuers og aldrig at deltage i nogen Selskabets active Handlinger. Kand jeg paa dette Vilkor ikke have Adgang til de dramatiske Forestillinger, saa nødsages jeg at udelukke mig selv fra den mig tilbudne Indlemmelse.²⁸

I kraft av sin rang fikk han beholde sitt medlemsnummer på de ønskede betingelser: “Som den første Mand paa Stedet, bliver han i Selskabet indtil videre.”²⁹ Brun derimot gikk ut, men uttrykte likevel sin støtte til selskapet.

Medlemmenes moralske vandel var for øvrig ikke likegyldig: “[...] thi gode, sædelige Medborgere, hvis Vandel, Tænke- og Handlemaade er ulastelig, bør ene have Adgang i et Selskab, hvor Dyd og Sædelighed er dets første Grundlov.”³⁰ Det var ikke tillatt å avsløre utenfor selskapet de spillende personers navn og hvilke roller de hadde hatt, dessuten å kritisere sceniske prestasjoner: “Ald Kritik uden for Selskabet tilstædes ikke; men den bedre Underrettede, maae venskabelig i Forsamlingen sige sin Mening uden Bitterhed.”³¹ Likeledes het det i anmerkninger til lovene: “Ingen Klappen finder Sted i et Selskab af Liebhabere.”³² Bifalls- og mishagsytringer var altså strengt forbudt.

Kap. 3 handlet om selskapets embetsmenn, som var tre direktører, sekretær, observatører, musikk- og ballinspektør. Alle, med unntak av observatører og musikkinspektør, ble valgt “af Selskabet selv”, dvs. av alle stemmeberettigede medlemmer. Ingen av vervene var lønnet. Ved generalforsamling 16. august 1800 ble det imidlertid vedtatt at første direktør skulle få 200 rdlr. årlig i kompensasjon. Observatører, musikkinspektør og ballinspektør skulle velges umiddelbart etter *Michaeli*, ved starten av sesongen (§ 4). Nærmere omtale av musikkinspektøren følger under avsnittet om selskapets orkester og de musikalske medlemmene (se nedenfor).

Selskapets utgifter måtte dekkes av medlemskontingenten og billettinntektene fra fremmede. Forslag om ekstraordinære utgifter, som endring av kontingent eller annet, måtte bekjentgjøres for selskapets bidragende medlemmer ved “Omgangs-Brev” og få fem sjettedels flertall for å kunne vedtas.

Ballinspektørens plikter omfattet først og fremst de sosiale regler forbundet med ball, som allerede fra starten ble en viktig selskapeleg aktivitet (§ 16): “Bal-Inspecteuren, som vælges blant alle Selskabets Dandsende Medlemmer, haver at paasee, at ethvert Medlem i og ved Dandsen iagttager den Orden, som det anordnede Reglement foreskriver.”³³

28. Gjengitt i Michelsen 1894, s. 8.

29. Loc. cit.

30. *Love for det Dramatiske Selskab [...]*, 1795, s. 11.

31. Ibid., s. 8.

32. Ibid., s. 37.

33. Ibid., s. 26.

Lovene hadde ingen bestemmelser om hvor mange forestillinger som skulle gis hver sesong, men fastsatte, at “fra October Maaned til Vinterens Ende opføres saa mange Stykker, som kan afstædkommes”.³⁴ Først senere later det til å ha blitt vanlig praksis med 6–8 stykker per sesong og gjentakelse én gang av hvert stykke, dvs. 12–16 forestillinger i alt.

På flere grunnleggende punkter hadde de to selskapene, det dramatiske og det harmoniske, felles ideologi. Den kunstneriske aktiviteten ble utøvd av amatører, applaus og kritikk var forbudt, og selskapene ble drevet etter samme økonomiske prinsipper. I motsetning til harmonistenes orkester hadde det dramatiske selskap ingen profesjonelle teaterfolk som kunne styrke forestillingene. Begge selskap var forbeholdt byens overklasse. Sosial kontroll innad var viktig, men det harmoniske akademi la ikke vekt på å betone medlemmenes moralske vandel. Sannsynligvis hadde dette sammenheng med at teater særlig av kirken og pietistiske miljøer ble forbundet med “løsaktighet” og dårlig moral, fordi kvinnelige medlemmer “agerte” kvinneroller på scenen. Behovet for kvinnelige skuespillere var imidlertid årsaken til at selskapet hadde kvinnelige medlemmer, noe det harmoniske akademi ikke hadde. For å legitimere sin eksistens og fjerne mistanke om dårlig moral understreket selskapet at teatret ikke skulle være blott til lyst, men til nytte. Det skulle bidra til å høyne medlemmenes dannelse og derved gjøre dem til bedre samfunnsborgere.³⁵ Nytteaspektet var for øvrig et fremtredende trekk også ved det harmoniske akademi på denne tiden. Det var i det hele tatt karakteristisk for tidsånden, jf. *Det kgl. Teaters* devise i København: “Ei blot til Lyst”.

Medlemskap og lokaler

De 75 medlemmene ved starten i 1794 var kun menn. Ved generalforsamling 18. mars samme år ble det besluttet å utvide medlemstallet, og “at 11 Par kunde optages”. Dette måtte innebære at medlemmenes hustruer eller eventuelt andre kvinnelige slektninger også ble regnet med, selv om de ikke var medlemmer i eget navn. Utvidelsen var begrunnet med at teaterlokalet rommet flere personer enn først antatt.

Spørsmålet om kvinner og medlemskap ble imidlertid raskt et eget tema. I andre typer selskap var eget medlemskap for kvinner uaktuelt og forekom aldri på denne tiden. I det dramatiske selskap var man som nevnt avhengig av de agerende “frentimmere” i kvinne- rollene. Kvinnene ønsket derfor å bli medlemmer på egne vegne uten å være avhengig av en

34. Ibid., s. 34. I likhet med det harmoniske akademi varte sesongen fra *Michaeli* til utgangen av april (“Vinterens Ende”).

35. Selskapets medlemslister inneholdt navnene til mange av byens bedrestilte borgere og embetsmenn. I kap. 4 ble det redegjort for at ingen medlemslister er bevart for det harmoniske akademi, men sannsynligvis hadde selskapene mange felles medlemmer.

mann, og saken forårsaket et aldri så lite opprør. Flere av de mest fremtredende kvinnelige medlemmene truet med å nekte å spille dersom de ikke ble betraktet som medlemmer i eget navn. Følgende skriv ble lagt frem for generalforsamlingen 18. mars 1794:

Da vi ikke maae ansees som virkelige Medlemmer af det ærede dramatiske Selskab, ej faaer at vide, hvem vore Selskabssøstre ere, men vor Indladelse skal dependere af Mandspersonernes tilfældige Invitation, saa forbyder Agtelsen vi skyldte os selv, og Undseelighed at fremstille os til offentlig skue for hver til største Deel Ubekjendte, som Mandfolkene efter Luune, og maaske Passion maatte medtage, allerhelst da et par af os, har følt det Ubehagelige ved en offentlig Fremstilling – og saaledes frasige os gandske og aldeles de allerede lærte Rouller i Elskovs-Barnet; saa og fremdeeles frabede os all Anmodning om at modtage Roller; med mindre det bliver bekjendt hvo der ere Medlemmer af Fruentimmerne, hvilket De Herrer Directeurer behage at see effectueret inden nogen videre Prøve af os foretages.³⁶

Underskriverne var Birgithe Kühle (Carl von Kühles hustru), Magd. Storm, Karen Olsen og A.C. v. Krogh. Trusselen førte frem: “Hvorpaa Pluraliteten erklærede sig for sine Damer, og loed dem inscribere som Medlemer” het det i vedtaket fra generalforsamlingen.³⁷ Hvor vellykket dette kvinneopprøret egentlig var, er imidlertid et åpent spørsmål. Lovene ga dem som kjent ikke stemmerett, og deres medlemskap ble knyttet til en manns. Måten medlemslistene ble utformet på viser også at de spillende kvinnene ikke ble medlemmer på samme vilkår som menn.³⁸ Kvinnenes bevissthet om eget verd, og det at de kjempet for sine rettigheter, var likevel et progressivt trekk i samtiden. Noe tilsvarende i det harmoniske akademi ville ha vært utenkelig. Harmonistenes orkester var ikke avhengig av kvinner, som ikke spilte orkesterinstrumenter på denne tiden.

Til å begynne med leide selskapet lokaler i Ole Brinchs gård, rode 9 nr. 6. Huset lå på nordre hjørne av Murallmenningen og på nedre side av Strandgaten.³⁹ Det var dette lokalet som ble kalt Tetingsalen, og som kaptein von Kühle henviste til ved stiftelsesmøtet i 1794:

36. TA. UiB. Ms. 220a/1, s. 7/8. Kvinnenes radikale holdning viste seg ikke bare i spørsmålet om eget medlemskap. Ved generalforsamling 25. januar 1797 forelå et forslag “underskrevet af nogle Selskabets Damer”. Kvinnene ønsket at barn skulle kunne antas som medlemmer selv om dette ikke var i overensstemmelse med selskapets lover, men de ble nedstemt: “Uagtet denne Proposition, som stridende mod Selskabets Grund Love, ey burde antages, saa skreed Selskabet alligevel af Høflighed til Votering og fandtes ved Cassenes Aabning kun 5 hvide Kugler for Børns Antagelse mod 41.” Kvinnene fikk altså kun sine egne stemmer. Jf. *ibid.*, s. 44.

37. *Ibid.*, s. 8. Birgithe Kühle var en for sin tid radikal kvinne. Hun hadde litterære ambisjoner og var Norges første kvinnelige utgiver av et tidsskrift, *Provinzial-Lecture*, utgitt i 1794. Tidsskriftet fikk en knusende kritikk i samtiden og gikk inn etter bare et år.

38. 24. oktober 1794 hadde selskapet en samling hvor det ble votert på ledige plasser. En kvinne var blant de innvoterte – jomfru Storm – foreslått av kaptein von Kühle. I referat fra generalforsamling 30. desember 1794 er jomfru Storm utelatt, mens andre som ble innvotert samtidig står på listen. Hverken denne eller senere medlemslister inneholdt kvinnenavn på “medlemsplass”. Henvisningen til “Fruentimmerne” i lovenes § 1, kap. 2 skyldtes vedtaket av 18. mars 1794.

39. Sagen og Foss 1824, gjengitt i Michelsen 1894, s. 15. Jf. også Wiesener 1916, s. 32.

Paa adskillige Interessenters Anmodning har jeg lejet denne saa kaldede Tetings Sahl, som for nærværende mest bequem til dette Brug, den koster til Michaeli 25rd og siden 55rd aarlig for denne og Sidesahlen, hvilken sidste paa Selskabets egen Bekostning maae indreedes og forsynes med Kakkellovn.⁴⁰

Her fant de første forestillingene sted. Som kjent hadde Tetingsalen tidligere vært brukt av det harmoniske akademi. Etter den første utvidelsen var det ifølge Michelsen flere som ønsket å bli medlemmer enn teaterlokalet hadde plass til. Medlemstallet ble ikke utvidet, men 9. mars 1795 fikk flere kvinner anledning til å overvære forestillingene:

[...] hvert Medlem kan lade inscribere en Second Dame, som undkaster [sic] sig Lovene og antager Roller, deeltager derimod i de opførende Skuespills Fornøyer, enten siste Prøveaften eller Forestillingsaftenen, efter Aftale med hendes Chapeau og 1^{te} Dame [...].⁴¹

Tetingsalen var i bruk i flere år. I juli 1797 ble leieforholdet oppsagt da kontrakten utløp. Selskapet besluttet da å bygge eget teater. Tomt ble kjøpt av Henrik Berle “ved Sukkerhusets østre Side for 300 Rdlr. og 20 Rdlr. aarlig Leie, samt iøvrigt paa Betingelse, at Berle paa almindeligt Vilkaar ved første Vakance skulde indlemmes som Medlem i Selskabet”.⁴² Denne kombinasjonen av kjøp og bygsel skal ha vært uvanlig. Finansieringen av huset ble sikret dels ved at medlemmene tegnet aksjer, og dels ved pantelån. “Komodiehuset” på Engen sto ferdig i år 1800. Det hadde plass til 800 tilskuere og var det første spesialbygde teater i Norge.⁴³ Huset ble innviet på Ludvig Holbergs fødselsdag 3. desember 1800.

Det nye teatret gjorde det mulig å utvide medlemstallet nok en gang. Husets størrelse ble trolig fastsatt med flere medlemmer for øyet. Det ville gi bedre inntekter og mulighet for å tåle større utgifter. Hvor stor utvidelsen var, fremgår av referat fra generalforsamling 9. desember 1799:

Derpaa blev foreslået af Hr. P. M. Smidt at de til det nye Huus antagne 50 Medlemmer maae have Rettighed at indtage deres Koner i Selskabet. Naar han dertil kan skaffe sig Billet. Forkastet med 20 mod 13 Stemmer. Hr. Frid. Meyer tilføjede denne Proposition: om en saadan Nye Medlem ikke er gift, han da maatte anmelde en Dame, som med Konen nød samme Rett. Ligeledes Forkastet.⁴⁴

40. TA. UiB. Ms. 220a/1, s. 2/3. Salen het fremdeles Tetingsalen, selv om Ole Brinch nå var eier.

41. Ibid., s. 21. I de trykte lovene finnes en noe annen formulering, under “Anmærkninger”, punkt 6, s. 38: “Hvert Medlem har Ret til, at lade inscribere en Seconde-Dame, som ved sidste Prøve eller alternativ med Première-Dame kan besøge de opførende Skuespill; men begge underkaste sig Selskabets Love.”

42. Michelsen 1984, s. 16.

43. Denne bygningen var byens teater til *Den Nationale Scenes* nybygg ble innviet i 1909. Det gamle teater ble truffet av en bombe i 1944, og huset ble senere revet, til tross for at selve teatersalongen var nesten intakt. Etter manges oppfatning var dette et uerstattelig tap for byen.

44. TA. UiB. Ms. 220a/1, s. 70.

Bare 50 nye medlemmer betydde at det fremdeles måtte være plass til adskillige tilskuere i teatersalen. Det virker imidlertid ikke som om de nye medlemmene fikk samme rettigheter som tidligere medlemmer hva damer angikk (jf. vedtaket ovenfor).

Ved århundreskiftet må selskapet ha hatt mellom 350 og 400 medlemmer i alt, kvinnene inkludert. Dette var langt færre enn det som vanligvis er blitt beskrevet i litteraturen.⁴⁵ Det var likevel mange flere enn i det harmoniske akademi, når både aktive harmonister, interessenter og medfølgende damer tas i betraktning (jf. kap. 4). Det dramatiske selskap var dermed i løpet av få år blitt byens mest betydningfulle kulturelle arena, noe det nye teaterhuset også var et talende vitnesbyrd om. Denne utviklingen var helt i overensstemmelse med den generelle tendensen overalt i Danmark-Norge. Ifølge Nygaard ble de dramatiske selskapene de fleste steder “et midtpunkt i det sosiale og kulturelle liv”.⁴⁶

Musiserende medlemmer og konsertmestre

Som nevnt innledningsvis var musikken en nødvendig bestanddel i de dramatiske forestillingene, som alltid ble innledet med et orkesterstykke. Mellomaktsmusikk var også vanlig. Bruk av musikk ut over dette var avhengig av hvilken sjanger skuespillene tilhørte. Tragedier inneholdt antagelig lite musikk. Komedier derimot kunne ha flere sangnummer. Vaudeville og syngespill var dramatiske sjangre med mye sang og musikk. Den første benyttet allerede eksisterende melodier, den andre spesialskrevet musikk. Opera var den mest avanserte form for musikkdrama og krevde vanligvis profesjonelle sangere, noe som ikke var aktuelt i Bergen. Det dramatiske selskaps repertoar besto for det meste av komedier, av og til tragedier, og enkelte ganger vaudeviller eller syngespill.

Selskapet gikk umiddelbart etter stiftelsen i 1794 i gang med å skaffe musikere til et orkester, som også måtte bestå av liebhavere. Den eneste muligheten var å inngå samarbeid med det harmoniske akademi. Det musikalske miljøet i byen var på langt nær stort nok til at

45. Fossen skriver at det dramatiske selskap hadde 200 medlemmer ved stiftelsen, og at kvinneopprøret førte til 400 kvinnelige medlemmer i tillegg, altså 600 medlemmer i alt. Jf. Fossen 1995, s. 814. Opplysningen er basert på Bing 1914, s. 11 (*Bergen 1814–1914, I*). Feiltagelsen skyldes antagelig Bings tolkning av Sagen og Foss' omtale av det dramatiske selskap i *Bergens Beskrivelse* (1824): “Selskabets Medlemmer ere af begge Kjøen 600” (s. 607), men dette var senere. Ved stiftelsen hadde selskapet 75 medlemmer, alle menn. Ved generalforsamlingen 18. mars 1794 fikk det 11 nye medlemmer, og hvert medlem fikk skrive inn ett kvinnelig medlem. Ved slutten av året var 101 menn innskrevet som medlemmer. På dette tidspunktet var det enda ikke anledning til å skrive inn to kvinnelige medlemmer. Det skjedde først i mars 1795. Med ca 100 kvinner i tillegg ga dette 300 medlemmer i alt. Selv ikke ved utvidelsen av medlemstallet i 1799 var antallet så høyt som 600. Først etter århundreskiftet ble det vedtatt å heve medlemstallet til 200, dvs. 200 menn, hvilket ga 600 medlemmer til sammen, kvinnene inkludert. Av nyere forfattere er det for øvrig kun Nygaard som peker på at kvinnene ikke var fullverdige medlemmer i selskapet.

46. Nygaard 1984, s. 13 og 45.

det var mulig å etablere to separate orkestre. I brev av 20. mars 1794 skrev det dramatiske selskap til akademiet og anmodet om å få tilsendt en oversikt over “nuværende og medvirkende Medlemmer”.⁴⁷ I svarbrev, datert 27. mars, ble følgende listet opp: apoteker Dynner, organist Ohl, kjøpmann Abraham Norman, kjøpmann Jacob Prom, prokurator Friele, handelsforvalter Bøschen, handelsforvalter H. Grip, samt kjøpmennene John Grieg og Jens Kobro (som undertegnet brevet), ni personer i alt.⁴⁸ Det dramatiske orkestrets størrelse ble dessuten kommentert:

Disse gjøre alle Partie udi det harmoniske Orkester, og da Musiken i det dramatiske behøver at være ligsaa stærk, om ikke stærkere, saa vil de vel ogsaa alle der blive fornødne, især om nogen deraf, enten ikke skulde have Lyst at indgaae i det dramatiske Orchester [sic], eller, af vigtige Hindringer, være fraværende, eller og engageret ved Theatret. Paa denne Afgang vil det beroe hvor mange der til Orkestret bliver i Behold, og lader sig altsaa ikke vel bestemme, førend ved den Tiid et Støkke skal opføres. Da vil ogsaa best bemærkes hvor mange af Stads-Musicantens Folk derforuden maatte behøves; hans egen Person, som første Fiolin, er alletider[?] nødvendig.⁴⁹

Orkestret burde altså etter harmonistenes oppfatning være like minst stort som deres eget. Noen musikere ville kanskje måtte reservere seg ved enkelte forestillinger. Som amatører var fravær på grunn av embetsplikter eller bortreise noe man måtte regne med. Fravær kunne også skyldes at enkelte musikere som var ordinære dramatiske medlemmer medvirket på scenen eller hadde andre plikter. Orkestrets nøyaktige størrelse kunne derfor ikke fastslås før tett oppunder forestillingene. Først da ville det også bli klart hvor mange av stadsmusikantens svenner som var nødvendig. Stadsmusikanten selv (Rødder) var uunnværlig som konsertmester.

Det dramatiske selskap vedtok i brev av 28. mars 1794 å tilby harmonistene medlemskap på visse betingelser: de ville få stemmerett ved beslutninger, billett for sine damer enten til den egentlige spilleaften eller til generalprøven – men bare til én av delene – og frivillig kontingent. Selv måtte de forplikte seg til:

1mo: Naar ikke vigtigere Forretninger hindrer Dem: De da tager Partie i det dramat: Selskabs Orchester saavel ved General-Prøver, som den egentlige Spille-Aften.

2. At de for Eftertiden ikke antager nogen i Deres Selskab, med mindre de udtrykkelig erklære Samme, at denne hans Antagelse aldeles ikke berettiger ham til, at blive Medlem af det dramat: Selskab, men at han, hvis han ønsker at entere deri, maae underkaste sig samme Vilkaar, som en anden Fremmed.⁵⁰

47. TA. UiB. Ms. 220a/1, s. 10.

48. Loc. cit. Ved generalforsamling i det harmoniske akademis orkester 9. oktober 1793 hadde samtlige av disse pluss Frid. Meyer underskrevet protokollen, med unntak av Grieg, som ikke kan ha vært til stede. Sammenholdt med korrespondansen med det dramatiske selskap innebærer dette at det harmoniske orkester før og etter årsskiftet 1793/94 må ha bestått av ti medlemmer. Stadsmusikanten og hans folk kom i tillegg. Se for øvrig kap. 4, s. 161.

49. Loc. cit.

50. Ibid., s. 9.

En harmonist kunne med andre ord ikke automatisk bli medlem av det dramatiske selskap. I samme brev ble det for øvrig uttrykt en varm takk til harmonistene for musikken ved den forrige spilleaften (sannsynligvis åpningsforestillingen). Harmonistene hadde altså medvirket, selv om et formelt samarbeid enda ikke var etablert. Videre ønsket direksjonen:

[...] saasnat mueligt at underrettes om, hvor mange, og hvilke, af Hr. Stads Musicus Rødders Folk dHr Harmonister maatte ansee nødvendige, til at gjøre Selskabets Musique saa fuldstændig, som Omstændighederne tillade det; for desangaaende i Tide at kunne handle med Hr Rødder.⁵¹

Det endelige tilbudet til harmonistene ble sendt først 14. april 1794, og svaret var datert 26. april. Alle i brevet av 27. mars med unntak av Dynner, som reserverte seg, aksepterte de tilbudte vilkår. I tillegg kom Fridrich Meyer, som trolig var uteglemt i oversikten. Disse ni forpliktet seg ved sine underskrifter og utgjorde fra nå av selskapets orkester.⁵² Med unntak av Friele, som var jurist, og Ohl, som var organist, var de øvrige orkestermedlemmene kjøpmenn. Spørsmålet om stadsmusikantens musikere var imidlertid ikke avgjort, og harmonistene fremmet følgende forslag overfor det dramatiske selskap:

I Henseende til Antallet, og hvilke, af Stadsmusikant Rødders Folk der maatte fornødiges i det dramatiske Orkester, da tror vi at dette er en Sag, der ikke herved saa bequemeligen lader sig afgjøre, eller med den Visshed, som ved en mundtlig Samtale. En Sammenkomst, i den Anledning, tør vi alt-saa udbede, da Den eller De, af os som dertil maatte forlanges, ikke vil mangle at indfinde sig.⁵³

Møtet fant formodentlig sted, og antagelig ble man der enig om hvorledes det skulle forholdes med hensyn til Rødders musikantsvenner og deres medvirkning i orkestret. Protokollen inneholder ikke ytterligere opplysninger om saken. Det dramatiske orkester besto dermed i starten av 12–13 personer i alt, stadsmusikanten og hans svenner inkludert, sistnevnte sannsynligvs på de blåseinstrumenter som amatørerne ikke behersket selv.

Orkestrets medvirkning ved generalprøven og ved “den egentlige spilleaften” svarte til harmonistenes egen praksis med én prøve og konsert. For øvrig benyttet harmonistene fremdeles generalbass i midten av 1790-årene, jf. etterskrift til brevet av 26. april hvor de ba om:

[...] at det dramatiske Orkester blev forsynet med et til Generalbas tienlig Instrument, der bestandig kunde forblive paa Stædet. For Rummets Skyld er Pantalon det eeneste bequeme dertil, og det Dramatiske Selskab vil formodentlig ikke finde megen Vanskelighed i at anskaffe sig saadant. Skal derimod, som seeneste Spille-Aften, altid bruges det der tilhører det harmoniske Selskab, vil deraf begribeligen følge, at et saadant Instrument, naar det saa ofte skal fløttes frem og tilbage, op og ned

51. Loc. cit.

52. Ibid., s. 11/12. Michelsen hevder for øvrig at det ved selskapets stiftelse var “kun 7 frivillige musice-rende Medlemmer, som sammen med Stadsmusikant Rødders lønnede Personale gjorde Tjeneste i Orchestret”. Dette stemmer ikke med opplysningene i protokollen. Bøschen og Meyer mangler i Michelsens oversikt. Jf. Michelsen 1894, s. 10.

53. TA. UiB. Ms. 220 a/1, s. 12.

af Trapper, igiennem Kroger og Vinkler, maae, af Stød og Uveje, tabe saameget at det tilrest bliver ubrugbar baade for det ene og det andet Selskab.⁵⁴

Et av det harmoniske selskaps medlemmer, kjøpmann Johan Nicolaysen, bekreftet i brev av 30. april 1794 at han stilte sitt eget pantaleon til disposisjon for selskapet, “og [det] kan til den ende blive henbragt paa Værelset, naar det maatte fornødiges, saa og der blive beroende”, hvilket også skjedde.⁵⁵ Dermed vet vi at generalbassledsagelse på tasteinstrument ble brukt på denne tiden i begge orkestre, men hvor lenge denne praksisen ble opprettholdt, er ikke kjent.

5. januar 1795, i møtet hvor lovene ble endelig vedtatt, ble Friderich Bøschen valgt til selskapets første musikkinspektør. I 1800 hadde han fremdeles dette vervet. Fridrich Meyer ble samtidig valgt til ballinspektør. Valget av Meyer kan ha hatt sammenheng med at han på dette tidspunktet allerede hadde samme verv i det harmoniske akademis orkester.

Musikkinspektørens plikter var fastsatt i lovenes kap. 3, § 11. Han skulle velges blant de musikalske medlemmer, “af Directionen og de musicalske Lemmer allene, uden de andre Selskabets Medlemmers Deeltagelse”. Pliktene besto i følgende:

- 1) Have Opsigt med Orchestret, og Alt hvad dertil paa nogen Maade henhører; og besørge Musicalia omdeelte.
- 2) Han bør, tilligemed de to ældste musicerende Medlemmer, foreskrive Love og Vedtægter for Orchestret, angaaende Orden og Forsømmelse ved Samme, hvilke Vedtægter strax skulle meddeeles Directionen.
- 3) Foreslaae og besørge de Forandringer, som, efter Diredctionens Samtykke, nødiggiøres.
- 4) De musicalske Medlemmers Forseelser, indberetter han til Justice-Directeuren, til Bøders Inddrivelse.
- 5) Han er pligtig, under dobbelt Mulct mod de andre Musicalske Medlemmer, at være tilstæde paa alle Spillemøder, et Qvarteers Tid førend Musiquen begynder, for at reglere alting, Musiquen angaaende.
- 6) I hans Forfald anmoder han skriftlig Et af de ældste musicalske Medlemmer, som tilkiendegives Directionen, at den Anmodede forestaaer Embedet den Aften⁵⁶

54. Loc. cit.

55. Ibid., s. 13. Pantaleon var sannsynligvis ikke et instrument av sittertypen, men et klaver. Ifølge Pollens utviklet den tyske instrumentbyggeren C.G. Schröter allerede tidlig på 1700-tallet en type hammerklaver, inspirert av Pantaleon Hebenstreits store sitter, hvor hammerne ble slått ned ovenfra, jf. Pollens 1995, s. 169 og 259. Eva Helenius-Öberg viser også til at pantaleon kan bety et klaverinstrument, og da vanligvis et tidlig hammerklaver med overslående mekanikk. Dette var den vanlige betydningen på kontinentet. Imidlertid viser hun at begrepet i Sverige også kan ha betydd et opprettstående cembalo, jf. Helenius-Öberg 1977, s. 29. Det er ikke dokumentert noen samtidig beskrivelse av instrumentet i Norge. Mest sannsynlig var det i Bergen snakk om et instrument med hammermekanikk, men det kan også ha vært et instrument av cembalotypen. Johan Nicolaysen var født i Bergen i 1778, sønn av kjøpmann Lyder Wentzel Nicolaysen. Han fikk borgerbrev som kjøpmann i 1798. Jf. DA. *Døypete i Bergen 1668–1815*. 06.10.2003 og *Bergens Borgerbok 1752–1865*, gjengitt i Wiesener 1923, s. 190.

56. *Love for det Dramatiske Selskab [...]*, 1795, s. 24.

Musikkinspektøren skulle først og fremst sørge for at alt som hadde med orkestret å gjøre gikk ordentlig for seg. Det er vanskelig å si om det virkelig ble utarbeidet egne vedtekter for orkestret. Ingen slike er bevart, og protokollen inneholder ingen opplysninger. Musikkinspektøren hadde ikke myndighet til å foreta økonomiske disposisjoner. Disse hvilte helt og holdent på direksjonen alene:

Den [...] aarlige Contingent, anvendes af Directionen til Huusleye, Brænde, Lys, Betienters Lønnin-
ger, Præsentationer &c., og det Øvrige til Bøgers og Muscaliers Indkiøb, Inventariers Forandring og
muelige Indretningers Forbedring. o.s.v.⁵⁷

Dette måtte bety at direksjonen også skulle inngå avtale med stadsmusikanten om medvirkning i orkestret og om dansemusikk ved selskapets ball. Mer spesifikt var dette førstedirektørens ansvar: “Han antager Selskabets Bud og Betiente med de øvrige Directeurers Samtykke.”⁵⁸ Av den grunn er det merkverdig at protokollen bare inneholder et par opplysninger om Rødder i tiden frem til århundreskiftet. Det betyr imidlertid ikke at han ikke ble benyttet. Han ble engasjert, både som konsertmester i teaterorkestret, og ved selskapets ball, hvor han som stadsmusikant hadde enerett på dansemusikken. Antall svenner i teaterorkestret kan ha variert i forhold til hvor mange av de musikalske medlemmene som var disponible ved ulike forestillinger, mens et fast antall trolig ble brukt ved dansemusikken (jf. kap. 2 og 4). Det finnes ingen avtaler som viser hvor mye han fikk betalt for medvirkningen i orkestret eller hva tjenesten omfattet, f.eks. i forbindelse med syngespill.

Den første opplysningen som bekrefter Rødders engasjement gjaldt dansemusikken. Ved generalforsamling 12. desember 1796 la direksjonen frem brev fra Rødder med søknad om lønnsforhøyelse på to rdlr. per ball. Søknaden ble som kjent innvilget, på betingelse av at han brukte fire svenner ved vanlige ball og seks ved “Høytideligheter”, hvorav to på blåseinstrumenter. Det nye honoraret var åtte rdlr. per ball. Ytterligere lønnsforhøyelse ville ikke bli innvilget så lenge han var stadsmusikant (se kap. 2, s. 73).

Den andre stammer fra 1797. Ved generalforsamling 16. mai ble selskapet forelagt “Stads-Music: Rødders Forlangende: at maatte erholde Betalning for Repititionen av Silke-Skoene”.⁵⁹ Møtet var imidlertid ikke beslutningsdyktig, og saken ble derfor utsatt til et senere møte, men protokollen mangler opplysning om søknaden ble innvilget eller ikke. Det er også uklart om repetisjon betydde ekstra prøvetid eller gjentakelse av en forestilling. *Silkeskoene* var et syngespill og medførte mer arbeid for musikere og skuespillere enn vanlig. Uansett om saken dreide

57. Ibid., s. 15.

58. Ibid., s. 17.

59. TA. UiB. Ms. 220a/1, s. 44.

seg om ekstra prøve eller forestilling, viser dette at Rødder var opptatt av å ivareta sine økonomiske interesser.

I referat fra generalforsamling 11. februar 1800 meldte protokollen at “Hendrich Paulson indgaaer i Orchestret”.⁶⁰ Det ble ikke nevnt hvilken funksjon Paulson skulle ha – om han skulle erstatte Rødder som orkesteranfører – eller være et “menig” orkestermedlem. Det siste er lite trolig, all den stund han var en fremragende profesjonell fiolinist og livnærte seg som musiker. Han må også ha spilt i harmonistenes eget orkester på denne tiden.⁶¹ Det finnes imidlertid ingen opplysninger om hvorledes han ble lønnet de første årene. En mulighet er at han kan ha spilt gratis mot å få en benefisekonsert som lønn. Paulson ble boende i Bergen til ca. 1825 og var i mange år byens beste fiolinist (se kap. 6, 9, 10, og 11).

Man skulle kanskje tro at det harmoniske og det dramatiske orkester i tiden 1794–1800 var fullstendig identiske, men det ser ikke ut til å ha vært tilfelle (jf. Dynners reservasjon). De aller fleste musikere var likevel de samme i begge orkestre. Det finnes ingen samlet oversikt over de dramatiske orkestermedlemmer år for år i den første perioden, slik som med selskapets medlemmer for øvrig.⁶² Protokollen inneholder imidlertid enkelte spredte opplysninger om de musiserende medlemmene og om orkestret. I direksjonssamling 16. mars 1795 ble Thomas Kobro (sønn av medlem Jens Kobro) “effter Faderens Proposition for denne gang ved Prøven og Guld-daasens opførelse tilladt at assistere i Orchesteret” fordi mange av de musiserende medlemmene manglet.⁶³ Dette gjaldt én enkelt forestilling, men selv en slik sak kunne ikke musikkinspektøren avgjøre på egen hånd. I en ny direksjonssamling om høsten (26. september) foreslo musikkinspektør Bøschén at unge Kobro kunne tas inn i orkestret “ved Prøver og Stykkers virkelige opførelse”, dvs. som musiserende medlem. Om dette bare skulle gjelde ved fravær for musikalske medlemmer, eller om det i praksis innebar en utvidelse av orkestret, går ikke frem av protokollen, men ut fra vedtaket som ble gjort er den første tolkningen mest nærliggende:

60. Ibid., s. 71. Ved selskapets stiftelsesdag 25. februar 1800 ble det fremført en kantate med musikk av Paulson. Jf. *Bibliotheca Bergensis* 1926, sp. 473.

61. Det harmoniske selskaps protokoll har ingen opplysninger om Paulson, hverken i 1800 eller 1801. I 1802 derimot, finnes følgende i referat fra generalforsamling 11. oktober: “Videre var Hr Hinrich Paulsen nærværende som efter den Ham forhen giordte Proposition at bevære [sic] som de forige Vintere vores Concert.” Jf. UBB Ms. 527a [s. 61]. Paulsons første besøk i Bergen var i august 1799, jf. BA. 17.08. 1799. Sitatet tyder på at han kan ha spilt i orkestret både i 1799, 1800 og 1801. Hverken det harmoniske akademis eller det dramatiske selskaps protokoll tyder på at han hadde formell status som “adjungeret” eller assisterende konsertmester, men han kan i praksis allerede ha vært den egentlige konsertmester, selv om tittelen manglet.

62. I protokollens medlemsfortegnelser skilles det ikke mellom ordinære og musikalske medlemmer.

63. TA. UiB. Ms. 220a/1, s. 22.

Da første Violon StadsMusikant Rødder har meldt Skade i sin eene Haand, saa troede Directionen sig berettiget at tillade Ths Kobroes Nærværelse og Assistere i Orchesteret for denne Gang; da Spørsmålet enten ved eet Omgangsbrev eller Samling siden af det heele Sælskab kan afgjøres.⁶⁴

Direksjonen kunne ikke avvike fra selskapets lover og gi unge Kobro status som musikalsk medlem. Rødders skade var imidlertid god nok grunn til å gi tillatelse for en enkelt gang. Spørsmålet om Kobros forhold til det dramatiske orkester kom imidlertid opp igjen ved generalforsamling 14. desember 1795, hvor det het i referatet: “Den unge Kobroe proponeret af Hr. Fridrich Böschen, blev indtaget i Orchestret, dog uden videre Pretention. Paa samme Maade blev unge Peter Monclair proponeret af Hr. Ohl, indtaget i Orchestret.” Det ble dermed forøket med to medlemmer.⁶⁵ Formuleringen “uden videre Pretention” tyder imidlertid på at Kobro ikke fikk fulle rettigheter. Dette bekreftes av nok et vedtak året etter. I generalforsamling 26. oktober 1796 ble det bestemt å utvide medlemstallet fra 100 til 102. Samtidig fikk Monclair tildelt medlemsnummer 102 og dermed samme rettigheter som de øvrige musikalske medlemmer. Thomas Kobros søknad “om han ligesom Monclair maatte forundes Valg Rettighed” ble imidlertid avslått uten videre begrunnelse: ““Dette kan ey tilstaaes ham’, og altsaa bliver paa ham ey voteret forinden de alle forhen propon ere omvoterede.”⁶⁶ Dette tyder på at Kobro ikke kan ha vært ønsket som orkestermedlem.

Høsten 1795 søkte også Anders Busch om å bli medlem av orkestret, men avgjørelsen ble utsatt: “Hr Anders Buschs Brev, om at komme i Orchestret blev oplæst; men da saa meget vigtigere Sager var at afgjøre, blev dets Afgjørelse udsadt.”⁶⁷ Protokollen har ikke flere opplysninger om saken. Jeg anser det for sannsynlig at Busch ikke ble tatt opp som medlem.⁶⁸ Derimot ble organist Bohr fra Fredrikstad “ved almindelig Votum antaget som music. Medlem” ved generalforsamling 4. oktober 1797, ikke lenge etter ankomsten til byen (jf. kap. 3).⁶⁹ Bohr kom senere til å bli en av de ledende skikkelser i selskapet. Også andre musikalske med-

64. Ibid., s. 26. Også dette viser at Rødder var engasjert.

65. Ibid., s. 33.

66. Ibid., s. 41. Thomas Kobros navn står ikke på noen medlemsliste i perioden før 1800 og er heller ikke nevnt blant det harmoniske akademis medlemmer i tiden frem til århundreskiftet. Årsaken til reservasjonen omkring medlemskapet er usikker. Én mulighet kan være at han ikke var god nok, og at dette var følsomt å uttrykke i klartekst. Han kan ikke ha vært for ung. I 1796 var han 20 år gammel. Jf. DA. *Døypete i Bergen 1668–1815*. 06.10.2003.

67. TA. UiB. Ms. 220 a/1, s. 34.

68. I begynnelsen av 1790-årene var Busch medlem av det harmoniske akademis orkester. Han skrev under protokollen i 1791 og 1792, jf. UBB. Ms. 527a, [s. 52/53]. 4. oktober 1797 ble han medlem av det dramatiske selskap. I medlemsfortegnelsen ført inn etter 25. oktober 1797 er han oppført som nr. 32, jf. TA. UiB. Ms. 220a/1, s. 51. Det finnes ingen omtale av ham som musikalsk medlem i selskapet bortsett fra søknaden i desember 1795.

69. Ibid., s. 46.

lemmer nøt stor tillit og kunne få betydningsfulle verv som angikk selskapet som helhet. I samme møte ble f.eks. Abraham Norman valgt inn i en kommisjon som skulle revidere lovene.⁷⁰

Bohr var ikke tilfreds med bare å være musikalsk medlem. 29. september 1800 mottok selskapet et brev fra ham “med Anmodning om at indlemmes i det dramatiske Selskab”.⁷¹ Brevet ble ikke gjengitt i protokollen, heller ikke noen begrunnelse. Én mulig tolkning kan være at han ønsket å innskrive to damer. En annen at han ikke lenger ønsket å tjenestegjøre i orkestret. En tredje at han av sosiale grunner ønsket samme status som de kontribuerende medlemmer. I “Fortegnelse Over samtlige medlemmer og deres Damer fra Michaeli 1800” ble han oppført som nr. 132: “Bohr Organist, Antaget den 6te Octbr. 1800.”⁷² Han må ha fått en form for særbehandling når det gjaldt medlemskap. I referatet fra møtet het det: “Hr. Bohr blev paa sin forestilling antaget som Medlem, og nyder samme Rett som dhr Harmonistere”, dvs. frivillig kontingent, en rettighet han benyttet seg av.⁷³ Etter direksjonsmøte 22. november meddelte protokollen: “[...] hr. Org. Bohr declarerede ikke at betale Reception, ej heller Contingent.”⁷⁴ I år 1800 ble løytnant Geelmuyden tatt opp som medlem nr. 108, men det er uvisst om han først senere ble medlem av det dramatiske orkester. Protokollen har ingen opplysninger om dette. Se for øvrig kap. 10.

Repertoar

I likhet med musikken var også teaterkunsten et viktig ledd i 1700-tallets borgerlige dannelsesprosjekt. Teatret ble en skole for borgerskapet, et speil hvor menneskelige dyder og laster ble anskueliggjort, men på en slik måte at publikum kunne identifisere seg med levende mennesker. Den klassiske tragedie med sine stivnede rollefigurer var forlatt som dramatisk ideal allerede før de dramatiske selskapenes tid. Ved danske scener hadde det borgerlige drama, og særlig komedien, vunnet innpass fra Frankrike, Tyskland og England. Det fant også veien videre nordover. Typisk for denne typen drama var vekt på følelsene, det rørende og det sentimentale – en tydelig parallell til følsomhetsestetikken i musikken. *Elskovsbarnet* av Kotzebue var selskapets første forestilling,⁷⁵ og Kotzebue var i årene fremover (til 1828, da medlemmenes egne produksjoner opphørte) selskapets mest spilte dramatiker. Hans stykker

70. Revisjonsarbeidet ble svært langvarig. Nye lover for det dramatiske selskap ble ikke vedtatt før i 1820. Se kap. 10.

71. Ibid., s. 77.

72. Ibid., s. 82 og 89. Bohrs navn finnes ikke i medlemsfortegnelsen etter referatet fra generalforsamlingen 4. oktober 1797. Derimot finnes han i en oversikt over navn som “bleve indvoterede” i referat fra generalforsamling 7. juni 1799 med tilleggsopplysningen “gitt nr. 120”, jf. ibid., s. 66.

73. Ibid., s. 86.

74. Ibid., s. 97.

75. *Bergenske Blade*. 22.02.1848.

var karakteristisk for det tyske “Rührstück”. Kotzebue ble ikke betraktet som en flyktig moteforfatter, men som en typisk representant for tidens teaterestetikk:

[...] den Aand han skrev i, havde en dybere Rod, end den blot ephemere Modes; det Borgerlige, det Idylliske, men især det Følsomme, det Sentimentale var den hele Tidsalders Præg og havde endog i Frankrig sin dygtigste Talsmand i Diderot, og selv Lessings fine Smag og ægte Humanisme kunde ikke løsrive sig herfra.⁷⁶

Før 1800 finnes det ytterst få opplysninger om selskapets repertoar. Forestillingene ble ikke annonsert, og protokollen inneholder ingen oversikter over hva som ble fremført. Det finnes imidlertid enkelte innførsler om innkjøp, og *Bergenske Blade* refererte i 1848 i flere artikler til forestillinger fra selskapets første tid. I tillegg til Kotzebue ble Iffland mye spilt. Holbergs *Den politiske Kandestøber* ble gitt som andre forestilling 3. mai 1794, P.A. Heiberg ble spilt første gang i 1794, *Guld-Daasen* av Oluffsen første gang i 1795, *Bagtalelsens Skole* av Sheridan i 1797, samme år som Samsøes *Dyveke*; mens Lessings *Emilie Galeotti* ble spilt i 1798.⁷⁷ Våren 1796 gikk selskapet til innkjøp av bl.a. *Figaros Gifftermaal* og “Diderots teatralske Værker 2 Bind”.⁷⁸ Ved de første offentlige forestillinger i 1797 ble *Pigen af Marienborg* oppført.⁷⁹

Vi vet ikke hvor stor andel syngestykker (dvs. syngespill eller vaudeviller) utgjorde av repertoaret. (Se kap. 10 for grundigere omtale av syngestykker.) Mye taler for at de var relativt sjeldne. Muligens ble de brukt kun ved spesielle anledninger, som kongens fødselsdag eller selskapets stiftelsesdag. Kun ett syngespill før 1800 er kjent: *Silkeskoene*, fremført våren 1797 (jf. Rødders søknad). Vi vet dessuten at et syngespill var planlagt stiftelsesdagen 1801, fordi forberedelser ble gjort før årsskiftet:

1800 d 17de Decbr var Direction Samling hvor hr[?] Musik Inspecteuren her Fridr. Böschen var Nærværende, og som paa Directionens Anmodning om at besørge et Syngestykke besat, med dertil behøvende Personer, lovede at see saadant iværksat for at kunde blive opført paa Selskabets Stiftelses [sic] dag førstkommende 25te Februarij.⁸⁰

Syngestykkene hadde egen musikk, men ingen partitur eller stemmer fra denne perioden er funnet. Hvilken musikk som ble spilt til innledning og som mellomaktsmusikk ved ordinære “talestykker” er heller ikke kjent. Sannsynligvis ble det brukt symfonisatser, muligens også kammermusikk, fra harmonistenes eget repertoar. Selskapet kan dessuten ha kjøpt egne orkesternoter (se kap. 10).

76. Loc. cit. Forfatteren hevder at det tok lang tid før nyere “Smag og Anskuelse” fant veien “til vor isolerede Dal”, fordi den ledende dramatiske generasjon ikke ble avløst av noen ny.

77. Ibid. 25.02.1848.

78. TA. UiB. Ms. 220a/1, s. 38.

79. *Bergenske Blade*. 03.03.1848.

80. TA. UiB. Ms. 220a/1, s. [102].

Samtidige beskrivelser av det dramatiske selskaps forestillinger i tiden før 1800 er særdeles få. Fredrik Meltzer (1779–1855) har i sine dagbøker gitt enkelte nøkterne innførsler om besøk “på komedien”. Høsten 1799 var han i det dramatiske selskap for første gang. Han omtalte ialt tre teaterbesøk denne høsten og to våren 1800, men ikke stykkenes titler.⁸¹ Antagelig var de like underordnet som de enkelte verk ved harmonistenes konserter. Sjangren var det vesentlige (se kap. 6).

Offentlige forestillinger og begrepet “offentlig”

I likhet med det harmoniske akademis konserter var selskapets teaterforestillinger lukkede arrangementer beregnet på selskapets medlemmer og “berettigede fremmede”. Spørsmålet om å spille offentlig til inntekt for veldedige formål ble imidlertid reist i slutten av 1790-årene. På dette området var det dramatiske selskap mye tidligere ute enn det harmoniske akademi.⁸² Det kan ha hatt sammenheng med at selskapet allerede siden starten hadde vist en spesiell omsorg for de fattige, ved at mulker for forseelser skulle gå til inntekt for “de Huusarmes Casse” og ikke til selskapet selv.⁸³ Dette hadde trolig sin bakgrunn i et behov for moralsk legitimering av en aktivitet som i religiøse kretser ble ansett for å være etisk tvilsom.

Offentlighetsbegrepet var imidlertid ikke entydig i 1790-årenes Bergen. For de spillende kvinnene i 1794 var det å fremstille seg på en scene for flere og andre enn den nærmeste familie- og vennekrets, dvs. folk man ikke kjente, det samme som å spille offentlig. En slik forståelse av offentlighetsbegrepet lå til grunn i kvinnenens protestskriv:

[...] saa forbyder Agtelsen vi skyldte os selv, og Undseelighed at fremstille os til offentlig Skue for hver til største Deel Ubekjendte, som Mandfolkene efter Luune, og maaskee Passion maatte medtage, allerhelst da et Par af os, har følt det Ubehagelige ved en offentlig Fremstillelse [...].⁸⁴

Den type offentlighet de spillende og protesterende kvinnene refererte til var en annen enn den som ble drøftet i selskapet i slutten av 1797, hvor spørsmålet om å spille offentlig dreide seg om å spille for allmennheten. I en direksjonssamling 15. desember ble med 40 mot 29 stemmer vedtatt “det spillende Selskabs Project at spille offentlig til beste for de fattige”.⁸⁵ Stemme-

81. Nygaard 1949, s. 14–16. Om den siste forestillingen: “31. mars: På komedien. Først holdt major Kühle en kort tale, og etter stykket sang fire damer i anledning av stiftelsesdagen. Sangen var skrevet av fru Kühle. Deretter danset 13 unge damer, som hver holdt en blomsterkrans med en bokstav – til sammen ble det: ‘Selskabet leve’.” Meltzer ble medlem nr. 150 i selskapet “fra Michaeli 1800”, jf. TA. UiB. Ms. 220a/1, s. 89.

82. Harmonistene ga ingen offentlige konserter for allmennheten i egen regi før etter århundreskiftet. Derimot hadde de medvirket ved offentlige konserter arrangert av enkeltmusikere siden tidlig i 1780-årene, se. kap. 6.

83. *Love for det Dramatiske Selskab [...]*, 1795, s. 10.

84. Michelsen 1984, s. 8/9.

85. TA. UiB. Ms. 220a/1, s. 56.

tallene viser at det var stor uenighet om saken. Å spille offentlig for et anonymt publikum som betalte inngangsbillett for en forestilling var prinsipielt noe helt annet enn å spille for sosialt likesinnede. Det ville ikke ha vært mulig å få flertall for forslaget dersom ikke inntekten hadde gått til veldedighet. Spørsmålet om offentlige fremførelser for allmennheten var imidlertid omstridt, slik voteringen 15. desember hadde vist. Lovene hadde ingen punkter som handlet om denne type offentlige fremførelser, noe som viser at spørsmålet var uaktuelt på tidspunktet da de ble vedtatt, og lovene ble brukt av motstanderne for å hindre slike oppførelser i fremtiden selv om inntektene skulle gå til et godt formål. Allerede 3. januar 1798 ble det holdt generalforsamling, hvor spørsmålet ble behandlet på nytt:

Propositionen under No 3 saalydende: "Om det kan være hvert spillende Selskab tilladt, at proponere offentlig at spille for indenbyes Folk, hvorved tillige bestemmes, om vor eengang antagne Lov skal overholdes eller ikke. Skal Loven holdes besvares Spørgsmaalet med den sorte Kugle Ney hvis ikke med den hvide", ville de tilstædeværende Medlemmer ikke indlade sig i at bestemme, deels paa Grund av at de fraværende Medlemmer var uvidende om denne Proposition, og deels fordi[?] at en hvis Deel av Samlingen allerede da var bortgaet.⁸⁶

Først i begynnelsen av mai ble saken avgjort: "Til første Spørgsmaal svaredes med 25 sorte Kugler mod 17 hvide: at intet offentlig Spil for indenbyes Folk hereffter maa existere."⁸⁷ Motstanderne vant altså frem, men stemmetallene viste at uenigheten fremdeles var stor. Å spille offentlig til inntekt for veldedighet var imidlertid vanlig i utlandet, noe mange medlemmer sannsynligvis hadde kjennskap til. Først etter århundreskiftet endret selskapet holdning på dette punktet og ga etter hvert et fast antall offentlige forestillinger årlig til inntekt for ulike trengende formål (se kap. 10). Disse kom i tillegg til ordinære forestillinger og innebar ekstra forpliktelser både for de musiserende og de "agerende" medlemmene.

Sammenfatning

Den viktigste foranledning til stiftelsen av det dramatiske selskap i Bergen var en teaterinteresse som lå i tiden, som på den ene siden var et resultat av opplysningstidens generelle "borgerliggjøring" av teatret, og på den andre siden det kongelige teaters oppblomstring i København. I likhet med det harmoniske selskap var det fremmede krefter, i hovedsak embetsmenn, som ga de avgjørende impulser til opprettelsen av selskapet, men både andre innflyttere samt byens egne embetsmenn og kjøpmenn ble sentrale skikkelser i den videre driften.

Selskapets lover viser på flere områder stor likhet med den grunnleggende ideologi i det harmoniske selskap, men avviker på enkelte vesentlige punkter som først og fremst hadde med

86. Ibid., s. 57.

87. Ibid., s. 58.

teatrets egenart og med moral å gjøre. Det gjaldt fremfor alt å understreke institusjonens nytteverdi, både som redskap for borgerlig dannelse, og som et selskap hvor medlidenhet og medfølelse ga seg konkret utslag i veldedighet overfor trengende.

At rangtenkningen var en virksom kraft i selskapet, kom bl.a. til syne i lovene, jf. bestemmelsen om at ingen kunne foreslås som medlem uten folk “af saadan Stand og Agtelse, som passer sig for Selskabet”.⁸⁸ Men stand og rang kunne variere. Noen sto høyrere, og noen sto lavere. Erkjennelse av dette fremkom i paragrafen om at alle var å betrakte som likemenn innad, uansett hvilken rang og stand de hadde utad. På dette punktet skilte det dramatiske selskap seg fra det harmoniske, som ikke hadde noe tilsvarende i sine lover. Her spørs det om likhetstanken sprunget ut av den franske revolusjons slagord i 1789 kan ha bidratt til en mer demokratisk tenkemåte, noe *Bergensposten* i et historisk tilbakeblikk i 1869 ga uttrykk for i en beskrivelse som inneholdt flere ironiske og kritiske kommentarer til den demokratiske oppgavefordelingen i selskapet:

Som man vil se, var dette overensstemmende med Datidens Parisermode, hvor Revolutionens Grundsætninger om Frihed og Lighed blomstrede. Dette [...] kunde altsaa medføre, at Stiftamtmanden sattes ved Indgangen for at modtage Billetter og Kommandanten puttedes i Souffleur-Hullet.⁸⁹

Likhetstenkningen representerte et brudd med rangsamfunnets sosiale konvensjoner og tidens sosiale praksis i Bergen. Den hadde skapt problemer da selskapet ble opprettet (jf. stiftamtmandens og biskopens utmeldinger) og passet etter forfatterens oppfatning heller ikke i 1869.

Innen den representative offentligheten fungerte selskapet stort sett på samme måte som det harmoniske. Også når det gjaldt forholdet til den borgerlige offentligheten var det stor likhet, men også en viktig forskjell. Man spilte for medlemmene og berettigede fremmede, dvs. en halvoffentlig, sosialt lukket krets. Kvinnenes protestskriv i 1794 viste imidlertid at de oppfattet denne halvoffentlighet, som lå mellom intimsfæren og en fullt utviklet borgerlig offentlighet, som offentlig i egentlig forstand. Men selskapets senere diskusjon om å spille offentlig for allmennheten til inntekt for veldedighet dreide seg om en annen type offentlighet, som var prinsipielt forskjellig fra den vanlige halvoffentlighet. Uenigheten som fremkom i diskusjoner og stemmetall viser at det innad i det dramatiske selskap fantes et mer progressivt syn enn i det harmoniske på selskapets rolle i offentligheten. Dette kan ha hatt å gjøre med behovet for å fremstå som etisk høyverdig i allmennhetens øyne. Inntektene ved offentlige forestillinger skulle gå til velgjørende formål. Liebhabere som spilte offentlig teater til inntekt for seg selv var utenkelig og ville ha vært moralsk forkastelig på denne tiden.

88. *Love for det Dramatiske Selskab [...]*, 1795, s. 6. Se også s. 203.

89. *Bergensposten* nr. 47. 25.02.1869.

6. KONSERTER OG REPERTOAR 1765–1800

Innledning

Betydningen av begrepet “konsert” har variert siden det oppsto, avhengig av ulik praksis og skiftende estetiske og musikkhistoriske grunnsyn. Weber hevder at det “kom i bruk i det 17. og 18. århundre for å angi sammenhenger hvor folk fremførte musikk sammen”.¹ Til å begynne med eksisterte musikken sammen med andre sosiale aktiviteter, men gradvis ble musikken det primære.² I Bergen i annen halvdel av 1700-tallet var en konsert enten en regelmessig organisert sammenkomst hvor en gruppe lokale musikere organisert i det harmoniske selskap (amatører og profesjonelle) musiserte for et halvoffentlig, sosialt avgrenset, betalende publikum; eller en tilfeldig sammenkomst hvor én eller flere profesjonelle utøvere musiserte offentlig for et betalende publikum, nesten alltid i samarbeid med harmonistene. De første konserter i Bergen etter denne definisjonen ser ut til å ha funnet sted mellom 1765 og 1770.³

Innledningsvis vil jeg redegjøre kort for ulike oppfatninger av konsertbegrepet sett i historisk perspektiv. Hva forsto man egentlig med betegnelsen “konsert” midt på 1700-tallet? Walther ga følgende definisjon i sitt populære *Musicalisches Lexicon* i 1732: “Concert [...] betyr 1) et Collegium Musicum, eller en musikalsk sammenkomst.”⁴ En konsert var altså en musiserende gruppe, eller en sammenkomst hvor det ble musisert. Walthers noe løse og upresise definisjon avspeiler sannsynligvis tidens praksis, hvor det ikke fantes noe prinsipielt skille mellom de spillende og publikum, men hvor de utøvende og/eller selve fremførings situasjonen var det vesentlige. Weber synes i moderne tid å ha tatt utgangspunkt i en lignende forståelse av begrepet.

Et annet 1700-tallsleksikon som var svært utbredt, Rousseaus *Dictionnaire de musique* (1768), hadde følgende definisjon, : “Konsert: [...] Forsamling av musikere som fremfører vokale og instrumentale musikkverk. Ordet *Konsert* brukes nesten utelukkende om en forsamling

-
1. Weber 12.12.2002.
 2. Begrepets opprinnelse er stadig usikkert, men i likhet med “concerto” kan det være avledet av det latinske *concertare* (kappes, strides) og *consortium* (selskap, deltagelse), skjønt det kan også forbindes med den fremste italienske betydning av *concertare* (arrangere, bli enige, komme sammen) og det engelske *consort*. Inntil midten av 1800-tallet kunne “konsert” bety enten en privat eller offentlig anledning, i et hjem eller en konsertsal. Siden ca 1840 er termen blitt brukt bare for offentlige, ikke-sceniske hendelser, men i svært varierte sammenhenger, både formelle og uformelle. Ifølge Jonsson betydde det engelske *Consort* i begynnelsen av 1700-tallet ensemblespill for et betalende vertshuspublikum, jf. Jonsson 1998, s. 39. De første eksempler på offentlig musisering for et betalende publikum stammer fra England, jf. Weber 1992, s. 8.
 3. Det må tas forbehold om at det kan ha forekommet enkelte konserter også før denne tid. Adresseavvisen som er kilde for de første kjente konsertfremførelser utkom første gang i 1765.
 4. Walther 1732, s. 179: “Concert [...] bedeutet 1) ein Collegium Musicum, oder eine Musicalische Zusammenkunfft.” (I punkt 2) ble begrepet definert som en musikalsk sjanger.)

med minst syv eller åtte musikere, [som spiller] flerstemmig musikk.”⁵ Definisjonen lå nært opp til Walthers, men la vekt på et minsteantall musiserende, og på at musikken måtte være flerstemt. Den omfattet ikke publikum. Det gjorde heller ikke Kochs musikkleksikon (1802). Der ble konsertbegrepet i tillegg til “et eget slags Tonestykker” forklart som “en fullstemmig Musik, som udføres af et Selskab Tonekunstnere”. Hvorvidt “fullstemmig” omfattet både vokal- og instrumentalmusikk fremgår ikke, men Koch henviste til flere andre oppslagsord, bl.a. “besetning”, og forklaringen av dette synes å peke i retning av at både vokal- og instrumentalmusikk var inkludert i betegnelsen.⁶ Heller ikke Kochs definisjon inkluderte publikum, men forutsatte flere utøvere.

Nyere forskere har lagt vekt på et sett av betingelser som måtte være til stede for at en musikalisk sammenkomst skulle kunne kalles konsert. I 1932 ga Pinthus følgende definisjon: Offentlig musisering av et ensemble bestående av yrkesmusikere eller dilettanter fremfor en anonym masse. Enhver som løste inngangsbillett hadde rett til å høre på. Programmet var fastsatt og bekjentgjort på forhånd.⁷ En konsert måtte altså være offentlig, tilgjengelig for alle og ha et fastlagt program. Pinthus’ definisjon ble kritisert av Eggebrecht i 1952, som anklaget den for å aksentuere de kommersielle og organisatoriske komponentene for sterkt i forhold til de ideologiske og samfunnsmessige. Hverken offentlighet eller inngangspenger behøvde dessuten å være tilstede, publikum kunne til og med mangle, og utøverne kunne bestå av enkeltpersoner og ikke av et ensemble. Konsertbegrepet burde derfor etter hans oppfatning forklares på en annen måte.⁸

Schwab bygger på Pinthus’ syn, og på Habermas’ teori om den borgerlige offentlighet. Det han kaller det “egentlige” eller “moderne konsertvesen” har vært vanlig å datere til det sene 17. og begynnende 18. århundre. Avgjørende var at man da begynte å foranstalte offentlig musisering for tilhørere som hadde betalt inngangspenger for å få adgang, og som kunne være sammensatt av alle befolkningslag. Det offentlige ved disse foranstaltningene, oppnådd gjennom den rettighet man hadde tilkjøpt seg gjennom inngangspengene, er etter Schwabs oppfatning det vesentligste kjennetegn hvorigjennom konserten skiller seg fra andre musikalske fremstil-

5. “Concert, s. m.: Asssemblée de Musiciens qui executent des Pièces de Musique Vocale et Instrumentale. On ne se sert guères du mot de *Concert* que pour une assemblée d’au moins sept ou huit Musiciens et pour une Musique à plusieurs Parties.” Jf. Rousseau 1768, s. 723. Oversatt av Dominique Guyot.

6. Koch 1826, s. 41 og 80.

7. G. Pinthus: *Das Konzertleben in Deutschland. Ein Abriss seiner Entwicklung bis zum Beginn des 19. Jhs.*, Leipzig 1932, gjengitt i Schwab 1971, s. 19.

8. H.H. Eggebrecht: “Zur Geschichte des “Konzert”-Begriffs”, i 107. *Niederrheinisches Musikfest, Jahrbuch 1952*, s. 63, gjengitt loc.cit.

lingsformer, som husmusikk eller kammermusikk. For ham er det viktigste ved den såkalte borgerlige konsert at den er offentlig tilgjengelig, forretningsmessig organisert, har et fastlagt program, at den til forskjell fra husmusisering og kammermusikalsk musisering har en adskilt plassering av utøvere og tilhørere, og at den selges til et interessert og betalingsdyktig, anonymt publikum og dermed får karakter av en vare.⁹ Hverken det harmoniske selskaps konserter i Bergen eller mange konserter i andre byer tilfredsstiller de krav Pinthus og Schwab har satt opp som vesentlige kjennetegn ved konserten som musikalsk institusjon på 1700-tallet. Derimot passer kravene for mange av konsertene i de største byene på kontinentet, som London, Paris og Wien.¹⁰

Det var nettopp i London den moderne kommersielle konserten begynte i 1670-årene, i vertshus, klubber og *Coffee shops*, som var viktige sentre for politisk og kulturell aktivitet. Omkring 1700 utgjorde den offentlige konserten en betydelig andel av Londons musikkliv. Profesjonelle musikere var sentrale i utviklingen. Utover på 1700-tallet skjedde en enorm økning i antallet slike konserter i London, med forskjellige arrangører og skiftende grupperinger fra borgerskap og adel som de ledende til ulike tider.

Fra London spredte offentlige konserter seg til kontinentet. I Paris var salongen lenge den viktigste arena for intellektuell og kulturell utveksling mellom adelige og borgerlige. Den var også konsertsal, men salongen var forbeholdt et innbudt publikum. De første offentlige konserter fant sted i regi av hoffoperaen, som fra 1725 arrangerte *Concerts Spirituels* de 35 helligdagene i året da operaoppførelser var forbudt. Ved midten av århundret var programmene blitt verdslige. Konsertene ble nedlagt under revolusjonen i 1789. Det drøydde enda lenge før et offentlig konsertliv vokste frem i Paris, ikke minst på grunn av adelens manglende muligheter for å støtte kommersielt baserte konserter i tiden før revolusjonen.

Karakteristisk for utviklingen i Tyskland var de mange *Collegia musica* med røtter i universitetene, som i løpet av 1700-talet utviklet seg til offentlige konsertarrangører for et borgerlig publikum, og med musikere som besto av både amatører og profesjonelle (jf. kap. 4). I Wien var konsertlivet lenge dominert av salongen, som var adelens og storborgerskapets private arena, mens offentlige konserter ofte var mindre arrangementer arrangert av musikkelskaper som i hovedsak besto av amatører. På dette området hadde konsertlivet i Wien stor likhet med forholdene i de tyske byene.

9. Ibid., s. 6.

10. Om hovedtrekk ved utviklingen av konsertlivet i disse byene: se Weber 1975.

En annen utviklingslinje for den offentlige konserten utgikk fra kirkemusikken. Denne linjen er tydelig på 1600-tallet både i Italia og Tyskland. Et nærliggende tysk eksempel er “Abendmusiken” ved Mariakirken i Lübeck, som trolig kan tilbakeføres til Franz Tunders tid som organist (1641–47). Dette dreide seg til å begynne med om orgelresitasjoner som fant sted ukentlig. Senere ble vokale og instrumentale solister inkludert. I etterfølgeren Buxtehudes tid ble det også brukt kor og orkester, og han introduserte oratoriet som sjanger. Dessuten ble konsertene konsentrert til de to siste søndagene i trefoldighet og andre, tredje og fjerde søndag i advent. Buxtehudes “Abendmusik” ble kjent vidt utover, og mange valfartet til Lübeck for å høre på, bl.a. J.S. Bach. Konsertene var gratis, men midt på 1700-tallet ble det innført en praksis med inngangspenger for generalprøven, som ble holdt i børsen, og senere ble disse fremførelsene de viktigste.¹¹

En særskilt del av den kirkelige utviklingslinjen, og nok en viktig forutsetning for offentlige konserter på 1700-tallet, var den sentimentale pasjonsmusikken, som – etter føst å ha vunnet innpass i kirken – ble mer og mer sekularisert og fant veien til den offentlige konsertsalen, hvor den ble koblet til veldedighet. “Från 1700-talets mitt till början av 1800-talet gjordes de sentimentala strömningarna passionen til en institution inom välgörenheten,” skriver Jonsson.¹²

I kap. 4 er det redegjort for hvorledes offentlige og private konserter vokste frem i København og Stockholm i løpet av 1700-tallet som ledd i fremveksten av de musikalske selskap – i hovedsak etter tysk mønster. Når det gjelder Sverige, har Jonssons analyse av konsertvesenets utvikling i Uppsala vist at mye av musikken der ble styrt av det representative prinsipp gjennom hele 1700- og et stykke inn på 1800-tallet, fordi Uppsala var universitetsby. Den borgerlige konserten vokste frem gradvis, delvis i form av tilfeldige konserter i regi av omreisende musikere som samarbeidet med det akademiske kapell. Jonsson har også vist hvorledes den borgerlige offentlige konsert i Uppsala fra starten var intimt forbundet med veldedighet. Konsertene fikk dermed en etisk dimensjon i tillegg til den musikalske.¹³

I Bergen ble det harmoniske selskap opprettet for å gi konserter, men disse var forbeholdt selskapets medlemmer, som i hovedsak besto av byens kondisjonerte, dvs. bedrestilte borgere og embetsmenn. Når det gjelder musikkfremførelser som var knyttet til den representative offentligheten, er enkelte programdetaljer kjent på bakgrunn av referat i Adresseavisen. De ordinære konsertene derimot vet vi svært lite om. De ble ikke annonsert, og protokollen innehol-

11. Se Snyder, 17.11.2004.

12. Jonsson 1998, s. 58.

13. Ibid., s. 46.

der nesten ingen opplysninger, hverken om hyppighet eller program.¹⁴ På bakgrunn av akademiets musikaliefortegnelse våren 1792 kan man likevel danne seg et visst inntrykk av repertoaret, dvs. hvilke komponister og sjangre som ble spilt inntil oppteignelsen fant sted. I tillegg ga lokale eller omreisende musikere som vanligvis samarbeidet med harmonistene noen få offentlige konserter som ble annonsert i Adresseavisen. Enkelte opplysninger om dette repertoaret finnes i annonsene, men først helt mot slutten av århundret.

Samtidige beskrivelser av hvorledes det bergenske publikum i siste halvdel av 1700-årene betraktet byens konserter og konsertprogram finnes nesten ikke, men i 1776 utkom et lite skriv av en anonym forfatter, *Tanker om Musiken, det berømmelige harmoniske Akademi eller musikalske Selskab udi Bergen ærbødigst tilskreven*, som gir uttrykk for en del interessante synspunkter, både i forhold til musikkestetiske spørsmål i samtiden generelt, og til selskapets repertoar spesielt.¹⁵

I dette kapitlet vil jeg gå nærmere inn på harmonistenes musisering innen den representative offentligheten, repertoaret slik det ytret seg i musikaliesamlingen av 1792, kritikken av konsertrepertoaret i *Tanker om Musiken*, og fremveksten av offentlige konserter i byen, bl.a. sett i lys av Habermas' offentlighetsteori. Betydningen av rang og stand vil også bli berørt. Drøfting av en eventuell utøvende kanon i perioden 1765–1800 er imidlertid ikke aktuelt, både fordi harmonistenes programmer ikke er kjent, og fordi repertoaret ved offentlige konserter ikke kan identifiseres før omkring århundreskiftet. Kanonproblematikken vil derfor først bli behandlet i kap. 11.

Det harmoniske Selskab (Akademie) og den representative offentlighet

Markering av begivenheter som tilhørte den representative offentlighetens sfære gjaldt i første rekke kongelige fest- og høytidsdager og andre festdager av offisiell karakter. Ved slike anledninger ble byens myndighetspersoner og øverste autoriteter alltid invitert. Dette ga festlighetene et mer offisielt preg og bidro til å oppheve skillet mellom det interne private og det offentlige representative. I tillegg til musikken ble det vanligvis også arrangert middag og ball hvor diverse seremonielle tradisjoner ble ivaretatt. Gjennom Adresseavisens offentlige omtale ble noe av glansen fra overklassens private hyllest til kongehus og øvrighet formidlet til allmennheten. Ikke minst viser beskrivelsen av akademiets markering av arveprins Frederiks fødselsdag i 1775 hvorledes det oppfattet sin rolle overfor offentligheten:

14. Til å begynne med skulle konsertene gis hver uke, men hvor lenge dette ble opprettholdt, er uvisst. Ukentlige konserter ble i hvert fall arrangert til midten av 1770-årene (se nedenfor).

15. Gjengitt i Petersen 1901, "Tillæg til første periode", s. 3–7.

[...] et Selskab, der rørt og redbon kunde ikke andet end i denne Høitidelighed følge sin elskede Directeur, og som ved alle Konge-Husets udmerkede frydefulde Dage ikke alene selv føler, men søger og at meddele andre sin allerunderdanigste Glæde [...].¹⁶

Hvilken rolle spilte musikken ved denne typen festligheter, og hva slags musikk ble brukt? I selskapets første tid ser det ut til at instrumentalmusikken, og særlig symfonien, sto i sentrum for oppmerksomheten (jf. lovene av 1769). Avisreferatene viser imidlertid at instrumentalmusikken i slike sammenhenger var utilstrekkelig, trolig fordi den ikke evnet å uttrykke selskapets hyllest i klartekst. Den barokke kantate og ulike dramatiske fremstillinger var derimot ypperlig egnet til de konkrete allegoriske og retoriske symboler som disse rituelle feiringene krevde. En tydelig tekst med et panegyrisk innhold ser ut til å ha vært obligatorisk. Samtlige referater fra “kongelige” og lignende arrangementer inneholder omtale av vokalmusikk, med tekster som var skrevet spesielt for den enkelte anledning.

Den første kjente begivenhet etter at selskapet ble opprettet var markeringen av Frederik Vs bisettelse i 1766, som ble gjort både i form av “en smuk vocal og instrumental Music” i Domkirken og “en vocal og instrumental Sørge Musique” på katedralskolen. Musikken kan ha vært lånt, eller den kan ha vært skrevet av fungerende kantor (sannsynligvis Ohle, se kap. 3, s. 136 og kap. 4, s. 152). Trolig besto den av kantater i barokkstil med kor av latinskolens elever.

I 1769 markerte selskapet Christian VIIIs hjemkomst til København etter den store dannelsesreisen i Europa med et “Synge-Stykke”, dvs. en kantate bestående av korsatser, resitativ og arier.¹⁷ Første gang selskapets feiring av kongens fødselsdag ble offentliggjort var i 1770, med omtalen av den berømte fremførelsen av *Pans Fest* (se kap. 4, s. 169). En så omfattende markering var spesiell. Senere tok feiringene andre former.¹⁸ Selskapets høytideligholdelse av den kongelige fødselsdag i 1772 viser eksempel på en type semidramatisk vokalmusikk som ikke var uvanlig, med symbolsk, allegorisk fremstilling av undersåttenes hengivenhet:

Efter Sædvane celebrerede det harmoniske Sælskab her Hans Majestæts høie Fødsels Fest den 29de Jan., da Indholden af deres Stykke var de fire Aldres Velsignelse, og de Syngende forestillede: 1) En udlevet Undersaat, understøttet af Pleie-Anstalten; 2) En befordret Militaire; 3) En Discipel af Real-Skolen; og 4) En Lievé af Christians Pleie Huus. [...] Og paa Onsdag, som den ordentlige Concert-Dag, udtrykkede de Norges Følelser ved sin Konges og det høie Kongelige Huses Farer (da de 4re Syngende forestillede en Undersaat af hvert Stift,) saaledes, at deres Nidkierhed havde den Lykke at behage de høie Stands og Øvrigheds Personer, samt Byens deputerede Borgere, som dertil vare indbudne. Orchesteret var ziret med adskillige Emblemer som forestillede den harmoniske Nidkierhed

16. BA. 16.10.1775.

17. Ibid. 06.03.1769. Kantateteksten er gjengitt i sin helhet. Hverken forfatter eller komponist er oppført.

18. De ble referert også i årene 1772/73, 1775, 1779–81, 1783, 1785, 1791 og 1799. Omtalene ble sjeldnere mot slutten av århundret. Det betydde ikke at den symbolske markeringen av kongemakten ble mindre betydningsfull, men at Adresseavisen i større grad fungerte som et offisielt kunngjøringsorgan hvor meddelelser fra et privat selskap strengt tatt ikke hørte hjemme.

for sin Monark, saavel hos Norske i Almindelighed, som hos Selskabets Lemmer, dere ere Militaires, Studerende, Embeds- og Handelsmænd.¹⁹

Beskrivelsen av selskapets medlemmer viser også her at befolkningen ble klassifisert etter stand og rang og ikke etter klasse. Det handlet først og fremst om en sosial og ikke økonomisk lagdeling (jf. kap. 1). Medlemmene tilhørte de øverste samfunnslag. Håndverkere var f.eks. ikke inkludert. Teksten er preget av underdanig smiger, som også kom klart til syne året etter (1773), da selskapets hyllest ble fremført i nærvær av monarkens stedfortreder, den øverste embetsmann i byen, stiftamtmanden, kammerherre Levetzau:

I at uttrykke sin allerunderdanigste Glæde paa Fødsels-Dagen af en Monark, som tænker Kongelig nok for at sætte sin Ære i at elske sit Folk, søgte det Harmoniske Sælskab i Bergen i et Synge-Stykke paa sin Concert at forestille, hvad Nordmanden føler ved sin Monarkes Kierligheds Forsikringer. [...] Selskabets Glæde blev end mere besialet ved Nærværelsen af vor Elskværdige Stift-Amtmand, Hr. Kammer-Herre Levezau, hvis ædle Belevenhed viste alt, hvad en Tronen nærmere Undersaat kan føle ved at see sin Herres Mildhed erkjendt af et taknemmeligt Folk. Rørt herved, complimenterede de efterblivende Symphonister Ham [dvs. Levetzau] med følgende Stropher, og endede Ballet silde ud paa Natten med de nidkiæreste Ønsker for Kongen og det Høie Kongelige Arve-Huus.²⁰

Konsertens anførte “Synge-Stykke” var sannsynligvis også denne gang en kantate, men det kan også ha vært en form for semidramatisering. I 1779 oppførte akademiet “en smuk Concert af vokal og instrumental Musik”.²¹ Året etter ble begivenheten markert først på *Seminarium Fredericianum*: “Før og efter Talerne blev af Cantor opført en smuk Musik.” Deretter hadde harmonistene sin egen feiring: “Ved Hans Majestæts Kongens seeneste Fødselsdag, blev opført en Kantate, som sædvanlig, af det Harmoniske Akademie, hvorefter var Bal af 80 Personer.”²² Ballet var som nevnt tidligere en del av den tradisjonelle selskapelighet i anledning dagen. Også i 1781 var kantor musikalsk leder av arrangementet i *Seminarium Fredericianum*, og feiringen fortsatte på tradisjonell måte i det harmoniske akademi:

Før og efter Talen blev og af vores meget duelige Cantor Warnike opført een, af ham selv componeret, meget smuk Vocal og Instrumental Musiqve. Ligeledes blev samme Dags Aften, i det Kongelige Harmoniske Akademie, opført en Kantate, hvorefter var Souper og Bal for 80 Personer.²³

Det dreide seg trolig om to ulike komposisjoner, muligens to kantater, hvorav også den siste kan ha vært komponert av kantor Warncke, som dessuten var ansvarlig for den kongelige fødselsdagsmusikken i harmonistenes konsertsal i 1785: “[...] en smukk Cantat, hvortil Musiken

19. Ibid. 17.02.1772.

20. Ibid. 01.02.1773.

21. Ibid. 08.02.1779.

22. Ibid. 31.01 og 07.02.1780.

23. Ibid. 05.02.1781. Musikken kan ha vært nyskrevet, men den kan også ha vært sammenstilt (“componeret”) av allerede eksisterende musikk.

var sadt af Hr. Cantor Warnicke.”²⁴ Selskapet var denne gangen overordentlig tallrikt, det var paukers og trompeters lyd under måltidet, og deretter ball som varte til neste morgen. Instrumentbruken var representativ for den høytidelige anledningen (jf. kap. 2).

Det harmoniske selskaps/akademis høytideligholdelse av kongens fødselsdag lot altså til å ha et temmelig fast innhold i 1770- og første halvdel av 1780-årene. Man fulgte et ganske strengt seremonielt mønster, som også ytret seg i form av måltid med taler, sanger og skåler – og ball. For siste halvdel av 80-årene og store deler av 1790-årene mangler referat, men feiringene fant ganske sikkert sted, trolig på samme måte som før. Ved den siste omtalen, i 1799, gjenga avisen kun teksten til sang for dagen.²⁵ Kanskje markeringen antok enklere former enn tidligere. Ett viktig element går igjen: Feiringen av kongens fødselsdag inkluderte alltid vokalmusikk, med nyskrevet tekst og muligens nyskrevet eller arrangert musikk for den enkelte anledning. En lignende praksis var sannsynligvis vanlig overalt, ikke bare i det harmoniske selskap, og ikke bare i Bergen.

Andre medlemmer av kongehuset ble gjenstand for tilsvarende hyllest. Arveprinsens fødselsdag ble flere ganger feiret av *Det Nyttige Selskab*, f.eks. ved opprettelsen i 1775:

Før og efter Talen [...] blev opført af det frivillige Harmonisters Academies Lemmer en meget smuk Vocal og Instrumental Musique, Ordene lykkelig componerede af velærværdige Johan Nordahl Brun, passende sig deels til Dagens Høitidelighed, deels og til Sælskabets Formaal.²⁶

Dagen ble omtrent samtidig markert på katedralskolen – også der med akademiets deltagelse. Referatet er holdt i tidens karakteristiske panegyriske stil, med smiger og hyllest som viktige elementer:

Med frydefulde og oplivede Miner hilse de Bergenske Muser den dyre dag afvigte 11te October. De bøiede sig i allerdybeste Ære-Frygt for Thronen, velsignede Rigernes fromme Fader, velsignede og Hans allerværdigste Ven. Det var vor Dyrebare Arve-Prinds Friderichs uforglemmelige Fødsels-Dag! Rørt af Erkiendtlighed og Glæde indfandt sig Kl. 10 Formiddag i Bergens Cathedral-Skole efter udstæd Programma af Skolens værdige Rector, i talrig Forsamling, hvad Bergen har af ædel og oplyst Værdighed, af udsøgt Smag, af udmerket Kierlighed for Studeringer og sammes Flor, for Rigernes almindelige Vel. Efter foregaaende prægtige Musik av det frivillige Harmoniske Academie, et Selskab, der rørt og redebon kunde ikke andet end i denne Høitidelighed følge sin elskede Directeur, og som ved alle Konge-Husets udmerkede frydefulde Dage ikke alene selv føler, men søger og at meddele andre sin allerunderdanigste Glæde, optraade i Cathedret Skolens Rector, Velædle og Velbyrdige Hr. Cancellie-Raad Jens Boalth. [Deretter fulgte tale av biskopen.] Da hans Høiærværdigheds Tale var til Ende; begynte igjen Musiqven. Men Hierterne følte mere, end Choret kunde udtrykke i de afbrudte Taksigelser, som til Slutning blev afsiunget og offereret den værdigste Biskop.²⁷

24. Ibid. 05.02.1785. Avisen offentliggjorde dessuten “Sang paa Kongens Fødselsdag den 29. Januarii 1799 udi det Kongel. harmoniske Academie i Bergen. Melodie: *Langt meer end Guld er Druen*.”

25. Ibid. 02.02.1799.

26. Ibid. 16.10.1775. *Det Nyttige Selskab* ble stiftet til ære for arveprins Frederik.

27. Loc. cit.

Detaljer om musikken mangler, men opplysningen om kor bekrefter vokalmusikkens sentrale stilling ved feiringer til kongehusets ære. Mot slutten av 1770-årene medvirket akademiet gjentatte ganger ved tilsvarende anledninger i *Det Nyttige Selskab*, f.eks. i 1776, da selskapet ble “fornøiet med Vocal og Instrumental Musiqve, forfattet af de frivillige Harmonisters Academies værdige Medlemmer” før og etter at premiene ble delt ut.²⁸ Sannsynligvis hadde Boalth skrevet tekstene, mens komponistens navn er ukjent. Akademiets medvirkning i det nyttige selskap hadde antagelig sammenheng med Boalths ledende posisjon i begge selskap.

En helt spesiell anledning, som også kan sies å tilhøre den offentlige representative sfære, var det harmoniske akademis markering av loven om innfødsretten i 1776, som ble koblet både til akademiets egen årsdag og til enkedronningens fødselsdag, hvilket ga en spesiell dimensjon til feiringen og et ekstra påskudd til å høytideligholde begivenheten:

Efter at man ved det Kongelige Harmoniske Academie havde i en Samling den 1ste September ladet yttre det Ønske, at man paa Hendes Majestæts Dronningens Fødsels Dag, som Academiets Anniversaire, havde været bereed paa nogen Solennitet hos os for den forønskte Indføds Ret, paatog sig Academiets Directeur og Stifter Hr. Cancellie-Raad og Rector Boalt at forfatte derover, i Forening med Dagens Fæst, et stort musikalsk Oratorium, under den Titul: Indfødtes Anskrieg mod Biergene, paa Dronning Julianæ Mariæ Fødsels Dag 1776; hvilket den 4de hujus blev paa Academiets smukke Concert-Sahl, til den anseelige Samlings besynderlige Opmuntring og Fornøielse afsiunget. Choret indeholder saa meget af vort glade Lands almindelige Fryde-Skrig, at vi til vore fraværende Correspondenters Eftersyn vil her indrykke det.²⁹

Prinsipielt skilte oratoriet seg ikke ut fra tidligere omtalte kantater, men var etter teksten å dømme en kort komposisjon med bare to satser: en korsats og et resitativ. Manglende opplysning om komponisten viser nok en gang at musikken var underordnet teksten, som inneholdt de tidstypiske retoriske og allegoriske metaforer. Markeringen var muligens helt spesiell. Ifølge Feldbæk kjenner man bare til ett tilfelle hvor loven om innfødsretten ble feiret i Norge, nemlig ved Kongsberg sølvverk, som var en statsinstitusjon. I Danmark derimot ble loven feiret mange steder.

Akademiets oppførelse av Johan Nordahl Bruns skuespill *Republikken på Øen* i anledning kronsprinsens fødselsdag i 1793 var den siste storslagne markering til kongehusets ære som ble referert i Adresseavisen før århundreskiftet.³⁰ At stykket var skrevet av en av byens fremste geistlige embetsmenn kan ha vært en viktig foranledning til avisens fyldige omtale av begivenheten. Selve skuespillet må imidlertid ha vært utilstrekkelig som kongelig hyllest, til tross for

28. Ibid. 14.10.1776.

29. Ibid. 09.09.1776. Loven tok sikte på å holde utlendinger borte fra embeter i helstaten. Jf. Feldbæk 1998, s. 286. Oratoriet inngikk i det harmoniske selskaps musikaliesamling av 1792, men er senere gått tapt. Teksten ble gjengitt i Adresseavisen.

30. Ibid. 02.02.1793. Se også kap. 5, fotnote 13, s. 200.

den utilslørte henvisningen til kongehuset som representant for samfunnets orden i siste akt.³¹ Stykket munnet ut i en spesialskrevet komposisjon med kor og vokalsolister – antagelig en kantate eller lignende (se kap. 5). En musikalsk komponent var altså nødvendig for å gi hyllest av kronprinsen som representant for den eneveldige monark nødvendig tyngde.

Selv om offentlige omtaler ble sjeldnere i tiden henimot århundreskiftet, er det ingen tegn til at innholdet ble vesentlig endret, f.eks. ved at instrumentalmusikken fikk større betydning på bekostning av de tradisjonelle kantater. Vokalmusikken var fortsatt kjernen i den representative offentlighetens musikalske fremførelser ved overgangen til det neste århundret (se også kap. 11).

Musikaliesamlingen av 1792

Ved registreringen av akademiets inventar våren 1792 omfattet eiendelene selve “Orchestret”, benker, krakker, notestativ, lys, bord, billett-kasse etc. i tillegg til instrumenter og musikalier (jf. kap. 4).³² Instrumentene var følgende: 1 pantaleon, 1 kontrabass, 2 celli, 2 bratsjer, 1 bassfløyte, 2 pauker og 2 valdhorn. Musikere som spilte fiolin eide etter alt å dømme sine instrumenter selv. Det samme gjaldt fløytespillere. At både brasjer og celli ikke tilhørte musikerne er uventet, men kanskje forståelig, fordi instrumentene på denne tiden i stor grad hadde akkompagnerende funksjon og sjelden ble brukt som melodiinstrumenter. Generalbassinstrument, kontrabass og pauker var ofte orkestrenes eiendom. Bassfløyten var et uvanlig amatørinstrument og ble sannsynligvis brukt kun i spesielle tilfeller. Blåseinstrumenter som obo og fagott ble etter alt å dømme spilt av stadsmusikantens svenner og tilhørte dem. Horn var heller ikke noe vanlig amatørinstrument, men ble trolig spilt av liebhavere selv om instrumentene tilhørte orkestret. Akademiet hadde for øvrig også et orgel, som var i forvaring hos kassereren, organist Ohl.

Et betydelig antall verk må ha blitt fremført siden starten i 1765, og oversikten over musikalier var lang. Om det var tilfeldig eller uttrykk for en underliggende rangorden at instrumentalmusikken ble listet opp før vokalmusikken og utgjorde den største gruppen, er ikke godt å si, men instrumentalmusikken, og særlig symfonien, sto som tidligere nevnt sterkt i selskapet. Som kjent fastsatte lovene at alle musiserende medlemmer skulle forære selskapet seks komposisjoner, helst nye og gode symfonier. Symfoniene utgjorde dessuten den aller største verkgruppen, med over hundre komposisjoner fordelt på mer enn tyve komponister. Beskrivelsen av akademiets konserter i *Tanker om Musiken* (1776) gir også inntrykk av at repertoaret for en stor del besto av symfonier, konserter eller instrumentale kammermusikkverk (se nedenfor).

31. Jakobsen 1999, s. 128/129.

32. Inventarfortegnelsen finnes i selskapets protokoll, UBB. Ms. 527a, [s. 50–52].

Overalt var det vanlig å tilby nyheter ved musikkoppførelser, og en slik praksis ble tilstrebet også i Bergen. De fleste symfoniene var skrevet av ledende komponister i samtiden. Disse var: Stamitz (trolig Carl, 1745–1801), Richter (1709–89), Cannabich (1731–98), Filtz (1733–60) og Toeschi (sannsynligvis Carl Joseph, 1731–88), som alle hovedsakelig virket i Mannheim; Pichl (1741–1805), Ditters (1739–99) og Vanhal (1739–1813) i Wien; Klöffler (1725–90), Rösler (Rosetti, ca. 1750–92), Schwindl (1737–86), Schmitt (f. 1734–91) og Schwan(en)berger innenfor det tyske området; J. Chr. Bach (1735–82) og Abel (1723–87), begge virksomme i London; italienerne Ricci (1732–1817), Finazzi (1706?–76), Pugnani (1731–98), Piccini (1728–1800) og Zingoni (1718/20–1811), og endelig Graf (antagelig Christian Ernst, 1723–1804), hoffkapellmester i Nederland, og Gossec (1734–1829), som var en ledende skikkelse i Paris. Nesten alle har gitt viktige bidrag til den tidlige symfoniens historie. Mange var representert med seks symfonier, som et resultat av tidens praksis, hvor symfonier og kammermusikk ofte ble gitt ut i samlinger på seks eller tre. Til en viss grad dreide det seg om serieproduksjon. Stilen var det vesentlige, ikke individuelle kjennetegn, og sjangren var den overordnede musikalske kategori. Det enkelte unike kunstverk ble ikke et estetisk ideal før mot slutten av århundret, og senere, i romantikken. Musikk ble heller ikke skrevet med tanke på “slitestyrke”. Komposisjoner var i utgangspunktet ikke beregnet på å bli gjentatt. Svært mange av symfoniene var publisert i 1760- og 1770-årene. Hverken Haydn (1732–1809) eller Mozart (1756–91) var representert. Stamitz var den hyppigst forekommende, med tolv symfonier i alt, Pichl nummer to med ni.³³ Bare av og til var komposisjonene tilføyd opusnummer eller annen identifikasjon.³⁴

Elleve kvintetter, tolv kvartetter, én trio, to konserter og ett divertimento utgjorde resten av instrumentalmusikken. Av disse kan vi merke oss seks kvartetter av Haydn op. 9 og seks av Stamitz for “alto, violini, basso”.³⁵ Sistnevnte var også representert med tre kvintetter op 11.³⁶ Av de andre kvintettene var seks av Pugnani (hvorav tre op. 7), én av Nicolai (mest sannsynlig

33. Stamitz’ symfonier må være skrevet av Carl Stamitz, som i 1772 publiserte 6 symfonier op. 9, jf. Wolf, Wolf og Kaiser, 21.10.2003.

34. 6 av Schwindl op. 2, jf. Downs, 12.02.2004; 6 av Richter op. 4, jf. Reutter, 12.02.2004; 6 av J.C. Bach op. 3; 6 av Gossec op. 4; 6 av Zingoni op. 1; 6 av Graf op. 16; 6 av Ditters op. 1; 6 av Ricci op. 2; 1 av Toeschi “No 9”; 6 av Vanhal op. 7; 6 av Pichl op. 1, og 3 av samme op. 8; dessuten 6 av Stamitz op 9, jf. Wolf, Wolf og Kaiser, 21.10.2003.

35. Siden hverken komponistens fornavn eller opusnummer er angitt, er det ikke mulig å identifisere Stamitz’ kvartetter. De kan imidlertid ikke være skrevet av Johann (f. 1717) Stamitz. Sønnen Carl Stamitz derimot publiserte flere samlinger med kvartetter for strykere. Broren Anton Stamitz (f. 1750) publiserte også flere samlinger i 1770- og 1780-årene. Jf. loc. cit.

36. Disse må være skrevet av Carl Stamitz, jf. loc. cit., men verkfortegnelsen angir ikke kvintetter med opusnummer 11. Derimot ble 3 “quintetti concertanti” publisert som strykekvintetter, op. 10. Hverken Johann eller Anton Stamitz later til å ha utgitt kvintetter.

Valentin, 1775?–98?) og én av Vanhal.³⁷ For øvrig fantes én trio av Campioni (1720–88) og ett *Divertement* av Camel(?),³⁸ dessuten to konserter: “1 af Ferari D [dur] til Fløyter, Horn og Bas, 1 [af] Lind, D [dur] til samme Instrumenter”.³⁹ Samuel Lind var som tidligere nevnt selskapets “adjungerede” konsertmester i slutten av 1760-årene. Han hadde skrevet to symfonier som ikke var spesifisert i oversikten, men de kan ha vært inkludert i “6 [stk?] af forskjellige Autores, forærede af Haslund” eller “1 Bunt Symphonier af Finazzi, Abel og flere saadanne”.⁴⁰ Også kammermusikken besto utelukkende av samtidsverker. En medvirkende årsak til at denne gruppen var så mye mindre enn symfoniene var trolig at medlemmene hadde kammermusikk selv.

Bare seks samlinger av symfonier var innført med giverens navn tilføyd (Haslund, Kobro, Rennord, Bredal, Norman og Tank). Muligens hadde ikke flere av medlemmene bidratt, eller givernes navn kunne ha uteblitt. Komposisjoner kan også ha blitt kjøpt av selskapet selv, enten på grunnlag av oversikter i utenlandske tidsskrift som selskapet abonnerte på (vi vet at dette ble gjort etter århundreskiftet), eller medlemmer kan ha gjort innkjøp for selskapet på reiser i utlandet.

Vokalmusikken, de såkalte “Synge Sager”, hadde langt mindre omfang og omfattet adskillig færre komposisjoner. To av de mest betydelige var et pasjonsatorium av Scheibe (1708–76) og et tilsvarende av Pergolesi (1710–36) (jf. selskapets pasjonskonserter).⁴¹ I tillegg hadde selskapet fem arier og én duett i partitur av “Sachini” (trolig Sacchini, 1730–86), 6 andre arier av Sacchini, to av Majo (antagelig Gian Francesco de, 1732–70), tre arier og én duett av Bach (trolig ikke J.S. Bach, men en av sønnene), to “Par” (duetter?) av Schwan(en)berger, én duett og én arie av Escherich, én arie av Uttini (1723–95) og seksten arier av Sarti (1729–1802). Alle

37. Ifølge Mosby er ikke Pugnani op. 7 kvintetter, men kvartetter, jf. Mosby 1945, s. 131. Dette er imidlertid feil. Ifølge verklisten i *Grove Music Online* består op. 7 av 6 fiolinsonater, jf. Schwarz og McClymonds, 21.10.2003. Det samme bekreftes av Eitner 1959, bind 8, s. 82–84. Fortegnelsen i *Grove* inneholder 3 kvintetter for 2 horn, 2 oboer, strykere og basso continuo, 3 kvintetter for 2 fløyter/oboer, 2 fioliner, 2 horn ad lib. og basso continuo, 1 kvintett for klaver, fløyte, fiolin, bratsj og cello og 1 kvintett for 2 oboer, 2 horn, 2 fioliner og basso continuo. Kvintettene lar seg ikke identifisere med sikkerhet. I verklisten er de ført opp under orkestermusikk. Egentlig eksisterer det ikke noe skille mellom orkestermusikk og kvintetter på denne tiden. De to kvintettene av Nicolai og Vanhal lar seg ikke identifisere, hverken i *Grove Music Online* eller Eitner.

38. Campioni ga ut en lang rekke trioer, jf. Eitner 1959, bind 2, s. 300. Camel var sannsynligvis Antonín Kammel fra Bøhmen. Navnet skrives ifølge *Grove Music Online* på mange måter, bl.a. “Cammell”. Han publiserte i alt 4 samlinger med 6 “Divertimentos” mellom 1777 og 1790, jf. Pilková, 05.12.2004.

39. UBB. Ms. 527a, [s. 51]. “Ferari” må ha vært Giacomo Gotifredo Ferrari (1763–1842), som slo seg ned i London. Han skrev to pianokonserter, op. 41 og 45. Jf. Eitner 1959, bind 3, s. 425/426.

40. UBB. Ms. 527a, [s. 51]. I selskapets oversikt over musikallier fra 1813 er det under “Gamle Musicalier” oppført symfoni nr. 1 og 2 av Lind, jf. “Symfonier”, nr. 32 og 33 i Ms. 527a, [s. 115].

41. Scheibes pasjonsatorium var antagelig *Der wundervolle Tod des Welt-Erlösers*. Pergolesis pasjonsatorium må ha vært det allerede berømte *Stabat mater*.

var samtidskomponister unntatt Pergolesi, som var i en særstilling. Han ble en “klassiker” tidligere enn mange andre, kanskje særlig i Norden. Flere komponister var for øvrig aktive ved hoffene i København og Stockholm.⁴² Foruten vokalmusikken fantes det tekst til flere oratorier og kantater, som *Haddings Syn, Indføddes Anskrig mod Bjergene [...]*, *De 4 Aldres Ansigt*, kantate av Boalth, hans sørgeoratorium ved Frederik Vs begravelse i 1766 og kantate (antagelig også av Boalth) til kongens fødselsdag i 1773.⁴³

De første årene hadde selskapet ukentlige konserter. Sesongen startet ved *Michaeli*, men det er uklart hvor lenge den varte utover våren og sommeren. Senere (en eller annen gang etter 1776, se nedenfor) ble den redusert og varte til og med april måned, hvilket ga ca. 30 uker med 30 konserter i alt. Svært mange komposisjoner må ha blitt fremført gjennom årene, men de eneste sikre er de som ble referert i Adresseavisen ved feiring av kongelige og andre høytidelige begivenheter. Det er likevel ikke usannsynlig at de aller fleste verk i fortegnelsen av 1792 ble fremført minst én gang. I tillegg ble det trolig spilt en god del kammermusikk hvor private noter ble anvendt.

Grensen mellom de instrumentale sjangrene var for øvrig flytende, og terminologien var heller ikke entydig. Kammermusikalske instrumentalverk kunne spilles med dobling av strykere, og symfonier og konserter kunne ha en tilnærmet kammermusikalsk besetning. Man hadde en praktisk tilnærming og brukte de ressurser som var tilgjengelig. Mest avgjørende for det flytende skillet var at harmonistenes orkester ikke utgjorde noen konstant størrelse. Det hadde egentlig en minimumsbesetning og befant seg slik sett midt mellom et kammerensemble og et mer “normalt” 1700-talls orkester.⁴⁴ Parallellen til harmonistenes konserter som sosialt fenomen er slående. De befant seg også i en mellomposisjon, midt mellom kjernefamiliens lukkede lille krets og allmennheten. Konsertene var private, men ikke intime. De var beregnet på selskapets medlemmer, deres familier og “berettigede fremmede” – en avgrenset og sosialt homogen, men likevel relativt tallrik forsamling definert som en borgerlig halvoffentlighet.

42. Scheibe (1708–76) var hoffkapellmester ved det danske hoff 1740–47. Da Scalabrini ble ny hoffkomponist, flyttet han til Sønderborg, men ble senere tatt til nåde igjen ved hoffet og fungerte som hoffkomponist etter Frederik Vs død i 1766 til han selv døde i 1776. Escherich skal ha vært musikkdirektør i Stralsund på 1780-tallet og blir beskevet som en god kirkemusikkkomponist, jf. Eitner 1959, bind 3, s. 353. Uttini var ansatt ved det svenske hoffet fra 1755 og var hoffkapellmester fra 1767. Han døde i Stockholm. Sarti var i mange år (1755–65 og 1768–75) hoffkapellmester i København.

43. Musikken til disse vokalverkene er ukjent.

44. Et normalt 1700-talls orkester var heller ingen entydig størrelse. Ifølge Spitzer og Zaslav inkluderte et vanlig europeisk orkester i tiden 1740–80 fioliner, brasjer, celli og kontrabasser, dessuten ett par horn, én eller to fagotter og tasteinstrument (cembalo eller orgel). Senere kom flere blåsere til, som obo, fløyte og klarinett. Orkesterstørrelsen kunne variere, fra 14–16 utøvere og oppover, ved å øke antall strykere. Med små ressurser kunne orkestrer reduseres til et par strykere på hver stemme, ned til én spiller per stemme. Jf. Spitzer og Zaslav, 10.04.2003. Haydns orkester i Esterháza besto av 23 musikere, mens Londonsymfoniene ble skrevet for et orkester på 50 mann.

Den flytende grensen mellom sjangrene var også uttrykk for en estetikk hvor den enkelte komposisjon ikke ble ansett for å være noe hellig og ukrenkelig kunstverk. Det moderne verk-begrepet var enda ikke utviklet. Et tilsvarende syn lå bak tidens standardiserte, “masseprodu-serte” symfonier og kammermusikk uten fremtredende individuelle kjennetegn. Mye av instrumentalmusikken hadde dessuten en vanskelighetsgrad som var tilpasset amatører. Bor-gerskapets musikalske dannelse skjedde både gjennom aktiv musisering og lytting. Med unn-tak av de største metropolene var konsertlivet i Europa på denne tiden helt avhengig av amatørmusikerne og deres begrensede tekniske og musikalske kapasitet for å kunne fremføre den nye orkestermusikken. Harmonistene i Bergen kan godt sammenlignes med et instrumen-talensemble i den frie riksstad Nordhausen i Tyskland, som besto av 16 herrer, dels lærde, dels kjøpmenn og andre unge dannede borgere, som møttes til regelmessige liebhaverkonserter, om hvem det i 1767 ble uttalt: “De musiserende herrers hensikt er alene denne, å gi seg selv og si-ne medborgere en uskyldig fornøyelse, og å forbedre sedene, for hvem vil bestride, at ikke mu-sikken skulle ha stor innflytelse på sedene?”⁴⁵ Å legitimere musikkens underholdende funk-sjon med koblingen til dannelse og moral var dermed en grunnleggende, felles ideologi i sam-tiden som gikk på tvers av landegrensene.

Tanker om Musiken

Hvorledes harmonistenes publikum forholdt seg til konsertrepertoaret er et interessant spørs-mål. *Tanker om Musiken*, som ble utgitt anonymt i Bergen i 1776, tyder på at det var delte me-ninger om dette.⁴⁶ Sannsynligvis var den lille pamfletten skrevet av et av akademiets kontri-buerende medlemmer. At forfatteren ikke ville gi seg til kjenne, kan ha hatt sammenheng med at selskapets lover forbød kritikk. Hensikten var imidlertid tydelig, nemlig “at ytre mine ringe Tanker om vor anseelige Bergenske Concert og ugentlige musicalske Forsamling”.⁴⁷ Uttalel-sen viser at konsertene på denne tiden ble arrangert hver uke. Skriftet inneholdt først en rede-gjørelse om forfatterens musikkestetiske ståsted og ga deretter uttrykk for til dels ganske kritiske synspunkter, ikke om harmonistenes prestasjoner, men om den musikken som ble spilt.

Det er vanskelig å vurdere hvor representativ forfatterens oppfatning var i forhold til publi-kum generelt. Selv var han “gandske forsikret om, [...] at i det mindste de to Tredjedele af vor

45. “Die Absicht der Herren Musicorum ist allein diese, sich und ihre Mitbürger unschuldig zu vergnü- gen, und die Sitten zu bessern, denn wer leugnet, dass nicht die Musik auf die Sitten grossen Einfluss haben sollte”, i “Bericht aus Nordhausen vom 19. Nov. 1767, aus: J.A. Hiller: *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, 21. Stück, Leipzig 1767, s. 163 f., gjengitt i Shwab 1971, s. 9.

46. Skriftet ble annonsert til salgs i Bergens Adresseavis 29.01.1776.

47. Gjengitt i Petersen 1901, “Tillæg til første Periode”, s. 6.

Concert-Forsamling” delte hans syn.⁴⁸ I det minste kan det slås fast at det eksisterte ulike meninger om akademiets repertoar. Kritikken skyldtes trolig ulike musikkestetiske grunnsyn. Akademiets ledelse (Boalth) hadde en målsetting om både å underholde og å opplyse. Dette handlet om borgerskapets selvforståelse, om å fremstå som dannede og kultiverte mennesker. Derfor var det viktig å bli kjent med den nye musikken. Lovene fremhevet symfonien, i tråd med tidens moderne estetikk og instrumentalmusikkens voldsomme fremvekst, og lovene ser ut til å ha blitt etterlevd i praksis. Ifølge *Tanker om Musiken* var akademiets konserter omkring midten av 1770-årene dominert av instrumentalmusikk (“Concert-Stykker”), hvorav symfonier sannsynligvis utgjorde hovedtyngden. Denne musikken appellerte imidlertid ikke til alle.

At det eksisterte ulike syn, var ikke merkverdig. Det harmoniske akademis orkester hadde eksistert i ca. ti år og var en ny institusjon byen. Det representerte en estetisk, kulturell og samfunnsmessig nyorientering sammenlignet med tidligere. Idealene som lå til grunn for mye av den nye musikken må ha kollidert med den oppfatning mange av byens borgere hadde om musikk, som var basert på fortidens estetiske ideal og musikalske praksis.

Forfatteren av *Tanker om Musiken* hadde et grunnsyn som var forankret i naturen og de fysiske lover. Kunsten etterlignet naturen og var samtidig i stand til å bevege menneskets sanser, først og fremst gjennom sangen, som var å betrakte som en gave fra Gud:

Naturen lægger første Grundvold og giver Uhr-Stoffet til Musiken, ved Luftens Dannelselse og forunderlige Indretning, og Konsten ligger paa denne Grundvold [...] ved at tvinge og trænge Luften til saa adskillig og mangfoldig Slags Bevægelser, at den, paa saa mange og forskjellige Maader rører vore Sandser, og bevæger vore Hørselsnerver, at deraf bliver Lyd, Klang, og det vi egentlig kalder Musik. [...] Hvo har (som skeer ved Vocal-Musik) gjort Menneskets Strube til saa uefterlignelig Virtuos [...]? Hvo [...] uden du evige og almægtige Skaber, har givet Menneskets Legeme saadanne herlige Sangens og Musikens Redskaber?⁴⁹

Det var ingen tilfeldighet at sangen ble omtalt først, som menneskets eget, naturlige instrument. Musikken var like gammel som mennesket selv, og nesten “alle Mennesker paa Jorden, og i alle Folks Historier, finder vi Spor og Tegn til et slags Musik og Tone-Konst”.⁵⁰ Viktigere enn musikkens opprinnelse var imidlertid virkningen på menneskesinnet: “Den kan i en Hast opvække de føleligste og empfindligste Sinds Bevægelser, Glæde og Sorg, og det i saa forunderlig Blanding, at Mand ved ikke selv, hvad der *prædominerer* og har Overhaand.”⁵¹ Musikens evne til å påvirke følelsene var stor, men all musikk hadde ikke samme virkning. De følelser vokalmusikken fremkalte var mer behagelige enn instrumentalmusikkens:

48. Gjengitt loc. cit.

49. Gjengitt i *ibid.*, s. 3/4.

50. Gjengitt i *ibid.*, s. 4.

51. Gjengitt i *ibid.*, s. 5.

Men især og frem for alle Instrumenter har Menneskets egen Røst og Stemme noget forud, og et besynderligt *Præ* i Musiken, ligesom de fleste Konster ere enten uden blot Copier, og Efterlignelser af Naturen, som det almindelige Original, og Mæster-Stykke. En Virtuoso eller fuldkommen Mæster paa et Instrument, fortjener Roes, og trækker vistnok de Hørendes *Attention* og Bifald til sig. Men følger en yndig Klang og liflig Menneskestemme i Harmonie, da bliver sandelig Fornøyselsen dobbelt og Behageligheden almindeligere. Den første Konst synes mig er den, som ikke udelukker eller fortrænger, men mest viser, ligner, samler og ophøyer Naturen.⁵²

Etter denne innledning og konklusjon om musikkens vesen kom forfatteren til sitt egentlige anliggende: kritikk av de ukentlige konserter i det harmoniske akademis orkester og den musikk som ble fremført der. Programmene var for vanskelige, ikke bare for ham, men for store deler av publikum. Han ba derfor om:

[...] at det maatte behage de ædle og ædelmodige Concertens Directeurs, undertiden at ville nedstige fra dem selv og deres egen Fuldkommenhed, til de flestes ukonstlede Smag og naturlige Følelser, og i Stæden for de idelige og uophørlige Concert-Stykker, hvis Sødhed og Finhed i deres fuldkomne Harmonie, de alene, som Mæstere og Kjendere, tillige med nogle faae, men ikke ret mange kan følge og finde, give os til Afvexling, undertiden andre bekjendte, nye og gamle Stykker, af Arier, Menuetter, Marcher etc., undertiden Stykker af gamle og nye smukt tonede Psalmer og aandelige Sange, som med behørige og passelige Instrumenter accompagnerede, vilde især fornøye de alvorligste, og maaske bedste Tilhørere, ligesom jeg har mærket, at Passions-Concerten, saaledes indrettet, har især behaget og indtaget.⁵³

Man ble lettest beveget ved det mest naturlige (sangstemmen), og allermest med åndelig musikk, som dessuten hadde en moralsk dimensjon og en varig virkning på menneskesinnet:

En Musik, som tillige med at fornøye Øret og Hørselen, kand tillige røre Sjælen, og lægge os Sandhed og gode Tanker paa Hjertet (som jeg mener at kunne ske ved at musicere smukke Psalmer) har derfor et *Præ* og et Fortrin for de bare Concert-Stykker; thi da disse, ved idelige Repetitioner, omsider kand dysse i Søvn, saa giver hin ligesom et hemmeligt Præg paa Sjælen, og opvækker af Søvn, saavel ved en behageligere Følelse, som ved en bedre og bestandigere Virkning.⁵⁴

Det musikkensyn som presenteres i *Tanker om Musiken* er langt på vei karakteristisk for følsomhetens estetikk, slik denne først ble formulert av Dubos allerede i 1719 og senere videreført av Rousseau i en rekke skrifter.⁵⁵ Hos Dubos ble følelsen den viktigste instans for estetisk vurdering, og følelsen var naturgitt og allmenn. Derfor ble den følsomme liebhaver en minst like så kompetent dommer i kunstspørsmål som den teoretisk skolerte kjenner. Dubos var opphav til begrepet “bevege” (på fransk *toucher*, på tysk *rühren* eller *bewegen*). Musikk eller kunst som ikke beveget var ikke sann kunst.

Rousseau overtok Dubos’ empiriske utgangspunkt. Siden følelsene eksisterte forut for fornuften, var de både mer ekte og mer opprinnelige enn språket. Rousseau la sterk vekt på det

52. Gjengitt i *ibid.*, s. 6.

53. Gjengitt *loc. cit.*

54. Gjengitt i *ibid.*, s. 7.

55. Jf. Selvik 2001, s. 207–214 og 236–238.

subjektive, som handlet om den indre følelse, og ikke på ytre sanseinnstrykk.⁵⁶ Kunsten var følelsenes “språk”, og musikken som kunstart var følelsenes mest umiddelbare uttrykk. Dermed ble kunsten også hos Rousseau noe allmenmenneskelig, og den ble et viktig redskap i opplysningsarbeidet. Kunsten skulle for øvrig ikke bare underholde, men også belære og vekke til medfølelse. Det mest naturlige musikalske uttrykk var melodien. En melodi måtte imidlertid ha et budskap som skulle formidles til lytteren, en tekst. Derav fulgte vokalmusikkens primat over instrumentalmusikken. Det siste var langt fra nytt ved midten av 1700-tallet – snarere tvert imot – men begrunnelsen var ny.

Rousseaus tanker om musikk fikk en enorm gjennomslagskraft. De påvirket samtidige og senere musikkestetikere og -teoretikere over hele Europa og vant også gjenklang i allmennheten. Tyske teoretikere bygget videre på de franske idéene. Johann Mattheson (1681–1764), kanskje den fremste tyske musikkteoretiker omkring midten av århundret, var imidlertid også påvirket av Rousseaus forgjengere. Også for Mattheson var melodien den mest fundamentale musikalske kategori, fordi den var mest naturlig, og kunsten skulle etterligne naturen. “Alt må synge på en tilbørlig og passende måte (Alles muss gehörig singen)” var den første, grunnleggende setningen i hovedverket *Der vollkommene Kapellmeister* (1739). Slik ble vokalmusikkens forrang slått fast allerede i innledningen. Andre formuleringer hos Mattheson om at musikk først og fremst skulle behage og bevege vitner om at følsomhetsestetikken og melodiens primat lå til grunn, f.eks. i *Critica musica* (1723): “En blott bevegelig melodi, sunget av en vakker stemme, med bare et ganske enkelt akkompagnement, har mer makt over hjertene enn alle kunstferdige harmonier.”⁵⁷

Flere av den anonyme bergensforfatters synspunkter hadde klare fellestrekk med følsomhetsestetikk. Musikken skulle være naturlig, og den skulle bevege. Det som hadde størst virkning på følelsene var imidlertid ikke kunstferdige konsertstykker (instrumentalmusikk), men enkle stykker, og helst melodier med en oppbyggelig tekst og et åndelig innhold. Vokalmusikkens forrang var tydelig. Dessuten ble følsomhet koblet med opplysning og fikk i tillegg en

56. Termene “subjektiv” og “subjektivitet” er ikke uten videre entydige. En alminnelig forståelse er at det handler om selvforhold, om måten vi tenker om oss selv på, om en bestemt bevissthetsstruktur. Descartes var den første som brakte det subjektive, vårt selvforhold, inn i filosofien. Subjektivitet kan dessuten brukes i en relativistisk betydning, f.eks. om at smaken er forskjellig. Begrepet kan også brukes historisk om en bestemt fase i følsomhetens kunst og filosofi på 1700-tallet. Subjektiviteten må holdes adskilt fra den sensualistiske, sanselige, hedonistiske fasen, hvor kunsten ikke er subjektiv, fordi det handler mer om ytre påvirkning enn om indre følelse. Den subjektive fasen starter i Frankrike i annen halvdel av 1700-tallet, med overgangen fra ytre til indre sanselighet, og Rousseau er en viktig overgangsskikkelse med sterk vektlegging av den indre følelse, dvs. det subjektive. Den italienske musikken svarte til hans grunnleggende syn. Rousseau ble en viktig inspirasjonskilde for tyske romantikere.

57. *Critica Musica*, bind 1, s. 345, gjengitt i Hirschmann 1995, sp. 1768.

moralsk og religiøs dimensjon.⁵⁸ Henvisningen til pasjonskonserten er karakteristisk. Fra midten av 1700-tallet og frem mot århundreskiftet ble pasjonskonserten ifølge Jonsson de sentimentale strømningers kanskje viktigste symbol i europeisk konsertliv – et perfekt redskap for innlevelse og medfølelse, svært ofte koblet opp mot veldedige formål, hvor den etiske dimensjonen ble konkretisert.⁵⁹ Begrepene “sannhet” og “gode tanker” fører tanken til Kant. Hos ham var kunsten forbundet med det skjønne, det gode og det sanne, relatert til sjelsevnene følelsen, viljen og fornuften.⁶⁰ Det estetiske ble dermed nært knyttet opp mot det etiske.

I opplysningens estetikk var legmannsbedømmelsen like viktig som ekspertenes dom, slik også forfatteren av *Tanker om Musiken* hevdet. Selv om akademiets ledelse fastsatte konsertrepertoaret – de mange “Concert-Stykker” med “idelige Repetitioner” – var disse etter forfatterens oppfatning og “De Flestes Smag” for vanskelige for størstedelen av publikum. Det er imidlertid ikke slik å forstå at harmonistenes direktører var reaksjonære, mens den anonyme forfatter og konsertgjenger utelukkende fremmet moderne estetiske synspunkter. Karakteristisk for den moderne følsomhetsestetikken var også en instrumentalmusikk som appellerte direkte til følelsene uten å formidles av en tekst, og hvor dramatisk uttrykk kunne forekomme side om side med følsom inderlighet, alt i en forholdsvis enkel satsteknisk utforming. Dette var typisk for mange av tidens symfonier og ulike former for instrumental kammermusikk innen det man med Østerberg kunne kalle modernismens frembrudd midt på 1700-tallet.⁶¹ Instrumentalmusikken var i voldsom fremvekst og kom etter hvert til å overta vokalmusikkens estetiske hegemoni. Den symfoniske musikken representerte derfor tidens mest moderne praksis, særlig innenfor det tysk-østerrikske og italienske området.⁶² Boalths harmoniske selskap/akademi var også et pedagogisk prosjekt, hvor det dreide seg om å lære opp et nytt og forholdsvis ukyndig publikum i tidens moderne tonespråk – et publikum som med mulig unntak av en kortvarig tradisjon med pasjonskonserter hadde liten eller ingen erfaring med den type konser-

58. Ifølge Jonsson gikk følsomhet og sentimentalitet gjennom opplysningen som en mektig understrøm, sprunget ut av religiøs sekterisme, som pietisme og herrnhutisme, jf. Jonsson 1998, s. 56. Jeg ser det slik at 1700-tallets inderlige religiøsitet var et uttrykk for den grunnleggende subjektive livsholdning med stor vekt på indre følelser som var karakteristisk for 1700-tallet generelt, og som ga seg utslag på mange områder, bl.a. religion og kunst.

59. Ibid., s. 58.

60. Ibid., s. 69.

61. Østerberg 1999.

62. Til tross for instrumentalmusikkens økende betydning hadde teoretikerne fremdeles vokalmusikken som estetisk rettesnor. Det er symptomatisk at Carl Philipp Emanuel Bach i første bind av sin lærebok i klaverspill *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753) anså sangen som det idealet musikere burde strebe etter: “[...] dass man keine Gelegenheit verabsäumen müsse, geschickte Sängere besonders zu hören; Man lernet dadurch singend denken, und wird man wohl thun, dass man sich hernach selbst einen Gedancken vorsinget, um den rechten Vortrag desselben zu treffen.” Jf. Bach 1753, s. 121/122.

ter akademiet ga. Dette betydde ikke at vokalmusikk ikke forekom i programmene, men at hovedtyngden lå på instrumentalmusikken. Senere skulle dette komme til å endre seg (se kap. 11).

Ved å utgi skriftet må forfatteren av *Tanker om Musiken* nettopp ha betraktet seg som representant for den opplyste og følsomme liebhaver (i dette tilfelle en opplyst tilhører), med en kompetanse basert på “naturlige Følelser” som var minst like verdifull som ekspertisen til kjennerne i det harmoniske akademi. Blant kulturelt interesserte mennesker var legmannsbedømmelsens autoritet antagelig en utbredt oppfatning, jf. følgende omtale av biskop Brun og hans vurdering av musikk:

[...] han [Brun] var en meget underholdende Selskabsmand, og blandt Andet taledede han om Musikken, kan jeg erindre, hvorledes han, uden at kiende eller forstaae sig paa den Kunst eller Videnskab, dog, ved sin naturlige Følelse alene, var istand til at fælde en efter Musikkienderes Sigende rigtig Dom over en Compositions Værd.⁶³

En parallell til den anonyme forfatters syn på vokalmusikkens forrang, som også hadde sine tilhengere, finnes i presten Mossins klage over organist Mund i Korskirken i 1791 (jf. kap. 3):

Det ypperste ved Musiken paa Orgelet er dette at Orgelet kan imittere [sic] vox humana. at naar Orgelet giver Tone til Psalmen, det da kan lade [sic] ligesom Orgelet selv sang Psalmen. Dette er baade Beviis paa den bæste Orgel og paa den bæste Spillere [sic] paa Orgelet, da en smuk vocal Musik overgaar all anden Musik.⁶⁴

Offentlige konserter

Den viktigste kilden til offentlige konserter i Bergen i dette tidsrommet er Adresseavisens annonser. Spørsmålet er imidlertid om avisannonse forteller sannheten om omfanget av slike konserter. I Uppsala var det f.eks. mye vanligere på 1700-tallet at konserter ble annonsert med plakater og flyveblad enn i avisen. Først ved slutten av århundret oppsto den moderne annonsen.⁶⁵ Flere konsertannonser gir grunn til å spekulere over om noe lignende kan ha vært tilfelle i Bergen. Plakater og flyveblad fra 1700-tallet er imidlertid ikke bevart, og bare et fåtall fra tidlig 1800-tall.

I Bergen var offentlig musisering underlagt kongelig privilegium og var i prinsippet forbeholdt stadsmusikanten. Musikere og andre opptredende kunstnere kunne derfor ikke konsertere uten videre. De måtte ha tillatelse til å opptre offentlig fra “den høye øvrighet”, dvs. stiftamtmanden. Det burde derfor være mulig å finne både søknader og tillatelser i stiftamtmandens arkiv. Gjennomgang av journaler og kopibøker til og med år 1800 har imidlertid med få unntak

63. Dahlerup 1908, s. 214.

64. SAB. Stiftamtmanden i Bergen. Brev frå geistlege. Lnr. 1001, mai 1791 – juni 1793, brev av 30.08.1791. Se fotnote 75, kap. 3, side 107.

65. Jonsson 1998, s. 48.

gitt negative resultater.⁶⁶ Kunstnere ble også pålagt avgift til fattigkassene. Jeg har gjennomgått bevarte regnskaper for byens tre hovedkirker fra midten av 1750-årene, men funnet svært få opplysninger om konsertgivere.⁶⁷ Det vi vet om offentlige konserter før århundreskiftet er derfor i all hovedsak basert på avisannonseene.

Offentlige konserter som ble arrangert av enkeltmusikere, til inntekt for dem, og vanligvis i samarbeid med harmonistene, var svært sjeldne før århundreskiftet. De tilhørte typen benefisekonserter, som ifølge Weber var en av de viktigste i Europa fra slutten av 1600-tallet til begynnelsen av det 20. århundre. Mellom 1780 og 1860 var benefisekonserten i mange byer mer tallrik enn noen annen kategori. Modellen var hentet fra teatret, hvor en fremtredende skuespiller gjerne fikk inntekten fra én forestilling i året.⁶⁸

Noen ganske få slike konserter ble gitt av byens egne musikere, men de fleste ble arrangert av omreisende virtuoser. Disse tilhørte et nettverk av musikere som konserterte i hele Europa – store stjerner i de største byene, mindre stjerner i periferien. Omfanget av reisende musikere økte betraktelig i siste del av 1700-tallet, fordi mange arbeidsplasser forsvant da orkestre ble nedlagt på grunn av de strukturelle endringer som fulgte i kjølvannet av de politiske og økonomiske omveltningene henimot århundreskiftet. De reisende musikerne fulgte gjerne spesielle ruter. En vanlig rute i Nord-Europa var Norden, Baltikum og det vestlige Russland (St. Petersburg). I Norge fulgte musikerne ofte byene rundt kysten så langt nord som til Trondheim. Bergen var altså ett stoppested blant mange for musikere som forsøkte å livnære seg ved å gi konserter. Også på kunstens område ble markedet i økende grad dominert av fri konkurranse.

En vanlig prosedyre var at en utøver kom til en by utstyrt med anbefalingsbrev til musikere og fremstående amatører og ble på denne måten hjulpet til å finne konsertlokale og medspillere, få trykt program og skaffet publikum. En slik fremgangsmåte brukte f.eks. mozartfamilien på sine reiser, og Spohr har i sin selvbiografi (1860/61) beskrevet hvorledes dette fungerte i begynnelsen av 1800-tallet.⁶⁹ Omreisende musikere konserterte også for veldedige formål (se nedenfor).

66. I Uppsala ble myndighetenes tillatelse trolig gitt muntlig, jf. *ibid.* s. 46, men forholdene var ikke helt sammenlignbare. Uppsala hadde ikke stadsmusikant. Universitetet bestemte over konsertene i Gustavianum, og byen over konsertene i Rådhuset. Yngve Nedrebø ved statsarkivet i Bergen mener det er lite sannsynlig at tillatelser i Bergen ble gitt muntlig, fordi dette var saker det kunne bli tvist om. Spørsmålet er om de kan ha vært ført i egne bøker som ikke er bevart.

67. Ifølge Halkild Nilsen hadde fattigpleien inntekter av kunstneriske forestillinger, men det fremgår ikke av hans beskrivelse hvor langt tilbake ordningen gikk. Fattigvesenet var organisert på bakgrunn av kongelig reskript av 1755, jf. Nilsen 1948, s. 283/284. Manglende innførsler i regnskapene om avgifter fra opptredende musikere behøver ikke å bety at slike ikke ble betalt. Også disse kan ha vært ført i bøker som er gått tapt.

68. Weber, 12.12.2002.

69. Jf. *loc. cit.*

Den første musiker i Bergen som annonserte offentlig konsert i Adresseavisen var byens stadsmusikant, Christian Bonny, som i februar 1767 meddelte at han aktet å arrangere konsert i sitt hjem “hver Mandags og Fredags Aften fra 5 til 7” til en pris av 2 mk. per person (jf. kap. 2, s. 45).⁷⁰ Bonny hadde ikke leid harmonistenes lokale, og det er tvilsomt om konsertene involverte det harmoniske selskap. Trolig ble de planlagt utelukkende med egne krefter, dvs. ham selv, svenner og læregutter. Mye tyder på at konsertene ikke var noen suksess, og at de ikke ble gitt regelmessig slik intensjonen var. Han kan ha mislykkes nettopp fordi han ikke samarbeidet med selskapet, men kanskje var en konkurrent. Dermed fikk han heller ikke harmonistenes publikum. Flere annonser forekom ikke i resten av Bonnys funksjonstid. Det kan imidlertid ikke utelukkes at han ga offentlige konserter som ble bekjentgjort ved plakater.

Den neste var en omreisende musiker ved navn Niels Kiildsen, som kom fra Stavanger høsten 1767 og ga flere konserter.⁷¹ I slutten av november og desember kunngjorde han følgende:

Da jeg undertegnede med mine 3de Døttre for en Tiid siden til Bergen er ankommen [...], saa er det jeg med skyldig respect for alle honette Personer af begge Kiøn vil [...] formaae de Konst-Elskende og skjønnende at bivaane vores ringe Concert, saavel af Vocal som Instrumental Musiqe. Da vi belover saaledes at opvarte, som enhver af Musiqvens Kiendere skal finde sig fornøyet med; Dette holdes hver Tirsdag, Torsdag og Løverdags Aften fra Klokken 5 til 7 slet, og betales derfor efter Personernes Vilkaar, og enhvers egne Resonabilite skulde [sic] for Forlangende Personer lengere opvartning forlanges, den er jeg Redebon de respective Høy og Velædle Velyndre at opvarte. Saa og en [sic] honette Folk vilde forlange mig med mine i deres fornemme Huse findes med Ærbødighed dertil Redebon.⁷²

Annonsen rettet seg både mot liebhavere og kjennere. Noe prinsipielt skille mellom “Opvartning” (12. oktober) og “Concert” (øvrige annonser) var det etter alt å dømme ikke snakk om. Det dreide seg i likhet med stadsmusikant Bonny om en serie konserter, formodentlig gitt i det lokale Kiildsen leide på Smørsallmenningen. Han tilbød også opptredener i private hjem. Publikum kunne betale etter evne. Alt i alt viser dette at den offentlige konsert som institusjon betraktet var forholdsvis løs og lite standardisert i Bergen omkring 1770. Kiildsen ble i byen i flere måneder og livnærte seg i tillegg ved å tilby undervisning i musikk og dans “for honette Børn”.⁷³ Konsertene ble antagelig ikke gitt i samarbeid med harmonistene. Ingen annonser henviste til selskapet, og selskapets konsertsal ble ikke benyttet. Harpe som soloinstrument med orkester var for øvrig uvanlig på denne tiden, selv om enkelte harpekonserter begynte å

70. BA. 29.02.1767.

71. “Hos Sr. Albert Christian Krøpelin, boende paa Smørs-Almindingen, er logerende Sr. Niels Kiildsen, som fra Stavanger hid er ankommen, og hvilken med hans 3de medhavende Døttre hver Tirsdags, Torsdags og Løverdags Aften fra 5 til 7 Slæt giort Opvartning mod billig Betaling for honette Lysthavende saavel med Harpe som vocal Musik. Hermed giøres Begyndelse Tirsdagen den 13de hujus.” Jf. *ibid.* 12.10.1767.

72. *Ibid.* 21.12.1767.

73. *Loc. cit.* Han hadde en tilsvarende annonse også 30. november og 1. februar 1768.

bli publisert.⁷⁴ Konserter med bare én utøver (evt. med akkompagnement, såkalte “recitals”) forekom som tidligere nevnt heller ikke før langt inn på 1800-tallet (se kap. 11). Med sine tre døtre utgjorde Kiildsen antagelig et passe fleksibelt kammermusikalsk ensemble til at han fikk den nødvendige variasjon i programmene både når det gjaldt besetning (vokal og instrumental musikk) og sjangre.

Et nærliggende spørsmål er hvorvidt Kiildsens konsertaktivitet kom i konflikt med stads-musikantens privilegium. Særlig det at han tilbød “oppvartning” i private hjem kunne tyde på at så var tilfelle. Jeg har imidlertid ikke funnet tegn til at han kom på kant med Bonny, som ved flere anledninger visste å forsvare sitt privilegium (jf. kap. 2). Én mulighet er at han hadde inngått avtale med Bonny om å betale en del av inntektene til ham.

Byen fikk også besøk av en rekke tilreisende personer som opptrådte med ulike kunststykker av mer folkelig karakter, både med og uten musikk. Den første som annonserte slik underholdning var til og med en kvinne: “Madame Stuart”, som i slutten av 1768 kunngjorde at hun ville “til Beslutning af alle hendes behagelige Kunst-Stykker, under vocal og instrumental Musique, aflægge et Jule-Ønske, som hun selv har forfattet i Dansk, til Staden Bergen”.⁷⁵ Ulike former for kunststykker med musikkinnslag ble svært vanlig henimot århundreskiftet. Det spektakulære tiltrakk formodentlig et større og mer folkelig publikum. I Trondheim fikk stads-musikanten for øvrig inntekt av madam Stuarts opptreden.⁷⁶

Annonser for offentlige konserter med omreisende musikere ble vanligere fra begynnelsen av 1780-årene, men var fremdeles sjeldne. Den neste ble kunngjort i juni 1781, da byen fikk besøk av stadsmusikanten i Christiania, Otto Jacob Grundt:

Ved nærværende har jeg den Ære at tilkiendegive det høystærede Publicum, at jeg, Tirsdagen den 19de Junii førstkommende, om Aftenen Kl. 6, paa det harmoniske Akademies Concertsahl i Altona,

74. Bl.a. en av Eichner (1740–77) i 1769, en av Albrechtsberger (1736–1809) i 1773 og fire av Petrini (1744–1819) mellom ca. 1780 og 1793. Mozart skrev en konsert for fløyte og harpe i 1778, og Boieldieu (1775–1834) publiserte en konsert i 1801. Det meste av denne musikken var teknisk krevende. Jf. de Vale, 17.10.2003.

75. BA. 12.12.1768. Mest sannsynlig var det hennes mann som sto for musikken. Ekteparet Stuart oppholdt seg i byen på slutten av 1768 og et stykke inn i 1769. Den siste annonsen kom 13. februar. Herr Stuart kalte seg “Æquilibrist” og reklamerte med balansekunster til eget akkompagnement på tverrfløyte: “[...] i alle hans equilibriske, horizontale og perpendiculaire Kunster i Ligevegt vil han accompagnere det nætte Stykke paa Flute traversiere, som af Madame Stuart seconderes paa en særdeles Maade.” Jf. BA. 02.01.1769. Madame Stuart tilbød også danseundervisning, jf. BA. 13.02.1769. Paret måtte ha flere ben å stå på økonomisk, og den typen multikunster som de representerte var vanlig i samtiden.

76. Av Trondheim Magistrats arkiv i SAT fremgår det at madam Stuart ved opptredener i Trondheim i 1751, 1760 og 1769 betalte 2 rdlr. til stadsmusikanten. Jf. Jonsson: *Offentlig musikk i Trondhjem*. År 1751, 1760 og 1769.

giver en offentlig Concert, hvori jeg opfører forskjellige Sager paa Violin og Fløite af berømte Mestere, til almindelig Fornøielse [...]. Denne Concert gives for Betaling [...].⁷⁷

Dette var trolig den første annonserte offentlige konsert i lokalet i Altona. Harmonistenes medvirkning var underforstått. Grundt presiserte at konserten skulle gis for allmennheten, og at man måtte betale for å høre på, men billettprisen ble ikke angitt. Da han gjestet Bergen på nytt to år senere, kostet billettene 3 mk. per person, som ble vanlig billettpris i lang tid fremover. Med reklame for “forskjellige Sager [...] af berømte Mestere” fikk han angitt den obligatoriske variasjon og bredde i programmet. Som stadsmusikant behersket Grundt flere instrumenter. Soloinstrumentene ble spesifisert i annonsen, men dette kan ha vært tilfeldig. To år senere var Grundts konsertannonser helt generelt utformet, uten andre opplysninger enn at han ga “Concert” (jf. nedenfor).

Grundt ble i Bergen i over en måned og kan ha gitt flere konserter som ikke ble annonsert i avisen. Den 16. juli kunngjorde han: “Efter Begiær fra adskillige Musik-Elskere her paa Stædet, giver jeg endnu en Concert før min Afreise, tirsdagen den 24de Juli, paa Concert-Sahlen i Altona.”⁷⁸ Det er lite trolig at han hadde oppholdt seg så lenge i byen uten å ha konsertert mer enn én gang. Han kom tilbake sommeren 1783 og annonserte to konserter. For disse søkte han etterpå om “Befrielse for den af Stiftet paalagde Afgift til Fattig-Casserne” med den begrunnelse at inntektene hadde vært for dårlige.⁷⁹ Han slapp med halve avgiften. Om han ga flere konserter, vet vi ikke. Oppholdet varte fra slutten av juni til ut i september.⁸⁰

I 1783 annonserte Rødder egen konsert like etter at han var kommet til byen: “Med høi Tilladelse bliver i Altona, førstkommende Mandag den 22de December, opført en Concert med adskillige Obligat Sager, 3 Mk. pr. Biliet [sic] (jf. kap. 2, s. 49).”⁸¹ Samme høst var han antagelig blitt engasjert som assisterende konsertmester i det harmoniske akademi. Annonsen var karakteristisk for tidens praksis. “Med høi Tilladelse” viser at stiftamtmanden hadde innvilget søknaden, “Obligat Sager” at harmonistene medvirket med Rødder selv som solist, og de manglende programdetaljer at disse var av underordnet betydning. Han fremførte trolig én eller flere fiolinkonserter og kan i tillegg ha spilt noe for fiolin solo. Flere av harmonistene kan også ha bidratt med obligate innslag. I virkeligheten var dette en vanlig benefisekonsert. Harmonistene bidro med musikere, lokale og program, mens Rødder fikk inntektene. I likhet med Bonny i 1767 ser dette ut til å ha vært en enkeltstående hendelse. Han annonserte ikke flere

77. BA. 18.06.1781.

78. Ibid. 16. og 23.07.1781.

79. SAB. Stiftamtmanden i Bergen. Kopibok nr. 114 (01.02–22.11.1783), s. 270.

80. Jf. BA. 21.06 og 06.09.1783.

81. Ibid. 20.12.1783.

ganger, men igjen kan det ikke utelukkes at Rødder fikk innvilget benefisekonserter som ble kunngjort på andre måter. Det vanlige etter århundreskiftet var å gi konsertmesteren én eller to slike konserter i året slik praksis var i utlandet (se kap. 11). En benefisekonsert var i virkeligheten en form for understøttelse. Man appellerte til publikums veldedighetsfølelse, men samtidig var det for selskapet en måte å bidra til konsertmesterens lønn på.

Tre år senere kom den svenske musikeren Joh. G. Zahr, konsertmester i det musikalske selskap i Christiania. Han ankom i begynnelsen av august 1786, annonserte 19. august konsert den 21. og meddelte at det “ufeilbarlig bliver den sidste, hvormed jeg, formedelst min hastig forestaaende Afreise, kan have den Ære at fornøie de respective Tilhørere”, hvilket tyder på at også han hadde konsertert tidligere uten kunngjøring i avisen. Han ønsket å oppføre:

[...] en fuldstændig Instrumental- og Vocal-Musique paa den i store Altona-gaarden indrettede Concert-Sal, som det Musicalske Sælskab behageligt har forundt mig. Jeg lader mig tillige høre med Solo paa Violin, samt at synge et par Arier af de roesværdige Mesters Composition, og til Slutning at spille en bekiendt Field-Dands med adskillige Variationer, som af mig selv ere komponerede.⁸²

Dette må ha vært første gang et stykke norsk folkemusikk – antagelig en feleslått – ble annonsert fremført ved en offentlig konsert i Bergen, karakteristisk nok med et tillegg av variasjoner komponert av utøveren selv. Instrumentalister spilte vanligvis egenkomponert musikk. Zahr behersket dessuten flere instrumenter (sang og fiolin), som også var typisk. Andre karakteristiske trekk ved annonsen var manglende komponistangivelser, kun henvisning til “roesværdige Mestere”. Betegnelsen “fullstendig” betydde sannsynligvis medvirkning av harmonistenes orkester.⁸³ Begynnelende spesifisering av sjangre (solo og arier) var nytt i forhold til tidligere. En lignende annonse fulgte i 1788, da byen ble gjestet av Iver Hesselberg Urberg, “Kongelig Hoffsanger og Skuespiller”, som ønsket “at amusere Publicum med hans faae Ævner i Sangen” ved å gi “en Instrumental og Vocal Concert” i Altona, “hvor bemeldte Urberg lader sig høre i 4 Arier af berømte Mestere”.⁸⁴ Det instrumentale ble som vanlig ivaretatt av harmonistene. Annonsen viste dessuten at når man henvendte seg direkte til byens publikum ved sirkulasjon, burde dette skje i henhold til en bestemt sosial orden. Rang og stand avgjorde i hvilken rekkefølge sirkulasjonen skulle finne sted, og de med høyest rang skulle først oppsøkes.

82. Ibid. 05. og 19.08.1786.

83. Ifølge Jonsson var “fullstendig” ensbetydende med orkesterledsagelse. Betegnelsen ble bl.a. brukt om den første offentlig annonserte konsert i Uppsala i 1776. Fra 1790-årene ble “fullstemmig” vanligvis brukt for å angi det samme, jf. Jonsson 1998, s. 47. Schwab henviser til Kochs musikkleksikon fra 1802, hvor man med “konsert” forsto “en fullstemmig musikk”, uten at begrepet ble forklart nærmere, jf. Schwab 1971, s. 24.

84. BA. 09.08.1788. Urberg var også kyndig i mekaniske kunststykker. For å undersøke om det var interesse for dette blant publikum lot han et sirkulære ombringe “Huus for Huus” i byen, i det han unnskyldte seg med “at saadan Circulation, for Tidens Korthed, ei kand skee ceremoniel, eller i Forhold til Stand og Vilkaar”.

I 1789 kom en musiker ved navn Strasser fra det mannheimske kapell, kanskje det mest berømte orkester i Europa på denne tiden. Mens de fleste omreisende konsertgivere tidligere hadde kommet i sommermånedene, dvs. utenom den ordinære sesongen, kom Strasser i slutten av oktober og ble i byen til like etter nyttår 1790. Også han annonserte en “fuldstendig Concert” i Altona med ham selv som solist “paa Valthorn og Violin” til en pris av hele 1 rdlr. per person.⁸⁵ Den vanlige allsidighet med minst to soloinstrumenter ble altså ivaretatt. Det at Strasser var instrumentalist og ikke sanger bekrefter at begrepet “fullstendig” sannsynligvis hadde med orkesterledsagelse å gjøre, og ikke om konserten inneholdt både instrumental- og vokalmusikk. Også han kan ha gitt konserter som ble offentliggjort på andre måter enn gjennom avisannonser.

I slutten av 1791 fikk Bergen besøk av den kjente orgelvirtuos Abbé Vogler, som kalte seg “Kongelig Svensk Musiqve-Directeur”.⁸⁶ Mellom 29. november 1791 og 16. januar 1792 annonserte han i alt fire “åndelige orgelkonserter”, de fleste med nøyaktig spesifisert program, noe som ikke hadde forekommet tidligere. De tre første ble gitt i Nykirken, den siste i Maria kirken. Dette var sannsynligvis de første rene orgelkonserter i Bergen, og de første kirkekonserter hvor musikken ikke tjente et liturgisk formål. Den siste kan tjene som eksempel på innholdet i Voglers konserter, som var svært spesielle sammenlignet med andre:

Første Deel

- 1) Choral: Freu' dich &
- 2) Klokke-Spil
- 3) Variationer

85. Ibid. 17.10.1789. Konserten ble gitt 28. oktober. Nøyaktig én måned senere kom en ny annonse med opplysning om at han for siste gang ville oppføre en fullstendig konsert den 30. november. Prisnivået var nå justert til det halve, dvs. 3 mk. Imidlertid ble avreisen utsatt til begynnelsen av januar 1790, hvilket førte til nok en konsert, “efter adskillige Musik-Elskeres Ønske og Anmodning”, jf. *ibid.* 02.01.1790.

86. Ibid. 26.11.1791. Georg Joseph (Abbé) Vogler (1749–1814), tysk musikkteoretiker og pedagog, pianist, organist og komponist med en omfattende verkliste. Han hadde også en betydelig musikkteoretisk og musikkpedagogisk produksjon. Fra 1786 til 1799 var han musikkdirektør ved Hovkapellet i Stockholm, med en spesiell avtale om å kunne reise store deler av året for å konsertere. Etter mordet på Gustav III i 1792 foretok han en lengre utenlandsreise som bl.a. førte ham til middelhavsområdet. I Stockholm var han også virksom komponist og pedagog. Etter at engasjementet ved det svenske hoffet opphørte, oppholdt han seg i København, Berlin, Praha, Wien og München. I 1807 fikk han en stilling ved hoffet i Darmstadt. Vogler var bl.a. opptatt av musikk med et beskrivende innhold og av folkemusikk, og han foregrep romantikkens radikale, kromatiske harmonikk. Jf. Grave, 18.10.2003 og Jonsson og Ivarsdotter-Johnson 1993. Vogler var en kontroversiell musiker og ble i begynnelsen kritisert for at han i stor grad tok kommersielle hensyn ved sine konserter. Dette kan kanskje bidra til å forklare hans senere veldedighetsprofil (se nedenfor).

Anden Deel. Polymelos

- 1) Svenske
- 2) Isikianske
- 3) Venetianske
- 4) Russiske
- 5) Neapolitanske
- 6) Cosakkiske

Tredie Deel:

- 1) Fløite-Concert: Allegro. Andante. Rondo
- 2) Wiens Befrielse under Leopold I.
 - a) Slave-March:
 - b) Tyrkerne fordrer Staden op, og dræber de Christne Fanger:
 - c) De Døendes sidste Suk:
 - d) Glædesfeste i den Tyrkiske Leyr:
 - e) De Beleyredes Bøn til Gud:
 - f) Polakkernes Ankomst under Johan Sobiesky:
 - g) Rytteriets Angreb, Slaget, Canonernes Ild, Tyrkernes Nederlag:
 - h) Seierens Glæde af de Christne.
- 3) Contrapunctum floridum.⁸⁷

Programmet viser stor spennvidde, fra kirkemusikalske sjangre som koral (med variasjoner?) og “contrapunctum” til en moderne tresatsig “fløytekoncert”, folkemusikk og programmusikk. Vogler spilte trolig bare egne komposisjoner. Noe av musikken kan også ha vært improvisert (jf. “Wiens Befrielse”). Et viktig aspekt var at han ga halvdelen av inntekten fra en av konsertene til de fattige.⁸⁸ Vogler konserterte alltid for veldedighet på sine reiser, og dette kan ha vært den første offentlige konsert med et eksplisitt veldedig formål i Bergen.⁸⁹

Flere musikkforskere har betont veldedighetens store betydning for fremveksten av den offentlige konserten i Europa.⁹⁰ Preussner mente f.eks. at den var en avgjørende forutsetning for offentlige konserters store utbredelse, fordi den korresponderte med opplysningstidens humanisme og moralfilosofi. Moberg koblet den til samfunnets motstand mot privatøkonomisk spekulasjon innen konsertvesenet. Begge aspekter var viktige. I Uppsala var den offentlige konserten som tidligere nevnt nært knyttet til veldedighet fra starten av. Ifølge Jonsson var det nettopp da estetikken ble forent med etikken at den offentlige konserten oppsto. “Välgörenhe-

87. BA. 14.01.1792.

88. Ibid. 31.12.1791.

89. Konserter som skulle skaffe penger til veldedige formål tok utgangspunkt i praksisen med benefisekonserter. En veldedighetskoncert i utlandet hadde vanligvis flere utøvere, både vokale og instrumentale, hvorav én gjerne var svært kjent. Programmene besto ofte av tallrike korte stykker, gjerne operautdrag og virtuose stykker. Jf. Weber, 12.12.2002.

90. Jonsson 1998, s. 55–70.

ten var ett resultat av å ena sidan opplysningstidens känslösamma strömningar, där ‘känsla’ og ‘med-lidande’ gjordes till medel för subjektiv njutning, samt å andra sidan en utilitistisk moralism, där den samhälleliga ‘nyttan’ skulle legitimera ‘nöjet’.”⁹¹ I København hørte de årlige pasjonskonsertene i *Det musikalske Societet* med blant de viktigste og mest inntektsbringende. Spørsmålet er om den offentlige konserten i Bergen ble like nært forbundet med veldedighet som i Uppsala og andre byer. Avgiften til fattigkassene viser at det eksisterte en kobling, men den var indirekte. Veldedighetsaspektet kom bare sjelden til syne i annonsene.

Organist Mund i Korskirken ble åpenbart inspirert av Voglers konserter og søkte ved årsskiftet 1791/92 om tillatelse til å arrangere offentlig orgelkonsert på egne vegne, men dette ble blankt avslått av stiftsdireksjonen 6. januar 1792 med begrunnelse at han ikke var god nok:

Paa Organist Munds Ansøgning. Naar Organist Mund godtgjør, at Han spiller Orgelet saa mesterligt, at Han desaarsage bør settes i liige Classe med de i saa henseende hidtil bekiendte største Kunstnere, og paalidelige Rygter stadfæste hans i saa Maade erhvervede sieldne Færdigheder; Naar han i Kiøbenhavn er tilstædet at offentlig i Kirkerne at opføre Orgel Concerter, og Han saaledes der og flere Steder har med udmerkede Biefald ladet sig høre, da først kand han vente at maatte ogsaa paa dette Sted erholde een saadan Tilladelse, som den Han herved Begierer, men nu derimod, da Vi viide, at Ansøgeren som Organist, intet synderligt Fortrin fortjener; ansees den indgivne Ansøgning meget upassende og afslaaes aldeles.⁹²

Interessant nok var stiftsdireksjonens avslag ikke religiøst, men kunstnerisk begrunnet.

Vogler medvirket for øvrig også ved en konsert i Altona arrangert av “den Hannoverske Musik-Directeur Hr. Weber”, som “paa et Forte piano lader sig høre med Solos og Concerter; ligesom Hr. Abed Vogler [...] tilligemed Hr. Weber, spiller nogle Sonater for 4re Hænder (Sonate à quatre Mains)”.⁹³ Dette dreide seg altså om hammerklaver og ikke klavikord. Annonсен opplyste om sjangre (soloer, sonater og konserter), men fremdeles ikke om komponister. Harmonistenes medvirkning var underforstått.

Fullstendig programangivelse hørte foreløpig til unntakene, jf. Vogler, som var en av Europas mest spesielle musikere. En annen utøver med ganske detaljert program var P. Eskildsen, som dermed reklamerte både for seg selv og et nytt instrument, bassetthornet. I slutten av september 1792 annonserte han konsert med “Stads-Musicus Hr. Rødders og de Herrer Harmonisters Bifald”:

91. Ibid., s. 70.

92. SAB. Stiftamtmanden i Bergen. Kopibok nr. 123 (06.08.1791–13.10.1792), s. 196.

93. BA. 24.12.1791. Dette må ha vært Bernhard Anselm Weber (1764–1821), tysk pianist, dirigent og komponist, ansatt i Hannover fra 1787. Weber var elev av Vogler, på piano fra 1773, i komposisjon fra 1775. I 1790 sluttet han seg til Vogler i en turné som gikk gjennom Holland, deler av Tyskland og Skandinavia, samtidig som han fortsatte sine studier i kontrapunkt med sin gamle lærer. Etter et lengre opphold i Stockholm vendte han tilbake til Tyskland og hadde bl.a. stor suksess som pianovirtuos i Hamburg. Jf. van der Straeten and Drake, 18.10.2003.

Han tracterer et gandske nyt og hidindtil ubekjendt Instrument, kaldet Bassethorn, som nylig er opfundet i Wien. Concertens Inddeeling bliver følgende:

I. Act

- I Simphonie,
- I Bassethorn-Concert,
- I Duet for Clarinet og Violin.

[2. Act]

- I Clarinet-Concert,
- I Violin-Concert,
- I Bassethorn-Quartet,
- Slutnings-Simphonie.⁹⁴

Oppsettet var karakteristisk for konserter generelt, ikke bare i Bergen, men overalt. Konsertene hadde alltid to avdelinger med pause mellom. Pausen tjente et dobbelt formål: som hvile for musikerne, og som sosial møteplass for publikum. Det siste var ikke minst viktig. Programmet var variert, med stor bredde når et gjaldt sjangre og utøvere. Solokonserter, kammermusikalske stykker og soli var plassert i midten, mens symfonier ofte fungerte som innlednings- og avslutningsstykker, en indikasjon om at symfonien på denne tiden hadde lavere status enn den fikk senere. Det finnes eksempler på at symfonisk musikk fungerte som oppvarming når publikum kom, og som avslutning når folk gikk. En slik praksis var vanlig i England.⁹⁵ Ved denne konserten var Rødder sannsynligvis fiolinsolist og spilte duett med Eskildsen, som trakterte klarnett og bassethorn. Programmet virker svært langt, men satser ble ofte utelatt i flersatsige verk, som dessuten var relativt korte på denne tiden.

De neste annonsene stammer fra høsten 1794, da italieneren Stefano Pucci med sine barn ga i alt fem operabuffaforestillinger i konsertsalen i Altona. De to siste fant sted etter starten av konsertsesongen. Harmonistene var trolig ikke involvert, men stadsmusikanten kan ha vært engasjert. Forestillingene ble sannsynligvis gjennomført med et svært enkelt musikalsk apparat: muligens kun med generalbassledsagelse, eventuelt bare cembalo eller klavikord i tillegg til sangrollene. Før siste forestilling annonserte Pucci: "I første Act bliver en Sang med concerteret Musik, og denne bliver den bedste Musik som jeg har spillet."⁹⁶ Dette kan ha vært en arie med obligat akkompagnement. Også Pucci ga inntekten fra én av sine forestillinger til de fattige.⁹⁷

94. BA. 29.09.1792. Se kap. 2, fotnote 190, s. 75 og 218, s. 81.

95. Weber 1999, s. 349.

96. BA. 11.10.1794. Forestillingene fant sted mellom 8. september og 14. oktober.

97. Loc. cit. Beløpet var kun 5 rdlr., jf. en anonym fotnote, med redegjørelse om at pengene var overlevert til de fattiges forstandere. Pucci opplyste ikke på forhånd at inntekten gikk til veldedighet. Kanskje han valgte å gi bort overskuddet fra en aften med lite publikum, for at ikke tapet skulle bli for stort, mens han samtidig ønsket å fremstå som en velynder.

Med unntak av Puccis operabuffaforestillinger, som var spesielle, ble det ikke annonsert flere offentlige konserter i Bergen før i 1797, da organisten og stadsmusikanten i Fredrikstad, Christian Frederik Gottfried Bohr i juli måned innbød “Musik-Yndere [...] at anhøre en Instrumental Concert, som opføres paa det harmoniske Academies Concert-Sahl i Altona”.⁹⁸ Bohrs kunngjøring var helt generell og inneholdt ingen programdetaljer, kun presiseringen “instrumental”, hvilket kunne tyde på at vokale innslag i konserter ikke var uvanlig. Også han må ha blitt assistert av harmonistene, enten i en klaverkonsert og/eller i ett eller flere kammermusikalske verk. Besøket i Bergen kan ha vært en sondering av muligheter og en viktig spore til beslutningen om å flytte til byen samme høst (jf. kap. 3).

Først to år senere ble offentlige konserter annonsert neste gang. Sommeren 1799 kunngjorde J.C. Luckow konsert i Altona med “4re fremmede Musici, som bestaaer af Davids Harpe, med Violin, Flaute, Waldhorn og Bass”.⁹⁹ Det dreide seg nok en gang om reisende konsertgjivere som ga en instrumentalkonsert, hvor annonsen oppga musikernes instrumenter, men ellers ingen detaljer. Høsten 1799 ble for øvrig et vendepunkt. Annonser for offentlige konserter ble hyppigere enn før. Fra nå av ble dessuten fullstendig program med komponister og sjangre spesifisert, men ikke enkeltverk. Som eksempel kan gis den første,¹⁰⁰ arrangert 18. august i Altona, av den italienske operasangeren Comoglio og fiolinisten Johan Henrich Paulson:

Første Afdeeling:

1. En stor Simphonie af Mozart.
2. Recitativ og Aria af Operaen: Gli due Fratelli Papamosea.
3. Violin-Concert af Alday, spilles af Hr. Poulson.
4. En Aria af Cimarosa.

Anden Afdeeling

1. Simphonie af Pleyel.
2. Recitativ og Aria, som forestiller en Drøm.
3. Solo af Hr. Poulson.
4. En Aria, som forestiller en Strid mellem Sangerne og Orkesteret.
5. Finale.

98. BA. 15.07.1797.

99. Ibid. 01.06.1799.

100. Ibid. 17.08.1799. Også i Uppsala ble den første annonserte offentlige konserten med fullstendig program gitt i 1799, jf. Jonsson 1998, s. 66. Den tilsvarende første i Trondheim fant sted i 1802, jf. Jonsson: *Offentlig musikk i Trondhjem*. Alday kan ha vært den kjente franske fiolinisten François Alday (1763–1835), som bl.a. var elev av Viotti (1755–1824). Han skrev 4 fiolinkonserter. Jf. Brook og Viano, 05.12.2004.

Denne konserten var trolig Paulsons første i Bergen. Som nevnt tidligere ble han boende i byen i mange år. Programmet var typisk og hadde mange likhetstrekk med Eskildsens fra 1792: to avdelinger, samtidsmusikk, en symfoni til innledning, et orkesterverk (en symfonisats) som avslutning og innledning til andre avdeling (en symfoni eller konsert), dessuten soloinnslag eller kammermusikk (vokale og instrumentale) midt i hver avdeling. Dette var for øvrig den første dokumenterte fremførelse av en mozartsymfoni i Bergen, men hvilken er ikke mulig å avgjøre.

NB. Med høi Øvrigheds Tilladelse og med de frivillige Harmonisters Samtykke, agter jeg undertegnede Torsdagen den 15de Mai, at give en Concert i Altona. Inddeelingen bliver følgende:

1ste Afdeeling:

- a) Symphonie, af Branizky.
- b) Violin Concert, af Viotti.
- c) Aria, af Branizky.

2den Afdeeling:

- a) Violin Concert, af Diesler.
- b) Solo, af Müller.
- c) Duett, af Cimarosa.
- d) Afskeds Symphonie, af Haydn.

Billetter faaes saavel i mit Logies hos Carl. Mathus Svendsen, som hos Stademusikus Kædder, og ved Entreen mod 48 f. Stykket.

Concerten begynder Kløkken 5.

Henrich Paulson.

BA. 10.05.1800.

En uke senere opptrådte Paulson også som sanger i duett med Comoglio. Kombinasjonen av sanger og instrumentalist var ikke uvanlig (jf. Zahr). Konsertene var dobbelt så dyre som vanlig og kostet 1 rdlr. Paulson kunngjorde også en tredje konsert samme høst, men da alene, og prisnivået var tilpasset de lokale forhold (3 mk.). Han må ha vært den dyktigste fiolinist som hittil hadde oppholdt seg i Bergen. I løpet av de tre konsertene denne høsten fremførte han hele eller deler av i alt fem forskjellige fiolinkonsserter, en capriccio og diverse soli.

Med Paulson kan det se ut som om annonserte offentlige konserter i byen gikk inn i en ny fase, både på grunn av omfanget og programdetaljene. Han sto for tre av fire konserter i 1799, og to som ble gitt i mai og juni 1800, etter at den ordinære sesongen var avsluttet.¹⁰¹ Den første av disse inneholdt en vokalduett av Cimarosa (1749–1801), hvor han antagelig var sangsolist sammen med en av harmonistene (se illustrasjon av annonsen ovenfor). Konserten ble avsluttet med Haydns avskjedssymfoni, som lar seg identifisere på grunn av tilnavnet. Dessuten fremførte han ved de to konsertene våren 1800 to fiolinkonsserter hver gang, fire forskjellige verker i alt, og en egenkomponert solo ved den andre. Også Paulson behersket således to instrumenter. Siden opplysninger om komponister og sjangre kun eksisterer for årene 1799 og 1800, vil nærmere analyse av repertoaret først bli gjort i forbindelse med perioden 1801–30 i kap. 11, hvor også spørsmålet om en eventuell utøvende kanon vil bli vurdert.

101. BA. 10. og 31.05.1800.

Det fremgår ikke av kildene om pasjonskonsertene var offentlige. Det harmoniske selskaps protokoll viser at slike ble arrangert omkring 1770 (jf. kap. 4), og henvisningen i *Tanker om Musiken* tyder på at de var tradisjon også i midten av 1770-årene. Musikalieoversikten av 1792 inneholdt dessuten flere pasjonsverk. De ble imidlertid ikke annonsert i avisen. Antagelig ville det være svært spesielt om pasjonskonserter i Bergen på denne tiden ikke var offentlige og hadde veldedig formål, men det er ikke mulig å si noe sikkert om dette.

Sammenfatning

Hva som ble fremført ved det harmoniske selskaps lukkede konserter kan vi bare indirekte slutte oss til på bakgrunn av musikalieoversikten av 1792. Samtidens symfonier sto trolig sterkt, men alle interessenter var ikke like begeistret for det moderne orkesterrepertoaret (jf. *Tanker om Musiken*). Det er også usikkert hvor ofte selskapet arrangerte konserter, men ukentlige arrangementer ser ut å ha vært vanlig i hvert fall til midten av 1770-årene. Ved konserter innen den representative offentlighetens sfære var specialsrevet vokalmusikk obligatorisk og viser også at vokalmusikken hadde høyere status. Av Adresseavisens referater fra slike arrangementer fremgår det dessuten at rang og stand spilte en vesentlig rolle i slike sammenhenger. Hoffsanger Urbergs unnskyldning i Adresseavisen i 1788 om at sirkulære ikke kunne bringes rundt i byen seremonielt “eller i Forhold til Stand og Vilkaar” vitner også om hvor gjennomsyret samfunnet var av rangtenkningen.¹⁰²

Konsertannonser i Adresseavisen før 1800 gjaldt utelukkende offentlige konserter i regi av enkeltmusikere. Disse hadde musikken som yrke, de hadde økonomisk interesse av å få et stort publikum, og de henvendte seg til offentligheten gjennom pressen. Fremveksten av slike tilfeldige offentlige konserter ser ut til å ha skjedd svært langsomt. De fleste musikerne var omreisende fremmede – innenlandske eller utenlandske – og besøkte byen som ledd i større turnéer. Det dreide seg altså ikke bare om lokale forhold, men om et nasjonalt og internasjonalt nettverk, og tilsvarende konserter forekom mange steder. Enkelte musikere ble værende i Bergen. Paulson ble en overgangsskikkelse. Han kom som reisende virtuos, men ble senere å betrakte som en av byens egne. Det samme gjaldt Bohr. At stadsmusikanten ikke var mer aktiv som konsertarrangør, var trolig uvanlig sammenlignet med andre byer. Byens egne musikere var i det hele tatt svært tilbakeholdne på dette området, men kan likevel ha konsertert mer enn annonsene gir inntrykk av.

102. Ibid. 09.08.1788. Se også fotnote 84, s. 243.

Konsertannonsene endret gradvis innhold. Fra ikke å angi annet enn tid, sted og billettpris informerte de etter hvert om utøvernes instrumenter (gjerne flere, allsidighet var et ideal), om sjangre (mer eller mindre spesifisert), for til slutt å angi fullt program med både komponister og sjangre (Paulson). Omkring århundreskiftet inneholdt konsertene en blanding av symfonisk orkestermusikk, solokonsert, arier med orkesterakkompagnement, instrumental og vokal kammermusikk og rene soli. Sjangrenes plassering i programmene var ikke tilfeldig, men fulgte et noenlunde bestemt mønster. Musikken var så å si utelukkende av samtidskomponister. Tilsvarende praksis fantes i utlandet. Nesten alle offentlige konserter ble gitt i samarbeid med det harmoniske akademi, som også stilte lokale til disposisjon. Noen ganger ble samarbeidet spesifisert i annonsen, men som regel var det underforstått. Om harmonistene også fikk inntekter av slike konserter, er tvilsomt.

Endringer i annonsenes utforming hadde sannsynligvis sammenheng med musikkestetiske endringer i tiden, men ikke nødvendigvis med forandring av konsertenes innhold. Man opplyste om det som ble ansett viktig for publikum å bli informert om. Spesifikasjon av komponister og sjangre kan tolkes som uttrykk for en økende interesse for enkeltkomponister. De var ikke lenger anonyme representanter for en stil eller en sjanger.

Gjennom avgift til kirkenes fattiggasser ble offentlig fornøyelse koblet til veldedighet også i Bergen, men dette kom sjelden til syne i annonsene. Vogler var den eneste før århundreskiftet som kunngjorde at han ville spille til inntekt for velgjørenhet, mens Pucci gjorde det i ettertid. Det kan i begge tilfeller ha dreid seg om den pålagte avgiften, og at de ønsket å fremstå som velgjørere for å legitimere at de tjente penger. Kunst som levebrød i et fritt marked var suspekt, men gjennom henvisning til omsorg for trengende ble idealet om nytte og fornøyelse ivaretatt. Voglers "åndelige" orgelkonserter ga i tillegg en religiøs dimensjon til fornøyelsen. Det er verdt å merke seg at både Vogler og Pucci var utlendinger. Ingen av de norske musikerne reklamerte med veldedighet.

Den langsomme fremveksten av offentlige konserter viser at det knapt eksisterte en moderne borgerlig offentlighet i Bergen før 1800 slik denne er definert av Habermas, i hvert fall ikke på musikkens (og heller ikke på teatrets) område. Bare et lite fåtall konserter var prinsipielt tilgjengelig for allmennheten, og en offentlig musikkritikk eksisterte ikke. De privatfolk som var samlet til publikum ved det harmoniske akademis konserter tilhørte en utvalgt sosial krets som holdt andre utenfor. Før 1800 kan man i høyden snakke om en borgerlig halvoffentlighet.

For øvrig var det ikke alltid enkelt å overføre nye impulser til lokale forhold. Stadsmusikantens forsøk på offentlige konserter i 1767, trolig etter modell av konsertene i det harmoniske

selskap, var ingen suksess, sannsynligvis fordi det sosiale rammeverket rundt harmonistenes konserter manglet. Munds forsøk på å arrangere orgelkonserter i 1792 var også mislykket. Han hadde hverken internasjonal stjernestatus eller ry som noen dyktig organist.

På andre områder er det tydelig at fremmede impulser ble assimilert i Bergen. Musikaliesamlingen av 1792 viser hvor internasjonalt harmonistenes repertoar var, og at musikalske nyheter relativt raskt fant veien nordover. *Tanker om Musiken* var dessuten et uttrykk for samtidens generelle estetiske strømninger. Utformingen av konsertprogrammene rundt århundreskiftet bygget likeledes på internasjonale prinsipper. For utviklingen av offentlige konserter var impulsene fra de reisende virtuosene helt avgjørende, noe som ble enda tydeligere i tiden etter århundreskiftet (se kap. 11).

7. STADSMUSIKANTER 1806–CA. 1830 (1848)

Innledning

Bestemmelsen i år 1800 om at stadsmusikant- og organistembeter skulle slås sammen ved ledighet, og at musikknæringen på landet skulle være fri er av Koudal betraktet som uttrykk for et system i krise, og som begynnelsen til enden for stadsmusikanten som institusjon (jf. kap. 2).¹ En viktig årsak til at embetet gradvis mistet sin betydning og etter hvert ble nedlagt lå i den økonomiske og sosiale utviklingen i Europa, hvor privilegiene og laugsvesenet generelt ble avskaffet til fordel for fri næringsutøvelse.² I Norge skjedde dette først et godt stykke inn på 1800-tallet, men oppløsningen av laugsvesenet hadde i praksis begynt lenge før: “Det gamle laugsvesen med sin faste sosiale orden og sin markedsregulering fikk det endelige nådestøt ved den nye liberale håndverkslov i 1839”, skriver Sejersted.³ Fra da av var det fri anledning til å etablere seg som håndverker.

Beslutningen om å slå sammen organist- og stadsmusikantembeter var en konsekvens av at det mange steder ikke var tilstrekkelig med arbeidsoppgaver for flere musikere. Både innen kirken og muligens også til seremonielt bruk var det gradvis blitt mindre behov for stadsmusikantens tjenester. Mange steder var stillingene som stadsmusikant og organist slått sammen allerede før århundreskiftet. I Bergen fikk bestemmelsen ingen betydning. Når embetet var ledig, ble det ikke besatt med organister. Ledige organistembeter ble med ett unntak heller ikke gitt til stadsmusikanten (se nedenfor og kap. 8). I mindre byer var forholdene annerledes, f.eks. i Kristiansand. Der var kombinasjonen stadsmusikant og organist ikke uvanlig.⁴

På 1800-tallet gikk stadsmusikanten over fra å være en allsidig generalist til å bli spesialist på ett av de tre områdene hvor han tidligere hadde hatt enerett, nemlig dansemusikken. De to andre områdene – offisiell musisering for byen og instrumental medvirkning ved kirkemusikken – fikk mindre betydning enn før. I virkeligheten var dansemusikken blitt den viktigste delen av tjenesten allerede før århundreskiftet. Etter hvert møtte han imidlertid økende konkurranse på dette området, men embetet ble likevel beholdt i mange år. I Christiania ble det opphevet i 1840 – omtrent samtidig med at den nye håndverksloven ble innført – i Trondheim i 1845, og i Bergen i 1848. Kristiansand var den norske byen hvor det holdt seg lengst. Først i

1. Koudal 2000, s. 197.

2. Koudal skriver at Altona, som var en del av helstaten Danmark–Norge, fikk gjennomslag for å nedlegge stadsmusikantembetet og innføre musikalsk næringsfrihet allerede i 1803. *Ibid.*, s. 199.

3. Sejersted 1978, s. 211.

4. Stakkeland 1990.

1851 ble det vedtatt nedlagt.⁵ Sannsynligvis fikk musikantene anledning til å beholde embetene enten livet ut eller til de reiste fra byen.⁶

Det kan ikke være tvil om at opphevelsen av monopolet utenfor byene bidro til å undergrave stadsmusikantenes eksistensgrunnlag, og at dette må ha fått konsekvenser også i Bergen. En annen og kanskje vel så viktig årsak til at musikantene fikk større problemer enn før, og at embetet etter hvert ble avskaffet, var tidens nye estetikk og de følger den fikk for utviklingen innen kunstmusikken, og særlig for instrumentalmusikken. Den nye orkestermusikken med symfonier, konserter og ouverturer hadde mye høyere teknisk vanskelighetsgrad enn før. Det samme gjaldt kammermusikken. I stedet for den allsidige stadsmusikant som behersket mange instrumenter fordi han skulle dekke et bredt virkefelt, ble det behov for mer spesialiserte musikere med store ferdigheter på ett eller noen få instrumenter. 1800-tallets virtuos var en rendyrking av denne ideologien. Når stadsmusikanten ble en mer rendyrket dansemusiker, var også dette en form for spesialisering og differensiering innen musikeryrket, hvor det funksjonelle aspektet, det at musikken tjente et formål utover seg selv, ble opprettholdt.

Dette kapitlet vil dreie seg om stadsmusikantembetet i Bergen fra Rødders død høsten 1806 og til det ble nedlagt i 1848.⁷ Jeg velger å følge institusjonen til den opphørte, selv om jeg på dette området går utover tidsrommet for avhandlingen. Etter å ha gjennomgått ansettelsen av de to musikantene Johan Perschy og Johann Schlossbauer vil søkelyset bli satt på forhold vedrørende svenner og læregutter, privilegiet, innholdet i tjenesten i den representative og borgerlige offentlighet, inntekter og bierverv, instrumenter og musikk. Et interessant spørsmål er om musikantenes status, bl.a. i forhold til rang og stand, var den samme som tidligere.

Johan Nepomy Perschy

Stadsmusikant Ole Rødder døde 1. september 1806. Tidligere hadde det vært forholdsvis vanlig at stadsmusikantembetet gikk i "arv" til musikantens svenn. Etter reskriptet av 14. juni 1780 var ikke dette uten videre mulig, fordi musikere fra det kongelige kapell i København hadde fortrinnsrett ved ledige embeter. Allerede 5. september skrev magistraten til danske kanselli i

5. Stakkeland 1990, s. 105.

6. I Danmark ble embetet i København foreslått nedlagt i 1830 (foranlediget av et dødsfall) fordi det var foreldet, men kanselliet bestemte at det skulle opprettholdes. Først etter neste dødsfall, i 1860, ble det avskaffet. Jf. Villads Christensen 1916, s. 377 og 389.

7. Følgende kunngjøring sto i Bergens Adresseavis 25. desember 1847: "At Stadsmusicant-Posten her i staden fra anstundende 1ste januar og indtil videre forbliver henstaaende ubesat samt at, som følge deraf, fra næste aars begyndelse og indtil videre ingensomhelst er berettiget til at fordre eller oppebære den for stadsmusikanten reglementerte fast løn eller det for ham ved instrux og taxt af 21de Novbr. 1843 stipulerede gebyr, – bringes herved til almindelig kundskab." Gjengitt i Wiesener 1943, s. 100. Det er inntil videre uklart om det fantes en sentral bestemmelse om nedleggelse av embetene, eller om det bare skjedde som et resultat av håndverksloven av 1839.

København at Rødders svigersønn, musikantsvenn Gottfried Pheiler var konstituert i stillingen. Brevet var samtidig en innberetning til hoffmarskalken om at embetet var ledig, i tilfelle “nogen af Kappellet maatte attraae Tienesten”.⁸ På sitt sykeleie hadde Rødder skrevet til magistraten og bedt om at etterfølgeren måtte sørge for “hans tvende smaae og uforsørgede Børn” med 120 rdlr. i året. Allerede 29. august hadde Pheiler søkt kongen om å få overta stillingen. Når det gjaldt Rødders barn, forpliktet han seg samtidig til “at udrede den Ansøgte Understøttelse i Tilfælde Tienesten blev ham forunt”. Han var altså villig til å betale det Rødder hadde søkt om. Dette refererte magistraten i et nytt brev til hoffmarskalken 5. september, samtidig som han ga Pheiler det beste skussmål og anbefalte ham som Rødders ettermann:

[...] da Ansøgeren ey alleene er Bekiendt for at være sit Fag Woxen og Beqvem til Tienestens Bestyrelse den han adskillige ganger til alles Fornøyelse som Constitueret har forestaaet Men tillige for di hans almindelig Bekiendte gode Moralske Vandel gjør ham dertil Ligesaa Verdig, som han, som en Bod[...] Mand der ey har anden Næringsvey dertil er trengende.⁹

Magistraten understreket altså ikke bare betydningen av de musikalske kvalifikasjonene, men også søkerens moral, og at han ikke hadde andre yrkesmuligheter. Vektleggingen av den moralske vandel var ikke uvanlig og hadde trolig sammenheng med at stadsmusikanten som dansemusiker måtte utøve sitt embete i sømmelige former, selv om festligheter kunne utarte på forskjellig vis. Pheiler fikk imidlertid ikke embetet, og det drøyde noen måneder før den nye stadsmusikanten, Johan Perschy, kom til Bergen. Magistratens kopibok 1800–1807 inneholder intet om ansettelsen.¹⁰ Heller ikke i Riksarkivet har jeg funnet opplysninger om når han ble beskikket i embetet og hva som var årsaken til at han ble foretrukket. Wiesener hevder at han tiltrådte omkring januar 1807.¹¹ Dette må være feil, for ifølge Huitfeldt viste “Chr. Intell. Sedl.” 6. februar 1807 at han på denne tiden var ventet til Christiania:

Den [...] noksom bekjendte og med almindeligt Bifald hædrede Klaverspillerske og Dandserinde, Jomfru Nancy Perschy, 10 aar gammel og dansk af Fødsel, er nylig ankommen til Smaastæderne i Agerhus Stift og ventes nu her til Christiania for, efter nogle Dages Ophold her, videre at fortsætte Reisen til Bergen med hendes Fader, der er ansat som Stadsmusicus paa sidstnævnte Sted.¹²

Perschy kan ha vært utnevnt i januar, eventuelt tidligere, men kom antagelig ikke til Bergen før i begynnelsen av mars. Sannsynligvis ga han med sin datter konserter i flere byer langs kysten før ankomsten til Bergen, slik han hadde gjort på Østlandet før avreisen vestover.

8. BBA. Magistratens arkiv. Kopibok nr. 18, 1800–1807, fol. 357b.

9. Ibid., fol. 358a.

10. Det finnes ingen innførsler mellom 6. september 1806 og 27. januar 1807. Deretter følger en udatert innførsel med henvisning til skriv av 17. januar, og den neste er datert først 12. mars 1807.

11. Wiesener 1943, s. 113.

12. Huitfeldt 1876, s. 404.

Magistratens anbefaling om å tilsette Pheiler ble altså ikke fulgt. Alt tyder på at det var hoffet i København som sørget for at Perschy ble utnevnt. Det hendte at stadsmusikantembeter ble brukt som retrettstillinger for musikere fra det kongelige kapell som ønsket en mindre krevende tjeneste, eller som hoffet ønsket å kvitte seg med. Bestemmelsen i reskriptet av 1780 ble brukt en rekke ganger i Danmark, delvis med hard hånd, og mot lokale myndigheters vilje. Ved ansettelse av kapellmusikere skulle magistraten ha to eller tre å velge blant, men dette så man ofte bort fra. Thranes beskrivelse av omorganiseringen av det kongelige kapell på denne tiden viser at Perschy ble plassert i Bergen:

I henseende til at rydde i Orkestret delte Døden Arbeidet med Hauch [overhoffmarskalken, sjefen for *Det kgl. Kapel*], der fikk Albert Rauch anbragt som Stadsmusikant i Odense ved Brandts Død og Paukist Perschy i Bergen. Med det sidste kneb det, da man i Bergen havde slaaet efter i Hof- og Statskalenderen og forgjæves søgt efter hans Navn. Men Hauch forsikkrede, at Forglemmelse ene var Skyld i, at han ikke stod der. Hvordan han som Adjuvant skulde komme der, er dog ikke godt at indse, da Adjuvanterne ikke nøde den Ære. Paukisten blev heller ikke hjulpen til Hof- og Statskalenderen ved Orkestrets Ophævelse, da Pauken som Biinstrument ikke hørte til Kapellet.¹³

Han hadde altså vært paukist i “Orkestret” og hadde status som “Adjuvant”, men hadde ikke vært medlem av det kongelige kapell. For å forstå bakgrunnen for dette behøves en nærmere redegjørelse:

Etter 14. april 1784, da den 16-årige kronprinsen tok makten, fikk det kongelige kapell ny sjef (Numsen) og ble reorganisert i samarbeid med den nye kapellmesteren, Johann Gottlieb Naumann fra Dresden. Kapellet var i dårlig forfatning. Flere musikere ble avskjediget og erstattet med nye, bl.a. tyske musikere som var blitt arbeidsledige pga. oppløste hoffkapell i Tyskland. Det egentlige kapellet fikk en grunnstamme på 29 musikere, men var uten klarinetter, trompetister og paukist. Kapellet skulle ha to slags musikere: solister og ripienister. Begge grupper fikk en formidabel lønn, og de skulle bare spille høyverdig musikk. Solistene sto høyest på rangstigen. I teatret betydde dette at de medvirket kun ved syngespill og opera, men ikke ved komedie og ballett. Dette ga seg enkelte merkelige utslag. Når dans forekom i opera og syngespill, måtte ripienistene utføre denne musikken, mens solistene tok pause. I tillegg til de 29 musikerne hadde kapellet behov for flere strykere. Disse (4 fiolinister og 1 cellist) ble kalt “elever” fordi de var mye lavere lønnet, men de var fullt utlærte musikere. Hoffet hadde imidlertid ikke råd til flere dyre kapellmusikere.

Kapellet var nå omdannet til et operaorkester, men det var behov for musikere til komedier og balletter, og til hoffets ballmusikk. Det ble opprettet et eget orkester til dette formålet, det såkalte “orkester” eller “det lille Kapel”, og medlemmene ble kalt “adjuvanter”. “Orkestret”

13. Thrane 1908, s. 256/257.

besto av 17 musikere og bygget til dels på tidligere musikergrupper, samt på pensjonerte og avskjedigede kapellmusikere. Naumann ønsket at de to orkestrene skulle utføre all den musikk teatret og hoffet hadde bruk for, også dansemusikken, som tidligere hadde vært utført av andre. Til en viss grad var det et fellesskap mellom de to orkestrene. “Orkestret” forsynte kapellet med de musikere det ikke hadde selv, som klarinettister, trompetister og paukist. Dessuten kunne vikarer hentes derfra. Kapellens “elever” måtte til gjengjeld gjøre tjeneste i “orkestret”. Slik kunne kapellet betraktes som en utvidet enhet på ialt 45/46 musikere. Det var likevel en dyp kløft mellom de to orkestrene, med de lavt lønnede adjutantene nederst på rangstigen. Thrane beskriver ordningen slik:

Kapellet bestod af de sande Kunstnere, for hvem der blev gjort Alt, Orkestret af de simple Arbejdere, af hvilke Alt fordredes. Adjuvanterne hed kun Medlemmer af Kapellet naar det passede. Paa en Kaste- eller Klasseinndeling hvilede hele Ordningen, ikke blot i Forholdet mellem Kapel og Orkester, men i selve Kapellet, hvor Solospillere, Ripienister og Elever holdtes skarpt ude fra hinanden. Alle viste sig som i et Sceneri à la Divina Commedia. I Paradiset tronedede de solbeskinnede Solospillere paa den højeste Top, lavere i en beskeden Afstand sade Ripienisterne; i Skærsilden mødtes Elever og Hoboister, og i den mørke Adjuvant-Afgrund lod man Haabet fare og forbandede de usle Gager og Hofballerne.¹⁴

Musikerne var i virkeligheten underkastet den samme rangorden som overalt ellers i samfunnet. Omkring 1806 kom det et påbud om en nærmere sammensmeltning av kapellet og “orkestret”, og en omlegging fant sted fra da av og frem til 1809. Den gamle rangordningen og inndelingen i ulike klasser av musikere forsvant. Noen av “orkestrets” musikere var ikke dyktige nok, men noen ble innlemmet i kapellet. De som ble ansatt der ble forpliktet til å spille alt. “Elevene” ble den gruppen som utfylte de plassene som ble ledige ved at “orkestret” forsvant. Pauken var biinstrument og hørte ikke til kapellet. Dermed ble Perschy overflødig, i likhet med flere andre. Det nye kongelige kapell hadde i 1809 samme antall musikere som de to orkestrene tidligere hadde hatt tilsammen: 45, og det kostet heller ikke mer enn før, noe som var nødvendig for å få aksept for endringene.¹⁵

Hvis Thranes beskrivelse er til å stole på, benyttet altså overhoffmarskalken denne anledningen til å få Perschy anbrakt ved det ledige stadsmusikantembetet i Bergen, selv om han egentlig ikke hørte til kapellens musikere, og det til tross for at bestemmelsen i reskriptet formelt ikke kunne anvendes. Når det skjedde likevel, var det ikke første gang Hauch satte sin vilje igjennom.

Da Perschy 14. mars 1807 annonserte konsert i det dramatiske selskaps teater med den 11-årige datteren Nancy som hovedattraksjon “med hendes ualmindelige Talent paa Pianoforte og

14. Ibid., s. 170.

15. Ibid., s. 164–170 og 256 /257.

i Dands”, var han sannsynligvis nettopp kommet til byen.¹⁶ Noen uker senere kunngjorde han i Adresseavisen at han var beskikket i stadsmusikantembetet og advarte andre mot å gå ham i næringen. Kunngjøringen var beregnet på dem som hadde behov for dansemusikk. På denne tiden var dette den viktigste bestanddelen i tjenesten. Ettersom han hadde enerett til slike oppdrag kunne ingen andre engasjeres enn ham eller personer som hadde fått hans tillatelse:

Som beskikket Stadsmusiker er det min Pligt at advare Enhver fra at spille, eller lade Nogen, som ikke af mig er berettiget dertil, spille offentlig til Dands paa noget Sted. I modsat Tilfælde nødsages jeg at anmelde saadan en for Politiet, for at faae mine Rettigheder haandhævede.¹⁷

Perschy kom altså fra København, men hans bakgrunn for øvrig er ikke kjent. Han skal ha vært tysk av fødsel. Mellomnavnet “Nepomy” tyder imidlertid på at han kan ha vært böhmer.¹⁸ I så tilfelle var han ikke født i helstaten (jfr. loven om innfødsretten). Kirkebøkene viser at han i Bergen tilhørte den tyske menigheten i byen, noe som styrker antagelsen om tysk eller böh-misk herkomst. Iver Christian Moe, militærmusiker i Bergen (f. 1800) skriver at både han og Pfeiler var tyske.¹⁹ Enkelte personopplysninger fra den tiden han oppholdt seg i Bergen er tilgjengelig gjennom Digitalarkivet.²⁰ Selv om Perschy ikke var noen fremragende musiker etter københavnske forhold, var han ganske sikkert bedre kvalifisert til embetet enn Pfeiler, til tross for at han antagelig ikke hadde den formelle svenneutdanningen. Han var likevel allsidig og spilte flere instrumenter. I motsetning til Rødder, som var fiolinist hadde han sin styrke på blåseinstrumenter. For stadsmusikanter var ikke dette uvanlig. Hovedinstrumentet var vald-horn. Han var f.eks. solist på horn ved flere egne benefisekonserter (se kap. 11).

16. BA. 14.03.1807.

17. Ibid. 04.04.1807.

18. Huitfeldt hevdet at Perschy var engelsk og baserte dette på omtale i tredje bind av *Den danske Skueplads*, om at en engelsk hornist Pershy 6. mars 1793 ga konsert ved *Det kgl. Teater* i København, jf. Huitfeldt 1877, s. 405. I *Den danske Skueplads* står følgende: “Concert af Hartog og Pershy, Hornister fra London.” Jf. Overskou 1860, s. 526. Dette behøver imidlertid ikke å bety at Perschy var av engelsk opprinnelse. Mobiliteten blant musikere var svært stor. Han kan ha vært født og oppvokst i Tyskland eller Böhmen og kan ha oppholdt seg i London før ankomsten til København.

19. Han var bitte liten av vekst, men spilte likevel kontrabass i det harmoniske og dramatiske orkester. Jf. Iver Christian og Ivar Moe: *Kommentarer til Peder Bangs notebok*, Nasjonalbiblioteket Oslo. Ms. 294 c, eske 35.

20. Folketellingen for 1815 viser at han bodde med hustru Sophia E., én sønn (Christ. Frid.), tre døtre (Nancy, Caroline og Amalia) og to tjestepiker i 14. rode nr. 8 i Domkirkesognet, hvor familien leide bolig. I motsetning til Rødders husholdning ved folketellingen i 1801 hadde Perschy i 1815 hverken svenner eller læregutter. Kanskje var ikke disse lenger en del av mesterspillemannens husholdning. Etter at familien kom til Bergen våren 1807 ble det født fire barn, Anine (1809), Amalia (1810) og tvillingene Johan Christian og Johan Fridrich (1813). Anine og Johan Fridrich døde kort etter fødselen, dessuten døde en datter Ide Angelina 9 år gammel i 1812. Den ene sønnen i 1815 var sannsynligvis den gjenlevende tvillingsønnen født i 1813. Alderen er oppgitt til mellom 0 og 4 år. DA. 1815 *Census for Bergen*. 16.06.03; *Døpte i Bergen 1668–1815*. 16.06.03; *Døde i Bergen 1668–1815*. 16.06.03.

Flere av Perschys barn var musikalsk begavet. I tillegg til datteren Nancy hadde han en sønn som i 1820-årene var organistvikar i flere av byens kirker (se kap. 8). Dessuten fikk datteren Caroline innvilget en benefisekonsert i Bergen våren 1824.²¹ I motsetning til de aller fleste tidligere stadsmusikanter beholdt han ikke embetet til sin død. Våren 1828 fikk han permisjon for å foreta en reise til Sverige, men kom senere ikke tilbake. Kjøpmann Daniel Görbitz ble konstituert i hans fravær.²² Wiesener hevder at Perschy forlot byen våren 1829, men han reiste allerede året før.²³ Han hadde ikke sagt embetet fra seg, og det var usikkert når eller om han ville komme tilbake. Etter hvert ble det klart at han var reist for godt. Sannsynligvis var dette planlagt allerede før han dro våren 1828. I 1816 hadde han tatt borgerskap som brygger (08.02), og borgerskapet ble oppsagt 13.05.1828.²⁴

Johann Schlossbauer

Schlossbauer var tysk og kom til Bergen som ledd i en konsertturné gjennom Sverige og Norge. I mars 1827 ga han konsert i Stockholm, og i april året etter i Christiania.²⁵ Han må ha kommet til Bergen i slutten av mai 1828. Første juni ga han en konsert i harmonistenes konsertsal.²⁶ Fra Bergen foreligger ingen konsertanmeldelser, men av omtaler i Sverige fremgår det at han var en ypperlig fiolinist (jf. kap. 11).²⁷

I desember 1828 ble Schlossbauer konstituert som stadsmusikant, jf. følgende kunngjøring i Adresseavisen:

At jeg, som dertil constitueret, fra idag af overtager Bestyrelsen af Stadsmusicus Betjeningen, bekjendtgjøres herved; hvorhos jeg tillader mig at tilføie, at de Ærede som ønske Opvartning af mine Folk, ville behage 2de Dage forud at underrette mig derom.²⁸

-
21. Jf. BA. 17.03.1824. Programmet for konserten ble ikke offentliggjort. Sannsynligvis medvirket Caroline Perschy med sang eller klaver. Hun døde for øvrig i København 29. november 1824, jf. kunngjøring i Adresseavisen 25.12.1824.
 22. "At jeg af den høie Magistrat er constitueret i afreiste Stadsmusicus Perschy's Sted, og at Bestillinger om Musik-Opvartning modtages i mit Logie [...] bekjendtgjøres herved til behagelig Efterretning. D. Görbitz." Jf. *ibid.* 14.05.1828. Jeg har gjennomgått Magistratens kopibøker, men ikke funnet noe der om Görbitz' konstitusjon. Han var dilettant, spilte bl.a. orgel og søkte flere organiststillinger i byen (se kap. 8).
 23. Wiesener 1943, s. 113.
 24. Wiesener 1917–23, s. 264 og 295. På den siste siden står det: "13 Mai haver Johan Perschy indsendt og opsagt det ham under 8de Februar 1816 som Brygger heri Staden meddeelte Borgerskab. Se Fol. 140, hvor samme er udslettet."
 25. Jonsson: *Virtuoser i Norden*, 2004. Schlossbauer.
 26. BA. 31.05.1828.
 27. 17. mars 1827 ga han en konsert i Uppsala, og teknikken ble beskrevet på følgende måte i en samtidig dagbokoppteegnelse: "Ypperlig stråke och Viol: venstra handens fingrar något svindlande opp i mastkorgen: ypperligt ligato, – eljest något hårklyfveri i tonen." Jf. Jonsson 1998, s. 199.
 28. BA. 06.12.1828. Jeg har heller ikke funnet noe om Schlossbauers konstitusjon i Magistratens kopibøker.

Görbitz fungerte altså ikke til stillingen ble permanent besatt på nytt. Om skiftet skyldtes at han hadde sagt embetet fra seg eller skjøttet det dårlig, er ikke mulig å fastslå. Som dilettant var han sannsynligvis dårligere kvalifisert enn Schlossbauer. Antagelig tok sistnevnte sikte på å bli boende i byen da stadsmusikantembetet ble ledig og regnet kanskje med å få stillingen. Han kan ha fått et muntlig forhåndsløfte. I mai 1829 søkte han permisjon for å hente familien fra Altona i Tyskland. Det ville han trolig ikke ha gjort uten å være sikker på at det var mulig å leve av musikken i Bergen. Schlossbauer søkte ikke om å bli virkelig stadsmusikant før om høsten (17. september 1829), men viste til at søknaden var forberedt allerede før avreisen til Tyskland om våren. Det var viktig for ham å få vite så snart som mulig om han ville bli ansatt eller ikke, “for i første Tilfælde at forsyne mig med duelige assistentere fra Hamborg inden Skibsfarten ophører i Aar, og derved sættes i Stand til, paa en tilfredsstillende Maade at betjene dem, der forlange Musik af mig”.²⁹ Uttalelsen er interessant, fordi den tyder også på at systemet med svenner og læregutter enten var gått i oppløsning eller fungerte annerledes enn før. Normalt skulle den nye stadsmusikanten ha overtatt forgjengerens musikere, og flere av dem ville sannsynligvis ha vært rekruttert lokalt. Schlossbauer ønsket i stedet å engasjere kompetente musikere fra Tyskland. Med søknaden fulgte en anbefaling datert 12. mai 1829 fra det harmoniske selskaps direksjon:

Da Herr Orchesteranfører Schlossbauer har ønsket at erholde undertegnede Directions Erklæring om hans Egenskaber som Musicus, kan den ikke undlade at bevidne, at han, efter Directionens Formening, er i Besiddelse af den fornødne Duelighed og Indsigt til at betjene den af ham ansøgte Stads-musicuspost [...] som han tillige udmærker sig med Orden og Paapasselighed.³⁰

Selskapet hadde altså engasjert ham som orkesteranfører eller konsertmester for sesongen 1828/29 allerede kort tid etter at han kom til byen (se kap. 9). Trolig hadde beslutningen om å bli i Bergen over vinteren sammenheng med at han som anfører i orkestret allerede hadde en brukbar fast inntekt, som med stadsmusikantembetet i tillegg ville bli ytterligere forbedret.

Ut fra magistratens journal virker det som om Schlossbauer var eneste søker til embetet. Saken ble raskt avgjort. Han ble beskikket 29. september 1829:

[...] i hvilken Egenskab bemeldte Herr Schlossbauer i alle Deelee haver at rette sig efter de om Stads-musicant Tienesten allerede udkomne eller herefter indkommende Love og Anordninger, samt den ham meddelende Instrux, alt i Kraft af den skriftlige Eed han hertil haver at indsende og er det en Selvfølge at han tilkommer alle de Stads-musicant Tjenester heri Staden tillagte Rættigheder og Emstementer saavelsom hvad der medens han er Stads-musicant [sic] maatte blive tillagt.³¹

29. BBA. Magistratens arkiv. Journalsaker. Boks 145, 1829, brev fra Schlossbauer av 17.09.1829, jnr. 907/1829.

30. Ibid., vedlegg til brevet, jnr. 907/1829.

31. BBA. Magistratens arkiv. Kopibok nr. 23, 1829–1830, brev til Schlossbauer av 29.09.1829, jnr. 907/1829.

Selve utnevningen inneholdt som vanlig ingen detaljer om plikter og rettigheter, og brevet omtalte kun rettigheter i byen (“heri Staden”) og ikke i stiftet (jf. reskriptet av 1800). Samme dag skrev Schlossbauer til magistraten og ba om at ansettelsen måtte bli offentliggjort. Han ville også vite hvilken straff som var fastsatt for dem som krenket privilegiet, og han ville underrettes om plikter og rettigheter.³² Instruksen, datert 14. juni 1780, var som følger:

Instrux for Stadsmusicanten i Bergen

1. Stadsmusicanten har efter Begiering fra Vedkommende og mod at erholde billig Betaling at assistere med den fornødne Music og det til den Ende behørige Personale.
2. Det er hans Pligt ikke at lade Nogen erholde Music de Tider saadant er forbudet.
3. Music maa ikke gives til Dands saadanne Stæder, hvor Enhver gives Adgang for Betaling, men uden at Entreprenuren Dertil haver Tilladelse.
4. Hvor der ellers til Dands assisteres av private Sammenkomster er det en Selvfølge at Stadsmusicanten dertil er hjemlet, blot under Forudsætning af at Samlingen ikke strider imod Velanstændighed.
5. I øvrigt har han at holde sig efter rettelig de ham vedkommende Love og Anordninger.³³

Den eneste type musikk som ble omtalt i instruksen var dansemusikk, hvilket tyder på at dette også i 1780 kanskje var tjenestens viktigste bestanddel. Stadsmusikanten kunne imidlertid ikke spille offentlig til dans uten at arrangøren hadde tillatelse til at arrangementet fant sted, og selv om stadsmusikanten hadde enerett på å spille ved private sammenkomster, måtte disse foregå i sømmelige former.

Instruksen stammet fra Bonnys tid, altså før rettighetene i landområdene ble opphevet. Reduksjonen av distriktet fikk imidlertid ikke konsekvenser for instruksen. Den gjaldt fremdeles. I siste punkt ble det dessuten understreket at han måtte forholde seg til gjeldende lover og forordninger. Det er interessant å merke seg at instruksen ikke omtalte plikter hverken av representativ eller kirkelig art, kun “nødvendig musikk”. Spørsmålet er om stadsmusikanten i det hele tatt ble brukt i kirkelig sammenheng i slutten av 1820-årene, eller om harmonistene helt hadde overtatt denne funksjonen når det var behov for instrumental assistanse i kirkelig sammenheng. Kirkene betalte lønn så lenge embetet besto (se nedenfor), hvilket må ha betydd at en eller annen form for kirkelig medvirkning fant sted. Den kan ha vært begrenset til tårnblåsing. Ved Claus Fastings begravelse i 1792 ble det blåst koraler fra kirketårnet.³⁴ Også i 1809 må dette ha vært vanlig (se beskrivelsen av Hans Krohns begravelse i Nykirken i kap. 8).

32. BBA. Magistratens arkiv. Journalsaker. Boks 145, 1829, brev fra Schlossbauer av 29.09.1829, jnr. 937/1829.

33. Instruksen var kopiert 2. oktober 1829 og sendt fra politimesteren i Bergen til magistraten, hvor den var blitt vedlagt brevet fra Schlossbauer, jnr. 937/1829. Den må ha blitt videreformidlet til ham.

34. Sagen 1837, s. 80. Her står det riktignok at sørgemusikken fra tårnet ble “foranstaltet af det musicalske Academies Medlemmer”.

Det er mulig skikken holdt seg i en eller annen form så lenge stadsmusikantembetet besto i Bergen, sannsynligvis enda lenger. Ifølge Lindhjem spilte en messingkvartett av militærmusikere koraler fra kirketårnet i alle kirkene ved de store høytidene i begynnelsen av 1900-tallet, og Wiesener hevder at det fremdeles i begynnelsen av 1940-årene var vanlig med hornmusikk fra kirketårnene etter gudstjenesten ved de samme høytidene.³⁵

Schlossbauer hadde flere permisjoner i sin tjenestetid. Sommeren 1833 reiste han til Altona, og fløylisten Braase ble konstituert vikar (om Braase, se kap. 11). Senere søkte han om å bli i Altona over vinteren på grunn av hustruens dårlige helsetilstand. Dette ble innvilget fordi Braase ikke hadde noe imot at konstitusjonen ble forlenget. I mars 1834 var han tilbake.³⁶

I august 1836 søkte han om å foreta “en nødvendig og uopsættelig Reise til Stavanger”. Dette dreide seg om et kortere opphold, som han formodentlig ville tjene godt på: “[...] og da jeg, saafremt jeg ikke inden 8te Dages Forløb, foretager samme, seer et i min nærværende Stilling alt for føleligt Tab imøde.” Han hadde sørget for at tjenesten i hans fravær kunne betjenes av “Herr Musicus Evers, der som min forhenværende Svend nøie er bekjendt med alt til mit Embede henhørende”.³⁷ I 1836 var han sannsynligvis ansatt som militærmusiker i byen. Det er grunn til å tro at søknaden ble innvilget, for Evers ble senere funnet kvalifisert til å fungere i embetet. Høsten 1837 søkte Schlossbauer permisjon for hele vintersesongen. Han hadde fått tilbud om engasjement ved teatret i Trondheim. Søknaden ble begrunnet med at kommende vinters inntekter i Bergen ville bli “ubetydelige”, fordi det sannsynligvis ikke ville “gives Forestillinger af noget som helst Selskab [hverken det harmoniske eller det dramatiske] i indeværende Saison”. Han foreslo nok en gang Evers som vikar, og dette ble godkjent 23. oktober.³⁸ Samme dag ble han konstituert, og 4. november kunngjorde Schlossbauer “at musikus C. Evers [...] har overtaget de mig som stadsmusikus paahvilende forretninger”.³⁹ Da dette skjedde, hadde imidlertid direksjonen i selskapene *Harmonien* og *Den gode Hensigt*, som begge var flittige brukere av statsmusikantens tjenester, allerede sendt brev til magistraten og protestert mot konstitusjonen av Evers:

35. Lindhjem 1916, s. 333/334 og Wiesener 1943, s. 94.

36. BBA. Magistratens arkiv. Journal nr. 5, 1832–1833; Journalsaker. Boks 162, 1833, brev fra Schlossbauer av 17.08.1833, jnr. 1259/1833; Journal nr. 6, 1833–1835, jnr. 1259/1833; Kopibok nr. 26, 1833–1834, lnr. 1000/1833, jr. 1259/1833; Journalsaker. Boks 164, 1834, brev fra Schlossbauer av 05.03.1834, jnr. 351/1834.

37. BBA. Magistratens arkiv. Journalsaker. Boks 176, 1836, brev fra Schlossbauer av 12.08.1836, jnr. 894/1836.

38. BBA. Magistratens arkiv. Journalsaker. Boks 181, 1837, brev fra Schlossbauer av 19.10.1837, jnr. 987/1837; Kopibok nr. 28, 1836–1838, lnr. 1272/1837, jnr. 987/1837.

39. Etter Wiesener 1943, s. 114.

Da man har bragt i Erfaring, at imedens Stadsmusicus Schlossbauer er fraværende paa et Engagement i Trondhjem, har den ærede Magistrat constitueret i dennes Sted, Een der for nærværende Tid er ansat som Hoboist ved det militaire Musikcorps ved Navn Evers. Vi tillade os i den Anledning at henlede den ærede Magistrats Opmærksomhed paa, at i den Stilling som bemeldte Evers for nærværende staaer som underordnet militair Person og saaledes aldeles afhængig af sine Foresattes Commando, kan man ingenlunde vente, at han med Sikkerhed og den fornødne Øvelse kan iagttage de Forpligtelser der paaligger ham med Hensyn til Anskaffelsen af rekvireret Musik, i hvilken Anledning der lettelig kunde opstaae Ubehageligheder der vilde forstyrre den tilsigtede selskabelige Fornøielse.

Dertil kommer ogsaa en ikke saa uvigtig Omstændighed, nemlig: at bemeldte Evers hvis underordnede Stilling kan ansees lige med hans øvrige Medspillende, heller ikke hos disse kan sætte sig i den tilbørlige Respect, naar noget var at udsætte paa den Musik der blev opvartet med, og hvis Pligt det da var hans som Stadsmusicus at søge forbedret. Som Directeurer for 2de af Byens Selskaber "Harmonien" og "Den gode Hensigt", have vi ofte Anledning at komme i Berørelse med Byens Stadsmusicus, det maa derfor blive os tilladt ved Foranførte at anbefale denne Sag til den ærede Magistrats nærmere behagelige Overveielse; idet vi tillige maa udtale Ønsket om, at da bemeldte Evers⁵ Constitution er ham midlertidig overdraget, og som Følge deraf kan entlediges, naar uforudseede Omstændigheder gjør saadant nødvendigt, at Cantor Schedevy maatte i Schlossbauers Fraværelse blive overdraget Constitutionen som Byens Stadsmusicus; hvortil han har erklæret sig at være villig, da man i ham vil finde en duelig og paalidelig Mand, som i alle Dele vil opfylde enhver billige Fordring.⁴⁰

På denne tiden hadde Ferdinand Giovanni Schediwy vært en sentral skikkelse i byens musikk-liv i mer enn ti år (se kap. 8–11). Forsøket på å sikre selskapenes og Schediwys interesser ved å få ham engasjert i stedet førte frem. Magistraten forlangte garanti fra Evers om han ville kunne utføre stadsmusikanttjenesten uten å komme i kollisjon med sine militære plikter, men en slik garanti kunne han ikke gi. Konstitusjonen ble derfor trukket tilbake, og Schediwy ble konstituert i stedet med pålegg om å underrette byens innbyggere i Adresseavisen, hvilket skjedde 25. november.⁴¹ Ifølge Wiesener ble Schediwy "kort tid derefter fast ansat i stillingen" fordi Schlossbauer ikke vendte tilbake,⁴² men dette stemmer ikke. Han kom tilbake høsten 1838 og var stadsmusikant til embetet ble nedlagt.⁴³ Wieseners påstand om at Schediwy var byens siste stadsmusikant er altså ikke korrekt. Denne feiltagelsen er imidlertid gjengitt flere steder, bl.a. i Berg og Mosbys bok om musikk-selskapet *Harmonien* (1945), *Norges musikk-historie* (2000) og i Herresthals artikkel om Schediwy i Trolldhaugens skriftserie (2000).⁴⁴

40. BBA. Magistratens arkiv. Journalsaker. Boks 181, 1837, brev fra direksjonene i *Harmonien* og *Den gode Hensigt* datert 01.11.1837, jnr. 1054/1837.

41. BBA. Magistratens arkiv. Kopibok nr. 28, 1836–1838. Brev til Evers av 13.11.1837, lnr. 1370/1837, jnr. 1054/1837, brev til Schediwy, lnr. 1372/1837, jnr. 1054/1837, og orientering til Schlossbauer, lnr. 1371/1837, jnr. 1054/1837. BA. 25.11.1837.

42. Wiesener 1943, s. 114.

43. "[...] den 13de Sepbr [1838] Brev fra Kantor Schedevy af Gaars Dato hvorved Constitutionen paa Grund af Schlossbauers Tilbagekomst remitteres." Jf. BBA. Magistratens arkiv. Journal nr. 8, 1837–1839, jnr. 1183/1837.

44. Adolph Berg 1945, s. 23; Vollsnes 2000, s. 182 og Herresthal 2000, "Ferdinand Schediwy og tsjekkerne i norsk musikk-liv", s. 47.

Etter at konsertene i det harmoniske selskap opphørte i slutten av 1830-årene (se kap. 11), ble det trolig mindre attraktivt for Schlossbauer å bli boende i byen. I desember 1839 søkte han den ledige stadsmusikantstillingen i Christiania og ba om attest med hensyn til sin “Duelighed og Orden i Udførelsen af de Pligter der paahviler mig som Stadsmusicus i Bergen”. Magistraten meldte tilbake at “saavidt den bekjendt har Stadsmusicantposten under Hr Schlossbauer været vel betjent”.⁴⁵ Han fikk imidlertid ikke stillingen.⁴⁶

Jeg har ikke funnet flere permisjonssøknader fra Schlossbauers side. Han innehadde embetet i årene fremover,⁴⁷ men hadde flere fravær. I 1843 annonserte han i Adresseavisen at militærmusiker Sevald skulle vikariere mens han var på reise til Hamburg, muligens for å hente instrumenter for salg (se nedenfor).⁴⁸ Senere på året var han tilbake og annonserte et utmerket piano fra utlandet, som han ville “lade bortspille ved Kegler”.⁴⁹ Antagelig reiste han fra byen for godt i 1845. Domkirkens regnskap viser at han dette året fikk utbetalt lønn for 3/4 år, dvs. 12 speciedaler (spd.). Lønn for resten av året ble i 1846 utbetalt til militærmusiker Sevald, som var konstituert til og med 1847.⁵⁰ For 1848 ble det ikke utbetalt lønn.⁵¹ Schlossbauers familie ble igjen i Bergen. 8. oktober 1847 ba madam Schlossbauer om skriftlig bekreftelse på om hun kom til å nyte godt av inntekten av stadsmusikantembetet kommende vinter.⁵² Muligens var det allerede besluttet at embetet skulle nedlegges. Hun fikk ingen forsikring fra magistraten, derimot fikk hun noen uker senere til gjennomlesning to skriv, ett fra Sevald, hvor han forklarte hvorledes inntektene i hans konstitusjonstid hadde vært fordelt mellom ham selv og henne, og ett fra sogneprest Ellerhusen og kandidat Bredahl, som redegjorde for andre forhold. Det har ikke vært mulig å finne ut hva som skjedde med Schlossbauer, men det er temmelig sikkert at han ikke døde i Bergen,⁵³ og han sa ikke opp stillingen. I motsetning til tidligere stadsmusikanter beholdt hverken han eller Perschy embetet til sin død. Det faktum at begge reiste fra

45. BBA. Magistratens arkiv. Journalsaker. Boks 191, 1839, brev fra Schlossbauer av 16.12.1839, jnr. 1108/1839; Kopibok nr. 29, 1838–1840, Inr. 1718/1839 jnr. 1108/1839.

46. *Norges musikkhistorie*, bind 2 (2000) er inkonsekvent med hensyn til når stadsmusikantembetet i Christiania ble avviklet. På s. 64 står det at Roverud var stadsmusikant fra 1828 (etter Groth) og til sin død. Roverud døde i 1850. Ifølge s. 239 var embetet i Christiania ledig i 1839, og det ble nedlagt året etter. Sammenholdt med opplysningene ovenfor (Schlossbauers søknad) er det siste trolig korrekt.

47. Ved begravelsen av en datter i november 1845 ble fars stilling angitt som “stadsmusikus”. Jf. DA. *Begravde i Bergen 1816–86*. 24.06.2003.

48. Albrechtson: *Musikalsk Veiviser*. Ms. 655, s. 1/2.

49. *Ibid.*, s. 2.

50. Konstitusjonen av Sevald ble kunngjort i Adresseavisen nr. 65 for 1845, jf. *ibid.*, s. 6.

51. SAB. Bjørgvin stiftsdireksjon. Journalsaker. Domkirkens regnskap 1845, 1846, 1847 og 1848. Siste året var “Stadsmusicus Schart” angitt, men overstrøket, dessuten “Schlossbauer, udgaaet”, også overstrøket. Om Schart i det hele tatt fungerte, er ikke mulig å fastslå med sikkerhet.

52. BBA. Magistratens arkiv. Journal nr. 12a, 1847–1850, jnr. 1028/1847.

53. Søk i digitalarkivet under dødsfall har vært negativt. Omtalen av hustruen tyder heller ikke på at hun var blitt enke.

byen indikerer kanskje at det på 1800-tallet ikke var mulig å ha et levebrød som stadsmusikant i Bergen, og det til tross for at de begge hadde flere ben å stå på økonomisk (se nedenfor). Andre faktorer kan imidlertid også ha ført til at de valgte å forlate byen.

I Schlossbauers tilfelle kan det muligens ha hatt sammenheng med situasjonen i det harmoniske selskap. Som nevnt tidligere opphørte konsertene helt i slutten av 1830-årene. I 1844 ble et nytt selskap stiftet: *Det Philharmoniske Selskab*, som ga interne musikalske “soiréer” etter samme prinsipper som i det gamle selskapet. Schlossbauer ble ikke engasjert som konsertmester, og det er uvisst om han i det hele tatt var ansatt.⁵⁴

Svenner og læregutter

Tidligere hadde det vært vanlig i Bergen at svenner overtok embetet når mestermusikanten døde. Dette skjedde imidlertid ikke i 1789, og heller ikke i 1806 og 1829. At svenner ikke maktet å kvalifisere seg for å overta som mester, kan betraktes som ett av flere tegn på et system som var i ferd med å gå i oppløsning. Hvem som var svenner og læregutter er heller ikke lett å finne ut av, fordi ingen kontrakter er bevart, og det som finnes av opplysninger er tilfeldig (jf. kap. 2).

For håndverkere generelt var det tidligere vanlig at hver mester hadde én svenn, men utover på 1800-tallet gikk utviklingen i retning av at enkelte mestere fikk flere svenner og læregutter og utvidet markedet.⁵⁵ Antall stadsmusikantsvenner er ofte vanskelig å avgjøre, fordi begrepsbruken var flytende. Som nevnt i kap. 2 var det i Danmark før 1800 mest vanlig at hver mester-spillemann hadde én svenn og flere læregutter. Sannsynligvis hadde stadsmusikanten i Bergen vanligvis også én svenn tidligere, jf. folketellingen i 1801 (kap. 2). Etter Rødders død høsten 1806 ble det inngått avtale i det harmoniske selskap med tre av hans “Svende”: Pheiler, Niels Erichsen og Martinus Erichsen (se kap. 9). Trolig var kun Pheiler svenn, de øvrige drenger eller læregutter, men forholdene kunne også ha endret seg siden 1801.⁵⁶

Niels Erichsen, som var Ole Bulls første fiolinlærer, ble i andre sammenhenger omtalt som svenn, noe som kan tyde på at Perschy kanskje hadde flere. Da Erichsen i 1812 giftet seg med Anna Helena Hellemund, ble stilling oppgitt som “ungkarl musikantsvend”. Hvor lenge han fortsatte som svenn er vanskelig å si. I folketellingen for Bergen i 1815 sto han oppført som

54. De første tre årene hadde fiolinisten August Fries fra Holstein den musikalske ledelsen. Han kom til Bergen med sin bror Wulf Fries og A. Drewes i 1842 og ga konserter. Alle tre ble senere ansatt i orkestret. Jf. Adolph Berg 1945, s. 159–175 og Mosby 1945, s. 186.

55. Sejersted 1978, s. 211.

56. Da Martinus Erichsen giftet seg i 1805 med Catharina Elisabeth Losse, ble yrke oppgitt til “musicantsvend”. Han fikk to døtre, i 1806 og i 1808, siste gang med yrke angitt som “bortreist musikanter”. DA. *Døypete i Bergen 1668–1815*. 16.06. og 20.06.2003.

“Musicus”, hvilket *kan* tyde på at han da ikke lenger var i Perschys tjeneste. Søk i 1815-tellingen for Bergen gir kun ett treff på musikantsvenn, nemlig Pheiler. Erichsen bodde på dette tidspunktet i 22. rode nr. 2 med hustru og to barn. Ved dåpen av disse to i 1812 og 1814 ble imidlertid fars yrke oppgitt som “musikantsvend”. Han kan ha sluttet hos Perschy omkring 1814/15. Ved dåp av barn i 1822, 1824 og 1827 ble yrke oppgitt som “musikant” og “musicus”. Erichsen døde i 1851, 79 år gammel og må ha vært født i 1772.⁵⁷

Etter at han sluttet i stadsmusikantens tjeneste forsøkte Erichsen å livnære seg som privat musikk lærer på egen hånd. Mellom 1825 og 1831 annonserte han jevnlig i Adresseavisen og tilbød undervisning mot billig betaling på fiolin, bratsj, fløyte, obo, gitar og sitter. Bredden vitner om en kompetanse basert på det gamle stadsmusikantidealet. I stedet for å være lønnet musiker i det harmoniske og det dramatiske selskaps orkester, valgte han å bli vanlig medlem med status som liebhaver og gjorde en aktiv innsats i mange år uten betaling. Han levde imidlertid i svært fattige kår og ble et par ganger hjulpet økonomisk av det dramatiske selskap (se kap. 10).

Gottfried Pheiler var som allerede nevnt konstituert stadsmusikant før Perschys ankomst til byen. I november 1806 kunngjorde han dette i Adresseavisen, til opplysning for dem som hadde behov for hans tjenester, og til advarsel for dem som kunne tenkes å gå ham i næringen.⁵⁸ Han vikarierte også for Perschy i 1817, da denne var på reise.⁵⁹ Pheiler hadde trolig bakgrunn som militærmusiker (se fotnote 61). Navnet tyder på at han var tysk, og han må ha kommet før 1801. Han fortsatte som svenn under Perschy og forsøkte å supplere inntektene ved å gi undervisning, jf. annonse i Adresseavisen i 1808: “Undertegnede ønsker at give Information paa alle Sorter Instrumenter, for billig Pris, i mit Logi paa Hiørnet af store Altona. Musikus G. Pfeiler.”⁶⁰ Han hadde altså den tradisjonelle brede kompetansen og kunne undervise på mange forskjellige instrumenter.⁶¹ Adressen viste at han fremdeles bodde i sin avdøde svigerfars hus og ikke sammen med mestermusikanten. Det gjorde han heller ikke ved neste stadsmusikantskifte

57. DA. *Vigde i Bergen 1663–1816*. 20.06.2003; *1815 Census for Bergen*. 16.06.2003; *Døyppte i Bergen 1668–1815*. 16.06.2003; *Døppte i Bergen 1815–1894*. 16.06.2003; *Begravde i Bergen 1816–86*. 16.06.2003.

58. Etter Wiesener 1943, s. 113.

59. BA. Nr. 31, 1817, gjengitt i Albrechtson: *Musikalsk Veiviser*. Ms. 642, s. 52.

60. BA. 24.12.1808.

61. Det samme bekreftes av Iver Christian Moe: “Gothfried Phejler var desverre som saa mange andre (Musikere) et skøbeligt [sic] Menneske, men var desuden en stor Practikus. Han kunde spille alle de Instrumenter som vi dengang havde, saavidt han kjændte Grebene, og underviste deri, undtagen Fløite, men Violin, Violoncel og Contrabas, ja der var han godt hjemme. Saa blæste han ikke daarligt Trompet, han havde lært dobbelstødet, for han havde faret fra Kjøbenhavn paa Ostindien med et stort Orlogsskib, og der havde Fyren lært adskilligt”. Når noe var vanskelig på trompet i orkestret, ønsket overlærer Bohr at Pheiler skulle spille det. Han hadde også bygget flere fioliner og to celloer. Jf. Iver Christian og Ivar Moe. *Kommentarer til Peder Bangs notebok*, Nasjonalbiblioteket Oslo, Ms. 294c, eske 35, s. 44–46.

i 1829, da han ble konstituert mens Schlossbauer var i Tyskland for å hente sin familie. Samme dag som magistraten underskrev brevet om konstitusjonen kunngjorde han:

Da jeg af den høie Magistrat her i Bergen er ansat som constitueret Stadsmusikant; saa er det jeg herved ærbødigt anbyder min Opvartning for det ærede Publikum, som attraaer Musik, med Forsikring om hurtig og nøiagtig Opfyldelse af mine Pligter. G. Pfeiler. Boende i Knøsesmuget.⁶²

Folketellingen av 1815 viser også at Perschy og Pheiler hadde forskjellig adresse. Digitalarkivet har for øvrig flere biografiske opplysninger om Perschy.⁶³

I motsetning til begynnelsen av århundret utgjorde svenner og læregutter ikke lenger en del av mesterspillemannens husholdning. Dette tyder også på at det gamle tette bånd mellom stadsmusikanten og hans ansatte var i ferd med å gå i oppløsning. Denne utviklingen fortsatte. I 1830 annonserte Schlossbauer at han ønsket å leie to eller tre værelser “samt Spise og Opvartning for tvende Svende, som snart ventes hertil”.⁶⁴ Svensnene kom fra Tyskland, og de skulle ikke bo i hans hus. Tidligere hadde de delvis vært rekruttert lokalt, i hvert fall læreguttene, men folk i Bergen eller omegn kan ikke ha vært gode nok for Schlossbauer: “For at bidrage hva jeg formaaer til at forbedre Dansemusikken her i Byen, hvormed man hidtil ikke har yttret sig tilfreds, har jeg forskrevet et par duelige Svende fra Tyskland.”⁶⁵ Selv om felles husholdning ikke lenger var vanlig, varte likevel selve ordningen med mesterspillemann, svenner og læregutter ved. Det tradisjonelle opplæringsforholdet dette innebar ser likevel ut til å ha vært under gradvis avvikling. Da Schediwy ble konstituert i 1837, kunngjorde han følgende:

Ved overtagelsen af stadsmusicusposten her i staden, kom jeg i erfaring om, at der maaskee undertiden vil mangle paa subjecter for tilfredsstillende at kunne opfylde de requisitioner, der i løbet af vinteren vil indløbe til mig om musik ved baller og assambler. Enhver, der maatte ønske ved deslige leiligheder at assistere, mod sædvanlig godtgjørelse, vil snarest mulig melde sig hos Schediwy.⁶⁶

Dette dreide seg om ansettelse og ikke svenne- eller læreguttkontrakter i tradisjonell forstand. Kunngjøringen var besynderlig også fra en annen synsvinkel. Normalt ville han som konstitu-

62. BA. 16.05.1829.

63. Da han døde i 1842, ble stilling oppgitt som “musiker”. Han bodde i Domkirken menighet, var 69 år gammel og må ha vært født omkring 1773. Han giftet seg med Rødders datter Anne Martine i 1805. Samme år fikk de en sønn, nok en sønn i 1808 og i 1812 en datter. Folketellingen for 1815 viser at han bodde med de to yngste barna, men uten hustru og den eldste sønnen i rode 18 nr. 38 i Domkirkesognet, yrke “Musikant Svend”. Kanskje var han enkemann på dette tidspunktet. Det er ikke mulig å fastslå hvor lenge han var i Schlossbauers tjeneste, men det kan ha vært livet ut. 20 Jf. DA. *Begravde i Bergen 1816–86*, 24.06.2003; *1801-telling for 1301 Bergen*, 23.06.2003; *Vigde i Bergen 1663–1816*, 20.06.2003; *Døypte i Bergen 1668–1815*, 16.06 og 20.06.2003; *1815 Census for Bergen*, 09.02.2005.

64. Ibid. 10.07.1830.

65. BBA. Magistratens arkiv. Journalsaker. Boks 149, 1830, brev fra Schlossbauer av 17.11.1830, jnr. 2182/1830.

66. Gjengitt i Wiesener 1943, s. 115.

ert ha overtatt Schlossbauers personale. Kanskje handlet det i dette tilfellet om engasjement av ekstramusikere.

I tillegg til de få svenner som er omtalt her har jeg funnet spredte opplysninger om enkelte andre. I 1808 annonserte en Martin Ludvig Voigt undervisning på fiolin. Tre år senere underkrev han seg i en ny kunngjøring som “Tjenstgjørende Musicant-Svend”.⁶⁷ Her ba han om hjelp til å få fatt i en utenlandsk arv som var tilfalt ham, noe som kan tyde på at han hadde utenlandsk (tysk?) opphav. Da han døde i 1814, ga Adresseavisen en karakteristikk av den “forhen værende Musicantsvend og Artist her i Byen”, som “ved sine fortryllende Toner” bidro til å forskjønne tilværelsen for mange, men som døde i fattige kår:

Læser! du, som ikke kjendte ham nøie, hør og erkjend hans Værd. [...] Alt mislykkedes for ham; kun ikke hans Bestræbelser for at udvikle sit musikalske Talent. I Dandsekonsten vil man vanskelig finde hans Lige; ofte morede han muntre Gjester med en Hornpipe, som han dandsede uforlignelig.⁶⁸

Aldri tidligere var en musikantsvenn blitt lignende omtale til del. I 1825 døde en annen musikantsvenn, Rasmus Jens, 35 år gammel.⁶⁹ Nok en svenn, Frantz With (trolig tysk), fikk et “uekte” barn i 1831.⁷⁰ Evers, som senere ble militærmusiker, er allerede nevnt. I 1832 ble en av Schlossbauers svenner ved navn Schart engasjert i det dramatiske selskaps orkester (se kap. 10). Dette var Carl Schart fra Bøhmen. Ifølge Mosby var han en av dem som ble engasjert av Schlossbauer i 1830.⁷¹ Schart ble boende i Bergen til sin død og gjorde seg bemerket som musiker og komponist.⁷² Hans virke faller imidlertid utenom tidsrammen for avhandlingen.

Privilegiet

Fra århundreskiftet hadde stadsmusikanten kun monopolet i byen å forsvare. Både Perschy og Schlossbauer hadde likevel problemer med musikere som krenket privilegiet, men omfanget er vanskelig å avgjøre uten nærmere undersøkelser i politi- og rettsarkivene. Noe vet vi likevel. Flere kunngjøringer i Adresseavisen i årene 1817 og 1818 viser at Perschy på denne tiden ble utsatt for “fuskere”. I oktober 1817 rykket han inn følgende kunngjøring to ganger:

Da adskillige af denne Byes Publicum formodentlig ikke veed at jeg allene er Stadsmusikant heri Byen, men henvender sig til uvedkommende, baade til Brylluper og adskillige Lystigheder, saa

67. BA. 30.01.1808 og 10.08.1811.

68. BA. 19.02.1814. Han ble begravet 7. januar. Digitalarkivet. *Døde i Bergen 1668–1815*. 05.03.2004. Han var 50 år gammel da han døde.

69. DA. *Begravde i Bergen 1816–86*. 16.06.2003

70. DA. *Døpte i Bergen 1815–1894*. 20.06.2003.

71. Mosby 1945, s. 202.

72. Bl.a. ga han ut *8 norske Slaatter for Hardangerfele*. Han skal også ha vært korinstruktør i *Harmonien*, jf. Berg og Mosby 1945, s. 202 og 312. Schart fikk tre barn, i 1836, 1837 og 1841, og yrket ble ved dåpen av disse oppgitt som “Musiklærer”. Han var født i 1807 og døde i 1883, da med yrkesangivelse “organist”. DA. *Døpte i Bergen 1815–1894*. 24.06.2003 og *Burials in Bergen 1881–1911*. 10.11.2003.

advarer jeg enhver, baade de Spillende og de som tager dem til Opvartning, at henvende sig først til mig, for at undgaae alle Ubehageligheder, som for Efter tiden paa det nøjeste skal blive efterseet.⁷³

Konkurrentene kan imidlertid ikke ha latt seg avskrekke særlig lenge. Året etter gjorde han et nytt forsøk på å håndheve privilegiet, og nå var advarslene tydeligere:

Musik til Baller og ved andre Leiligheder kan allene bestilles og erholdes hos mig; men dersom nogen uden min Tilladelse musicerer for Penge, maa baade de der bruge deslige Musicantere, saavel som Musicanterne selv vente at blive tiltalte til Bøder og Straflidelse; I øvrigt tilkjendegives, at jeg formedelst adskilligt indtruffen Misbrug med Fribilletter til Musikanterne, har seet mig nødsaget til at indskrænke Antallet af disse Billetter. Perschy, Stadsmusikus, boende i Hollændergaden i 20de Rode No. 19.⁷⁴

Både de som bestilte musikk av “fuskere” og disse selv var med andre ord hjemfalne til straff. Siden håndverksprivilegiene generelt var i ferd med å gå i oppløsning, er det sannsynlig at problemene med konkurrerende dansemusikere ble større etter hvert. Hva de omtalte fribilletter dreide seg om i dette tilfellet, vet jeg ikke. Kanskje hadde musikantene fått tildelt fribilletter ved offentlige dansearrangementer. Noen år senere, i 1823, viser en ny kunngjøring fra Perschy at militærmusikere utgjorde noen av konkurrentene:

Da jeg er kommen i Erfaring om, at Hoboister og andre Uvedkommende uden mit Vidende opvarter med Musik ved Bryllupper og andre Dandsefornøielser; saa advares herved alle og enhver som ønsker Musik, desangaaende at henvende sig til mig, da de i manglende Fald desuagtet vil blive afkrævet den mig for Musiken tilkommende Betaling, hvorfor ingen anden Qvitering gjelder end min egen som Stadsmusikant, baade ifølge min Bestalling og de desangaaende ved Commissionen indgaaende Forliger, hvortil jeg henholder mig som ene berettiget at opvarte med Musik her i Byen.⁷⁵

Stadsmusikanten hevdet altså sin rett til å kreve betaling også når andre hadde spilt i stedet for ham. Militærmusikerne forsvarte seg med at de hadde tillatelse til å spille innendørs for betaling når flere optrådte sammen, ikke bare for offiserer, men også for andre “rangpersoner”:

Til Svar paa Hr. Stadsmusikant Perschys saa ofte i Aviserne gjentagne Indrykkelse, betræffende: at vi som Hoboister skulde have fornærmet ham ved at spille for Uvedkommende, tjener herved til Efterretning saavel for Publicum som ham: at efter det Kongelige Justits-Departements Resolution af 31 October d.A. bekjendtgjort gjennem det norske Generalauditorialt [sic] under 4de November f.A. ere alle militaire Hoboister berettigede til flere samlede at give Musik for Betaling, ei allene hos alle Militaire af Landetaten, men endog hos andre Rangpersoner, dog alt i disses egne Huse eller Logier. Paa egne og øvrige Hoboisters Vegne. John Nielsen Bache. Anders Pedersen Grøndal.⁷⁶

Generalauditørens rundskriv av 4. november 1823 viser at militærmusikerne hadde rettigheter som i praksis innebar en statlig undergraving av stadsmusikantens monopol, og rettighetene

73. BA. 04.10 og 11.10.1817.

74. Ibid. 17.10.1818.

75. Ibid. 29.10.1823. Jeg har undersøkt protokollene til Bergens forlikskommisjon fra 1823 tilbake til Perschys ankomst til byen, men ikke funnet noen forlik som handlet om stadsmusikantens privilegium, derimot ett som viser at Perschy også drev utleie av værelser. Jf. SAB. Bergens forlikskommisjon. Forliksprotokoll nr. 5, 1813–1817, fol. 1049, lnr. 14, 13.01.1817.

76. Ibid. 26.11.1823.

gikk langt tilbake i tid.⁷⁷ Han måtte finne seg i å konkurrere med militærmusikere om dansemusikk og musikk til underholdning ved festligheter i private hjem for rangspersoner, dvs. personer som hørte hjemme i de ulike rangklasser, og for militære offiserer. Tillatelsen gjaldt imidlertid kun ordentlige “houtboister” og ikke andre militære som spilte noe instrument, og de måtte være flere sammen. Privilegiet var egentlig svekket ved en form for legalisert konkurranse og betydde i praksis reduserte inntekter for embetet. Stiftamtmanden var pålagt å informere stadsmusikanten om militærmusikernes rettigheter, men Perschy kunngjorde i et nytt innlegg i Adresseavisen 6. desember at han kjente til dem fra før: “At jeg, som Houtboisternes nærmeste foresatte, maatte være vidende om ovennævnte Bestemmelser, førend de i Avisen No. 69, d. A. gave Publicum og mig et Udtog af samme, er en Følge af min Embedsstilling som Stadsmusicus.”⁷⁸ Problemet var at bestemmelsene ikke ble fulgt, enten ved at enkeltmusikere ble engasjert, eller ved at flere militærmusikere tok på seg oppdrag uten stadsmusikantens vitende hos personer som hverken var militære eller rangspersoner, eller ved at flere militære som ikke var oboister spilte mot betaling for offiserer, rangspersoner eller andre private, eller ved at “aldeles Uvedkommende [...] gjøre Musik ved forefaldende Lystigheder”.⁷⁹ Perschy ba dessuten om å bli underrettet av dem som var berettiget til å engasjere militære oboister. Uttalelsen om at Perschy var militærmusikernes nærmeste foresatte er interessant. Den tyder på at de ble engasjert av ham til ulike oppdrag og var kanskje ytterligere et tegn på at det gamle systemet med svenner og læregutter var i ferd med å gå i oppløsning. Norske stadsmusikanter var for øvrig ikke alene om å ha problemer med militærmusikere. I Danmark var det f.eks. årelange konflikter mellom de to gruppene.⁸⁰

77. “Til Den Bergenshusiske Infanterie Brigade. I Anledning af en Forespørgsel om hvorvidt musikkyndige Militaire vare berettigede til at spille for Penge, fandt Generalauditoriatet fornødent at forestille det Kongelige Justits- og Politie-Departement: at ved at sammenholde Forordningen af 10de Marts 1725 2. Afd. N. 11 og Forordningen af 20de Marts 1739 med Rescriptet af 7de Juli 1741 maatte det formentlig antages lovbestemt: at militaire Houtboister ere berettigede til flere samlede at gjøre Musikk for Betaling ei alene for alle Militaire af Landetaten, men endog for andre Rangspersoner, dog alt i disses egne Huse eller Logier, og at andre Militaire som ikke ere Houtboister men Underofficerer og Menige, og som forstaar at spille noget Instrument, ere berettigede til enkeltvis at spille dette for Betaling for Militaire af Landetaten, men derimod verken i Selskab med andre og eiheller for andre Rangspersoner, hvilket kun er Houtboisterne forbeholdt. Det Kongelige Departement har under 31te f.M. hertil svaret: at det aldeles bifaldt General-Auditoriatets Mening, og har tilkjendegivet saadant for de Overøvrigheder i hvis Jurisdiction findes Kjøbstæder hvori Stadsmusicanter ere ansatte, og anmodet dem om at bekjendtgjøre samme for Vedkommende. Dette unnlader Generalauditoriatet ikke tjenstligt at meddele den ærede Brigade til behagelig Underretning. Generalauditoriatet, Christiania den 4de November 1823.” SAB. Rundskriv fra Generalauditøren.

78. BA. 06.12.1823.

79. Loc. cit.

80. Koudal 2000 og Villads Christensen 1916.

Perschy var heller ikke den eneste som hadde problemer med å håndheve privilegiet. Også Schlossbauer forsøkte å beskytte sine rettigheter. I november 1830 søkte han om takstøkning for dansemusikken og viste bl.a. til følgende:

Da det for mig er til ubodelig Skade, naar Vedkommende, der bruge Musik enten i Bryllupper, Dandselaug eller ved andre Leiligheder, engagerer private Musikantere dertil, uden at henvende sig til mig, og paa denne Maade gaae mig forbie i min lovlige Næringsvei, enten fordi disse Musikantere, der da tildeels ere Haandværkssvende og have en anden Næringsvei, lade sig affinde med en billigere Betaling end den for mine Svende fastsatte, eller fordi, som undertiden er Tilfældet, alle mine faste Svende allerede ere engagerede: saa er jeg saa fri at bede den respective Magistrat gunstigst fastsætte en Mulct af 2 [skillingstegn] til mig for Enhver, der uden at være kommen overeens med mig derom lader sig engagere som Musikant til Dands, i Brylluper eller ved andre Leiligheder, og at det maatte blive mig tilladt at citere enhver Saadan for Politiretten.⁸¹

Her fremkommer det at Schlossbauer hadde flere svenner. Han ba også om å få vite hva hans privilegier som stadsmusikant besto i, og fikk til svar:

[...] at Magistraten for Tiden ikke finder nogen Anledning til at fastsætte nogen Taxt for den ommeldte dandsemusik, at det maa overlades til dem ved Retten at omlægge [sic] Sag mod Personer som præjudicere dem i deres Næringsvei og at det er Magistraten ubekjendt, at Stadsmusicanten i Bergen er forundt nogen Prevelegier [sic] naar undtages en Bevilling af 22de Septbr 1686 [...].⁸²

Svaret er interessant av flere grunner. For det første avslo myndighetene å fastsette takstene. Å overlate dette til et mellomværende mellom “selger” og “kjøper” hadde også vært praksis tidligere, jf. instruksen av 1780 (“billig Betaling”). For det andre ville magistraten heller ikke gripe inn mot personer som spilte til dans ulovlig eller fastsette mulkt for dem som forbrøt seg mot stadsmusikantens monopol. Overtredelser hadde også fra gammelt av vært underlagt politi og rettsvesen (jf. kap. 2). Når det gjaldt det siste punktet, var det mer enn merkelig at byens myndigheter ikke var klar over at nettopp eneretten var stadsmusikantens viktigste privilegium. Det mest forunderlige i magistratens brev var henvisningen til bevillingen av 1686, som Schlossbauer også kunne få utskrift av om han ønsket, og som han benyttet seg av. Magistraten ga inntrykk av at denne gjaldt fremdeles, noe som ikke var tilfelle. Det springende punktet her var bestemmelsen om enerett *både* i byen og i stiftet, men det siste var for lengst opphevet ved reskriptet av 1800, da musikkutøvelsen på landet ble frigitt.

Schlossbauer tolket brevet som om monolet fremdeles gjaldt både by og land, noe som fremgår av flere kunngjøringer i Adresseavisen våren 1831, hvor han advarte mot å få sine rettigheter krenket:

81. BBA. Magistratens arkiv. Journalsaker. Boks 149, 1830, brev fra Schlossbauer av 17.11.1830, jnr. 2182/1830.

82. BBA. Magistratens arkiv. Kopibok nr. 24, 1830–1831, s. 242, 31.12.1830, lnr. 2012/1830 jnr. 2182/1830.

Da jeg, ifølge Magistrats-Bevilling af 29de Septbr. 1829, er ansat som Stadsmusicus, og jeg saaledes, i Medhold af et Kongebrev af 22de September 1686, ene er berettiget til at assistere med Musik ved Bryllupper og andre offentlige Fornøielser, saavel i Bergens Bye som i Stiftet, saa vil jeg herved advare Alle og Enhver om, ikke at henvende sig til andre end mig, for ved saadanne Leiligheder at erholde Musik. Ligeledes advares Enhver om at erholde sig fra at assistere ved saadanne Leiligheder med Musik, med mindre mit skriftlige Samtykke hertil forevises. I manglende Fald nødes jeg til at drage enhver Uberettiget til Ansvar for Indgreb i mine Rettigheder.⁸³

Han gikk med andre ord aktivt inn for å håndheve monopolet i landområdene. Et nytt brev til magistraten i februar 1832 bekrefter dette. Etter egen oppfatning var han “uden Inskrænking” overdratt de rettigheter som fulgte stadsmusikantposten, som var grunnlagt på “ergangne Love og Anordninger”, dvs. det som var nedfelt i bevillingen av 1686. Ifølge denne “bleve de da værende Stadsmusicantere /: Instrumentister /: givet Rettighed at besørge Musik ved alle paafordrende Leiligheder, ikke alene i Bergens Bye men og i Stiftet /: da Amtet /: hvilken Rettighed formeentlig er overgaaet paa mig ifølge fornævnte min Beskikkelse, og hvad deraf maatte flyde, maa unægtelig henhøre til mine Lovbestemte Indtægter”.⁸⁴ Ved første øyekast så landområdene ut til å bli vanskelig å administrere, fordi han ikke kunne sende spillemenn “til stiftets fjernere Egne”, men etter nærmere overveielse presenterte han følgende forslag:

I et hvert Sogn er der i Almindelighed Nogle der afgive sig med Spil ved Bryllupper og andre Høitideligheder. En saadan som kunde ansees for den ordentligste [sic] og flinkeste kunde af mig under Navn af Pagter eller Forpagter overdrages Rettighed mod en billig aarlig Erstatning til mig at besørge al Musik i Sognet og dertil tage de fornødne Medhjælpere. Saadan en fik derved en Rettighed hvori ingen maatte prejudicere ham. Foruden at den mig derved tilkommende Indtægt paa denne Maade blev bragt i det rene, synes det og at et for det Almindelige tjenligt Gode derved opnaaedes. Der kunde f. Ex. ikke i Sognet holdes nogen Dands uden saadant anmeldtes for Pagteren og denne ved at besørge Musiken og deraf have sine Fordele kunde af Øvrigheden indskærpes at have vaagent Øie med at en anstændig Orden ved saadanne Samqvem fandt Sted og om Uorden skulle indtræffe da at anmelde samme.

Naar du [sic] den ærede Magistrat gundstigt ville til de høie Amter forestille Foranførte, med Anmodning at Samme igjen ville tilskrive vedkommende Landsmænd, at disse ville tilsige den eller de Personer som best fandtes skikkede til at overtage Forpagtningen, at saadanne maatte henvende sig til mig for at træffe en billig Overenskomst /: den jeg vist ikke skal ansætte høiere end den jo lempeligen kan erlægges /:, om Rettighed til at besørge al Musik i Sognet; ligesom jeg og skal meddele dem saadan Contract, der kan, sikkre dem for al Prejudice af Uvedkommende. Naar Sagen saaledes vorder fremstillet tviler jeg ikke paa at samme af Uvedkommende antages, og at de høie Amter gunstigen bidrager til, at skaffe den anførte Rettighed.⁸⁵

I virkeligheten var dette samme system som normalt ble praktisert tidligere når det gjaldt å håndheve privilegiet i landområdene i Norge, selv om ingen slike avtaler er funnet for stads-

83. BA. 05.03.1831.

84. BBA. Magistratens arkiv. Journalsaker. Boks 155, 1832, brev fra Schlossbauer av 08.02.1832, jnr. 310/1832. Som vedlegg fulgte avskrift av hans egen beskikkelse av 29.09.1829 og kongebrevet av 22.09.1686 som ga Poul Krøpelien og Rudolph Grip enerett i Bergen og på landet i Bergenhus amt.

85. Ibid., brev fra Schlossbauer av 08.02.1832, jnr. 310/1832.

musikantene i Bergen. Schlossbauer ba magistraten informere de ulike delene av amtet og gjennom disse få hjelp til å finne de personer som var best egnet til å fungere som forpaktere. Henvendelsen ble imidlertid avvist og besvart med “at Magistraten ikke kan befatte sig med denne Sag som aldeles privat. Hvorom han selv maa henvende sig til vedkommende Amter”.⁸⁶ Svaret kan tyde på at magistraten ikke var kjent med at privilegiet på landet var opphevet, men det kan også tolkes dithen at myndighetene ønsket å distansere seg i en sak som den anså uvedkommende for byen, siden monopolet ikke lenger omfattet landområdene. Om Schlossbauer forfulgte saken videre ved å henvende seg til de ulike delene av amtet, vet jeg ikke, bl.a. fordi disse arkivene ikke er undersøkt, men jeg anser det for lite trolig. Han ville sannsynligvis ha behøvd magistratens autoritet for å gjennomføre et slikt prosjekt.

Noen år senere kom Schlossbauer i konflikt med flere av byens militærmusikerne, bl.a. Evers, foranlediget av følgende meddelelse i Adresseavisen 15. februar 1840:

Man har bragt i Erfaring at flere af Hoboisterne have, uden mit Vidende, tilbudet Opvartning i private Huse ved Bryllupper og andre deslige Leiligheder, og paaberaabt sig at de vare udsendte fra mig. Anlediget herved anmodes om, dersom dette for Eftertiden skulde blive Tilfældet, at disse maa blive udviste og behandlede som en saadan Paatrængelighed fortjener.

En uke senere ble fem av musikerne “frikjent”. Militærmusikernes tidligere nevnte rettigheter hørte ikke inn under den musiseringen det her var snakk om. Evers følte seg tvunget til offentlig å erklære Schlossbauers beskyldning for løgn. “Aarsagen [...] er formodentlig, at jeg ikke, som maaskee flere Andre, har tilbudt ham min Tjeneste mod en saare ussel Betaling.” Han gikk også til kraftig angrep på Schlossbauer som musiker og på hans utøvelse av stadsmusikantembetet:

[...] mueligt kjender han ei heller til sine Pligter som Stadsmusicus; om han er duelig nok at opfylde disse veed jeg ikke, men det er meget mueligt. Han er en taalelig god Violinist, dog høres han neppe i et Orchester-Tutti. Som Anfører kan han ikke engang slaae Takt, og som Theoretiker gaaer hans Uvidenhed saa vidt, at han ei formaaer at sætte et rigtigt Accompagnement til en Feier. Uden videre at omtale disse hans gode Qvaliteter bemærkes, at hans Ligegyldighed og Efterladenhed i Opfyldelsen af sine Pligter gaaer saa vidt, at det vilde være 100 pC. bedre bedre slet ikke at have nogen Stadsmusicus end en saadan Mand.⁸⁷

Bortsett fra beskyldningene mot Schlossbauers kvalifikasjoner tyder Evers’ uttalelse på at et ansettelsesforhold og ikke en svenne- eller lærlingkontrakt var vanlig. Schlossbauer kunn gjorde senere at han unnlot å tilbakevise beskyldningene, men ville stevne Evers til første “Forligelses-Commission”.⁸⁸ Han ba for øvrig byens myndigheter om nok en attest på sin dyk-

86. BBA. Magistratens arkiv. Journal nr. 5, 1832–1833, jnr. 310/1832.

87. BA. 29.02.1840.

88. Ibid. 03.03.1840.

tighet, og på at embetet ble tilfredsstillende utført. Magistraten understreket imidlertid at det viktigste var at han tilbakeviste de beskyldninger Evers hadde annonsert mot ham.⁸⁹

Også militærmusiker Iver Moe, som ikke hørte blant de tidligere frikjente, tok offentlig til motmæle mot stadsmusikanten:

[...] være det mig tilladt [...] 1) at det aldrig har været Tilfældet at jeg har selv tilbudet mig, eller ved Bud søgt at engagere mig til nogetsomhelst, være sig Bryllup, Bal, Assablée eller anden Forlystelse, uden at Hr. Schlossbauer ved hver Anledning har bekommet sit lovlige Gebyhr. – 2) at Hr. Schlossbauer, uagtet udtrykkelig Anmodning om at bestille mig til Opvartning med Musik, dog har udelukket mig, endskjønt Stadsmusikusen ret vel veed [...] at han ikke har præsteret Nogen i min Plads der var at foretrække. [...] Skulde det ikke være mig tilladt, paa expré Opfordring, at opvarte med Musik, naar jeg prompte tilstiller Stadsmusikusen sit lovlige Gebyhr [...].⁹⁰

Det interessante var at andre musikere kunne spille ved ulike former for selskapelig samvær, bare det ble betalt avgift til stadsmusikanten. Dette fremkom også i “Instrux for Stadsmusikanten i Bergen” som ble kunngjort i Adresseavisen i 1844, og som viste at magistratens holdning til stadsmusikantens takster for dansemusikk ikke var avgjort én gang for alle i 1830:

1. For den musik, som byens indvaanere ere forpligtede at reqvriere hos stadsmusikanten i Bergen, ved bryllupper, festivitets maaltider, dandseøvelser, dandseinformationer, dandseforeninger, forsaa-vidt beværtning for betaling finder sted, sluttede selskapers eller saakaldte klubbers baller, dands paa værtshuuse, samt maskerader eller betalingsballer efter private entrepriser, bliver at betale til stadsmusikantere et gebyr af 6 – sex – skilling for hver musikanter pr. time. Requisitionen til stadsmusikanten skeer – sex og tredive – timer førend musikken ønskes afbenyttet.
2. Bemeldte gebyr bliver at erlægge til stadsmusikanten, om man endog ikke henvender sig til ham om anskaffelsen af musik, men selv engagere den.
3. For det tilfælde at stadsmusikanten leverer musik, maa han for hver musikanter, iberegnet overmeldte gebyr, aldrig beregne sig høiere betaling end 24 – fire og tyve – skilling pr. time.
4. Denne midlertidig gjeldende taxt forbeholder Magistraten sig efter omstændighederne at forhøie eller nedsætte.

Bergens Raadstue den 21 novbr. 1843.⁹¹

Flere av punktene var merkverdige, først at magistraten i det hele tatt ville fastsette takster (jf. ovenfor) – en regulering som innebar at fri konkurranse likevel ikke ble gjennomført konsekvent – dernest erkjennelse og aksept av at musikk ble bestilt hos andre enn stadsmusikanten, dessuten bestemmelsen om gebyr i de tilfeller hvor dette skjedde. I virkeligheten var dette Schlossbauers forslag om mulkt fra 13 år tidligere gjennomført på en annen og mye dyrere måte. På sett og vis ga instruksene et dobbelt budskap. Den uttrykte indirekte godkjennelse av at stadsmusikantens monopol var brutt, men samtidig at de som forbrøt seg ved å bestille musikk

89. BBA. Magistratens arkiv. Kopibok nr. 29, 1838–1840, lnr. 293/1840.

90. BA. 18.03.1840.

91. Gjengitt i Wiesener 1943, s. 99/100. Takstene ble bl.a. kunngjort i Adresseavisen nr. 9 for 1844, jf. Albrechtson: *Musikalsk Veiviser*. Ms. 655, s. 3.

hos andre skulle straffes. I virkeligheten var hele systemet med offentlig ansatte dansemusikere med monopol en anakronisme på dette tidspunktet, ikke minst fordi ny håndverkslov for lengst var vedtatt. Det viste seg også at Schlossbauer stadig hadde problemer med å få sine rettmessige honorarer. I Adresseavisen nr. 12 for 1844 klaget han atter over å være snytt for sine “Gebyhrer”.⁹²

Stadsmusikantens tjeneste i den representative og borgerlige offentlighet

Til tross for at størstedelen av stadsmusikantens virksomhet besto av dansemusikk ved private festligheter som brylluper, ball, assembléer og lignende, hadde han fremdeles offisielle representative oppgaver. Mange av disse var som i tiden før århundreskiftet knyttet til feiring av kongelige festdager, og stadsmusikantens musikk var ment å skulle kaste glans over begivenhetene. Hoffssorg derimot betydde forbud mot alle former for underholdning og dermed også tap av inntekter, som ved arveprins Frederiks død i 1805 (jf. kap. 2, s. 66).

Trolig ble kongens fødselsdag feiret av flere organisasjoner i byen, f.eks. *Selskabet den gode Hensigt*, hvor det i 1810 bl.a. ble skålt for kongen og sunget “en til Dagen passende Sang af Digteren Sagen” til “Paukers og Trompeters Lyd”.⁹³ Dagen ble alltid markert av det harmoniske selskap. Feiringen i 1814 var typisk: Først middag, deretter konsert og ball hvor stadsmusikantens dansemusikk gjerne var forsterket med blåsere. Konserten inneholdt en for anledningen spesialskrevet prolog og sang. Harmonistene sto for konserten, mens stadsmusikanten i tillegg til dansemusikken bidro med musikk ved sanger og skåler under måltidet. I 1815, etter unionstraktaten, var feiringen mer nøktern (bergenserne var mot unionen). Selskapet annonserte kun konsert, riktignok med spesialskrevet kor, men hverken middag eller ball. I slutten av 20-årene ble dagen igjen feiret på tradisjonelt vis, som i 1828 og 1829, med middag og ball. Byens autoriteter var innbudt, det var obligatoriske skåler under paukers og trompeters klang, og dessuten spesialskrevet sang til kongen. I 1830–32 var feiringen likedan. I 1825 refererte Adresseavisen fra festligheter både i *Den gode Hensigt*, det harmoniske selskap og selskapet *Foreningen*, hvilket innebar at stadsmusikanten hadde rikelig med oppdrag. Det later altså til at tradisjonen med “kongelige” feiringer holdt seg svært lenge og relativt uforandret.

Begivenhetene i 1814 og tiden forut bidro på ulike måter til å fremheve og understreke patriotiske holdninger. Høsten 1813 omtalte Adresseavisen byens offisielle feiring av Norges stattholders, prins Christian Frederiks fødselsdag 18. september. Referatet viser både konge-

92. Loc. cit.

93. BA. 10.02.1810.

husets symbolverdi, den tiltagende norsk-patriotiske holdning, og hvorledes musikken kastet glans over det hele. Stadsmusikanten var for anledningen forsterket med militærmusikere:

Skiondt Festligheder, ianledning af vort elskede Kongehus, som oftest røbede, hvorlangt Bergen laae afsides fra den finere Verden, saa var dog den falske Beskedenhed endnu oftere vor Provincial-Feil, at vi ikke gave vore Smaating Publicitet uden for vore syv Bierge. Vi lod dog aldrig en Dag passere ubemerket, der var saa vigtig for Norge, som den 18de September nu er bleven. I Løverdags var dog Byens høieste Autoriteter, fleste Embedsmænd og vigtigste Borgere (58 Personer) samlede til et tarveligt Maaltid paa Komediehusets Dandsesal, hvor Deres Majesteters Kongens og Dronningens og Hans Højhed Prinds Christian Frederiks Brystbillede vare anbragte til Skue. Vor Folkeven Kommandanten havde tilladt sin fortræffelige militaire Musik at foreene sig med Stats-Musicanternes til at accompagnere vore Sange. Vor heldige Digter Sagen havde atter stemt sin Lyre til at tolke vore Følelser for Dagens Mand: Rigernes Prinds og Norges Statholder.⁹⁴

Norges selvstendighet ble kunngjort i Bergen i begynnelsen av mars 1814. Dette foranlediget en stor fest i regi av det dramatiske selskap 3. mars. Etter skuespillet *Manden af Ord* av Iffland og en spesialskrevet epilog ved Johan Nordahl Brun var det supé med flere sanger ledsaget av musikk. Adresseavisens beskrivelse vitner om sterk nasjonalfølelse, uttrykt både gjennom symbolmettede dekorasjoner og patriotiske sangtekster:

I Baggrunden af Theateret var paa Teppet malet en Fjeldvæg, hvori var anbragt den norske Løve, holdende det bergenske Vaaben i sin Klo og trædende paa en sønderbrudt Lænke, ovenover fremskinnende Regentens Navnetræk. Et Personale af over 100 Mennesker af det dramatiske Selskabs Medlemmer havde forenet sig om at høitideligholde denne for den norske Nation saa lykkelige Begivenhed ved en Soupeé, hvortil Autoriteterne vare indbudne. Følgende skjønnne Sange bleve under Musik, med sand norsk Følelse afsiungne, og efter hver Sang frembragt en passende Skaal, hvorved entusiastisk blev udraabt et 9 Gange igjentagne Hurraraab.⁹⁵

Ved alle disse arrangementene var kun byens elite aktive deltagere, men avisen sørget for at de ble kunngjort for allmennheten. En offisiell begivenhet i den representative offentlighetens tradisjon beregnet på hele byens befolkning var proklamasjonen av Christian Frederiks tronbestigelse 27. mai 1814. Kongens edsavsigelse ble “under Trompeters Lyd, tydelig oplæst i alle Byens Gader af en Herold, escorteret af 6 borgerlige Officerer, under Folkets bestandige Hurraraab og Glædesyttringer”.⁹⁶ Musikerne tilhørte trolig stadsmusikantembetet, ikke militærmusikken. J.F.L. Dreiers prospekt av hendelsen viser to ridende trompetere uten uniform (se illustrasjon neste side).⁹⁷

En annen stor kongelig festdag var kong Karl Johans kroning, som ble feiret av selskapet *Den gode Hensigt* 16. september 1818. Stadsmusikantens folk spilte mens gjestene samlet seg.

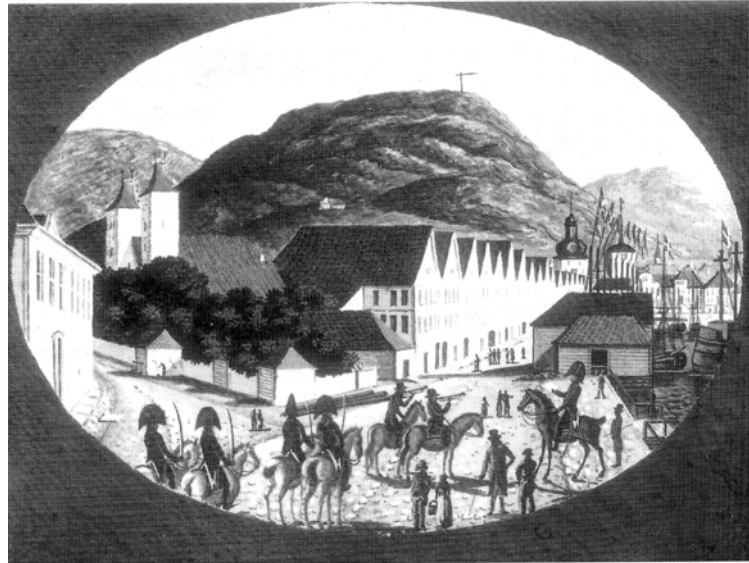
94. Ibid. 25.09.1813.

95. Ibid. 05.03.1814. Hvis Kristofer Janson er til å stole på, ble både “For Norge, Kjæmpers Fødeland” og Sagens “Nordmandssang” fremført, jf. Janson 1913, s. 334.

96. BA. 28.05.1814.

97. Se Ormhaug 1998, s. 54. Det er en viss mulighet for at Dreiers illustrasjon ikke er hundre prosent pålitelig når det gjelder akkurat dette forholdet.

Under måltidet ble kongens skål fremført, “ledsaget af Hurra-raab, Paukers og Trompeters Lyd, samt Skud af Kanoner”.⁹⁸ Etter en specialsrevet sang fulgte nye skåler. Referatet viser nok et eksempel på hvorledes offisielle festdager ble høytideligholdt av byens ledende kref-ter:



«Dreggens Almendings Gade – Konge Udraabningen den 27. May 1814.»

(Foto: Svein Skare, Univ. i Bergen.)

Hvorefter under gjentagne Hurra-raab, Paukers og Trompeters Lyd, samt Kanonernes Løsning erindredes Hendes Majestæt Dronningen, og Hans Kongelige Høihed Kronprindsen, endvidere Gamle Norge, Held for Foreningen; Stænderne i Riget særskildt, og Bergens Byes Vel. Ved enhver Erindring af disse for frie Normænd [sic] saa kjere Skaaler, voxede Glæden, der gav Anledning til at frembringe Flere med Hensyn til Fædrelandet, alt under Musik og Kanonskud.⁹⁹

Fremstående borgere ble i sjeldne tilfeller hyllet på samme måte som kongehuset. I 1826 ble maleren J.C. Dahls ankomst til byen feiret på lyststedet Nygård, hvortil “foruden Stedets Autoriteter, et talrigt Antal Medborgere af alle Classer tog Deel”, og hvor man “under Musik og Kanoners Løsning” utbrakte en rekke skåler som passet til anledningen og dessuten fremførte en specialsrevet sang av Lyder Sagen.¹⁰⁰ Dette er andre gang jeg har støtt på begrepet “klasse” og ikke “stand” brukt om mennesker med ulik sosial og økonomisk tilhørighet. Første gang var ved avisomtalen av Claus Fastings begravelse i begynnelsen av 1790-årene (se kap. 4, s. 189 f.). Midt i 1820-årene var klassebegrepet fremdeles ikke det som vanligvis ble brukt for å skille ulike sosiale grupper fra hverandre.

Fugleskytingen hørte også til den representative offentlighetens sfære. Stadsmusikantens medvirkning var obligatorisk (jf. kap. 2). Om skytingen ble arrangert like regelmessig som før århundreskiftet er ikke mulig å avgjøre, men den fant fremdeles sted så sent som i 1824.¹⁰¹

Et unntak fra de tradisjonelle arrangementer for byens øvrighet og de mest fremstående borgere var hyllesten av hjemkomne soldater 8. mars 1810. “Bergens Byes Borgere yttrede et

98. BA. 26.09.1818.

99. Loc. cit.

100. Ibid. 09.09.1826.

101. Ibid. 14.08.1802; 17.08.1805; 24.08.1822 og 14.08.1824. Adresseavisen har referat kun fra de årene som er angitt her. De tradisjonelle seremonier ble fulgt, musikkinnslagene inkludert.

inderligt Kald til at hædre vore hjemkomne Krigere ved en Fest” het det i Adresseavisen. 620 militære marsjerte til gudstjeneste i Korskirken (garnisonskirken), hvor biskop Brun forretet, og deretter til et festmåltid i teatret, hvor det ved innmarsjen ble fremført musikk fra balkongen, sannsynligvis av stadsmusikanten. Det dramatiske selskaps medlemmer opptrådte “og sang en meget skjøn, i ægte norsk Aand forfattet Sang af vor Digter Sagen”. Under måltidet ble kongen erindret “under Sang og Paukers og Trompeters Lyd”.¹⁰² Nasjonale danser fremført på scenen understreket det patriotisk norske. Samme aften holdt man likevel i Frimurerlogen en separat fest for de hjemkomne offiserer, hvor også byens autoriteter og en del embetsmenn og borgere var innbudt. Slik opprettholdt man skillet i rang mellom menige og offiserer. Musikken under festen ble trolig også her gitt av stadsmusikanten.

Offisielle festdager ble svært sjelden markert slik at hele byen ble inkludert. Dette skjedde imidlertid ved kronprinsens fødselsdag 4. juli 1825, som ikke bare ble en fest for myndigheter og de fremste borgere, men en folkefest for alle samfunnsklasser, fordi den tradisjonelle st. hansfeiringen ble gjentatt.¹⁰³ Dette innebar en sammensmeltning av den representative og den borgerlige offentligheten. Til den siste hørte festligheter hvor allmennheten kunne kjøpe seg adgang, jf. annonse for “illumination” og dans i Nygårdshagen høsten 1822:

Paa Søndagsaften den 1ste Septbr., eller een af de følgende Aftener, bliver Nyegaards Hauge illumineret og Dandsesalen til fri Afbenyttelse. [...] Det anmærkes: at ikkun anstændigklædte Personer erholde Billetter, og at Ingen, der er kleedt som Tjenestetyende, vorde indladt [...].¹⁰⁴

Denne typen arrangementer var i prinsippet åpen for alle borgere, men i praksis ikke for lavere sosiale lag, og ikke for tjenestefolk. Ved offentlige dansetilstelninger var stadsmusikantens enerett sannsynligvis ikke noe problem, mens praksis ved private sammenkomster kan ha vært variabel, med mer eller mindre bruk av “fuskere”.

Den offentlige folkelige St. Hansfeiringen i Bergen hadde for øvrig tradisjoner som gikk langt tilbake. Carsten Hauch, født i 1790, har beskrevet den i sine barndomserindringer fra tiden før eller omkring 1800.¹⁰⁵ Edvard Hoff har skildret den slik:

St. Hans Aften feires nu [omkring midten av 1800-tallet] kun ved Afbrændingen af endeel Baal paa Fjeld og ved Strand omkring Byen [...]. I gamle Dage gik det anderledes for sig. Kanske opimod Halvdelen af Byens Befolkning, af alle Samfundsklasser, samledes da paa Syd næshaugen, St. Hanshaugen som den ofte blev kaldt. [...] Allerede ud paa Eftermiddagen begyndte Tilstrømningen ad de to Veie som førte derop [...]. Naar man saa var kommet frem, færdedes fra tidlig Aften, den hele lyse

102. Ibid. 17.03.1810. Sangen av Sagen kan muligens ha vært *Nordmands-Sang*, som Bohr satte melodi til, og som ble skrevet i 1808. Jf. Selvik 2003, s. 165.

103. BA. 23.07.1825.

104. Ibid. 31.08.1822.

105. Hauch 1867, s. 11. Carsten Hauch var sønn av Frederik Hauch, stiftamtman i Bergens stift og amtman for søndre Bergenhus amt fra 1789 til 1802, jf. Galster 1928, s. 290. Se også kap. 4, s. 189 f.

Nat igjennem, omkring Baalet de mange Tusender, store og smaa, spaserende frem og tilbage og blandende sig mellem hverandre under alskens uskyldig Kommers. Paa sine Steder dansede man.¹⁰⁶

Musikk og dans var en naturlig del av denne folkefesten, som også Fredrik Meltzer Wallem har skildret: “Et muntert, karakteristisk Folkeliv ufoldede sig der St. Hansaften [...] Mennesker af alle Stænder, af alle Aldre og begge Kjøen færdedes om hverandre.”¹⁰⁷

Inntekter og bierverv

Hva stadsmusikantene tjente i perioden er umulig å si, men embetet var ikke innbringende. I likhet med tiden før århundreskiftet betalte ikke byen fast lønn, men kirkene betalte stadig en liten andel, antagelig så lenge embetet besto, noe som tyder på at medvirkning i kirkelig sammenheng fremdeles fant sted, men trolig i langt mindre utstrekning enn før.¹⁰⁸ Kanskje var den begrenset til tårnblåsing. Stakkeland hevder at da næringskatt ble innført i 1812, ble stadsmusikantene fritatt for dette ved reskript av 12. november 1814.¹⁰⁹ På dette tidspunktet var Norge imidlertid i union med Sverige, og den danske bestemmelsen kunne ikke uten videre anvendes. Det er uvisst om norske stadsmusikanter ble fritatt for denne skatten.¹¹⁰ Hvorledes det harmoniske og det dramatiske selskap lønnet stadsmusikanten og hans svenner fremgår av kap. 9 og 10.

I kap. 2 ble det redegjort for de pensjonsordninger som eksisterte for enker før århundreskiftet. På 1800-tallet ble ikke dette aktuelt, fordi hverken Perschy eller Schlossbauer døde i embetet. Derimot fremgår det av magistratens arkiv at stadsmusikantens hustru ved konstituasjon av vikarer skulle ha en viss del av lønnen.

Stadsmusikantinntektene var ikke nok til å leve av, hverken for Perschy eller Schlossbauer. Embetet må likevel ha vært Perschys viktigste inntektskilde. Som vist ovenfor førte han en vedvarende kamp for å ivareta sine økonomiske rettigheter og ble gjentatte ganger utfordret av konkurrerende musikere. Hvilke andre økonomiske muligheter hadde han? Han kunne under-

106. Hoff 1920, s. 126/127. Boken kom ut på et tidspunkt da klassebegrepet var vanlig om sosiale grupper.

107. Wallem 1865, s. 37. Dreier har for øvrig et prospekt av St. Hansfeiringen i 1818 som viser det myldrende folkelivet, jf. Ormhaug 1998, s. 59.

108. Korskirkens, Domkirkens og Nykirkens regnskap viser at stadsmusikanten fikk utbetalt lønn i hvert fall til og med 1816. Fra 1817 ble kirkenes arkiver lagt om. Det er mer komplisert å finne opplysninger om lønnsforhold. Jeg har ikke tatt meg tid til å forfølge dette videre utover på 1800-tallet, men Kristen Øgaard har gjennomgått Domkirkens regnskaper fra 1829 til 1852 og funnet at stadsmusikanten hadde 16 spd. i årlig lønn til embetet ble nedlagt (se kap. 8). Dette var mindre enn før. Beløpet var trolig det samme for hver av de tre hovedkirkene, slik det hadde vært tidligere.

109. Stakkeland 1990, s. 32.

110. Riksarkivet har undersøkt i Statsrådsavdelingens hovedprotokoller, register 1814–1815, men uten resultat. Statssekretariatets protokollrekke over kongelige resolusjoner går bare fra 1815, jf. brev fra RA datert 12.09.2003. Mye taler imidlertid for at tidligere reskripter fortsatt hadde gyldighet i den nye unionen, og at de ikke ble erstattet av nye bestemmelser.

vide. Sannsynligvis virket han også som musikk lærer for byens borgere og deres barn, men dette har jeg ikke funnet opplysninger om. Han arbeidet imidlertid både som brygger og som engasjert musiker i det harmoniske og det dramatiske selskap. Omkring 1817 drev han også utleievirksomhet (se s. 269).

Antagelig ble Perschy engasjert i begge selskaps orkester umiddelbart etter sin ankomst i 1807, men ikke som konsertmester eller anfører slik Rødder hadde vært. For det første var han ikke fiolinist (men kunne sikkert det grunnleggende fiolintekniske), for det andre hadde orkestrene allerede en særdeles dyktig anfører i Johan Henrich Paulson (se kap. 9–11). Et sikkert tegn på at Perschy var tilknyttet selskapene, er de benefisekonserter han arrangerte til inntekt for seg selv med selskapenes støtte. Fra 1807 til 1820 annonserte han vanligvis én slik konsert i året. Fra 1820 og til han forlot byen i 1828 ble annonsene sjeldnere. Han *kan* imidlertid ha konsertert like regelmessig som før, men kunngjort kun ved plakater, noe som ikke var uvanlig (se kap. 11). Ofte var han selv solist i hornkonserter, eller han medvirket i ulike former for kammermusikk med horn. En av døtrene var antagelig klaversolist ved flere anledninger.

Utover i 1820-årene ble problemene med å håndheve privilegiet større. Kanskje var det ikke uten grunn at Perschys navn i denne tiden dukket opp også i andre sammenhenger. Det virker som om han forsøkte å utvide sitt musikalske virkeområde. Både i 1824 og i 1827 annonserte han danseskole, jf.: “Den 1ste October begynder Dandseskolen i Hollændergaden hos Perschy.”¹¹¹ Undervisningen foregikk i hans eget hjem, og han var trolig selv danselærer – eventuelt hans kone eller døtre. I 1825 søkte han stillingen som domkirkeorganist. Den fikk han ikke, men han ble organist i Mariakirken etter en rokering som involverte flere av byens organister (se kap. 8). Han ble beskikket 27. april 1826, fungerte i liten grad selv, men lot sin sønn vikariere for seg (sønnen vikarierte også i Korskirken). Dermed fikk man i Bergen den første kombinasjon av stadsmusikant og organist etter reskriptet av 1800. Wiesener skriver at Schediwy skal ha vært den eneste stadsmusikanten i Bergen som kombinerte de to embetene, men det var ikke tilfelle.¹¹² Embetet kastet etter hvert mindre og mindre av seg og var sikkert en medvirkende årsak til at Perschy til slutt reiste fra byen. Ifølge *Bergen bys historie* var det fra 1815 til midt i 1820-årene økonomisk nedgang i byen, og deretter frem til 1840-årene en ujevn oppgangsperiode avbrutt av flere dype kriser.¹¹³

111. BA. 26.09.1827. Tilsvarende kunngjøring ibid. 18.09.1824.

112. Wiesener 1943, s. 111. For det første var Schediwy bare konstituert, for det andre hadde Bonny tidligere hatt en tilsvarende kombinasjon, og før han igjen J.C. Krøpelien (jf. kap. 2 og 3).

113. Ertresvaag 1982, s. 44.

Perschy hadde tydelig en lav sosial posisjon i bysamfunnet. Dette fremgår bl.a. av en hendelse i det dramatiske selskap i 1820, som viser at han ble betraktet på linje med sin egen svenn (Pheiler) og de engasjerte militærmusikerne. Selv sammenlignet han seg med konsertmesteren Johan Henrich Paulson og fikk orkesterinspektørene til å anmode om hans kone kunne få fri-billett til selskapets forestillinger slik Paulsons hustru fikk. Han ble imidlertid satt ettertrykkelig på plass av direksjonen. Selv om begge var engasjerte musikere, hadde konsertmesteren som “Virtuos” en ganske annen status, og det virket heller ikke som om selskapet var særlig tilfreds med Perschys innsats som dansemusiker:

[...] maae vi tillade os den Erklæring, at vi paa ingen Maade ansee Sg Perchy at staae i lige Forhold til Selskabet mod Herr Paulsen; den sidstnævnte Virtuos lønnes her i Byen af 2 Selskaber for at anføre deres Orchester, [...] den første derimod er en offentlig Person, forbunden til at gjøre Tieneste hvor han forlanges, saaledes gjør han og hans Folk Tieneste i vort Orchester og ved vore Baller, ved de sidste i Almindelighed slet nok, for meget overdreven Betaling og kun liden Anbefaling, til at der skulle vises ham en Udmerkelse, som isaafald, Enhver der lønnes af og arbejder for Selskabet, fra Machin-Mesteren til Lampepuddseren synes at have lige Ret til. Paa disse Grunde finde vi os befuede [sic] til, med al Agtelse for Inspectionens Anbefaling, at afslaae Herr Perchys' Forlangende, saameget mere, som vi ansee os lige saa uberettigede til, ved denne Leilighed at udstede nogen Billet, som vi finde det upasseligt.¹¹⁴

I likhet med sine forgjengere hadde også Schlossbauer flere økonomiske ben å stå på. Allerede da han kom til byen ble han anfører i det harmoniske selskaps orkester. Med stadsmusikant-embetet i tillegg var han sikret en brukbar inntekt. Han kom som omreisende virtuos. Kanskje ble konsertvirksomheten forsøkt kombinert både med forretningsdrift og undervisning på de stedene han besøkte, i hvert fall der han oppholdt seg over tid. Høsten 1828 annonserte han i Adresseavisen:

Da jeg fra Hamburg har medbragt til Udsalg en betydelig Deel udvalgte Musicalier for diverse Instrumenter, tilligemed alle Sorter bedste italienske Strænge, kan samme erholdes til billig Betaling. Tillige agter jeg under mit Ophold her at give daglig Information paa Fortopiano, Violin og Fløite etc., hvortil jeg anbefaler mig paa det bedste. [...] Schlossbauer.¹¹⁵

I de nærmeste årene annonserte han jevnlig musikalier og instrumenter til salgs. Han forsøkte altså å livnære seg som musikkhandler og musikk lærer i tillegg. Schlossbauer kan ha vært den første spesialiserte musikkhandler i Bergen som ikke forhandlet andre typer varer samtidig. Ved én anledning brukte han pianisten Rudolph de Flor, som vinteren 1832/33 oppholdt seg i Bergen (se kap. 11), til å reklamere for seg: “Da jeg har haft tilstrækkelig Anledning til at lære at kjende disse Instrumenters udmærkede Fortrinlighed, saavel i Henseende til Tone som Styrke, er det jeg anbefaler samme til Lysthavende.”¹¹⁶

114. TA. UiB. Ms. 220a/1, s. 262/263.

115. BA. 04.10.1828.

116. Ibid. 30.03.1833.

De aller fleste musikere var musikk lærere. Schlossbauers tilbud om musikkundervisning var typisk. Han underviste i klaver, fiolin og fløyte og hadde kanskje en litt mer begrenset allsidighet enn f.eks. Perschy, Pheiler og Erichsen. I årene omkring 1830 dukket det for øvrig opp flere og flere annonser i Adresseavisen av personer som tilbød musikkundervisning. Konkurransen ble altså merkbart større, men var også et uttrykk for at markedet var utvidet. Et interessant eksempel på skjerpet konkurranse var Schlossbauers og Schediwys forsøk på hver for seg å opprette en musikk skole etter Logiers undervisningssystem, som på denne tiden var under utbredelse i Europa.¹¹⁷ Antagelig var dette de første forsøk på musikkundervisning etter Logiers metode i Norge, samtidig med August Schrupf i Christiania (jf. *Norges Musikkhistorie*).¹¹⁸

Begge hadde et lengre innlegg i Adresseavisen 2. juni 1830 og kunngjorde at de ønsket å sette i gang samme høst. Schlossbauer hadde studert metoden både teoretisk og praktisk med en av Logiers elever ved sitt besøk i Hamburg sommeren før og ville starte opp såfremt han fikk et tilstrekkelig antall elever. Han hadde instrumenter (5–6 pianoforter) og musikalier og regnet med å kunne skaffe en “Unterlehrer” eller assistent, som han også hadde behov for. Undervisningen var beregnet på barn. Den skulle gis to ganger i uken, én og en halv til to timer hver gang, koste 17 spd. i året, og den skulle ikke avgrensnes til pianospill, men også omfatte enkel komposisjon eller “General-Bass”:

[...] auch wird der lernenden auf eine sehr leichte Art der General-Bass oder Tonverbindung gelehrt, so dass man sie in einer Zeit von 4 bis 6 Monaten dahinbringen kann, zu einer Melodie oder Arie leicht eine Begleitung von 4 Stimmen richtig schreiben zu können, falls die Melodie in derselben Tonart bleibt, wo sie aufgegeben wurde. Zugleicher Zeit müssen die Kinder die Melodie und die dazugesetzte Harmonie singen, so dass sie spielen, singen und den General-Bass, leicht, sehr schnell, und billig erlernen.¹¹⁹

I løpet av fire til seks måneder ville elevene på en svært enkel måte kunne lære generalbassens eller toneforbindelsens kunst, slik at de kunne skrive et firstemt akkompagnement til en oppgitt

117. Det deide seg om anvendelsen av Johann Bernhard Logiers “chiroplast”, dvs. et apparat for å styre hånden i pianoundervisningen. Metoden gjorde det også mulig å undervise flere elever på ulike nivåer samtidig. Logier ga i 1827 ut boken *System der Musikwissenschaft und der practischen Composition mit Inbegriff dessen was gewöhnlich unter dem Ausdrücke General-Bass verstand wird*, hvor begrepet “musikkvitenskap” (Musikwissenschaft) ble brukt på tysk for første gang. Både det mekaniske undervisningsprinsippet og Logiers skrifter, bl.a. den nevnte boken, fikk stor utbredelse i mange land i Europa. Jf. Charlton og Musgrave, 15.10.2002.

118. Vollsnes 2000, s. 69.

119. BA. 02.06.1830. Tradisjonelt innebar “generalbass” akkordmessig realisering av en besifret melodisk bass. Vanligvis krevde denne formen for harmonisk improvisasjon årelang trening og hørte på denne tiden først og fremst til organistenes fagområde. Omkring 1830 var generalbassen som harmonisk musikalsk fundament gammeldags. Logier hadde imidlertid publisert en bok om generalbass hvor begrepet ble gitt en annen betydning: *Logier's Thorough Bass* (London 1818). Denne bygget ikke på den praksis som var knyttet til den besifrede basslinjen, men var en harmonilære i mer moderne forstand og tok utgangspunkt i en harmonisk teori basert på overtonerekken, med en grunnleggende bass og akkordenes omvendning som sentrale elementer.

melodi eller en arie som ikke modulerte, og de skulle kunne synge både melodien og den led-sagende harmonisering.

Som nevnt ønsket også Schediwy å starte en offentlig musikk-skole basert på Logiers metode, forutsatt at han fikk et passende antall elever. Ifølge ham var det opprettet denne type skoler i nesten alle byer i Tyskland, fordi Logiers metode både var den enkleste og den billigste. Etter to års studier følte han seg nå kvalifisert til å sette i gang. I likhet med Schlossbauer tilbød han undervisning to ganger ukentlig, to timer hver gang, og til en pris av maksimum 30 sk. per person [per gang]. Han ville også undervise i sang og ikke bare på instrument, dessuten i komposisjon, og han ville ha årlige eksamener:

Iøvrigt vil hvert Aar blive afholdt en Examen, ved hvilken Elevernes Fremskridt, saavel i Spil, som i Composition, vil lægges for Dagen, og tør jeg love, at enhver Elev, naar Underviisningen er tilende-bragt, ikke alene skal kunne vise, at han har overvundet de for dette Instrument eiendommelige Vanskeligheder, men endog være istand til efter Regler at componere en 4 stemmig Sats.¹²⁰

“Composition” var det samme som harmonilære, som begge ville tilby. Dette var sannsynligvis de første forsøk i Bergen på å gi musikkundervisning for allmennheten (i praksis borgerskapets barn) som ikke bare omfattet spill eller sang, men også en praktisk-teoretisk komponent som firstemt sats – en disiplin som vanligvis ikke ble tilbudt amatører. Schediwy aktet dessuten å avholde eksamen.

Begge planene vitnet om betydelige ambisjoner. At de ble kunngjort samme dag, kan neppe ha vært tilfeldig. De to musikerne fremsto nå som konkurrenter og ble også oppfattet slik, jf. et avisinnlegg en uke senere underskrevet E.D.M. (antagelig Etienne de Chezaulx Meyer – et av det harmoniske selskaps medlemmer). Innsenderen var ikke overbevist om at dette var et gode på kunstens område. Erfaring hadde vist “at Concurrence i Kunstfaget vanskelig her vil bringe til et forønsket Maal for Concurenterne”.¹²¹ Man burde derfor foretrekke den lærer som kunne gi den beste undervisningen, og han var ikke i tvil. Schediwy var den mest kompetente, og Schlossbauer burde bli hans assistent. Slik ville man i Bergen kunne få best nytte av Logiers undervisningssystem:

Det maatte jo unægteligen være en Selvfølge, at en Lærer i denne Genre maatte have fuldkommen Kundskab om General-Bassen, og derfor maa det være paafaldende at see Hr. Schlossbauer optræde som Bestyrer af en slig Underviisnings-Methode, da hans musicalske Talenter flere Gange, efter Anmodning af det harmoniske Selskabs Direction, i hvilket Selskab han p.t. [for tiden] er Orchester Anfører, ei har kunnet istandbringe en simpel Sang-Composition, ligesaa lidt som instruere ved et Syngenummer, i hvilken henseende man har maattet henvende sig til Hr. Schediwy.¹²²

120. BA. 02.06.1830.

121. Ibid. 09.06.1830.

122. Loc. cit.

Det er mulig innsenderen hadde i tankene de leilighetskomposisjoner som ble laget i selskapet ved markering av kongelige festdager eller lignende (se nedenfor). De forutsatte en viss beherskelse av det kompositoriske håndverket, som normalt var en fast bestanddel i enhver profesjonell musikerutdanning. Som vist tidligere dreide dette seg vanligvis om vokalkomposisjoner. Schlossbauer kan ikke ha utmerket seg som komponist, kanskje ikke komponert i det hele tatt, og i hvert fall ikke vist interesse for vokalmusikk.¹²³

Schediwy ble den som startet undervisning etter Logiers metode. Han kunngjorde dette 2. oktober 1830, og at det fremdeles var plass for to elever. Kanskje Schlossbauer ga opp i første omgang. Året etter annonserte han imidlertid på nytt. Han aktet å innrette “en Musik-Forening eller Skole”, og han ville i sin bolig gi to timers undervisning ukentlig “paa Pianoforte, Violin og i Sang” hvis et tilstrekkelig antall elever meldte seg, til en pris av 18 spd. for året, men Logiers metode ble ikke nevnt, heller ikke undervisning i firstemt sats.¹²⁴

Schlossbauer var altså ikke bare stadsmusikant, men også orkesteranfører, musikk lærer og musikkhandler. Han søkte dessuten kantor- og organistembetet i Domkirken etter Bohrs død i 1832, ba i den anledning magistraten om attest på hvorledes han utførte stadsmusikantembetet, og presiserte at han hadde avlagt tilfredsstillende prøve i å spille koralmelodier på orgel for stiftsdireksjonen.¹²⁵ Han ble hverken kantor eller domorganist (se kap. 8). Sesongen 1832/33 forsøkte han seg sammen med Rudolph de Flor også som arrangør av offentlige konserter i konkurranse med det harmoniske selskap (se kap. 11). Muligens var han nå ikke lenger konsertmester i selskapet (se kap. 9).

For Schlossbauer var stadsmusikantstillingen en mindre del av levebrødet enn for Perschy, kanskje mindre enn for noen av forgjengerne i embetet, og muligens mer en bigeskjeft enn en hovedinntektskilde. Han virket innenfor et bredt spektrum av aktiviteter som alle hadde med musikk å gjøre – som utøver, musikk lærer, musikkhandler og konsertarrangør, og han forsøkte flere ganger å utvide sitt musikalske virkeområde. I det harmoniske selskap hadde han den samme dobbeltrolle som Rødder hadde hatt tidligere: enerett til dansemusikken ved ball og assembléer i kraft av sitt embete, og engasjement som orkesteranfører på grunnlag av sine musikalske kvalifikasjoner. Mens Perschy i alle år var ansatt både i det harmoniske og det dramatiske orkester, ser Schlossbauer ikke ut til å ha vært tilknyttet det dramatiske orkester så lenge dette eksisterte som egen enhet i det dramatiske selskap. Derimot ble han i samarbeid

123. I de kilder jeg har hatt tilgang til er det ikke omtalt komposisjoner av ham.

124. Ibid. 12.11.1831.

125. BBA. Magistratens arkiv. Journalsaker. Boks 158, 1832, brev fra Schlossbauer av 02.10. 1832, jnr. 1591/1832; Journal nr. 5, 1832–1833, jnr. 1591/1832. Han fikk gjenpart av en tidligere attest.

med Schediwy, som skulle instruere “syngemusikken”, engasjert som orkesteranfører i det teaterorkestret som ble opprettet etter at det dramatiske orkester ble nedlagt i 1834 (se mer om dette i kap. 10). Svenskene ble imidlertid engasjert i begge selskap, Pheiler kanskje allerede før århundreskiftet. Han spilte i harmonistenes orkester i hvert fall til og med sesongen 1827/28. Høsten 1827 ble han ikke ansatt på nytt i det dramatiske orkester. Året etter var han tilbake, men høsten 1829 var det slutt. Ledelsen mente han ikke lenger var god nok. Carl Schart ble engasjert i begge selskap i begynnelsen av 1830-årene (for nærmere detaljer om disse forholdene, se kap. 9 og 10).

Niels Erichsen kan som tidligere nevnt ha forsøkt å høyne sin sosiale status ved å avstå fra lønn i de to orkestrene. Det er vanskelig å fastslå hvor lenge han var betalt musiker, fordi protokollene er mangelfulle med hensyn til å navngi nye medlemmer og lønnede musikere. Han kan ha blitt ordinær harmonist (dvs. medlem med amatørstatus) allerede før 1810. Ifølge Lyder Sagen, som i 1825 søkte det dramatiske selskap om en benefiseforestilling til inntekt for ham i hans nød og fattigdom, skjedde det omkring 1807/08: “Den Tid gik han, efter Anmodning, ind i Selskabet som Harmonist, og virkede der, efter Evne, lige til denne Tid, uden at modtage nogen Betaling, naar eet Aar undtages.”¹²⁶ Det mest sannsynlige ville være at det skjedde da han sluttet i stadsmusikantens tjeneste, dvs. omkring 1815.

Instrumenter

Allsidighet hadde tidligere vært stadsmusikantenes fremste musikalske kvalifikasjon. Dette kom bl.a. til syne i de instrumentsamlinger de etterlot seg og i beskrivelser av musikalsk medvirkning, noe som ble redegjort for i kap. 2. For 1800-tallet er det første mer problematisk, siden hverken Perschy eller Schlossbauer ble boende i byen til sin død, og skiftedokumenter er en svært viktig kilde til kunnskap om musikantenes instrumenter. Det ble ikke holdt offentlig skifte etter Pheiler. Skifte etter Erichsen er derimot registrert ved SAB, men ingen dokumenter vedrørende skiftet er funnet.

Enkelte instrumentopplysninger er likevel tilgjengelig gjennom andre kilder. Perschy hadde vært paukist i København. Han var blåser, med valdhorn som hovedinstrument. Muligens var han også en brukbar klarinettist (se kap. 11). I 1811 annonserte han i Adresseavisen etter et godt klaver.¹²⁷ Ti år senere ønsket han å leie “et godt contra F Fortopiano eller Claver”.¹²⁸ Annonsene tyder ikke på forretningsmessig omsetning, men at instrumentet var til eget bruk,

126. TA. UiB. Ms. 220a/1, s. 448.

127. BA. 16.11.1811.

128. Ibid. 24.11.1821.

av ham selv og/eller hans barn. Det første instrumentet kan ha vært et klavikord. I 1821 ønsket han seg et moderne hammerklaver (“Fortopiano”). Han spilte også orgel. En oversikt over harmonistenes orkester høsten 1827 viser at han på dette tidspunktet spilte kontrabass, noe han kan ha gjort i en årrekke (se kap. 9).

Schlossbauer var fiolinvirtuos, men han spilte også tasteinstrumenter. Som nevnt søkte han stillingen som organist i Domkirken i 1832, han virket som pianolærer, og han underviste på fløyte. Han må likevel ha vært en mer moderne, spesialisert instrumentalist enn Perschy, som var en allsidig generalist av den gamle typen. Når det gjelder svenner, er det tidligere vist til Pheilers og Niels Erichsens allsidighet som musikk lærere. Trolig eide de instrumenter selv, i hvert fall Erichsen, som sluttet i stadsmusikantens tjeneste og senere virket som musikk lærer på egen hånd. Pheiler behersket både stryke- og blåseinstrumenter. I slutten av 1820-årene spilte han trompet i det harmoniske og kontrabass i det dramatiske orkester (se kap. 9 og 10). Schart hadde også en viss allsidighet. Han var fiolinist og ble senere organist i St. Jørgens kirke. Mosbys oversikt over *Harmoniens* orkestermedlemmer 1864–73 viser for øvrig at han spilte førstefiolin i årene 1865/66 og 1874–78, og dessuten cello i tidsrommet 1865–74.¹²⁹

Selv om svennene hadde egne instrumenter, kan det også tenkes at stadsmusikanten hadde flere instrumenter enn han brukte selv. I søknaden om takstforhøyelse for dansemusikken i november 1830 argumenterte Schlossbauer med at det var dyrt å holde svenner, bl.a. måtte han skaffe instrumenter, strenger og musikalier. Dette kan imidlertid ha vært brukt som pressmiddel for å få innvilget den ønskede takstøkningen.

Musikk

Det er ikke funnet musikalier hverken etter Perschy eller Schlossbauer. Begge reiste fra byen og tok sine eiendeler med seg. Vi må anta at de spilte tidens vanlige, urbane dansemusikk. Om de hadde kontakt med bondespillemenn fra bygdene omkring byen eller lenger ute i stiftet, vet vi ikke, men det kan godt tenkes. Begge hadde sannsynligvis lokale musikere i sin tjeneste, og noen av disse kan ha hatt bakgrunn fra spillemannstradisjonen på landet. Det er heller ikke funnet musikk som er laget av Perschy eller Schlossbauer. Tredje del av *Peder Bangs notebok* inneholder imidlertid stykker som var karakteristisk for tidens dansemusikk, og som kan ha blitt spilt av stadsmusikanten og hans menn, bl.a. marsjer, valser, feiere og engelske danser (“anglis”), foruten en kontradans fra 1700-tallet. Dansene ble skrevet ned av militærmusiker Iver Christian Moe fra Bergen (f. 1800) mellom 1855–60. Som nevnt tidligere var det på 1800-

129. Mosby 1945, s. 199/200.

Handwritten musical notation for three pieces. The first piece is titled "Denne Feier av gamle Wallem; meget populær og Komponistens Favorit. - No. 11." The second piece is titled "Af Cantor Bøschens, Organist til Domkirken." No. 12. The third piece is titled "No. 20 Feier af Conclaren, Cantor og Organist J. Bohr, til en Theater-Masquerade." The notation includes treble clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The first two pieces are marked with a tempo of "Allegretto". The third piece is marked with a tempo of "Allegro". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

Musikk eksempel 4.
 Peder Bangs notebok, tredje del. Nr. 11, 12 og 20. Feier av Wallem, Bøschens og Bohr.

tallet nære forbindelser mellom stadsmusikanten og militærmusikerne. Flere av dansene har tilføyd kommentarer av Moe. Tre feiere skal være komponert av medlemmer av det harmoniske selskap, den første av "Gamle Wallem", den andre av Bøschens, den tredje av Bohr (se musikk eksempel ovenfor).¹³⁰

De to første har samme form. De er ganske korte, svært enkle og består av to symmetriske åttetaktsperioder som repeteres (|:A:|:B:|). Begge karakteriseres av treklangsmelodikk og trinnvis bevegelse, og harmonisk er de basert på hovedtreklangene. Hovedtonearten (B-dur) beholdes gjennom hele. Den første har et orgelpunkt på tonika i første halvpart av B-delen. Bohrs feier har også formen AB, men hver del består av to åttetaktsperioder som ikke repeteres. Dermed blir lengden den samme som for de andre to. Tonearten er Ess-dur. Andre periode i A-delen begynner med sekvens av de fire første taktene, men i c-moll. Perioden avsluttes i tonika etter et kort utsving til dominanten (B-dur), som også understrekes i B-delen med et lite orgelpunkt i t. 21–22. Første halvdel av siste periode har fallende sekvens over fire takter med en åttendelsfigur på én takt før avrunding til tonika i de fire siste taktene. Også dette er svært enkelt musikalsk, men med flere ansatser til melodisk og harmonisk utvikling og variasjon enn de to første feierne.

130. "Gamle Wallem" var trolig kjøpmann Michael Blydt Wallem, som døde i 1826. Jf. DA. *Begravde i Bergen 1816–86*. 02.02.2004 og Iver Christian Moe, kommentarer til *Peder Bangs notebok*, Nasjonalbiblioteket Oslo, Ms. 294c, eske 35, s. 43. Moe hadde bl.a. følgende kommentar om Bøschens: "Cantor Bøschens; Organist til Bergens Domkirke var en meget hyggelig Mand, duelig i sit Fag efter da Tidens Fordringer, og tillige en stor Actor ved Bergens Theater." Loc. cit.

Sammenfatning

Allerede fra århundreskiftet var stadsmusikantembetet på vikende front, selv om det ikke ble avviklet før omkring midten av århundret. Ingen av de to stadsmusikantene på 1800-tallet var norske. Begge var fra Tyskland. Det er tvilsomt om noen av dem hadde den tradisjonelle svenneutdannelsen. Perschy representerte et eldre, allsidig musikerideal og ble plassert i Bergen fordi hoffet i København ønsket å bli kvitt ham, mens Schlossbauer var en moderne fiolinvirtuos som tilfeldigvis (?) oppholdt seg i byen da embetet ble ledig. (Han kan også ha fått nyss om at Perschy hadde flyttet fra byen.) Schlossbauer var spesialist, men behersket også flere instrumenter og var allsidig nok til å kunne fungere i stillingen og i musikklivet for øvrig. Begge slet med å håndheve privilegiet, og begge måtte ha betydelige andre inntekter ved siden av. Ingen av dem ble i byen til sin død. Sannsynligvis reiste begge på grunn av vanskeligheter med å opprettholde et levebrød som musiker. Med økende konkurranse ble stadsmusikantembetet stadig mer problematisk, men samtidig ga et fritt næringsliv også andre muligheter som musikantene benyttet seg av: undervisning, musikkhandel og egne konserter. Imidlertid var det lavkonjunktur for næringslivet i Bergen fra 1815 til utover i 1840-årene, og dette kan ha ført til færre oppdrag i byen, og til at det ble vanskeligere for stadsmusikantene å klare seg økonomisk. Særlig Schlossbauer benyttet anledningen til å påta seg oppdrag andre steder og hadde flere langvarige permisjoner.

Dansemusikk var uten tvil den viktigste delen av tjenesten, men stadsmusikanten bidro fremdeles med musikk i den representative offentlighetens tradisjon i lang tid utover på 1800-tallet. Samtidig virket han innenfor en begynnende moderne borgerlig offentlighet, bl.a. som konsertgiver og konsertarrangør, men særlig ved danse- og underholdningsarrangementer hvor allmennheten (dvs. borgerskapet) kunne kjøpe seg adgang. Etter hvert ble det mer og mer klart at et system med privilegier og musikkmonopol var en anakronisme i et samfunn hvor den frie konkurranse for lengst var begynte å gjøre seg gjeldende, også på musikkens og kunstens område. Det er et paradoks at embetet fortsatt kunne bestå etter at den nye håndverksloven av 1839 var iverksatt. Trolig hang dette sammen med at eksisterende stillinger ikke ble avviklet før de ble ledige. Sannsynligvis reiste Schlossbauer i 1845, men byen kvittet seg ikke med det tradisjonsrike embetet før flere år senere. Da hadde det eksistert siden slutten av 1500-tallet.

Omkring 1830 og i tiden fremover ga liberalismens ideologi om den frie konkurranse seg utslag også på flere andre områder hvor stadsmusikanten var involvert, bl.a. musikkrelatert forretningsdrift og musikkundervisning. Schediwys og Schlossbauers samtidige fremstøt for undervisning etter Logiers system er et særdeles tydelig eksempel. Det ble også større konkur-

ranse om stillingene som konsertmester i det harmoniske og det dramatiske selskap (se kap. 9 og 10). Det er i den forbindelse fristende å tenke seg at Schlossbauers beslutning om å forlate Bergen muligens kan ha hatt sammenheng med at han i 1844 ikke ble konsertmester i det nyopprettede *Philharmoniske Selskab*. Evers' beskyldning i 1840 om at han ikke var god nok kan ha hatt et snev av sannhet.

Rangtenkningen var fremdeles høyst aktuell de første tiår av 1800-tallet og berørte også stadsmusikantembetet og de personer som innehadde stillingen. Beskrivelsen av det kongelige kapell omkring århundreskiftet viser dessuten at kapellets musikere var inndelt i et hierarki som svarte til rangordningen i samfunnet for øvrig, og Perschy hørte blant de laveste på rangstigen i dette hierarkiet. Stadsmusikantembetet i Bergen hadde heller ingen høy sosial anseelse i byen, noe det harmoniske selskap ga klart uttrykk for i 1820. Konsertmesteren derimot (Paulson) ble i kraft av sitt kunstneriske nivå tilkjent høyere status, selv om han langt fra befant seg på samme sosiale nivå som de kondisjonerte i byen. Nesten alle beskrivelser av feiringer knyttet til den representative offentligheten inneholder eksempler på sosial rangering av ulike grupper, f.eks. "autoriteter", "embetsmenn", "viktige borgere" og "stendene i riket". Diskusjonen om militærmusikernes rettigheter viser også at det eksisterte egne bestemmelser for rangs personer. I midten av 1820-årene dukket klassebegrepet opp, men stand og rang synes fremdeles å ha vært de viktigste kategorier for sosial gruppering. Tiden omkring 1814 og senere var for øvrig preget av en gryende nasjonalisme som ikke ser ut til å ha berørt statsmusikantembetet på andre måter enn at musikantene bidro og med musikk ved de sanger og skåler som ble brukt ved ulike festlige og representative anledninger, og med dansemusikk, og mange fester betydde høyere inntekter for musikantene.

8. ORGANISTER OG KANTORER 1801–1832

Innledning

Som nevnt i kap. 3 fikk bestemmelsen om sammenslåing av ledige organist- og stadsmusikantembeter ingen konsekvenser i Bergen. Århundreskiftet medførte heller ikke endringer i plikter og arbeidsforhold for organistene. De var fremdeles bruksmusikere med ansvar for orgelspill ved gudstjenester og andre kirkelige handlinger og representerte en musikalsk håndverkstradisjon som ble videreført inn i det det neste århundret. Organistene ble ikke betraktet som kunstnere, men som “assistenter” ved kirkens forkynnelse. I kap. 3 ble det vist eksempel på at organist og prest kunne komme i konflikt med hverandre om musikkens plass i gudstjenesten, og om hvem som hadde autoritet til å bestemme. Flere organister var dyktige musikere med kunstneriske ambisjoner, men de konserterte ikke. Kirkekonsserter eksisterte knapt, kanskje med unntak av sporadiske pasjonskonserter, men disse fant vanligvis ikke sted i kirkerne. Voglers orgelkonserter i 1790-årene var et unntak, men Vogler var en helt spesiell musiker også i europeisk sammenheng og langt forut for sin tid med offentlige orgelkonserter.

I likhet med organistene var også kantor først og fremst bruksmusiker. For kirkesangen og kantorembetet skjedde det nokså snart etter århundreskiftet endringer som hadde sin bakgrunn i reformer ved latinskolen. Med utgangspunkt i opplysningstidens idéer ble skolene omdannet fra presteforbereidende til allmenndannende skoler. Morsmål, moderne språk og realfag ble innført, og klassene skulle undervises av faglærere. Sangen fikk derfor langt mindre plass i undervisningen enn før. Dessuten opphørte den nære forbindelsen mellom latinskolen og kirken, fordi kirkesangen ble overført til fattigskolene og friskolene. I Christiania ble latinskolens medvirkning med vokal- og instrumentalmusikk ved høytidene avviklet i år 1800, og kantorstillingen ble sløffet (men senere gjeninnført). I de andre byene skjedde ikke endringen før 1. januar 1806, og i Bergen ble kantorembetet beholdt.

I dette kapitlet vil det bli gitt en oversikt over organistene i de fire bergenskirkene til begynnelsen av 1830-årene. På 1700-tallet hadde Mariakirken vært innfallsport for dyktige tyske organister og utgangspunkt for videre avansement til andre kirker i byen (jf. kap. 3). Spørsmålet er om de tyske og tyskættede organistene var like dominerende som før, og om Mariakirken fortsatt var springbrett til embeter i andre kirker. Det vil også bli redegjort for endringene vedrørende kirkesangen og kantorembetet, og hvorvidt kombinasjonen kantor og domorganist ble videreført. På grunn av sin fremtredende posisjon og sitt allsidige virkefelt vil Bohr bli behandlet i et eget avsnitt.

Fremdeles var ingen embeter fulltidsstillinger. Alle organister og kantor måtte ha annet arbeid ved siden av. Det vanligste hadde vært å gi musikkundervisning. Om denne utviklingen fortsatte, og om organistene fremdeles deltok i det borgerlige musikklivet som medlemmer i det harmoniske og dramatiske selskap eller var virksomme på andre måter, vil også bli redegjort for. Dessuten vil spørsmål vedrørende koral- og salmebøker i Bergen i de første tiår av 1800-tallet bli drøftet, og det vil bli redegjort for inntektsforhold.

Som vist i kap. 3 synes giftermålsrelasjoner å tyde på at organistene på 1700-tallet hadde en noe høyere sosial status enn stadsmusikantene. Også dette vil bli vurdert. Når det gjelder stand og rang i forbindelse med embetsutøvelse som organist eller kantor, fremgikk det av kap. 3 at dette hadde konkret betydning ved de “uvisse” tjenester som brudevielser og begravelser, noe som trolig fortsatte på 1800-tallet.

Det hørte med til organistenes og kantors vanlige plikter å delta ved kirkelige arrangementer innen den representative offentlighetens sfære, men disse ble sjelden eller aldri referert i Adresseavisen. Noen få eksempler vil bli vist nedenfor. Organist- og kantorembetet hadde imidlertid rundt århundreskiftet ingen selvstendig funksjon i den borgerlige offentligheten, fordi begge representerte en bruksmusikalsk tradisjon hvor musikken ikke ble betraktet som autonom kunst. Om dette ble opprettholdt i hele perioden, vil også bli behandlet i det følgende.

Når det gjelder kilder, er de stort sett av samme type som for kap. 3, dvs. kirkelige myndigheters arkiver, Adresseavisen, kirkebøker, folketellinger, etc. I tillegg inneholder biskop Pavels’ dagbøker flere kommentarer som berører kirkemusikalske forhold. Protokollen for auksjonen etter Bohrs dødsbo, samt de trykte kataloger over Bohrs og Bøschens etterlatte bøker er også interessante kilder, dessuten Bohrs utgaver av koralmelodier for salmodikon.

Organister

Mariakirken

Som vist i kap. 3 var organiststillingen i Mariakirken den dårligst lønnede i byen. “Tyskekirken” hadde gjennomgående hatt større utskifting enn de øvrige kirkene i byen, fordi de fleste organister hadde søkt seg bort så snart anledningen bød seg. Bonny var i så måte et unntak, men han var først og fremst stadsmusikant, hadde organiststillingen som tilleggsnæring og ble mer eller mindre presset til å slutte. Johan Diedrich Behrens, som virket fra 1785 til sin død i 1811 (jf. kap. 3), var heller ikke organist av profesjon, men kjøpmann. Han tilhørte de kondisjonerte,¹ hadde en helt annen økonomi enn byens øvrige organister, og hadde ikke behov for

1. Behrens ble medlem av det dramatiske selskap i 1794, jf. UBB. TA. Ms. 228a/1, s. 17.

avansement. Da han døde i 1811, var boet riktignok fallitt, men skiftedokumentene viser at han hadde vært en velstående mann.²

Friderich Bøschen overtok organisttjenesten etter Behrens. De to var fetre på morsiden og hørte begge til den tyske menigheten og kretsen som sognet til Mariakirken.³ Bøschen var også født i Bergen av tyske foreldre, i 1771. Han var opprinnelig kjøpmann som Behrens, men hadde lite talent for forretningsvirksomhet og desto større for musikk og teater. Han var en ypperlig amatørmusiker, ble tidlig medlem av det harmoniske selskap og var i mange år et av selskapets bærende krefter (se kap. 4 og 9). Han var også et fremtredende medlem av det dramatiske selskap fra starten i 1794, og en dyktig amatør også som sanger og skuespiller (jf. kap. 5 og 10). Han utmerket seg ikke nevneverdig som organist, men ble likevel kantor og organist i Domkirken i 1820 (se nedenfor).

Bøschen ble etterfulgt av Jacob Henrich Lassen, som først var konstituert og senere ble fast ansatt. Han hadde tidligere vært organist i Kristiansund i 19 år og kom til byen våren 1818, jf. annonse i Adresseavisen i juli samme år:

Undertegnede som nylig er ankommen her paa Stedet, ønsker at give Information i Musikken paa Fortopiano Harpe og Violin; saavel som stemme og istandholde Instrumenter. De saadant attraaende, behager at treffe en billig Aftale desangaaende i mit nærværende Logi [...] paa Øvregaden.⁴

Han hadde ingen stilling da han kom, men hadde trolig håp om å få et embete. Warncke i Domkirken var bl.a. gammel og svekket. Da Lassen søkte om å bli konstituert under Warnckes sykdom senhøsten 1819, viste han til at han for mer enn et år siden hadde søkt om å få en organiststilling ved en av byens kirker når noe ble ledig.⁵ Han var ønsket av kirken. Som midlertidig organist hadde han “forestaaet Organist Embedet med største Nøjagtighed, og spillet med megen Følelse og Udtryk, og fra hans Side bidraget til at gjøre Gudstienesten opbyggelig og andagtsfuld”, slik det het i anbefalingen som fulgte med søknaden.⁶ Etter alt å dømme var han en langt dyktigere organist enn både Behrens og Bøschen, som begge var dilettanter.

-
2. Boets inntekt var på 29.211 rdlr og 2 sk. og gjelden på 43.535 rdlr., 2 mk og 3 sk. Jf. SAB. Byfogd og byskriver i Bergen. Bergen skifterett. Skifteprotokoll nr. 7b. 1796–1826, fol. 505a, skifte nr. 4. Det finnes en kopi av auksjonsinntekter fra solgte varer, forretningsgårder, bolighus, inventar og løsøre. For inventar og løsøre er det ikke skilt mellom det som hørte forretningen og boligen til. Det finnes ingen opplysninger om musikkinstrumenter og musikaler. Bolighuset ble solgt til Behrens' enke for 3.005 rdlr. Summen viser at dette må ha vært et stort hus. Jf. SAB. Skifteakter. Pakke 98, 1813.
 3. Morfaren Johan Frederik Spiesmacher var prest i Mariakirken fra 1717 til 1751, jf. Lampe 1895, s. 147.
 4. BA. 04.07.1818.
 5. SAB. Bergens stiftsdireksjons arkiv. Skolekommisjons- og åbodsforretninger. Atskillige brev. 1819. Brev av 27.11.1819, jnr. 438/1819.
 6. SAB. Bergens stiftsdireksjons arkiv. Skolekommisjons- og åbodsforretninger. Atskillige brev. 1820, brev av 05.06.1820, jnr. 243/1820.

Ved siden av musikkundervisning, stemming og reparasjoner av instrumenter drev han også med instrumenthandel. I februar 1819 annonserte han at “to nye Davidsharper, og en Violoncell og en Alt-Viol er at faae tilkjøbs hos undertegnede”, dessuten at han kunne istandsette “Fortepianer eller Claver”.⁷ Det siste indikerte sannsynligvis at både hammerklaver og klavikord var vanlige på denne tiden.⁸ Senere samme måned tilbød han for salg to nye davidsharper, et fortepiano, en bratsj og en fiolin.⁹ I en avisannonse to år senere orienterte han sine musikk-elever at de heretter måtte komme hjem til ham for å få undervisning, hvilket tyder på at musikk lærere vanligvis underviste elevene i deres eget hjem.¹⁰

Lassen døde imidlertid allerede 17. mars 1822, 51 år gammel, etter nylig å ha mistet sin hustru og en nyfødt sønn. Han etterlot seg to små barn. Skifteregistreringen viste at boet inneholdt flere instrumenter: 1 fiolin, 1 bass, en halvferdig sitter, 1 fortepiano, 1 orgel (formodentlig et positiv) og 1 “Fugle-Lire”.¹¹ Skiftet konkluderte med (30. januar 1823) at det var “intet at arve”, på grunn av omkostningene med skiftet og den påfølgende auksjonen.¹² Av instrumentene var pianoet det mest verdifulle, taksert til 25 spd., harpen og positivet til 20 spd. hver. Bassen (kontrabass eller cello) ble taksert til 3 spd., fiolinen til 1 spd, 72 sk., sitteren til 1 spd, og en fløyte til 1 spd. Boet synes å ha vært svært nøkternt, men kanskje ikke direkte fattigslig, skjønt Lassen ser ut til å ha hatt økonomiske problemer ved sin død. Enkelte gjenstander var pantsatt. Huset, 17. rode nr. 16, kan imidlertid ikke ha vært av de minste. Det ble taksert til 850 spd. Ved avslutningen av skiftet fremkom det at Lassen drev utleievirksomhet. Han hadde over 100 spd. utestående i husleieinntekter. Dessuten hadde man ved registreringen av boet året før funnet “184 Informations Billetter a 24 [sk.] pr Time”.¹³ Han hadde altså tatt seg betalt med 24 skilling for hver time, noe som kan ha vært en vanlig timepris for musikkundervisning.

7. BA. 20.02.1819.

8. Begrepsbruken for tasteinstrumenter var ikke entydig i første del av 1800-tallet. Trolig dreide det seg om to forskjellige instrumenter. Krouthén viser til svenske forhold, hvor *Claver* i Envallsons musikkleksikon fra 1802 betydde klavikord. Analyse av svenske skifter fra første del av 1800-tallet har vist at *Pianoforte* og *Claver* vanligvis var to forskjellige instrumenter, fordi det første hadde mye høyere verdi enn det andre. Jf. Krouthén 2003, s. 1/2. Helt sikker kan man likevel ikke være. For det første kunne *Claver* også brukes som et overordnet begrep for ulike typer tasteinstrumenter, deriblant pianoforte, og forholdene i Bergen kan ha vært annerledes enn i Sverige. Det kunne ha vært interessant å gjennomgå skifter med tanke på analyse av begrepsbruk og verdifastsettelse av tasteinstrumenter i bergenske hjem på 1700- og 1800-tallet.

9. BA. 27.02.1819.

10. Ibid. 10.02.1821.

11. SAB. Byskriver og byfogd i Bergen. Bergen skifterett. Skifteregistreringsprotokoll nr. 4, 1818–1822, fol. 425a.

12. SAB. Byskriver og byfogd i Bergen. Bergen skifterett. Skifteakter. Pakke 122, 1823, fol. 3a.

13. SAB. Byskriver og byfogd i Bergen. Bergen skifterett. Skifteprotokoll nr. 7b 1796–1826, fol. 822a, skifte nr. 7/1823. I protokollen ble huset verdsatt til 700 spd. Nettoinntekten etter løsøreauksjonen var på 206 spd. og 15 sk. Boets samlede inntekt var 1.044 spd., men utgiftene var på hele 1.456 spd. 76 sk.

Av Lassens musikaler ble kun lærebøkene registrert. Han hadde sanglære fra musikkonservatoriet i Paris, Knechts orgelskole, en lærebok i gitarspill, en klaverskole (Coleins/Collins?),¹⁴ *Bainhofens Harpenspiel* og en koralbok. Andre musikaler ble omtalt under ett slik skikken var: “Endeel forskjellige Node Bøger og Løse Noder.”¹⁵ Utskrift av auksjonsdokumenter viser hva som ble solgt, kjøpernes navn og varenes pris. Pianoet var ettertraktet og gikk for hele 40 spd. Harpen og positivet derimot innbrakte ikke mer enn henholdsvis 6 og 8 spd. De øvrige instrumentene ble ikke solgt, derimot alle musikaliene, som i tillegg til de ovenfor nevnte også omfattet en klaverskole av “Warnche”, som ikke var registrert i skifteaktene.

Samlingen av etterlatte instrumenter og lærebøker tyder på at Lassen som musikere flest hadde en bred og allsidig musikalsk orientering. Han måtte undervise i tillegg til organiststillingen, og helst i flere instrumenter. Noen av instrumentene i boet kan likevel ha vært ment for salg. Som organist i Mariakirken måtte han kunne tysk. Om han var dansk eller tysk, har det ikke lyktes å bringe på det rene, men han var innflyttet utlending (se nedenfor).

Lassen ble etterfulgt av Jørgen Meldahl Reimers, sønn av kateketen i Domkirken, Hieronymus Reimers. Han var født i Bergen 20. desember 1797.¹⁶ Reimers var Bohrs orgelelev. Han hadde også søkt organiststillingen i Mariakirken i 1820 og var blitt anbefalt av Bohr, som bevitnet at han “med megen Flid og den nøjagtigste Paapasselighed har øvet sig i Orgelspil omtrent 6 á 7 Aar, og derved erhvervet sig tilstrækkelig Færdighed til at bestyre et Orgel ved alle Kirkeforretninger”.¹⁷ Faren gikk i forbønn for ham og argumenterte med at han som innfødt nordmann burde prioriteres: “Han er dog en indfødt Norges Søn. Hans Rival til dette Embede Hr Lassen derimod er en Udlænding og hvor naturligt og billigt, at Landets egne Børn foretrækkes Fremmede!”¹⁸ Det hjalp imidlertid ikke. Da Lassen døde, ble han likevel ansatt, mot å betale pensjon til Lassens barn.¹⁹ Pensjonsbeløpet var 10 spd. årlig i 5 år.²⁰ Reimers var trolig eneste søker til stillingen, som han hadde til 1826, da han ble forflyttet til Korskirken.

Reimers ble etterfulgt av stadsmusikant Johan Perschy, som antagelig ikke hadde til hensikt å fungere i embetet selv. I brev til inspeksjonen for Mariakirken 27. april 1826 het det: “At

14. Jeg har ikke funnet Coleins eller Collins i noe oppslagsverk.

15. SAB. Byskriver og byfogd i Bergen. Bergen skifterett. Skifteakter. Pakke 122, 1823, fol. 4a.

16. *Digitalarkivet: Døpte i Bergen 1668–1815*. 20.05.03. Også Hieronymus Reimers var født i Bergen, i 1859. Slekten Reimers innvandret i sin tid fra Tyskland. Moren Catharina Arentz tilhørte Ludvig Holbergs slekt på morssiden.

17. SAB. Bergens stiftsdireksjons arkiv. Skolekommisjons- og åbodsforretninger. Atskillige brev. 1820, brev av 10.06.1820, jnr. 269/1820.

18. *Ibid.*, brev av 17.08.1820, jnr. 373/1820.

19. SAB. Bjørgvin stiftsdireksjon. Journal nr. 2, 1820–1823, brev av 02.04 og 18.05.1822, jnr. 147/1822.

20. BBA. Stadsportarkivet. Brev fra stiftsdireksjonen til inspeksjonen for Mariakirken 1819–1839, brev av 18.05.1822.

Stiftsdirectionen Dags Dato har beskikket Stadsmusikant Johan Perschy til Organist ved St. Mariæ Kirke her i Staden med Tilladelse paa sit Ansvar at Lade sine Forretninger udføre af en duelig Person.”²¹ Perschy lot sin sønn vikariere for seg. Menigheten var imidlertid ikke fornøyd. Allerede i oktober 1826 sendte kirkeinspeksjonen sammen med en besiktigelse over mangler ved orglet (på Perschys anmodning) en klage fra kirkevergen:

[...] hvori doleres over at den unge Perschy, som af Faderen Organist Perschy bruges til at spille Orgelet, ikke er dette Arbeid voxen, og paastaaes at Orgelet godt vilde kunde bruges, naar en duelig Mand hentes til at behandle samme. Inspectionen indstiller derfor, at det maatte paalægges Perschy at lade hans Søns Duelighed prøve i kyndige Mænds Overværelse, og at for øvrigt blot Bælgerne og Vindcanalerne strax burde beordres istandsat, hvilket Værgen kunde besørge mod Accord, hvorimod de øvrige Reparationer kunde udsættes indtil Erfaring viste, om de under en duelig Orgelspillers Hænder, vare nødvendige.²²

Prøven ble gjennomført i nærvær av bl.a. organist Reimers, etter kirkeinspeksjonens ønske. Perschys sønn hadde også vikariert for Bohr i Korskirken, og menigheten der hadde vært fornøyd. Han måtte for øvrig prøvespille i Korskirken omtrent samtidig som i Mariakirken, i nærvær av organistene Bohr og Dahle (om Dahle, se nedenfor).²³ Antagelig var begge prøver tilfredsstillende, for det ble ro om saken.

Våren 1828 fikk Perschy permisjon for å foreta en reise til Sverige. Selv foreslo han kjøpmann Daniel Görbitz som vikar, men stiftsdireksjonen var ikke tilfreds og konstituerte Johan Christian Schönberg i stedet. Begge hadde søkt vikariatet.²⁴ Om Perschy het det i brevet til Schönberg at han hadde “tiltraadt en [...] tilladt Reyse til Sverrig, uden at drage Omsorg for Organist-Betjeningens Bestyrelse af en Constitueret, om hvis Duelighed dertil man kunde have fornøden Kundskab”.²⁵ Som vist i kap. 7 hadde han i virkeligheten forlatt byen for godt uten å melde fra, og dette førte til uklarhet i tiden fremover.

Johan Christian Schönberg, som også kalte seg student, var født i Odense i Danmark i 1800. Han kom til Bergen antagelig i 1827 eller 1828. I april 1829 søkte han permisjon for å foreta en reise til Christiania, og Görbitz ble vikar på Schönbergs anbefaling. I begynnelsen av mai søkte imidlertid orkesteranfører Schediwy (se kap. 7 og 9–11) “om at blive beskikket som virkelig Organist ved S^t Mariæ Kirke”, men dette ble ikke innvilget.²⁶ Da Schönberg ikke var kommet

21. Ibid., brev av 27.04.1826.

22. SAB. Bjørgvin stiftsdireksjon. Journal nr. 5, 1826–1827, brev av 23.10.1826, jnr. 1139/1826.

23. BBA. Stadsportarkivet. Brev fra stiftsdireksjonen til inspeksjonen for Mariakirken 1819–1839, brev av 02.11.1826.

24. SAB. Bjørgvin stiftsdireksjon. Journal nr. 6, 1828, brev av 08.04.1828, jnr. 430/1828, brev av 10.04.1828, jnr. 447/1828; brev av 29.04.1828, jnr. 504/1828.

25. BBA. Stadsportarkivet. Brev fra stiftsdireksjonen til inspeksjonen for Mariakirken 1819–1839, brev av 21.05.1828.

26. SAB. Bjørgvin stiftsdireksjon. Journal nr. 8, 1829–1832, jnr. 692, 698 og 732/1829.

tilbake i begynnelsen av november, søkte Görbitz om fast ansettelse, noe han ikke fikk, men Schönbergs konstitusjon ble opphevet i mars 1830, og Görbitz fortsatte å fungere inntil videre.²⁷ Schönberg vendte imidlertid tilbake sommeren 1830. I juli annonserte han etter pianoelever: “Undertegnede tilbyder sig at give Undervisning paa Pianoforte, samt i de til Examen artium henhørende Videnskaber.”²⁸ Han søkte også i slutten av august om på nytt å bli ansatt som fast eller konstituert organist i Mariakirken. På denne tiden hadde Perschy for lengst overskredet den fristen han hadde fått for å vende tilbake, men stillingen ble ikke lyst ut før ved nyttår 1831. Tre søkere meldte seg: stadsmusikant Schlossbauer, Schönberg og Görbitz. Det ble arrangert prøvespill for Schlossbauer og Schönberg, med Bohr som sakkyndig, og Schönberg ble ansatt 16. april 1831.²⁹ Det er ikke utenkelig at kirken kan ha drøyd med å ansette ny organist i håp om å få en person med god kirkemusikalsk kompetanse, noe Schönberg hadde. Ifølge Øgaard skal han ha vært en glimrende improvisator.³⁰

Han fungerte ikke lenger enn et års tid i stillingen og var den siste utenlandskfødte organisten i Mariakirken. Høsten 1832 giftet han seg i Nykirken med jomfru Christine Marie Torp.³¹ Allerede i januar 1833 overtok han embetet i Korskirken og ble etterfulgt av Magnus Madsen, som var født i Bergen i 1809.³² Både Schediwy og Schlossbauer, som begge hadde søkt den ledige stillingen i Domkirken (se nedenfor), fikk tilbud om å prøvespille sammen med Madsen. Prøven omfattet “en Psalme [...] efter den der [i Mariakirken] brugelige Choralbog, tilligemed den dertil hørende Intonation eller Indledning samt et Preludium i gammel Kirkestil”.³³ Antagelig var dette en vanlig form for prøvespill, som altså ikke bare omfattet salmespill og improvisasjon i tilknytning til dette, men også en kunstnerisk del (preludiet). Det siste kan til og med ha vært et bachstykke. Bachs orgelmusikk ble som kjent holdt levende blant organister. Schediwy og Schlossbauer, som begge først og fremst var fiolinister, kom imidlertid til kort overfor Madsen.

27. BBA. Stadsportarkivet. Brev fra stiftsdireksjonen til inspeksjonen for Mariakirken 1819–1839, brev av 20. mars 1830.

28. BA. 07.07.1830.

29. SAB. Bjørgvin stiftsdireksjon. Journal nr. 8. 1829–1832, jnr. 895/1830 og jnr. 353/1831. Samme vår var det ved kgl. res. av 11.03 bestemt at Mariakirken fremdeles skulle utgjøre en særskilt menighet i byen med gudstjenester på tysk språk.

30. Øgaard 1981, s. 52/53.

31. DA. *Vigde i Bergen 1816–1911*. 03.05.2004.

32. Madsen ble døpt i Nykirken 23. juni 1809. Morens navn var Elisabeth Berentz. Hun kan ha vært tysk. Han giftet seg med Catharina Cecilia Lampe i 1836 og ble da titulert organist og kjøpmann. Jf. Digitalarkivet. *Døpte i Bergen 1668–1814*. 06.04.2004 og *Vigde i Bergen 1816–1911*. 06.04.2004. Madsen tok borgerskap som kjøpmann 11.05.1837 og oppsa borgerskapet 28.04.1874, jf. Wiesener 1917–23, s. 324. Madsen døde i 1895.

33. BBA. Stadsportarkivet. Brev fra stiftsdireksjonen til inspeksjonen i Mariakirken 1819–1839, brev av 05.02.1833.

Nykirken

Nykirken hadde bare to organister i første del av århundret, Marcus Gotthard Ohl (jf. kap. 3) og Endre Christian Dahle. Ohl var aktivt medlem av det harmoniske selskap, bl.a. var han selskapets kasserer i årene før og etter århundreskiftet (se kap. 9). Han var også medlem av det dramatiske selskap.³⁴ Han var dessuten tilsynsmann for skifteretten. Da han døde 9. november 1817, var han enkemann.³⁵ Han testamenterte alle sine eiendeler til Nykirken.³⁶

Med Ohls etterfølger Dahle ble rekken av tysk fødte eller tyskættede organister i Nykirken foreløpig brutt.³⁷ Han var norsk, døde som “Pensioneret Organist” i 1855, 79 år gammel, og må ha vært født i 1776.³⁸ Dahles musikalske bakgrunn er ukjent, men han kan ha vært Ohls elev. Embetet som Nykirkens organist fikk han på en nokså spesiell måte, jf. biskop Pavels:

I Morges kom en Mand, der saae ud som en Høker og meldte, at Organisten ved Nyekirken, en 70aarig Olding pludseligen vaar død, og foreviste et Document fra Biskop Brun og en constitueret Stiftamtmand Haberdorff, hvorved ham gaves Expectance paa Organisttjenesten mod at betale til Kirken 300 Rd., hvilke han ved Qvittering beviste for længe siden at være betalte. Den salig Mand havde gjort Nyekirken til sin Universalarving.³⁹

På dette grunnlaget ble Dahle beskikket etter Ohl. Han var sannsynligvis ingen spesielt dyktig kirkemusiker og søkte ikke ledige embeter i andre kirker i årene fremover. Orgelsituasjonen i Nykirken må for øvrig ha vært svært lite tilfredsstillende, og stillingen kan ikke ha vært attraktiv for dyktige organister. Det nybygde instrumentet fra 1785 var blitt ødelagt ved brann i 1800. Kirken ble gjenreist og innviet på nytt 25. november 1801, men fikk ikke nytt orgel før i 1853.⁴⁰ Til den tid måtte måtte den store kirken nøye seg med et lite positiv. Dahles kirkemusikalske innsats er ganske ukjent, men i 1823 annonserte Adresseavisen at Thaarups *Hymne* skulle oppføres ved en “Høitidelighed” i Nykirken 23. mars (Palmesøndag). Organisten medvirket trolig kun med ledsagelse til “passende Choraler” før og etter biskopens tale, evt. med

34. Ohl var med på stiftelsesmøtet 25. februar 1794. Jf. UBB. TA. Ms. 228a/1, s. 1.

35. Ved folketellingen i 1801 var Ohl oppført i 3. rode, hus nr. 18 med hustru og to tjenestepiker. Paret hadde ingen barn. Jf. DA. *1801-telling for Bergen*. 14.05.03.

36. Skiftet etter Ohl gir ingen opplysninger om hans økonomiske forhold, heller ikke om instrumenter og musikaler. Jf. SAB. Byfogd og byskriver i Bergen. Bergen skifterett. Skifteprotokoll nr. 7b. 1796–1826, fol. 657a, skifte nr. 22.

37. Dahle ble i 1852 etterfulgt av den fremragende tyske organisten Ferdinand Vogel, som senere fikk kirke departementets støtte til organistutdanning i Bergen, den første statsstøttede musikerutdanning i Norge.

38. DA. *Begravde i Bergen 1816–86*. 09.05.03. Jeg har ikke funnet opplysninger om ekteskap vedr. Dahle.

39. Daae 1899, s. 252. Claus Pavels' dagbøker. 8. november 1817. DA oppgir Ohls dødsdato til 9 november, jf. *Begravde i Bergen 1816–86*. 09.05.03. Jf. også SAB. Stiftamtmanden i Bergen. Rekneskapar for Nykirken. Lnr 1784, 1801–1807. “Regnskap over Nye-Kirkes Bygning. Pro Anno 1802”. På s. 15 under “Diverse Indtægter” står anført: “13. Mars. Endre Christian Dahle, betalt for det ham af Den Høye Direction givne Løfte paa Organist-Tjenesten, dersom den bliver ledig. 300 Rd.”

40. Kolnes 1993, s. 339.

preludium, mens det harmoniske selskap sto for fremførelsen av hymnen.⁴¹ Det interessante i denne forbindelse er at det ble tatt inngangspenger. Sannsynligvis gikk inntekten til veldedighet slik tradisjonen var i forbindelse med pasjonskonserter, men formålet ble ikke angitt i annonsen. Dette var en av meget få offentlige kirkekonserter i Bergen i disse årene. Den viktigste årsaken til at den ble gitt i Nykirken, må ha vært at dette var byens største kirke, og muligheten for økonomisk gevinst var større der enn i de andre kirkene.

Korskirken

Gottfried Bohr var organist i Korskirken i nesten 30 år, fra 1798 til 1826, da han ble domkirkeorganist og kantor (se nedenfor). Da embetet i Korskirken ble ledig etter ham, var Reimers eneste søker, men stadsmusikant Perschy søkte omtrent samtidig ansettelse som organist “ved en af Byens Kirker”.⁴² Reimers fikk Korskirken, og Perschy etterfulgte ham i Mariakirken. Reimers slapp imidlertid ikke å betale den tidligere pålagte pensjon til Lassens barn, hvorav ca. ett år av pensjonstiden gjensto, en noe underlig avgjørelse.⁴³ Den nye organisten i Mariakirken burde ha betalt resten. Reimers kjente for øvrig Korskirkens orgel godt. Han hadde vikariert for Bohr mange ganger, bl.a. i 1815 og i 1824. Reimers hadde også elever, jf. annonse høsten 1827: “Da jeg har endeel Timer tilovers, giver jeg Underviisning i at spille Pianoforte mod billig Betaling.”⁴⁴ Annonsen omtalte kun ett instrument. Det er derfor mulig han ikke var like allsidig som Lassen og tidligere organister hadde vært. Reimers giftet seg i 1831 med enken Johanne Diederidke Berg, født Kruse.⁴⁵ I januar 1833 ble han etterfulgt av Schönberg, som hadde stillingen i Korskirken i mer enn 50 år.⁴⁶ Han var den siste utenlandskfødte organisten i kirken.

Domkirken

Domkirkens organistembete var byens mest attraktive, ikke minst fordi det i mange år var kombinert med kantoratet. Fra 1801 til 1832 hadde Domkirken tre organister: Johan Joachim Warncke, Friderich Bøschen og Gottfried Bohr, som alle var kantor i tillegg.

Warncke hadde overtatt som domorganist etter Wernicke allerede i 1775. Han var medlem av det harmoniske selskap og var blant underskriverne da selskapet ble reorganisert i 1809 (se

41. BA. 15.03.1823.

42. SAB. Bjørgvin stiftsdireksjon. Journal nr. 5, 1826–1827, brev av 04.04.1826, jnr. 412/1826 og 06.04.1826, jnr. 419/1826.

43. BBA. Stadsportarkivet. Brev fra stiftsdireksjonen til inspeksjonen for Mariakirken 1819–1839, brev av 27.04.1826.

44. BA. 22.09.1827.

45. DA. *Vigde i Bergen 1816–1911*. 03.05.2004.

46. Mariakirken, Korskirken og Nykirken hadde svært stabile forhold omkring midten av århundret. Madsen fungerte i embetet til 1885 (men hadde vikar til 1894), Schönberg til 1888 og Vogel til 1892. Jf. Lindhjem 1916, s. 56/57 og 60.

kap. 9), men han hørte ikke til de mest aktive harmonistene, noe som også kan ha hatt med alderen å gjøre. I 1809 var han 65 år gammel. Jeg har for øvrig funnet svært få opplysninger om ham i perioden etter århundreskiftet,⁴⁷ og lite som berører organisttjenesten. De fleste har med lønnsforhold å gjøre (se nedenfor). Warncke ble imidlertid en gammel mann. Han beholdt begge embeter til sin død, noe som var vanlig, men både ferdigheter og innsats var antagelig betydelig svekket på slutten. Da Claus Pavels ble biskop i Bergen i 1817, beskrev han innsettelsen i Domkirken slik: "Under Wittrups Anførsel udførtes den latinske Sang overmaade smukt, uden musicalsk Accompagnement."⁴⁸ Under normale omstendigheter burde en bispeinnsettelse ha inneholdt ekstraordinær musikk assistert av stadsmusikanten, og fremførelsen burde ha vært ledet av kantor, dvs. Warncke, men han kan ha hatt vikar allerede på denne tiden. Den siste tiden før han døde fungerte han i hvert fall ikke selv. På grunn av hans "Sygdom og Forstandsforrykkelse, og især da han mundtlig mange Gange til mig har yttret det Ønske at jeg maatte blive hans Eftermand, saavel hvad Cantoratet som Organist-Tjenesten ved Domkirken anbetreffer", søkte Friderich Bøschen i 1819 om å bli konstituert i Warnckes sted, og dessuten om at Lassen måtte bli konstituert i "Tydskekirken" i stedet for ham selv. Begge deler ble innvilget.⁴⁹ Også Lassen hadde søkt om å bli konstituert i Domkirken og til og med tilbudt seg å forrette uten betaling mot å bli fast ansatt når Warncke døde.⁵⁰ Det siste skjedde våren 1820.

Det finnes skiftedokumenter etter Warncke som viser at hans økonomiske og sosiale status var atskillig høyere enn de fleste andre musikerer. Huset i 19. rode nr. 26 ble verdsatt til 2.200 spd., men ble ikke solgt for mer enn 1.600 spd.⁵¹ Løsøret ble solgt på auksjon og innbrakte godt og vel 707 spd. Den samlede verdien av boet var på 3.335 spd. Utgiftene til begravelsen (141 spd.) vitner også om relativt høy status, i hvert fall sammenlignet med de stadsmusikanter som det finnes tilsvarende opplysninger for (se kap. 2, s. 77). Boet inneholdt dessuten et klaver (verdsatt til 8 spd.), som kan ha vært brukt til øving og undervisning, to fioliner, diverse bøker og "endeel Musikalier" uten nærmere spesifikasjoner.⁵²

47. Ved folketellingen i 1801 bodde Warncke i 19. rode nr. 26 i Korskirkesognet med hustru i annet ekteskap og to voksne ugifte sønner samt én tjenestepike. *Digitalarkivet: 1801-telling for 1301 Bergen*. 14.05.03.

48. Daae 1899, s. 148. Claus Pavels' dagbøker. 27. juli 1717.

49. SAB. Bergens stiftsdireksjons arkiv. Skolekommisjons- og åbodsforretninger. Atskillige brev. 1819, brev av 04.12.1819. SAB. Bjørgvin stiftsdireksjon. Journal nr. 1, 1817–1820, brev av 27.11.1819, jnr. 438/1819 og 04.12.1819, jnr. 450/1819.

50. SAB. Bergens stiftsdireksjons arkiv. Skolekommisjons- og åbodsforretninger. Atskillige brev. 1819, brev av 27.11.1819, jnr. 438/1819.

51. Det må ha vært ganske stort og besto av kjøkken, spiskammer, fremstue, fremsal, baksal og bakbygning med kjøkken, sal og dagligstue. Jf. SAB. Byfogd og byskriver i Bergen. Bergen skifterett. Skifteakter. VI.E.a. Nr. 116. Skifte nr. 16, 1821.

52. Ibid.

Bøschen ble Warnckes etterfølger både som organist og kantor, men hverken han eller Lassen i Mariakirken ble utnevnt før i september 1821.⁵³ Begge stillingene ble altså sett under ett. En av biskop Pavels' dagbokinnførsler tyder på at Bøschen hadde fått forhåndsløfte om kantorembetet allerede flere år tidligere:

Bohr kom igjen i Dag med den Besked, at Stiftamtmanden, som ellers er hans meget gode Ven, jeg troer endog Duusbroder, alt for 4 Aar siden har lovet Bøschen Cantortjenesten, naar den blev ledig. Jeg vil nu her slet ikke spørge, hvad Ret han havde til at give saadant Løfte, da vi ere to som bortgive Embedet; jeg vil ikke spørge: om jeg nu aldeles modsatte mig, hvis Mening skal da være den gjældende? Bohr har tvertimod sagt, at han af Venskab for Bøschen nu slet ikke vil søge Embedet, men vist er det, at dette giver mig ny Anledning til at bande det mig saa forhadte Expectancevæsen, og at Christie [stiftamtmanden] her har taget sig større Myndighed end han tilkom. [...] Det glæder mig, at Bohr frivilligen fratræder, thi jeg forsværger ikke, at jeg jo vovede en Dyst for ham, naar det gjaldt.⁵⁴

Bøschens søknad inneholdt ingen henvisning til forhåndsløftet, som må ha vært gitt uformelt. I tillegg til at biskopen var misfornøyd med stiftamtmannens løfte om et kirkelig embete, var det tydelig at han verdsatte Bohr høyere enn Bøschen som kirkemusiker. Siden Bohr hadde avstått fra å søke, slapp han imidlertid en diskusjon om hvem som burde ansettes.

I løpet av Bøschens fem år ved Domkirken skjedde det vesentlige endringer når det gjaldt kirkesangen (se nedenfor), men kantor later til bare i liten grad å ha vært involvert. For Bøschen var organist- og kantortjenesten antagelig kun et levebrød. Hans musikalske interesser lå andre steder, nemlig i det harmoniske og det dramatiske selskap. Strengt tatt hadde han ikke de kvalifikasjoner som skulle til for å betjene byens viktigste kirkemusikalske embeter, til tross for at han siden barndommen hadde ofret seg for musikken, som han skrev da han søkte de to embetene. Han døde plutselig 5. september 1825 og ble fulgt til graven av harmonistene, som fremførte en for anledningen spesialskrevet sang. Han var høyt ansett i selskapet.

Bøschen etterlot seg en "mindre boksamling, som senere ble solgt på auksjon".⁵⁵ Den trykte katalogen var på 35 sider.⁵⁶ Samlingen omfattet imidlertid ikke bare bøker, men også en stor andel musikalier (15 sider) og bøker om musikk (1 side). Musikaliene var registrert med 574 nummer. Vokalmusikk utgjorde den største gruppen, men andelen instrumentalmusikk var også betydelig. Samlingen viser stor bredde. Den inneholdt en god del komposisjoner som han hadde bruk for i sitt arbeid som kirkemusiker (se nedenfor), dessuten mange av de verk som var blitt fremført ved det harmoniske selskaps konserter etter 1813 (jf. kap. 11), og de fleste syngestykker som var blitt fremført i det dramatiske selskap i den tiden han hadde vært med-

53. SAB. Bjørgvin stiftsdireksjon. Journal nr. 1, 1817–1820, jnr. 239 og 243/1820.

54. Daae 1899, s. 575/576. Claus Pavels' dagbøker. 8. desember 1819.

55. Wiesener 1944, s. 53.

56. *Fortegnelse over afdøde Cantor Fridr. Bøschens Samling af Bøger og Musicalier [...]*, 1825.

lem der (se kap. 10). *Harmoniens* gamle notesamling, som befinner seg ved UBB, viser for øvrig at ingen av harmonistene hadde bidratt med flere musikalier til selskapet enn han (mer om denne samlingen i kap. 9). Noe av Bøschens kammermusikk befinner seg nå i konsul Johan Thesens samling ved Vestlandske Kunstindustrimuseum i Bergen.⁵⁷

Bøschens musikk-literatur viser at han var godt orientert teoretisk. Han hadde flere bøker av Marpurg, bl.a. *Anleitung zur Singcomposition* (1758), *Versuch über die musikalische Temperatur*, *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition* (1755) og *Systematische Einleitung in die musikalische Setzkunst* (1757) og Kirnbergers *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* i 3 bind (1771–93) og *Grundsätze des Generalbasses als erste Linien zur Composition* (1781). Han hadde Quantz' lærebok i fløytespill, bøker om orgelhistorie, orgelundervisning og orgelkonstruksjon, musikk-skole og koralsystem av Vogler, klaver- og fiolinskole av Löhlein (1765 og 1774), Hillers *Anweisung zur Singekunst* (1773), *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesänge* (1774), Walthers musikkleksikon (1739), Wolfs musikkleksikon (1787 eller 1800), dessuten melodier til *Bremischen Domgesangbuch* (som kan ha vært brukt i Mariakirken) og 11 årganger av *Leipziger musikalische Zeitung*, for å nevne noe av det viktigste. De fleste lærebøkene var sentrale verker fra siste del av 1700-tallet. Nyere litteratur fra begynnelsen av 1800-tallet var svakere representert. Kanskje hang dette sammen med gradvis dårligere økonomi. Han var ingen vellykket forretningsmann. Organistlønnen i Mariakirken var ikke tilstrekkelig til å leve av, og selv ikke domkirke- og kantorlønnen ga noe godt utkomme. Det kan også tenkes at han ikke interesserte seg for tidens nyere musikkestetiske strømninger.

Det var mange søkere til de to embetene etter Bøsch. De mest interessante var Bohr og O.A. Lindeman. Begge, og særlig Lindeman, hørte til landets aller fremste musikere. Allerede dagen etter Bøschens død sendte Christopher Bernhoft en søknad på vegne av Lindeman:

Min Ungdoms Ven og Skolekammerat, Ole Andreas Lindeman, har allerede længe og især efter hans korte Ophold hersteds for et Par Aar siden, da han lod sig høre paa Pianoforte, yttret særdeles Lyst til at blive ansat i Bergen, hvor hans Yndlingsfag Musikken, i flere Aar har giordt saa heldige Fremskridt.

Denne i ethvert Henseende særdeles agtbare Mand studerede, efter hans Faders Ønsker, og bragte det saaavidt at han absolverede Examen Artium og Philosophicum ved Kjøbenhavns Universitet; men hans ubegrændselige Lyst til Musikken lod ham vælge denne Kunst til sit Hovedfag, og, alle-

57. Det dreier seg om instrumental kammermusikk, hovedsakelig for fløyte. Notene har Bøschens navnetrekk påført: 6 sonater for to fløyter og generalbass op. 1 av J.B. Wendling (?–1787); 6 trier for fløyte, fiolin og cello op. 3 av P.G. Florio (?–1795); 6 sonater for to fløyter og generalbass op. 5 av Klöffler; 6 duoer for to traversfløyter op. 6 av Reinards (antagelig W. Reinards, som ca. 1780 levde i London, jf. Eitner 1959, bind 8, s. 175); 6 serenader for diverse instrumenter op. 7 av Pleyel; 3 sonater for fløyte og bass op. 1 av Tacet (antagelig Joseph Tacet, fløytist, aktiv i London i 1750-årene, jf. *ibid.*, bind 9, s. 341) og 6 trier for to traversfløyter og cello eller fagott op. 1 (1783) av Baumberg (se *ibid.*, bind 1, s. 385).

rede som Student bragte han det saa vidt i sin Kunst, at den bekjendte Weyse erklærede ham for sin Rival paa Orgel og Pianoforte. Efter Faderens Død nødsagedes han til at forlade Kiøbenhavn, og da søgte og fik han Organist-Tjenesten ved Frue Kirke i Trondhjem.

Hans stærkt tiltagende Familie og Postens ringe Indtægter tvang ham til at give Informationer fra Morgen til Aften for at vinde Brødet for sig og sine, og han kunde saaledes ikke arbejde sig frem paa den valgte Bane, saaledes som han ønskede og selv ikke paa Stedet have nogen Anledning eller Opmuntring dertil, da han der var den eneste, som man kunde ansee for Musikus.⁵⁸

Stillingen ved Domkirken i Bergen må ha vært attraktiv for Lindeman fordi den omfattet både kantor- og organistembetet og dermed ga bedre inntekter enn organiststillingen ved Vår Frue kirke i Trondheim. Trondheim ga kanskje heller ikke tilstrekkelige muligheter for kunstnerisk utfoldelse. Han var blitt kjent med forholdene i Bergen etter en konsertreise noen år tidligere (se kap. 11) og må ha gitt uttrykk for at han ønsket seg dit hvis anledningen bød seg. Lindeman sendte selv en søknad noen uker senere, henviste til at han i 26 år hadde vært organist ved Vår Frue kirke i Trondheim, og tilføyde dessuten: “Maatte det maaskee komme i nogen Betragtning, at jeg saavel i den theoretiske som den praktiske Musik er en Eleve af den berømte danske Capelmester Werniche.”⁵⁹ Trolig har det ikke vært kjent tidligere at O.A. Lindeman søkte seg til Bergen i 1825. Det er f.eks. ikke nevnt i Karevolds avhandling om lindemanfamilien.

Av de mange søkerne var det bare Lindeman som var utenbys fra. Tidligere orkesteranfører Johan Henrich Paulson søkte, men regnet kun med å komme i betraktning dersom Lindeman unnlot å søke. Han må dermed ha vært klar over Lindemans musikalske kvalifikasjoner og at han var en mulig søker. Paulson hadde på denne tiden (høsten 1825) ingen fast stilling og en stor familie å forsørge. Selv mente han seg å være kvalifisert for kantorembetet og viste til det harmoniske selskaps eldste, som kunne bekrefte at han kjente “Generalbassen og saaledes efter Regler kan give Undervisning i Sang efter Noder”. Paulson var som kjent en habil sanger (jf. kap. 5). Med orgelspillet var det dårligere bevendt, men han forpliktet seg til å spille “de for en Organist fornødne Psalmer ved almindelig Kirkemusik, hvilke jeg hidtil, paa Grund af at Violin er mit Hovedinstrument, ikke ganske har kundet”.⁶⁰ Det er utrolig at han på et slikt grunnlag kunne søke organiststillingen ved byens domkirke.

Jørgen Reimers ved Mariakirken søkte først begge embeter og viste bl.a. til at han hadde vikariert både i Domkirken og Korskirken. Etter at Bøschens enke søkte om nådensår og om å bestyre embetene i denne tiden med Reimers som organist, søkte han kun organistembetet mot å betale Bøschens enke 70 speciedaler i årlig pensjon (se nedenfor). Perschy søkte også, men

58. SAB. Bjørgvin stiftsdireksjon. Journalsaker. Boks 5, 1825. Mappe 1, brev av 06.09.1825, jnr. 645/1825.

59. Ibid., brev av 21.09.1825 (jnr. mangler).

60. SAB. Bjørgvin stiftsdireksjon. Journalsaker. Boks 5, 1825, brev av 24.10.1825, jnr. 795/1825.

kun organiststillingen. Bohr søkte først bare kantortjenesten og foreslo samtidig en del forandringer i stillingens innhold. Avgjørelsen drøydde lenge. Først 9. mars 1826 ble Bohr utnevnt til kantor. I slutten av måneden (31. mars) søkte han organiststillingen og ble beskikket 27. april.⁶¹ De to embetene ble altså behandlet separat. Den langvarige prosessen kan tyde på at stiftsdireksjonen i første omgang ikke var fornøyd med søkerne til organiststillingen, og Bohr kan ha blitt oppfordret til å søke. Stiftsdireksjonen kan ikke ha vært klar over Lindemans kapasitet som musiker, eller ikke ønsket noen søker utenfra. Hverken hans kvalifikasjoner eller den berømte læremester – som dessuten var født i Bergen – kan ha gjort tilstrekkelig inntrykk. Sannsynligvis hadde man bestemt seg for Bohr på forhånd. Det var imidlertid ikke noe dårlig valg. Han var godt kvalifisert. Dersom O.A. Lindeman var blitt ansatt i Domkirken i 1826, ville norsk musikkhistorie kanskje ha sett annerledes ut. Han og Bohr var på denne tiden landets fremste kirkemusikere, og Bergen kunne ha blitt et kirkemusikalsk kraftsentrum i Norge.

Bohrs kirkemusikalske innsats vil bli behandlet nedenfor. Etter hans død i september 1832 meldte det seg nok en gang en rekke søkere til den ledige organist- og kantorstillingen, men Lindeman søkte ikke, muligens klok av skade. Madsen ble i første omgang konstituert organist og Reimers konstituert kantor. Senere søkte Schönberg, Madsen, Schlossbauer og Schediwy den faste organiststillingen. Paulson, som befant seg i Christiania, og Rudolph de Flor, som på denne tiden ga konserter i Bergen, søkte begge embetene. Ingen av søkerne hadde Bohrs eller Lindemans kirkemusikalske kvalifikasjoner. Stiftsdireksjonen foretok nok en gang en rokering av byens organister, og stillingen ble delt. Reimers ble organist i Domkirken, Schönberg avanserte til Korskirken, og Magnus Madsen fikk Mariakirken. Samtidig ble Schediwy beskikket til kantor.⁶² Han hadde gjennom flere år i det dramatiske og harmoniske selskap vist stor interesse for vokalmusikk og bl.a. fungert som korinstruktør, selv om han egentlig var utdannet fiolinist og kom til Bergen som orkesteranfører (jf. kap. 9 og 10). Schediwys virke som kantor faller utenom rammen for avhandlingen.⁶³ Han giftet seg for øvrig med Helene Elisabeth Bentzon samme år som han overtok kantorembetet.⁶⁴

Da stillingen som kantor og organist ble delt etter Bohr, var det et uttrykk for at ingen av søkerne behersket begge områder tilfredsstillende. Antallet norske søkere hadde for øvrig økt hver gang kantor- og organistembetet var ledig, fra én i 1811 til to i 1820 og tre i 1832.

61. Søknadene er registrert i SAB. Bjørgvin stiftsdireksjon. Journal nr. 4, 1824–1826, jnr. 645, 666, 795, 801 og 802 /1825, dessuten jnr. 16 og 400/1826.

62. SAB. Bjørgvin stiftsdireksjon. Journal nr. 9, 1832–1834, jnr. 1028/1832, jnr. 1107/1832 og jnr. 18/1833. Reimers' søknad om organiststillingen er ikke referert i journalen.

63. Ved Reimers' død i 1847 ble Schediwy domorganist. Han sluttet først ved nyttår 1876.

64. DA. *Vigde i Bergen 1816–1911*. 03.05.2004.

Böschen var dilettant og hadde fått forhåndsløfte om stillingen ved hjelp av innflytelsesrike venner. Bohr var godt kvalifisert utlending. Reimers var norsk, antagelig dyktig, men ingen fremragende organist. Schediwy var utlending, uten utdanning og erfaring som kirkemusiker. Ansettelsen av ham i kantorembetet kan ses som et tegn på at stillingens kirkemusikalske dimensjon var klart svekket. Han må også ha vært en dårligere organist enn de fleste av sine forgjengere. Det kirkemusikalske nivå i Domkirken omkring 1850 må dermed ha vært vesentlig lavere enn i siste halvdel av 1700-tallet, først på 1800-tallet og i Bohrs tid.

Kantorembetet

Begynnelsen av 1800-tallet var en forfallstid for kantorembetet. Som tidligere nevnt hadde dette sammenheng med skolereformen i 1806, hvor det ble lagt mye mindre vekt på sangundervisningen enn før. Også Kolnes hevder at kantortjenesten kom i støpeskjeen på denne tiden. At kirkesangen skulle overføres til de danske skoler, især til fattig- og friskolene, ble bestemt ved "Placat" av 22. mars 1805. Stiftsdireksjonen ble pålagt å innberette om "den i enhver skole brugelige Kirke- og Sang-Opvartning" og foreslå en ordning for de skolene som skulle overta sangtjenesten, og om orglet eventuelt kunne brukes i stedet for koret.⁶⁵ Biskop Brun i Bergen beklaget den nye ordningen og meddelte "at hver virkelig Religionens Ven sørger over enhver Nedsættelse af Høytidelighed i den offentlige Gudsyndyrkelse, overbevist at det uformærkt bidrager til den altfor mærkeligere voxende Gudløshed hos det sandselige Menneske".⁶⁶ Han mente allmueskolens sang ville være mindre høytidelig enn latinskolens, hvor sangoppvartningen for de fleste elever dessuten også var en forberedelse til den geistlige stand.

Omleggingen skjedde fra 1. januar 1806. Samtidig fikk stiftsdireksjonen beskjed om å utarbeide forslag til nytt reglement. Dette dreide seg ifølge Fæhn nesten utelukkende om økonomiske og administrative forhold. I Bergen skulle det velges ut 20 gutter til de tre kirkene (Domkirken, Korskirken og Nykirken) "og anskaffes 24 sorte drakter og 'halvstøvler' til bruk om søndagen og når 'fornemme lik' skulle begraves".⁶⁷

Etter reformen var kantor fremdeles latinskolens sanglærer, og han hadde stadig et overordnet ansvar for kirkesangen. Spørsmålet er imidlertid om den nye ordningen var til fordel for kirkene. Mye tyder på at så ikke var tilfelle. Fæhn hevder at forholdene når det gjaldt skolens sangtjeneste ikke var særlig gode i Bergen i begynnelsen av århundret, noe som ikke var uven-

65. DRA. 1. Dep. registrantsaker. Innlegg til nr. 488a i 1805. Gjengitt i Fæhn 1994, s. 223 og 228.

66. Ibid., s. 223.

67. Guttene burde ikke synge ved brudevielser i huset, fordi det ofte ga anledning til svir. Ved begravelser i friluft måtte sangen reduseres mest mulig, av hensyn til guttenes helse. I kirken var det ingen restriksjoner på sangens lengde, men ved graven etter jordpåkastelsen skulle det aldri synges mer enn ett vers. Jf. ibid., s. 223/224 og 228.

tet, siden det var fattigskolene som skulle stå for sangen. Det var ofte klager, ikke bare på sangen, men også på oppførsel og påkledning.⁶⁸ Ytterligere reformer skjedde ikke før etter at Neumann var blitt biskop i Bergen i begynnelsen av 1820-årene (se nedenfor).⁶⁹ For latinskolene derimot ble sangoppvartningens opphevelse ansett som en “høist påkrævet forbedring”, selv om det betydde økonomisk tap for skolen.⁷⁰

En beskrivelse av en storslått begravelse i Nykirken høsten 1808 illustrerer bruken av sang og musikk i kirken ved slike spesielle anledninger:

Den 26. Oktober. Agent Hans Krones Ligfølge og Jordeferd var over al Maade pragtfuld. [...] Ligfølget gik til Nykirke, en nylig opført og pragtfuld Kirke. Fra Taarnet blæste Klarinetter og Valdhorn en herlig Sørgemusik os imøde. [...] Skolen mødte os syngende ved Indgangen til Kirkegaarden med Kantor i Spidsen, som i den grad spærrede Munden op, at det saa ud, som om han vilde sluge Folk. [...] Et i forhold til Kirkens Størrelse og Skjønhed usselt og svagt Positiv ledsagede Sangen, som blev udført af Skolen og nogle Andre. Efter at den lange Salme var afsungen, traadte Biskop Brun frem paa Gulvet og holdt en gammeldags Tale [...]. Derpaa blæste et Musikkorps ved Orgelet, som er over Alteret, tre Salmever paa Klarinetter og Valdhorn. Da faldt Orgelet ind og senere Skoledisciplene, som sang endnu en Salme, [...] og endnu skraalede man to Salmer, som vexelvis bleve afsungne under Ledsagelse af Orgel, eller ogsaa blæstes paa Klarinetter og Valdhorn. [...] For lidt over en Maaned siden var jeg bleven halvdøv paa mit venstre Øre; nu kom det høire i Fare, da vi i den samme Procession gik ud av Kirken og ved Indgangen til Kirkegaarden passerede forbi den brølende Kantor, men fra Taarnet kimedede stadig fra først til sidst en stor malmfuldt klingende Klokke med langsomme, afmaalte Slag. Fra det samme Taarn blev der ogsaa blæst paa Klarinetter og Valdhorn, medens Processionen gik hjem fra Kirken.⁷¹

Tilhørersens negative vurdering av salmesangen behøvde ikke bare skyldes dårlig sang, men kanskje et sangideal som var forskjellig fra hans eget, og som lå nærmere den “multiheterofone” folkelige syngemåte som ble omtalt i kap. 3. Warncke settes likevel ikke i noe godt lys. Vanligvis ble sangen ledet av Nykirkens fattigskoles kordegn, men anledningen kan ha vært så spesiell at kantor likevel sto for fremførelsen. Når rike mennesker ble begravet, utgjorde musikken en stor og viktig del av seremonien og involverte i tillegg til kantor også stadsmusikanten og hans musikere. Et annet eksempel var begravelsen til Danckert Krohns enke våren 1804: “Sang og musik kunne ikke mangle, stadsmusikus Røder fik derfor 40 rdlr. og kantor Warncke 34 rdlr., og Latinskolens faste rettigheder for sangen gik op til 10 rdlr.”⁷²

68. Fæhn 1994, s. 351.

69. Ifølge Fæhn var Neumann en av de mest reformvennlige biskoper i landet i første halvdel av 1800-tallet, spesielt opptatt av liturgi og salmebok. Ibid., s. 308.

70. Inntektene av sangoppvartningen gikk fra 1806 over til fattigskolene. Tapet skulle latinskolene få erstattet, og regjeringen samlet inn oppgaver over beløpene. Av samtlige skoler i begge riker var Bergen katedralskole den som hadde hatt høyest inntekt av sangoppvartningen, med 1.473 rdlr. årlig. Erstatningssummen ble på 1.108 rdlr., som ble betalt av den dansk-norske statskassen til 1814. Etter den tid forsvant inntekten. I regnskapene ble beløpet oppført som “intet” til og med 1847. Jf. Erichsen 1906, s. 169–171 (sitat s. 169) og SAB. Bergen Katedralskoles arkiv. Arkivregistratur 1739–1972 (-78), 1995, s. 9.

71. Olsen 1892, s. 277/278.

72. Bendixen 1900, s. 24.

Jeg har ikke funnet kilder som viser at Warncke i sine siste år, og heller ikke Böschen, engasjerte seg i kirkesangen. Der gjorde derimot Bohr, også før han ble kantor, og han fikk en alliert i biskop Neumann, som etterfulgte Pavels i 1822. Ifølge Kolnes ga Neumann straks etter tiltredelsen pålegg om at kordegnene måtte sørge for at kirkesangen ble skikkelig utført. Hvis de ikke kunne undervise selv, måtte kantor kontaktes.⁷³ Saken forholdt seg imidlertid noe annerledes. Det var biskopen som eventuelt ville pålegge kantor sangundervisningen. Han gjorde for øvrig ikke noe i sakens anledning før våren 1823. I et brev til stiftsprost Brun av 10. mars viste han til følgende vedtak fra siste visitasmøte: “De i Kirkerne ved Sangens opvartende Disciple skulle af Cantor øves i Sangen.”⁷⁴ Stiftsprosten ble videre anmodet om å meddele vedtaket til kordegnene og dessuten:

[...] til samme Tid affordre disse Chordegnes Erklæring, om hvorvidt de tiltroe sig selv at kunne undervise de fattige Skolebørn i ordentligt at synge Choralerne een- el. fleerstemmig. Hvis de dette ikke selv kunne, da maatte de opgive, hvor mange og hvilke Børn i deres Skoler de maatte ansee at være receptive for Sang-Underviisning; og disse Fortegnelser [...] maatte behageligen mig tilstilles. Dernæst maatte jeg anmode Hr. Stiftsprovsten om at forskaffe mig det Document, [...] efter hvilket Cantor Böschen skal være forpligtet til at paatage sig saadanne Børns Underviisning i Sang, paa det jeg desangaaende kan træffe de fornødne Foranstaltninger.

Noen henvendelse fra biskopen til kantor Böschen har jeg ikke funnet. Derimot kom Bohr til å fremme flere forslag vedrørende kirkesangen som vil bli behandlet i neste avsnitt.

Christian Frederik Gottfried Bohr

Gottfried Bohr var Bergens mest betydelige musiker i de første tiår av 1800-tallet. Han gjorde bl.a. en banebrytende innsats for kirkesangen. I det harmoniske og det dramatiske selskap satte han dype spor etter seg, både musikalsk og organisatorisk (se kap. 9, 10 og 11), og han gjorde et betydelig pedagogisk reformarbeid innen skolevesenet i Bergen, som bl.a. fikk konsekvenser for sang som fag i skolen, ikke bare i Bergen, men i landet som helhet.

Han var født i Helsingør i 1773. Faren var opprinnelig fra Mecklenburg i Tyskland og ble senere officiant ved Øresund tollkammer.⁷⁵ Bohr ble student ved Københavns universitet i 1789, men måtte avbryte studiene på grunn av dårlig økonomi og ble derfor musiker i stedet. Han bostatte seg i Halden i 1790, underviste i musikk og skolefag, og flyttet senere til Fredrikstad, hvor han ble organist og stadsmusikant.⁷⁶ I 1797 flyttet han med sin familie til Bergen uten å ha noen fast stilling, men antagelig i håp om bedre fremtidsmuligheter i dobbeltmonarkiets nest største by. Han ble privatlærer i vanlige skolefag og i musikk kort tid etter sin an-

73. Kolnes 1987, s. 111/112. Kilde er ikke oppgitt.

74. SAB. Bjørgvin biskop. Kopibok nr. 18, 1819–1824, brev av 10.03.1823, lnr. 75.

75. En annen av sønnene ble oldefar til den kjente danske fysiker Niels Bohr, se Worsøe 1979, s. 305.

76. De biografiske opplysningene om Bohr før ankomsten til Bergen er hentet fra Paulson 1925, s. 68.



Christian Frederik Gottfried Bohr.
Original i Teaterarkivet. Universitetet i Bergen.

komst til byen. I 1798 fikk han organistembetet i Korskirken. Hans hustru bidro også til familiens økonomi ved å tilby undervisning i ulike “Fruentimmer Arbeider”, dessuten i språk, regning og musikk (klaver og zithar).⁷⁷ Hun var dermed den første kvinnelige musikk lærer vi har kjennskap til i Bergen. Allerede ganske tidlig etter at han kom til Bergen ble han medlem i det harmoniske akademi og det dramatiske selskap.

77. BA. 14.10.1797. Se også Selvik 2003, s. 148.

Bohr var sterkt naturvitenskapelig interessert og dessuten opptatt av å bedre utdanningsmulighetene for barn og unge fra fattige kår. I 1802 startet han en søndagsskole i allmennfag for håndverkslærlinger, en skole han bestyrte i 30 år. De fleste lærerne, også Bohr selv, underviste gratis. Han ga i tillegg privatundervisning på kveldstid til de flinkeste elevene. Sammen med Lyder Sagen var han en nøkkelperson da realskolen i Bergen ble opprettet i 1806. Her underviste han i aritmetikk og geometri til 1825. Men han var også interessert i astronomi og meteorologi og ble i 1816 kommunalt ansatt som “astronomisk observator”.⁷⁸

Foruten organisttjenesten, søndagsskolen, realskolen og den frivillige innsatsen i det harmoniske og dramatiske selskap virket han som nevnt også som privat musikk lærer (se nedenfor), og han forsøkte seg som musikkhandler. Vinteren 1812 sto følgende annonse i Adresseavisen: “Fire Pianoforter, tvende fra contra F til trestrøgen f, tvende fra contra F til firstrøgen c, en Hage-Harpe (Harpe á crochet) og adskillige gode nye Musikalier for disse Instrumenter anvises tilsalg af G Bohr.”⁷⁹ Forretningsdriften later imidlertid til å ha vært et kortvarig forehavende. Flere annonser har jeg ikke funnet. Året før hadde han også avertert et instrument til salg, men dette var sannsynligvis hans eget: “Et godt Pianoforte af fuldstændigt Toneomfang, og tillige forsynet med en Bælge og en meget behagelig otte Fods Fløitestemme anvises til Kiøbs for en Trediedel af dets nuværende Værdi.”⁸⁰ Dette instrumentet var sannsynligvis et såkalt “pianoforte organisé”, et kombinert piano og orgel. Det var glimrende egnet som øvingsinstrument for organister som samtidig hadde behov for et vanlig piano.⁸¹

Bohr var spesielt interessert i vokalmusikk. Det kom til uttrykk på flere måter, bl.a. i det harmoniske selskaps lover av 1810, som ble utformet av ham, dessuten i selskapets konsertprogram (se kap. 9 og 11). I 1814 opprettet han også et undervisningstilbud i sang:

I næste Uge begynder en Syngeskole, hvortil endnu nogle Ynglinge af begge Kiøn, imellem 10 og 20 Aars Alder, kunne antages. Undervisningen gives tvende Gange ugentlig: Torsdags Aften fra 5 til 7, og Løverdags Eftermiddag fra 1 til 3. For hver Elev erlægges forud qvartalitter 4 Rbdlr. Anmeldelsen skeer paa Tirsdags Eftermiddag Kl. 1. G. Bohr.⁸²

Petersen hevder at syngeskolen ble opprettet i det harmoniske selskaps regi, men Bohr underskrev i eget navn, og annonsen inneholdt ingen henvisning til selskapet.⁸³ Heller ikke selskapets protokoll har noen omtale av syngeskolen. Sannsynligvis var dette hans eget foretagende.

78. Paulson 1925, s. 68.

79. BA. 01.02.1812.

80. Ibid. 13.07.1811.

81. Slike kombinasjonsinstrumenter var kjent i England fra 1780-årene av. De kunne ha taffel- eller flygelform, og toneomfanget var sannsynligvis fem og en halv eller seks oktaver.

82. Ibid. 01.01.1814.

83. Petersen 1901, s. 90.

At sangundervisningen bidro til å bedre rekrutteringen og kvaliteten både i det harmoniske og det dramatiske selskap, var en eventuell bieffekt.

De fleste musikere i Bergen hadde relativt lav sosial status. Oftest hadde dette sammenheng med deres økonomiske situasjon. De måtte slite hardt for å få et levebrød. Flere av organistene var imidlertid medlemmer av det harmoniske og det dramatiske selskap. Til tross for at begge kulturinstitusjoner først og fremst var beregnet på de kondisjonerte i byen, hadde de behov for musikernes kompetanse. Innenfor selskapene kunne medlemmene fungere på mer eller mindre like fot, men ikke utenfor. Bohr var et unntak. I kraft av sine kvalifikasjoner, ikke minst innen skoleverket, opparbeidet han seg gjennom årenes løp en solid posisjon i bysamfunnet. Høsten 1817, etter at Claus Pavels var blitt biskop i Bergens stift, var Bohr blant gjestene (riktignok i stedet for presten Arentz) da byens mest prominente embetsmenn ble invitert i selskap. “Han nyder megen Agtelse her blant Høie og Lave” var Pavels’ karakteristikk.⁸⁴ Senere kom Pavels til å uttrykke stor tillit til Bohr, både som musiker og som pedagog.

Den første anledningen hvor han fikk biskopens støtte var ved feiringen av 300-årsjubiléet for reformasjonen samme høst. Begivenheten skulle markeres ved en festgudstjeneste i Nykirken, og med en kantate hvor sogneprest Jonas Rein hadde skrevet teksten. Som byens mest kompetente kirkemusiker skulle Bohr stå for musikken, et oppdrag han trolig hadde fått av biskopen. Saken foranlediget imidlertid en konflikt hvor Pavels måtte gripe inn. Korskirkens sogneprest mente kantaten heller burde oppføres der og ville nekte Bohr som kirkens organist å utebli fra høymessen, noe biskopen som embetsmann måtte godta. “Altsaa, da Bohr ei kan undværes, hvor Cantaten bliver opført, faaer hverken Korskirkens eller Nyekirkens Menighed den.”⁸⁵ Biskopen avgjorde at Bohrs fravær kunne aksepteres hvis han fikk en vikar som sognepresten kunne godkjenne. Det må han ha klart, for feiringen ble gjennomført som planlagt med kantaten fremført under Bohrs ledelse, jf. Pavels’ uttalelse: “I Eftermiddag var jeg i Kirken og hørte Prøve paa Cantaten, der har meget smuk Musik og udføres særdeles vel. [...] Bohr er særdeles glad ved min Resolution, der gjør Ende paa al Modsigelse.”⁸⁶

På slutten av 1819 ble Bohr oppnevnt av kirkedepartementet i en kommisjon som skulle utrede allmueskolevesenet i Bergen og foreslå reformer.⁸⁷ Dette ble starten på et arbeid som kom

84. Daae 1899, s. 231. Claus Pavels’ dagbøker. 19. oktober 1817. De øvrige gjestene var: Prestene Balchen, Brun, Christiansen og Friis, amtmann Falsen, Fleischer, major Geelmuyden, oberstløytnant Hammer, Hysing, Irgens, justisråd Klagenberg, general Lowzow, oberstløytnant Reichborn, Lyder Sagen, etatsråd Schydz, Welhaven og konrektor Winding.

85. Ibid., s. 236. Claus Pavels’ dagbøker. 23. oktober 1817.

86. Ibid., s. 236. Claus Pavels’ dagbøker. 27. oktober 1817.

87. Etter lov om allmueskolevesenet av 1. juli 1816 var det økonomiske ansvaret for fattigskolene overført fra kirkene til bykassen, jf. Ertresvaag 1982, s. 242.

til å få konsekvenser, ikke bare for bergensk skolehistorie, men for sang som fag i skolen generelt. I forbindelse med kommisjonsarbeidet ble han kjent med vekselundervisningsmetoden (den Bell-Lancasterske metode), en pedagogisk metode som lenge hadde vært brukt i andre europeiske land, bl.a. i England, Sverige og Danmark.⁸⁸ Den var et billig alternativ for kommuner som forpliktet seg til å gi skolegang til barn av fattige foreldre. Bohr og Neumann mente den burde innføres i Bergen. Bohr fikk permisjon og studerte metoden i praksis både i København og i Stockholm. I 1824 organiserte han en vekselundervisningsskole og en håndarbeidsskole for piker i Christiania. Orkesteranfører Mathias Lundholm (se kap. 9 og 10) ble orgelvikar ved høymessene, og Reimers ved andre tjenester, begge “uden Udgift for Kirken”.⁸⁹

Skolekommisjonen la frem sitt forslag til reformer i 1824. Forslaget, som i realiteten var utformet av Bohr, ble for dyrt for byen, men et minimumsforslag om å opprette en vekselundervisningsskole som skulle være en forberedelse til de vanlige fattigskolene ble vedtatt.⁹⁰ Da Bohr ble overlærer i matematikk ved katedralskolen i oktober 1825, var det “med Forpligtelse at gaae Stiftsdirectionen og Directionen for Almueskolevæsenet i Bergen uden Godtgjørelse til Haande ved Almueskolevæsenets bedre Organisation og dets Bestyrelse”, dvs. å følge opp det arbeidet som allerede var i gang.⁹¹ Han ble senere pålagt å organisere en vekselundervisningsskole for “fattige Børn [både gutter og piker] af den laveste Almestand”, som skulle undervises i lesing, skriving, regning, rettskriving og skriftlesing.⁹² Skolen startet i annen etasje ved Christi Krybbe skole 12. juni 1826. Bohr var selv lærer den første tiden. Han organiserte også en håndarbeidsskole for piker, som ble igangsatt mot slutten av 1827.⁹³

Imidlertid gjensto en ny organisering av fattigskolene. En ny kommisjon med Bohr som medlem ble oppnevnt. I 1829 forelå et forslag basert på erfaringen med vekselundervisningsmetoden, men dette ble ikke behandlet før i 1835, dvs. etter at Bohr var død, og først året etter ble forslag til reglement for allmueskolene utarbeidet. Det inneholdt bl.a. et punkt om obligatorisk koralsang, helst flerstemmig, og sangen skulle være eget fag, ikke bare innledning og

88. Metoden gikk ut på at elevene ble delt inn i grupper og plassert ved arbeidsstasjoner hvor det ble brukt en viss tid på mekanisk innøving av det som skulle læres, før gruppene flyttet seg til nye stasjoner, hvor noe annet skulle læres. Flinke elever skulle hjelpe de mindre flinke. Metoden egnet seg for store klasser og krevde få utdannede lærere.

89. SAB. Bjørgvin stiftsdireksjon. Journal nr. 3, 1823–1824, brev av 27.09 og 12.10.1824, jnr. 619/1824. I slutten av februar året etter skrev Lundholm at han ikke kunne fortsette som vikar på grunn av en forestående reise, men at stadsmusikant Perschys sønn ville utføre orgelspillet under Bohrs fravær. Jf. SAB. Bjørgvin stiftsdireksjon. Journal nr. 4, 1824–1826, registrert 27.02.1825, jnr. 150/1825.

90. Nilsen 1948, s. 315/316.

91. SAB. Bjørgvin stiftsdireksjon. Journalsaker. Boks 13, 1826, brev av 04.10.1825, jnr. 755/1825.

92. Neumann 1833, s. 22.

93. Ifølge *Bergen bys historie* kom begge skolene i gang i 1827, jf. Ertresvaag 1982, s. 242, men dette stemmer ikke.

avslutning av skoledagen. Forsøket på å få sangopplæringen inn som fag i allmueskolen i Bergen var dermed langt mer radikalt og ambisiøst enn den plass sangen fikk i undervisningsplanen for allmueskolene på landet i 1834. Her var det ikke snakk om sang som et eget skolefag.

Våren 1826 var Bohr blitt kantor. “Som kantor fik han at lede sangundervisningen paa latin-skolen, et verv som han udfyldte med dygtighed og nidkjærhed”, skriver Erichsen.⁹⁴ Bohr hadde imidlertid allerede siden tidlig i tyveårene arbeidet for å bedre kirkesangen, dvs. flere år før han ble kantor. Biskop Neumann innførte fra fastelavenssøndag 1824 en ordning som ifølge Halkild Nilsen opprinnelig var Bohrs forslag.⁹⁵ Egentlig burde dette ha vært kantors oppgave, men Bøschen hadde trolig ikke interesser i den retning. For Bohr derimot var kirkesangen et viktig anliggende, og han hadde en viktig støttespiller i Neumann. Forslaget fikk en grundig behandling. Biskopen innhentet bl.a. uttalelser fra de tre hovedkirkenes organister: “Om, hvorvidt de ansee det passende og gjørligt, at Responsionerne, naar de gaves fra Orgelet af 8 Skolebørn, istedetfor fra Choret, tillige af Orgelet accompagneredes?”⁹⁶ De ble også spurt om det var plass på orglene, og om de var villige til å ha oppsyn med sangerne.

Nyordningen omfattet Domkirken, Korskirken og Nykirken og gikk ut på at åtte barn, de faste sangere, skulle ha plass ved orglet, lede sangen og svare presten når han messet for alteret. “De andre barn fra vedkommende fattigskole skulle ha plass i koret og synge bare til salmene, under ledelse av klokkeren. De som ikke kunne synge skulle tie stille ‘paa det at Sangen ikke ved Disharmonie skal forstyrres’.”⁹⁷ Noe av det interessante i denne saken, som ikke fremkommer hos Fæhn, er at de 8 sangerne skulle plukkes ut av organistene, og ikke av kantor:

Disse 8 Børn udsøges blandt Skolernes fortrinligste Sangere af vedkommende Organister, der skulle have Ret til af de saaledes Udtagne at tilbagevise dem, som de efter nogle Prøver maatte finde ubekvemme eller uordentlige, og atter at udsøge andre i deres Sted.⁹⁸

Dessuten skulle de andre skolebarna i koret kun synge til salmene dersom de hadde gehør eller var øvet i sang, noe kantor skulle bedømme. For øvrig ble kantors overordnede ansvar for sangen presisert: “Alle sangdygtige Børn skulle til bestemte Tider og flittigen øves af Cantor,

94. Erichsen 1906, s. 212.

95. Nilsen 1948, s. 113. Jf. også “Organist Bohrs Forslag om at Chordeggen og 8 syngende Børn skulle indfinde sig ved Orgelet for at synge Choraler og Responsorier sendes Stiftsprovsten.” SAB. Bjørgvin stiftsdireksjon. Journalregister nr. 2, 1822–1824, oktober 1823, jnr. 663/1823. Stiftsprosten sendte forslaget videre til prestene for de tre kirkene og ba om å få det godkjent.

96. SAB. Bjørgvin biskop. Kopibok nr. 18, 1819–1824, lnr. 376, 01.12.1823.

97. Fæhn 1994, s. 351. Forholdene i Bergen var absolutt ikke verre enn andre steder. I Christiania ble salmesangen til vaisenhusets barn beskrevet som skurrende skråll i 1815. I Trondheim ble sangen gjennomført enten av friskolenes, allmueskolens eller fattigskolens elever, men kvaliteten var bedrøvelig. Korene presterte ofte “lidet oppbyggelig Sang, der for det meste udmærker sig ved en ubehagelig raa Hvinen”. Like dårlig sto det til i Stavanger. Ibid., s. 352.

98. SAB. Bjørgvin biskop. Kopibok nr. 18, 1819–1824, lnr. 34, 31.01.1824.

eller efter hans Anviisning af Chordeggen, naar denne dertil er skikket.”⁹⁹ Kantors posisjon var likevel svekket sammenlignet med tidligere, i og med at organistene nå hadde myndighet over de faste sangerne og skulle velge dem ut.

Den nye ordningen varte ved til midten av 1830-årene. Da Bohr søkte kantortjenesten etter Bøschen høsten 1825, foreslo han en reduksjon av timetallet for kirkesangen, men undervisningen burde gis av kantor, dvs. ham selv, og ikke av kordeggen, hvilket tydet på at Bøschen ikke hadde undervist selv:

I det underdanigste Forslag til en Plan for Bergens Almueskolers bedre Indretning [...] findes 8 Timer avsatte til Sang for de Børn af Almueskolerne, som skulle forrette Sengen i Kirkerne nu da Latinskolen ikke længere dermed er bebyrdet. Til at anføre Børnene af disse Skoler til nogenledes rigtig og harmonisk at synge Choraler behøves, efter min Formening ej flere end 4 Timer ugentlig, naar det gunstigt tillades, at Undervisningen gives samme Tid paa eet Sted for tvende Skoler ad Gangen. Formodentlig befales Cantor ogsaa at overtage disse for Almueskolerne nødvendige Timer i Fremtiden mod en passelig godtgjørelse for det forøgede Arbeide.¹⁰⁰

For katedralskolens sangundervisning foreslo han at elever med anlegg for sang skulle ha to timer sangundervisning ukentlig. I den eksisterende timeplanen hadde 1. og 2. klasse én time ukentlig sammen, og 3. klasse én time for seg. “De to øverste Classer, som ingen Sangundervisning erholde, glemme da snart hvad de have lært.”¹⁰¹ Han foreslo også at sangøvelsene burde fastsettes til lørdag ettermiddag fra 2 til 4, for ikke å forvirre undervisningen i andre fag.

Forslagene vedrørende kirkesangen ble tatt til følge. I kantorutnevnelser våren 1826 het det også at han selv skulle undervise, mens kantor tidligere kun hadde hatt et overordnet tilsyn:

At Stiftsdirectionen Dags Dato har udnævnt Overlærer Christian Fredrik Gotfred Bohr til tillige at være cantor ved Cathedralsskolen og de 3^{de} Hovedkirker i Bergen med Forpligtelse at undervise Diciplerne i Bergens Almueskoler, der forrette Sangoppvarning, 4 Timer ugentlig i Sang [...].¹⁰²

Antagelig fikk han også gjennomslag for endringene som gjaldt katedralskolens sangundervisning. Da saken ble sendt departementet til avgjørelse, ba rektor om “at ogsaa Skolens 2 øverste Classer maatte deeltage i Syngeøvelserne [...] og foreslaaer dertil Løverdags Eftermidd.”¹⁰³

På dette tidspunktet hadde Bohr allerede gitt ut en samling koraler for salmodikon, *Choraler, udsatte i Taltegn for een Syngestemme efter Zincks Choralbog med underlagte Texter af de almindelige Psalmebøger* (1825). Han kjente antagelig til salmodikonet fra danske utgivelser tidlig i 1820-årene og forsto at dette enkle og billige instrumentet var godt egnet som hjelpe-

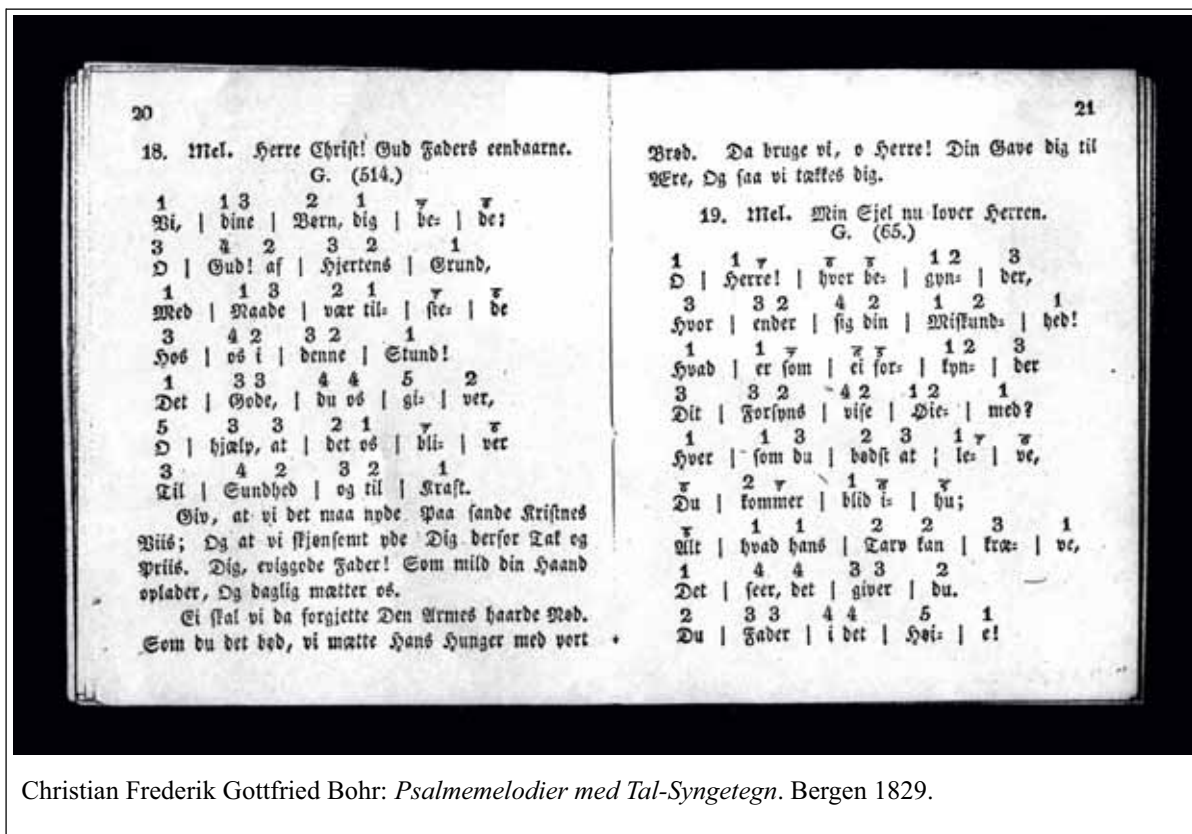
99. Loc. cit.

100. SAB. Bjørgvin stiftsdireksjon. Journalsaker. Boks 5, 1825, brev av 26.10.1825, jnr. 802/1825.

101. Loc. cit.

102. SAB. Prestearkivene. Korskirkens sokneprest. I.2.b. Kopibok inn nr. 4, 1821–1840, fol. 116a, brev fra stiftsdireksjonen til magistraten av 16.03.1826.

103. SAB. Bjørgvin stiftsdireksjon. Journal nr. 5, 1825–1827, brev av 09.02.1826, jnr. 135/1826.



Christian Frederik Gottfried Bohr: *Psalmemelodier med Tal-Syngetegn*. Bergen 1829.

middel i arbeidet med å forbedre kirkesangen.¹⁰⁴ Ved hjelp av tallnotasjon og salmodikon kunne man nå lære koralmelodier uten å kunne noter. Loven om allmueskolene på landet av 1827 krevde øvelse i sang etter salmeboken. Bohr utarbeidet derfor en større, revidert utgave av koralsamlingen slik at den kunne brukes som lærebok. Denne kom ut i 1829, samtidig med en separat veiledning i å bruke melodiene beregnet på skolelærere. Målet med koralsamlingen var: “At vorde et Befordringsmiddel, hvor ringe det end maatte være, til Ungdommens Forædling i Skolerne. Som Følge heraf vil da og en reen og ædel Kirkesang fremvirke større Andagt og Opbyggelse i Kirkerne, end en slet Choralsang formaaer.”¹⁰⁵ Koralboken skulle imidlertid kunne brukes også i vekselundervisningsskolene:

Da Læretimerne ved de oprettede Vexelunderviisningsskoler, ligesom i nogle andre Almueskoler, begyndes og endes med Sang, er det af Vigtighed, i Hensyn til Ungdommens religiøse Dannelse og Kirkesangens Forbedring i Tiden, at benytte denne Indretning, der let kan indføres i alle andre Skoler.¹⁰⁶

104. I Norden ble salmodikonet først kjent i Danmark. Det første trykket med tallnotasjon ble publisert i 1822. Året etter skal instrumentet ha blitt introdusert i København, basert på en idé av en skolelærer og organist fra Mecklenburg i Tyskland. Selve betegnelsen salmodikon skal ha blitt brukt for første gang i 1823. Jf. Eeg-Olofsson 1978, s. 230/231.

105. Bohr: *Anviisning* 1829, s. VIII.

106. *Ibid.*, s. IV.

I Bergen prosti ble salmodikon innført som obligatorisk instrument i undervisningen allerede så tidlig som i 1826. Også dette var Bohrs verk. Nå tilbød han seg å veilede og øve med forsangere og “sangreceptive barn”. Biskop Neumann skrev i minneskriftet etter Bohrs død at han kunne se resultater av forsøkene på å forbedre kirkesangen ved sine visitaser i stiftet. Bohr skal også ha prøvd å variere sangen ved gudstjenestene i byen ved å anordne “vel intonerede Responsorier og Antiphonier” som “Enhver, der følte for Musikens Tryllemagt, med velbehag [har] fornummet”.¹⁰⁷ Forslag om at fattigskolenes gutter som assisterte ved gudstjenestene skulle fortsette til de var 18 år, ble imidlertid ikke vedtatt, bl.a. sa både Korskirken og Nykirkenes fattigskole nei. Skolene rettet seg for øvrig etter påbudet om å gå til innkjøp av salmodikon, jf. Korskirkenes fattigskole, som meldte:

[...] at skulle skaffe til Skolen et Psalmodicon samt nogle Exempl. af Bohrs Choralmelodier og anmode Lærerne om at øve sig og Børnene deri. Troer derimod ikke det vil være tienligt at holde Drengbørnene til at assistere ved Sangen efterat de er confirmeret.¹⁰⁸

Bohr var en foregangsskikkelse for innføring av salmodikon som pedagogisk hjelpeinstrument i Norge, men det er først og fremst Roverud som har fått æren for dette. Ifølge *Cappelens Musikkleksikon* var det han som lanserte instrumentet her i landet.¹⁰⁹ Også *Norges musikkhistorie* gir dette inntrykket, selv om Bohrs utgivelse av koralmelodier fra 1825 er nevnt der.¹¹⁰ Fra 1836 fikk Roverud offentlig støtte til kursvirksomhet for lærere rundt om i landet. Bohr var imidlertid ti år tidligere ute, med den første norske koralbok for instrumentet, og ved å få det innført som obligatorisk i skolene i Bergens stift. Eeg-Olofsson har vist at Johan Dillner, som introduserte salmodikon og siffernotasjon i Sverige, sannsynligvis var påvirket av Bohr og ikke av Roverud, slik Løchen hevder. Dillners bok om salmodikon (1830) viser på flere punkter stor likhet med Bohrs *Anviisning*, som kom ut året før.

Bohrs innsats for sangopplæringen i allmueskolene hadde først og fremst bedring av kirkesangen som mål, men han var ikke fremmed for sangens allmenndannende betydning, jf. innledningsmottoet i *Anviisning*: “Sangens Magt er stor; mere end noget andet kan den vederqvæge, opløfte og begeistre Alles Sind. Fra de aandelige Sange skal vel og nærmest en bedre

107. Neumann 1833, s. 26.

108. SAB. Bjørgvin stiftsdireksjon. Journal nr. 5, 1826–1827, brev av 13.12.1826, jnr. 1349/1826 og 03.01.1827, jnr. 8/1827.

109. Ostenfeld og Løchen 1980, s. 564. Disse bygger i stor grad på Løchen 1958 og 1960. Her er Bohr ikke nevnt. Løchen heller til den oppfatning at Roverud i 1819 ble kjent med tallnotasjon ved et besøk i Leipzig, men at han antagelig ikke ble kjent med salmodikon som instrument før etter at det var lansert i Danmark omkring 1823, og muligens ikke før omkring 1825, da et dansk instrument dukket opp for salg i “Herr Winthers Musikhandling” i Christiania. Solhaug skriver at Roverud fra 1825 arbeidet “for å få salmodikon inn i skolene, og reiste rundt og holdt kurs”, jf. Solhaug 2002, s. 18. Om han ble kjent med instrumentet så tidlig, startet i hvert fall ikke kursvirksomheten før midt i 1830-årene.

110. Vollsnes 2000, s. 74.

Aand udgaae blandt Folket.”¹¹¹ Her ser vi både opplysningstidens følsomhetsideal og synet på den religiøse sangens åndelige kraft og moralske, oppdragende virkning. Hans ry som musiker nådde langt ut over byens grenser. Roverud omtalte ham som en av landets beste musikere: “Bergen eier i Herr Bohr en meget brav Mand som Organist, Violinspiller og tillige som Lærer i Musik, samt Mathematik i Realskolen.”¹¹² Han ble rangert kun etter O.A. Lindeman i Trondheim, som etter Roveruds oppfatning var den fremste. Det pedagogiske arbeidet og forsøkene på å forbedre kirkesangen fikk også statens støtte. Koralsamlingen i 1825 ble utgitt etter kirkedepartementets bestemmelse, og i departementets plan for allmueskolene på landet av 1834 het det i § 8: “Ved Sangundervisningen bruges indtil Videre Bohrs Psalmemelodier med Tal-Syngetegn i Forbindelse med Psalmodicon.”¹¹³ Slik ble han en foregangsmann for sangundervisningen ikke bare i den bergenske, men i den norske skolen.

Bohr var også virksom som komponist, særlig de 10–15 første årene i Bergen.¹¹⁴ De fleste komposisjonene var leilighetsverk skrevet til det harmoniske selskap, bl.a. musikk til kantater ved feiring av kongens fødselsdag i årene 1800, 1801 og 1803. I 1802 ble en fiolinkonsert fremført, og han skrev en symfoni i 1807, muligens et verk av programmatisk innhold som senere ble gjentatt ved flere anledninger og i ulike utforminger (jf. kap. 11). I 1807 og 1808 skrev han melodi til flere tekster av Lyder Sagen. Han skrev også musikken til reformasjonskantaten i 1817. Sannsynligvis komponerte han mer enn det som er omtalt her, ikke minst musikk til liturgisk bruk i gudstjenesten, noe som hørte til organistens naturlige plikter. Mye av dette ble kanskje ikke en gang skrevet ned, fordi improvisasjon var en selvfølgelig del av det musikalske håndverket. Større komposisjoner ble antagelig bare skrevet til spesielle anledninger, som i 1830, da Adresseavisen i nr. 27 kunngjorde at Domkirken skulle innvies første påskedag etter en større reparasjon, “blandt Andet med en Cantate”.¹¹⁵ Kun to av Bohrs komposisjoner er funnet: en feier skrevet til en teatermaskerade (jf. kap. 7) og musikken til vaudevillan *Stakket Dands er hastig Sprungen* (se kap. 10).¹¹⁶ Sangene skal være basert på kjente melodier, men ouverturen er en original komposisjon.

111. Bohr: *Anviisning* 1829, [s. 2].

112. Roverud 1815, s. 17.

113. *Plan, hvorefter Undervisningen og Disciplinen i Almueskolerne paa Landet skal indrettes, og Instrux for Lærerne ved Almueskolerne*, 1834.

114. Se verkleste i Selvik 2003, s. 164/165.

115. Albrechtson: *Musikalsk Veiviser*. Ms. 642, s. 64.

116. Manuskriptet finnes i TA. UiB. Ms. 152en. Teksten til sangene i stykket ble trykt: *Sange af Stakket Dans er snart Sprungen, Syngestykke i een Act, oversat efter en fransk Vaudeville, la danse interrompue*, af Barré og Ourry, ved N. T. Brun. Musikken af G. Bohr. Bergen 1812.

Bohr var en fremragende skolemann og antagelig en glimrende pedagog ut fra sin tids idealer. Som naturvitenskapsmann nøyte han også stor anseelse i sin samtid. Han var medlem av *Det Kongelige Norske Videnskabers Selskab* i Trondheim og *Kungliga Vetenskapsakademien* i Stockholm, dessuten av *Sällskapet för Växelundervisningens befrämjande* i Stockholm. Han hadde kontakt med vitenskapsmenn rundt om i Europa og bidro med artikler i flere naturvitenskapelige tidsskrift. Han ga også ut flere lærebøker og oppgavesamlinger i matematikk.

Den allsidighet Bohr la for dagen som praktisk musiker var ikke uvanlig i samtiden, men han var mer teoretisk skolert enn de fleste, noe som hadde sammenheng med hans vitenskapelige legning og interesse. Den store faglige bredden kom klart til syne i boksamlingen han etterlot seg ved sin død, ifølge Wiesener “en ganske betydelig samling, hvori særlig matematikk, astronomi og fysikk var meget godt representert”, i tillegg til naturhistorie, musikk, klassiske forfattere, filosofi, filologi, pedagogikk, juss og historie.¹¹⁷ Auksjonskatalogen var på 40 sider, og 785 bind ble solgt. Musikkliteraturen utgjorde bare en liten del. Hele boet ble for øvrig solgt på auksjon, deriblant musikalier og instrumenter (se nedenfor). Auksjonsprotokollen viser hva boet inneholdt, hva som ble solgt, og hvem kjøperne var.¹¹⁸

Av den musikkteoretiske litteraturen kan nevnes Rousseaus musikkleksikon (1768), Kalkbrenners *Theorie der Tonsetzkunst* (1789), Marpurgs *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* (1754), abbed Voglers musikkskole (1800) og koralsystem og Lassens *Musik-Handlexicon* (1826); flere bøker om generalbass, bl. a. Heinrichens *Der General-Bass in der Composition* (1728) og Kirnbergers *Grundsätze des Generalbasses* (1781); lærebøker i klaver, bl.a. C.P.E. Bachs (1759) og Stüttgards om pianoforte (1824); flere bøker om komposisjon: Kochs *Anleitung zur Composition* (1782) og Webers *Theorie der Tonsetzkunst* (antagelig Gottfried Webers *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst* fra 1817–21); samt diverse orgellitteratur: Türcks *Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten* (1787) og Schlimbachs *Über die Structur der Orgel* (1801); og bøker om harmonilære: Dalbergs *Über den Ursprung der Harmonie* (1800) og Schneiders *Elementbuch der Harmonie* (1827). I tillegg hadde han en bok om Logiers musikkundervisningssystem (1826) og om skolesang med siffernoteskrift, dvs. salmemelodier med tall og syngetegn. Den siste (1823) var trolig en dansk utgivelse.¹¹⁹ Han var svært godt orientert, i motsetning til Böschen ikke bare om 1700-tallets musikkteori, men også om nyere musikkteoretiske strømninger.

117. Jf. *Catalog over afdøde Overlærer G. Bohrs efterladte Bøger [...]*, 1832 og Wiesener 1944, s. 54.

118. SAB. Byfogd og byskriver i Bergen. Auksjonsprotokoll for løsøre nr. 1, 1828–1838, fol. 707b og 708a. Protokollen har til dels svært utydelig skrift og er vanskelig å lese.

119. Dette kan ha vært *14 Choralmelodier i Ziffre med Morgen- og Aftenvers*, trolig trykt i 1823. Jf. Løchen 1960, s. 160.

Av musikkinstrumenter etterlot han seg en harpe, en gitar med kasse, tre salmodikon, en liten god fiolin med bue og kasse og et positiv.¹²⁰ Fiolinen ble solgt for 15 og positivet for 30 spd., de andre instrumentene for små beløp. (Schediwy kjøpte det ene salmodikonet for 1 ort). Boets mest verdifulle enkeltgjenstand var en stjernekkert, som ble solgt for 50 spd.

Musikaliesamlingen var adskillig mindre enn Bøschens. Katalogen omfattet ikke mer enn 188 nummer. Notene var delt inn i ulike grupper: pianokonserter, kammermusikk med piano, musikk for piano solo, sang med orkesterakkompagnement, orgelmusikk, musikk for “bueinstrumenter” (dvs. strykeinstrumenter) og lærebøker.¹²¹ Av pianokonserter hadde han tre av Steibelt (1765–1823), to av Cramer (1771–1858) og én av Dussek,¹²² Kuhlau (1786–1832), Field (1782–1837) og Ries (1784–1838). Trolig dreide det seg om praktiske utgaver beregnet på fremførelse, ikke partitur. Kammermusikken med piano omfattet verker av Ries, Dussek (pianokvartett), Romberg,¹²³ Beethoven (1770–1827) (tre fiolinsonater), Mozart (pianokvartett) og Cramer. Alle disse var sentrale samtidskomponister. Musikk for solo piano utgjorde en større gruppe, med bl.a. to variasjoner og en rondo av Ries, mer enn femten sonater og et par variasjoner av Beethoven, variasjon av “Varniche” (?), Clementis (1752–1832) samlede pianomusikk, samt enkeltsonater av Rösler, Wolf (trolig Wölfl, 1773–1812), Dussek og Lipavsky (1772–1810). Den store samlingen av beethovensonater var bemerkelsesverdig. Derimot hadde han ingen pianosonater av Mozart.¹²⁴ Klavermusikken omfattet for øvrig en ouverture av Falbe (1772–1830).

Vokalmusikken utgjorde den største gruppen, med over 80 nummer. Dette stemmer godt overens med Bohrs spesielle forkjærlighet for vokalmusikk. Noe var kirkemusikk, f.eks. Mozarts rekviem, motetter og bønn av Rinck, kantater, religiøse korsanger og åndelige sanger for enkeltstemmer. Verdslige sanger utgjorde en gruppe for seg. Arier, duetter og tersetter fra kjente operaer var en forholdsvis stor gruppe, representert med bl.a. Du Puy (1770–1822), von Weber (1786–1826), Schall (1757–1835), Beethoven, Monbelli(?), Paer (1771–1839), Himmel

120. Bohr hadde spilt cello i det harmoniske og det dramatiske orkester (jf. Selvik 2003, se dessuten kap. 9 og 10). Boet inneholdt imidlertid ingen cello. Ved sin død hadde han for lengst sluttet som orkestermusiker. Celloen kan derfor ha blitt solgt eller gitt vekk tidligere. Han hadde dessuten hatt piano, som han også må ha kvittet seg med før sin død.

121. Betegnelsen “pianoforte” ble brukt konsekvent om all pianomusikk og viser at instrumentet var enerådende omkring 1830, jf. *Musik for Pianoforte med Accompagnement af forskjellige Instrumenter*.

122. Dussek kan ha vært enten Frantisek Xaver (1731–1799) eller Jan Ladislav (1760–1812). Den første skrev 9 klaverkonserter, den andre 17. Sannsynligvis dreide det seg om den yngste av de to. Han ga i 1804 ut en pianokvartett i Ess-dur, som må ha vært den som er omtalt nedenfor, jf. Craw, 06.12.2004. Frantisek Xaver Dussek har ikke noe slikt verk i sin produksjon, jf. Poštolka, 06.12.2004.

123. Dette kan ha vært både Andreas Romberg (1767–1821) og fetteren Bernhard Romberg (1767–1841). Begge skrev kammermusikk med klaver, jf. Eitner 1959, bind 8, s. 293–299.

124. Kun to av beethovensonatene lar seg identifisere, nemlig op. 27 nr. 1 og 2 i Ess-dur og ciss-moll. Begge er kalt “Sonata quasi una Fantasia”, en betegnelse som også ble brukt av Beethoven selv.

(1765–1814), Mozart, Kunzen (1761–1817) og Reichardt (1752–1814). Han hadde også vokalmusikk av Bortolazzi, som bl.a. hadde publisert sanger med gitarakkompagnement.¹²⁵

Mesteparten av orgelmusikken var tysk og avspeiler den danske og norske lutherske kirkes nære forbindelse til tysk kirkemusikk. Bach var ikke representert, men flere komponister var formidlere av Bachs orgeltradisjon (se neste fotnote). Samlingen inneholdt flere koralbøker, bl.a. Schiørrings og noen uten komponistangivelse (de kan ha vært håndskrevne), dessuten en samling koraler og preludier av Vogler. Av øvrige orgelverk kan nevnes fantasi og fuge av Schneider, koralfuger av Fischer, diverse fugerte orgelstykker av “Ring”, flere orgelstykker av Hassel, fantasi og fuge av Nicolai, stykker av Kittel, Kuntersberg, Knecht, Wolf, Kallenbach og Vierling, en samling preludier, flere samlinger koraler med orkester, dessuten koraler utsatt for orgel og orkester av “Varniche” (“Warniche”) og en samling med diverse kantater for jul, nyttårsdag, påske og pinse av Hartmann.¹²⁶

Musikk for strykere utgjorde den minste gruppen, med bl.a. et bind strykekvartetter av ulike komponister, partitur til en symfoni av Haydn, Rombergs svenske og russiske sanger for cello med kvartettakkompagnement, og variasjoner for fiolin med bassakkompagnement av Paulson. Den siste gruppen, lærebøker, omfattet andre verker enn bokkatalogens musikalske skrifter, med ett unntak: C.P.E. Bachs lærebok i klaverspill. Én mulig forklaring kan være at denne var i to bind, og at de havnet i to ulike auksjoner. Øvrige lærebøker var pariskonservatoriets sangskole, Herings (1765–1853) generalbasskole, trolig *Neue sehr erleichterte Generalbass-*

125. Antagelig var dette Barthelemy Bortolazzi, f. omkring 1773 i Venezia. Jf. Eitner 1959, bind 2, s. 142. Monbelli har jeg ikke funnet i noe oppslagsverk.

126. Det dreide seg trolig om Johann Schneider (1702–88), som bl.a. hadde vært elev av J.S. Bach, jf. Eitner 1959, bind 9, s. 54. Fischer var antagelig Michael Gotthardt Fischer (1773–1829), elev av Kittel. Han var en betydelig organist og komponist av orgelmusikk, jf. *ibid.*, bind 3, s. 469/470. Ring var antagelig J.C.H. Rinck (1770–1846). Han hadde vært elev av Kittel og publiserte bl.a. en orgelskole, en koralbok og en lang rekke orgelverk, jf. *ibid.*, bind 8, s. 240–243. Hassel har jeg ikke funnet i noe oppslagsverk. Nicolai var sannsynligvis David Traugott Nicolai (1733–1800). Han lærte bl.a. Bachs orgelmusikk å kjenne i Leipzig og ga ut flere orgelstykker, jf. *ibid.*, bind 8, s. 195. J.C. Kittel (1732–1809) hadde vært elev av J.S. Bach. Han hadde mange elever og ble kjent for å videreformidle Bachs orgeltradisjon. Han hadde også en betydelig produksjon av orgelmusikk, jf. *ibid.*, bind 5, s. 378/379. J.H. Knecht (1752–1817) publiserte bl.a. lærebøker i harmonilære og generalbassspill, en orgelskole og en god del komposisjoner for orgel, jf. *ibid.*, bind 5, s. 390–392. Wolf var trolig C.M. Wolff (ca. 1709–89), jf. *ibid.*, bind 10, s. 291. Kallenbach (fødsels- og dødsår ikke oppgitt) er også omtalt i Eitner, bind 5, s. 319/320. Han har ikke publisert noe særlig orgelmusikk, men ga ut en koralbok. J.G. Vierling (1750–1813) skal bl.a. ha studert med Bachs elev Kirnberger i Berlin. Han publiserte en lang rekke orgelstykker og en koralbok, jf. *ibid.*, bind 10, s. 82/83. Kuntersberg er ikke omtalt hveken i *Grove Music Online*, Henderson 1996, Frotscher 1966 eller Eitner. Når det gjelder “Varniche” (“Warniche”) omtaler Eitner en Georg Heinrich Warnecke (1747–?) som var musikk lærer og organist i Göttingen i slutten av 1780-årene, jf. *ibid.*, bind 10, s. 181, men det er svært uvisst om dette var samme Warniche som fantes i Bohrs notesamling. Det er også uvisst hvilken “Warniche” som sto bak Lassens klaverskole, se s. 294. Hartmann var antagelig Johann Ernst Hartmann (1726–93), som slo seg ned i København og ble musikkdirektør for det kongelige kapell i København i 1768. Han er mest kjent som komponist av syngespill, men skrev også flere kantater, jf. Bergsagel, 04.12.2004.

Schule für junge Musiker (1805/06), Türcks (1756–1813) klaverskole og en samling med *Sechzig Handstücke für angehende Klavierspieler* (også av Türck), Adams (1758–1848) pianoforteskole, Bornhardts gitarskole, Dugarts celloskole, samt *Psalmemelodier med Tal-Syngetegne* (antagelig hans egne). Til slutt kom et par bunter “forskjellige Musikalier” samt orkester- og sangstemmer til *Stakket Dands er hastig Sprungen*.¹²⁷

Mange av de verk Bohr etterlot seg representerer komponister som ble fremført ved det harmoniske selskaps konserter (se kap. 11). Han kan ha vært solist i pianokonsserter, og han kan ha medvirket i kammermusikk og med vokale innslag. Døtrene og hustruen gjorde seg for øvrig også bemerket som utøvere.

Bohr må ha hatt en enorm arbeidskapasitet. Egen musikalsk og organisatorisk aktivitet i det harmoniske og det dramatiske selskap måtte etter hvert vike for pedagogisk reformarbeid som gjaldt skolen og kirkesangen. Den etterlatte notesamlingen og musikkklitteraturen vitner om bred orientering i forhold til tidens strømninger, som karakteriseres av overgangen fra et håndverksbasert allsidighetsideal til et kunstnerisk basert spesialiseringsideal. Sentralt hos Bohr var også musikkens åndelige dimensjon, som både var karakteristisk for opplysningstidens følsomhetsideal og et typisk romantisk trekk.

Koralbøker

Organistenes viktigste arbeidsoppgave var å ledsage menighetens salmesang ved gudstjenester og andre kirkelige handlinger. Hvilke koralbøker var vanlige i Bergen i første del av 1800-tallet? Dette spørsmålet er ikke uten videre enkelt å besvare. Vanligvis avgjorde salmebøkene hvilke koralbøker som ble brukt. Under rasjonalismen i annen halvdel av 1700-tallet tilstrebet man enkle melodier som skulle være mulig å synge unisont. Særlig Schiørrings (1783) og Zincks (1801) koralbøker var ledd i bestrebelsene på å få til en ensartet menighetssang uten den kompliserte rytme, ornamentikk og forsiringer som f.eks. fantes i Kingos graduale fra 1699. Hos Schiørring og Zinck var den stive koral med jevne halvnoter, såkalte “brillenoter” gjennomført. Rytmske og melodiske ujevnheter som ofte karakteriserte menighetenes synge-måte var fjernet. Schiørrings koralbok var tilpasset Guldbergs salmebok fra 1778, og Zincks var skrevet til *Evangelisk Christelig Psalmebog* fra 1798. Den siste ble imidlertid ikke brukt i Bergen. Så sent som i 1855 innberettet Landstad til kirkedepartementet i en oversikt over salmebokbruken i Norge, at ikke en eneste menighet i Bergens stift hadde innført den. De som

127. Türck publiserte flere klaverskoler, se Eitner 1959, bind 9, s. 470. Også Adam ga ut flere, jf. *ibid.*, bind 1, s. 38. Bornhardts (ca. 1774–1840) gitarskole *Anweisung die Guitarre zu spielen [...]* kom i flere opplag. Han ga også ut *Kleine Guitarre-Schule*. Jf. *ibid.*, bind 2, s. 137/138. Dugart er ikke omtalt hverken i *Grove Music Online* eller Eitner.

ikke brukte Guldbergs (35 menigheter), hadde beholdt Kingos (146). Dette var helt spesielt. I landet sett under ett var *Evangelisk Christelig Psalmebog* den mest brukte, med Guldbergs på andreplass og Kingos som nummer tre.¹²⁸

Ifølge *Norges musikkhistorie* var Guldbergs salmebok den mest vanlige i Bergen i første del av 1800-tallet.¹²⁹ Den ble påbudt i byene fra 1786 og ble antagelig brukt fra da av, med unntak av Mariakirken, hvor man brukte en tysk salmebok fra Slesvig. Den viktigste årsaken til at evangelisk-kristelig salmebok ikke vant innpass i Bergen var trolig aktiv motstand fra biskop Brun. Etterfølgeren Pavels arbeidet heller ikke for å få den innført.¹³⁰ Ifølge Skaar var Pavels først postivt innstilt, men ble senere ble mer og mer tiltalt av Guldbergs og Kingos.¹³¹

Omkring 1830 ble det gjort et forsøk på å forberede innføring av evangelisk-kristelig salmebok i Bergens stift. Kirkedepartementet ba først om en oversikt over hvilke menigheter som brukte Kingo, og om det var tenkelig å bytte dersom den fattigere delen av menighetene fikk nye salmebøker gratis. Av de tre bymenighetene i Bergen ga Nykirkens sogneprest Grøgaard det fyldigste svaret. Egentlig ønsket han en ny og forbedret salmebok, men anså den evangelisk-kristelige for å være den med færrest mangler. “Hvor god den ev.-kr. Sbg. end er, saa har den dog betydelige Mangler, og staar den dog meget tilbage for den her i den tyske Kirke brugelige, saa og for den i Broderlandet [Sverige] sidst autoriserede.”¹³² Både den svenske og Mariakirkens salmebok ble altså ansett for å være langt bedre. Selv om overklassen nok kunne tenke seg den evangelisk-kristelige, ville den tallrike underklassen gå imot. “Den er nu engang vant til den Guldbergske.”¹³³ Dette fikk tilslutning også fra Korskirkens og Domkirkens sogneprester. Den fattige underklassen ønsket ikke å bytte salmebok, selv om de skulle få den gratis. Domkirkens prest fremhevet at ikke bare underklassen, men også middelstanden ville være imot og anse pålegg om ny salmebok som en tyngende ekstraskatt.

Grøgaard var for øvrig musikkyndig (han hadde vært aktivt medlem av det harmoniske selskap) og hadde synspunkter ikke bare på de tre salmebøkene, men også på det musikalske:

Kirkesangens Oppbyggelighed beror paa tre Ting: Teksten, Melodien og Udførelsen. For de to første maa Sbgs Forfattere og Udgivere sørge. Melodiens Vigtighed er uden for al Tvil. Koralen bør være kirkelig, det er: alvorlig, simpel, melodios, høitidelig, rørende, opløftende. Vi have Koralmelodier, som gjøre Indtryk ved alene at musiceres, og det ikke blot ved Ideassociationen, men ogsaa ved deres eget indvortes Værd. Saadanne burde alle Salmemelodier være, og ingen andre vælges. Dette synes mig Salmebogskommissionen ikke nok har havt for Øie. Der ere for mange Menighederne

128. Irgens 1953, s. 18–20. Jf. også Skaar 1903, s. 104.

129. Vollsnes 2000, s. 76.

130. Irgens 1953, s. 20.

131. Skaar 1903, s. 111.

132. Ibid., s. 112/113.

133. Ibid., s. 114.

ubekjendte Melodier. Vel kunne disse læres ved Hjælp af Salmodikon, men det vil have Tid, og imidlertid maatte man enten sky de nye Melodier, eller ogsaa lade dem synges med disharmonisk, uopbyggeligt, forargeligt Skraal. Nogle nye Melodier have et for stort Omfang af Toner, da en Korals Omfang neppe børe være mere end een Oktav, hvilket ved de ældste Melodier, om jeg ikke feiler, er temmelig nøie iakttaget. Menuet- eller Trippeltakt synes upassende for Koralen. Den bliver letteligen for munter ved at synges hastig, og langsom bliver den altfor slæbende for den Taktart.¹³⁴

Siden Guldbergs salmebok ble benyttet i Bergen, var Schiørrings koralbok antagelig den vanligste i de første tiår av 1800-tallet. Spørsmålet er imidlertid om situasjonen kanskje var mer variert enn som så. Mariakirken hadde sine egne tradisjoner både med hensyn til salmebøker og koralbøker. Roverud har beskrevet en gudstjeneste i Mariakirken i 1841 på følgende måte: “Organisten spillede med mange Tremulanter, og Forsamlingen, mest Mandfolk, skreeg af fuld Hals, og med melodiske Udziringer.”¹³⁵ Den eldre syngemåten med forsiringer og muligens også en multiheterofon syngemåte ble altså brukt i denne menigheten så sent som omkring 1840. Mange steder i landet var flere salmebøker i bruk, og mange organister laget gjerne sine egne private håndskrevne koralbøker som var tilpasset lokale sangtradisjoner. Holter mener at det kan ha eksistert mange flere enn de håndskriftene som er funnet.¹³⁶

Det er ikke usannsynlig at også bergenske organister kan ha brukt flere koralbøker, og at de laget sine egne. Ifølge Ingrid Eriksen stammer Norges eldste håndskrevne koralbok (“LW 1664”) sannsynligvis fra Lorentz Wilkens, som var organist i Nykirken fra 1667 til 1692, og boken gikk i arv og ble skrevet i av flere generasjoner nykirkeorganister inntil ca. 1750.¹³⁷ Dette behøver ikke å ha vært noe enestående tilfelle. De mange tyske og tyskættede organistene i byen kan ha laget sine egne. De kan også ha brukt tyske koralbøker. Bøschens og Bohrs notesamlinger styrker en slik antagelse, selv om disse nok ikke var representative for organister flest. Begge etterlot seg mange noter og mange koralbøker. Bøschen hadde f.eks. fullstendig sangbok med alle kirkemelodier i 7 bind, to fullstendige koralbøker, to fullstendige tyske koralbøker, den ene “til den nu brugelige Psalmebog” (han hadde vært organist i Mariakirken), firstemte koralsanger, “Den praktiske organist” av Ritter,¹³⁸ Musikkens teori av “Warnik” og fullstendig koralbok av “Warnick”. Bohr hadde Schiørrings koralbok, dessuten en tysk koralbok (solgt til Madsen i Mariakirken), en samling med koraler og preludier av Vogler, to koralbøker med for- og etterspill, en pakke med “adskillige Sager for Orgel”, en pakke med “adskillige Choraler med Orchester” og dessuten “Choraler udsatte for Orgel og Orchester” av

134. Ibid., s. 113/114.

135. Sitert etter Vollsnes 2000, s. 76.

136. Holter 1999, s. 18/19.

137. Eriksen 2004, s. 66/67. Manuskriptet befinner seg i håndskriftsamlingen ved Nasjonalbiblioteket i Oslo, katalogsignatur 4577a.

138. Jeg har ikke funnet hvilken Ritter dette kan være, hverken i *Grove Music Online* eller Eitner.

“Varniche”.¹³⁹ Lassen hadde imidlertid bare én. Det faktum at Bohr arrangerte Zincks og ikke Schiørrings koralbok for salmodikon er interessant og kan tyde på at han hadde et videre siktemål med boken enn bare skoler og menigheter i Bergens stift. Departementets støtte til utgivelsen styrker en slik antagelse.

Antagelig var det ikke uvanlig at byens organister brukte flere koralbøker all den stund ingen var autorisert til utelukkende bruk i landets kirker. Det kom først med O.A. Lindemans i 1835 (trykt 1838), og det tok lang tid før den ble implementert overalt. Dersom flere salmebøker ble brukt, ville dette også medføre flere koralbøker. Varierende praksis i ulike menigheter krevde stor fleksibilitet fra organistenes side når det gjaldt utformingen av orgelakkompagnement til salmesangen. Organistene kan også ha brukt flere koralbøker for å variere harmoniseringen av én og samme melodi, noe som ser ut til å ha vært tilfelle. Biskop Neumanns brev i 1826 ga f.eks. organister som hadde kjennskap til harmonilære lov å benytte ulik harmonisering i salmer med mange strofer, men de måtte passe seg for å “anbringe Variationer a la Polacca, Rondo, Vals eller andre saadanne, der forstyrre ædle religieuse Følelser”, og som postludium måtte de ikke benytte “Stumper af Ouverturer til lystige Syngestykker, Visemelodier, Dandse o.l.”.¹⁴⁰ Det gjaldt med andre ord å fjerne det som måtte være kommet inn i kirke-musikken av dansemusikk, verdslige viser og syngespill, noe som trolig ikke var uvanlig.

Når det gjelder grøgaardsitatet ovenfor og omtalen av “disharmonisk, uopbyggelig, forargelig Skraal”, handlet dette trolig også om den individrelaterte, multiheterofone syngemåte karakteristisk for eldre folkelig koraltradisjon som antagelig fremdeles var i bruk, og som sto i skarp motsetning til den unisone, rytmisk stive koral fremelsket av rasjonalismens idealer. Som nevnt var den gamle ornamenterte syngemåten fremdeles vanlig i Mariakirken omkring 1840. Den kan ha vært praksis også i andre menigheter i lang tid. Anders Dillmar har for øvrig i sin avhandling om hæffnertidens koralreform vist at motsetningene mellom en eldre, individorientert folkelig tradisjon og standardiserte melodier og syngemåte var en aktuell problemstilling også i Sverige i første halvdel av 1800-tallet.¹⁴¹

I Bergen katedralskoles gamle bibliotek finnes det noen få musikalier som trolig ble brukt i sangundervisningen. De fleste er tyske og vitner om at skolens kantor (både Bohr og Sche-

139. Jf. *Fortegnelse* 1825, s. 30 og SAB. Byfogd og byskriver i Bergen. Auksjonsprotokoll for løsøre nr. 1. 1828–1838, fol. 709a og b. Hvem denne “Warnik”, “Warnick” eller “Varniche” var har jeg ikke funnet ut av. En mulighet er at det kan ha dreid seg om håndskrevne koralbøker av Diderich og/eller Johan Joachim Warncke. Eitner oppgir ingen koralbøker av den tidligere omtalte organist i Göttingen, G.H. Warnecke (se fotnote 126 s. 318). Trolig dreide det seg heller ikke om ham.

140. Gjengitt i Fæhn 1994, s. 429/430.

141. Dillmar 2001.

diwy) hadde en forkjærlighet for korsang med tilknytning til tyske kirkemusikalske tradisjoner.¹⁴²

Inntekter

Organistenes arbeidsforhold og -oppgaver endret seg ikke med århundreskiftet, og lønnsforholdene var som før. I Domkirken var den faste lønnen 200 rdlr., i Korskirken 142 rdlr., i Nykirken 150 rdlr. og i Mariakirken 80 rdlr. Bohr i Korskirken fikk ikke full lønn før i 1805. Før den tid hadde han måttet betale 30 rdlr. i årlig pensjon til sin forgjengers enke. Inflasjonen som fulgte i kjølvannet av krigen (fra 1807) førte til sterkt redusert realinntekt de følgende år. Dette ble kompensert i årene 1810–12 med gratialer på henholdsvis 50 %, 70 % og 95 % av den ordinære lønnen.¹⁴³ Også kantors faste lønn fra de tre hovedkirkene var som før, dvs. 33 rdlr. og 2 mk. fra Domkirken, 23 rdlr. og 2 mk. fra Nykirken og 19 rdlr. og 2 mk. fra Korskirken, til sammen 76 rdlr. Fordelingen svarte omtrent til størrelsen på organistlønnen for hver enkelt kirke. Beløpene var konstante til og med 1815. Også for kantor ble inflasjonen kompensert ved gratialer, men kun for 1811 og 1812.

Omlegging av myntenhet til riksbankdaler i årene 1813–16 ser ut til å ha fått ulike konsekvenser for organistlønnene (riksbankdaleren hadde bare halvparten av riksdalerens sølvverdi). I Domkirken var lønnen i 1814 og 1815 på 200 rbdlr., altså nominelt samme beløp som før. I Korskirken var den 272 rbdlr. 5 mk. og 8 sk. i 1813 og 375 rbdlr. i 1814, dvs. en delvis kompensasjon i forhold til myntenheten. Noe lignende skjedde i Mariakirken, hvor lønnen var 80 rbdlr. i 1813 og 150 rbdlr. i 1814. I Nykirken fikk organisten utbetalt et tillegg på 54 rdlr., 4 mk. og 2 sk. til lønnen for 1813. For 1814 fikk han totalt 280 rdlr., 5 mk. og 40 sk.¹⁴⁴

I 1816 ble myntenheten endret til speciedaler, med samme sølvverdi som den gamle riksdaler species.¹⁴⁵ Organistlønnene ser dette året ut til å ha økt på en måte som er nesten uforståelig. Domkirken betalte 1.152 spd., 5 mk. og 8 sk. og Korskirken 984 spd. og 3 mk. I Nykirken

142. *Feierklänge an den Gräbern der Vollendeten. Eine Sammlung von Männergesängen für Trauerfeierlichkeiten* av F.A.L. Jacob (1842), *Vollständiges Choral-Buch in 180 Melodien für den vierstimmigen Männergesang* av Carl Geissler (1847) og *Arion. Sammlung auserlesener Gesangstücke mit Begleitung des Pianoforte. 2. Band* (1828).

143. SAB. Stiftamtmanden i Bergen. Brev frå kyrkjeinspektørar, kyrkjeverjer og forstandarar for publike stiftelser. Boks 1049, okt. 1812 – sept. 1813. Mappe 3, mars – mai 1813. Innberetning fra Nykirkens verge av 19.05.1813.

144. SAB. Stiftamtmanden i Bergen. Rekneskapar for Nykirken. Lnr. 1786, 1814–1816. Mappe 1. År 1814, fol. 57. Over kolonnene for beløpene, som er angitt i rdlr., er anført: “Rigsbankp [dvs. riksbankpenger] Navneværd.” Tillegget for 1813 var godtgjørelse for forskjellen mellom sølvverdi og pålydende verdi (navneverdi) for de første fem månedene i henhold til brev fra stiftsdireksjonen av 01.04.1814.

145. Se Imsen og Winge 1999, s. 83/84.

ble beløpet angitt i riksdaler: 740 rdlr., 3 mk. og 12 sk., men utgiftsført som riksbankdaler.¹⁴⁶
For Mariakirken har jeg ikke opplysninger.

Både inflasjonen og endringene av myntenhet førte delvis til kaotiske økonomiske tilstander. Flere av kirkene fikk store problemer med lønnsutbetalingene i den vanskelige tiden etter 1810 da inflasjonen var på sitt høyeste, noe som illustreres i et brev fra Domkirkens verge til stiftsdireksjonen av 16. juni 1812, hvor bl.a. organist- og kantorlønnen ble berørt. De stigende prisene medførte at kirken var nær ved å bli ruinert.

[...] her for uden, er mig qva Kirckens Værge, fra den Høye Direction Comunicered, det Cantor og Organist Warniche, [...] Skal af Kierkens Midler betalles [sic] 75 procent til hans aarlige Løn, der udgjør pr aar 168 rd 4 mk der tager sin Begyndelse for afvigte aar 1811 er altsaa for disse 2de aar, tillæget allene 337 rd 2 mk. naar nu hans aarlige Løn som Cantor og Organist her tillæges bliver dette allene en udgift for Kiercken i Aar 571 Rdr saa for disse 2de Poster, nemlig Organistens & Kiercke-Viin Vil medgaae Vist meer den 1200 rd [...].¹⁴⁷

Også ringeren, belgetrederen og urmakeren skulle ha omtrent dobbel lønn per år. Han ba derfor om anvisning til å betale de voldsomme utgiftene, og om at stiftsdireksjonen måtte gripe inn og sørge for kirkenes tarv før den gikk helt til grunne. Omleggingen av myntenhet i 1816 ble også et stort problem. 15. februar 1816 skrev domkirkevergen til stiftsdireksjonen og ba om å få tatt opp lån til å betale lønninger med, siden disse skulle betales “i rede Sølv, efter hvad der var tilstaaet foren [sic] Krigen”.¹⁴⁸ Kirken skyldte ham allerede et betydelig beløp for 1815.

Problemene med økonomien kan også eksemplifiseres i en sak som gjaldt Nykirken. I brev av 15. oktober 1812 skrev kirkevergen at han året før hadde måttet forskuttere kirkens utgifter med 350 rdlr. fra sin egen kasse, og dette ville ikke kunne betales tilbake inneværende år, men ville øke “formedelst de forestaaende stærke Udgifter til Lønninger m.m.”. Han ba om at 500 rdlr. som avdøde apoteker Dynner (en av det det harmoniske selskaps bærende krefter) hadde gitt Nykirken i sitt testamente “med den Bestemmelse: at de skal være til Hjælp ved et nyt Orgels Anskaffelse til Kirken”, måtte brukes til å avhjelpe kirkens økonomiske situasjon, og at “den Clausul i Testamentet om Gavens Anvendelse altid kan opfyldes naar der engang i Tiden

146. SAB. Stiftamtmanden i Bergen. Rekneskapar for Nykirken. Lnr. 1786, 1814–1816. Mappe 2. År 1816, fol. 64. Også her er oppført “Rigsbankpenge Navneværdie” over kolonnene for beløpene angitt i rdlr. For første halvår var beregnet “efter S[ølv]. V[erdi].” 140 rdlr., 3 mk. 12 sk., og for 2. halvår “efter 4/5 Spec^s” 600 rdlr.

147. SAB. Stiftamtmanden i Bergen. Brev frå kyrkjeinspektørar, kyrkjeverjer og forstandarar for offentlege stiftelser. Boks 1048, mars 1811 – sept. 1812. Mappe 3, jan. – juni 1812. Brev av 16.06.1812.

148. SAB. Stiftamtmanden i Bergen. Brev frå kyrkjeinspektørar, kyrkjeverjer og forstandarar for offentlege stiftelser. Boks 1051, juli 1815–1818. Mappe 2, jan. – juli 1816. Brev av 15.02.1816.

gjøres Anlæg at faae et Orgel i Kirken”.¹⁴⁹ Dette ble innvilget, men Nykirken fikk som kjent ikke nytt orgel før i 1853 (jf. s. 297).

Det er nevnt tidligere at kirkenes arkiver fra 1817 ble ordnet på andre måter enn før, og at det av den grunn er mer komplisert og tidkrevende å finne opplysninger om organistenes og kantors lønn. Øgaard har ved gjennomgang av regnskapsbøker for Domkirken fastslått at organistlønnen fra 1829 til og med 1852 var på 160 spd. i året og andelen av kantorlønnen på 26 spd. og 80 sk., mens belgtrederen fikk 20 spd. og stadsmusikanten 16 spd. (til embetet ble nedlagt, jf. kap. 7). Dette var lavere beløp enn før, men organistene fikk etter hvert også fast lønn fra byen. Kunngjøringer i Adresseavisen i 1827 og 1828 viser at de fire organistene fikk 75 spd. hver, samme beløp som klokkerne.¹⁵⁰ Byen differensierte altså ikke mellom kirkene, men ga samme beløp til alle.

De bevegelige inntektene for organister og kantor (sportlene) varierte og er umulig å beregne. Ved kirkelige handlinger for formuende borgere kunne det bli brukt store beløp på musikk, f.eks. som ved begravelsen av Danckert Krohns enke våren 1804, da kantor Warncke tjente hele 34 rdlr. for sin musikalske medvirkning (se s. 305).

Kantor hadde i tillegg til lønn fra kirkene også fast lønn fra katedralskolen. Hvor høyt beløpet var ved århundreskiftet har ikke vært mulig å finne ut av. Sannsynligvis ble lønnen redusert fra 1806. Han fikk dessuten en tredjedel av de “brudepenger” som tilfalt skolen.¹⁵¹ Katedralskolen fikk som tidligere nevnt inntekter av sangoppvarningen også etter at den ble overført til fattigskolene. I skolens regnskap for 1806 finnes følgende formulering: “Efter Høy Ordre betalt til Lærerne ved Skolen Gotgjørelse for det Tab de haver havt ved SangOppvarningens Fratrædelse følgende nemlig [...]”¹⁵² Kantor sto imidlertid ikke på listen over lærere, og han ble heller ikke nevnt i 1807.¹⁵³ Dette hadde trolig sammenheng med at sangoppvarningen etter reformen var overtatt av fattigskolene, og at han fikk inntekter fra denne tjenesten som før. I skoleregnskapet for 1814 ble kantor Warncke ført opp med en fast årslønn på 106 rbdlr. og 84

149. SAB. Stiftamtmanden i Bergen. Brev frå kyrkjeinspektørar, kyrkjevevjerer og forstandarar for publike stiftelser. Boks 1049, okt. 1812 – sept. 1813. Mappe 1, okt. – des. 1812. Brev av 15.10.1812.

150. BA. 10.02.1827 og 26.01.1828. Det er ikke mulig å si når ordningen ble innført uten spesielle undersøkelser. *Bergen bys historie* omtaler hvem som i 1827 sto på byens lønningsliste, bl.a. prester, klokke og organister. Det står imidlertid ikke noe om når bykassen begynte å betale lønn til organistene. Jf. Ertresvaag 1982, s. 209/210.

151. Opplysninger om kantor Warnckes inntekter av “brudepenger” for årene 1807–14 finnes i SAB. Stiftamtmanden i Bergen. Brev frå kyrkjeinspektørar, kyrkjevevjerer og forstandarar for publike stiftelser. Boks 1044–1050.

152. SAB. Stiftamtmanden i Bergen. Rekneskapar for Bergens katedralskole. Lnr. 1810, år 1806, [s. 8].

153. Regnskapene for årene 1808–13 og 1815/16 mangler, og regnskap etter 1823 er ikke bevart. Om Bohr fikk lønnsøkning som kantor er derfor ikke mulig å fastslå. Jeg har ikke gjennomgått regnskapene for Sangoppvarningen (1806–08 og 1811–15), som muligens kunne ha gitt opplysninger om kantors inntekter.

sk. Beløpet var mye lavere enn adjunktens (750 rbdlr.) og avspeiler reduksjonen i pliktene etter endringene i 1806. I 1817–23 var kantorlønnen 48 spd. i året, jf. 1821: “Til Skolens Cantor Böschen, hans reglementerede Løn a 12 Spd pr Qvartal.”¹⁵⁴ Dette ga omtrent samme realverdi som i 1814, fordi speciedaleren hadde dobbel sølvverdi i forhold til riksbankdaleren.

Organistvikarer fikk en del av stillingens faste lønn og sportlene. Dette var f.eks. tilfelle ved Bohrs permisjon i 1823, hvor Reimers ble vikar på betingelse av “at hans Forretninger som Organist bliver saavidt mueligt besørgede, uden Udgift for Kirken”.¹⁵⁵ Som vikar for Perschy fikk Schönberg halv lønn i tillegg til sportlene.

Faste pensjonsordninger for organister fantes ikke, men enkepensjon var ikke uvanlig, heller ikke nådensår (jf. kap. 3). Ohl var enkemann da han døde. Øgaard har vist at Böschen i Mariakirken ikke betalte pensjon til Behrens’ enke. Derimot måtte han ved sin tiltredelse i Domkirken betale Warnckes dødsbo 80 speciedaler, fordi Warncke i sin tid hadde betalt 100 rdlr. til sin forgjenger i kantorembetet.¹⁵⁶ Dette engangsbeløpet later til å ha vært uvanlig. Da Böschen døde i 1825, søkte enken om nådensår og om å få bestyre sin manns embeter dette året, dessuten at de 80 spd. ble omgjort til en årlig pensjon.¹⁵⁷ Reimers støttet søknaden. Etter først å ha søkt begge embeter søkte han som nevnt tidligere bare organistembetet, mot at hun skulle få inntekten i ett år. Senere ville han betale henne en årlig pensjon på 70 spd: “At et Organist-Embede ej kan taale nogen stor Pension, er vel sandt, men da min personlige Stilling tillader mig at byde 70 Spd. saa haaber ieg, at dette kunde være til Faveur saavel for Enken som for mig.”¹⁵⁸ Slik håpet han å få stillingen og hun å bestyre den, men søknadene ble ikke innvilget. Madam Böschen fikk hverken nådensår eller årlig pensjon. Umiddelbart etter Bohrs død i 1832 søkte hun også om nådensår, om å bestyre embetet og om 80 spd. i årlig pensjon (Bohr var enkemann ved sin død).¹⁵⁹ Hun fikk innvilget 30 spd. i året, det samme som Bohr hadde betalt sin forgjengers enke de første årene i Korskirken, men fikk ikke bestyre embetene.

Sammenfatning

Mens tyskættede og utenlandske organister var dominerende rundt århundreskiftet (Behrens, Ohl, Bohr og Warncke), var det tyske hegemoniet definitivt brutt i 1833, og tre av byens fire

154. Ibid. Lnr. 1810, 1821, s. 45.

155. SAB. Bjørgvin stiftsdireksjon. Journal nr. 2, 1820–1823, brev av 17.03.1823, jnr. 100/1823.

156. SAB. Bjørgvin stiftsdireksjon. Journal nr. 1, 1817–1820, brev av 10.06.1820, jnr. 252/1820.

157. SAB. Bjørgvin stiftsdireksjon. Journalsaker. Boks 5, 1825, brev av 12.09.1825, jnr. 660/1825. Vedlagt fulgte to anbefalingsbrev fra flere av byens ledende menn, aktive i det harmoniske og dramatiske selskap: Konow, Georg Mowinckel, H. Janson, Fredrik Meltzer, Aug. Chr. Mohr og Alexander Grieg.

158. Ibid., brev av 26.10.1825, jnr. 801/1825.

159. SAB. Bjørgvin stiftsdireksjon. Journal nr. 9, 1832–1834. Brevet er ikke datert. Innløpt 12.09.1832, jnr. 1029/1832.

organister var norske (Dahle, Reimers og Madsen). På denne tiden var også kantorembetet skilt ut og gitt til Schediwy som hverken var organistutdannet eller kirkemusiker av profesjon. Kantorembetet gjennom gikk store endringer i 1806, bl.a. fordi ansvaret for kirkesangen ble overført til fattigskolene. Kantors plikter ved katedralskolen ble dermed drastisk redusert. Han var nå kun sanglærer, og sangen var mye mindre viktig enn før, men han hadde fremdeles et overordnet ansvar for kirkesangen. Siden han ikke underviste ved fattigskolene selv, gikk det ut over kvaliteten på kirkesangen, men ikke før Bohr engasjerte seg i 1820-årene, og særlig etter at han ble kantor, ble det satt i verk tiltak for å bedre forholdene.

Etter at Mariakirkens administrasjon var blitt overtatt av stiftsdireksjonen i 1771, hadde kirken ikke lenger full kontroll med organistansettelsene, noe som fikk store konsekvenser. Flere av organistene etter 1771 hadde lavere kvalifikasjoner enn før. Dette gjaldt imidlertid ikke bare Mariakirkens organister, men kanskje de norskfødte organistene generelt. Mange av de utenlandske, og særlig de tyske, var forankret i solide kirkemusikalske tradisjoner som ikke uten videre gikk i arv til norske musikere.

Ikke uventet var det Mariakirken som hadde størst utskifting av organister etter århundreskiftet. Av syv i alt avanserte tre til andre kirker i byen (Bøschen, Reimers og Schönberg), tre var utlendinger (Lassen, Perschy og Schönberg), to var født i Bergen av tyske foreldre (Behrens og Bøschen) og de to siste var norske (Reimers og Madsen, men sistnevntes mor var muligens tysk). Andre musikere (stadsmusikant og orkesteranfører) var også interessert i stillingen i Mariakirken for å sikre seg bedre inntekter, men kun én lyktes (Perschy). De som ikke avanserte, var alle i en spesiell situasjon. Behrens var dilettant og antagelig tilfreds med embetet som en tilleggsnæring, Lassen døde og Perschy var stadsmusikant og flyttet fra byen. Som kjøpmann kan også Madsen ha vært tilfreds med embetet i Mariakirken.

Av Korskirkens tre organister var to utlendinger (Bohr og Schönberg, begge danske), og to avanserte fra Mariakirken (Reimers og Schönberg). Nykirken hadde de mest stabile forholdene, med bare to organister, hvorav én tyskfødt (Ohl) og én norsk (Dahle). Domkirkeembetet var det viktigste i byen, og det best betalte. Av Domkirkens tre organister var to født i Bergen av tyske foreldre (Warncke og Bøschen), og én var utlending (Bohr). Samtlige kombinerte organist- og kantorembetet. Begge Domkirkens nye organister var rekruttert fra en av de andre kirkene i byen. For øvrig skyldtes to av ansettelsene i bergenskirkene forhåndsløfter (Bøschen og Dahle), hvorav det siste var kjøpt.

Organistenes yrkesutøvelse omkring 1830 var fremdeles basert på det gamle håndverksidealet. De var først og fremst bruksmusikere. Den fremste oppgaven var å ledsage menighe-

tens salmesang ved gudstjenestene. I den grad det kunstneriske kom til uttrykk, var det som del av gudstjenestespillet, ved preludier, postludier, koralforspill og lignende. Antagelig måtte de ofte legge bånd på seg på grunn av motstand blant prestene (jf. kap. 3). Det er ingen grunn til å tro at forholdene hadde bedret seg siden slutten av 1700-tallet. Kirkene ble praktisk talt ikke brukt som konsertlokaler før langt inn på 1800-tallet. Det drøyde f.eks. til midten av århundret før de første orgelkonserter etter Vogler fant sted.¹⁶⁰

Alle organister måtte ha tilleggsinntekter. Det vanligste var fremdeles å gi musikkundervisning. Slik kunne de nytte sin yrkeskompetanse og bidra til fremveksten av det borgerlige musikklivet ved å forbedre publikums spilleferdigheter, særlig på tasteinstrumenter, og fremfor alt på det nye og moderne pianofortet, som i løpet av 1800-tallet ble borgerskapets instrument fremfor alle andre. Noen av de dyktigste var også medlemmer i det harmoniske og dramatiske selskap og må som kjennere ha vært musikalske ressurspersoner sammenlignet med selskapes liebhavere. Bohr kom i denne sammenheng til å spille en nøkkelrolle (se kap. 9–11). Han gjorde også en innsats for kirkesangen og sang som fag i skolen som pekte langt utover de lokale forhold. Enkelte (Lassen, og muligens Bohr) forsøkte seg også som instrumenthandler. Økende konkurranse om ledige stillinger, og det faktum at flere “verdslige” musikere søkte organist- og kantorstillinger var et nytt aspekt i tiden. På den ene siden var dette et tegn på et mer liberalt økonomisk system som også musikerne var en del av, men kanskje også et symptom på kirkemusikalsk forfall. Det nyttet heller ikke å komme utenbys fra uten de rette forbindelser om man var aldri så kvalifisert for en ansettelse i Domkirken (Lindeman), men i dette tilfellet kan det også ha handlet om å gjøre godt en urett som ble begått overfor Bohr da Bøschen ble domorganist og kantor i 1821.

Organistenes sosiale tilhørighet er interessant. Byens yrkesmusikere tilhørte vanligvis de lavere sosiale lag og levde ofte, om ikke i fattigdom, så i små kår, skjønt organistene synes å ha vært bedre ansett enn stadsmusikantene også etter århundreskiftet. Kantor, som samtidig var organist, sto øverst på denne rangstigen. I de første tiår av 1800-tallet tilhørte to, muligens tre av byens organister, de kondisjonerte (Behrens, Bøschen og Madsen). Madsen giftet seg inn i en solid borgerlig familie. Bøschen ble utvilsomt hjulpet til sin stilling som domorganist av innflytelsesrike venner. Bohr var helt spesiell. Han var yrkesmusiker, men hadde samtidig en annen, mer “borgerlig” plattform som lærer i realskolen og senere overlærer i matematikk ved katedralskolen. Hans dødsbo ga inntrykk av en solid borgerlig husholdning, men han var ingen

160. Den første ble gitt av tyskeren Ferdinand Vogel (organist i Nykirken 1852–1892), som 1. juli 1844 ga en orgelkonsert i Domkirken. Konsertplakat er bevart i TA. UiB.

velstående mann. Han hadde likevel omgang med byens ledende intellektuelle og kulturelle personer. De tre døtrene ble alle godt gift i det bergenske borgerskap. Warncke hadde også en relativt høy økonomisk og sosial status sammelignet med de fleste av sine organistkolleger, mens Perschy, som var stadsmusikant, definitivt tilhørte et lavere sosialt lag enn organistene generelt. Både Warncke, Ohl og Schönberg var medlemmer av det harmoniske selskap, som fremdeles omkring 1830 var et kulturelt fellesskap beregnet først og fremst på handelspatrisiatet og det velstående borgerskapet (se kap. 9). Som vist i forrige kapittel kunne den sosiale spennvidden innad i selskapet likevel være ganske stor.

I det sosialt konservative bysamfunnet var det også på begynnelsen av 1800-tallet god anledning for kantor, organist og stadsmusikant til å profitere ved påkostede kirkelige handlinger (f. eks. begravelser) for sosialt høytstående personer, som gjennom sang og musikk kunne demonstrere sin makt og rikdom. Feiringen av reformasjonsjubiléet i 1817 var et helt spesielt arrangement hvor biskop Pavels benyttet sin myndighet til å engasjere byens fremste kirkemusiker (Bohr) som komponist og musikalsk leder fremfor kantor og domorganist (Böschen) til et oppdrag i byens største kirke (Nykirken), hvor kirkens egen organist (Dahle) ble satt til side. Dette forteller mye om Bohrs posisjon som kirkemusiker i byen. Han maktet i kraft av sitt intellekt og sin kompetanse å heve seg langt utover den posisjon en organist vanligvis hadde i bysamfunnet. Han ble biskopens betroede medarbeider og hadde sosial omgang i høyere kretser enn normalt for en musiker i hans stilling. Bohrs kirkemusikalske innflytelse strakte seg etter hvert til kirkesang og skolesang i Norge generelt og ikke bare til forbedringer i Bergen.

9. DET HARMONISKE SELSKAB 1801–CA. 1830

Innledning

Dette kapitlet presenterer en analyse av selskapets virksomhet fra århundreskiftet frem til ca. 1830, med unntak av konsertaktiviteten, som blir behandlet i kap.11. De viktigste kildene er de samme som tidligere. I tillegg kommer omtaler av selskapet i memoarlitteraturen. En del av litteraturen knyttet til Ole Bulls barndom og oppvekst i Bergen kaster også lys over det harmoniske (og det dramatiske) selskap i perioden fra han ble tatt opp som auscultant i 1818 og til han forlot byen ti år senere.

Det er ikke mulig å vektlegge alle sider av selskapets virksomhet like inngående. I hovedtrekk vil samme aspekter bli behandlet som i kap. 4, med enkelte endringer. Innledningsvis vil det bli gjort rede for reorganiseringen i 1809. Deretter følger omtale av lovene av 1810 og 1820, orkesterstørrelse og musiserende medlemmer, konsertmestre, repertoar og musikalier og enkelte sider ved driften.

Noen av de mest sentrale spørsmålene er hvilke personer som ble avgjørende for utviklingen etter århundreskiftet, f.eks. om de utenlandske yrkesmusikere eller kjennere var like dominerende som før, og om det skjedde vesentlige endringer når det gjaldt deres musikalske kvalifikasjoner; om rekrutteringen av musikalske liebhavere til orkestret var den samme som tidligere, dessuten om rangtenkningen spilte en like viktig rolle som før århundreskiftet, om selskapets funksjon i den representative og borgerlige offentligheten gjennomgikk endringer av betydning, og om konjunkturrendringer og forandringer i retning av et mer liberalt marked satte sitt preg på selskapet.

Reorganisering 1809

Frem til 1806 kan det virke som om oppslutningen om det harmoniske akademi ikke var større enn at det så vidt var mulig å opprettholde aktiviteten (se nedenfor om driften av selskapet). Det er usikkert om konsertene i det hele tatt kom i gang høsten 1806. Mest sannsynlig gjorde de ikke det, men dette er umulig å avgjøre med sikkerhet, bl.a. fordi konserter aldri ble omtalt protokollen, og de ble heller ikke annonsert i Adresseavisen. Ifølge protokollen lå driften nede i perioden 1806–09:

Siden Aaret 1806 havde Academiet seet sig hindret i at fortsætte dets Konserter, deels formedelst den opkommende Krig og [...] deels formedelst vor allernaadigste Konge, Kong Christian den syvendes indtreffende allerhøieste Dødsfald. Dog har det i denne Mellemtid heller ikke været aldeles uvirksom /: Kun ikke under sin forhen havde egen Bestyrelse /: da det med mueligste Anvendelse har virket og assisteret ved de af Organisten Hr Bohr foranstaltede 10 Konserteres Opførelse i

hærværende Skuespilhuus, til Bedste for de Trængende. Saaledes er imidlertid Akademiet bleven henstaaende, uden videre Foretagende ved egen Bestyrelse, indtil denne Tid [...].¹

Den viktigste årsaken til at konsertene stoppet opp var sannsynligvis krigen som brøt ut i 1807. De offentlige veldedighetskonserter som ble arrangert av Bohr i årene 1807–09 kom i stand helt og holdent på hans initiativ og hadde etter alt å dømme ikke annet med akademiet å gjøre enn at mange av harmonistene medvirket (se kap. 11).

Sent i 1809 tok Bohr initiativ til en reorganisering av akademiet. Et nytt selskap med det opprinnelige navnet *Det harmoniske Selskab* ble opprettet 1. desember. Allerede i november samme år hadde Bohr henvendt seg til akademiets tidligere kasserer, organist Ohl og meddelt at han håpet å få konsertene i gang igjen, samtidig som han gjorde nærmere rede for ønsket om å gjenoppvekke selskapet:

Den liden Øvelse Byens Musikdyrkere i de sidste tvende Vintre have havt Leylighed til at erholde, af Mangel paa en fast Concert, og den Lyst, som Musikdyrkeren og den Musikyndende Tilhører yttre hertil, har drevet mig til at ville arrangere [sic] en Concert i den gamle Concert-Sal i Altona-gaarden, det Sted hvor en Boalth, en en [sic] Fasting og saamange herlige Mænd med og efter dem, saa ofte have glædet sig og andre. De Musicerendes Antal er tilstrækkeligt og Interresenterne [vild]e vi næppe savne naar Conserten blot kunde begyndes.²

Ohl ble også anmodet om å ettergi akademiets gjeld til ham og gi tilbake en gammel lysekroner som tidligere hadde tilhørt selskapet. Han frafalt sine fordringer og ga lysekronen tilbake i brev av 11. november 1809. Noen dager senere (dato mangler) ble det gamle akademi oppløst i et møte hvor ni av de forhenværende harmonister deltok.³ Akademiet kunne ikke lenger opprettholdes slik det i sin tid var tenkt. I praksis gjaldt dette de nyttebetonte aktivitetene: tegneskolen, bokholderiskolen og kanskje også musikkopplæringen. Mange av de gamle harmonister var dessuten falt fra. Man ønsket derfor ikke å søke fornyelse av den kongelige bevilling fra 1775, men kun å gjenoppta konsertvirksomheten, dvs. den delen som handlet om fornøyelse:

[...] saa maatte man saameget meere bifalde saavel Hr Bohrs Forslag, med Hensyn til almindelig Fornøyles Vedligeholdelse, som Hr Ohls Svarskrivelse i samme Anledning. Og besluttede man derfor, ey allene gandske at ophæve det forrige Selskab, under Navn af De frivillige Harmonisters Academie, men derhos [...] at frafalde de Præentioner vi øvrige academiske Medlemmer ogsaa kunne beregne os at tilgodekomme af Academiets Kasse og som vi virkelig have giort Udlæg for i rede Penge, og endelig at overlade Hr Bohr det paa de forhen leyede Værelser i Herberget Altona befindende Inventarium, hvoriblandt den anden af der hængende 2^{de} Glas Lysekroner, der er Akademiet tilhørende, saavel som denne Protokol; alt til Brug og Afbenyttelse ved den af Hr Bohr intenderede nye Konsertes Oprettelse, og som sammes fulde Eyendom.⁴

1. UBB. Ms. 527a, [s. 66].

2. Ibid., [s. 66/67].

3. De ni var Jens Kobro, Abraham Norman, Dynner (antagelig den gamle direksjon), Johan C. Wiese, H. Meyer, Friele, F. Bøschén, John Grieg og Conrad Wiese. Bohr skrev ikke under, noe som var naturlig, siden de øvrige vedtok å overlate akademiets tidligere eiendeler til ham. Jf. *ibid.*, [s. 68].

4. Loc. cit.

Allerede 8. november hadde Bohr sendt invitasjon til byens musiserende (formodentlig bare menn) med forespørsel om medvirkning i en planlagt konsertserie. Gjenpart ble ført i protokollen og underskrevet av 16 personer, som alle forpliktet seg til å delta.⁵ Bohr hadde, “effter adskillige værdige Mænds Anmodning”, påtatt seg å “ordne en offentlig Concert hver 14de Dag “[i] den gamle Concert-Sal i Altona-Gaarden, saaledes at Prøven holdes en Uge og Concerten den næste paa en vilkaarlig Dag”. De av byens musiserende som hadde lyst og anledning til å forplikte seg til prøver og konserter ble bedt om å erklære seg villige til å medvirke, og “tillige om de ville spille noget Obligat i Vinter, og hvor ofte, paa det jeg hereffter kunde ordne disse Concerter til de Spillendes og Tilhørernes Fornøjelse”. Formålet var “Tonekonstens Fremg[ang]” samt “Orden og Tekkelighed med dens Udøvelse”.⁶

16 personer var allerede mange nok til å danne et orkester. Blant underskriverne var både tidligere orkesteranfører Johan Henrich Paulson og stadsmusikant Johan Perschy, dessuten musikantsvenn Niels Erichsen. Neste skritt var å skaffe interessenter, først og fremst for å bidra til å dekke utgiftene, men også for å få publikum. Brev til interessentene datert 11. november 1809 ble utformet av Bohr. Han visste hvilke strenger han skulle slå an når han appellerte til byens bedrestilte borgere om å støtte den nye konsertserien og innbød til subskripsjon ved å vise til det gamle selskaps ærverdige fortid, selv om han ikke var blind for at konsertene tidligere kanskje ikke alltid hadde hatt det ønskede musikalske nivå:

Bergen har en Tid havt, hvad ingen Bye i Norge den Gang havde, nemlig et musicalsk Akademie. Dette blev stiftet under lykkelige Auspicier af Boalth og oplivet af Fasting, Mænd hvis Navne allene synes at antyde hint Selskabs Værd. Lenge have de slumret i Graven; kun deres Billeder prydede endnu den Sal, hvori deres Aand og Hjerter fremtryllede saa mange ædlere Glæder blandt deres Medborgere. Med Vemod træder nu Tonekonstneren og Musikelskeren ind i denne øde Sal, hvor Harpen saa længe hang urørt, hvor Sangens Toner saa længe ikke hørtes. O! Kunde man dog blot fremmane et Glimt af den Aand, som fordem besælede hint Selskab! maatte man dog stundom her høre om blot den svageste Gjenlyd af hine gamle Harmonier. Dette Ønske, som saa mange af vort smagfuldere Publicum, har yttret, har opvakt Lyst hos eendeel af denne Byes Musikelskere, hvor iblandt ogsaa nogle fra hiint Selskabs ældre Dage, at forene sig for at gjøre et Forsøg paa nogenlunde at afhjælpe hint Savn. Skulde end dette nye Selskab kun vorde en Skygge af hvad det fordem var, haaber man dog at kunne udfylde et og andet tomt Øjeblik – og et Publicum, der saa ofte godmodigen har viist, at det mere saae paa en god Villie end paa Udførelsen, vover man vel ej formeget ved, at indbyde til disse vore musicalske Sammenkomster, hvis Indrætning, Begyndelse m. m. nærmere skal vorde bekjendtgjort.⁷

5. De 16 var Abraham Norman, Mathias Norman, Louis Olivet, Conrad Mowinckel, H. Paulson, Perschy, N. Erichsen, J. Prom jr., F. Bøschén, H. Meyer, Wollert Konow, Falch, G. Wiese, Jens Jürgensen, Chr. Silchenstedt og L.M. Ibsen. Ved den planlagte generalforsamlingen skulle dessuten Johan C. Wiese og Geelmuyden møte i tillegg, dvs. 18 personer i alt. Jf. *ibid.*, [s. 70].

6. *Loc. cit.*

7. *Ibid.*, [s. 71].

Omtrent 12 konserter ville bli arrangert annen hver torsdag fra desember til slutten av april. Pris for én billett per sesong var 2 rdlr. En interessent kunne overlate sin billett til en dame som ikke var abonnent, men ikke til en annen mann, hverken innenbys eller fremmed. Billetter for enkeltforestillinger var ikke mulig, unntatt for fremmede, som måtte betale 3 mk. per konsert. Konsertene skulle ikke vare over to timer.

Innbydelsen resulterte i første omgang i 100 interessenter, som var mer enn tilstrekkelig. Ved generalforsamlingen 1. desember hvor de aktive harmonister møtte og selskapet ble stiftet, vedtok man dessuten at alle musiserende medlemmer skulle ha én personlig orkesterbillett som ikke kunne overlates til andre, og én damebillett. Det ble holdt valg på ulike verv. Bohr, Johan Wiese og Bøschén ble valgt til musikkdirektører, F. Meyer og John Grieg til orkesterinspektører, og Henrich Paulson til konsertmester. Dikteren Lyder Sagen fikk samme rettighet som orkestermedlemmene. En far kunne overlate sin billett til en ukonfirmert sønn, men ikke til en datter. Dessuten het det at “Damer som assistere Selskabet have frie Billet under samme betingelse som Orchester Medlemmerne”, noe som mest sannsynlig betydde medvirkning i form av sang eller pianospill.⁸ Hvis “assistanse” virkelig hadde denne betydningen, var dette første gang selskapet omtalte at kvinner bidro musikalsk.

Det kan se ut som om det nye selskapet ønsket å tone ned sosiale og selskapelige aktiviteter. Under omtalen av de nye orkesterinspektørene het det: “Til Disse kunne Interessenterne henvende sig ihenseende til Ballers og andre Fornøyselsers bestemmelse, hvis Bestyrelse i øvrigt er det harmoniske Selskab aldeles uvedkommende.”⁹ For øvrig var antall tilstedeværende ved generalforsamlingen usedvanlig høyt. Hele 28 personer signerte protokollen.¹⁰

At konsertene virkelig kom i gang, kan dokumenteres ved de fra 1810 ble annonsert i Adresseavisen (se kap. 11). Det betydde ikke at de fra da av var tilgjengelig for allmennheten. Annonsene opplyste om dato, tid og sted, til orientering for medlemmer og berettigede fremmede. En tilsvarende praksis med annonserte, men lukkede teaterforestillinger hadde vært fulgt av det dramatiske selskap siden det nye komediehuset ble tatt i bruk ved århundreskiftet (se kap. 10). Offentlige konsertannonser var likevel en sped begynnelse til en ny måte å tenke på. Fra 1812 ble også programmene annonsert, enda et tegn til en ny estetisk bevissthet sammenlignet med tidligere (se kap. 11).

8. Ibid., [s. 73].

9. Loc. cit.

10. Disse var: Jens Kobro, Abraham Norman, Vibe, F. Bøschén, Henrik Meyer, John Grieg, Prom, Friele, N. Erichsen, N.B. Wingaard, Johan Nicolaysen, Georg Wiese sr., L.M. Ibsen, J.J. Warncke, G. Bohr, Christ. Silchenstedt, Louis Olivet, Mich. Krohn, Lyder W Nicolaysen, J. H. Tornøe, Mathias Norman, Jens Jürgensen, Perschy, H. Paulson, S. Falch, Jacob Prom jr., Fridr. Meyer og Johan C. Wiese. Geelmuyden var ikke blant underskriverne. Jf. *ibid.*, [s. 74].

Nye lover 1810

Lovene av 1810¹¹ var uttrykk for selskapets ideologi på tidspunktet da de ble vedtatt, og det er interessant å sammenligne dem med “Conventionen” av 1769. De nye lovene hadde en enkel disposisjon og besto av 5 kapitler: “Om Personer der have Adgang til Sælskabet, Om Directionen, Om andre Bestillinger, Om Prøver og Concerter, Om Billetterne”.¹²

Siden Bohr var drivkraften bak reorganiseringen, er det mest sannsynlig at han også utformet lovene. Både oppbygging og enkelte formuleringer vitner om en musikkyndig person og en erfaren pedagog. Den innledende formålsparagrafen var ganske kort og stemte overens med den målsetting Bohr hadde gitt uttrykk for i invitasjonen til de musiserende året før: “Formaalet med disse Love er at fr[emels]ke sømmelig Orden med det musicalske Sælskab[s] Øvelser i Tonekonsten, dets offentlige Concerter og Eftersamlinger.”¹³ Paragrafen fokuserte i hovedsak på det musikalske. Hva “sømmelig orden” siktet til, er mer uvisst, om dette hadde med orkesterdisiplin å gjøre, eller dreide seg om forhold av moralsk karakter.

Selskapet besto som før av to slags medlemmer: musiserende og kontribuerende. I motsetning til det dramatiske selskap, hvor musiserende medlemmer ikke hadde stemmerett uten at de samtidig var kontribuerende, var det de aktive harmonister som hadde makten, jf. § 2:

Da de musicerende Medlemmer ene have Umage, og de contribuierende ingen: have de Første og eene Ret til at give Love for Sælskabet, forandre, fortolke og ophæve samme, samt paalægge eller indskrænke Afgifter; og ingen contribuierende Medlem, som ej tillige har været eller er musicerende Medlem i Sælskabet, maae komme paa Valg til noget af dets Embeder, eller have Stemme i dets musicalske Anliggender.¹⁴

Kun musiserende medlemmer hadde altså rett til å gi lover, tolke og endre disse. Kun nåværende eller tidligere musiserende (de siste under visse forutsetninger) hadde stemmerett og kunne inneha tillitsverv. I § 2 ble det også fastslått at tallet på musiserende medlemmer ikke burde bestemmes, og kravet for å bli antatt ble spesifisert:

Antallet af de musicerende Medlemmer, naar de ere gode, kan ingen sinde være for stort, og bør derfor ikke bestemmes; men Den, der i Fremtiden ønsker at antages som Musicerende, maa for 2/3

11. Lovene ble trykt i 1810 og må altså ha blitt vedtatt før årsskiftet. Tittelen er: *Love for det harmoniske Selskab i Bergen*. Det er mulig de ble vedtatt ved generalforsamlingen 1. november 1810. Nye lover er omtalt på [s. 76] i det brannskadde hjørnet av protokollen, men det er vanskelig å tyde formuleringene, om de var vedtatt eller skulle vedtas. Kopi ble innført i protokollen [s. 77–95], med tillegg av følgende formulering: “Disse Love underskrives i Selskabets Protocol af alle musicerende Medlemmer til Stadfæstelse om deres Attraa til at ville følge samme i alle Dele, og deres forenede Medvirken til Formaalet.” Ibid., [s. 95]. Underskriftene er datert 16. januar 1811. Blant underskriverne var også engasjerte musikere som Paulson og Perschy. UBB har ett eksemplar av de trykte lovene. Ved sitat fra lovene er protokollens versjon brukt.

12. UBB. Ms. 527a, [s. 77].

13. Ibid., [s. 78]. For nærmere drøfting av begrepet “offentlig”, se nedenfor.

14. Loc. cit. Kap. 1, § 2, utdrag.

af det musicerende Sælskab aflægge Prøve paa at kunne spille en Repiennestemme [i en] Simphonie reent, færdigt og rigtigt fra [Bl]adet.¹⁵

Konvensjonen av 1769 hadde også fastsatt at musikalske medlemmer måtte avlegge prøve, men ikke hva denne besto i. Bestemmelsen om en tuttistemme fra bladet kan godt ha vært stadfesting av hevdvunnen praksis. I det gamle selskapet måtte man antas av samtlige harmonister, i det nye var det tilstrekkelig med simpelt flertall blant 2/3 av de musiserende. Musiserende medlemmer måtte dessuten forplikte seg til å være til stede ved alle prøver og konserter, fra begynnelse til slutt (§ 2). Den siste presiseringen kunne tyde på manglende disiplin når det gjaldt oppmøte i orkestret.

I motsetning til i 1769 hadde selskapet nå tre musikkdirektører og ikke én (mer om disse nedenfor). Den musikkdirektør som ledet sangøvelsene skulle foreslå syngende personer som musiserende medlemmer “naar han er tilstrækkelig overbeviist om deres Duelighed”.¹⁶ Nye syngende medlemmer skulle imidlertid ikke antas av orkestermedlemmene, men av de øvrige to musikkdirektører. Dette var nytt sammenlignet med 1769. Den gamle konvensjonen hadde ingen bestemmelser om syngende medlemmer, men var utelukkende innrettet mot instrumentaler. Bestemmelsen viser at vokalmusikken på denne tiden antagelig spilte en viktig rolle i selskapet og kan også tolkes som et uttrykk for Bohrs egne preferanser. Han hadde trolig stor innflytelse på konsertprogrammene.

De som hadde vært musiserende medlemmer i ti år og på grunn av alder eller av andre årsaker ikke lenger musiserte, utgjorde selskapets eldste. Disse hadde fremdeles fri adgang til konserter, prøver og andre (dvs. sosiale) sammenkomster, men bare på betingelse av at de arbeidet for selskapets beste på andre måter (§ 4). Gamle, trofaste medlemmer kunne dermed beholde sine fordeler også etter at de hadde sluttet som aktive harmonister, og de hadde fortsatt innflytelse over selskapets anliggender.

Paragraf 5 handlet om de bidragende medlemmer eller interessenter. Antallet ble fastsatt til maksimum 200, i tilfelle et større konsertlokale ikke kunne skaffes. Kun konfirmerte personer kunne antas. Denne begrensningen gjaldt ikke for de musiserende medlemmene. Forslag på nye interessenter måtte anmeldes skriftlig. Valg ble foretatt av direksjonen og åtte av de eldste i begynnelsen av oktober hvert år. I likhet med tidligere kunne man ikke melde seg inn selv. Deri lå den nødvendige sosiale kontroll, men uttalte begrensninger i forhold til stand og rang om hvem som kunne antas, fantes ikke. Ytre sett var derfor lovene av 1810 mer sosialt

15. Ibid., [s. 78/79].

16. Ibid., [s. 79].

inkluderende enn konvensjonen av 1769. Spørsmålet er om dette var et symptom på at det gamle rangsamfunnet ikke lenger sto like sterkt som før. Bohr kom selv fra relativt enkle kår.

Kvinner kunne trolig være musiserende, men uten status som medlemmer, og de kunne antas som interessenter, jf.: “I det Tilfælde, at en musicerende eller contribuerende Medlems Kone eller Datter ikke er Interessent, skal denne; naar hun er anmeldt, fortrinlig tages i Betragtning ved Valget.”¹⁷ Også § 20 viser at kvinner kunne være interessenter: “En Interessent, Mandsperson eller Dame [...]”¹⁸ Men kvinner kunne antagelig ikke antas uten nære slektsrelasjoner (hustru eller datter) til en mann som allerede var medlem. Det dramatiske selskaps lover av 1820 hadde en lignende bestemmelse, men enda tydeligere formulert (se kap. 10). Én og samme familie kunne heller ikke få flere enn tre billetter, og ingen billetter kunne overdras til andre, slik som i konvensjonen av 1769. Det siste var også et ledd i den interne sosiale kontroll. At kvinner kunne være både musiserende og interessenter var en viktig endring. I de første lovene kunne de kun være de musiserendes eller interessentenes følge og få seg tildelt “damebillett”.

Reglene om fremmede var omtrent de samme som før. Fremmede var alle som ikke hadde fast bopel eller arbeid i byen, og garnisonerende offiserer. De kunne innbys av medlemmene til enkeltkonserter og betale for disse, men billetter måtte anvises av direksjonen (§ 6). Fremmede kvinner hadde mulighet for å overvære konserter og sosiale sammenkomster med billetten til en interessent uten å betale, forutsatt at dette fulgte en bestemt prosedyre. Paragraf 7 fastsatte dessuten at to av katedralskolens og to av realskolens “flittigste og sædeligste Elever” fikk gratis billetter til konsertene. Dette var nytt og ganske sikkert Bohrs fortjeneste.

Selskapet ble ledet av de tre musikkdirektørene. Ingen lønnet musiker kunne velges til dette embetet. For å bli valgt måtte man høre til de dyktigste praktiske og teoretiske frivillige musiserende medlemmer. Musikkdirektørenes plikter ble listet opp i § 8:

- a) At ordne Alt Tonekonsten vedkommende, bestyre Musikkens Opførelse, Concertens Indretning og de fornødne Prøver.
- b) Bestemme De een Prøveaften hvad, der skal spilles paa næste anden Concertaften; uddele Stemmer til Dem, der behøve at igjennemgaa samme; besørge at Secretairen strax opslaaer en Liste i Salen over Concertens Indretning, og at denne er i den Orden Sagerne kunne virke mest Indtryk paa Tilhørerne
- c) Sørge De ved hver Concert for en behagelig Afvexling saavel af forskjellige obligate Instrumenter, som Sang; mere med Hensyn til Publikum end til egen Underholdning.
- d) Passe De paa, at Enhver afleverer sit Parti i Arkivet.

17. Ibid., [s. 81]. Ved generalforsamlingen 1. desember 1809 var det for øvrig vedtatt at damer som assisterte selskapet skulle ha fribillett på samme vilkår som orkestermedlemmene, og slik assistanse betydde sannsynligvis musikalsk medvirkning (se s. 333).

18. Ibid., [s. 94].

- e) at alle Musicerende ere tilstæde paa hver Prøve og Concertaften, ¼ Time [før den] fastsadte Opførelsestid.
- f) Ved Prøver iagttage De Sagernes Exe[cution] og søge at forebygge Opførelse af hvad man [troer] ikke kunde være Underholdende for Tilhør[erne].
- g) Een af Dem forestaaer Syngøvelserne [og] er tilrede een Gang ugentlig saalenge han [?...] selv har Lyst, for med de Syngende at indstude [sic] hvad der skal opføres.¹⁹

I likhet med tidligere ble konsertrepertoaret bestemt av selskapets ledelse, og ikke av anførelsen. Foran hver konsert ble det vanligvis holdt bare én prøve, slik skikken hadde vært og fremdeles var overalt i Europa. Prøver mellom konsertene kunne inneholde et annet repertoar (se nedenfor, § 14). Hensynet til publikum når det gjaldt programvalg, og den uttalte vektleggingen av variasjon og avveksling var nytt. Konsertene skulle være underholdende for tilhørerne. De burde derfor inneholde både orkestermusikk og kammermusikk (obligate instrumenter), dessuten en blanding av instrumentale og vokale sjangre. Sammenlignet med konvensjonen av 1769 var perspektivet nå i større grad flyttet fra de musiserende til publikum. Punkt g) var helt nytt. Ukentlige sangøvelser hadde antagelig ikke eksistert i det gamle selskapet. Den påtenkte musikkdirektør med ansvar for disse må ha vært Bohr selv.

Et viktig punkt var å sette sammen utøverne slik at resultatet ble best mulig:

- i) Fælleds give De alle Spillende og Syngende Nummere saaledes at af disse ansættes en Stærk[ere] og Svagere ved samme Stemme; og i det [Tilfæ]lde, at de Musicerendes Antal ved et [I]ndstrument er over fuldstændigt, holde De dem til at afvexle efter Nummer, dog saaledes, at første Nummer stedse blir ved hver Stemme, og det følgende Nummer ascenderer naar det foregaaende har spillet. Fremdeles maa de paasee, at Enhver Syngende eller Spillende af Orkesteret, som har Ævne og Lyst dertil, anmelder førend første Concerts Begyndelse de obligate Nummere, de ville give, paa det at det fornødne kan ordnes. [...] I Chor ere alle Syngende pligtige at synge, som af Directionen [anvises].²⁰

Også dette punktet var nytt og vitner om betydelig musikalsk og pedagogisk innsikt. Bohr visste at dyktige musikere ville ha en positiv innflytelse på mindre dyktige medspillere, og at det var viktig å plassere dem slik at effekten ble best mulig. Slik kunne kvaliteten i orkestret heves. På instrumenter med flere musikere enn stemmer (særlig blåsere) måtte musikerne gradvis byttes ut, slik at alle fikk spille etter tur. Oppmuntringen om å medvirke med obligate nummer hadde trolig også et pedagogisk siktemål, foruten at det ga den ønskede variasjon i programmene. Soli og obligate innslag krevde mer øving og perfektjonering enn orkesterspill, og dyktige enkeltmusikere ville komme hele orkestret til gode. For øvrig skulle musikkdirektørene inngå skriftlig avtale med alle lønnede musikere og ellers “have omhyggel[igt] Tilsyn

19. Ibid., [s. 83/84].

20. Ibid., [s. 84–86].

med at Intet af dem forsømmes, hvorved Concerten kunde lide” (punkt k). De skulle også besørge “Musicaliers Valg og Indkjøb i overeensstemmelse med Kassens Tilstand” (punkt l).²¹

Paragraf 9 handlet om de to økonomiske direktører, hvis oppgave det var “at ordne andre Arter af Fornøjelser, paasee Interessenternes Tarv, befordre og overholde Orden ved alle offentlige Sammenkomster”.²² De skulle velges blandt de eldste musiserende medlemmer og bl.a. organisere ball og andre sosiale fornøyelser som var en viktig del av virksomheten, og som noen måtte ta seg av spesielt, fordi de musiserendes sammenkomster kun skulle dreie seg om musikken. Reglene om sosiale sammenkomster var nye siden 1769, men var trolig basert på innarbeidet praksis. Bestemmelsen om “Orden og Taushed under Concerten” var derimot ikke ny og tydet på at publikum fremdeles ikke var så fortrolig med konserten som samværsform at regler om oppførsel var overflødig.²³

I tillegg til de fem direktørene, som utgjorde selskapets viktigste tillitsmenn, kom verv som kasserer, sekretær og billettinspektører. På grunn av mange års dårlig erfaring i det gamle akademiet med kasserere som år etter år ikke kunne avlegge regnskap (Haslund og Ohl) inneholdt § 11 en streng bestemmelse om at kassereren ville bli suspendert fra sitt verv dersom regnskapet ikke forelå til fastsatt tid. Alle musiserende medlemmer hadde for øvrig plikt til å påta seg verv (§ 13).

Kapittel 5 gjaldt prøver og konserter. Om prøvene het det i § 14:

De musicerende Medlemmer holde deres Øvelser ugentlig, Sommer og Vinter; den Uge Concerten skal gives offentlig, Aftenen tilforn; den følgende Uge, en Aften, der er belejlig for de Fleeste; hver Gang fra Kl. 5 og ej længer end til 8. I Prøven til den offentlige Concert spilles allene, hvad der skal opføres; men i den anden Øvelse er Sagernes Valg vilkaarlig.²⁴

Intensjonen var som i 1769 å holde ukentlige prøver året rundt, og prinsippet om én prøve før hver konsert gjaldt fremdeles. Dette ga mulighet for hyppig gjennomspilling av nye verk. Riktignok var repertoaret ved den første prøven valgfritt, men likevel kan man kanskje hevde at prøvetiden mellom konsertene var fordoblet siden selskapets første tid, hvor ambisjonen var å gi ukentlige konserter med bare én prøve. Dette innebar på den annen side to samlinger hver uke. Hvorvidt prøver året rundt (sommer og vinter) virkelig ble praktisert, er ikke mulig å fastslå av mangel på kilder. I § 15 ble det gjort nærmere rede for konsertene:

En offentlig Concert gives enn [sic] Gang hver anden Uge fra Begyndelsen af October til Slutningen af April. Paa en for Fædrenelandet mærkværdig [dag kan] Sælskabet desuden give en overordentlig [Concert.] Concerterne skulle bestaae af tvende Afdeli[nger. I] begge maa det ene Musiknummer

21. Ibid., [s. 86].

22. Loc. cit.

23. Ibid., [s. 88].

24. Ibid., [s. 91].

følge uden [Op]hold paa det andet; og Noderne, som i hver Af[de]ling skal spilles, maae være oplagt paa Node[sto]lene i den Orden, den opslaaede Liste viser. Imellem hver Afdeling pauseres eet Kvarteer. Dette indbefattet, maae ingen offentlig Concert vare over to Timer.²⁵

Begrepet “offentlig” i denne sammenheng er interessant. Bohr og selskapets medlemmer må ha oppfattet konserter for et publikum av interessenter og fremmede som offentlige (jf. diskusjon om offentlighetsbegrepet i kap. 5). Riktignok ble konsertene annonsert offentlig, men dette var antagelig ikke avgjørende for begrepsbruken. Med utgangspunkt i en moderne forståelse av offentlighetsbegrepet ville vi snarere karakterisere dem som halvoffentlige, siden de ble gitt for et avgrenset publikum og ikke var tilgjengelig for folk flest.

I 1769 hadde intensjonen vært ukentlige konserter. Dette var ambisiøst og måtte antagelig justeres etter hvert. Ifølge *Tanker om Musiken* varte det i hvert fall til midten av 1770-årene, men etter den tid og frem til reorganiseringen vet vi ikke hvor ofte de ble gitt. Fra 1810 ble konsertene annonsert i Adresseavisen. Fra da av er det mulig å finne ut om de virkelig ble arrangert hver annen uke slik lovene fastsatte (se kap. 11). Spesifikasjon av to avdelinger med pause mellom var nytt, men dette var vanlig europeisk praksis som sikkert var blitt fulgt i mange år, antagelig også maksimaltiden på to timer. Applaus var trolig forbudt (som i 1769), derav bestemmelsen om at numrene måtte følge umiddelbart etter hverandre. Det siste skulle muligens også forhindre unødvendig prat mellom innslagene. Forbud mot applaus var forholdsvis spesielt. Ved konserter i Europa var applaus trolig vanlig på denne tiden, og det var f.eks. ikke forbudt i Uppsala.²⁶ Det kan likevel ha vært forskjell på offentlige og lukkede konserter, og ikke minst på om konsertene ble gitt av liebhavere eller kjennere, dvs. av dilettanter eller profesjonelle musikere. I Bergen ble de gitt av liebhavere med assistanse av kjennere.

Også utenforstående kunne innbys til å medvirke ved konsertene: “Af Directionen kan i enkelt Tilfælde en Musicerende uden for Selskabet indbydes for at overdrage eller forstærke et Musiknummer, naar dennes Talenter love Sælskabet nogen Underholdning (§ 15).”²⁷ Kanskje også dette var et punkt som ga kvinner anledning til å opptre i selskapet.

Oppmøtetid ble bestemt i § 16: ett kvarter før prøver og konserter. Dette var mer lempelig enn i 1769, hvor man skulle møte minst en halv time før. Gyldige fraværsgrunner var kallsplikter og sykdom, men hva kallsplikter kunne bestå i, ble ikke spesifisert. Prøven før konserter kunne også fungere som møte, dersom noe måtte behandles av medlemmene i fellesskap (§ 17). Lovene manglet bestemmelser om bøter. Dette kan ha vært en forglemmelse. I en

25. Ibid., [s. 91/92].

26. Jonsson 1998, s. 65.

27. UBB. Ms. 527a, [s. 92].

udatert tilføyelse i protokollen etter at lovene var underskrevet (16. januar 1811) het det: “Enhver som ikke er tilstæde ved alle Prøver og Concerter, inden Kl. 5, bør erlægge en Rigsort i Mulct til Sælskabets Casse, og at samme [Sum?] bør erlægges af Dem, som have [Noget at] forrette i Orchesteret, og ikke ere [tilstæde] indtil det Hele er sluttet.”²⁸

Paragraf 18 handlet om musikalier, både det som skulle kjøpes inn av selskapet, og det de musiserende medlemmene selv måtte bidra med:

Paa det Sælskabet stedse kan være forsynet med et tilstrækkeligt Forraad af nye, gode og for det passelige Musicalier, indkjøbes aarlig af Selskabets Kasse i det mindste for 25 Rigsdaler af saadanne Musicalier, som lade sig udføre af det hele Orkester. I Hensigt til Valget følges paalidelige Recensioner, hvorfor Selskabet holder en musicalsk Tidende.

Enhver ny musicerende Medlem er forpligtet at skaffe en correct og læselig Afskrift af 6 Simphonier eller Ouverturer; imangel heraf tre nye Simphonier, efter Musikdirecteurernes Valg. Alle som spille og synge obligat, forsyne sig selv med [Mu]sicalier.²⁹

Selskapet skulle altså kun anskaffe orkestermusikk, eventuelt korverk, og det gjaldt å holde seg orientert om gode musikalske nyheter. Som før ble samtidsmusikken prioritert. Bestemmelsen fra 1769 om at medlemmene måtte bidra med nye musikalier var i prinsippet beholdt, men i en litt mer nyansert utforming: enten avskrift av 6 eksisterende symfonier eller ouverturer, eller innkjøp av 3 nye symfonier, dog ikke etter eget, men direktørenes valg. Valg av sjangre er interessant og tyder på at symfonien fremdeles hadde en sterk posisjon i selskapet, men ouverturen var også viktig (se nedenfor og kap. 11). I 1769 var ouverturer ikke nevnt, og musikalisamlingen av 1792 inneholdt ingen slike. Den var altså kommet til i løpet av de siste 18 år. Solo- og kammermusikk skulle medlemmene holde selv. Et annet interessant spørsmål er om bestemmelsene i § 18 ga seg utslag i selskapets musikaliefortegnelse av 1813 (se nedenfor).

Når det gjaldt forberedelse til konsertene (§ 19), burde stemming finne sted utenfor selve “orkestret” (podiet), og det var forbudt med klimpring og fantasering etter at instrumentene var stemt. Dessuten: “Takt maa ikke slaaes af Nogen, uden af D[en] Dirigerende, og av Ham kun angives faae Takter efter Begyndelsen, og siden, naar det behøves.”³⁰ Denne bestemmelsen var ny og anskueliggjør tidens dirigentpraksis, ikke bare i Norge, men i Europa for øvrig (se også avsnittet om konsertmestrene). Anføreren ledet orkestret fra konsertmesterplassen og markerte kun innledninger, overganger og avslutninger, men spilte selv med hele tiden.

Etter konvensjonen av 1769 skulle konsertmesteren velges blant de musiserende medlemmene, men han kunne også engasjeres. De nye lovene hadde ingen bestemmelse om konsert-

28. Ibid., [s. 95/96].

29. Ibid., [s. 93/94].

30. Ibid., [s. 94].

mesteren eller anføreren. I 1809 ble Paulson valgt til konsertmester. Han må ha blitt lønnet, og de engasjerte musikerne var musikkdirektørens ansvar, jf. § 8 k): “Musikdirecteurene slutte skriftlig [Accord] med alle lønnede Musici, Concerten ang[aaende], efter Overlæg med begge de oeconomiske [Direc]teurer.”³¹ Antagelig var det ikke behov for noe eget punkt i lovene om konsertmesteren.

Den tydeligste forskjellen sammenlignet med lovene av 1769 er at det selskapelige og sosiale aspektet var tonet kraftig ned, selv om det likevel lå som en grunnforutsetning i hele rammeverket, med den lukkede selskapsformen, reglene om medlemsskap og begrensningene når det gjaldt tilgang på konsertbilletter. Lovene av 1810 bar likevel preg av å være laget av en mer musikkkyndig person med stor pedagogisk innsikt. Oppmerksomheten var i langt større grad rettet mot det musikalske, mot konsertene og hensynet til publikum. Også oppfordringen til de musiserende om å delta aktivt med soli og obligate innslag var et uttrykk for en annen grunnholdning. Vokalmusikk ble tydelig vektlagt mer enn før, og ouverturen var kommet til som en ny sjanger. Ukentlige prøver og konsert annenhver uke i sesongen innebar halvparten så mange konserter som før, men en dobling av prøvetiden før hver konsert, selv om programmet ved første prøve var valgfritt. Regelmessige prøver og obligate innslag var viktig for å opprettholde nivået, noe som ikke minst var nødvendig fordi orkesterrepertoaret var teknisk mer krevende nå enn da det opprinnelige selskapet ble stiftet over 40 år tidligere. En annen interessant forskjell er at de nye lovene ga kvinner muligheter til musikalsk medvirkning og til å bli interessenter, men vilkårene var langt fra tydelig formulert.

Nye lover 1820

De nye lovene ble vedtatt 11. november 1819. Til forskjell fra 1810 var de ikke lenger noe énmannsverk, og interessentene hadde svært stor innflytelse i utarbeidelsen, men Bohr var en sentral skikkelse i den avsluttende redaksjonskomitéen.³² Lovene ble ikke underskrevet før etter at de var trykt i 1820.³³ De inneholdt 11 kapitler og 131 paragrafer i alt, en enorm utvidelse sammenlignet med lovene av 1810, men mange av paragrafene var ganske korte. Spørs-

31. Ibid., [s. 86].

32. Komitémedlemmene var opprinnelig John Grieg, assessor Hagerup (Edvard Griegs farfar og morfar), kaptein Wetlesen, konsul Meltzer og krigsråd Kahrs. Senere ble den supplert med Bohr og Hans Erichsen.

33. Lovene av 1820 ble ikke ført inn i protokollen. De er gjengitt i Petersens bok om Harmonien, “Tillæg til tredje Periode”, s. 36–57 og i Berg og Mosbys bok, s. 326–347. Den siste er basert på Petersen. De to er nesten identiske, men ikke helt. UBB har et eksemplar av en trykt utgave fra 1831: *Love for det Harmoniske selskab*, Bergen 1831. De aller fleste paragrafer i denne stemmer overens med versjonen i de to bøkene, men disse inneholder adskillige skrivefeil og noen feil som forandrer meningen. Språket er dessuten modernisert. Sitat fra lovene i det følgende er hentet fra den trykte utgaven av 1831.

målet er om de representerte endringer som hadde eller kom til å få vesentlige konsekvenser for selskapet og for den musikalske aktiviteten.

For det første var formålsparagrafen fjernet. Paragraf 1 slo kun fast hvilke typer medlemmer selskapet hadde, og det ble eksplisitt uttrykt at kvinner kunne være bidragende medlemmer:

Det harmoniske Selskab bestaar af musicerende, contribuerende og reisende Medlemmer. De musicerendes Antal er ubestemt, men de Contribuerendes maa aldrig overstige 250, lige mange af hvert Kjøen, og de Reisendes eller Fremmedes maa almindeligviis ej være over 30.³⁴

Hva dette i virkeligheten betydde med hensyn til kvinnes plass i selskapet er vanskelig å avgjøre. Jeg tror det innebar at hver interessent kunne ha med en dame. Interessentenes antall var økt med 50 siden forrige lovendring. Årsaken var trolig at selskapet hadde fått eget hus (se avsnittet om drift nedenfor). Nå kunne det også ha overordentlige medlemmer, maksimum 10. Direksjonens størrelse var som før: 3 musikkdirektører valgt blant de musiserende og 2 økonomiske direktører, valgt blant de bidragende. Videre “en Instructeur, en Concertmester, 4 Billard-Inspecteurer, en Casserer, en Secretair, en Archivarius, 12 Billet- og 2 Dandse-Inspecteurer, 2de Revisorer, samt 10 Ældste og 11 Repræsentanter” (§ 2).³⁵

De to siste gruppene og direksjonen utgjorde representantforsamlingen, som var selskapets øverste organ. Representantene som gruppe var ny sammenlignet med 1810, men hadde eksistert siden 1813 (se nedenfor). De skulle velges blant interessentene, som dermed fikk formalisert sin innflytelse i selskapet. Den var nå større enn tidligere, også fordi begge de økonomiske direktørene ble valgt blant dem.³⁶ De eldste var som før rekruttert fra de musiserende medlemmene. Listen med tillitsmenn ovenfor og beskrivelsen av medlemmenes rettigheter i § 3 viser at de nye lovene i langt sterkere grad enn i 1810 fokuserte på selskapslige og sosiale fornøyelser, og ikke bare på det musikalske:

Alle Selskabets faste Medlemmer, saavel de musicerende som contribuerende, have lige Ret til at deeltage i alle Selskabets Concerter, Converstations-Sammenkomster, Baller, Assambleer o.s.v.; dog have de Musicerende ene Adgang til alle musicalske Øvelser og til Orchester-Værelset, naar disse holdes.³⁷

Det er symptomatisk for de endrede makt- og interesseforholdene at konsertene ikke ble fremhevet som selskapets primære virksomhet, men ble listet opp som én av flere aktiviteter.

34. *Love for det Harmoniske Selskab*, Bergen 1831, s. 3.

35. *Ibid.*, s. 4.

36. Ifølge de nye lovene skulle begge økonomiske direktører velges blant de musiserende, men etter noen år ble dette endret til at én skulle velges blant interessentene.

37. *Love for det Harmoniske Selskab*, Bergen 1831, s. 4.

Paragraf 1 var utformet på en slik måte at kvinner antagelig ikke kunne være musiserende medlemmer, kun interessenter. Sannsynligvis medvirket kvinner likevel ved konsertene. Kanskje var bestemmelsen i § 56 delvis myntet på dem: “Til at supplere et Musik-Nummer kan Musik-Directionen indbyde en Musikdyrker i Byen uden for Selskabet, ved hvilke Leiligheder en saadan tilstædes Adgang til Selskabets Samlinger efter Concerten.”³⁸ En lignende bestemmelse fantes i 1810.

Kvinnelige interessenter hadde ikke samme rettigheter som mannlige. De kunne ikke ha verv. Ved inntreden i selskapet var det kun menn som møtte personlig opp og undertegnet de originale lovene, som de dermed forpliktet seg til å overholde (§ 6). Medlemskontingenten var også lavere for kvinner, slik den hadde vært siden 1810.

Lovene av 1810 hadde som nevnt ingen aldersgrense nedad for musiserende medlemmer. Dette ble ikke endret i 1820. Paragraf 54 uttrykte imidlertid eksplisitt at ukonfirmerte kunne antas i orkestret, men presiserte at de kun fikk adgang til ball og ingen andre sosiale sammenkomster: “Til at gjøre Tjeneste i Orchesteret kunne Uconfirmerte antages af Directionen. Saa-danne have ikkuns Adgang til Selskabets Baller.”³⁹ Denne paragrafen har vært gjenstand for ulike tolkninger. Ifølge Adolph Berg ble lovene av 1820 forandret kun for Ole Bulls skyld.⁴⁰ Dette er feil, men formuleringen i § 54 skyldtes trolig at Bull og Wilhelm Frost var blitt tatt opp som auscultanter bare åtte år gamle i 1818, og det kan ha vært nødvendig å begrense deres adgang til ikke-musikalske sammenkomster. Problemstillingen med ukonfirmerte hadde antagelig ikke vært aktuell tidligere. Med utgangspunkt i Kåre Fastings fremstilling har Herresthal tolket § 54 dithen at auscultantene ikke kunne spille aktivt med i orkestret før etter at denne paragrafen var vedtatt, men dette kan ikke ha vært riktig.⁴¹ En nærmere drøfting av begrepet “auscultant” og hva det innebar følger under avsnittet om musiserende medlemmer nedenfor. Interessentene måtte være konfirmert, som før.

Heller ikke i 1820 ble det tillatt å applaudere, jf. § 15: “Alle støende Bifalds- eller Mishags-Yttringer ved Selskabets Concerter ere, under Mulct af 60 sk., forbudne.”⁴² Det var merkverdig at forbudet ble opprettholdt så sent som i 1820. Et nytt punkt derimot var at mulkter heretter skulle gå til veldedighet, og ikke som før til innkjøp av nye musikalier. Dette innebar muligens mindre penger til kjøp av noter. Et nærliggende spørsmål er om anskaffelse av ny musikk fra nå av var mindre viktig enn før. På den annen side ser vi her en for selskapet ny

38. Ibid., s. 22.

39. Ibid., Bergen 1831, s. 21/22.

40. “Selskapets love av 1820 var jo forandret alene for hans skyld.” Jf. Berg 1945, s. 71.

41. Kåre Fasting 1965, s. 140 og Herresthal 2000, “Ole Bull og Bergen i 1820-årene”, s. 87.

42. *Love for det Harmoniske Selskab*, Bergen 1831, s. 8.

kombinasjon av nytte og fornøyelse. Trolig skyldtes endringen påvirkning fra det dramatiske selskap, hvor bøter til inntekt for velgjørenhet hadde vært praksis i mange år (se kap. 5 og 10). Mange var medlemmer i begge selskap, og en viss grad av harmonisering av vedtektene synes å ha skjedd omkring 1820 (se nedenfor).

Normalt skulle annenhver tirsdag være konsertdag (§ 22). Direksjonen måtte passe nøye på at det ble gitt konsert hver 14. dag, skjønt tidspunktet kunne for en enkelt gang utsettes til en annen ukedag. De økonomiske direktørene skulle utstede invitasjoner til ball, assembléer og andre fornøyelser så ofte de fant det passende og gjøre avtaler om nødvendig musikk ved slike arrangementer. Andre avtaler om musikk skulle musikkdirektørene ta seg av. De økonomiske direktører skulle også “overholde Orden og Stilhed under Concerterne, hvortil ogsaa hører, at der ei spilles Billard saalænge de vedvare” (§ 35).⁴³ Problemet var altså ikke bare støy i konsertsalen, men også forstyrrelser fra andre aktiviteter.

Kravene til musiserende medlemmer var for instrumentalister tilsynelatende de samme som i 1810, men med én vesentlig forskjell. Det var ikke lenger nødvendig å kunne spille fra bladet. Dessuten ble det stilt krav også til syngende medlemmer, og dette var nytt: “[...] at kunne udføre en Repiennestemme i en Symphonie, eller et Chor, rent og tagtrigtigt (§ 49).”⁴⁴ Prosedyren for den musikalske prøven og avgjørelsen om “duelighed” ble ikke endret, men reglene for å kunne antas som musikalsk medlem ble strengere. Det skulle ikke lenger avgjøres bare av de musiserende harmonister, men i en representantforsamling, med votering etter samme prinsipper som for bidragende medlemmer (jf. § 51), dvs. med 2/3 flertall av de tilstedeværende (§ 42).⁴⁵ Dermed skulle interessentene være med og avgjøre om musiserende medlemmer ble antatt eller ikke. Trolig var dette en formalitet som ikke hadde noen praktisk betydning, men den er interessant som symbol på at de musiserendes innflytelse var svekket.

Etter tre års orkestertjeneste kunne et musiserende medlem bli bidragende uten votering og innmeldingsavgift. Dette var nytt. Tilsvarende regler ble imidlertid også vedtatt i det dramatiske selskaps lover av 1820 (se kap.10). Nye musiserende medlemmer måtte dessuten bidra med musikalier, men kun med avskrifter “af doublerede Violin-, Bratch- og Bass-Partier til 3de Symphonier, eller 6 Ouverturer, efter Directionens Bestemmelse” (§ 55).⁴⁶ Innkjøp av nye musikalier var altså ikke lenger nødvendig. Også dette kan tyde på at samtidsmusikkens posisjon var svekket, eller muligens at orkestret var utvidet med antall strykere, eventuelt at den

43. Ibid., s. 15.

44. Ibid., s. 21.

45. Rekkefølgen av paragrafene er interessant. I 1810 ble reglene for de musiserende medlemmene omtalt i § 2, de bidragende i § 5. I 1820 ble reglene for de bidragende omtalt før de musiserende.

46. Ibid., s. 22.

gamle bestemmelsen ikke hadde fungert. Forholdet mellom symfonier og ouverturer var også endret. I 1810 var det krav om avskrift av 6 av den ene eller den andre, eller 3 nye symfonier. Nå syntes ouverturen å være den mest foretrukne sjanger. Om en lignende dreining ga seg utslag i konsertprogrammene, gjenstår å se. Hverken i 1769, 1810 eller 1820 ble medlemmene pålagt innkjøp av vokalmusikk (for kor). Dette må ha vært problematisk for individuelle medlemmer og var trolig var et anliggende for ledelsen.

Også fremmede kunne bli musiserende, etter forutgående prøve gjennomført på samme måte som for ordinære medlemmer, men de måtte antas etter reglene for fremmede. Ingen faste musiserende medlemmer skulle vike sin stemme for dem uten etter eget samtykke (§ 57).

De musiserende skulle møte opp i tide ved alle konserter og prøver med instrumentet i behørig stand, være til stede så lenge de hadde noe å gjøre, utføre de anviste partier og anmelde forfall skriftlig senest en time før en konsert eller en prøve (§ 58). Lovene inneholdt en mengde bøteregele, og lønnede musikere ble bøtelagt med halve beløp i forhold til amatørerne.⁴⁷ For øvrig hadde musiserende medlemmer rett til:

[...] at erholde Entré-Billet til Concerterne, som de, naar de i Orchesteret gjøre Tjeneste, kunne dispoenere over paa samme Maade, som det er de contributorende Medlemmer tilladt. Saa kunne de ogsaa, hvis de have musicalske Elever, medtage disse paa Mandagsprøverne, efter forhen hertil at have erholdt Musik-Directionens Samtykke (§ 63).⁴⁸

Bestemmelsen om elever var ny, men avspeilet sannsynligvis en praksis som hadde eksistert noen år, kanskje helt siden 1812, da selskapet aktivt gikk inn for å knytte kontakt med harmonistenes elever med tanke på fremtidig rekruttering til orkestret. Her virker det som om elevene skulle ha en annen status enn auscultanter og medvirke kun ved prøver, ikke ved konserter, slik tilfellet var omkring 1812/13 (se nedenfor).

De musiserendes rettigheter gjaldt normalt ikke for lønnede musikere (§ 64), og disse kunne som før heller ikke ha verv som musikkdirektører (§ 65). Fremdeles skulle gamle og svakelige

47. Lønnede musikere ble antagelig ikke regnet med blant de musiserende medlemmene i § 1, dette i motsetning til i 1810, hvor § 8 presiserte at lønnede musikere ikke kunne velges som musikkdirektører. Ved forsentkomning skulle man bøtelegges med 24 sk., ved uteblivelse med 60 sk. første gang og siden 1 sk. for hver gang i samme sesong, men ved fjerde uteblivelse i samme sesong skulle man rapporteres til en representantforsamling som skulle avgjøre straff eller eksklusjon (§ 59). Samme bøter gjaldt for vrangvilje eller andre forhold som vakte misnøye. Mangler ved instrumentet som forårsaket forsinkelse i orkestret kvalifiserte også til bot (§ 60).

48. *Love for det Harmoniske Selskab*, Bergen 1831, s. 24. § 120 fastsatte at innenbys damer utenfor selskapet og ukonfirmerte barn over 6 år kunne få adgang til konsertene, men kun til disse, ved at et fast medlem (mann eller kvinne) overlot dem sin billett. Høsten 1823 ble denne muligheten innskrenket til at den angjeldende dame måtte tilhøre vedkommende medlems "Huusfamilie", og barn måtte være over 10 år. Innskrenkningen gjaldt også for "tjenstgjørende musicerende Medlemmer", skjønt de siste kunne "naar de ikke have i Huset nogen Dame, der kan gjøre Brug af deres Billet, opgive for Directionen en anden indenbyes Dame for den hele Saison, der da kan afbenytte den". Jf. *ibid.*, s. 42/43 og 48.

orkestermedlemmer kunne beholde sine rettigheter selv om de ikke lenger medvirket i orkesteret, under forutsetning av at de utførte andre oppgaver (§ 63).

Ifølge lovene av 1810 skulle én av musikkdirektørene ha ansvar for syngøvelsene. I de nye lovene ble dette endret og utdypet (§ 66):

Hvert tredje Aar vælges i de musicerende Medlemmers første Vinter-Forsamling en Instructeur, saafremt der iblandt dem maatte findes nogen, som hertil er duelig; i andet Fald engageres en saadan af Musik-Directionen.

Forsaavidt Instructeuren findes blandt Selskabets Medlemmer, tilstaaes ham et Gratiale, som dog ikke maa overstige 150 Speciedaler.

Naar det er mueligt, skal Instructeurens og Concertmesterens Hverv være forenet i een Person; ellers forholdes med Valg, eller Antagelse af en Concertmester, som der i foregaaende § er bestemt for Instructeuren (§ 67).⁴⁹

Instruktøren kunne fra nå av hentes utenfor direktørenes rekke, enten et valgt musiserende medlem eller en engasjert. Som medlem kunne vedkommende til og med lønnes med et nesten like høyt beløp som orkesteranføreren, nok et tegn på at vokalmusikken var styrket i forhold til tidligere. Også konsertmesteren kunne i prinsippet velges blant medlemmene og skulle i så tilfelle lønnes på linje med en valgt instruktør.⁵⁰ Valg av anfører blant medlemmene ble imidlertid ikke aktuelt i årene fremover, slik det heller ikke hadde vært siden selskapets første tid.

I § 69 ble begges oppgaver fastlagt: "Instructeuren skal være tilstede ved alle Prøver og indstudere Syngemusiken, hvorimod det paaligger Concertmesteren isærdeleshed at forestaae Instrumentalmusikken."⁵¹ Dette var i realiteten presisering av en arbeidsfordeling som var antydnet allerede i lovene av 1810, men ikke så klart uttrykt.

Musikkdireksjonens plikter var mindre omfattende enn i 1810 (§ 68) og synes i svært stor grad å være mer innrettet mot administrasjon og kontroll, og mindre av å ivareta hensyn som variasjon i konsertprogrammene og omtanke for publikum:

- a. Den ordner Concerter og Prøver efter bedste Skjøn;
- b. Den maa allerede have bestemt paa een Concert-Aften, hvilke Musik-Nummere der skulle gives den følgende;
- c. Den giver enhver musicerende et Orchester-Nummer, og lader dem afvexle med hinanden, naar Antallet ved det samme Partie er overcomplet;
- d. Den paaseer, at Enhver, som har prøvet et Musik-Nummer, ogsaa udfører det i den bestemte Concert;

49. Ibid., s. 25.

50. Det er uvisst om lovformuleringen betydde at de to skulle lønnes likt. I praksis ble konsertmesteren antagelig lønnet høyere. Sesongen 1819/20 fikk Paulson 160 spd. i lønn (se nedenfor).

51. Ibid., s. 26.

- e. Den vaager, i Forening med oeconomiske Direction, over Lovenes Iagttagelse i Almindelighed, men i Særdeleshed over Alt, Tonekonsten Vedkommende;
- f. Den har omhyggeligt Tilsyn med, at Intet forsømmes af de lønnede Musici, eller Orchester-Budet, hvorved Concerterne eller Prøverne kunne lide i nogen Henseende;
- g. Den besørger, efter Overlæg med den oeconomiske Direction, Musicalier for fuldt Orchester anskaffede indtil for en Sum af 50 Spd. aarlig;
- h. Den anmelder i en Repræsentant-Forsamling den Musicerende, som ved sit Forhold hertil har kvalificeret sig, ifølge Bestemmelsen i §§. 59 og 60;
- i. Ved hver Concert og Prøve til samme paaseer een af Musik-Directeurerne vexelviis, Orden i Orchesteret og Orchester-Værelset, samt hver Afdelings betimelige Begyndelse.⁵²

Formuleringer om hvorledes dyktige musiserende medlemmer kunne hjelpe de mindre dyktige manglet helt, likeledes oppfordring til medlemmene om å bidra med obligate nummer, dvs. forhold som handlet om musikalsk kvalitet og hensynet til publikum. Som i 1810 skulle direktørene sørge for anskaffelse av musikalier for fullt orkester, og beløpet det kunne kjøpes for var adskillig høyere enn før. Kanskje dette kompenserte for at bøter heretter skulle gå til velgjørenhet. Hvem som skulle ansette lønnede musikere var ikke angitt, men § 20 fastslo at de tre direktørene skulle bestyre alt som angikk musikken, hvilket også må ha omfattet engasjement av musikere.

Sesongen varte fra begynnelsen av oktober til utgangen av mars, dvs. én måned kortere enn i lovene av 1810. Om dette betydde at antall årlige konserter allerede var redusert, eller ble det omkring 1820 vil bli vurdert i kap. 11. Én konsert kunne gis på en for selskapet eller fedrelandet spesiell dag. Denne hørte nå til de ordinære konsertene og kom ikke i tillegg, som tidligere. Konsertenes innhold ble spesifisert i § 72: “Hver Concert bør idetringeste bestaae af en Symphonie, eller Ouverture, et Sang-Nummer, om mueligt, og eet eller to obligate Nummere paa forskjellige Instrumenter. De udføres i tvende Afdelinger, mellem hver pauseres eet Qvar-ter.”⁵³ Den detaljerte beskrivelsen var ny, men selve innholdet fulgte en praksis som hadde vært vanlig i mange år (se kap. 11). Bestemmelsene om prøver og konserter var stort sett som i lovene av 1810, med unntak av at ved musikkøvelser i de uker hvor det ikke ble gitt konsert skulle arkivaren dele ut noter til alle som behøvde forberedelse til neste prøve (§ 74). Dette må antagelig ses i sammenheng med at kravene til bladspill var svekket, og at musikken var teknisk mer krevende enn før. Musikkdirektørene ble ikke pålagt å abonnere på musikktidsskrift for å holde seg orientert om den nye musikken. Om dette betydde at repertoaret ikke var like samtidsorientert som før, vil også bli behandlet i kap. 11. Som i 1810 fikk to av katedralskolens

52. Ibid., s. 25/26.

53. Ibid., s. 28.

og to av realskolens elever fribilletter til konsertene, men kun til disse, og ikke til sosiale samlinger etterpå.

Mens lovene av 1810 hadde én paragraf som omhandlet ball eller andre fornøyer, hadde de nye lovene flere kapitler om slike, med til dels detaljerte bestemmelser, jf. kap. 7 om biljarden og kap. 11 om ball. Også dette viser en sterkere vektlegging av ikke-musikalske aktiviteter. Et ball og en assemblée skulle gis hver måned.

Hovedinntrykket er at lovene av 1820 i langt større grad enn i 1810 vektla andre typer fornøyer enn konsertene, dessuten at harmonistenes innflytelse i selskapet var svekket. Visse tegn tyder på at de lønnede musikerne hadde lavere anseelse i 1820 enn i 1810, og kravene til innkjøp av musikalier var redusert for medlemmene, men ikke for selskapet. Detaljerte bestemmelser om mulkt tyder på at fravær og forsentkomming var et vedvarende problem. Kanskje var det ikke til å unngå i et orkester basert på amatører som hadde embetsplikter og forretninger å passe. Hvor omfattende problemet var, gjenspeiles ikke i selskapets protokoll, men er gjentatte ganger dokumentert i forbindelse med det dramatiske selskaps orkester, som nesten utelukkende besto av musiserende harmonister (se kap. 10).

Orkester og musiserende medlemmer

Størrelsen på harmonistenes orkester fra århundreskiftet til ca. 1830 lar seg ikke fastslå med sikkerhet. Hva slags orkester som var nødvendig for å fremføre tidens musikk er enklere å uttale seg om. Spitzer og Zaslav regner perioden for det høyklassiske italienske og tyske orkester fra ca. 1780 til 1815, eller kanskje lenger.⁵⁴ I tillegg til strykere (fiolin 1 og 2, bratsj, cello og kontrabass) innebar dette to stemmer på obo, horn, fagott, fløyte, klarinett og trompet, og én på pauker, men dette gjaldt generelt. Et slikt orkester var ikke standard før ca. 1790. Bare fire av Haydns og to av Mozarts symfonier krevde så stor blåserbesetning. Musikernes antall kunne variere, avhengig av hvor mange strykere man disponerte, men det var mulig å klare seg med 20–25 mann. En slik besetning var nødvendig for mye av den musikken som ble fremført i Bergen i første del av 1800-tallet, også etter 1815. At det høyklassiske orkester var i bruk lenger enn dette rundt om i Europa, var ikke uvanlig.

I det tidlige klassiske orkester spilte blåseinstrumentene en underordnet rolle, og ikke alle var obligatoriske. Trompeter og pauker kunne være valgfrie, samme utøver spilte gjerne obo og fløyte, og klarinetten var en ny oppfinnelse i annen halvdel av 1700-tallet. Viktige elementer i utviklingen av det høyklassiske orkestret var blåseinstrumentenes gradvis mer selv-

54. Spitzer and Zaslav, 10.04.2003. Europeiske orkestre på 30–40 musikere tidlig på 1800-tallet var ikke uvanlig.

stendige rolle, dvs. som bærere av motivisk og tematisk materiale, og ikke bare til dobling og forsterkning i tuttipartier; dessuten det faktum at generalbassen forsvant. I stedet for én basslinje, doblet av cello, kontrabass og fagott og utfylt med akkorder spilt av et tasteinstrument (oftest cembalo), begynte man å skrive separate basstemmer for cello og kontrabass, og for fagott, selv om doblinger ofte forekom fremdeles. I henhold til Spitzer og Zaslav var generalbassen forsvunnet fra de fleste europeiske orkestre før 1825. Hvor lenge den ble brukt i Bergen er ikke godt å si.

Det er mulig å danne seg et omtrentlig inntrykk av det harmoniske orkesters størrelse før 1819 på bakgrunn av referat fra de årlige møter hvor selskapet tok stilling til om konsertene skulle fortsette eller ikke. Vanligvis underskrev alle aktive harmonister i protokollen. Vi har imidlertid ingen garanti for at samtlige medlemmer var til stede på møtene. Opplysningene er derfor beheftet med en viss usikkerhet. Dette tatt i betraktning, de seks årene fra 1801 til 1806 skrev gjennomsnittlig 10–11 personer under. Med 3–4 lønnede musikere i tillegg ga dette et forholdsvis lite orkester på ca. 15 personer.⁵⁵

Reorganiseringen i 1809 innebar en ny giv med mange nye harmonister og dermed et mye større orkester enn før. 26 musiserende medlemmer skrev som nevnt under ved generalforsamlingen, pluss at 3 nye ble tatt opp.⁵⁶ Blant underskriverne var kantor og domorganist Johan Joachim Warncke, som muligens kan ha spilt fiolin i orkestret (jf. kap. 8, s. 299 f.). Året etter signerte 24, hvilket ga et orkester på rundt 30 musikere, de engasjerte medregnet. Mosby hevder at Harmoniens orkester fra 1809 til 1840 var på ca. 30 mann, med følgende stemmefordeling: 8–10 fioliner, 2 bratsjer, 2 celli eller kontrabasser, 2 kontrabasser, 2 hver av fløyte, obo, horn, fagott, klarinett og trompet, dessuten timpani, dvs. det høyklassiske orkester slik det er beskrevet ovenfor.⁵⁷ Det er imidlertid tvilsomt om det er mulig å generalisere orkesterstørrelsen slik Mosby har gjort. Den besetningen han presenterer ser ut til å stamme fra 1827, men den er ikke korrekt gjengitt i forhold til protokollen (se nedenfor), og antall musikere ser ut til å være for høyt, perioden sett under ett.⁵⁸ Flere harmonister falt fra i tiden som fulgte. Fra 1811

55. Flere av disse musikerne hadde vært aktive i tiden før århundreskiftet: Kobro, Dynner, Ohl, Bøschén, Fridr. Meyer, H. Grip, Henrik Meyer, Monclair, Bohr, Friele, Abraham Norman, Jacob Prom jr. og John Grieg. Nye som kom til var Johan C. Wiese, Jens M. Geelmuyden (Ole Bulls onkel) og Ege. Hverken Dynner, Ohl, Grip, Ege og Conrad Wiese kom tilbake etter reorganiseringen i 1809.

56. I tillegg til underskriverne ble overkrigskommissær Frost, Søren Martens og A. Meyer antatt som nye musiserende medlemmer. Jf. UBB. Ms. 527a, [s. 74]. Se også fotnote 10, s. 333.

57. Mosby 1945, s. 88. Betegnelsen "cello eller kontrabass" er tvilsom, likeså antallet kontrabasser. Protokollen gjengir nesten aldri instrument. Sannsynligvis ble det brukt 2 celli og 1 kontrabass. Mer om dette nedenfor.

58. Opplysninger om orkesterstørrelsen etter 1829 mangler. Det dramatiske orkester kan gi en indikasjon, fordi dette besto av harmonister, men ikke alle harmonister var med. Derfor er heller ikke dette helt pålitelig. Det dramatiske orkester hadde dessuten en maksimumsstørrelse. Se kap. 10.

til 1818 stabiliserte antall underskrivere seg på ca. 15–16. Sporadiske nye medlemmer og auscultanter kom i tillegg. Fra 1809 til 1818 var det gjennomsnittlige årlige antallet frivillige musiserende medlemmer på 19 personer, auscultanter medregnet. Antall lønnede musikere er noe usikkert, antagelig mellom fire og syv. Protokollen har kun leilighetsvis opplysninger om dette: fire i 1806, syv i 1816, og seks i 1818, 1819 og 1827 (se nedenfor). Dette ga et orkester med en gjennomsnittsstørrelse på 23–26 personer. Sannsynligvis var fiolinistene færre enn det Mosby har oppgitt, fordi blåserbesetningen knapt kunne reduseres.

En viss pekepinn om størrelsen gis av antall orkesterstemmer i “Musikselskabet *Harmoniens*” gamle noter, som er deponert ved universitetsbiblioteket i Bergen. Mesteparten av dette materialet inngikk i orkestrets notesamling i 1813 (se nedenfor). Ingen av notene har flere enn to første-, to andrefiolinstemmer og to basstemmer. Den ene av de to er som regel en håndskrevet kopi. Dette betydde i praksis maksimum fire musikere på førstefiolin, det samme på andrefiolin, to på cello og trolig én på kontrabass. Med to på bratsj, to på hver av blåserstemmene og én på pauker ga dette mellom 24 og 26 musikere. Størrelsen som indikeres av notematerialet stemmer derfor ganske bra med tallene som fremkom ovenfor.

For 1819 mangler de musiserende medlemmenes underskrifter, og de nye lovene endret beslutningsprosessene i selskapet. Det var ikke lenger harmonistene alene som avgjorde om konsertene skulle fortsette eller ikke. Endring av reglene for tildeling av damebilletter i begynnelsen av 20-årene førte også til at bare de harmonister ble oppført i protokollen som ønsket billetter for damer utenom den nære familien. Av den grunn er det vanskeligere å danne seg et pålitelig inntrykk av orkestrets størrelse og sammensetning i 1820-årene. En viktig indikator gis av protokollens oversikt høsten 1821 over harmonister som ønsket å bidra med obligate numre i løpet av sesongen. Listen inneholdt navn på 20 amatører. Dette var antagelig samtlige musiserende medlemmer. Dessuten ble det tatt opp en ny auscultant samme høst. 21 harmonister ligger forholdsvis nært gjennomsnittet på 19 i forrige tiår. Oversikten omfattet bare de faste orkestermedlemmene og ingen musiserende kvinner (se mer om dette nedenfor).

Høsten 1827, den 6. oktober, ble besetningen for kommende sesong fastsatt og ført inn i protokollen for første gang. Orkestret omfattet 24 musiserende Liebhabere og 6 lønnede musikere, 30 personer i alt. Besetningen var elleve på fiolin, to på bratsj, to på cello, én på kontrabass, tre på fløyter, to hver på obo, klarinett og trompet, tre på horn, én på fagott og én på pauker. Antallet musikere stemmer med Mosbys “standard”, men stemmefordelingen varierer. På horn og fløyte måtte musikerne alternere for at alle skulle få spille, muligens også på fiolin

og cello (jf. § 52 i lovene).⁵⁹ Oppstillingen gjengis her og viser i tillegg hvilket år den enkelte amatør begynte i orkestret:

<u>Førstefiolin</u>		<u>Andrefiolin</u>	
Orkesteranfører Schediwy	1827	Mathias Norman	1809
Ole Bull	1818	Kaptein Geelmuyden	1817?
W. Frost	1818	Løytnant Geelmuyden	1827?
N. Nicolaysen	1823	Jens Jürgensen	1809
Carl Konow	1824	Rasmus Rolfsen	1825
		Ole Berg	1825
<u>Bratsj</u>		<u>Cello</u>	
Schønberg	1817	Kleve	1822
E.D. Meyer	1821	Hadeler	1825
		N. Nicolaysen	1823
<u>Kontrabass</u>		<u>Fløyte</u>	
Perschy	1809?	L.W. Nicolaysen	1809
		J.N. Wallem	1823
		Friele	1803
<u>Oboer</u>		<u>Klarinetter</u>	
J. Fischer	1817	Bakke	
L. Myhlenphort	1825	D. Reusch	1827
<u>Horn</u>		<u>Trompeter</u>	
Løytn. Wang	1820	Hagen	
J. Prom	1815	Pheiler	
Naverset			
<u>Pauker</u>		<u>Fagotter</u>	
Jacob Prom jr.	1803	Starefossen ⁶⁰	

59. “Den Antagne erholder strax et fast Orchester-Nummer ved det Partie, han dyrker, hvis det er ledigt, i motsat Fald, et Vexel-Nummer.” Jf. *Love for det Harmoniske Selskab*. Bergen 1831, s. 21.

60. UBB. Ms. 527a, [s. 164]. Hos Mosby (1945) står denne listen på s. 89, med følgende innledning: “Ved Schediwys tiltreden som konsertmester i 1827 ble orkesterplassene i Harmoniorkestret besatt på følgende måte:” Deretter følger navn og instrument, men Mosbys liste er ikke identisk med protokollens. I annenfiolinene mangler Ole Berg, på kontrabass er Bohr oppført i tillegg til Perschy (han var sluttet på dette tidspunktet) på obo er Steineger oppført i tillegg til de øvrige, på horn mangler Naverset, på trompet mangler Pheiler, på pauker er overkrigskommissær Frost oppført i tillegg til Jacob Prom (se nedenfor) og på fagott er D. Reusch oppført i tillegg til Starefossen. Flere av årstallene for de enkeltes inntreden i orkestret er også gale. Bl.a. skriver Mosby at prokurator Friele kom til i 1823, men han var en av de aller eldste harmonistene. Søren Martens og L. W. Nicolaysen ble antatt i 1809, ikke i 1825 slik Mosby hevder. Videre skriver Mosby at N. Nicolaysen og Carl Konow begynte ca. 1820, kaptein Geelmuyden i 1818 (?), Schønberg 1821, Etienne Meyer 1820, Kleve 1823, Fischer 1818, Jørgen Prom 1818 og Starefossen 1818. For Mathias Norman og løytnant Geelmuyden mangler årstall.

Sannsynligvis var dette hele orkestret, jf. protokollen: “Fremdeles blev vedtaget af de tjenstgjørende Harmonistere at placere sig i Orchesteret i følgende Orden.”⁶¹ Av de 24 frivillige stammet 2 fra de gamle harmonister omkring århundreskiftet, 3 fra reorganiseringen i 1809, 7 fra tiden 1811–20 og 12 fra 1821 og fremover, med andre ord et relativt “nytt” orkester. Dette er eneste gang fullstendig besetning med musikernes navn er oppgitt. I 1829 ble de tjenestgjørende harmonister ført inn i alfabetisk rekkefølge, men uten instrumentangivelse, 18 frivillig musiserende i alt, altså et mer “normalt” nivå på linje med gjennomsnittet fra 1809 til 1818. Denne siste oversikten inneholdt ingen nye navn sammenlignet med 1827, men flere var falt fra, bl.a. de to fiolinistene Ole Bull⁶² og Wilhelm Frost, dessuten Ole Berg (fiolin), Kleve (cello), Myhlenphort (obo) og J. Prom (horn).

Det varierte hvor stabile de musiserende medlemmene var. Enkelte var svært trofaste, andre forsvant etter noen år. For offiserer kunne man ikke regne med stabil tilknytning over lang tid. Opplysninger i protokollen tyder f.eks. på at kaptein Geelmuyden var fraværende flere år på grunn av embetsplikter. Det samme gjaldt muligens løytnant Wang. Kjøpmennene kunne også være fraværende på langvarige reiser.

I perioden 1810–15 var det liten ny rekruttering i orkestret, hvis man kan tro protokollen: bare to nye medlemmer i 1810, én i 1811, og deretter ingen før fire nye auscultanter i 1815. Fra da av var tilveksten forholdsvis jevn. Enkelte år var det relativt mange nye medlemmer, som i 1818 med hele fem, deriblant de åtteårige auscultantene Ole Bull og Wilhelm Frost:

Aar 1818, den 19^{de} Octbr aflagde for de forsamlede H[armonister] Hr Jørgen Reimers og Ole Bull, otte og et halvt Aar Prøve, den Første i Sang og den Anden paa Violin og [bleve] derpaa eenstemmig antagne til Auscultanter i Selskabet og tilstodes som Saadanne Adgang til Prøver, Concerter & [Cetera].⁶³

Hva status som auscultant innebar, er som tidligere nevnt noe usikkert. Ordet kommer av latin “ascoltar”, som betyr å lytte. Den bokstavelige tolkningen er derfor en tilhører, slik Herresthal skriver:

En “ascultant” var en tilhører, som hadde adgang til prøver og konserter. [...] Da selskapet under utarbeidelsen av nye lover i 1820 fikk inn en en passus om at ukonfirmerte kunne opptas i orkestret, skyldtes det ønsket om å kunne benytte disse dyktige ungguttene aktivt i orkestret. De kunne nå bli ekte harmonister.⁶⁴

61. UBB. Ms. 527a, [s. 164].

62. Ole Bull reiste fra byen 1828. Den siste våren i Bergen hadde faren forbudt ham å spille i orkestret, fordi han skulle konsentrere seg om skolearbeidet, jf. Herresthal 2000, “Ole Bull og Bergen i 1820-årene”, s. 92.

63. UBB. Ms. 527a, [s. 138]. Wilhelm Frost avla prøve uken etter, den 26. oktober.

64. Herresthal 2000, “Ole Bull og Bergen i 1820-årene”, s. 87. Adolph Berg skriver konsekvent “ascultant”, og andre forfattere har kopiert skrivemåten, men dette er feil tolkning av protokollen, hvor det tydelig står “auscultant”.

Det virker imidlertid ikke sannsynlig at en auscultant kun var til stede som tilhører ved prøver og konserter. Man måtte avlegge musikalsk prøve for å bli auscultant. Prøven hadde ingen mening dersom den ikke skulle teste om vedkommende var god nok til å spille med i orkestret eller ikke. Som regel var det behov for musikere, særlig småstrykere. Jeg tror begrepet “auscultant” her ble brukt i utvidet betydning, at det betydde elev eller aspirant. Ingen andre enn harmonistene hadde adgang til selve orkestret (podiet). Adgang til prøver og konserter for auscultanter behøvde derfor ikke å bety at man bare hørte på. Herresthal nevner også at det for Ole Bull ikke kan ha vært riktig at han kun var tilhører i tiden før de nye lovene var vedtatt. Bull hevdet selv i et intervju noen år før sin død at han fra første stund spilte førstefiolin i orkestret.⁶⁵ Det er all grunn til å tro at dette var riktig. Også biskop Pavels har i to dagbokinnførsler fra 1819 beskrevet Bulls prestasjoner kort tid etter at han ble tatt opp som auscultant:

23de Februar [1819]. Anden Afdeling af Aftenens Concert begyndte med en Violinqvartet af den lille niaarsgamle Bull, Apothekerens Søn. Jeg siger med Peder Degn: “Vel nok Mamselle for saadan ung Person!” Hvad der næsten morede mig meest af det Hele var en Buffa-Arie af Bøschen, der har et ganske mesterligt Foredrag.

21de December [1819]. Paa Concerten i Aften lagde den unge Bull for Dagen, hvilke Fremskridt han har gjort siden forrige Vinter. Han gjør Strøg, havde Fløitespilleren Lyder Nicolaysen sagt, som hans Lærer Poulsen med sine stivere Fingre neppe er istand til at gjøre.⁶⁶

-
65. “When I was only eight years old I was sufficiently advanced to be able to play in the Philharmonic Concert at Bergen, and there I played the first violin in Beethoven’s Symphony in D” (New York Herald, 11.04.1877), se loc. cit. Beethovensymfonien ble spilt 15. desember 1818, jf. BA. 12.12.1818. Det finnes for øvrig flere beskrivelser av hvorledes Ole Bulls begavelse fikk næring allerede i de tidligste barneår. Jonas Lie skrev følgende i sin biografiske skisse: “Begge hans forældre og flere af Familien paa Mødrene-side var musikalske, og der dannede sig ofte smaa Konserter i Fædrenehuset. Men især var det hos onkel Jens [Munthe Geelmuyden], Avisudgiveren, at Musiken dyrkedes. Kvarterer [sic] af Mozart, Krumer og Haydn spilledes her indtil to, tre Aftener i Ugen, – Underholdninger, der ofte kunde ende som temmelig fuktige Drikkelag.” Det var ved en slik kvartettaften Ole på sin åttende fødselsdag ble bedt om å ta over førstefiolinstemmen i en kvartett av Krommer, som Paulsen etter å ha fått for mye å drikke ikke var i stand til å utføre. Ole klarte oppgaven med glans, og Lie skrev videre: “Dette blev hans første Triumfaften – og med alle en saadans Følger. Han nød fra nu av den store Ære at faa være aktiv med i onkel Jens’s Tirsdagskvarteter, af hvilke han hidtil kun havde været en stjaalen og ofte høist sindrig forstukket Tilhører. Han fikk en ordentlig Violin, og ved hans Moders Mellekomst bestemtes det, at han fra nu af skulde nyde regelmæssig Undervisning af Paulsen.” Jf. Lie 1881, s. 20 og 22. Hvor etterrettelige detaljene i Lies beskrivelse er, kan sikkert diskuteres, men at Paulsen ble Ole Bulls lærer, og at han gjorde hurtige fremskritt, er sikkert. Ifølge Herresthal beskriver flere av Bulls første biografier hvordan han “ved en anledning imponerte tilhørerne med å spille stemmen i en kvartett-stemme prima vista”, jf. Herresthal 2000, “Ole Bull og Bergen i 1820-årene”, s. 85.
66. Daae 1899, s. 491 og 577. Claus Pavels’ dagbøker. 23. februar og 21. desember 1819. Herresthal skriver at det dreide seg om en fiolinkonsert av Pleyel i D-dur, men Pavels har uttrykkelig skrevet “violinqvartet”, hvilket var det samme som en strykekvartett. Pavels angir ingen komponister, men konsertprogrammene for de aktuelle datoer slik de er gjengitt i Petersens bok viser at det dreide seg om en kvartett av Pleyel og en konsert av Giornovich. Jf. Herresthal 2000, “Ole Bull og Bergen i 1820-årene”, s. 88 og Petersen 1901, s. 62/63. Annonse i BA. 20.02.1819 har også “Violinqvartet af Pleyl”, men ingen konsert av Giornovich.

Som nevnt innebar lovendringen i 1820 antagelig en begrensning av de selskapelige aktivitetene for ukonfirmerte, som kun fikk adgang til ball og ikke til biljard eller andre fornøyer, slik også Kåre Fasting hevder.⁶⁷ Herresthal skriver for øvrig at Ole Bull etter at han ble auscultant ble elev av orkesterets anfører, Paulson. Så vidt jeg vet er det ikke dokumentert at han ble Paulsons elev først på dette tidspunktet. Kanskje er det like sannsynlig at dette skjedde etter den åtteårige fødselsdagen i februar 1818, slik Jonas Lie har fortalt, og at Paulson var den som senere oppmuntret både hans og Wilhelm Frosts inntreden som auscultanter i selskapet.

Siden protokollen har så få opplysninger om orkestret i 1820-årene, er det ofte umulig å avgjøre hvilket år nye medlemmer eller auscultanter ble tatt opp. Mosby hevder at løytnant Herman Foss deltok i selskapet i årene før 1821, og at han “ble utnevnt til ‘overordentlig medlem’ på grunn av de fortjenester han ydet selskapet”, men hans navn finnes ikke blant oppførte harmonister.⁶⁸ De tjenester protokollen refererer til må derfor ha vært andre enn musikalske.

Enkelte nye medlemmer ble antatt på grunnlag av prøve på flere instrumenter. Av 5 nye auscultanter i 1815 ble Steineger tatt opp på obo og alt, og Jørgen Prom på fløyte og obo. Alternering mellom de to siste var ikke uvanlig i eldre orkestre, kanskje litt mer sjelden så sent som i 1815. “Alt” kan ha vært bratsj. Obo d’amore, altså en mezzoversjon av obo, er også en mulighet, men mindre sannsynlig, fordi dette instrumentet for lengst var gått ut av bruk på denne tiden. I 1827 var J. Prom oppført på horn. Denne Prom kan ha vært Jacob Prom, som antagelig spilte horn i det dramatiske orkester mellom 1816 og 1827 (se kap 10). Noe som taler imot dette, var at Jacob Prom spilte pauker i harmonistenes orkester, og horn og paukestemmer må ha vært umulig å kombinere av én og samme person. Imidlertid kan det her ha dreid seg om to ulike Jacob Prom.⁶⁹ De musiserende medlemmene spilte for øvrig ikke bare strykeinstrumenter og fløyter, som tidligere var de meste vanlige amatørinstrumentene, men også obo, klarinett, horn, fagott og pauker. Utover på 1800-tallet ble det mer vanlig med amatører på flere blåseinstrumenter. Trompetter derimot ser ut til å ha blitt spilt kun av militærmusikere, og kontrabass av stadsmusikanten, som ellers kan ha medvirket på ulike instrumenter etter behov.

Overkrigskommissær Frost gikk trolig ut av orkestret i 1818 og var fraværende i flere år. I senere oversikter er kun én Frost oppført, antagelig sønnen Wilhelm, som også medvirket ved flere obligate innslag i 1820-årene (se kap. 11). Overkrigskommissæren var ikke oppført på

67. Kåre Fasting 1965, s. 140/141.

68. Mosby 1945, s. 90. Jf. protokollen, UBB. Ms. 527a, [s. 147]: “Fremdeles var Directionen enig om at antage Lieutenant Fohs [sic], som overordentlig Medlem, paa Grund af de Tienster han saa ofte har viist Selskabet.”

69. Jf. DA. *Begravde i Bergen 1816–86*. 16.04.2003. Statsmegler Jacob Prom døde i 1828, 67 år gammel og kjøpmann Jacob Prom i 1833, 45 år gammel.

listen over obligatspillende harmonister i 1821. Derimot ser det ut til at han hele tiden var medlem av det dramatiske orkester. Først høsten 1825 var han tilbake, etter at Bohr hadde forlatt selskapet. Det er nærliggende å anta at en konflikt mellom de to i 1818 gjorde at Frost holdt seg borte så lenge Bohr fremdeles var aktiv harmonist (mer om dette nedenfor). Bohr spilte for øvrig også med i det dramatiske orkester, men han tilhørte ikke ledelsen i dette selskapet.

Konsertmestre

Den viktigste strukturelle innovasjonen i europeiske orkestre i første del av 1800-tallet var dirigenten. Ifølge Spitzer og Zaslav var det fremdeles vanlig de to siste tiår av 1700-tallet at orkestrene ble ledet av konsertmesteren. I Frankrike derimot ble dirigent brukt for å slå takten allerede midt på 1700-tallet, både ved hoffoperaen og ved *Concert Spirituels* orkester. Senere spredte denne skikken seg til andre europeiske land. I Tyskland var dirigent vanlig før 1820. I England ble det ikke vanlig før ca. 1830, og i Italia enda senere.⁷⁰ Et gradvis økende behov for en synlig, sentral skikkelse til å lede hele orkestret hang delvis sammen med at orkestrene ble større, men også med at amatører etter hvert tok mindre del i offentlige fremførelser fordi kravene til orkestermusikere økte, ikke minst når det gjaldt musikkens tekniske vanskelighetsgrad og forhold som presisjon, intonasjon og balanse.

I Bergen ble det harmoniske selskaps orkester ledet av konsertmesteren, både før århundreskiftet og i hele perioden 1801–30. Orkestret var forholdsvis lite, det var basert på amatører, og det ga ikke offentlige konserter. En dyktig konsertmester som spilte med hele tiden innebar høyere kvalitet enn om orkestret hadde hatt dirigent i moderne forstand og for det meste bestått av spillende liebhavere. Nedenfor følger en oversikt over selskapets konsertmestre til ca. 1830.

Ole Rødder

Stadsmusikant Rødder fortsatte de første årene etter århundreskiftet (jf. kap. 4). Ifølge avtalen som ble inngått ved generalforsamlingen 15. oktober 1801 skulle selskapet betale 74 rdlr. for hans egen medvirkning og 3 av hans folk “ved hver Concert og Prøve”, brensel inkludert.⁷¹ Selve konsertmesterlønnen var 50 rdlr. Året etter foreslo selskapet en lønnsreduksjon: “[...] vedtaget: at efter Omstendighederne at proponere for Hr Rødder et Avslag av 25 rd i hans forhen havte og accorderede Sallarium af 50 rd, hvilket han vedtog.”⁷² Dette må ha betydd at Rødders innsats var redusert på grunn av alder og svekkelse, dessuten at orkestret i praksis hadde fått en erstatter (se nedenfor). Denne avtalen ble forlenget i 1803 og 1804. Året etter ble

70. Spitzer og Zaslav, 10.04.2003 og 24.11.2003.

71. UBB. Ms. 527a, [s. 60].

72. Ibid., [s. 61].

den personlige tjenesten på instrumentet fjernet, og avtalen omfattet kun “Assistance af hans Folk ved Concerter og Prøver”. Til gjengjeld fikk han “for hans Møye at distribuere Musikalia ved Concerterne og Prøverne og holde samme under tilbørlig Forvaring 10rd, tilsammen for dette aar 84rd”, husleie og brensel inkludert.⁷³ Arbeidet med å holde orden i musikaliene hadde han hatt i mange år, men aldri tidligere vært lønnet særskilt for det. Dette var en måte å “pensjonere” ham på uten å gi ham direkte avskjed. På denne tiden hadde orkestret allerede i flere år hatt en fungerende konsertmester i fiolinisten Johan Henrich Paulson.

Johan Henrich Paulson

Ifølge H.J. Huitfeldt var Johan Henrich Paulson født i København i 1770 og døde i Christiania i 1838.⁷⁴ Han kalte seg “Russisk keiserlig Kammermusicus”, var omreisende fiolinvirtuos, og hadde bl.a. vært elev av Viotti. Han opptrådte ofte sammen med sin bror August, som var danser og drev med “legemsøvelser” og balansekunster. I februar, mars og april 1799 opptrådte de to i Oslo og Drammen. Conradi har i sin historiske oversikt over musikkens utvikling i Norge beskrevet ham slik: “En Mand, der kaldte sig ‘Russisk keiserlig Kammermusik’ og hed Joh. Henr. Poulsen nævnes oftere baade paa denne Tid [1790-årene] og langt senere. Han var Elev af Viotti, hvis Violinkoncerter han skal have spillet med sandt Mesterskab.”⁷⁵

Som vist i kap. 5 kom Paulson til Bergen første gang i 1799, men om han allerede da tok permanent opphold i byen, er uvisst. Ifølge Mosby deltok han i orkestret fra høsten 1800, noe som er svært sannsynlig, siden han kunngjorde i Adresseavisen at han planla å bli i byen over vinteren:

Da vi have besluttet at opholde os her paa Stedet den tilstundende Vinter, saa gives herved det høit-ærede Publikum tilkiende: at Undertegnede agter at give Information i Sang, Musique og Fægtning, og min broder August Paulsen i Dands, hvorom nærmere kan aftales med os i vort Logie hos Petter Engellau paa Vitterlefs Almenningen. Hinrich Paulsen⁷⁶

Han ble imidlertid ikke omtalt i referatet fra selskapets generalforsamling høsten 1801. Høsten 1802 derimot var han tilstede. Av omtalen fremgår at han da hadde medvirket i flere år, kanskje helt siden 1799. Nå ble det inngått en felles avtale med det dramatiske selskap om Paulsons medvirkning i begge orkestre:

Og da eendel av Harmonisterne udgjør Directionen for det Dramatiske Selskab, fandt det Harmooniske det beqvemmest at inddrage dets Sallario, som Han for sin Opvartning ved Concerten kan

73. Ibid., [s. 64].

74. Huitfeldt 1876, s. 170/171. Enkelte har hevdet at han var tysker (jf. Petersen 1901, s. 95 og Jessen 1919, s. 14), men det er feil.

75. Conradi 1878, s. 23.

76. Gjengitt i Mosby 1945, s. 96.

vente, under det, som Han for det Dramatiske Selskabs Orchestre [sic] kan blive tilstaaet, hvilken sammenlagt for begge Selskaber udgiør 300 rd.⁷⁷

Referat fra generalforsamlinger for årene 1803–06 viser at han ble lønnet med 50 rdlr. i året, dvs. samme beløp som Rødder hadde hatt. Sannsynligvis fikk han det samme høsten 1802. Det betyr i så tilfelle at 250 rdlr. må ha blitt betalt av det dramatiske selskap – et usedvanlig høyt beløp. Paulson var i disse årene den egentlige anfører i orkestret, til tross for at Rødder fremdeles medvirket og selv etter sin død høsten 1806 ble omtalt som selskapets konsertmester.

Akkurat når Paulson ble formelt engasjert som konsertmester, er litt uklart, men det var sannsynligvis høsten 1805, da det het det i protokollen: “H^r Hinr. Paulsen, skulde som antagen Concert[meste]r og første Violon, nyde af Concertens [Casse] den Summa 50 rd for dette Aar.”⁷⁸ Det dramatiske selskap besluttet likeledes samme høst å ansette en orkesteranfører (se også kap. 10, s. 394). Ved reorganiseringen høsten 1809 ble Paulson engasjert på nytt. I 1810 fikk han 100 rdlr. i lønn, en dobling sammenlignet med tidligere, men økningen skyldtes inflasjonen. Kontrakt ble inngått i samarbeid med det dramatiske selskap, og dette må ha vært vanlig praksis også i årene fremover. I 1816 ble han lønnet med 160 spd. i tillegg til benefisekonsert. Det er vanskelig å si om denne lønnsforhøyelsen innebar en økning i reallønnen siden inflasjonen hadde fortsatt, og myntenheten var blitt endret flere ganger. Beløpet var imidlertid stabilt etter 1816. Mest sannsynlig var lønnsnivået omtrent det samme som før. Høsten 1819 het det i protokollen: “Hr Hinr Paulson, som Concertmester, efter indgaaet skriftlig Contract, [...] med Spec. 160 foruden een eller tvende Beneficer.”⁷⁹ Dette var hans siste sesong som leder av orkestret. Mosby har for øvrig flere gale opplysninger om Paulsons lønn og ser lønnsøkningen de siste årene i sammenheng med at han ble satt stor pris på i selskapet.⁸⁰ Det siste var nok riktig, men inflasjonen spilte en viktigere rolle. Han skriver videre at Paulson sluttet i Harmoniens orkester etter at Lundholm overtok som anfører, men at han virket en tid i Bergen som informator og også ga noen konserter.⁸¹ Det siste stemmer. Han var imidlertid fortsatt engasjert i det dramatiske orkester, som jo besto av harmonister (se kap. 10). Det er derfor sannsynlig at han også spilte i harmonistenes orkester til han forlot byen, selv om dette ikke fremkommer av protokollen. Tidspunktet når han reiste er vanskelig å avgjøre. Han ga en

77. UBB. Ms. 527a, [s. 61]. Se også kap. 10, s. 394.

78. Ibid., [s. 64/65].

79. Ibid., [s. 145].

80. Han skriver at lønnen i 1805 var 100 rdlr., i 1818 120 spd. og i 1819 160 spd. Det første er galt, og det siste er riktig, men dette fikk han allerede i 1816, muligens tidligere (protokollen mangler opplysninger), jf. Mosby 1945, s. 96.

81. Loc. cit.

“sidste Concert” 7. mai 1826, men samme høst anbefalte han seg som sang- og musikk lærer og fektimester, og 8. mai 1827 ga han nok en konsert.⁸²

Paulson gjorde også en betydelig innsats som musikk lærer. Hans mest begavede elev var Ole Bull. Antagelig var Wilhelm Frost også hans elev. Trolig var han i sine yngre år en ypperlig fiolinist, uten tvil den beste som til da hadde oppholdt seg i byen. Flere har bemerket hans hang til alkohol, som nok kan ha påvirket den musikalske innsatsen i negativ retning. Jonas Lie har i sin Ole Bull-biografi karakterisert ham slik: “Paulsen var en dansk Mand, der eiede en udsøgt Sans for Kunsten, solide musikalske Kundskaber – en sand, fin Kunstnersjæl, – og han kunde holde ud at spille Violin, saalænge der var en Draabe i Flasken foran ham.”⁸³ Han var ofte solist ved selskapets konserter og ga flere offentlige benefisekonserter. Han var allsidig, opptrådte også som sanger og fremførte av og til egne komposisjoner på fiolin (se kap. 11).

Mathias Lundholm

Mathias Lundholm ble ansatt som anfører i det harmoniske og det dramatiske orkester høsten 1820. Kopi av kontrakten, gjengitt i det dramatiske selskaps protokoll (se kap. 10, s. 395) viser at initiativet kom fra harmonistene, og at han fikk ansvar både for orkestermusikken og vokalmusikken i selskapet.⁸⁴ Det siste innebar som nevnt at Bohrs engasjement ble avbrutt før tiden. Da avtalen ble inngått i slutten av september, hadde han allerede oppholdt seg en tid i byen og bl.a. virket som musikk lærer. 26. august annonserte han konsert i Adresseavisen (se kap. 11), og 2. oktober ble en av hans elever, Friderich Konow tatt opp som auscultant i det harmoniske selskap: “Da imidlertid H^f Konows Lærer H^f Lundholm ogsaa mødte i Forsamlingen, spillede begge en Duett, hvormed alle tilstædeværende vare tilfredse.”⁸⁵

Lundholm var svensk, født i Stockholm 11. juli 1784. Han viste tidlig talent for musikk. Hoffkapellmester og sanger Du Puy ble hans første lærer. Han debuterte i Stockholm 1. mars 1795. Før han kom til Bergen virket han flere steder, bl.a. i Uppsala og i Göteborg (1805/06 og 1809–14). Våren 1814 ble han elev ved konservatoriet i Paris, som på denne tiden var alle fiolinisters mekka. Både Kreutzer (1766–1831), Rode (1774–1830) og Baillot (1771–1842) underviste der. Lundholm var ifølge Wilhelm Berg først og fremst Baillots elev.⁸⁶ Vinteren 1816 var han tilbake i Göteborg, hvor han oppholdt seg til slutten av 1819:

82. Albrechtson: *Musicalsk Veiviser*. Ms. 642, s. 59 og BA. 05.05.1827.

83. Lie 1881, s. 21.

84. Harmoniens protokoll mangler opplysninger om Lundholms engasjement. Opplysninger om lønnsforhold etc. fremgår av det dramatiske selskaps protokoll.

85. UBB. Ms. 527a, [s. 146].

86. Wilhelm Berg 1914, s. 33–35.

Den siste konsert vi under denna period av hans liv funnit honom giva härstädes var den 28 nov. 1819. Kort därefter avreste Lundholm til Bergen, där han blev bosatt under åtskilliga år, och där han var en mycket eftersökt lärare, vilken bland andra elever även räknade den unge Ole Bull. Den 4 nov. 1827 är Lundholm åter i Göteborg givande konserter.⁸⁷

Han må altså ha kommet til Bergen omkring årsskiftet 1819/20. Lundholm må ha visst at byen ga muligheter for et levebrød som musiker. Det fantes et nettverk av reisende virtuoser som hadde kontakt med hverandre og med lokale musikere. Slik fikk de kjennskap til forholdene rundt omkring. Harmonistene må umiddelbart ha blitt klar over hans kvalifikasjoner. Paulson kunne ikke hevde seg i konkurranse med ham. Lundholm skal ha vært en fremragende fiolinist – teknisk uten tvil den beste som til den tid hadde gjestet Bergen. Det har vært hevdet at han kanskje var en av sin tids fremste europeiske fiolinister, men flere har fremhevet at han kunstnerisk ikke kunne måle seg med de største. Wilhelm Berg skriver at han under studiet i Paris “visserligen vunnet i teknisk fulländning, men detta på bekostning av stil, färg og egendomlighet”.⁸⁸ I et håndskrevet manuskript har han utdypet dette ytterligere:

Hans spel var korrekt; stråkföringen rask, någon gång eldig; den tekniska förmågan, närd och utbildad hos violininstruktörernas furste, högst betydande; tonen under mannaårens kraftfulla skede, ren og tämligen klangfull. Vilket element saknade man då? Den indre anda, som karakteriserar den verkliga konstnären og besjalar hans föredrag. [...] föredraget andades inte något egentligen naturligt behag, eller närmare uttrykt: det saknade vad man kallar stil och sann, poetisk lyftning.⁸⁹

Uttalelsen var typisk for romantikkens kunstsyn. Lundholm var trolig ingen karismatisk kunstner som Ole Bull, men en annen type musiker. Han var imidlertid en førsteklasses konsertmeister og må ha bidratt sterkt til å høyne kvaliteten i orkestret, som kanskje var på sitt beste de årene han selv og Paulson medvirket og Ole Bull var auscultant. Lundholm var ofte solist ved selskapets konserter slik Paulson hadde vært tidligere, og han medvirket også i kammermusikk sammen med amatørerne (se kap. 11). Harmonistene skjønnte hva han var verd. Da det dramatiske selskap etter ett år ikke ville fornye kontrakten og det så ut til at han kom til å forlate byen, gikk de sterkt inn for å beholde ham, bl.a. med henvisning til hans innsats som musikk-lærer, og de lyktes (se kap. 10). Blant Lundholms elever var Ole Bull den mest kjente. Ifølge Norlind skal han også ha undervist på klaver. Jeg har ikke funnet ut om det var tilfelle i Bergen. Imidlertid vikarierte han som organist (jf. kap. 7).

Lundholm forlot Bergen 1. september 1827.⁹⁰ Omstendighetene omkring avreisen har vært gjenstand for adskillige spekulasjoner. Mosby hevder at den siste konserten han medvirket ved

87. Ibid., s. 36.

88. Ibid., s. 35.

89. Gjengitt i Norlind 1925, s. 16. Manuskriptet befinner seg i Statens musikkbibliotek i Stockholm.

90. BA. 05.09.1827. “Anmeldte til Afreise. [...] Den 1ste Septbr. Musicus Lundholm til Stavanger og videre til Christiania.”

fant sted 3. oktober 1827, men dette stemmer ikke.⁹¹ Fra høsten 1825 til våren 1830 ble alle konserter ført i protokollen med dato og program. Det finnes ingen konsert for denne datoen, og heller ikke noen annonse i Adresseavisen. Mosby har antagelig blandet sammen med en konsert gitt samme dato året før. Programmet 3. oktober 1826 besto av symfoni av Pleyel (1757–1831), pianotrio av Onslow (1784–1853), tema med variasjoner av Fontaine⁹² (med Lundholm som solist), og ouverture av André (1775–1842), dvs. samme program som Mosby har ført opp for 3. oktober 1827, med unntak av symfonien. I 1827 ble den angitt å være av Eberl (1765–1807) og ikke av Pleyel.⁹³ Göteborgsposten meldte for øvrig 23. oktober at han var kommet tilbake dit: “Efter flerårigt vistande i Bergen har musikkdirektör Lundholm nu hitkommit og säges stanna här.”⁹⁴

Årsaken til at han reiste høsten 1827 er ikke klarlagt, men hadde etter min oppfatning sannsynligvis med økonomiske forhold å gjøre. Det siste året var han ikke lenger anfører for det dramatiske orkester (se kap. 10). Dermed var den faste inntekten betydelig redusert. Oversikten over harmonistenes orkester høsten 1827 viser dessuten at han ikke var engasjert for en ny sesong. Om han ble oppsagt eller sluttet etter eget ønske er uvisst. Mye tyder imidlertid på at musikken ikke lenger sto like høyt i kurs i selskapet, og at det på denne tiden var nede i en bølgedal.

Hvad det harmoniske Selskab angaaer, da kan derom ei siges stort. Med Stormskridt synes det at ile sin Undergang i Møde, de contributorendes Antal formindskes aarlig, og hvorledes kan det vel være andet, naar man kaster et Blik paa hvad dette Selskab har været og hvad det nu er.⁹⁵

Det kan også av den grunn ha blitt mindre attraktivt for ham å bli boende i byen. Petersens påstand om at han reiste plutselig midt i sesongen i sjalusi overfor Ole Bull som spilte Paganini fra bladet, er mer enn tvilsom.⁹⁶ Men at Lundholm så på Bull som en rival, er blitt hevdet av flere. Muligens kan denne oppfatningen tilbakeføres til Christie:

Fra nu av [etter å ha blitt Lundholms elev] steg han meget hurtig og var endog istand til at gjøre Lundholm skinsyg. Paganinis Kapricer vare snart ikke længer uforsøgte af ham, og maaskee var Bulls Konstfærdighed og den Opmærksomhed, man maatte skjænke ham, en af de Grunde, der bevægede Lundholm, som her ingen Rival vilde taale, til at forlade Bergen.⁹⁷

91. Mosby 1945, s. 98 og 391.

92. Jeg har ikke funnet opplysninger om ham i noe oppslagsverk.

93. UBB. Ms. 527a, [s. 159].

94. Norlind 1925, s. 7.

95. BA. 25.08.1827.

96. Jf. Petersen 1901, s. 105.

97. *Skilling-Magazin*, 30.01.1836, nr. 38, s. 307–310. Gjengitt i Herresthal 2000, “Ole Bull og Bergen i 1820-årene”, s. 90/91.

Episoden mellom Bull og Lundholm fikk ifølge Herresthal mange varianter i senere bullbiografier. Uansett omstendighetene omkring Lundholms avreise fra byen: Herrestahl har fremsatt den tanken at Bull fra sin tidligste ungdom hadde en sterk trang til å være best, og at det kanskje var han selv som var sjalu. Hvis dette var tilfelle, kan det ha vært Bull som forårsaket myten om den sjalu lærer som forlot Bergen i all hast høsten 1827.⁹⁸

Lundholm reiste før sesongstart. Tidspunktet for avreisen kan det ikke være tvil om (jf. fotnote 90). I begynnelsen av november kom et anonymt innlegg i Adresseavisen som tydelig viste at han var høyt ansett i Bergen. Innsenderen hadde lest i Morgenbladet om hans ankomst til Christiania og sett annonse for den konserten han aktet å gi der:

Med Længsel ventede jeg at erfare, at denne Kunstner [...] havde befæsted den fordeeltige Mening, man her havde om hans Spil, og som, efter hvad hans Venner her vare overtjede om, endnu i langt høiere Grad næredes af Hovedstadens mere dannede og musikelskende Publicum.

I Bergen gikk det imidlertid rykte om at konserten han hadde gitt i Christiania hadde hatt så lite publikum at den gikk med underskudd, og innsenderen undret seg:

1. Var Hr. Lundholm virkelig saadan udmærket duelig Mand, at han, ogsaa udenfor Bergen, kunde ansees for hvad hans, ved hans Afreise herfra, dybt nedbøiede Venner antog?
2. Findes der i Christiania et større Antal Musikelskere end i det, efter hvad jeg hører, for Kunst-sands aldeles blottede Bergen?
3. Er det et Beviis for en Tonekunstners Duelighed, at han har mange Tilhørere, eller bør saadant henregnes til Ære for Disses uddannede Sands for det Skjønne?
4. Havde ikke Hr. Lundholm altid et stort Antal Tilhørere, for ikke at sige Tilbedere, saa ofte han traadte frem her i Byen?⁹⁹

Det virker som om Lundholm hadde hatt et stort publikum i Bergen, og at mange beklaget hans beslutning om å forlate byen, men kanskje ble man i tvil om hans kunstneriske nivå når hovedstaden satte så liten pris på hans musikalske prestasjoner.

Ferdinand Giovanni Schediwy, Johann Schlossbauer og Joseph Panny

Hvem som var konsertmester i slutten av 1820-årene og begynnelsen av 1830-årene er mer usikkert, bl.a. fordi protokollen har svært sparsomme opplysninger om denne tiden. Bøhmeren Ferdinand Giovanni Schediwy overtok etter Lundholm. Da han ble ansatt, hadde han vært det dramatiske orkestrets anfører siden høsten 1826, da han kom til byen (se kap. 10). Mosby skriver at han "hadde stillingen som dirigent i *Harmonien* fra 18. november 1827 til selskapet sygnet hen i firtiårene".¹⁰⁰ For det første er tiltredelsesdatoen feil. Avtalen med Schediwy må

98. Herresthal og flere andre har påvist at Ole Bull satte sin tidligere lærer høyt og at det ikke var motsetninger mellom de to.

99. BA. 07.11. 1827.

100. Mosby 1945, s. 99.

ha vært inngått tidligere, for 6. oktober sto han oppført som anfører i protokollens liste over orkestermedlemmer (se ovenfor). Betegnelsen “dirigent” er også misvisende av årsaker som er redegjort for tidligere, og dessuten opphørte konsertene i slutten av 1830-årene.¹⁰¹ Schediwy var heller ikke den eneste konsertmesteren i disse årene (se nedenfor).

Selv om han var en jevnt god fiolinist, utmerket han seg i liten grad som solist ved selskapskonserter, høsten 1827 ikke i det hele tatt. Derimot slapp Ole Bull til kanskje mer enn noensinne. Han var solist ved hele fire av høstens seks konserter (se kap. 11).¹⁰²

Schediwy overtok på et vanskelig tidspunkt. Interessen for den musikalske aktiviteten så ut til å være synkende, noe som også var tydelig da han et par år senere, i oktober 1829, ble engasjert som sanginstruktør:

For at søge at forskaffe Concerten mere Interesse var directionen bleven [enig] om at søge at træffe et Arrangement med H Schediwy, som Instructeur af SangMusicen, hvorfor man kunde tilstaae ham 50 Spds Løn for et Aar tilligemed en Benefice Concert, paa hvilke Betingelser H Schediwy efter derom oprettet Contract, har paataget sig denne Post i Selskabet.¹⁰³

Sannsynligvis hadde han tidligere hatt ansvar både for instrumental- og vokalmusikken. Nå ble imidlertid funksjonene delt, for i protokollens oversikt over orkestermedlemmer høsten 1829 sto stadsmusikant Schlossbauer oppført som konsertmester. Kontrakten er ikke gjengitt i protokollen, men anbefalingen fra det harmoniske selskaps direksjon da han søkte stadsmusikantembetet i mai samme år, viser at han var engasjert som orkesteranfører (jf. kap. 7, s. 260). Avtalen med Schlossbauer kan også ha vært inngått allerede høsten 1828. Han var utvilsomt en bedre fiolinist enn Schediwy, som omkring 1830 ser ut til å ha vært mer interessert i vokalmusikk og sangundervisning enn instrumentalmusikk. Blant annet anbefalte han i Adresseavisen i 1829 sin påtenkte “Syngeskole” (jf. også kap. 7, s. 283).¹⁰⁴ Schlossbauer var dessuten oftere enn Schediwy instrumentalsolist ved selskapskonserter, slik konsertmesteren vanligvis hadde vært tidligere. Da det dramatiske orkester ble oppløst i 1834, sendte de to en felles søknad om å anføre det nye teaterorkestret, Schediwy ved syngestykker, Schlossbauer ved andre forestillinger, og dette ble vedtatt (se kap. 10). De to hadde delt oppgaver mellom seg tidligere.

101. Den siste fullstendige sesongen var 1835/36. De følgende årene ble det arrangert sporadiske konserter, den siste 20. november 1838, jf. Berg og Mosby 1945, s. 397. Avtalen med Schediwy kan ha vært inngått i slutten av september. På plakat og i annonse i BA 19.09.1827 for konsert 23.09.1827 underskrev han seg som “Orchesteranfører ved det dramatiske Selskab i Bergen”, se kap. 11, s. 466.

102. Mosby har også oppgitt at han var solist 3. oktober 1827, og Herresthal gjentar dette, men som vist ovenfor angående Lundholms avreise, fant ikke denne konserten sted. Jf. Berg og Mosby 1945, s. 391 og Herresthal 2000, “Ole Bull og Bergen i 1820-årene”, s. 92.

103. UBB. Ms. 527a, [s. 173].

104. BA. Nr. 35, 1827, gjengitt i Albrechtson: *Musikalsk Veiviser*. Ms. 642, s. 63.

Vanligvis hadde det harmoniske og dramatiske orkester hatt samme konsertmester. Den nye ordningen kan til å begynne med ha vart i to eller tre sesonger. Hverken Adolph Berg eller Mosby har nevnt at Schediwy var sanginstruktør og Schlossbauer konsertmester sesongen 1829/30.¹⁰⁵ De har heller ikke nevnt at den østerrikske fiolinisten Joseph Panny (1794–1838) ble anfører både for det harmoniske og det dramatiske orkester i 1831/32 (se kap. 10). Han fungerte kun én sesong.¹⁰⁶ Hvem som var engasjert videre utover i 1830-årene er noe usikkert, fordi protokollen har så få opplysninger (se nedenfor). Etter min oppfatning finnes det to muligheter: 1) at Schlossbauer var konsertmester og Schediwy sanginstruktør (det betydde i så fall at de ledet hvert sitt orkester, Schlossbauer det harmoniske og Schediwy det dramatiske), 2) at Schediwy var både konsertmester og sanginstruktør i begge selskap. Det faktum at Schlossbauer sesongen 1832/33 arrangerte en konkurrerende konsertserie taler kanskje for at det andre alternativet er mest sannsynlig (se kap. 7, s. 284). Han ville muligens ikke ha konkurrert med det selskapet hvor han selv var ansatt, men dette er ikke mulig å si med sikkerhet.

Herresthal skriver for øvrig at Ole Bull, da han var tilbake i hjembyen høsten 1830, håpet å kunne overta som anfører for harmonistenes orkester, men at dette strandet “på en strid om avlønning og rollefordeling mellom ham og Ferdinand G. Schediwy, som bergenserne ikke uten videre ville fjerne fra anførerplassen”, og som endte med at Bull “skuffet og sint forlot Bergen for å studere i Paris”.¹⁰⁷ Omtalen i *Skilling-Magazin* i 1836 er ikke nådig, hverken av det harmoniske selskap, selskapets anfører eller behandlingen av Bull:

Ogsaa han maatte erfare, at Fødestedet mindst veed at vurdere Ens Værd. Bergen *havde* levet et musikalsk Liv – det var endt; Lundholm reiste, og med ham døde næsten Alt for Musiken; kun svagt ulmede end de sidste Livsfunker, og Harmonien var sin død nær – endnu kjæmper den i Dødskampen, men snart er den vel udstridt. Bergen var kold for sin Søns Kunst, en Tydsk Bue slæbedes over de matte Strænge – og deres Toner *vare – ere nok* for det Bergenske Musikselskab. Bull stod i Skyggen for den Tydske Kunstner, og medens man endnu havde Smag nok til at lytte til den rene Englerøst, hvormed Bulls Violin taled, end til den Andens hæse, falske Qvækken, vare de formeget gjennemfrosne i deres prosaiske Livs Vinter til ganske at gjennemglødes af hans Kunsts Sol. De Faa, der vidste at vurdere hans Værd, formaaede ikke at gjøre deres Stemme gjældende – Bull sattes tilbage, og saaret ved den Behandling, han fandt, i Bevidstheden om sit Værd og sin Længsel efter at iile et større Liv imøde, forlod han Sommeren 1831 Bergen og reiste til Paris.¹⁰⁸

105. Omtale av Schlossbauer i BA i juni 1830 viser at han var konsertmester på dette tidspunktet (se kap. 7, s. 283). Mosby har for øvrig skrevet at Schediwy fikk en ekstrabetaling på 50 spd. for å ta seg av sangmusikken som instruktør da han ble ansatt i 1827 (jf. s. 149), men beløpet er ikke omtalt som ekstrabetaling i protokollen.

106. Mell, 28.01.2004.

107. Herresthal 2000, “Ole Bull og Bergen i 1820-årene”, s. 93 og “Ferdinand Schediwy og tsjekkere i norsk musikkliv”, s. 45. Opplysningen er basert både på Bulls første biografi av Morand, som ble utgitt i Paris i 1835, og på den første norske biografien i *Skilling-Magazin* i 1836. Den siste var egentlig skrevet av broren Edvard Bull, men vennen Johan Koren Christie står som forfatter.

108. *Skilling-Magazin*, 30.01.1836. Nr. 38, s. 307–310. Gjengitt i Herresthal 2000, “Ole Bull og Bergen i 1820-årene”, s. 93.

Med utgangspunkt i beskrivelsen ovenfor er det ikke sikkert at “den tyske kunstner” var Schediwy. Det *kan* ha dreid seg om Schlossbauer. (Kunstnerens navn ser heller ikke ut til å være nevnt hos Morand). Uansett var den negative karakteristikken av selskapets konsertmester urettferdig. Selv om ingen av dem hadde Bulls talent, var både Schediwy og Schlossbauer habile fiolinister, og Schediwy hadde i hvert fall en breddekompetanse som Bull på dette tidspunktet ikke var i besittelse av. På den annen side stemmer det dårlig med tidligere praksis at selskapet ikke visste å sette pris på et stort fiolintalent, men det mangler kilder som kan belyse hvorledes forholdene egentlig var, både i denne saken og videre utover i 1830-årene.

Sett under ett viser konsertmestrene fra århundreskiftet og frem til ca. 1830 trekk som var karakteristisk for europeisk musikkliv generelt i første del av 1800-tallet, særlig dreiningen fra den allsidige konsertmester som også komponerte til den høyt spesialiserte virtuos. Rødder representerte det gamle håndverkeridealet. Paulson, Lundholm og Schlossbauer var virtuoser, den første mer allsidig enn de siste, fordi han også optrådte som sanger, og han komponerte. Men kombinasjonen av utøver og komponist var fremdeles vanlig. Både Panny og Schediwy var eksempler på dette. Sistnevnte optrådte også som sanger. Paulson, Lundholm og Schlossbauer kom til byen som reisende konsertgivere, og de dro etter kortere eller lengre tid. Schediwy var et unntak. Han kom fordi han hadde fått ansettelse i det dramatiske orkester, og han ble boende i byen resten av livet. Også Panny ble trolig engasjert i utlandet. Paulson og Lundholm var nordiske, men utdannet innenfor den franske fiolinskole. Schediwy, Schlossbauer og Panny tilhørte en tysk-østerriksk-bøhmisk musikertradisjon. Samtlige unntatt Rødder var utlendinger. Byen hadde fremdeles ikke gode nok fiolinister til å kunne forsyne orkestret med anførerere. Ole Bull reiste til Christiania for å studere teologi. Det virker imidlertid som om harmonistene var raske til å “kapre” dyktige fiolinister som besøkte Bergen, og disse var på sin side interessert i faste inntekter. Orkestret kunne ikke ha klart seg uten dem, og byens amatørmusikere ville hatt langt dårligere opplæringsmuligheter. Hva et talent som Ole Bull ville ha drevet det til uten lærere av Paulsons og Lundholms format, er et åpent spørsmål.

Komposisjoner

Komposisjon var et naturlig ledd i datidens musikerutdanning. Flere av det harmoniske og dramatiske orkesters konsertmestre komponerte, i hvert fall Paulson, Panny og Schediwy. Det er ikke mulig å få noen fullstendig oversikt over hva de skrev, og lite av musikken er trykt. I 1811 annonserte domorganist Tellefsen komposisjoner av Paulson trykt på Roveruds forlag til salg i Trondhjems Adresseavis.¹⁰⁹ Disse har det har ikke lyktes å finne. Han fremførte egen mu-

109. Se Albrechtson: *Musikalsk Veiviser*. Ms. 636, s. 65. Se også om musikk av Paulson i kap. 8, s. 318.

sikk på konserter, bl.a. en fiolinkonsert. (Se også om musikk av Paulson i kap. 8, s. 461.) Noen av Pannys verker ble trykt i Bergen, bl.a. *Vikingebalk*, som i *Norges musikkhistorie* blir regnet for å være den første trykte mannskornote i Norge.¹¹⁰ Flere av Schediwys komposisjoner er kjent, enkelte kun av omtale, men en del finnes i manuskript, og noen ganske få er trykt. Flere komposisjoner eller arrangementer stammer fra tiden etter 1833, bl.a. det meste av teatermusikken, som befinner seg i manuskript ved TA, UiB. Nedenfor følger en oversikt over de verkerne jeg har kjennskap til fra han kom til Bergen i 1826 og til han sluttet som anfører for det dramatiske orkester i 1834 (se kap. 10):

Polonese for fløyte (1827), potpourri over bøhmiske folkesanger for fiolin (1828), sang til kongens fødselsdag (1828 og 1829, muligens også 1831), samt kantate til kongens fødselsdag (1830). I 1827 annonserte Prahl i Adresseavisen “Storvals for Piano” av Schediwy, og i 1828 tre valser for piano. I 1829 ble et fiolinpotpourri spilt ved *Harmoniens* konsert 17. mars. Den 29. desember samme år ble tema med variasjoner for to fløyter fremført i *Harmonien*. I 1832 hadde han skrevet (eller arrangert) musikken til teaterstykket *Møllen ved St. Aldervon*.¹¹¹ Dessuten ble en duett og kor for mannsstemmer fremført i *Harmonien* 6. november samme år, pluss at en arie for gitar, fiolin og fløyte ble spilt 27. januar ved teaterdirektør Olsens markering av kongens fødselsdag. Jeg har ikke funnet noen av disse komposisjonene.

Andre lønnede musikere

Et interessant spørsmål er om andelen av engasjerte musikere økte i perioden, eller om forholdet mellom profesjonelle og amatører i all hovedsak var som før. Opplysninger om engasjerte musikere ble svært sporadisk angitt i protokollen. I perioden 1801–05 inkluderte avtalen med Rødder 3 av hans musikere (ingen navn angitt). Ved generalforsamlingen etter hans død i november 1806 ble det som nevnt i kap. 7 inngått avtale med Rødders svenner Gottfried Pheiler, Niels Erichsen og Martinus Erichsen om medvirkning ved konserter og prøver i løpet av vintren og 4 rdlr. lønn til hver. Herresthal skriver for øvrig at Niels Erichsen sammen med sin bror “Marthinius Erichsen” var en av de fem lønnede profesjonelle musikerne i det harmoniske selskap.¹¹² Antallet lønnede musikere var imidlertid ikke helt fast, men varierte noe over tid. Mens Rødder fremdeles medvirket, og etter at Paulson ble engasjert, var det fem. Etter Rødders død var det fire. Antagelig ble det fem etter Perschys ankomst. Høsten 1816 var det syv:

Poulsen 160 Specier foruden Benefice

110. Vollsnes 2000, s. 44.

111. BA nr. 91, 1827 og nr. 31, 1828, jf. Albrechtson: *Musikalsk Veiviser*. Ms. 642, s. 61–63 og 69.

112. Herresthal 2000, “Ole Bull og Bergen i 1820-årene”, s. 87.

Perschy	20 Species [sic]
Vedeler	10 Species [trolig feilskrift for Feiler eller Pheiler]
Bagge	8 Species
Grøndahl	8 Sp
2de Trompetere tilsammen	12 Species ¹¹³

Høsten 1818 ble Perschy, Pheiler, Bakke og Grøndahl engasjert i tillegg til Paulson, med samme lønn som i 1816, dessuten Starrefossen, med 8 spd., dvs seks lønnede musikere i alt. De samme ble ansatt høsten 1819, men Bakke, Grøndahl og Starrefossen fikk nå lønnsforhøyelse til 10 spd., samme beløp som Pheiler. Av orkesteroversikten i 1827 fremgår det at fem musikere var engasjert i tillegg til anføreren, dvs. seks i alt. Av disse var Pheiler stadsmusikantens svenn, de øvrige var militærmusikere. Den siste gruppen ble i økende grad engasjert utover på 1800-tallet. Alt i alt synes det rimelig å konkludere med at antallet lønnede musikere holdt seg noenlunde stabilt omkring fem-seks personer, hvorav militærmusikerne etter hvert utgjorde den viktigste gruppen. Andelen kjennere i orkestret var relativt sett større før 1809 enn senere.

Selskapets musikalier

Til tross for at lovene av 1810 påla sekretæren å utarbeide årlige oversikter over selskapets musikalier, finnes kun én slik oversikt i protokollen for perioden 1801–30. Den stammer fra slutten av 1813 og er gjengitt i Berg og Mosby (s. 109–117).¹¹⁴ Oversikten er delt inn i to større avsnitt: gamle og nye musikalier.

Ifølge Mosby besto samlingen av 1813 av 264 symfonier, 53 Ouverturner, 74 enkelte soloer, duoer eller trioer, 112 kvartetter, kvintetter og septetter, og 61 “syngenumre”. Den inneholdt imidlertid også 11 konserter og 18 “Symphonies concertantes”. Noe var anskaffet senere: 2 symfonier og 6 Ouverturner i 1815 (årstallet er avmerket i protokollen), og én symfoni (B. 43) i 1818 eller 1819, muligens også senere. Tilsammen blir dette 267 symfonier. De 5 siste Ouverturene (nr. 49–53), den siste symfonien (B 59), noe vokalmusikk og sinfonia concertante nr. 17

113. UBB. Ms. 527a, [s. 124].

114. Listen i Berg og Mosby (heretter kalt BM) inneholder dessverre flere feil. Det vil føre for langt å korrigere alle, men noen eksempler kan gis. Nr. 15–17 i BM s. 109 mangler komponistnavn (Abel); korrekt komponistnavn for nr. 18 er Demachi (1732–91), ikke Demanchi (jf. UBB. Ms. 527a, [s. 114]); nr. 27 (BM s. 110) skal være Baumberg (fødsels- og dødsår ukjent), og ikke Raumberg (ibid., [s. 116]); i listen over kammermusikk i BM s. 110 står det for nr. 6 “Qvatuors nr. 6”, i protokollen står det “Quartetto” (jf. ibid., [s. 114]); på nr. 19 står det “Reinards: 3 Qvatuors op. 2”, men navnet mangler på grunn av brannskaden, og antallet skal være 6 kvartetter op. 2 (jf. ibid., [s. 114/115]); på side 111 i BM er navnene til nr. 3 (“Rinazzi”), nr. 11 (“Martini”) og nr. 16 (“Kløffer”) feilstavinger for protokollens “Finazzi”, “Martino” og “Kløffler” (jf. ibid., [s. 115]); etc. “Martino” kan ha vært Sammartini (1695–1750). Navnet ble skrevet på mange forskjellige måter, jf. Curgin, 05.12.2005. Han publiserte mange Ouverturner som kan ha blitt kalt symfonier.

er oppført lenger bak i protokollen (mellom referater fra oktober 1818 og september 1819) og kan være innført i 1818 eller 1819, evt. senere. Den ene ouverturen (Webers *Der Freischütz*) ble ikke trykt før i 1821. Listen over gamle musikalier inneholdt svært mange av verkene fra 1792 (se kap. 4). Den omfattet bl.a. 159 symfonier, mange i samlinger på seks av de enkelte komponister. Av de 108 “nye” symfoniene var ingen utgitt i samlinger på seks, noen ganske få i grupper på to eller tre, men de aller fleste var enkeltstående verk. Dette var også uttrykk for en ny estetikk og et annet verkbegrep enn i tiden før 1792.

Mosby har redegjort for hvorledes han i 1944 fant deler av samlingen fra 1813 på loftet i *Den Nationale Scene*. Det gjaldt alle såkalte A- og B-symfonier og ouverturene.¹¹⁵ Dette materialet ble deponert til UBB av “Musikselskabet *Harmonien*” i 1951. Notene befinner seg fremdeles der som depositum og er derfor ikke katalogisert (Depositum nr. 5, 1951), men de har nå fått en mer omfattende foreløpig registrering enn tidligere. Samlingen består stort sett av innbundne bind av symfonier (8 “Samlinger”) og ouverturer (5 “Samlinger”). Materialet omfatter kun stemmer. Partitur var unødvendig siden orkestret ikke hadde dirigent. Jeg har gått gjennom notene og funnet alle A- og B-symfonier og alle ouverturer unntatt en symfoni av Fodor (A. nr. 41).¹¹⁶ De aller fleste stemmer er i behold. Mange av verkene har givernes navn påskrevet. Samlingen inneholder også symfonier og ouverturer som ikke er omtalt i protokollen, og som antagelig ble kjøpt inn i 1820-årene. Mesteparten av materialet bærer preg av å være brukt, og noe er ganske slitt.

Andre deler av notene som tilhørte selskapet i 1813 (bl.a. kammermusikk og vokalmusikk), inkludert den eldste delen av samlingen, er aldri blitt funnet. Ett bind av materialet i UBB har tilhørt det dramatiske selskap og ble ført inn i dette selskaps protokoll i 1825 og 1827.¹¹⁷ Det dreier seg om “6te. Sinfonier, Ouverturen, & 1ste Samling”. Bindet inneholder 4 haydnsymfonier (nr. 95, 96, 98 og 103) og 2 mozartsymfonier (K. 297 og haffnerserenaden) som Mosby ikke fant i fortegnelsen av 1813, men dette stemte likevel, for notene var ikke det harmoniske selskaps eiendom.¹¹⁸

115. Mosby 1945, s. 119.

116. Trolig Charles Fodor (ca. 1754–99), som arrangerte symfonier av Haydn og Pleyel, jf. Eitner 1959, bind 4, s. 10.

117. TA. UiB. Ms. 220a/1, s. 460–462 og s. 544–546. Se også kap. 10, s. 436.

118. Mosby 1945, s. 121 og 123.

Det høye antallet symfonier viser at sjangren i hvert fall inntil 1813 sto svært sterkt i selskapet. Hvilken posisjon den hadde i årene deretter vil bli behandlet i kap. 11. Andelen Ouverturner var relativt stor tatt i betraktning at dette var en ny sjanger som ikke fantes i det hele tatt i musikalsamlingen av 1792. Tallet på nye solokonsertter (11) var ganske beskjedent og besto for det aller meste av fløytekonsertter, av Sallantin (Antoine, 1754–1813), “Mezzer”, Eichner og Pleyel.¹¹⁹ Dette må ha betydd at konsertmesteren holdt fiolinkonsertter selv. Avisannonser for offentlige konsertter gitt av Paulson fra århundreskiftet til 1813 viser at han hadde en rekke fiolinkonsertter på repertoaret (se kap. 11). Selskapets lille samling av fiolinkonsertter omfattet verker av Sirmen (Maddalena, 1745–1818), Lafont (1781–1839) og Habeneck (1781–1849), dessuten en bratsjkonsert av Bréval (1753–1823).¹²⁰

“Sinfonia concertante” var også en ny sjanger siden 1792. I protokollens oversikt var den oppført med 16 nummer og 18 komposisjoner, av komponister som Reicha (Antoine, 1770–1836), Haydn, Pleyel, Gyrowetz (1763–1850), Pichl, Eler (1764–1821), Neukomm (1778–1858), svensk-finske Crusell (1775–1838) og Küffner (1776–1856). En komposisjon av Lemming ble føyd til i protokollen på et noe senere tidspunkt, men kan knapt sies å tilhøre denne sjangren. Mange av verkene hadde betegnelsen serenade (av Pleyel, Gyrowetz, Pichl og Küffner), andre ble kalt “divertissement” (av Pleyel) og “fantasi” (av Neukomm).

Andelen kammermusikk var betydelig større enn i 1792, men fremdeles liten sammelignet med symfonier og Ouverturner. Dette hadde sammenheng med lovenes bestemmelse om at det kun skulle gjøres innkjøp av musikk for hele orkestret, noe som trolig også var blitt praktisert tidligere, jf. konvensjonen av 1769, som fastsatte at nye medlemmer helst burde bidra med symfonier. Av nye kvartetter og kvintetter i samlingen av 1813 finnes 19 nummer, hvorav 2 er overstrøket (6 kvartetter av Krommer, 1759–1831). De øvrige var 21 kvartetter og 1 kvintett av Pleyel, 7 kvartetter av Haydn, 3 kvartetter og 1 kvintett av Mozart, 3 kvartetter av Pichl, 2 kvintetter av Hoffmeister (1754–1812), 1 eller flere kvartetter av Giornovich (1747–1804), 1 trio av Schindlöcker (1753–1827) og divertissement av Uber (1746–1812). Dette viser at strykekvartetten hadde befestet sin posisjon som den mest sentrale kammermusikalske sjanger, og de mange verkene av Pleyel at hans musikk sannsynligvis ble svært mye spilt.

119. Sallantin publiserte én fløytekonsert (1797), jf. Eitner 1959, bind 8, s. 400. “Mezzer” var antagelig Georg Metzger (1746–93), som også skrev én fløytekonsert, jf. *ibid.*, bind 6, s. 455/456. Eichner skrev 3 omkring 1763, jf. Reissinger, 05.12.2005. Pleyel hadde ingen solokonsert for fløyte, derimot 3 “Trio concert” for fløyte, fiolin og cello, op. 73, jf. Eitner 1959, bind 7, s. 480.

120. Sirmen publiserte 6 fiolinkonsertter i 1772–3 som ble mye spilt, jf. Arnold, 05.12.2004. Lafont skrev 7 fiolinkonsertter og Habeneck 2, jf. Schwarz, 05.12.2004 og MacDonald, 05.12.2004. Bratsjkonserten av Bréval må ha vært et arrangement. Det finnes ingen slik konsert i verklisten, hverken i *Grove Music Online* eller Eitner.

Mosby ga ingen grundig analyse av samlingen med den begrunnelse at det ble for omstendelig. Imidlertid valgte han å regne opp alle Haydn-, Mozart- og Beethoven-verker og identifiserte dem på bakgrunn av utgiver, opusnummer og andre tilgjengelige opplysninger. Det dreide seg om 30 ulike symfonier av Haydn, 11 av Mozart og 3 av Beethoven (1770–1827), dessuten 6 ouverturer av Mozart og 2 av Beethoven. Vektleggingen av de tre wienerklassikerne viser tydelig deres kanoniserte status. De ble betraktet som samlingens estetisk mest verdifulle komponister fordi de i hadde overlevd i konsertrepertoaret, mens de fleste andre var forsvunnet fra programmene. De forsvundne ble betraktet som estetisk mindreverdige ut fra tankegangen at bare kvalitet tåler tidens tann. I nyere tid har bevissthet om det historisk betingede ved 1700- og 1800-tallets konsertkanon ført til ny interesse for den musikken som ikke har vært innlemmet i kanon.¹²¹ Repertoaret bør vurderes på bakgrunn av de estetiske idealer som var rådende da musikken ble skrevet. Det gjelder alle komponister, ikke bare de tre store wienerklassikerne. Idealet på slutten av 1700- og begynnelsen av 1800-tallet var samtidsmusikk. Derfor var det hverken oppsiktsvekkende eller merkverdig at selskapet anskaffet verker av Haydn, Mozart, Beethoven og andre av datidens komponister kort tid etter at de var publisert.

Den enkeltkomponist med suverent flest symfonier i samlingen var Haydn (30 i alt).¹²² Disse var sannsynligvis også de mest spilte. I den neste gruppen kom Pleyel og Mozart, med henholdsvis 13 og 11 symfonier.¹²³ Verker av disse tre (54) utgjorde en gruppe for seg og omfattet halvparten av de nye symfoniene. Dette viser at Haydn og Mozart allerede før 1813 sannsynligvis hadde status som kanonisert. Spørsmålet er om den store andelen symfonier av disse tre komponistene gjenspeilet seg i konsertrepertoaret, og hvordan de fordelte seg gjennom årene. Jeg kommer tilbake til dette i kap. 11. Tiden før 1812 kan man under ingen omstendigheter si noe sikkert om, fordi programmene ikke ble annonsert.

Resten av symfoniene omfattet 6 av Gyrowetz, 5 av Rosetti, 4 av Wranitzky (1756–1808), 4 av Kospoth (1753–1817), 3 av Beethoven (nummer 1, 2 og 5), og 2 hver av André, Neubauer (1760–95), Eberl, Weyse (1774–1842), Woelfl og A. Romberg. I tillegg kom en rekke kompo-

121. I de senere år er det publisert CD-innspillinger av flere av disse komponistenes symfonier. Chandos har f.eks. gitt ut en serie med musikk av *Contemporaries of Mozart*. Flere verker av komponistene fra musikalieoversiktene i 1792 og 1813 inngår i denne serien, bl.a. symfoni op. 40 av Krommer, som var i selskapets eie i 1813, forært av Ole Bulls onkel, Jens Munthe Geelmuyden.

122. De 30 symfoniene var (med moderne nummerering): nr. 18, 42, 51, 53, 56, 61, 63, 65, 69, 70, 71, 75, 76, 77, 78, 84, 86, 88, 89, 90, 92 (Oxford), 93, 94 (paukeslag), 97, 99, 100 (Militær), 101 (Uret), 102, 104 (London), og De syv ord. Sene verk utgjorde hovedtyngden. Jf. UBB. Depositum nr. 5, 1951 og Mosby 1945, s. 120/121.

123. Også mozartsymfoniene besto for en stor del av sene verker: nr. 22, 27, 29, 30, 34, 35 (Haffner), 36 (Linz), 38, 39, 40 og 41. Jf. UBB. Depositum nr. 5, 1951 og *ibid.*, s. 123.

nister med ett enkelt verk. Sentraleuropeiske komponister var dominerende (østerrikske, tyske, tjekkkiske) med franske Pleyel som et viktig unntak.

Når det gjaldt ouverturene, var ingen enkelt komponist like dominerende som Haydn for symfoniens vedkommende. Mozart toppet med 6 (ouverturene til de sene, store operaene).¹²⁴ Deretter fulgte Kunzen, Winter (1754–1825), Paer, Méhul (1763–1817) og B. Romberg med 4 hver, dessuten Beethoven,¹²⁵ Weber (trolig Bernard A., 1764–1821), Boieldieu, A. Romberg, Spontini (1774–1851) og Poissl (1783–1865) med 2 hver. De fleste ouverturene var av tyske og østerrikske komponister, men franske og italienske utgjorde også en betydelig andel.

Flere av symfoniene og ouverturene i den deponerte samlingen ved UBB har givernes navnetrekk påskrevet. Böschen toppet listen med 16 verk, deriblant svært mange haydnsymfonier. Fridrich Meyer sto som giver av 7 verk, Wollert Konow av 6 og Dischingtun av 5. Flere andre hadde gitt ett eller noen få verk, deriblant Bohr og Niels Erichsen. To haydnsymfonier var påført “offereret af Fasting og Dynner” (A nr. 15 og 16). Dette var bemerkelsesverdig, fordi Fasting døde julen 1791, før forrige musikalieoversikt (april 1792), og ingen av de to symfoniene var innlemmet i denne samlingen, men de kan ha blitt gitt av Dynner på et senere tidspunkt.

Vokalmusikken utgjorde 61 nummer, mot 24 i 1792. Kunzen var representert med hele 13 stykker, for det meste korsatser (enkeltstykker) fra syngespill som *Erik Eiegod*, *Europolis*, og *Hjemkomsten*, dessuten *Skapningens halleluja*, sørgekor og andre enkeltstående satser. Sarti var oppført med 6 nummer (arier), og Schulz (1757–1800) med 5, deriblant *Foraarsang* til tekst av Thaarup, 3 korsatser (bl.a. fra syngespillet *Høstgildet*) og en arie. Disse tre komponistene var alle i perioder ansatt ved det kongelige teater i København. Med den danske innflytter Bohr som instruktør for “syngemusikken” var det kanskje naturlig at danske komponister var sterkt representert. Andre vokalkomponister var Mozart (arie fra *Don Juan* og en tersett, kanskje fra *Tryllefloyten*, muligens tre arier til (opplysning om komponist mangler i protokollen på grunn av brannskaden), Cimarosa (to arier), Scheibe (pasjonsatorium med partitur, og hymne til tekst av Thaarup), Pergolesi (*Stabat mater* og *Salve regina*), Winter (*Die Musik* og *Das Waldhorn*), Paer (to arier og en duett) foruten B. og A. Romberg (4 stykker tilsammen).

For orkestermusikken gir de nye symfoniene og ouverturene en viss pekepinn om hvilke komponister og verk som ble spilt i selskapet i tiden fra århundreskiftet (ca.) og frem til 1813, evt. noe lenger, men bare omtrentlig, siden programmene kun er kjent fra 1812. For konserter,

124. *Figaros bryllup*, *Tryllefloyten*, *Der Schauspieldirector*, *Don Juan*, *Cosi fan tutte* og *Idomeneo*. Jf. Depositum nr. 5, 1951. UBB.

125. De to var ouverture til *Coriolan* og *Egmont*. Disse sto i oversikten av 1813. I notesamlingen ved UBB finnes dessuten ouverturen fra scenemusikken til *Die Ruinen von Athen* og ouverturen fra ballettmusikken til *Die Geschöpfe des Prometheus*, som begge er kommet til senere. Jf. *ibid*.

“symphonies concertantes”, kammermusikk og vokalmusikk er dette langt mer problematisk, fordi de fleste utøverne brukte egne noter.

Harmonistenes gamle noter burde ha vært gjenstand for grundigere analyser, men de ble funnet først sent i arbeidet, og etter lang tids leting og flere henvendelser til UBB. Mer omfattende arbeid med samlingen vil i denne omgang måtte utstå til en annen anledning.

Drift

Som nevnt innledningsvis i avsnittet om reorganiseringen i 1809 var oppslutningen om akademiet den første tiden etter århundreskiftet nede i en bølgedal. Referatene fra de årlige generalforsamlinger viser at det bare så vidt var mulig å holde driften i gang. Utgiftene var forutsigbare: Konsertmesteren 50 rdlr., husleie 50 rdlr. samt tre svenner og brensel 24 rdlr. Inntektene derimot var avhengig av antall interessenter. Eksempelvis hadde det høsten 1801 meldt seg noen og tredve, nok til at man “troede dermed nogenlunde at kunne bestride Udgivterne”, og det ble besluttet “at fremholde Concerten ogsaa denne Vinter”.¹²⁶ Høsten 1803 ble 38 regnet som mer enn tilstrekkelig, men marginene var små. Året etter håpet man med 33 påmeldte at flere ville komme til etter hvert. I 1805 var antallet omtrent det samme. I 1806 ble høstens samling holdt så sent som 5. november, og bare 25 interessenter hadde meldt seg. Både det sene tidspunktet og det lave antallet tydet på problemer, “men i Haab om, som sædvanlig, at faae fleres Paategninger naar man først havde gjort Begyndelse med Konsert, besluttede man imorgenaften at opføre den første for denne Vinter”.¹²⁷ Bohrs beskrivelse av tiden før reorganiseringen i 1809 tyder imidlertid på at konsertene ikke kom i gang i det hele tatt denne høsten (jf. s. 330).

Det nye selskapet må imidlertid ha tilfredsstilt et følt savn i byen. En offiser i den dansk-norske flåte, Hans Birch Dahlerup, tilbrakte vinteren 1809/10 i Bergen. I sine memoarer har han gitt en beskrivelse av selskapelighet og klubbaktiviteter blant de kondisjonerte, og han besøkte også det harmoniske selskap:

Selskabeligheden iblandt Embedsmændene og den høiere Kiøbmandsstand var saa stor, at ingen Uge hengik, hvor jeg ikke een eller to Gange var indbuden til et stort Middagsselskab, og Indbydelserne til Aftenselskab tilligemed de reglementerede Klubaftener i “Vennekredsen” vare saa hyppige, at det var en Sieldenhed at tilbringe en Aften hiemme.

Foruden disse tvende var jeg ogsaa Medlem af “Harmonien”, hvor der i Vinterens Løb blev givet et vist Antal Concerter og særdeles elegante Baller; med Concerterne var ofte Declamation af et eller andet Leilighedsdigt forbunden, og mange deilige Digte af Rein, Sagen og Nordahl-Brun hørte jeg saaledes fremsagte ved forskjellige Leiligheder, lige friske fra Digterens Pen.¹²⁸

126. UBB. Ms. 527a, [s. 60].

127. Ibid., [s. 65].

Reorganiseringen ga seg utslag i en markert økning av både musiserende medlemmer og interessenter. Generalforsamlingen 1. november 1810 vedtok f.eks. at interessentenes antall kunne økes til 200 betalende personer. På denne tiden var inflasjonen svært høy og gjorde det nødvendig med til dels stor økning av husleien. Imidlertid gikk selskapet nå inn for å skaffe eget hus. Våren 1811 hadde et av medlemmene, Abraham Norman, et egnet hus til salg:

Det Harmoniske Selskab kan for en saare billig Kjøbesum erholde et Lokale, der i alle Henseender vil fyldestgjøre de billige Fordringer enhver Interessent kan have om beqvemt Rum til Fornøielse, ej allene ved Concerter, Baller og Assambleer, men og ved andre daglige Sammenkomster.¹²⁹

For å skaffe kapital til kjøp og ombygging ble medlemmene invitert til å tegne aksjer til 50 rdlr. stykket, med en årlig avkastning på 2 1/2 rdlr. Hvert år fra påske 1813 skulle minst to aksjer utloddet (dvs. innløses), og huset skulle bli alle resterende aksjehaveres eller disses arvingers felles pantsatte eiendom til bruk for det harmoniske selskap og for de etterkommende medlemmer i selskapet. Kjøpesummen var 7.000 rdlr. Fullmakt til å fullbyrde kjøpet ble gitt av 29 aksjetagere, med 316 aksjer i alt til en sum av 15.800 rdlr. Kun én av aksjonærene var aktiv harmonist våren 1811: Wollert Konow. De øvrige var interessenter.¹³⁰

Tidspunktet for huskjøpet var ikke gunstig økonomisk sett. Inflasjonen var rekordhøy, og prisene steg voldsomt. For å bedre økonomien vedtok selskapet å øke kontingenten til 8 rdlr. og innskuddet for nye medlemmer til 6 rdlr. for menn og 3 for kvinner. Det var også nødvendig med flere aksjonærer. I oktober 1811 fikk direksjonen dessuten samtykke til å oppta pantelån på ett eller to tusen rdlr. på grunn av økte kostnader, og for å forhindre nok en kontingentøkning. "At dagligen forøgede Priser have gjort det bekosteligere indseer Enhver; men tillige: at den aarlige Contingent i Fremtiden ogsaa vil forøges i Forhold til den forøgede aarlige Renteaftgift. Vort Ønske er at forekomme dette," het det i protokollen.¹³¹

Ombyggingen av huset begynte umiddelbart etter kjøpet, og ved konsertsalens utforming ble det tatt akustiske hensyn:

128. Dahlerup 1908, s. 138/139.

129. UBB. Ms. 527a, [s. 97]. Ifølge Kåre Fasting var det en betingelse for kjøpet at Norman fikk fri bolig i huset resten av sin levetid, jf. Fasting 1965 s. 133, men dette står ikke i protokollen. Det står heller ikke i skjøtet, jf. SAB. Byfogd og byskriver i Bergen. II. B. Pantebok 22, 1809–1813, fol. 639b/640a. Det er ikke tinglyst noen obligasjon, og det er ikke vist til andre dokumenter i panteregistret. Folketellingen av 1815 viser imidlertid at Norman bodde i huset med sin familie i 1815. Sannsynligvis bodde han der til sin død i 1820, men det forelå altså ikke tinglyst kontrakt om dette. Jf. DA. 1815 *Census for Bergen*. 16.05.03 og *Begravde i Bergen 1816–86*. 01.12.2003.

130. Disse var: Dometius, Dynner, Johan Nicolaysen, Smit, Monclair, Sødning, Vibye, Hagerup, Daniel Schuman, Tønnes Rolfsen, Hjort Stuvit, Christie, Jens Rolfsen, Janson, Johan Ulhorn, Aug. Mohr, Nicolay Nicolaysen, A. Konow, I.H. Krohn, E.I. Hambro, Mechael Schuman, Herman Schanche, D. Krohn, C.F. Krohne, Philip Sudman, I.W. Krohn, Ludw. Wiese, Adolph Fischer. Flere hørte til byens mest velhavende kjøpmenn, men også embetsmenn og offiserer tegnet seg for betydelige beløp.

131. UBB. Ms. 527a, [s. 106].



Prospekt av J.F.L. Dreier, 1831. Huset til høyre i bildet er konsertsalen.

Original i De Kulturhistoriske Samlinger. Bergen Museum. Universitetet i Bergen. Foto: Svein Skare.

Concertsalens Form blev bestemt og beregnet ved vigtige akustiske Regler efter Orkesterets Fokus eller Lydpunkt, taget i en Afstand af 6 Alen fra bageste Væg, og 3 ½ Alen over Gulvet. Taget blev nedtaget for at give Salen den beregnede Højde og nødvendige Styrke.¹³²

Som realist hadde Bohr faglige forutsetninger for å kunne foreta de nødvendige fysiske beregninger. Huset lå ifølge Petersen i 19. rode nr. 25, “paa hjørnet af Kongens gade og Skræddergade”, dvs. Kong Oscarsgate 11.¹³³ I første etasje var det klubblokaler med biljardrom, leseværelse og spisesal, mens konsertsalen opptok hele annen etasje. Den første konserten fant sted 2. juledag 1811, og deretter skulle de gis annenhver tirsdag. Selskapet må ha fått et flott konsertlokale, jf. biskop Pavels’ beskrivelse noen år senere: “Concertsalen er saare skjøn; ikke paa langt nær har man dens lige i Christiania.”¹³⁴

132. Ibid., [s. 101].

133. Petersen 1901, s. 87 og Adolph Berg 1945, s. 59. Skostredet nr. 18 og 19 ble senere utparsellert fra eiendommen, som altså var betydelig større da harmonistene kjøpte huset. Illustrasjonen er hentet fra Ormhaug 1998, s. 77.

134. Daae 1899, s. 220. Claus Pavels’ dagbøker. 7. oktober 1817.

På denne tiden må det ha vært en sterk bevissthet i selskapet om nødvendigheten av å rekruttere fremtidige orkestermedlemmer, men disse måtte først få tilstrekkelig opplæring. I juni 1812 hadde Adresseavisen følgende kunngjøring:

Nogle af det harmoniske Selskabs musicerende Medlemmer tilbyde herved 6 eller 8 unge Mennesker fri Undervisning paa Violin, Fløite og Violincelle. Hvo, der har Lyst og Anlæg til eet af disse Instrumenter, behage at melde det skriftlig i Adressecontoiret inden Torsdag, og tillige om de have nogle musikalske Forkundskaber. Af de Anmeldte antages de yngste og haabefuldeste, og meddeles Underretning, inden 14 Dage, om Undervisningens Tid og Sted.¹³⁵

Undervisningen må ha blitt gjennomført. Høsten 1813 meddelte Adresseavisen om flere elever som etter avlagt prøve på sine instrumenter var gode nok til at de fikk adgang til selskapets øvelser og konserter:

I det harmoniske Selskab aflagde 10 af Harmonisternes Elever en heldig Prøve paa følgende Instrumenter; nemlig 4 paa Pianoforte, 2 paa Violin, 1 paa Violoncelle og 3 paa Fløite, at Selskabet med Fornøielse antager disse haabefulde Ynglinge til sine musikalske Elever, og tilstaaer dem Adgang til sine Musikøvelser, saavel som Eftersamlinger, naar de kunne udføre noget Parti i en Concert. Alligevel ere alle forbundne til at aflægge næste Aar en ny Prøve, for at Selskabet deraf kan erfare om de ere værdige til videre Adgang. Ved at offentliggjøre denne Bestemmelse nærer Directionen det Haab, at der maaskee her findes flere unge Mennesker, som have Lyst og Duelighed til at fremstille sig til næste Aars Prøve. Gode Violinspillere kunne især vente at erholde Adgang.¹³⁶

Til forskjell fra den undervisningen selskapet tilbød elever i Boalths tid (jf. kap. 4), skulle den nå gis av liebhaverne i orkestret. Ifølge Adolph Berg kom enkelte av dem som meldte seg senere til å innta plasser i orkestret både på fiolin og cello, men påstanden dokumenteres ikke.¹³⁷ Den pedagogiske virksomheten er ikke omtalt i protokollen. Flere kilder om harmonistenes elever og rekruttering til orkestret har heller ikke vært mulig å finne, unntatt sporadiske meldinger om antatte auscultanter. Noen av disse kan ha vært elever som er omtalt ovenfor. Om denne opplæringen pågikk over flere år eller var et relativt kortvarig foretagende, er heller ikke mulig å avgjøre.

Den viktigste saken høsten 1812 var vedtak om tillegg til lovenes § 6, “for at forekomme Ubehageligheder ved Fremm[edes Del]tagelse”.¹³⁸ Dette innebar bl.a. at fremmede, samt nyinnflyttede embetsmenn og offiserer i deres første år i byen, kunne antas som midlertidige medlemmer. Selskapet kunne ha 30 slike tilsammen. Tilfeldige besøkende kom i tillegg. Den omfattende prosedyren for antagelse av foreslåtte fremmede tyder på at dette hadde vært en

135. BA. 20.06.1812.

136. Ibid. 30.10.1813. Petersen hevder (1901, s. 90) at selskapet i 1814 opprettet en syngeskole for begge kjønn i alder mellom 10 og 20 år, men dette skjedde trolig i Bohrs regi, og ikke i selskapets, jf. *ibid.* 01.01.1814. Se også kap. 8, s. 308.

137. Adolph Berg 1945, s. 63.

138. UBB. Ms. 527a, [s. 108].

kilde til problemer i selskapet.¹³⁹ De midlertidige (kalt “konverserende”) medlemmer skulle betale månedlig kontingent, noe som ga billigere billettpriser enn for enkeltkonserter.

De følgende årene meldte protokollen stort sett bare om fastsettelse av første konsertdag om høsten, valg av verv, innvoting av nye medlemmer og fastsettelse av kontingent. Den siste viste tydelig tidens ustabile forhold når det gjaldt pengeverdi og myntenhet. Vi kjenner ikke kontingenten i årene før reorganiseringen, men vi vet at inflasjonen var høy fra krigsutbruddet i 1807.¹⁴⁰ I 1809 ble kontingenten (for begge kjønn) fastsatt til 2 rdlr. for én billett per sesong. Lovene av 1810 fastsatte 3 rdlr. (§ 5), altså en økning på 50% på ett år. Da konsertlokalet ble kjøpt våren 1811 økte den til hele 8 rdlr. for menn, med 6 rdlr. i innmeldingsavgift (“resep-sjon”) for menn og først 3 rdlr., men senere 6 for kvinner.¹⁴¹ På denne tiden var inflasjonen svært høy. Høsten 1813 var myntenheten endret. Nå ble kontingenten 8 rbdlr. for menn og 4 for kvinner.¹⁴² Innskuddet for nye medlemmer ble det dobbelte, og dette ble normalt heretter. Høsten 1815 ble kontingenten forhøyet til 12 rbdlr. for menn og 6 for kvinner. En ny økning på 50 % var altså nødvendig for å sikre driften. I juni 1816 ble myntenheten endret på nytt, til specie-daler. Nå kunne man ha forventet en halvering av de nominelle beløpene sammenlignet med 1815, men satsene ble redusert til bare 4 spd. for menn og 2 for kvinner. Disse ble beholdt i flere år og vitnet om at pengeverdien nå var stabil. I 1819 gjorde reparasjoner på selskapets hus det nødvendig med en ny økning, til 5 spd. for menn og 3 for kvinner. Etter dette finnes det ikke flere vedtak om kontingent i protokollen.

Prisen for fremmedes enkeltbilletter viste en lignende, men ikke helt parallell utvikling. I 1809 var den 3 mk., i 1810 1 rdlr., i 1813 samme beløp i rbdlr., i 1815 dobling til 2 rbdlr. for menn, men stadig 1 for kvinner, og i 1816 hele 2 spd., men kun 36 sk. for kvinner.¹⁴³

139. Dersom hele direksjonen var i tvil om en fremmed kunne antas, skulle saken avgjøres ved flertallsbeslutning i en komite som besto av direksjonen på 5 medlemmer, en gruppe på 10 kalt “formenn”, som besto av 5 kontribuerende og 5 av de eldste (dvs. forhenværende musiserende medlemmer), og 2/3 av nåværende musiserende medlemmer, jf. loc. cit.

140. Konvensjonen av 1769 fastsatte ikke kontingentens størrelse. Den skulle vedtas årlig, men protokollen har svært få opplysninger. I 1773 var prisen 5 rdlr. i året for 3 billetter til én familie.

141. Når det gjelder det siste punktet har protokollen en tilføyelse: “NB: Det Aarlige Indskud for et Fruentimmer er, efter [?...] Bestemmelse, ansat til 6 rd.” Jf. *ibid.*, [s. 98]. Tilføyelsen er ikke datert. Den kan ha vært gjort samtidig som det øvrige (25. mai 1811), eller senere. Det vanlige var at innskuddet for en kvinne var halvparten av en manns, men den vanskelige økonomien må ha gjort at innskuddet for kvinner ble fordoblet.

142. Man kunne ha ventet en dobling av kontingentbeløpene sammenlignet med tidligere, for riksbankdaleren (fra januar 1813) hadde som kjent bare halvparten av den tidligere riksdaler species' sølvverdi. Imidlertid valgte selskapet at tidligere “bestemte Multer fremdeles skulde gielde for denne Vinter, og ansees som Rigsbankpenge lige for lige”, noe som innebar at realverdien både for kontingent og multer ble halvert sammenlignet med året før. Jf. *ibid.*, [s. 113].

143. 1 spd. var 120 skilling.

Når det gjaldt bøter, ble de umiddelbart etter at lovene var vedtatt i 1810 fastsatt til 1 ort, men dette ble justert etter et år. Fra 1811 skulle man betale 1 ort for hvert av de tre første kvarters uteblivelse av en konsert eller prøve, og 1 rdlr. for hel uteblivelse. De som forlot prøve eller konsert for tidlig, skulle betale 1 ort for hvert kvarter som ble forsømt. Kun “beviislige Sygdomstilfælde” ga rett til fritak for bøter.¹⁴⁴ Disse skulle som nevnt tilfalle selskapets kasse til innkjøp av musikalier og gikk altså ikke til veldedighet. Beløpene ble ikke regulert i takt med inflasjon og varierende myntenhet, men var de samme i flere år, i hvert fall til høsten 1815. Etter dette finnes ingen vedtak om bøter. Forsømmelser ved teaterforestillinger ble også bøtelagt. I 1815 het det f.eks. at mulkter vedrørende “Nærværelsen i Orchesteret ved Comediens Opførelse” skulle registreres og innkreves til det dramatiske selskap av overkrigskommissær Frost.¹⁴⁵

I årene fremover mot 1820 virker det som om interessentenes innflytelse gradvis økte på bekostning av de musiserende medlemmene. Kanskje gikk dette tilbake til tiden omkring kjøpet av konsertlokalet. Både når det gjaldt finansiering og forvaltning av eiendommen var selskapet avhengig av interessentenes kapital og kompetanse. De representerte byens ledende krefter, for hvem selskapelige fornøyelser kanskje var vel så viktige som konserter, og de fikk gradvis større formell makt. I februar 1813 valgte interessentene 10 representanter som sammen med de eldste og direksjonen skulle ta stilling til en uoverensstemmelse oppstått ved et ball mellom tre av interessentene – en sak som endte med at én av de tre ble ekskludert. Interessentene ble etter dette en betydningsfull gruppe i selskapets besluttede organer.

Komitéen som ble valgt ved generalforsamlingen 25. september 1816 for å utarbeide nye lover var et klart eksempel på at de musiserende medlemmenes innflytelse var svekket. Ifølge de gamle lovene hadde kun aktive harmonister rett til å vedta lovendringer, men bare én av de fem opprinnelige komitémedlemmene var aktiv harmonist (konsul John Grieg). Komitéen manglet i første omgang musikyndig kompetanse, men ble senere supplert med Bohr og Hans Erichsen. Arbeidet gikk svært langsomt. Høsten 1818 ble komitéen bedt om å fullføre så snart som mulig, men først 11. november 1819 ble de nye lovene vedtatt.

Selv om det dramatiske selskaps orkester besto av harmonister, var det sjelden protokollen omtalte forholdet mellom de to orkestrene. I et skriv fra det dramatiske selskap i oktober 1816 fikk det harmoniske selskap forespørsel om harmonistene ville velge to orkesterinspektører til å holde orden i det dramatiske orkester, og om de ville utforme og vedta passende lover for

144. Ibid., [s. 102].

145. Ibid., [s. 121]. Bøtene var fastsatt av det dramatiske selskap, jf. lovene av 1794 (se kap. 5).

orkestret, som måtte passe med selskapets egne lover. Dessuten ønsket det dramatiske selskap en oversikt over hvor mange og hvilke harmonister som var berettiget til å inngå i det dramatiske orkester, “da ingen fremdeles tilstedes Adgang til Orchesteret, med mindre han prøvet og anbefalet af den Harmoniske Musik-Direction er anmeldt for den Dramatiske, der da i Repræsentant-Forsamling, efter gammel Orden, foreslaer ham til Musikalsk Medlem”.¹⁴⁶ Veien til det dramatiske orkester gikk altså gjennom prøvespill i det harmoniske selskap.

Henvendelsen kan tyde på at forholdet mellom de to orkestrene ikke hadde vært formelt regulert tidligere. Forslag til lover ble utarbeidet av musikkdirektørene og vedtatt av samtlige harmonister, som også valgte Jens M. Geelmuyden og Lyder W. Nicolaysen til de første orkesterinspektører i det dramatiske selskaps orkester. Kopi av lovforslaget og liste over de daværende tjenestegjørende harmonister ble oversendt til det dramatiske selskap (se kap. 10). Orkestermedlemmenes forpliktelser omfattet bl.a.:

Ville vi møde i de ugentlige Mandagssamlinger i Harmonien for der at prøve al den Musik, som behøves til et Skuespil eller Syngestykke, og saavel paa Prøver som ved de offentlige Forestillinger, udføre det samme Partie, Musikdirectionen anviser, paa det Instrument vi sædvanligen dyrke, og ved hvilket vi ere indskrevne som musicerende Medlemmer.¹⁴⁷

Det dramatiske orkester hadde altså ikke egne øvelser, men prøvene fant sted ved harmonistenes mandagsøvelser. Orkesterlovene ble antagelig utformet av Bohr, som fremdeles var en av det harmoniske selskaps musikkdirektører. Ett av punktene som handlet om forsømmelser viser påvirkning fra romantikkens estetiske grunnholdning, med sterk vektlegging av det metafysiske. Den åndelige opplevelse og følelse musikken vakte og smaken for tonekunsten måtte være viktigere enn vanlige fornøyer og forretninger som burde kunne utføres til andre tider, og ikke hindre harmonistene i å gjøre det de hadde forpliktet seg til:

Da enhver brav Harmonist, som besjæles af en reen Aand, stadig Følelse og sand Smag for Tonekonsten, ikke kan ville tilsidesætte de musicalske Glæder den giver sine rene Dyrkere i et harmonisk Samqvem, for almindelige Fornøielser, eller Forretninger, som kunne udføres paa andre Tider; saa kan en modsat Handlemaade ikke betragtes som *antagelig Grund til Forsømmelse*. Skulde dette Tilfælde indtreffe, underkaste vi os en Mulct til det dramatiske Selskabs Fattigbøsse, efter vore Medmuscicerendes indbyrdes Bestemmelse.¹⁴⁸

I motsatt fall skulle bøter ved “ikke-antagelige” forsømmelser i teaterorkestret altså gå til velledighet i overensstemmelse med det dramatiske selskaps lover, og ikke til innkjøp av musikalier, slik det harmoniske selskaps egne lover fastsatte.

146. Ibid., [s. 126].

147. Ibid., [s. 127].

148. Loc. cit. Sitatet finnes i det dram. selskaps protokoll, men i en litt variert utgave, se kap. 10, s. 406.

Bohr var etter alt å dømme selskapets mest musikkyndige medlem og viktigste organisator. Han hadde vært musikkdirektør siden reorganiseringen i 1809. Ved et møte mellom harmonistene 28. september 1818 la han ned sitt verv og erklærte “at han paa ingen Maade kunne eller ville for Eftertiden deeltage i Selskabets Bestyrelse”.¹⁴⁹ Mye tyder på at dette var en spontan avgjørelse forårsaket av uttalelser som hadde falt under møtet, og som gjorde at han følte seg krenket. Ved en samling av selskapets eldste og representantene for interessentene 5. oktober ble det opplest en skriftlig redegjørelse fra ham om det som hadde skjedd. Uoverensstemmelsen ble bilagt, og han gjenopptok sitt verv. Overkrigskommissær Frost som hadde forårsaket striden ble bedt om å bevise de beskyldninger han hadde kommet med, “og imangel af disse, undskyldende Erklæring for hans fornærmelige Udladelser [sic]”. Dette skjedde i møte 16. oktober, hvor han erkjente at de uttrykk han hadde brukt den 28. september hadde skjedd “i Overilelse”.¹⁵⁰ Som nevnt ovenfor førte dette trolig til at Frost holdt seg borte fra selskapet så lenge Bohr fortsatt var aktiv harmonist. Med unntak av denne hendelsen og noen få andre tilfeller er det sjelden protokollen rapporterer om uoverensstemmelser i selskapet.

Den 6. desember 1819, like etter at de nye lovene var vedtatt, ble Bohr valgt til instruktør for “syngemusikken” med en lønn på 150 spd. Antagelig var dette formalisering av et verv han hadde hatt siden reorganiseringen i 1809, men nå kunne det lønnes. Valget gjaldt for 3 år, men han fungerte bare én sesong. Oppvurderingen av instruktørstillingen var uansett et tegn på at vokalmusikken sto sterkt i selskapet.

I Europa hadde det lenge vært vanlig at fornøyelser og underholdning ble legitimert gjennom bidrag til gode formål. Det dramatiske selskap hadde praktisert dette i mange år, både ved inntekter av bøter og av offentlige teaterforestillinger (se kap. 10). Først omkring 1820 ble gaver til veldedighet bevisst politikk også i det harmoniske selskap. For det første fastsatte de nye lovene at mulker heretter skulle gå til velgjørenhet. For det andre arrangerte selskapet vinteren 1821 for første gang en offentlig konsert i egen regi, til inntekt for byens forskjønnelse, men først etter en forespørsel fra stiftsdireksjonen. Senere i 1820-årene fulgte flere offentlige konserter til samme og lignende formål, men kun i beskjedent omfang (se kap. 11). For øvrig endret selskapet konsertdag høsten 1821 fra annenhver tirsdag til annenhver torsdag, med onsdag som prøvedag, men fra og med høsten 1825 ble konsertene igjen gitt på tirsdager.

149. Ibid., [s. 133].

150. Ibid., [s. 134 og 136].

De fleste harmonister hadde egne instrumenter, men enkelte var selskapets eiendom, som pauker, kontrabass og muligens enkelte blåseinstrumenter. Høsten 1821 fikk selskapet et generøst tilbud fra Michael Krohn:

Deres Velædelheds ærede Skrivelse af 2^{den} d.M.[oktober] giver Undertegnede en behagelig Anledning til skriftligen at gjentage, hvad een og flere Medlemmer af Directionen have yttret i Anledning af Deres for vort Orchester saa gavnlige Forslag om Fagotters Anskaffelse, om en Elevs Undervisning gratis m.m. dette nemlig: at Directionen ei allene antager disse Forslag, men ogsaa erkjendtligen paa Selskabets Vegne, paaskjønner Deres Nidkjærhed [...].¹⁵¹

Kanskje hadde Krohn selv påtatt seg å undervise. Selskapet kan omtrent samtidig ha kjøpt en klarinett eller fått den i gave. Den 10. oktober 1821 fikk oboist Bakke (Bagge) oversendt en B-klarinet, med melding om at den kun skulle brukes til egenøving og i harmonistenes musikalske sammenkomster, og at instrumentet måtte leveres tilbake når han forlot selskapet.

Paa adskillige Musikynderes Vegne har Directionen herved den Fornøielse at overdrage Dem en B Clarinett med tilhørende A Sætstykke under disse Betingelser:

1. At Instrumentet ikkun bruges til Selvøvelse og i de musikalske Sammenkomster, nogle Harmonister bievaaene; og
2. At det, hvor De forlader Selskabet tilbage leverer Samme.¹⁵²

Som nevnt tidligere ble de musiserende medlemmene allerede ved reorganiseringen i 1809 oppfordret til å spille noe obligat ved selskapets konserter. Konsertannonser fra 1812 viser at obligate innslag og soli var vanlig, men amatørernes navn ble aldri annonsert (se kap. 11). Vi vet derfor ikke hvem som bidro, og om det gjaldt alle eller bare noen få. Høsten 1821 ble en oversikt over hvem som ville bidra kommende sesong, med hvilke sjangre og på hvilke instrumenter, ført inn i protokollen (15. oktober). Også enkelte komponister ble angitt. Nesten alle harmonistene hadde meldt seg.¹⁵³ Dette kan ha vært vanlig praksis lenge, men å føre navnene i protokollen var uvanlig. Flere var oppført med solokonserter og må ha hatt et respektabelt nivå som utøvere til tross for at de var amatører. For øvrig vet vi at Ole Bull spilte førstefiolin i en trio av Viotti (1755–1824) 7. februar 1822, fordi biskop Pavels bemerket dette i sin dagbok:

151. Ibid., [s. 148]. Brevet til Krohn tydet på at han ville bekoste fagotter, som var svært kostbare instrumenter, men avslutningen står delvis på den brannskadde delen av siden og er meget vanskelig å lese.

152. Mosby skriver at klarinetten var en foræring fra “musikyndere” (s. 90), men dette stemmer ikke. Bakke disponerte instrumentet kun så lenge han var lønnet av selskapet. Jf. UBB. Ms. 527a, [s. 149].

153. De 19 med forslag til obligat medvirkning var: Søren Martens (sang), Bøschen (sang, evt. duett med Paulson), M. Krohn (noe på fagott), Schönberg (bratsjkonsert), Ole Olsen (duetter for fiolin, Viotti), F.L. Konow (duetter for fiolin), Geelmuyden [muligens Jens Munthe] (strykekvartett), Wilhelm Frost og Ole Bull (strykekvartett, Krommer), Johan C. Wiese (variasjoner for fiolin), Lyder W. Nicolaysen (noe for fløyte), Bohr (duett med Lundholm), Steineger (obokvartett, evt. sang), Friele (fløytekoncert), Norberg (klarinettkonsert), Etienne D. Meyer (duetter av Krommer), Jacob Prom jr. (noe med horn), Fischer (sang, evt. noe på fløyte), Mathias Norman (variasjoner for trombone) og Jens Jürgensen. I tillegg kom Lundholm med capriser av Baillot. Jf. ibid., [s. 150].

“Paa Concerten i Aften udførtes Hovedpartiet i en Trio af Apotheker Bulls lille Søn til almindelig Henrykkelse. Han har et stort musicalsk Talent, men det skal ogsaa være det eneste, hvortil han har Lyst eller Anlæg.”¹⁵⁴

Mannskorbevegelsen var nå på fremmarsj i Europa. Interessen for flerstemt mannssang var økende også i Bergen, jf. protokollen høsten 1821:

Fremdeles foresloge Adskillige at give særskildte Syngenummer for En-, to-, tre- og firestemmige Sange for Mandsstemmer og hvad ellers Omstændighederne maatte tillade, dog forbeholde sig Alle, at Ingen maatte være tilstede ved disse Øvelser undtagen Selskabets Muciserende [sic] og oeconomiske Direction, samt Budet [...].¹⁵⁵

Høsten 1820 hadde Lundholm overtatt for Bohr som ansvarlig for “syngemusikken”. Bohrs engasjement i selskapet tok helt slutt et par år senere. Siste gang han signerte protokollen som direktør var 12. november 1823. Da hadde han hørt til de bærende krefter organisatorisk og musikalsk siden 1809, i praksis kanskje helt siden han kom til byen før århundreskiftet. Akkurat når han sluttet, er vanskelig å fastså med sikkerhet, fordi protokollen har så få innførsler. Det må ha vært før 24. september 1824, hvor kun to av direktørene (Bøschen og Søren Martens) signerte protokollen. Det finnes ingen vedtak om valg av ny direktør. Høsten 1824 var Bohr i Christiania på oppdrag av kirkedepartementet (jf. kap. 8). Han sluttet derfor ikke bare som direktør, men gikk også ut av orkestret og kom senere ikke tilbake som aktiv harmonist. Dette må ha vært et tap som var vanskelig å erstatte, fordi han i tillegg til betydelige organisatoriske og pedagogiske evner hadde en praktisk og teoretisk musikalsk kompetanse som ingen av selskapets musiserende amatører kunne oppvise maken til, selv om Ole Bull nok var den dyktigste utøveren blant liebhaverne på denne tiden. Da også Bøschen trakk seg tilbake fra selskapets ledelse høsten 1825 og døde plutselig i desember samme år, må også det ha vært et smertelig tap for selskapet.

Samme høst ble kvinner for første gang angitt som musiserende medlemmer: “Endvidere bleve som musicerende Medlemmer meddelt Indgangs Billetter: Frøken [G eller C] Hagerup,¹⁵⁶ Jomfr. A.S. Ege og Jomfr. Modesta Grieg.” Ingen av disse spilte orkesterinstrument. De spilte klaver eller sang. Musikalsk prøve ble ikke nevnt i forbindelse med de kvinnelige medlemmene, men var antagelig unødvendig siden kvinnene ikke spilte med i orkestret.

154. Daae 1904, s. 334. Claus Pavels' dagbøker. 7. februar 1822. Komponistens navn fremgår av Berg og Mosby 1945, s. 387. Datoen er likevel litt usikker. I Adresseavisen ble en konsert med samme program annonsert 02.02.1822.

155. UBB. Ms. 527a, [s. 150].

156. Ibid., [s. 155]. “Frøken [...?] Hagerup” kan ha vært Edvard Griegs mor Gesine, som flere ganger medvirket på sang og piano ved konsertene, i hvert fall fra 1826. I 1825 var hun bare 10 år gammel. Det kan også ha vært en av hennes søstre. En av dem opptrådte i selskapet på slutten av 1820-årene.

Fra høsten 1825 til og med 23. februar 1830 ble selskapets konserter med programopplysninger og delvis angivelse av solister ført i protokollen (se også kap. 11). Adolph Berg hevder at dette skjedde først i 1830, men det stemmer ikke.¹⁵⁷ Protokollen er imidlertid svært mangelfull når det gjelder selskapets andre anliggender disse årene. Det finnes ingen referat fra representantforsamlinger og dermed intet om valg av verv, om nye interessenter og fastsettelse av kontingent. Noen få nye orkestermedlemmer og auscultanter er angitt, men nesten intet om engasjement av musikere. I tillegg finnes bare spredte opplysninger om orkestermedlemmer og orkestrets størrelse. Protokollen stoppet helt opp våren 1830. Både dette og mangelfull føring de siste årene tyder på at selskapet i slutten av 1820-årene hadde organisatoriske og musikalske problemer, som også kan ha gitt seg utslag i konsertvirksomheten, men dette gjenstår å se.

Som nevnt i kap. 7 ble feiringen av kongens fødselsdag holdt i hevd. 5. februar 1825 refererte Adresseavisen fra festligheter både i *Den gode Hensigt*, det harmoniske selskap og selskapet *Foreningen* (se kap. 7, s. 275). Harmonistenes markering i årene 1828–29 hadde fremdeles det tradisjonelle innhold: middag med ball, byens autoriteter innbudt som gjester, obligatoriske skåler under paukers og trompeters klang, og spesialskrevet sang til kongen.

Sammenfatning

Årene fra reorganiseringen i 1809 til midten av 1820-årene må ha vært selskapets glansperiode. Med Bohr som organisatorisk og musikalsk drivkraft, godt kvalifiserte anførere, flere dyktige musiserende amatører og et musikalsk talent som Ole Bull (fra 1818) var selskapet en av byens viktigste kulturinstitusjoner. Harmonistenes konserter må ha hatt et respektabelt nivå ut fra den tids normer og byens størrelse tatt i betraktning. Jens Gran har beskrevet hvilket kulturelt løft det reorganiserte harmoniske selskap var for byen:

Foruden den Sammenslutning, som fandt Sted i Samfundet ved de theatralske Forestillinger, indtog de musikalske Nydelser maaske nu en endnu værdigere Plads. Det tidligere harmoniske Selskab, som var stagneret, blev opvakt fra det Døde, kom at blomstre og at afgive umiskjendelig velgjørende Indflydelse paa det aandelige Liv.¹⁵⁸

Også P.A. Jensen (f. 1812) har noen betraktninger om selskapet i århundrets første del:

Ikke mindre ivrigt drev man det Musikalske; dette som hiint [det dramatiske] var Dilettanteri – det forstaar sig; men det savnede hverken Alvor eller Ynde, og man vil – den ældre Generation idetmindste – endnu have mange venlige Erindringer om de klangrige Aftener i det gamle “Harmonien”, hvor den Tids bedste Komponister ikke gjorde sig kostbare, naar det gjaldt at levere Underholdningsstoffet.¹⁵⁹

157. Adolph Berg 1945, s. 63.

158. Gran 1873, s. 109/110.

159. Krokvig 1908, s. 16.

Men selskapet fikk etter hvert problemer, som særlig i siste halvdel av 1820-årene ble tydelige. Kanskje hadde dette delvis sammenheng med den interne maktforskyvningen. Interessentenes innflytelse var blitt større på bekostning av de musiserende medlemmenes, og gradvis var sosiale aktiviteter blitt sterkere vektlagt. Dette kom klart til syne både i lovene av 1819 og i det førnevnte avisinnlegget i august 1827 (se s. 360):

Hvad det harmoniske Selskab angaaer, da kan derom ei siges stort. Med Stormskridt synes det at ile sin Undergang i Møde, de contribueringes Antal formindskes aarlig, og hvorledes kan det vel være andet, naar man kaster et Blik paa hvad dette Selskab har været og hvad det nu er. Ligesaa nødvendigt som det er at en Directeur for et privat dramatisk Theater er Skuespiller tillige, ligesaa nødvendigt er det og at en Directeur for et musikalsk Selskab besidder saavel theoretiske og practiske Kundskaber i Musikken; og hvad der udfordres af disse til med Held at være Bestyrer af et slikt Selskab, maae man maaskee forgyves lede efter hos nærværende Direction.

At det harmoniske Selskab, som Klubselskab betragtet, engang har været det Første i Bergen, er enhver bekjendt, men betragte vi det nu, saa finde vi at det i høieste kun er et Billard-Institut for den tilvoxende Ungdom.¹⁶⁰

Innlegget må ha vært foranledighet av endringer i selskapets administrative ledelse, men det er uvisst hvilke personer det gjaldt. Etter innsenderens mening manglet ledelsen de nødvendige musikalske kunnskaper. Etter at Bohr trakk seg tilbake som musikkdirektør var både den organisatoriske og den musikalske kompetansen i ledelsen svekket. Da Bøschén sluttet som direktør og senere døde, led selskapet nok et tap. Begge hadde i mange år hørt til de bærende krefter i selskapet og kunne vanskelig erstattes av andre med tilsvarende kvalifikasjoner. Paulson og Lundholm var reist fra byen, og Schediwy ble ikke konsertmester før senere på høsten i 1827.

Selskapets organisasjonsform og ordningen med lukkede abonnementskonserter for et sosialt avgrenset publikum kan også ha blitt problematisk i et samfunn mer og mer preget av en liberalistisk økonomi med fri konkurranse også på det kunstneriske området. I de ledende europeiske landene og de største byene i Norden fantes det også en langt større bredde i konserttilbudet omkring 1830. Lukkede selskap med interne konserter, halvoffentlige salongkonserter og offentlige konserter eksisterte parallelt, side om side. I Bergen manglet bredden. Det fantes nesten ikke alternativer til *Harmoniens* konserter. En musikalsk salongkultur manglet trolig helt. Offentlige konserter for allmennheten ble nesten utelukkende arrangert av reisende virtuoser, konsertmestrene og stadsmusikanten. Omfanget av slike konserter hadde riktignok økt omkring 1830, men de var ikke noe fullgodt alternativ (se kap. 11). Byen var kanskje heller ikke stor nok for mange ulike konsertarrangører. Selskapets problemer forsterket seg utover i 1830-årene. Både rekrutteringen til orkestret og interessentene må ha sviktet. Mu-

160. BA. 25.08.1827.

ligens hadde også manglende omstillingsevne noe med dette å gjøre. Flere nøkkelpersoner hadde falt fra, og selskapet maktet ikke å fornye seg. I slutten av tiåret stoppet konsertvirksomheten helt opp. Det faktum at konsertrepertoaret etter hvert ble mer teknisk krevende enn før kan også ha bidratt til å gjøre det vanskeligere å opprettholde et orkester basert på amatører.

Selskapet var sterkt preget av de økonomisk vanskelige tidene etter krigsutbruddet i 1807, men det ser ikke ut til at de politiske forholdene omkring 1814 ga seg nevneverdig utslag i de indre anliggender. Den økonomiske nedgangstiden fra 1815 til midt i 1820-årene ser ikke ut til å ha påvirket aktiviteten i negativ retning, men i slutten av 20-årene og utover i 30-årene fikk selskapet problemer. Da var det fremdeles lavkonjunktur for næringslivet i byen, med ujevn oppgang og flere dype kriser. Det var i hvert fall i denne fasen et visst sammenfall mellom konjunkturedgang, sviktende oppslutning og redusert musikalsk aktivitet.

Orkestret var gjennom hele perioden i minst like stor grad som tidligere avhengig av fremmede konsertmestre eller anførere, hvorav samtlige etter Rødder var utlendinger. De kom fra Norden eller fra Tyskland. De fleste (Paulson, Lundholm og Schlossbauer) var omreisende virtuoser, som må ha sett at byen ga mulighet for et utkomme som yrkesmusiker. Schediwy var allerede etablert som anfører i det dramatiske selskap da han ble konsertmester, og Panny ble engasjert fra utlandet. Denne gruppen kjennere ble komplettert med en annen musikergruppe, nemlig organistene. Flere av byens organister var til dels svært aktive medlemmer i selskapet, både musikalsk og organisatorisk. Det gjaldt først og fremst Bohr, Bøsch og Ohl. Bohr var trolig helt avgjørende for at driften ble gjenopptatt i 1809. Det er ikke godt å si om selskapet hadde overlevd uten hans innsats. Warncke var medlem omkring 1810, men later ikke til å ha utmerket seg hverken musikalsk eller på andre måter. Organistene Reimers og Schönberg var også medlemmer av orkestret. Organistene hadde i det hele tatt en dobbeltrolle. De var kjennere i kraft av sin musikalske profesjon og kompetanse selv om de ikke medvirket i orkestret på sitt hovedinstrument. Formelt var de likevel liebhavere i selskapet. Dette var også et uttrykk for at de hadde en høyere sosial status enn yrkesmusikere som stadsmusikant og militærmusikere, som alle ble engasjert i orkestret i kraft av sin musikalske profesjon. Bøschens situasjon var spesiell. Han tilhørte i utgangspunktet de kondisjonerte og var til å begynne med en ren amatør, men fikk senere ansettelse som organist og kantor, slik at musikken ble et levebrød, men dette endret ikke hans posisjon i selskapet. Det hørte likevel til sjeldenhetene at kjennerne ble rekruttert fra de mer fremstående deler av borgerskapet.

Rekrutteringen av liebhavere til orkestret var stort sett dårlig omkring århundreskiftet, men ble bedre etter reorganiseringen. Orkestret var med visse variasjoner relativt stabilt til slutten

av tyveårene, da ledelse, rekruttering, og drift ble gradvis mer problematisk. Relativt sett utgjorde amatørerne en større andel etter 1809 enn før århundreskiftet. Forholdet mellom kjennere og Liebhabere endret seg ikke vesentlig henimot 1830. Et interessant aspekt er at militærmusikere gradvis synes å ha overtatt for stadsmusikantens svenner som innleide musikere. Dette stemmer for så vidt godt overens med militærmusikernes forhold til stadsmusikanten generelt utover i 1820-årene (jf. kap. 7).

Før århundreskiftet hadde kvinnene ingen andre rettigheter i selskapet enn som ledsagere for interessenter og fremmede. Vi vet ikke om de medvirket musikalsk. Det *kan* ha skjedd, men er ikke dokumentert. Lovendringene i 1810 og 1819 ga dem noen flere formelle rettigheter, som trolig bunnet i eksisterende praksis. De kunne delta musikalsk, og de kunne være interessenter, men var ikke fullverdige “harmonister”. De spilte for øvrig heller ikke orkesterinstrumenter, men sang og spilte piano (se kap. 11). Sannsynligvis fikk de etter hvert en mer fremtredende rolle.

Den rangtenkningen selskapet var gjennomsyret av på 1700-tallet later til å ha gjennomgått visse endringer etter århundreskiftet og ga seg bl.a. utslag i at reglene om medlemskap og interessenter ikke lenger inneholdt begrensninger basert på rang og stand, hverken i lovene av 1809 eller 1820. Det betydde ikke at slike begrensninger ikke fantes i praksis – nye medlemmer måtte innvoteres som før – men de var ikke eksplisitt uttalt. Som vist tidligere sto yrkesmusikere generelt lavt på den sosiale rangstigen, men innad i selskapet, blant medlemmene, eksisterte et prinsipielt likeverd.

Selskapets rolle i den representative offentligheten ser ut til å ha vært mindre fremtredende etter 1800 enn i tiden før århundreskiftet, men denne vurderingen kan også ha sammenheng med at lite er kjent om selskapets ordinære konserter på 1700-tallet. Tradisjonene knyttet til kongens fødselsdag ble imidlertid opprettholdt enda så sent som omkring 1830, med deltagelse av byens fremste autoriteter som kongens stedfortredere.

Selskapets konserter hadde omtrent samme posisjon i den borgerlige offentligheten som før, med enkelte unntak, som gjaldt de få offentlige konserter gitt til inntekt for veldedighet, hvor allmennheten og ikke bare medlemmene hadde adgang. Men harmonistene medvirket i økende grad utover på 1800-tallet ved offentlige benefisekonserter og konserter arrangert av omreisende utøvere og tok på denne måten langt større del i et borgerlig offentlig musikkliv enn selskapets egne halvoffentlige konserter kunne gi inntrykk av. Dette vil bli mer inngående behandlet i kap. 11.

10. DET DRAMATISKE SELSKAB 1801–1834

Innledning

Det nye komediehuset på Engen ble innviet 3. desember 1800. Året 1801 danner derfor et naturlig utgangspunkt for en ny æra i byens teaterhistorie. Det nye teatret var byens største verdslige forsamlingslokale og fikk stor betydning, ikke bare for det dramatiske selskap, men også for byens musikkliv, fordi det ble et attraktivt konsertlokale (se nedenfor og kap. 11).

Dette kapitlet vil dreie seg om selskapets musikalske relasjoner etter århundreskiftet. Innledningsvis blir det redegjort for enkelte aspekter ved selskapets lover av 1820, bl.a. for å sammenligne med tilsvarende i det harmoniske selskap, men hovedvekten vil bli lagt på det dramatiske orkester, med fokus på de frivillige musikalske medlemmene (liebhaberne), konsertmestrene og andre lønnede musikere (kjennerne), dessuten på forholdet til det harmoniske orkester og til det dramatiske selskaps ledelse. Også selskapets offentlige forestillinger og omleggingen til profesjonelt teater vil bli behandlet, fordi det fikk konsekvenser for orkestret. Til slutt vil det bli redegjort for musikalsk repertoar.

Begge selskap var basert på en ideologi om Liebhabere som spilte for likesinnede. Spørsmålet er hvorledes det dramatiske utviklet seg sammenlignet med det harmoniske, også med hensyn til rang og stand, og i forhold til den representative og den borgerlige offentligheten.

Tidsavgrensningen 1834 har sammenheng med at det dramatiske selskap avviklet orkesterdriften dette året. Kildene er stort sett de samme som for kap. 5, men Adresseavisen er en viktig kilde, bl.a. fordi forestillingene ble annonsert fra 1801 og stykkenes titler angitt fra oktober samme år.¹ Fra den tid er det bl.a. mulig å finne ut hvilke syngestykker som ble fremført.

Nye lover 1820

Lovene fra 1795 var retningsgivende for driften i de to første tiår av 1800-tallet. I 1814 ble en ny lovkomité oppnevnt, men nye lover ble ikke vedtatt før i februar 1820, og de ble trykt samme år.² De nye lovene var stort sett basert på samme grunnleggende ideologi som de gamle. Nå ble imidlertid medlemstallet fastsatt. Det hadde sammenheng med teatrets størrelse. Ifølge § 1 besto selskapet av “contribuerende Medlemmer, hvis Antal ej maae overstige 200 Mandspersoner, hver med 2de Damer”, tilsammen 600.³ I tillegg til de vanlige kontribuerende medlemmer hadde selskapet æresmedlemmer, ekstraordinære medlemmer, dvs. “saadanne, som

-
1. Ifølge Michelsen ble de annonsert fra 1803, jf. Michelsen 1894, s. 16, men dette stemmer ikke.
 2. Allerede i 1797 var det blitt oppnevnt en ny lovkomité. Selskapet var dermed i lang tid opptatt av det formelle rammeverket bak driften, jf. Michelsen 1894, s. 14.
 3. *Love for Det Dramatiske Selskab i Bergen*, 1820, s. 3.

have gjort sig fortiente af Selskabet” og musiserende medlemmer.⁴ Skillet mellom æresmedlemmer og overordentlige medlemmer var nytt. De første var medlemmer i kraft av sine embeter (biskop, stiftamtman og kommandanten på Bergenhus), dvs. deres stand var avgjørende, de siste på grunn av sin innsats for selskapet.

Selskapets sosiale sirkel ble ikke utvidet. Som før var medlemskap forbeholdt de høyere samfunnsmessige lag, dvs. embetsmenn og bedrestilte borgere. Formuleringen i § 2 var ny sammenlignet med tilsvarende i 1795, men meningen var den samme:

Som contribuerende Medlem eller som Dame med et saadant, kan ingen andre foreslaaes end de der ere af saadan Stand og Sæder; at de kunne passe sig for Selskabet, og ere i Byen eller saa nær samme, at de kunne gavne Selskabet ved deres personlige Nærværelse; ligesaa lidet kan Nogen vedblive at være Medlem, hvis borgerlige Forhold har gjort ham uværdig dertil.⁵

En liten oppmykning ser ut til å ha funnet sted når det gjelder kvinners medlemskap. Ifølge lovene av 1795 kunne en kvinne kun bli medlem gjennom sine foreldre, sin mann, nærpårørende eller andre i foreldres sted. Lovene av 1820 inneholdt ikke disse begrensningene, men hadde en ny paragraf som likevel skulle sikre sosial kontroll. Dersom direksjonen fant det betenkelig å anta et medlems foreslåtte dame, skulle en representantforsamling avgjøre saken. Kvinner hadde hverken møte- eller stemmerett, de kunne ikke ha verv, og de kunne heller ikke overlate sine billetter til andre.⁶

De gamle lovene hadde ingen regler om orkesterstørrelsen. Ifølge de nye kunne orkestret ikke ha flere enn 25 medlemmer, inkludert lønnede musikere. Begrensningen hadde muligens sammenheng med den avsatte plassen foran scenen. I §16 ble de musiserendes plikter beskrevet. Orkestermedlemmene skulle møte senest et kvarter før forestillingene begynte “med deres Instrumenter i behørig Orden”.⁷ Detaljerte bestemmelser om bøter viser nok en gang at det å drive teater og orkester på frivillig basis av amatører var problematisk.⁸

4. Loc. cit.

5. Ibid., s. 4.

6. Ifølge de gamle lovene hadde kun menn stemmerett, jf. kap. 4, § 2. De nye sa intet om dette. Antagelig ble det ansett unødvendig.

7. I de gamle lovene var dette et krav kun for inspektøren. Kravet om tidligere oppmøteplikt for samtlige orkestermedlemmer og bestemmelsen om to inspektører kom inn i selskapet i samarbeidsavtalen mellom harmonistene og det dramatiske selskap høsten 1816, jf. TA. Uib. Ms. 220a/1, s. 209/210. (Se også s. 406.)

8. De som uten forutgående skriftlige anmeldelse for inspektørene møtte for sent eller forlot forestillingen for tidlig, skulle ha 24 sk. i bot, og de som uteble helt det dobbelte. Bøtene gjaldt også for prøver. Ved flere forsømmelser i samme sesong ble bøtene fordoblet inntil et visst nivå (6 spd. 48 sk.). Ved forsømmelser utover dette ville man kunne bli ekskludert av selskapet. Alle forfallsanmeldelser og forsømmelser, alt det ble forhandlet om i orkestret, som forslag om ansettelse og avkjedigelse av lønnede musikere og orkesterbudet, korrespondanse, fortegnelse over musikalier, instrumenter og inventar etc., skulle føres inn i en autorisert orkesterprotokoll (ingen slik er bevart). Orkesterinspektørene skulle ved forsømmelser bøte dobbelt i forhold til vanlige musiserende medlemmer.

Paragraf 17 fastsatte orkestermedlemmenes rettigheter. Når et musiserende medlem hadde spilt tre år i orkestret, fikk han rett til én damebillett. Etter fem år fikk han rett til å bli kontribuerende medlem i selskapet uten innvotering, men han måtte fortsette å spille i orkestret i ytterligere fem år. Etter ti år kunne han velge om han fortsatt ville spille i orkestret, eller om han ville “som contribuerende Medlem gjøre den Tjeneste i Selskabet, hvortil han maatte opfordres eller findes duelig”.⁹ Vanlige kontribuerende medlemmer hadde rett til to damebilletter, og kontribuerende musiserende medlemmer fikk heller ikke rett til flere enn to damer, samtidig som de var fritatt fra å spille på scenen: “[...] i Øvrigt er han, saalænge han er Medlem af Orchesteret, gandske frietaget for at tage Rolle paa Theateret.”¹⁰ For å være musiserende medlem måtte man bo i byen og kunne gjøre tjeneste i orkestret på oppfordring. Før sesongstart måtte alle orkestermedlemmer melde fra om de ville fortsette neste sesong, eventuelt melde fra om de ville ha status som kontribuerende. Bestemmelsene viser dessuten at kvinner ikke var aktuelle som musiserende medlemmer i orkestret.

Rettighetene i § 17 gjaldt ikke lønnede musikere, men var forbeholdt de frivillig musiserende medlemmer. De hadde (som før) ikke stemmerett i selskapets anliggender (§ 19), unntatt hvis de samtidig var kontribuerende medlemmer, og de slapp som før å betale kontingent. De gamle lovene hadde ikke gitt orkestermedlemmene rett til damebilletter og heller ikke mulighet til å bli kontribuerende medlem etter en viss tid, uten innvotering.¹¹

De to musikkinspektørene ble, i motsetning til andre tillitsmenn, valgt hverken av generalforsamlingen, representantene eller direksjonen, men av orkestermedlemmene selv (§26). I § 35 ble deres plikter listet opp:

[...] at foreslaae for Directionen de lønnede Musici, samt Orchesterets Bud, at udtage og besørge oplagt de Musicalier som ved hver Forestilling skulle spilles, samt igjen at lade indsamle og forvare dem; at sammenkalde de Musicerende, naar Prøver skulle anstilles, og at overholde Orden i Orchesteret i Overensstemmelse med foregaaende §.18.¹²

De nye lovene fastsatte heller ikke hvor mange stykker som skulle spilles, kun at det fra 1. oktober til 1. april skulle oppføres så mange som direksjonen kunne besørge oppført (§ 51). I praksis dreide det seg om ca. åtte. Forbudet mot applaus ble opprettholdt (§ 60). Dessuten var det stadig strengt forbudt å kritisere rolleutførelser utenfor selskapet, “men den bedre Under-

9. *Love for Det Dramatiske Selskab i Bergen*, 1820, s. 11.

10. *Loc. cit.*

11. Noe lignende later til å ha vært praktisert også før lovene ble vedtatt. Ved generalforsamlingen 29. september 1818, hvor det forelå et forslag fra lovkomitéen, het det at “de herrer Harmonistere Søren Martens, Consul C. Mowinckel, Jens Jürgensen bleve efter Forlangende /: uden Votering /: antagede som Medlemmer”, jf. TA. UiB. Ms. 220a/1, s. 224.

12. *Love for Det Dramatiske Selskab i Bergen*, 1820, s. 20.

rettede maae i Forsamlingen venskabelig sige sin Mening, uden Bitterhed”, som det het i § 13.¹³ For øvrig hadde ukonfirmerte ikke adgang til selskapets sammenkomster og kunne heller ikke foreslås som medlem, dame eller fremmed (§ 64). Som berettigede fremmede regnet man utenbysboende (dvs. utenfor én mils avstand, i motsetning til tidligere tre mils avstand), de som ikke hadde oppholdt seg i byen lenger enn én vinter, og tilflyttede, det første år etter at de hadde bosatt seg i byen. Fremmede måtte betale 60 sk. per forestilling, mens kontribuerende betalte en årlig avgift.

I likhet med det harmoniske selskap var det sosiale og selskapelige fellesskap en viktig del av driften, jf. formuleringen om at direksjonen skulle foreslå ball ved hvert stykkes oppførelse (§ 28) og bestemmelsene om ballinspektører (§ 38). Deres viktigste funksjon var å påse at dansereglene ble overholdt og ellers holde orden. Alt i alt var selskapets grunnleggende prinsipper de samme som før, og lovene hadde flere paralleller til bestemmelser i det harmoniske selskaps lover av 1820.

For de musiserende var de viktigste endringene rett til damebillett og muligheten til overgang som kontribuerende medlem. Til tross for de detaljerte bøteregele fantes det ingen bestemmelser om hvilke forfallsgrunner som var lovlige. Ulike typer forfall skulle uansett vise seg å bli et vedvarende problem utover i 1820-årene, slik det tidligere hadde vært og nødvendigvis måtte bli når orkestret var basert på diletanter som av og til måtte prioritere forretninger og embetsplikter.

Orkester og musiserende medlemmer

Som vist i kap. 5 var ikke det harmoniske og det dramatiske orkester helt identisk, selv om de aller fleste musiserende medlemmer var felles. Opplysningene om orkestermedlemmer i dette avsnittet vil derfor være utfyllende i forhold til kap. 9. Protokollen viser at enkelte nye musikalske medlemmer ble tatt opp mellom 1801 og 1806.¹⁴ Den mangler opplysninger om nye eller utgåtte musiserende medlemmer i årene 1806–16, men endringer i besetningen må ha skjedd over denne tiårsperioden. I oktober 1816 besto det dramatiske orkester av følgende 16 harmonister:

13. Ibid., s. 8. Biskop Pavels betraktet dette som en besynderlig bestemmelse, jf. Daae 1904, s. 85. Claus Pavels' dagbøker. 25. september 1820.

14. Johan og Conrad Wiese og Hans Geelmuyden (februar 1802), Jens Munthe Geelmuyden og herr Nagel (februar 1804) og Fridrich Wiese (februar 1806). Om Hans Geelmuyden het det: “[...] antaget som Orchester Medlem, da han forhen var indlemmet i det harmoniske Selskap.” Jf. TA. UiB. Ms. 220a/1, s. 123. Han var offiser, bror av Jens Munthe Geelmuyden, og dermed også Ole Bulls onkel.

Hinr Paulson, G. Bohr, Capt. H Geelmuyden, Lieut H.J. Geelmuyden, Joh. C. Wiese, Wollert Konow, Jens Jürgensen, Math. N. Norman, Niels Erichsen, Jens M. Geelmuyden, Lyder W. Nicolaysen, Michael Krohn, Ober Krigs com. Frost, Johan H. Tornøe, Jacob Prom, Søren Martens.¹⁵

Med Conrad Mowinckel og de 4 auscultantene Olsen, Steineger, Jørgen Prom og Norberg hadde orkestret dermed 20 frivillige i alt pluss 4 lønnete musikere (Paulson inkludert), dvs. 24 personer i alt. Dette stemmer godt overens med gjennomsnittstørrelsen på harmonistenes orkester i tidsrommet 1809–19 (jf. kap. 9).

Fra 1818 finnes det regelmessig opplysninger om antatte og utmeldte orkestermedlemmer. I januar 1818 ble 3 harmonister tatt opp og 3 auscultanter.¹⁶ I oktober samme år viste orkesterinspektørens liste “over de tjenstgjørende musicerende Harmonister og Auscultanter” at Abraham Norman var ny etter 1816, dessuten manglet en av dette årets aspiranter, og noen var anmerket som “fraværende”.¹⁷ Orkestret ble derfor mindre enn de mange nye kunne tyde på. Mot slutten av året hadde det 19 frivillige medlemmer.

Orkesterlisten høsten 1820 inneholdt ingen nye navn. Åtte medlemmer var både musiserende og kontribuerende og kunne velge om de ville spille på scenen eller i orkestret.¹⁸ Ti var kun musiserende, og ingen var aspiranter.¹⁹ Året etter søkte Etienne D. Meyer (sønn av Henrik Meyer) og løytnant Wang om å bli nye orkestermedlemmer i avdøde Johan Tornøes sted. Ifølge orkesterinspektørene var begge kvalifisert, men da det bare var én ledig plass, anbefalte de

15. Ibid., s. 211. Dessuten var tilføyd: “Følgende 4 Auscultanter nyde kun Adgang til Selskabets Fornøyer og Conversation naar de bruges i Orchesteret.” Navnene er ikke nevnt, men på s. 212 står følgende: “Auscultanterne i Orchesteret, der kun tillades Adgang til Selskabets Fornøyer naar de bruges i Orchesteret ere følgende: 1. Olsen, 2. Steinegger, 3. Jørgen Prom, 4. Nordberg.” For de fire navnene er tilføyd “Suplement”. Dessuten: “Iblandt de virkelige Harmonister og Orchestrets faste Medlemmer er forglemt at anføre N^e 17. Hr Conrad Mowinckel.”

16. Ole Olsen, Raddatz og politiadjutant Schönberg. Thomsen, Fischer og Sudthalt ble antatt som auscultanter. Steineger ble utmeldt på grunn av en uoverensstemmelse, som ble bilagt i januar 1821, da han ble innlemmet i orkestret på nytt. Om Olsen og Raddatz står det at de har fungert som orkestermedlemmer “allerede til flere Aar forhen”, men at de først nå ble godtatt av representantene, jf. *ibid.*, s. 221. Frost ble tatt opp som medlem i selskapet høsten 1817. 20. oktober møtte han i direksjonssamling, betalte resepsjon og kontingent og skrev under lovene. Søren Martens, konsul Mowinckel og Jens Jürgensen ble ikke medlemmer i selskapet før ved generalforsamlingen 29. september 1818 – uten votering (Jürgensen med avdøde M.G. Ohls medlemsnummer, de to andre med utmeldte medlemmers nummer), selv om de var oppført som medlemmer av orkestret allerede høsten 1816. Antagelig hadde det ikke vært ledige plasser tidligere. Jf. *ibid.* s. 219 og 224/225.

17. Ibid., s. 227. Den som manglet var Jørgen Prom. De fraværende var kaptein Geelmuyden, løytnant Geelmuyden, Jacob Prom og Fischer. Hverken Raddatz og Thomsen, som var antatt i begynnelsen av året, sto på denne listen. Kanskje disse ikke var medlemmer i det harmoniske orkester. I november ble nok en aspirant antatt: “Herr Durand, som nyelig antaget Auscultant i det harmoniske Selskab, til at faae Adgang som Violon i det dramatiske Orchester.” Jf. *ibid.*, s. 234.

18. Konsul W. Konow, overkrigskommissær Frost, J.C. Wiese, Jens Jürgensen, G. Bohr, konsul Mowinckel, Søren Martens og Lyder W. Nicolaysen.

19. De ti var: O. Olsen, J.J. Norberg, M. Krohn, prokurator Friele, Johan Tornøe, M. Norman, J. Prom jr., N. Erichsen, politiadjutant Schönberg og Johan N. Fischer. Av disse var Tornøe den eneste uten damebillett. I tillegg ble F.L. Konow antatt i orkestret etter avlagt prøve kort tid etter at denne listen var utarbeidet.

at Meyer ble fast medlem, og at Wang fikk status som gjest. Dermed kunne man unngå å engasjere en lønnet valdhornist for kommende sesong (se nedenfor). En klage til direksjonen underskrevet av samtlige musiserende medlemmer i november 1821 viser at orkestret på dette tidspunktet besto av 21 frivillige i alt.²⁰ Også dette stemmer bra overens med harmonistenes orkester.

Høsten 1822 forelå forslag på flere nye musiserende medlemmer enn det var plass til i henhold til lovene.²¹ Representantforsamlingen valgte ikke å regne det lønnede orkesterpersonalet med blant de musiserende medlemmene, men dette var en tvilsom tolkning.²² Orkestret hadde 22 frivillige. Det ble antatt 3 nye. Valget falt på de foreslåtte strykerne, den siste med kommentar om at hans plass sto åpen til han var konfirmert. Han ble antatt høsten 1823.²³ Med 4 lønnede musikere i tillegg ga dette 29 personer i alt. Orkestret må på denne tiden ha vært på sitt aller største.

Selskapet holdt strengt på at man i én og samme sesong ikke kunne være både musiserende og kontribuerende medlem. Eksempelvis var Frost kontribuerende medlem sesongen 1822/23 og dermed fritatt for orkestertjeneste. Etter inspektørens oppfatning hadde han muntlig sagt seg villig til å fungere i orkestret sesongen 1823/24 uten å ha oppfylt sitt løfte. Han frasa seg også en tildelt rolle, noe som ikke ble akseptert. 1. mars 1824 meldte han seg ut som kontribuerende medlem og frasa seg vervet som representant. Dette ble godkjent, men han ble samtidig bedt om å levere tilbake sin orkesterbillett.²⁴ Frost mente han fremdeles var å betrakte som fungerende orkestermedlem, og dessuten at det var lovstridig å bortvise ham fra orkestret. Han ønsket ved høstens generalforsamling å vite om han fremdeles var medlem av orkestret, eller om han måtte ekskluderes siden han hadde meldt seg ut som kontribuerende midt i sesongen. Generalforsamlingen 18. september 1824 vedtok at han fremdeles var musiserende medlem, men at direktørene hadde handlet korrekt, “med ei at tilstede Overkrigs.Com. Frost Adgang til

20. De 21 var Jens Jürgensen, F.L. Konow, S. Martens, Johan C. Wiese, Jens M. Geelmuyden, Frost, G. Bohr, Johan N. Fischer, Schönberg, Steineger, O.C. Olsen, Lyder W. Nicolaysen, konsul Mowinckel, Prom jr., N. Erichsen, Michael Krohn, Friele, E.D. Meyer, Norman, J. Norberg, Wollert Konow. Av disse var F.L. Konow, Fischer, Schönberg, Mowinckel, Friele og Meyer nye siden 1816, dvs. ca. en tredjedel. Løytnant Wang, som ikke var ordinært medlem, var ikke blant underskriverne.

21. Jørgen Reimers som paukeslager, Rasmus Rolfsen på fiolin, handelsfullmektig Reusch på klarinett, N. Nicolaysen på fiolin og C. (?) Berg på cello.

22. Jf. § 4: “De musicerende Medlemmer ere deels frivilliget [sic] deels lønnede.” *Love for Det Dramatiske Selskab i Bergen*, 1820, s. 4.

23. Da ble det også plass for D. Reusch på klarinett, til erstatning for Norberg, som oppholdt seg på Sunnmøre og i henhold til lovenes § 17 ikke lenger kunne være medlem av orkestret.

24. Umiddelbart etter dette søkte organist Reimers om den ledige plassen som paukeslager. Han tilbød seg å tiltre straks. Orkesterinspeksjonen anbefalte søknaden, og ba om at Reimers måtte få adgang til orkestret umiddelbart, men kun til dette, inntil søknaden ble formelt behandlet samme høst. Protollen har ingen opplysninger om dette ble innvilget eller ikke.

Orchesteret, da han havde udmeldt sig som contribuerende Medlem; efterdi han, i een Saison, ikke kunde være tjenestgjørende baade paa Theateret og i Orchesteret”.²⁵

Før sesongstart høsten 1825 fant det sted en omfattende korrespondanse mellom selskapets ledelse og orkesterinspektørene.²⁶ Den dreide seg bl.a. om de musiserende medlemmenes nivå, plikter og rettigheter. I brev av 6. oktober understreket direksjonen:

Orchester Inspectionen ville [...] behage at give os en fuldstændig Underretning om hvilke Herrer, der ere tjenstgjørende Medlemmer af Orchesteret, da kun de, der ere duelige og virkelig tjenstgjørende kan og bør ansees som berettigede til at faae Plads i Orchesteret eller nyde Fordelen af Dame-Billet, da derimod den, der enten ikke kan, eller vil gjøre Tjeneste paa Opfordring bør gandske udgaae, og saaledes give Plads for andre, der have de udfordrende Egenskaber, da intet Lovsted hjemler nogen Ret til at nyde Fordeel som Orchester medlem uden at gavne derfor, saaledes maatte ogsaa dHr Orchester-Medlemmer, der tillige ere contribuerende, og ikke ville paa Opfordring gjøre Tjeneste paa Theateret behage førend Saisonens Begyndelse at gjøre anmeldelse om at de allene ville arbeide i Orchesteret.²⁷

Brevet tyder på at orkestermedlemmene prøvde å holde på sine privilegier så lenge som mulig (orkesterbilletter og damebilletter), selv om de kanskje ikke hadde opprettholdt sine musikalske ferdigheter. Ledelsen var opptatt av at orkestret måtte ha et visst nivå, og at det måtte stilles krav til musikalske kvalifikasjoner. De som ikke lenger var gode nok, måtte vike plass for andre. Den påpekte i tillegg mangelfull orkesterdisplin, ved at orkestret ved andre gangs oppførelse av et teaterstykke “ofte i 3de og 4de Act kun er halvt besat”.

Spørsmålet om orkestermedlemmenes ferdigheter ble aktualisert ved et tidligere medlem, J.G. Boye, som samme måned søkte om adgang til orkestret som harmonist for å delta i sesongens komedie. Han hadde i mange år vært kontribuerende, men hadde meldt seg ut året før av økonomiske grunner. Orkesterinspektørene ble bedt om å komme med en erklæring om han var kvalifisert til å tjenestgjøre i orkestret, og om han kunne betraktes som orkestermedlem, siden han ikke hørte til de gamle harmonister, eller hadde adgang til deres rettigheter. Inspektørene erklærte at Boye måtte angi hvilket instrument han aktet å spille. Hvis det var ledig plass, måtte han avlegge prøve. Direksjonen hevdet imidlertid at han ikke kunne nektes å få tilbake sin plass i orkestret, men bare hvis en prøve viste at han forsvarte den. Boye nektet imidlertid å avlegge ny prøve, og han fikk ikke plass i orkestret. Det nyttet altså ikke å henvise til tidligere medlemskap hvis man ikke kunne dokumentere at de musikalske ferdighetene var i behold. I direksjonens brev til Boye 12. oktober 1825 het det bl.a.:

25. TA. UiB. Ms. 220a/1, s. 427.

26. I inspektørenes skriv av 4. september fremgikk at orkestermedlem kaptein Geelmuyden var bror av Jens M. Geelmuyden. Dessuten var J. C. Haderer enstemmig funnet kvalifisert som cellist og ble anbefalt som orkestermedlem, noe som ble innvilget 8. oktober.

27. Ibid., s. 464/465.

At vi ikke kan ansee dem berettiget til at frekventere Selskabets Samlinger, hverken paa Parter eller i Orchesteret, da De som contribuerende Medlem er udgaaet af Selskabet og mangler den fornødne Duelighed for at være musiserende, heller ikke kan det være Dem ubekjendt, at man for at være det Sidste maa kunde forsvare sin Plads og at ingen Adkomst gives til Rettigheder uden at kunde opfylde de ved samme forbundne Pligter.²⁸

Dagen etter ga orkesterinspektørene en lengre redegjørelse om orkestersituasjonen. Ett medlem hadde meldt seg ut, og flere av de eldre kunne ikke lenger forsvare sine plasser.²⁹ Oversikten over de frivillige orkestermedlemmene sesongen 1825/26 viste ikke bare musikernes navn (20 i alt), men også hvilket instrument de spilte, og antallet på de ulike stemmene:

- 1. fiolin: M. Norman, N. Nicolaysen, Jens Jürgensen, kaptein Geelmuyden.
- 2. fiolin: J.C. Wiese, F.L. Konow, R. Rolfsen
- Alto: Politidj. Schönberg, E.D. Meyer
- Basso: Mens Berg, J.C. Hadelers, organist Bohr
- Fløyte: L.W. Nicolaysen, prokurator Friele
- Obo: C.C.H. Steineger, J.N. Fischer
- Horn: J. Prom jr., Søren Martens
- Pauker: Overkrigskommissær Frost
- Klarinett: Detlef Reusch³⁰

Lønnede musikere supplerte på instrumenter som kontrabass, fagott, trompet, og nok en klarinett. I likhet med harmonistenes oversikt av 1827 viser også denne at liebhaberne spilte mer sjeldne amatørinstrumenter som obo, klarinett, horn, og pauker.

Orkestermedlemmene passet nøye på sine opptjente rettigheter, dvs. de damebilletter de hadde rett til gjennom orkestertjenesten eller som contribuerende medlemmer.³¹ De sistnevntes rett til å velge tjeneste på scenen medførte for øvrig en viss usikkerhet omkring besetningen

28. Ibid., s. 474.

29. Niels Erichsen var svekket på grunn av tiltagende alder; Jens M. Geelmuyden kunne ikke gjøre tjeneste på grunn av sinnssykdom (han døde allerede 21. oktober av "nervesvekkelse", jf. DA. *Begravde i Bergen 1816–86*. 15.03.03); Konsul W. Konow hadde møtt når han ikke var forhindret, men hadde ikke tjenestegjort, fordi plassen hadde vært besatt; Michael Krohn hadde ikke spilt fagott forrige sesong på grunn av sykdom, og det var uvisst om han kom tilbake. Konsul Mowinckel ønsket å tjenestegjøre som contribuerende medlem. Konsul Konow og Bohr hadde ikke erklært noe i denne henseende. F.L. Konow hadde meldt seg ut. Ifølge direksjonens svar av 17. oktober var W. Konow fremdeles å anse som orkestermedlem. Derimot mistet Jens Geelmuyden og Niels Erichsen sine damebilletter siden de ikke lenger var oppført som orkestermedlemmer, men inspeksjonen ble overlatt å vurdere om den ville tillate dem personlig adgang til spilleaftener inntil videre.

30. Bohrs status var usikker. Cleve hadde vikariert i foregående sesong, men hadde ikke møtt ved de første tre forestillinger fordi Bohr var kommet tilbake til byen. Bohr gikk imidlertid over til å være contribuerende medlem og gikk derfor ut av orkestret. Hvorvidt Cleve (Kleve) fortsatte å tjenestegjøre på cello i stedet for Bohr forteller protokollen intet om. Ingen var oppført på fagott på grunn av usikkerhet om Krohns helsetilstand.

31. Både Reusch og løytnant Wang fikk innvilget damebilletter høsten 1826. Wang hadde hatt status som gjest i orkestret i tre år, men ble nå ordinært medlem.

foran hver sesong. Høsten 1826 valgte f.eks. fem å spille teater, mens ett nytt ordinært medlem ble antatt. To andre kom imidlertid til i løpet av høsten.³² Av 20 musiserende høsten 1827 ønsket tre å gjøre tjeneste på scenen, og Bohr var i praksis uaktuell.³³ Orkestret var dermed redusert, med 17 frivillige og 4 lønnede som før (se nedenfor). Dette var for øvrig dilettantteatrets siste sesong. Da teatret ble leid ut til profesjonelle skuespillere i 1828, ble orkesterstørrelsen mer forutsigbar, fordi valget om å spille teater falt bort for de bidragende orkestermedlemmene.

For 1828 foreligger ingen oversikt over orkestrets størrelse. Høsten 1829 og 1830 het det at samtlige var villige til å fortsette, på samme vilkår som før. Dette var stort sett de samme som høsten 1827, trolig også de som da var bidragende. De fleste fortsatte høsten 1832.³⁴ Den siste sesongen det dramatiske orkester eksisterte som egen enhet i selskapet, 1833/34, var de frivillige musiserende imidlertid bare 13 personer, altså betydelig færre enn tidligere.³⁵

Oversikten fra 1827 viser ikke bare navn og instrumentfordeling, men også titler. Halvparten (10 personer) var embetsmenn. De øvrige var kjøpmenn. Flere hørte til byens beste familier. Fremdeles så sent som i 1833 var de fleste navn av tysk herkomst. Alle var imidlertid ikke velhavende. Niels Erichsen levde som kjent i usle kår, og prokurator Friele tilbrakte sine siste år i fattigdom. Da han døde i 1837, var boet fallitt.³⁶ Et blikk på orkestermedlemmenes navn

32. Følgende bidragende gikk ut: Steineger, konsul W. Konow, konsul Mowinckel og overlærer Bohr. M. Krohn meldte seg dessuten ut av selskapet, men ble antatt på nytt som orkestermedlem høsten 1829. Harmonisten C. Berg ble antatt som fiolinist, på inspeksjonens anbefaling uten å måtte avlegge prøve. Bohr ble dessuten opptatt som "overordenlig Medlem", jf. TA. UiB. Ms. 220a/1, s. 501. J. Prom søkte om å få gjøre tjeneste i orkestret som gjest denne høsten, slik han tidligere hadde gjort. Inspeksjonen anbefalte søknaden, "da Orchesterets Fløitebesætning for Tiiden desuden langt fra kan siges at være fuldstændig", og dette ble innvilget, jf. *ibid.*, s. 505. I desember ble den fremmede musiker C. Holm antatt som gjest for resten av sesongen. Han kunne gjøre tjeneste på cello og horn etter behov.
33. Følgende alfabetiske oversikt ble oversendt til direksjonen: 1) Bohr (overordentlig medlem), 2) C. Berg (uberettiget til damebillett), 3) J.N. Fischer, 4) prokurator Friele, 5) overkrigskommissær Frost, 6) kaptein Geelmuyden, 7) Conrad Hadel, 8) stadsmegler Jürgensen, 9) konsul W. Konow (bidragende), 10) borgerrepresentant S. Martens (bidragende, vil spille på teatret), 11) E.D. Meyer (bidragende), 12) L.W. Nicolaysen, 13) Nicolay Nicolaysen, 14) megler Norman, 15) Jacob Prom jr., 16) D. Reusch, 17) R. Rolfsen, 18) politiadj. Schönberg, 19) løytnant Wang og 20) J.C. Wiese. Høsten 1828 ble E.D. Meyer utmeldt som bidragende og ble vanlig orkestermedlem igjen. Cleve erstattet antagelig Bohr. Høsten 1829 fikk han damebillett, hvilket innebar at han må ha blitt medlem høsten 1826, da Bohr ble overordentlig medlem, men protokollen sier intet om dette.
34. I 1830 ble oboblåser Japhet K. Schönberg foreslått som musiserende medlem, men er ikke omtalt i referatet fra generalforsamlingen. Det er usikkert om han ble antatt da. L.W. Nicolaysen gikk ut høsten 1832, muligens også cand. pharm. Schönberg, som kun ville bli hvis han fikk en damebillett. Dette ble avslått. Han hadde enda ikke spilt i orkestret i tre år. J.B. Myhlenphort ble antatt som orkestermedlem på fløyte høsten 1832, uten å avlegge prøve. Han var allerede harmonist.
35. De 13 var: Conrad Hadel, Rasmus Rolfsen, politiadjutant Schönberg, Mathias Norman, overkrigskommissær Frost, D. Reusch, løytnant Wang, Etienne D. Meyer, Jens Jürgensen, N. Nicolaysen og J.N. Fischer. Alle disse hadde rett til to damebilletter. I tillegg kom J.B. Myhlenphort og cand. pharm. Schönberg, som begge hadde søkt om damebillett, selv om de ikke hadde spilt i orkestret i tre år.
36. Wiesener 1934, s. 78.

fra 1816 til 1833 gir inntrykk av at mange hadde nære familierelasjoner. Flere personer med navn som Geelmuyden, Prom, Konow, Norman, Nicolaysen og Schönberg tyder på slektskap. Meyer og Bohr hadde familiemedlemmer som spilte på scenen. Nærmere demografisk analyse av slektskapsforhold og giftermål i begge selskap ville antagelig ha avdekket flere interessante sosiale, kulturelle og økonomiske relasjoner, men et slikt arbeid vil bli for omfattende innen rammen av avhandlingen.

Til tross for endringer i besetningen fra år til år later det til at orkestret lenge hadde en kjerne med relativt stabile medlemmer.³⁷ Først mot slutten ser det ut til å ha blitt problematisk å få det besatt med et tilstrekkelig antall frivillige musikere. Særlig småstrykerne var nesten halvert den siste sesongen. Dette fikk konsekvenser når det gjaldt lønnede musikere (se nedenfor).

Konsertmestre

Ole Rødder og Johan Henrich Paulson

Stadsmusikant Rødder var konsertmester før århundreskiftet, men protokollen har svært sparsomme opplysninger om hans engasjement (jf. kap. 5). Som nevnt tidligere vedtok selskapet i begynnelsen av februar 1801 at han skulle honoreres med 4 rdlr. for hver “offentlig” forestilling (jf. kap. 2, s. 73).³⁸ På dette tidspunktet var han altså fremdeles ansatt. Lønnen var den samme uansett om forestillingene omfattet syngestykker eller ikke, noe han aksepterte. Flere opplysninger om engasjement av Rødder finnes ikke i protokollen. I praksis var han ikke konsertmester i det dramatiske orkester lenger enn til og med sesongen 1801/02. Som kjent ble fiolinisten Johan Henrich Paulson engasjert høsten 1802 med 50 rdlr. lønn av det harmoniske og 250 rdlr. av det dramatiske selskap (jf. kap. 9). Beløpene viser at engasjementet gjaldt konsertmesterfunksjonen, selv om han antagelig ikke hadde stillingen i navnet. Den store lønnsforskjellen selskapene imellom er vanskelig å forklare. Det virker imidlertid som om det dramatiske selskap også senere betalte konsertmesteren bedre enn harmonistene (se nedenfor).

Protokollen inneholder også svært få innførsler om Paulson og det dramatiske orkester i årene fremover. Ved generalforsamlingen i 1805 ble det vedtatt “at en Orchester Anfører skulle antages, og ethver [sic] Medlem i Selskabet til denne skulle yde 1 rd 3 sk aarlig pro Persona”.³⁹ Dette må ha vært Paulson. Det harmoniske selskaps protokoll viser dessuten at det høs-

37. Norman, Jürgensen og Frost var medlemmer fra 1816 til 1833; Wiese, L.W. Nicolaysen og Prom jr. mellom 1816 og 1827; politiadjutant Schönberg, Meyer, Fischer og Wang mellom 1821 og 1833; dessuten N. Nicolaysen, Rolfsen, Hadelar og Reusch mellom 1825 og 1833.

38. Jeg tror begrepet “offentlig” her er brukt i samme betydning som i det harmoniske selskap, jf. selskaps lover av 1810, §14 og 15, se kap. 9, s. 338.

39. TA. UiB. Ms. 220a/1, s. 155. Forslaget var sannsynligvis basert på de mannlige medlemmene. På denne tiden hadde selskapet 151 mannlige medlemmer. Dette ga en årlig lønn på ca. 155 rdlr.

ten 1810 ble inngått kontrakt i samarbeid med det dramatiske selskap, og dette var trolig normalt fremover. Paulson var konsertmester til og med sesongen 1819/20 og var høyt ansett i selskapet, noe den tidligere omtalte søknaden fra stadsmusikant Perschy i begynnelsen av januar 1820 viser (Se kap. 7, s. 281). Paulsons kone hadde fribillett til forestillingene, og Perschy søkte om å bli behandlet på like fot siden begge var lønnede musikere. Direksjonen var uenig. Det var noe ganske annet å lede orkestret enn å være engasjert som vanlig orkestermusiker og som stadsmusikant ved selskapets ball (se kap. 7, sitat s. 281). Paulson var virtuos og ble ansett for å være kunstner med en helt annen status enn stadsmusikanten.

Mathias Lundholm

I september 1820 foreslo harmonistene å engasjere Lundholm som felles konsertmester (jf. kap. 9). Det dramatiske orkester (som besto av harmonister) gikk varmt inn for forslaget :

[...] formeene vi, at det ville være Orchesteret gavnligt, om Herr Lundholm kunde vorde engageret med Samme, i Særdeleshed med Hensyn til Opførelsen af Syngestykker, hvorved han som Instructeur vilde være særdeles skikket. Vi anbefale saaledes bemeldte Herr Lundholm til Antagelse af Directionen, dog under den Betingelse, at Herr Poulsen, intet derved maatte tabe af sin Indtægt her i Selskabet, hvilket Ønske vi haabe Directionen vil tage Hensyn til.⁴⁰

Orkestret var opptatt av at engasjement av Lundholm ikke måtte gå ut over Paulson økonomisk. Det viser at han ble satt pris på av musikerne. Videre viser uttalelsen at Bohr på dette tidspunktet ikke lenger var aktuell som instruktør av syngestykker. Forslaget ble vedtatt. Kontrakt ble inngått i samarbeid med det harmoniske selskap. Lundholm skulle binde seg for 3 år, med 800 spd. i årlig lønn, hvorav harmonistene skulle betale 300 og det dramatiske selskap 500 spd., dvs. nesten dobbelt så mye. Av dette skulle kassen betale 300 spd., mens det resterende skulle fordeles på medlemmene med 1 spd. på hver.⁴¹ Lønnen var bemerkelsesverdig høy. Kontrakten, datert 16. oktober 1820, viser hva Lundholm forpliktet seg til:

Jeg Lundholm, forbinde mig til i trende paahinanden følgende Aar fra Dato af, at anføre det dramatiske Selskabs Orchester naar forlanges, at være nærværende og anføre ved alle Prøver som findes nødvendige, og af dHerrer Inspecteurer maatte foranstalles; fremdeles at holde Orden, med Hensyn til Musikken i Orchesteret, ved bemeldte Herrer Inspecteurers' Hjelp; endvidere forbinder jeg mig til, efter Opfordring, af Selskabets Direction, at instruere og anføre ved alle de Syngestykker og Syngepartier, samme maatte ønske opførte paa Theatret.

Ligeledes forbinder jeg mig til, at anføre det harmoniske Selskabs Orchester, ved Directionens' Hjelp, at holde vedbørlig Orden, med Hensyn til Musikken i samme; være nærværende og anføre ved alle Prøver, Directionen maatte foranstalte, og instruere de Syngepartier, som til Concerternes Fremme af Directionen for begge Selskaber enes om, at ikke mine Pligter i begge komme i Collision med hinanden, er en Selvfølge.

40. Ibid., s. 307.

41. Dette innebar at kun de mannlige medlemmene betalte.

For bemeldte mit Arbeide i begge Selskaber nyder jeg aarlig 800, skriver Otte hundrede norske Species, dog forbinder jeg mig til, saavel i det dramatiske Selskab at frembringe noget nyt ved en Benefice hvert Aar, som til førømmeldte Sums Tilvebringelse for mig skal gives, som ogsaa paa lige Maade og i lige Tilfælde ved en Benefice i det harmoniske Selskab aarlig.⁴²

I tillegg til det vanlige med prøver og konserter skulle han gi en benefisekonsert årlig i begge selskap, hvor han skulle fremføre nytt repertoar, som også inkluderte orkestrene.⁴³ Inntektene fra konsertene utgjorde en del av den kontraktfestede lønnen og kom ikke i tillegg til denne, noe som forklarer det ualminnelig høye beløpet.

Mye tyder på at det dramatiske selskaps ledelse etter en tid ikke var fornøyd med Lundholm. Om dette skyldtes at den økonomiske belastningen ble for stor eller hadde andre årsaker, er ikke mulig å avgjøre, men ved generalforsamlingen 16. september 1822 ble det vedtatt med 44 mot 21 stemmer at han ikke skulle engasjeres på nytt når kontrakten gikk ut året etter.⁴⁴ Stemmetallene viser at det hadde vært uenighet om saken, og orkestret var sannsynligvis ikke enig i avgjørelsen. Ved en representantforsamling 20. februar 1823 ble spørsmålet om fornyelse av Lundholms kontrakt tatt opp på nytt. Med 13 mot 3 stemmer ble det vedtatt at forrige beslutning sto fast. Saken var imidlertid enda ikke avgjort. 31. mars 1823 fikk det dramatiske selskap en henvendelse fra det harmoniske selskaps direksjon om at man ønsket å fornye kontrakten, for ett år, dersom Lundholm var villig til det. Harmonistene ønsket ikke å miste ham:

[...] Men da det var Forsamlingen bekiendt, at det dramatiske Selskabs sidst afholdte General Forsamling ikke for dets Vedkommende billigede en saadan Fornylse, og Herr Lundholm naturligviis heller ikke da, uden at nyde den af begge Selskaber hele forhen havende Løn, antager noget Engagement, blev tillige vedtaget, at det harmoniske Selskab, paa Grund af dets særdeedes Tilfredshed med ham, skulle for bemeldte eene Aar overtage Udredningen af den hele Løn, saafremt det dramatiske Selskab maatte findes villig at laane Theatret til Opførelsen af tvende Beneficer, hvis Udbringende til benævnte Øjemed skal anvendes, og hvis Udførelse det harmoniske Selskab i et og alt paatager sig. I det vi altsaa herved anmode de[sic] ærede Direction om at blive overladt Theatret til fornævnte tvende Beneficer, unnlade vi ikke at tilføje, at vort Selskab i den med Orchesteranfører Lundholm nye indgaaede Contract, tillige vil paaæske, at han ogsaa fremdeles lige med forhen udfører sit Hverv i og for alt[?], hvad det dramatiske Selskab vedkommer.⁴⁵

Skrivet var bl.a. undertegnet av Jens Jürgensen, C. Mowinckel og F. Bøschén. De to første var også medlemmer av det dramatiske orkester. Det var ledsaget av et eget bilag signert av 38 medlemmer av det harmoniske selskap, hvorav 8 var musiserende medlemmer av det dramatis-

42. Ibid., s. 317/318.

43. Dessverre er det ikke bevart programmer fra Lundholms benefisekonserter i Bergen. Han annonserte heller ikke i Adresseavisen, se kap. 11.

44. Én mulig forklaring kan være at det i januar samme år hadde vært noe ugreie angående bestilling av musikalier fra Hamburg foretatt av Lundholm. De ble sendt tilbake av førstedirektøren og byttet i andre, etter Lundholms nærmere forklaring.

45. Ibid., s. 393/394.

ke orkester. Her ble Lundholms store betydning ytterligere understreket, ikke bare for harmonistenes orkester, men for det dramatiske selskap, og for musikkens fremme i byen:

At et vel anført Orchester er en nødvendig Betingelse for et Selskab som det dramatiske, der i enhver Henseende søger at give sine Forestillinger den mueligste Fuldkommenhed, forekommer os ej at være underkastet nogen Tvivl, ligesom at Orchesteret, siden Herr Lundholm's Indtrædelse som Anfører, har vundet al den Bestemthed i Udførelsen, man med Grund kan vente af et Personale, der, med faae Undtagelser, bestaaer af lutter Libhabere; – og tager man Hensyn paa den store Nydelse i Syngestykker's Opførelse, hvoraf Viinhøsten endnu er Mængden af Selskabets Medlemmer i levende Erindring, og som aldeles maatte ophøre, naar de Spillende ej kunne erholde den fornødne Vejledning vilde Savnet af en Anfører blive altfor føleligt.

Hvad Herr Lundholm iøvrigt, ved Informationer, har virket til Musikens Fremme blandt os, er allerede, og vil endmeere, blive indlysende; dette kunde vel, ved første Øjekast, synes at være det dramatiske Selskab uvedkommende, men betragter man, at de modnere Frugter af hans Virksomhed maatte udeblive, ved Ophævelsen af Engagementet, og giver man Musiken den Rang der tilkommer den blandt de skjønne Kunster, vil det neppe henregnes til Selskabets ringeste af dets mange Fortjenester i Kunstens og Smagens Rige, at have været den ene virkende Aarsag til Musikens Opkomst hos os.

Paa Grund af foranførte, og i Haab om, at den ærede Direction, i denne Henseende, deler Mening med Undertegnede, tillade vi os at anmode Den om, at indgaae nyt Engagement med Herr Lundholm for tre Aar, saaledes, at Udgiften derved tilvejebringes ved Beneficer.⁴⁶

Lundholm hadde ikke bare vært en fremragende orkesterleder og instruktør av syngestykker. Harmonistene viste også til hans innsats som musikklærer. Hans meste begavede og kjente elev var Ole Bull, men også andre hadde nydt godt av hans undervisning.

Dette tilbudet kunne ikke avslås. Mot å stille teatret til disposisjon for to benefisekonserter fikk selskapet orkesteranfører uten å betale lønnsutgifter i det hele tatt. Man presiserte likevel at Lundholm måtte pålegges å oppfylle de samme plikter i forhold til det dramatiske selskap som tidligere. Dette ble også gjentatt i forbindelse med de to benefisekonsertene i teatret som selskapet hadde fått innvilget til Lundholms lønn. Harmonistene ba senere om å få seg overlatt teatret til to forestillinger årlig for ett eller to år. Utførelsen ville det harmoniske selskap påta seg. Generalforsamlingen i september vedtok “at Theatret [...] overlades bemeldte Direction til Opførelse af eet Stykke, to Gange forestillet i et Aar, for derved at tilvejebringe Løn for Orchesteranfører Lundholm, imod at denne, uden Udgift for det dramatiske Selskab vedbliver sine der havte Functioner”.⁴⁷

Lundholm fortsatte dermed som anfører i sesongen 1823/24. Høsten 1824 kom en ny henvendelse fra det harmoniske selskap med forslag om felles engasjement, men nå med deling av utgiftene. Selv ville harmonistene betale 300 spd. og forslo samme beløp for det dramatiske

46. Ibid., s. 394/395.

47. Ibid., s. 405.

selskap, som på sin side mente at det harmoniske selskap hadde større nytte av en orkesteranfører og derfor burde betale mer:

Imidlertid da Undertegnede erkjende Nødvendigheden af, at det ene Selskab rækker det andet en venlig Haand, og i Betragtning af den særdeles Duelighed der udmærker Herr Lundholm, ere vi vilige til at tilstaae ham paa det dramatiske Selskab's Vegne en Gage af 300 Sp for den nu forestaaende Saison.⁴⁸

Kontrakten ble fornyet også sommeren 1825, men nå ser det ut til at selskapene avtalte hver for seg. Kontrakten er underskrevet av de dramatiske direktører alene. For samme lønn, 300 spd., skulle Lundholm anføre orkestret ved alle forestillinger og prøver som var nødvendige for musikkens skyld. De spillende [dvs. “agerende”] personer, for såvidt musikken angikk, skulle instrueres av ham, dvs. i syngestykker og i andre stykker hvor det forekom sangnummer.

Dette var Lundholms siste sesong i selskapet. Kontrakten ble ikke fornyet flere ganger, men han fortsatte som vist i kap. 9 i det harmoniske selskap ett år til. Av protokollen fremgår det ikke hva årsaken kan ha vært til at han sluttet, om det var misnøye med ham, samarbeidsproblemer, eller om han selv ønsket å avslutte engasjementet. Det siste var kanskje minst sannsynlig, for han ble i Bergen et år til. Beslutningen må ha vært tatt på vårparten 1826. Ny konsertmester ble funnet om sommeren.

Ferdinand Giovanni Schediwy og Joseph Panny

Allerede 18. juli meddelte selskapets førstedirektør, overkrigskommissær Aug. C. Mohr, at den nye anføreren, Ferdinand Giovanni Schediwy, var engasjert i utlandet:

Jeg har efter den mig meddeelte Fuldmagt engageret her i Carlsbad, den ved Theatret fungerende Capelmester en ung Mand, nemlig Joseph Schettevil [sic]; han er demitteret som Concertist fra Conservatoriet i Prag, den første Skole for Tiden i Tyskland, hvor den største Strængthed og Præcision hersker; jeg har her gaaet efter Kyndiges Raad, da jeg selv er læg Mand i Musikken. Der er kun en Mening om denne unge Kunstner og det den bedste; jeg foretrak ham for Rudersdorff, deels fordi den sidste er givt, har Kone og Børn, ville som gammel Practicus maaskee gjort mange Pretentioner, og skulle have 400 Sølvspecier i Løn; denne derimod, der besidder fornøden Duelighed, for 300 Sølvspecier aarlig vil vide at føye sig, som ung Mand, efter de forskjellige Sind der gives iblandt os, og ikke spende Buen høyere; jeg har givet ham et fjernt Haab om, at blive engageret ogsaa af Harmonien, men jeg kunde jo Intet love, og altsaa heller ikke vente ham billigere engageret. Han er forbunden til, at anføre Orchesteret naar forlanges, ligeledes spille Obligat, samt instruere Syngepartier, og oplære 8–12 unge Mennesker 3 Timer ugentlig i Sang, efter Directionen's Forslag. Jeg beder nu saaledes at tage til takke.⁴⁹

Selskapet la altså ikke bare vekt på å få en person som hadde de nødvendige kunstneriske kvalifikasjoner, men også en som ikke var for kostbar, og som man håpet ville være i stand til å tilpasse seg den kultur og de personer han kom til å møte i Bergen.

48. Ibid., s. 428/429.

49. Ibid., s. 489/490.

Flere har hevdet at Schediwy kom til Bergen i 1825 som orkesteranfører for et dansk skuespillerselskap.⁵⁰ Dette stemmer ikke. Hans første engasjement i Bergen var i det dramatiske selskap, og han kom til byen høsten 1826. Schediwy var født i Karlstein i Bøhmen 3. juni 1804. Han var utdannet ved musikkonservatoriet i Praha, hvor han hadde spilt fiolin hos konservatoriets direktør og grunnlegger, Dionys Weber.⁵¹ Trolig hadde han studert sang, tasteinstrumenter og komposisjon i tillegg. Han var en allsidig musiker og hadde dermed forutsetninger for å kunne gjøre en god innsats på flere områder i det bergenske musikkliv (jf. kap. 7–9 og 11).



Portrett av Ferdinand Giovanni Schediwy.
Original i De Kulturhistoriske Samlinger. Bergen Museum.
Universitetet i Bergen.
Foto: Svein Skare.

17. oktober ble orkesterinspeksjonen meddelt hans engasjement som anfører, “i hvilken Egenskap, vi haabe han vil retferdiggjøre vort Valg”.⁵² Ifølge Adresseavisen kom han til byen allerede dagen etter, og 26. oktober spilte selskapet sesongens første forestilling.⁵³ Noen dager

50. Jf. Vollsnes 2000, s. 23 og 182 og Herresthal 2000, “Ferdinand Schediwy og tsjekkere i norsk musikkliv”, s. 44. Antagelsen bygger muligens på artikkelen “Schediwy” i *Norsk forfatter-lexikon*, bind 5 (1901). Senere er den gjentatt i Berg og Mosby (1945, s. 99) og i O.M. Sandviks artikkel “Schediwy” i *Norsk biografisk lekskon*, bind 12 (1954). Et eventuelt dansk skuespillerselskap i Bergen i 1825 ville ha gitt offentlige teaterforestillinger. Adresseavisen hadde ingen slike annonser dette året. Hvis teatret ble utleid til omreisende skuespillere, ville dette også ha vært referert i protokollen. Petersen skriver om Schediwy at han “kom til Bergen paa opfordring af krigskommissær Mohr”, jf. Petersen 1901, s. 96, noe Herresthal gjentar, men Mohrs oppfordring ble gitt i Bøhmen i 1826, og ikke i Bergen.

51. *Norsk forfatter-lexikon*, bind 5 (1901), s. 75. Konservatoriet i Praha (grunnlagt 1811) var på denne tiden en ledende sentraleuropeisk musikkutdanningsinstitusjon. Jf. Stapleton, 22.07.2004.

52. TA. UiB. Ms. 220a/1, s. 496.

53. BA. 28.10.1826: “Den 18de. Kapelmester J. Schedvoy, fra Hamburg.” Jf. også BA. 25.10.1826.

senere annonserte han konsert og tilbød også undervisning i fiolin, pianoforte og sang.⁵⁴ Det dramatiske selskap må ha vært fornøyd, for høsten 1827 ble det inngått kontrakt for to nye år, og med samme lønn, 300 spd. Sammenlignet med de løse formuleringer om sanginstruksjon som ble referert i Lundholms kontrakt i 1820 var Schediwys mer spesifikk og stemte bedre overens med intensjonene i Mohrs brev da han ble engasjert første gang:

Jeg, Joseph Schedevy, forbinder mig til, i 2de tvende paahinanden følgende Aar fra Dato af [...] at anføre det dramatiske Selskabs Orchester, naar forlanges, at være nærværende og anføre ved alle Musique- og Syng-Prøver som findes nødvendige, og af Orchester-Inspectionen paa Directionens Vegne maatte foranstaltes, at assistere Inspectionen i at arrangere og ordne Musiquen at instruere i Syngestykkerne og hvor det maatte forlanges, til Brug for Theatret, at spille Obligat i Orchestret, og endelig 3 er tre Timer ugentlig, at lære 12 tolv unge Mennesker i Sang naar disse mig af Directionen anvises.⁵⁵

Noe måtte imidlertid ha skjedd, for allerede 27. september 1827 skrev Schediwy til selskapet og ba seg, “von vielen Ursachen bewegt”, løst fra kontrakten.⁵⁶ To dager senere fikk han til svar at dette ikke lot seg gjøre. Han reiste ikke og ble i tillegg engasjert som anfører i det harmoniske selskap etter Lundholm (jf. kap. 9). Som vist tidligere slo han slo seg ned for godt og giftet seg i byen i 1832 (se kap. 8, s. 303).

Sesongen 1828/29 opphørte det dramatiske selskaps egne teaterproduksjoner. Fra da av ble teatret leid ut til et profesjonelt dansk skuespillerselskap som spilte offentlig for allmennheten, mens det ga et bestemt antall forestillinger eksklusivt for selskapets medlemmer (mer om dette nedenfor). Konsekvensen ble at orkestret medvirket ved flere forestillinger enn før (20 mot vanligvis 16). Generalforsamlingen i september 1828 vedtok fortsatt engasjement av Schediwy som konsertmester, men han fikk ikke høyere lønn selv om forpliktelsene ble større:

Orchester Anfører Schedevy tilskrives, at han ifølge sit Engagement, for næste Saison, har at anføre Selskabets Orchester, saa ofte der spilles alleene for Selskabets Medlemmer, imod den contracterede Lønning 300 Sølv Specier; men antager han noget andet Engagement tillige som Anfører, da betaler Selskabet ikkun 300 Papir Specier som forrige Saison.⁵⁷

Forrige sesong hadde han også vært anfører i *Harmonien*, og dette engasjementet fortsatte muligens ett år til. Trolig var han høsten 1828 også blitt ansatt av teaterdirektør Olsen som konsertmester for det ensemblet han hadde brukt ved sine offentlige teaterforestillinger. At disse skulle ha funnet sted uten musikk, er utenkelig, men jeg har ikke funnet kilder som bekrefter at Schediwy var Olsens konsertmester i starten (mer om Olsen og Schediwy nedenfor). Olsens

54. Ibid. 01.11.1826.

55. TA. UiB. Ms. 220a/1, s. 525.

56. Ibid., s. 537.

57. TA. UiB. Ms. 220a/2, s. 10. Den faktiske pengeverdien var lavere for papirpenger enn for sølvpenger.

orkester besto antagelig av alle de profesjonelle musikerne i byen, dvs. Schediwy, stadsmusikantens folk og militærmusikerne. Om amatører også medvirket til å begynne med, er uvisst.

Olsens skuespillerensemble ble engasjert for en ny sesong våren 1829. Olsen skulle for øvrig sørge for at nyengasjerte skuespillere hadde “saameget Syngetalent, som udfordres til at tage Partie i smaa og lette Syngestykker”.⁵⁸ Dessuten besluttet man “paa Orchester-Anfører Schedevy's Forespørgsel [...] at engagere ham for næste Saison, og kun med en Gage af 200 Sp Papir, aarlig.”⁵⁹ Dette godtok ikke Schediwy, og selskapet bøyde seg. Han fikk 300 spd. papir og samme betingelser som i avtalen året før. I den nye kontrakten het det også at han skulle “undervise 2de duelige Subjecter af det Olsenske Selskab i Sang 1 Time om Ugen om dette af Directionen skulde forlanges”.⁶⁰ Selskapet var tydeligvis ikke fornøyd med sangprestasjonene i det olsenske selskap og ønsket å forbedre disse. Schediwys kontrakt ble fornyet også neste sesong, på samme vilkår som året før. I 1831/32 ble han imidlertid erstattet av den østerrikske fiolinisten Joseph Panny, som ble konsertmester både i det harmoniske og det dramatiske orkester (jf. kap. 9). Initiativet til denne ansettelsen ser ut til å ha kommet fra harmonistene. Dette fremgår av brev fra det harmoniske selskaps direksjon i begynnelsen av september 1831 gjengitt i det dramatiske selskaps protokoll:

Det er undertegnede en Fornøyelse, herved at kunde tilmelde den ærede Direction for det dramatiske Selskab hvorledes det ifølge Breve maa ansees afgjort, at det er lykkedes i Udlandet at finde et efter Sagkyndiges Dom dueligt Subject til Anfører for begge Selskabers Orchestre i den nu snart begyndende Saison, og at der postdaglig imødesees den med vedkommende afsluttede Contract, hvorefter han medio næste Maaned kan forventes her paa Stedet.⁶¹

Som kjent ble også Schlossbauer i *Harmonien* berørt. Årsaken til skiftet av anfører i de to selskapene gis det ingen opplysninger om, men det er nærliggende å anta at selskapenes ledelse ikke hadde vært fornøyd. Trolig var Schediwy fremdeles engasjert av Olsen som musikalsk leder ved de offentlige teaterforestillingene, og Schlossbauer var sannsynligvis også ansatt hos ham. Inntektstapet må imidlertid ha vært problematisk for begge. Det dramatiske selskap benyttet skiftet av konsertmester til nok en gang å redusere lønnen. Oversikt over selskapets utgifter i mars 1832 viser at Olsens honorar var på 1.800 spd., orkesteranførerens 150 spd., andre musikeres 60 spd., og orkesterbudets 20 spd. Pannys lønn var dermed halvert sammenlignet med Schediwys. At Panny virkelig var anfører i begge selskap denne vinteren, fremgår også av at *Harmoniens* fordring på Pannys lønn ble anvist av det dramatiske selskap med 150

58. Ibid., s. 54.

59. Ibid., s. 52.

60. Ibid., s. 85.

61. Ibid., s. 138/139. To av harmonistenes direktører (Fischer og Nicolaysen) spilte i det dramatiske orkester.

spd. 30. mars 1832. Engasjementet varte som nevnt tidligere kun denne ene sesongen. Året etter ble Schediwy ansatt på nytt. Protokollen inneholder ingen kontrakt, derimot en innførsel 2. oktober 1832: "Herr Orchester-Anfører Schediwy, blev paa hans Andragende bevilget den halve Gage forskudsviis udbetalt."⁶² Beløpet var 75 spd., dvs. det samme som Panny hadde hatt. Om dette også betydde en reduksjon i pliktene sammenlignet med tidligere, kommer jeg tilbake til nedenfor. Schediwy var trolig konsertmester så lenge selskapet hadde sitt eget orkester, dvs. til og med sesongen 1833/34.

Det dramatiske selskaps svar på Olsens søknad om lån av pauker i oktober 1832 viser at Schediwy også var anfører for teaterdirektør Olsens orkester:

Paa Herr Directeur Olsen's Andragende om Laanet af Selskabets Pauker til Brug i Orchesteret ved de offentlige Forestillinger, tilmeldt ham at Directionen Intet har imod hans Andragende, naar hans Anfører Herr Schedevy paatager sig at modtage og aflevere dem igjen til rette Tiid til Inspectionen saa at ingen Hinder finder Sted for sammes Brug ved Forestillingerne for Selskabet og at han er ansvarlig for deres Ubeskadigede Tilbageleverelse.⁶³

Også lån av selskapets kontrabass viser at Schediwy var en betrodd mann for det olsenske orkester: "Bemeldte Contra-Bass er senere af Orchester-Inspectionen modtaget og tilladt den ogsaa at laane Herr Schedevy den ved de offentlige Forestillinger imod dennes Forpligtelse at levere den hver Gang uskad tilbage."⁶⁴

Mesteparten av tiden fra århundreskiftet til 1834 hadde det dramatiske og det harmoniske selskaps orkester felles konsertmester. Unntakene var Schediwys første år i Bergen og Lundholms siste, dessuten var Schediwy fra sesongen 1829/30 kun sanginstruktør i det harmoniske selskap, mens Schlossbauer var konsertmester. Det dramatiske selskap betalte lenge adskillig høyere lønn enn det harmoniske. Dette gjaldt allerede fra Paulsons engasjement i 1802. Jeg tror den høye lønnen kan ha hatt sammenheng med at anføreren også var sanginstruktør i syngestykker. Lundholm fikk til å begynne med 500 spd. i lønn. Senere ble konsertmesterlønnen gradvis redusert, først til 300 spd. sølv, det samme i papir (lavere verdi), og til slutt til bare 150 spd. i året. Fra sesongen 1828/29 økte antall forestillinger fra 16 til 20. Belastningen på orkestermedlemmene og anføreren ble altså større uten at dette ga seg utslag i høyere lønn. Tvert imot. Spørsmålet er om lønnsreduksjonen kan ha hatt sammenheng med at antall syngestykker i det dramatiske selskap ble færre etter at Olsens teaterensemble overtok. Dette kommer jeg tilbake til nedenfor.

62. Ibid., s. 225.

63. Ibid., s. 231.

64. Ibid., s. 234.

Andre lønnede musikere

De to orkestrene hadde for en stor del også andre lønnede musikere felles. De første årene etter århundreskiftet ble disse omtrent ikke omtalt i protokollen, men fra 1816 foreligger ofte navn på dem som ble engasjert. Denne høsten engasjerte det dramatiske orkester i tillegg til anføringen stadsmusikant Perschy, dessuten musikantsvennene Pheiler og Bagge, til samme lønn som i harmonistenes orkester: 20, 10 og 8 spd. Dette var tre lønnede musikere mindre enn i *Harmonien*, men orkesterbudet spilte også trompet. Høsten 1818 ble oboist Grøndal engasjert i tillegg, med samme lønn som Bagge. I november sa budet opp trompettjenesten. Ny trompeter ble oboist Starrefossen, “der for denne Vinter forlanger 8 Specier”.⁶⁵ Dermed var antallet engasjerte musikere seks tilsammen, de samme som i *Harmonien*. Samme avtale ble inngått året etter, og den ble gjentatt høsten 1821, men nå uten Grøndal, fordi løytnant Wang erstattet ham på valdhorn, (jf. ovenfor). Perschys lønn var konstant, men de øvrige fikk nå 10 spd. hver. De lønnede musikerne var nå de samme i flere år fremover. Høsten 1823 fikk alle unntatt Perschy nok en lønnsforhøyelse, til 12 spd.

Etter at Lundholm ble konsertmester var Paulsons situasjon en annen enn før. Som tidligere nevnt flyttet han ikke fra byen. Flere kilder peker i retning av at han fortsatt ble boende, men han kan ha vært på reise i kortere eller lengre perioder. Han arrangerte f.eks. flere benefisekonserter i årene 1820–27. I slutten av april 1823 mottok direksjonen et skriv fra ham med anmodning om lån av teatret for å gi den benefisekonsert det harmoniske selskap hadde innvilget ham, fordi erfaring hadde vist “at deslige Concerter opført i det harmoniske Selskabs Huus kun indbringer saare lidet”. Han ønsket å foreta en reise til Trondheim og hadde behov for dekning av reiseutgifter “samt desuden noget til min Familjes Underholdning i min Fraværelse”.⁶⁶ Familien oppholdt seg altså i Bergen. Anmodningen må ha blitt innvilget, for 8. juli samme år ga han “Med det Dramatiske og Harmoniske Selskabs Assistance [...] en Komædie og Concert paa Teatret”.⁶⁷ Han søkte også i mai 1824 om å få innvilget en benefisekonsert på teatret. Søknaden ble avslått 13. september med følgende kommentar: “[...] det forekommer Directionen, at De ikke anseer Dem bunden i Selskabets Tjeneste, da De uden foregaaende Anmeldelse for Directionen har forladt Byen.”⁶⁸ Da hadde han 2. mai gitt en benefisekonsert i *Harmoniens* konsertsal, understøttet kun av harmonistene.

65. TA. UiB. Ms. 220a/1, s. 235.

66. Ibid., s. 400. I Trondheim ga han konsert 6. august og 14. september, jf. Jonsson: *Offentlig musikk i Trondhjem. År 1823*.

67. BA. 05.07.1823.

68. TA. UiB. Ms. 220a/1, s. 422.

Paulson må derfor ha spilt i det dramatiske (og harmoniske) orkester, men han var ikke inkludert i oversiktene over engasjerte musikere fra år til år. At han spilte uten betaling, er imidlertid lite trolig. Protokollen opplyser at han meldte seg ut av det dramatiske orkester 5. mai 1825. Han ga i den forbindelse uttrykk for at han i den senere tid hadde tapt en benefisekonsert som tidligere var innvilget ham.⁶⁹ Direksjonen antok utmeldelsen, men anså klagen om å bli nektet benefise for ubegrunnet, fordi protokollen ikke inneholdt noe om engasjement mellom ham og selskapet. Paulson må imidlertid ha vært engasjert som musiker i det dramatiske orkester på dette tidspunktet. Han ba om å få resten av sitt tilgodehavende på 50 spd. utbetalt, og selskapet betalte, selv om direksjonen påpekte at han egentlig ikke hadde rett til dette før i oktober. Gjennom uttalelser fra selskapets medlemmer forsøkte han likevel å få innvilget en siste benefisekonsert på teatret før han dro fra byen. I et skriv til direksjonen av 28. mai med vedlagt fortegnelse over 151 navn hevdet han at disse hadde tilstått ham dette. Det hadde de ikke myndighet til, og direksjonen avviste anmodningen. Teatret ville ikke kunne brukes før sesongstart i oktober, bl.a. fordi det skulle pusses opp i sommermånedene.

Ved høstens generalforsamling fremmet to av selskapets medlemmer, Johan Storm Bull (Ole Bulls far) og Teuscher forslag om at Paulson måtte bli innvilget en avskjedsbenefise. Bull ønsket at selskapet skulle vise sin takknemlighet:

[...] ingenlunde tvivlende, at hans talrige Velyndere i Selskabet jo med Fornøylelse ville, efter Evne understytte ham med Deres Talenter og Beredevillighed, hvorpaa han i den Række af Aar, han har virket blandt os, har havt saa mange og umiskjendelige Beviser.⁷⁰

Teuschers begrunnelse tyder på at Paulson hadde oppholdt seg i byen med sin familie helt til nå, men at det sto dårlig til med ham økonomisk:

Da Herr Henrich Paulson [...] nu vil forlade Stædet [...], men formedelst hans store Familie-Flok ej seer sig i Stand til Afreise forinden han har kunnet tilfredsstillte sine Creditorer, saa har han ansøgt det dramatiske Selskabs Medlemmer, om en sidste Benefice og med paategning erholdt de Fleestes Samtykke, som ei havde imot, om en Afskeds Comedie-Benefice blev ham forundt.⁷¹

Dette ble innvilget. I Adresseavisen 22. oktober 1825 annonserte det dramatiske selskap en offentlig teaterforestilling gitt som benefise for Paulson.

Høsten 1827 var de lønnede musikere stort sett de samme som før: Perschy (nå 25 spd.), samt Bakke (Bagge), Starrefossen og Peder Hagen (12 spd. hver). Hagen erstattet Pheiler, som for øvrig beholdt sin post i det harmoniske orkester. I 1828 var Perschy reist fra byen. Da ble

69. Han hadde gitt en benefisekonsert med harmonistenes støtte i deres konsertsal 1. mai.

70. Ibid., s. 449.

71. Ibid., s. 449/450.

Pheiler reengasjert sammen med de øvrige, alle med lønn som før. Høsten 1829 ble samtlige engasjert på nytt, unntatt Pheiler:

Derimod har Inspectionen for denne Saison ikke villet engagere den forhenværende Kontrabassist Pfeiler, da Erfaring har viist, at han ikke er duelig nok til denne Post, som han dog paa Mangel af nogen Anden har maattet beklæde; men hvilken Mangel efter all Sandsynlighed snart vil hæves, i det den nye Stadsmusicus inden kort Tiid kan vente et dueligt Subject som Inspectionen efter nærmere Undersøgelse da vil give sig den Ære at bringe i Forslag.⁷²

For en yrkesmusiker var dette en svært dårlig attest å få. Det er imidlertid tvilsomt om ny kontrabassist ble ansatt. Protokollen har ingen opplysninger, heller ikke for høsten 1830, da de tre oboistene ble engasjert med 20 spd. hver i lønn, noe som ga en utgift på 60 spd. i alt for leide musikere. Dette beløpet ser ut til å ha blitt normgivende fremover, jf. det tidligere anslaget over selskapets utgifter våren 1832, hvor 60 spd. var oppført til musikere (anføreren unntatt).

Etter 1830 dukket det opp flere nye musikernavn. Sesongen 1831/32 var Hagen, Aadland og S. Olsen trolig de fast engasjerte, men oboistene Kalland og Hermansen fikk utbetalt lønn for enkelte forestillinger, og Finneman fikk et beløp som tilsvarte halve sesongen. Alle disse må ha vært norske militærmusikere. Stadsmusikant Schlossbauer ble av en eller annen grunn ikke engasjert i det dramatiske orkester. Hans navn finnes ikke i de oversikter som er gjengitt i protokollen til og med 1832.

Høsten 1832 hadde direksjonen for første gang innsigelser vedrørende orkesterinspektørenes forslag til leide musikere: musikantsvenn Schart og fløytisten Braase med 1 spd. per forestilling, dessuten oboistene Bakke, Hagen, Ollund [Aadland] og A. Fjeldsheim, alle med 12 spd. hver for hele sesongen. Protesten rettet seg både mot antallet (6 i stedet for 5), og mot kostnadene, som oversteg det budsjetterte beløp. Man var imidlertid enig i prinsippet om ulik avlønning fordi “de lønnede Musici ikke Alle fortjener at sallareres eens”.⁷³ Selskapet hadde ikke råd til mer enn det som var bevilget, men direksjonen innrømmet likevel 10 spd. ekstra “for at completere Orchesteret efter Inspectionens Ønske” og foreslo at oboistene måtte nøye seg med 10 spd. hver for hele sesongen, Schart og Braase med 15 hver.⁷⁴ Orkestret var avhengig av i hvert fall noen musikere av en viss kvalitet. Inspektørene foreslo en annen løsning. Oboistene var villige til å spille for 10 spd. hver, Schart derimot godtok kun det opprinnelig foreslåtte, som han også fikk i det harmoniske selskap og i skuespiller Olsens orkester, dvs. 20 spd. i alt.⁷⁵ Braase ville inntil videre spille frivillig i det dramatiske orkester. Tilsammen ga

72. TA. UiB. Ms. 220a/2, s. 81.

73. Ibid., s. 225.

74. Ibid., s. 226.

75. Lønnen ble anslått per forestilling: 60 sk. for hver av oboistene og 1 spd. for Schart, dvs. det dobbelte.

dette 70 spd. til lønnede musikere. Schart og Braase var musikere med en helt annen skoloring enn de lokale militærmusikerne. Som frivillig ble Braases status i orkestret en annen enn de øvrige. Han ble nå å betrakte som amatørernes likemann. Økningen i antallet lønnede musikere mot slutten av perioden må ses i sammenheng med at Liebhabernes antall var redusert. For å kunne opprettholde et like stort orkester som før måtte flere yrkesmusikere ansettes. Den siste sesongen orkestret eksisterte som egen enhet i selskapet besto det som nevnt kun av 13 amatører. Inspeksjonen ba derfor om 8 lønnede musikere i tillegg til konsertmesteren: C. Bauer, Schart, Pettoletti (se kap. 11) og 5 militærmusikere, som trolig alle var rekruttert lokalt.

Orkestret og harmonistene

Som nevnt i kap. 9 ble det i 1816 inngått en formell avtale mellom de to selskapene om orkestertjenesten. Initiativet kom fra det dramatiske selskaps direksjon og tyder på at forholdet mellom de to orkestrene, som nesten var identiske, kanskje ikke var tilfredsstillende. Følgende lover for det dramatiske orkester “i Henseende til Ordens Overholdelse i Orchesteret” ble oversendt av harmonistene 14. oktober 1816 og referert i selskapets protokoll:

1. Enhver af os vil med sit Instrument i behørig Stand være tilstæde i Orkesteret et Qvarteer førend den Tiid at Skuespil er bestemt at skulle begynde, paa det at ingen Musik for vor Skyld skal opsættes eller mishandles.
2. Fremdeles skulde vi strax fra Dækkets Nedgang og lige til dets Opgang være nærværende i Orkesteret, saalenge vi have noget der at forrette, paa det at ingen skal behøve at sige os.
3. Ville vi møde i de ugentlige Mandags forsamlinger i Harmonien for der at prøve at den Musik, som behøves til et Skuespil eller Syngestykke og saavel paa Prøver som ved de offentlige Forestillinger, udføre det samme Partie Musikdirectionen anviser, paa det Instrument vi sædvanligen dyrke og ved hvilket vi er indskrivne som muciserende Medlemmer.
4. Da enhver brav Harmonist, som besjæles af en reen Aand, stadig Følelse og sand Smag for Tonekonsten, ikke kan vilde tilsidesætte de musicalske Glæder, den giver sine rene Dyrkere, for almindelige Fornøyer, eller Forretninger som kunne udføres paa andre Tiider, saa kan en modsat Handlemaade ikke betragtes som antagelig Grund til Forsømmelse. Skulle dette Tilfældet indtræffe, underkaste vi os en Pengemulct til det dramatiske Selskabs Fattigbysse, efter vore Medmuciserendes indbyrdes Bestemmelse.
5. Til at paasee, at de foregaaende fire Forbindelser med den mueligste Nøyagtighed opfyldes, vælge vi aarlig, blant vore muciserende Medlemmer, føren de første Skuespil gives: tvende Orkester Inspecteurer, af hvilke Een administrerer hver Skuespilaften. Denne er da tillige ansvarlig for, at alle nødvendige Musikalier hver Aften erlægges paa rette Stæd, og indsamles i rette Tiid af det harmoniske Selskabs Arkivar.
6. I det Tilfældet at et antageligt vigtigt Forfald /jfr. N. 4/ skulde hindre nogen af os fra at møde en Aften, enten i det dramatiske Selskabs Orkester paa en Skuespilaften, eller paa Musikprøver til samme i Harmonien saa anmelde vi dette skriftlig inden Middagen til den administrerende Orkesterinspecteur. Forsømmes denne Anmeldelse, eller forekommer det Orkesterinspecteuren, at det anmeldte Forfald ikke er antageligt, saa fremsætter han det, med behørige Motiver for sin Formodning til Votering i første Samling af Harmonistere. Finde da disse Grund til at paalægge nogen Medlem en Mulct, maa denne ikke møde i Orkesteret førend han ved Qvittering fra det dramatiske Selskabs Kasserer godtgjøre for Orkesterinspecteurerne at Bøderne ere vedlagt. Er Samme Medlem mulcteret

to Gange samme Vinter, da bør Orkester inspecteurerne strax melde dette for den dramatiske Direction og det harmoniske Selskabs Musikdirecteurer, paa det at hans Orkester Billet strax kan affordres.

Fremdeles skal enhver af os besørge sig selv en Afskrift af denne originale frivillige Overenskomst.⁷⁶

Ordensreglene var underskrevet av samtlige harmonister. Bestemmelsen om at orkestermedlemmene skulle møte et kvarter før forestillingene begynte var ny, likeledes at det fra nå av skulle være to orkesterinspektører i stedet for én. Begge disse punktene ble tatt inn i de nye lovene av 1820. For øvrig skulle harmonistenes faste prøvetid benyttes til prøve også på det repertoaret som ble brukt i teatret, ved skuespill eller syngestykker, og man forpliktet seg til å møte på alle prøver og forestillinger som ble forordnet av selskapet.

Spørsmål om “antageligt vigtigt Forfald” kom til å bli et stadig tilbakevendende problem i årene fremover, og hadde muligens også vært det i tiden forut. Som tidligere nevnt definerte ikke ordensreglene hva som kunne være gyldig forfall, men lot det være opp til den enkelte harmonist, eventuelt til fellesskapet å avgjøre dersom inspektørene var i tvil. Ved forfall som ikke ble godkjent, ble man idømt mulkt, og ved to ganger mulkt i samme sesong ville man bli utelukket fra orkestret. Lovene av 1820 fikk mer nyanserte bøtere regler, og det skulle mer til for å bli ekskludert. Kanskje var dette et uttrykk for at selskapet måtte strekke seg lenger enn ønskelig for å kunne ha et orkester basert på frivillige medlemmer.

I oversendelsesbrevet til det dramatiske selskap 23. oktober presiserte *Harmoniens* direksjon “at de herrer Harmonister ønsker at ingen Uvedkommende maatte faae Adgang til Orchesteret, samt at ikke Dækket maatte gaae op førend man i Orchesteret ere færdig med et heelt Musik Nummer”.⁷⁷ Musikerne ba om respekt for sine kunstneriske bidrag ved forestillingene.

Orkestret og det dramatiske selskaps ledelse

Fra 1818 ble flere saker som belyser forholdet mellom det dramatiske orkester og selskapets ledelse nedfelt i protokollen. For å følge opp intensjonen i orkestrets ordensregler fikk de nye orkesterinspektørene denne høsten innvilget en egen orkesterprotokoll, hvor musikernes navn skulle innføres, hvilke forpliktelser de hadde, og deres underskrifter.⁷⁸

Mens selskapets kontribuerende medlemmer hadde rett til to damebilletter og for øvrig adgang til alle sosiale arrangementer, hadde orkestermedlemmene helt til nye lover ble vedtatt

76. TA. UiB. Ms. 220a/1, s. 209–211.

77. Ibid., s. 211.

78. Som tidligere nevnt er ingen orkesterprotokoll bevart.

høsten 1819 (evt. en tid før dette, se s. 387) kun adgang for seg selv. De nye lovene foranlediget følgende skriv til orkesterinspeksjonen 5. oktober 1819:

At ethvert musicerende Medlem der har gjort 3 Aar Tieneste i det dramatiske Orchester som fast Orchester Medlem og som boer i Byen, har Ret til at have en Dame i Selskabet. [...] dog maae vi til-lade os, at anmerke, at ingen Musicerende, der tillige er contribuerende Medlem af Selskabet, nyder godt af formeldte Rettighed.⁷⁹

Man kunne altså ikke få flere enn to damebilletter i alt. Fra nå av ble det fast rutine å melde fra før hver generalforsamling om høsten hvem som var valgte inspektører, hvilke orkestermedlemmer som ønsket å fortsette, hvem som hadde rett til én damebillett, og hvilke av de kontri-buerende som ikke ville gjøre tjeneste i orkestret. I møte 25. oktober 1819 forpliktet de musiserende medlemmene seg til å rette seg etter de nye paragrafene som angikk orkestret. Reglene for disponering av billetter ble for øvrig svært strengt overholdt. I januar 1820 fikk overkrigskommisær Frost i orkestret en reprimande fra direksjonen fordi en fremmed person som var foreslått av ham hadde overlatt sin billett til et ukonfirmert pikebarn.

Orkestret og de musiserende medlemmer utgjorde en spesiell gruppe i selskapet og ble tydelig også betraktet som sådan, f.eks. i september 1821, da direksjonen sendte brev til orkes-terinspektørene med påminnelse om generalforsamlingens beslutning, at alle medlemmer måtte betale sin gjeld til verten og ballkassen, “forinden Entrée for den kommende Saison til Sel-skabets Fornøyer tilstaaes ham. Denne Lov gjælder og, for Orchesterets Personale”.⁸⁰ I 1821 kom det til en åpen konflikt mellom direksjonen og orkestret om hva som var lovlig for-fall dersom man ikke hadde anledning til å medvirke ved enkelte forestillinger. Saken ble pre-sentert for orkesterinspektørene i brev av 19. oktober:

Directionen har med megen Misnøye, ved Comediens Opførelse 12 & 16 hujus bemærket, at Orchesterets Personale var ufuldstændigt og at en af Inspecteurerne savnedes begge Gange til midt i Comedien. Naar disse Herrer selv ville give Anledning til Uorden, tør vi ikke vente for Fremtiden nogen Fuldstændighed i Orchesteret, som det er vor Pligt at paasee, og i Medhold heraf, maa det til-lades os, herved at gjøre saavel dHerrer p. t. Inspecteurer som de øvrige Herrer Medlemmer af Orchesteret opmærksomme paa Selskabets Loves 16 § og tillige betyde, at skriftlige Anmeldelser kun kan finde Stæd ved Sygdoms Tilfælde, Embedsforretninger qua Kg. Embedsmænd, samt Øvrig-heds Varsel til Møde hvor som helst; men ingenlunde egne private Forretninger.⁸¹

På denne tiden hadde Aug. Chr. Mohr overtatt for den gamle harmonist Fridr. Bøschen som selskapets førstedirektør. Dette kan være en mulig forklaring på den relativt skarpe tonen i en sak som må ha vært et stadig tilbakevendende problem. Direksjonen unnlot å ilegge bøter, men presiserte at for fremtiden var det bare den som kunne avgjøre om anmeldt fravær var akseptat-

79. Ibid., s. 254.

80. Ibid., s. 332.

81. Ibid., s. 336.

belt etter lovens § 16 eller ikke. Skrivet ble forelagt samtlige orkestermedlemmer og returnert med påtegning fra hver enkelt. Flere kunne ikke akseptere direksjonens tolkning av § 16 og mente at også private forretninger måtte kunne kvalifisere til lovlig fravær. Michael Krohn hevdet at han ikke kunne fortsette i det dramatiske orkester på de betingelser direksjonen anbeforte.⁸² Mathias N. Norman sendte et eget svar til direksjonen 24. oktober som trolig var representativt for fleres oppfatning:

Det er altsaa kun om at giøre at bestemme, hvad der egentlig bør antages som lovligt Forfald, at ville forklare førnævnte § saaledes som Directionen behager at giøre, synes just ikke at være saa ganske antageligt, da man derved statuerer at Privatmænd ingen uopsættelige Forretninger kan have, hvilket unægtelig kan synes at være altfor haardt, thi ved flere uigjendrivelige Beviser kan det modsatte godtgjøres, med mindre man maaskee vil ansee Privat-Mænds muelige Velfærds-Sag for mindre magtpaaliggende end et Orchester-Møde.⁸³

Normans synspunkt ble delt av orkesterinspektørene, som i tillegg og for sin egen del bemerket at enkelte musikers uteblivelse ikke kunne volde like stort problem som om en rolleinnehaver uteble. Byrdene var mye større for orkestermedlemmene, som måtte møte ved hver forestilling, mens skuespillerne kun møtte når de spilte en rolle. Hele saken førte til en aldri så liten rystelse innad i selskapet. For det første meldte tredjedirektør og orkestermedlem J.C. Jürgensen seg ut på grunn av lojalitetskonflikt mellom selskapets ledelse og orkestret:

Da jeg ved flere Leiligheder har bemærket, at man ikke som Direction i det dramatiske Selskab i Bergen, kan overholde den fornødne lovmæssige Orden, – forstaaet end ogsaa i den meest moderate Forstand, – uden derved uforskyldt at komme til Felt's med Mennesker, man aldrig har været, eller nogensinde har tænkt paa at komme i Strid med, saa nødsages jeg ugierne til, for i Fremtiden at kunne nyde Fred, og holde mig fiernet for enhver Chicane af den Natur, at udmelde mig som contribuerende Medlem og 3die Directeur af bemelte dramatiske Selskab.⁸⁴

Også førstedirektør Mohr la ned sitt verv, fordi han ved generalforsamlingene i 1820 og 1821 hadde akseptert valget på den betingelse at de gamle direktører fortsatte. Dermed ville også andredirektør Erichsen frasi seg vervet og om nødvendig melde seg ut. Selskapets representantforsamling vedtok i møte 26. oktober, med 15 mot 2 stemmer (Jens Jürgensens og Lyder W. Nicolaysens, som begge var medlemmer av orkestret), at direktørenes tolkning av § 16 hadde vært korrekt.⁸⁵ Mindretallet hevdet at det i tillegg til de lovlige fraværsgrunner som var nevnt i § 16 burde tilføyes ekstraordinære tilfeller, noe de øvrige mente var unødvendig. Direktørene

82. Krohn frasa seg i brev av 23. oktober sitt medlemsskap i det dramatiske orkester. Han ønsket å gå over som kontrbuierende medlem og mente seg berettiget til dette etter lovens § 17. Han frasa seg også ballinspeksjonen. Striden med Krohn ser imidlertid ut til å ha blitt bilagt. Han fortsatte likevel i orkestret.

83. Ibid., s. 338.

84. Ibid., s. 340.

85. Av representantene var også Frost medlem av orkestret, og muligens stadsmegler Prom, jf. *ibid.*, s. 341.

ble overtalt til å fortsette i sine verv “for ej å forvolde nogen pludselig Rystelse i Selskabet”, og Jürgensen trakk sin utmeldelse tilbake.⁸⁶

Utfallet av møtet ble meddelt orkestermedlemmene i skriv av 29. oktober 1821. Den vedtatte tolkning av §16 gjaldt allerede for de kontribuerende medlemmer og kunne ikke forstås annerledes for orkestrets. Direksjonen var dessuten sterkt uenig i orkesterinspektørens oppfatning, at de musiserende medlemmenes byrder var større enn de kontribuerende medlemmenes. Den henviste for øvrig til lovenes § 19, som presiserte at orkestermedlemmene ikke hadde stemmerett i selskapets anliggender, men at de var underkastet selskapets lover.

Noen uker senere, 8. november 1821, skrev samtlige orkestermedlemmer under på et brev til direksjonen og beklaget seg over at orkestret stadig ble forstyrret under forestillingene:

Det er nemlig noksom bekiendt, at saa høye Samtaler hærske næsten idelig ved Selskabets Forestillinger imellem Acterne, hvilket gjøre det ligesaa ubehageligt for de Musicerende at udføre, som umueligt for Musikyndere at høre noget Musiknummer med tilbørlig Opmærksomhed. Den Fornøelse de Sidste vente forstyrres saaledes tilligemed Øjemedet af Orkestermedlemmernes Nærværelse. Er end disses og Musikyndernes Antal i Selskabet meget mindre end de øvrige Medlemmers, saa har dog det større ingenlunde Ret til, i noget civiliceret Selskab at forvirre eller tilintetgiøre det mindre Antals ædlere Fornøelser; ej heller give Selskabet's Love Tilladelse dertil.

Ifølge de anførte Grunde give vi os den Frihed, at anmode den ærede Direction om, velvilligen at foranstalte, at de omtalte musikforstyrrende Samtaler, dæmpes saameget, at ethvert Medlem af Selskabet, der har Sands for Musik, uforstyrret kan høre denne, og de Musicerendes Umage ved Udførelsen ikke fremdeles maa vorde forgiøves anvendt.⁸⁷

Direksjonen tok kritikken til følge og sendte et sirkulære til alle mannlige medlemmer med anmodning om å vise respekt for orkestrets musisering og unngå støyende oppførsel:

dHerrer Medlemmer af det dramatiske Selskabs Orchester har i Skrivelse til os af 8de Dennes beklaget sig over den ligegyldige upassende Maade enDeel Damer og Herrer ved de dramatiske Forestillinger imellem Acterne behandle Orchesteret under Udførelsen af dets Musik Partier, deels ved høyrøstes Tale, deels ved larmende Løben, frem og tilbage paa Parterret og Balconen. Med megen Misbilligelse har Directionen i flere Aar overbeviist sig om dette Uvæsen der snarere har tiltaget end aftaget og som den ved passende mundtlige Advarsler forgiøves har søgt at hemme. Den har haft fuldkommen Leilighed til at beundre dHerrer Orchester-Medlemmers beskedne Taushed, ved en saa saare udelicat Adfærd af de contribuierende Medlemmer og kun ventet paa en Klage /: der nu er fremkommen :/ for paa alvorlig Maade at paalægge den urolige Deel af Selskabet den samme Stilhed under Udførelsen af Musikken i Orchesteret som under Spillet paa Scenen; begge Deeles gives efter Evne af Kunstelskere der ere Medlemmer af, og virke fælleds til et og samme Selskabs Fornøelse, altsaa har lige Fordring paa Medbrødres Agtelse og Opmærksomhed. Findes der nogen, der ikke er Musikelsker da kan han der lyster med Ligesindede begive sig bort imellem Acterne uden at forstyrre Musikken og ved støyende Adfærd viise Ringeagt imod dem der udføre samme.

Ved at bekiendtgjøre Ovenstaaende for dHerrer Medlemmer af det dramatiske Selskab, maa vi tillige anmode Enhver, at gjøre sine Damer bekiendt hermed [...].⁸⁸

86. Ibid., s. 342.

87. Ibid, s. 346/347.

88. Ibid., s. 347/348.

Brevet viser at dette var et gammelt problem og ikke noe som hadde dukket opp plutselig. Når klagen kom først nå, skyldtes det trolig at orkestret etter nederlaget i den forrige saken hadde behov for å markere en selvstendig kunstnerisk posisjon. Direksjonens imøtekommenhet og oppfordring om å vise respekt for musikken kan også tolkes som et forsøk på å bygge bro over den motsetning som hadde oppstått mellom orkestret og ledelsen etter det som nylig hadde passert. Biskop Pavels ble for øvrig ytterst forarget over direksjonens påbud:

Her kommer et Circulaire fra det dramatiske Selskabs Direction, hvorover jeg blev bitterligen arrig. Der forbydes at snakke og skrive under Musiken mellem Acterne. Saadant Forbud er sjeldent; dog lad det gjelde, naar det var fremsat som en beskeden Erindring, men at tale i en saadan Skolemester-tone til et helt Selskab, der blandt sine Medlemmer tæller Byens første Embedsmænd og Borgere, det er "høist upassende samt uanstændigt".⁸⁹

Spørsmålet om gyldig fravær eller ikke i orkestret var for øvrig et tilbakevendende problem. I januar og februar 1822 fikk f.eks. flere orkestermedlemmer mulkt for forsømmelser (forsentkomning og uteblivelser) uten skriftlig anmeldelse på forhånd.⁹⁰ I januar 1825 rapporterte orkesterinspektørene om orkestermedlemmer som uteble ved en prøve uten å ha anmeldt forfall, og som forlot en prøve før den var slutt slik at den måtte avbrytes. Inspektørene ble pålagt å ilegge bot i henhold til lovenes § 16 og innkassere bøtene.

Lovene tillot kun voksne (dvs. konfirmerte) adgang til forestillinger, orkestret og sosiale sammenkomster. 13. september 1823 fikk orkesterinspeksjonen et forslag fra førstedirektør Mohr, med henvisning til de fribilletter som ble innvilget latin- og realskolens elever:

[...] om ikke Apotheker Bull's Søn Ole Bornemann og Oberkrigs-Commissaire Frost's Søn Wilhelm maatte tilstaaes lignende Fribilletter med Adgang til Selskabets Orchester, paa Grund af deres sjeldne musicalske Talenter, der vist fortjener denne Opmuntring, [...] og at de maatte gjøre Tjeneste saa ofte de kom i Orchesteret, var en Selvfølge; sikkert troer jeg disse unge Mennesker ved denne Tillaelse ville vinde i deres Kunst, og desuden gavne Selskabet, hvorom jeg udbeder mig Orchester-Personalet's Erklæring [...].⁹¹

Forslaget kom ikke fra de musiserende medlemmene slik man kunne ha ventet. Guttene var elleve år gamle og var formodentlig elever av Lundholm på dette tidspunktet. Begge hadde spilt i *Harmoniens* orkester siden de var åtte. Orkestret ga sin varmeste anbefaling:

[...] vi, paa Grund af den udmærkede Duelighed, saavel O.B. Bull som W. Frost besidder, og som de ved fleere Leiligheder allerede har givet Prøver paa, ansee dem fuldkommen værdige til den Gunst, at nyde Fribilletter til det dramatiske Selskabs Forestillinger, imod at forbindes til, naar de ere nærværende, at gjøre Tjeneste i Orchesteret paa deres Instrumenter, og saaledes anbefale vi det Ansøgte til [...] Antagelse af forestaaende General-Forsamling.⁹²

89. Daae 1904, s. 311. Claus Pavels' dagbøker. 27. november 1821.

90. Sannsynligvis er protokollen mangelfull nå det gjelder omtale av forseelser og bøter. Disse ble vanligvis ført i orkestrets egen protoll.

91. TA. UiB. Ms. 220a/1, s. 402.

92. Loc. cit.

Forslaget ble enstemmig vedtatt. Manglende disiplin ble imidlertid et problem også for guttenes vedkommende. I desember 1826 ba orkesterinspektørene direksjonen ta affære angående de unge auscultanter, Ole Bull og Wilhelm Frost, som ofte var fraværende i orkestret ved repetisjon av forestillinger. Man ønsket også at de oftere måtte “bivaane de ikke saa ofte indtruffende [sic] Prøver”, og videre:

Vel indseer Inspectionen, at deres Skolegang er den hindrende Aarsag, især hvad Prøverne angaaer, men er dog af den Formening, at da de aldrig udeblive ved første Forestilling, de ogsaa anden Gang kunne indrette deres Sager saaledes, at der ved deres Forsømmelse ikke gaves Anledning til Uorden i Orchesteret.⁹³

19. desember ble det bekreftet at man ville “tage de fornødne Forholdsregler i Henseende de unge Ascultanter [sic] Bull og Frost”.⁹⁴

Høsten 1826 overtok Schediwy som anfører. I brev av 17. oktober ble orkestret bedt om å ta godt imot ham og “søge at gjøre denne fremmede unge Kunstbroder sit Arbeide let, og sit Ophold behageligt imellem os”.⁹⁵ Et par år senere, høsten 1828, oppsto det en ny kontrovers mellom selskapets ledelse og orkestret vedrørende krav om ukentlige prøver, hvor Schediwy senere viste seg å være involvert, jf. brev fra direksjonen av 29. september:

Endvidere anmodes Inspectionen, at komme overens med Orchesterets Medlemmer om, til en bestemt Tid, at afholde Musique-Prøver ugentlig paa de Prøver, der ved hver Forestilling skal spilles, og i den Anledning give Anfører Schedevy den fornødne Ordre.⁹⁶

Dette skjedde samtidig som selskapet la om driften og arbeidsbyrden for musikerne ble større. Brevet ga foranledning til en diskusjon om de musiserende medlemmenes forpliktelser. Den ene inspektøren, J.N. Fischer, ga i et langt skriv datert 29. september uttrykk for sitt syn:

I de fiire Aar Undertegnede har havt den Ære at være Medlem af det dramatiske Selskabs Orchester-Inspection har det idelig været overladt til den, at bestemme saavel de ved enhver Forestilling opførende Musik-Nummere, som hvorvidt forudgaaende Prøver paa saadanne fornøden gjortes eller ei. Som oftest valgte Inspectionen saa let Musik, at disse sidste vare overflødige og var Musikken desuagtet undertiden, jeg tilstaaer det, ikke som den burde, og som Isærdeleshed Inspectionen havde ønsket det, da har dog ikke Mangel paa Prøver, men hyppige Udeblivelser af Orchesterpersonalet og andre Uordener i Orchesteret selve Forestillings-Aftenen, begge Dele noget, som Inspectionen trods al anvendt Umage, ei har formaet at afvende, været Aarsagen.

Hvorfore Directionen nu mer end forhen vil paalægge de Musicerende Medlemmer ugentlige Prøver, indseer jeg virkelig ikke; saa meget meere, som der i Stædet for, at der før kun gav i det høieste gaves [sic] 16 Forestillinger, for denne Saison bestemt skal gives i det mindste 20, og Arbeidet for Orchesteret alligevel dermed forøges. Lad end være, at Selskabet for dette forøgede Arbeide har tilstaaet Orchesterets frievillige Medlemmer den Ret, som de forbeholdt sig, nemlig at kunne disponere over to Damebilletter, saa har hverken Selskabet eller i dets Direction gjordt Afholdelsen af

93. Ibid., s. 511.

94. Ibid., s. 512.

95. Ibid., s. 496.

96. TA. UiB. Ms. 220a/2, s. 41.

ugentlige Prøver til Betingelse derfor, og troer jeg, at en saadan Opfordring fra Directionen først da var nødvendig, naar berettigede Skjønnere klage over at den Musik, der i Orchesteret gives, ikke udføres, som den bør, for hvilket da Inspectionen maa være ansvarlig, med mindre ikke Feilen ligger hos Anføreren, hvis Engagement, som bekjendt ikke er Inspectionens Sag.

Inspectionen har allerede til den første Forestilling som det olsenske Selskab giver, valgt saadan Musik, at den fra de frivillige Musicerendes Side og af det lønnede Personale, som Inspectionen har engageret upaaklagelig skal blive executeret. Hvad Anføreren angaaer, da bør jeg ikke troe, at han skulle være den Eneste, for hvem Prøve gjordes Behov, men var end dette Tilfældet, saa formener jeg at den ærede Direction vil indrømme, at Anføreren er i Orchesteret for de Musicerendes og ikke disse for hans Skyld.

De fleste af Orchesteret [sic] Medlemmernes Tiid tillader dem vist ikke at afholde ugentlige Prøver; imidlertid bliver saadant deres Sag, ikke min, og saasnart Herr Nicolaysen [2. insp.] er kommen til Byen skulle vi ei undlade at sammenkalde et Møde i den Anledning, men hvad min egen Person angaaer, da undskyldte Directionen at min Tid virkelig ikke tillader mig at møde ved saadanne Prøver, og jeg maa i det Tilfælde at Directionen vedbliver denne Paastand, nedlægge min Function som Orchester-Inspecteur hvorfor desuden Selskabets Love desuden paa Grund af min Embedstid fritager mig.⁹⁷

Orkesterinspeksjonen sammenkalte umiddelbart orkestermedlemmene til møte om saken. Resultatet ble:

[...] at de overensstemmende med Selskabets Love, skulle som hidindtil, naar ei lovlige Forfald hindrede dem, møde paa de Prøver, som Inspectionen maatte beramme, og denne vil paa sin Side sørge for at vælge saadanne Musiknummere, at deslige Prøver ikke egentlig skulle behøves, hvilket Directionen forhaabentlig indseer ville være en al for stor Byrde for de frivillige Orkestermedlemmer, og i Særdeleshed for Inspectionen.⁹⁸

Prokurator Friele ga i et eget brev til orkesterinspektørene datert 1. oktober uttrykk for at direksjonen ikke kunne kreve ukentlige prøver, for ifølge selskapets lover var det kun orkesterinspeksjonen som hadde myndighet til å bestemme prøver. At ukentlige prøver skulle være mer nødvendige nå enn tidligere, måtte etter hans oppfatning enten tilskrives “en mere luttret Smag” eller – som han var mer tilbøyelig til å tro – mangel på dyktighet hos anfører Schediwy, som ikke hadde rett til å kreve dette. Som lønnet musiker burde han sørge for å perfeksjonere seg uten at det skjedde på andres bekostning.⁹⁹

Av direksjonens svar fremgikk det at det var Schediwy som sto bak ønsket om ukentlige prøver. Han må ha gått til direksjonen for å få dette gjennom, for selv var han underlagt orkesterinspektørene, som ikke ønsket å ha flere prøver enn før. Byrdene for orkestrets medlemmer var allerede større enn tidligere i og med utvidelsen av antall forestillinger. Sannsynligvis var ikke Schediwy fornøyd med kvaliteten i orkestret og ønsket mer prøvetid for å bedre de musikalske prestasjonene. Direksjonen aksepterte imidlertid orkesterinspektørenes forslag “saa-

97. Ibid., s. 42–44.

98. Ibid., s. 45.

99. Ibid., s. 47.

fremt denne Foranstaltning kan forenes med at Selskabet stundom bliver glædet med nye Musique, hvorpaa det har billigt Krav”.¹⁰⁰ Den mente dessuten at anføreren best kunne utnyttes ved at ny musikk ble innstudert, og ved at det ble holdt øvelser med den gamle musikken. Til tross for at orkesterinspektørene fastsatte prøvene, mente direksjonen seg likevel å ha et overordnet ansvar for selskapets fornøyelser og gjorde også oppmerksom på følgende:

[...] at i det harmoniske Selskab haves ugentlige Musique-Prøver paa de Sager der skal gives, og hvorfor skulle det dram. Selskab ikke have lige Ret at fordre det samme? Orchester-Medlemmernes Duelighed drages ikke i Tvivl; men de største Orchestere holder Prøver endog paa gamle Sager før end de repeteres og hvorfor skulle vi stedse nøyes med gamle Sager, hvortil er da anskaffet nye Musicalier og hvorfor lønnes en dyr Anfører, over hvem Orchester-Inspectionen nu paa tredie Aar ikke officielt har klaget? [...] saalænge der ikke paa lovlige Maade klages over ham, vedbliver han at være Orchesterets Anfører, og som saadan har han forlangt af Directionen, at den vilde minde Inspectionen om, at den maatte holde ugentlige Prøver paa, hvad der skulle spilles i Orchesteret hver Onsdag i Vinter, for at ikke uforskyldt eller indtræffende Feil ene skulle tilregnes ham.¹⁰¹

Inspektørene ble videre minnet om at orkestret måtte være fulltallig når forestillingene begynte og viste i den forbindelse til lovenes § 16.

Diskusjonen om prøvetiden skyldtes ikke bare motvilje fra Liebhabernes side, men viser at de musiserende medlemmene og konsertmesteren representerte ulike musikkestetiske oppfatninger. Frieles påstand om “en mere luttret Smag” var et springende punkt. Direksjonens henvisning til harmonistene vitner også om bevissthet omkring eldre og nyere repertoar, men det er ikke tvil om at ny musikk ble foretrukket. Uansett nytt eller gammelt repertoar er det tydelig at Schediwys ønske om kvalitet kom i kollisjon med orkestermusikkens tradisjoner. Schediwy var dessuten en ung mann på 24 år som kunne tenkes å ha problemer med å hevde sin autoritet overfor de sosialt høyerestående musiserende medlemmene. I denne saken var direksjonen på anførerenes side. Den hadde også tidligere støttet anføreren i en sak som hadde med øvelser å gjøre. Da prøvene ved innstuderingen av syngestykket *Skatten* ble fastsatt høsten 1825, var Lundholms vurdering avgjørende. I diskusjonen om når teaterprøvene skulle starte, hevdet direksjonen: “[...] iøvrigt vil det vel kun forliden komme an paa vores Bestemmelse, naar første Theater-Prøve paa bemeldte Stykke skal gives, som Herr Lundholm's Fremskridt med Syngestemmerne vil afgjøre.”¹⁰²

Problemene med forsentkomming og manglende oppmøte i orkestret fortsatte fremover. Etter de første forestillingene høsten 1830 ble det igjen uttrykt misnøye med at orkestermedlemmene møtte for sent. Som regel hadde orkestret heller ikke vært fulltallig. To år senere ble

100. Ibid., s. 47.

101. Ibid., s. 47/48.

102. Ibid., s. 485.

inspektørene på nytt minnet om de gjensidige rettigheter og plikter mellom orkestermedlemmene og selskapet, om bøteregele, og om at musikerne skulle møte et kvarter før forestillingene begynte “med deres Instrumenter i behørig Orden”.¹⁰³ Man klaget også over manglende protokollføring av forsømmelser. Uteblivelser etter 22. november 1831 var ikke registrert. To ganger hadde man måttet starte forestillingen uten musikk. Inspektørene forsikret at all uteblivelse etter denne tid skyldtes lovlig forfall, og kassen hadde ikke lidd noe tap på grunn av manglende bøter. De to gangene man hadde måttet la forestillingen begynne uten forutgående orkesternummer skyldtes ikke fraværende musiserende medlemmer, men at anføreren hadde vært syk.

Etter at Olsens ensemble overtok forestillingene for selskapets medlemmer høsten 1828 ble det nesten ikke fremført syngestykker eller vaudeviller, bare fire stykker på fem år. Ved det nest siste (november 1832) anmodet direksjonen orkesterinspektørene “om at foranstalte at dHerrer Orchester Medlemmer velvilligen assistere ved den eller de Prøver Herr Orchester-Anfører Schedevy [sic] maatte ønske. De lønnede Musici betales efter Regning”.¹⁰⁴ Henvendelsen kan vanskelig tolkes annerledes enn at Schediwy må ha vært redd for at inspektørene ikke ville godta de prøver han anså for nødvendig. En lignende henvendelse, og samtidig en reprimande til orkestret, ble gitt våren 1833, da selskapet ønsket syngestykket *Hemmeligheden* med musikk av Kunzen og prolog med kor oppført ved stiftelsesdagen 25. februar:

Directionen har at beklage sig over, at dens Opfordring til den ærede Inspection af 12 Dennes om, at sætte Orchester-Medlemmerne til Herr Anfører Schedevys Disposition i henseende Prøver paa Prologen og Syngestykket “Hemmeligheden”, bestemt til Opførelse paa Stiftelses-Dagen – saa lidet har frugtet, at ikke engang en Quartetprøve i Gaar af Orchesterets Medlemmer var at tilveiebringe, men at dertil for endeel maatte lejes Subjecter. Directionen forventer sig i denne Anledning den ærede Inspections Svar meddeelt, om hvilke de Forhindringer have været, som har voldt Selskabet denne Udgift, hvorefter den vil tage under Overveielse – hvad der overeensstemmende med Lovene, videre i denne Henseende kan være at foretage. Sluttelig skulde man give sig den Ære at tilmelde, at Herr Schedevy til i Morgen Eftermiddag, Torsdag den 21de Dennes har berammet Quartetprøve paa Prologen Kl. 3 /: precise; :/ og Orchesterprøve paa Syngestykket Kl. 5 precise; til hvilke Tider, den ærede Inspection efter Herr Schedevy's Opgave af de dertil brugende Instrumenter, behagelig ville foranstalte det Nødvendige. Nærmere Underretning om de for Øvrigt nødvendige Prøver vil blive meddelt i Morgen.¹⁰⁵

103. TA. UiB. Ms. 220a/2, s. 232.

104. Ibid., s. 235.

105. Ibid., s. 249. Protokollen viser at de engasjerte musikerne ved denne forestillingen ble lønnet spesielt, utenom det honorar den enkelte hadde avtale om for hele sesongen. Braase, Schart og Kleve fikk 4 spd. hver, Elias Hermandsen 1 spd. og 60 sk. for prøver. Schlossbauer fikk anvist hele 26 spd “for Musik paa Selskabets Stiftelsesdag”, jf. *ibid.*, s. 252. Det siste var et svært høyt beløp sammenlignet med de øvrige musikerne og må ha inkludert lønn som stadsmusikant, for dansemusikken.

På denne tiden var de frivillige orkestermedlemmenes antall redusert, men saken vitner likevel om motvilje fra orkestrets side mot alt som innebar ekstra forpliktelser, og at Schediwy hadde problemer med å hevde sin autoritet overfor musikerne.

Det å drive et frivillig teaterorkester basert på amatører, hvor de fleste musikerne samtidig var aktive i det harmoniske selskaps orkester, synes å ha blitt et tiltagende problem utover i 1820-årene, og særlig etter 1828, da medlemmene ikke lenger spilte teater selv, men inngikk avtale med et dansk skuespillerselskap om private forestillinger spilt eksklusivt for medlemmene. Både de stadige klagene fra selskapets ledelse om manglende disiplin og forsøket på å øke prøvetiden vitner om dette. Belastningen på orkestermedlemmene ble større enn før fordi antall forestillinger økte. Dette kan ha vært medvirkende til at de strittet imot flere prøver, noe som var forståelig siden de samtidig hadde sitt arbeid å passe, men det gikk dårlig sammen med ønsket om å opprettholde eller forbedre den musikalske kvaliteten. En kompliserende faktor kan også ha vært at orkesterrepertoaret generelt omkring 1830 trolig hadde en høyere teknisk vanskelighetsgrad enn tidligere i århundret, selv om inspektørene forsøkte å kompensere for dette ved å velge musikk ved vanlige forestillinger som ikke var for krevende teknisk.

Det dramatiske Selskab og den representative offentlighet

Selskapets rolle i den representative offentligheten var i hovedsak den samme som for det harmoniske selskap, hvor markering av kongelige begivenheter var det viktigste. I desember 1805 ble det dramatiske selskap kritisert etter en teaterforestilling hvor bruken av musikk etter magistratens oppfatning hadde vært anstøtelig. Stiftet hadde i skriv av 16. desember befalt “at Kirke og al anden offentlig Instrumental Musique, indtil videre, skal ophøre” etter hans kongelige høyhet arveprins Frederiks død.¹⁰⁶ Det dramatiske selskap hadde imidlertid fremført komedien *Gulddaasen* 20. desember og dermed påkalt magistratens vrede. Man hadde ventet:

[...] at et blot Vink fra Øvrighedens Side, i saa værdig Andledning, maatte have blivet samme een Regel, og endnu langt større den Agtelse som skyldes Kongehuset. Vel saa. At bogstavelig ikkun Kirke og al anden offentlig Instrumental Musique syntes forbuden, men Fornuftige indseer nok det videre, som hermed staar i temmelig nøye Forbindelse.

Hvoretter det ble henvist til *Berlingske Tidende* for 9. desember: “Formedelst Hans Kongelige Høyhed Arve Prins Friderichs Død, bliver, indtil videre, intet Skuespil opført.”¹⁰⁷

Det dramatiske selskap hadde ikke vært i stand til å utlede forbud “mot private Skuespils Opførelse” på bakgrunn av påbudet om “Kirke og al anden offentlig Instrumental / Musiques Ophør, naar disse [private skuespill] bleve givne i al Stilhed uden Musique”. Man beklaget, hå-

106. TA. UiB. Ms. 220a/1, s. 159.

107. Ibid., s. 160.

pet det inntrufne ikke ble tolket som mangel på hengivenhet for kongehuset, og understreket at skuespill i alminnelighet, og selskapets i særdeleshet, “fremvirker saavel Oplysning som Kultu[r]”. Når det gjaldt spørsmålet om “skuespils Opførelse i Kongestaden”, tolket man påbudet slik at det gjaldt “publique Skuespil”, og ikke slike som ble oppført internt. “Ikke destomindre have vi [...] indtil videre udsat vore dramatiske Fornøielser.”¹⁰⁸ Selskapet hadde altså forsøkt å imøtekomme påbudet ved å oppføre skuespillet uten musikk, noe som ellers aldri forekom. I dette tilfellet ble begrepet “offentlig” gitt en moderne tolkning, idet selskapet oppfattet sine egne forestillinger gitt for et internt publikum som private, dette i motsetning til hvorledes offentlighetsbegrepet tidligere var blitt anvendt (jf. kap. 5, s. 217).

At representasjonsplikter kunne få konsekvenser for selskapets musikalske virksomhet, viser også Lundholms kontrakt sesongen 1825/26. Han hadde anledning til å være fraværende på reiser under tre av sommermånedene, med mindre kongens, noen av det kongelige hus’ eller stadtholderens ankomst til Bergen skulle gjøre det nødvendig å gi en forestilling, “i hvilket Tilfælde jeg er forpligtet til, uden Hensyn til Aarstiden at være tilstæde og iagttage, hvad der ifølge denne Contract paaligger mig som Orchesteranfører”.¹⁰⁹

Selskapets offentlige forestillinger

Da amatørteatret opphørte i sesongen 1828/29 og profesjonelle skuespillere overtok, var dette resultat av lang tids utvikling. Tilsvarende omlegging fant sted omtrent samtidig i andre norske byer og var ikke spesielt for Bergen. Nå begynte en ny æra i selskapets historie, og omleggingen fikk som nevnt konsekvenser for orkestret (se også nedenfor). Sannsynligvis var flere ulike faktorer medvirkende til denne viktige prinsipielle endringen, men én viktig årsak var trolig selskapets offentlige forestillinger, som gjennom en årrekke hadde bidratt til å undergrave den ordinære driften og prinsippet om liebhavere som spilte teater for sin egen krets av likesinnede borgere. En viktig grunn til å sette søkelyset på de offentlige forestillingene er sammenligning med fremveksten av offentlige konserter i det harmoniske selskap (se kap. 11).

Komediehuset på Engen med sine mer enn 800 sitteplasser var byens største forsamlingslokale utenom kirkene, langt større enn harmonistenes gamle konsertsal i Altonagården og den nye i Kong Oscarsgate. Tilfeldige musikere som arrangerte offentlige konserter ønsket ofte å låne teatret fordi det ga bedre inntektsmuligheter. Fra 1818 ble en rekke slike søknader og selskapets svar på disse gjengitt i protokollen.

108. Ibid., s. 160/161.

109. Ibid., s. 451.

Som vist i kap. 5 ble spørsmålet om offentlige forestillinger for allmennheten drøftet i selskapet allerede før århundreskiftet. Høsten 1806 dukket det opp igjen. I Europa var fremveksten av offentlige konserter og teaterforestillinger i liebhaverselskaper nesten bestandig forbundet med veldedighet. Det samme var tilfellet i det dramatiske selskap. Som regel dreide det seg om forestillinger til inntekt for nødlidende generelt, eller en sjelden gang til navngitte personer. Ved generalforsamlingen i oktober 1806 vedtok man med 41 mot 8 stemmer at skuespill skulle oppføres offentlig for betaling, og at eventuelle inntekter skulle “tilfalde det almindelige Bedste”.¹¹⁰ Michelsen har fremhevet sterkt den store betydning selskapet hadde for velgjørende formål, bl.a. ved offentlige forestillinger, “i Almindelighed flere om Aaret [...]. Under Krigsaarene gaves, saavidt skjønnes, i enkelte Aar alle Forestillinger til Indtægt for Trængende, medens i andre blot visse Dele af Indtægterne tilfaldt de Nødlidende”.¹¹¹ Det er imidlertid ikke enkelt å avgjøre om alle forestillinger til inntekt for veldedige formål også var offentlige. Protokollen er ikke entydig på dette punktet, heller ikke avisannonsene. En annonse i november 1807 tyder på at samtlige forestillinger denne sesongen ble gitt for allmennheten.¹¹² Det samme var trolig tilfelle også i 1808/09 (parallell til Bohrs “Understøttelseskonsenter”).¹¹³ Høsten 1809 ble det på nytt vedtatt at: “Skuespil skal i Aar som i de tvende Forløbne gives til de Trængendes Bedste.”¹¹⁴ Flere annonser tyder imidlertid på at man etter krigen vanligvis spilte bare for selskapets medlemmer og berettigede fremmede, selv om inntektene fremdeles gikk til veldedige formål, jf. en annonse ved sesongstart høsten 1811: “Hvo der af Interessenterne ikke vil bivaane Skuespillet denne Gang, anmodes om at levere Billetten til Kassereren, paa det at samme kan benyttes til Fremmede, da Indtægten gaer til de Trængende.”¹¹⁵ Det

110. Ibid., s. 168.

111. Michelsen 1894, s. 40.

112. “Og da Selskabet, paa Grund af nærværende Omstendigheder, har besluttet, at den hele Indtægt af samtlige Forestillinger for denne Vinter, skal under den høie Øvrigheds Bestyrelse afgives til bedste for det Almindelige, og at der til den Ende betales for enhver Billet 48 [sk.]: saa har man vedtaget, at de af Selskabets Medlemmer, saavel Damer som Mandspersoner, der ønske Billetter til denne Forestilling, ville behagelig lade samme afhente paa Comediehuuset, Tirsdags Formiddag fra Kl. 10 til 12 slet, mod ovennævnte Pris. De overblevne Billetter kan overlades saavel til Byens Indvaanere, der ikke ere Medlemmer af Selskabet, somog [sic] til de her værende Fremmede, der ønske at tage Del i denne Fornøielse.” BA. 28.11.1807.

113. “Denne Byes dramatiske Selskab fattede I afvigte Vinter den rosværdige Beslutning at spille offentlig, for at skiænke Indtægterne av de opførte Skuespil til de Fattige, hvis Antal og Nød, formedelst nærværende Krig, i lige Grad ere blevne forøgede. Følgerne af denne Beslutning have hidindtil været lige saa velgjørende for de Trængende, som hæderlige for Selskabet. [Fra desember til mars kom det inn 2.235 rdlr.] [...] Legger man hertil det Offer, som et privat Selskab bringer, ved at fremtræde for et bredt Publicums Øine og underkaste sig sammes Dom: saa har det dramatiske Selskab det retmessige Krav paa enhver Tænkendes Agtelse og paa de Fattiges uskrømte Taksigelse, som herved paa disses Vegne erkiendtligen frembæres.” Ibid. 26.11.1808.

114. TA. UiB. Ms. 220a/1, s. 172.

115. BA. 12.10.1811.

samme gjaldt antagelig høsten 1814: "I tilstundende Theater Saison skal fremdeles spilles for Penge til velgjørende Brug, ligesom forrige Aar."¹¹⁶

Et visst antall veldedighetsforestillinger ser likevel ut til å ha vært offentlige også senere. Disse kom vanligvis i tillegg til selskapets ordinære forestillinger og innebar derfor utvidede plikter for orkestermedlemmene. Som oftest ble det gitt to offentlige forestillinger om året til inntekt for henholdsvis byens forskjønnelse og de offentlige stiftelser. Fra 1817 virker det som om antall offentlige forestillinger økte. Dette gjaldt særlig de såkalte benefiseforestillinger til inntekt for navngitte skuespillere eller musikere. De ble etter hvert et problem som truet med å undergrave selskapets egen virksomhet:

Denne hyppige Adgang, der var aabnet Byens Indvaanere til at se Skuespil opført uden at være Medlem af det dramatiske Selskab, indskrænkede Søgningen efter de ledige Pladse i dette, medens Beneficeforestillingerne paa den anden Side vanskeliggjorde Directionens Bestræbelser forat [sic] faa Rollerne hensigtsmæssigt besat til Selskabets egne Forestillinger, da flere af de mest yndede og brugbare Aktricer og Aktører undskyldte sig med at have givet Løfte om at assistere ved Beneficere-
ne.¹¹⁷

Fra høsten 1821 refererer protokollen stadig flere saker om medlemmer som ikke ville påta seg tildelte roller. En av dem var Fredrikke Bohr, som i brev av 5. mars 1823 frasa seg en rolle begrunnet med farens bortreise og at hun hadde påtatt seg "et Syngepartie i Nyekirken".¹¹⁸ En annen gjaldt jomfru Schnelle. Direksjonen bemerket i brev av 15. mars:

[...] at naar Jomfrue Schnelle's Helbred tillader hende, at tage et ikke uvigtigt Syngepartie i en offentlig Concert, synes det besynderligt, at hun ikke paa samme Tiid skulde, for Helbredens Skyld, kunne udføre en Rolle paa Theatret, og fra denne Side betragtet, finder Directionen det begribeligt, at hun ingen Doctorattest kan tilveiebringe.¹¹⁹

Vedtak i generalforsamlingene i 1822 og 1823 forsøkte å bøte på forholdene, men ifølge Michelsen uteble virkningen. De formelle bestemmelsene om begrensninger i antall offentlige benefiseforestillinger ble undergravet ved at teatret ble lånt ut til formål direksjonen ønsket å støtte, mens andre søknader ble avslått. I 1822 ble det besluttet å gi to benefiseforestillinger for konsertmesteren, én forestilling for byens forskjønnelse, én for de offentlige stiftelser og ellers ingen, "med Mindre de ved den aarlige Generalforsamling ere forhen foreslaede og af Selskabet bevilgede".¹²⁰ Dette ble ytterligere innskjerpet året etter, da det ble foreslått å begrense antallet til tre i året: én for de offentlige stiftelser, en for byens forskjønnelse og én for orkester-

116. TA. UiB. Ms. 220a/1, s. 188.

117. Michelsen 1894, s. 49.

118. TA. UiB. Ms. 220a/1, s. 391.

119. Ibid., s. 392.

120. Ibid., s. 362.

anføreren, og dessuten at teatret ikke måtte lånes ut i teatersesongen. Begrunnelsen var nok en gang at mange offentlige forestillinger var undergravende for selskapets egen virksomhet:

Naar ethvert Stykke, som har været spilt for Selskabet skal repeteres offentlig og endnu nogle andre Beneficer gives, er det intet Under om Antallet af Selskabet's Medlemmer aftage; thi, hvo vil ikke hellere give 1/2 Sp for hvert Skuespil, især naar man faaer et lige Antal som Selskabets Medlemmer, end indgaae i et Selskab, der har saa store aarlige Udgifter, og hvori man generes ved strænge Lovbud.¹²¹

Forslaget ble vedtatt, med unntak av at den tredje forestillingen skulle gis for selskapet selv, ikke for orkesteranføreren, som dermed mistet en inntektskilde. Videre ble det presisert at teatret under ingen omstendigheter, hverken i eller utenfor sesongen, måtte utlånes til opførelse av skuespill. Konsekvensen var at konserter i teatret heretter ikke kunne inneholde teaterstykker. Problemene fortsatte imidlertid, både med rollebesettelser og med medlemstall. Høsten 1827 var det 37 ledige plasser i selskapet, men bare 14 nye medlemmer ble tatt opp. Dette betydde lavere inntekter, for kontingent og resepsjonspenger ble beholdt som før.

Av de mange benefiseforestillinger det dramatiske selskap ga for velgjørende formål står to i en særstilling. Begge gjaldt et av selskapets egne musiserende medlemmer, musikk lærer Niels Erichsen. Som harmonist var Erichsen blitt medlem av det dramatiske orkester i 1807/08 og hadde virket i orkestret uten betaling unntatt ett år (se kap. 7, s. 285 f.). Høsten 1825 gikk Lyder Sagen i forbønn for ham: “Nu er han selv fattig – ytterst fattig, og har en familie af 9 Mennesker at forsørge, hvorfor han anmoder det ærede Selskab at forunde ham en Benefice næstkommende Vinter.”¹²² Det hørte til unntakene at et av selskapets egne musiserende medlemmer søkte om og fikk innvilget en benefiseforestilling. Våren 1833 sendte Erichsen en ny henvendelse, igjen med anbefaling fra Sagen:

Ansøgeren har i en lang Række af Aar været mig bekjendt som en retskaffen og stræbsom Mand; som Musiklærer har han siden Aaret 1791 bidraget til Ungdommens musikalske Dannelse her i Byen, ved at give Underviisning paa forskjellige Instrumenter. Hans og hans Families sørgelige Lod har det været i flere Aar at kjæmpe mod yderlig Armod og Gjenvordighed; det er derfor jeg, efter Anmodning, tager mig den Frihed at anbefale hans Ansøgning.¹²³

Som vist tidligere tilhørte ikke musikk lærer Erichsen det samme sosiale sjikt som flertallet av orkestermedlemmene. I det dramatiske (og harmoniske) orkester kunne menn av ulik stand og rang forenes i kunstnerisk aktivitet på tvers av sosiale skillelinjer. Ved å avstå fra status som betalt musiker kunne man likevel betraktes som likemann innad, til tross for at det kunne koste

121. Ibid., s. 403/404.

122. Ibid., s. 448.

123. TA. UiB. Ms. 220a/2, s. 289. Selskapet kunne ikke lenger selv arrangere benefiseforestillinger, men innvilget utlån av teatret. Erichsen døde i 1851, 79 år gammel. Jf. DA. *Begravde i Bergen 1816–86*. 13.01.2004.

økonomisk.¹²⁴ Det paradoksale i denne situasjonen ble anskueliggjort da Erichsen så seg nødt til å be om økonomisk hjelp fra sine likemenn i selskapet, selv om begge forestillingene fant sted på en tid da han ikke lenger gjorde aktiv tjeneste i orkestret.

Spørsmålet om offentlige forestillinger ble langt tidligere aktuelt i det dramatiske selskap enn i det harmoniske, hvor offentlige konserter ikke fant sted før omkring 1820, og deretter i ytterst beskjeden grad (se kap. 11). De offentlige teaterforestillingene ble fra starten av koblet til veldedighet. Kanskje var det viktig for selskapet å fremstå utad som moralsk høyverdig.¹²⁵ Borgere kunne ikke spille teater offentlig til inntekt for seg selv, men velgjørenhet var ypperlig egnet til å legitimere teatret som fornøyelse. Det harmoniske selskap hadde muligens ikke samme behov for å rettferdiggjøre sin virksomhet. Musikken var heller ikke beheftet med tvil-som moral, slik teatret var. Sannsynligvis hadde det moralske aspektet også med kjønn å gjøre. Teatret hadde spillende personer av begge kjønn. Harmonistene derimot var menn, selv om kvinner kunne bidra ved selskapets konserter. De spilte imidlertid ikke i orkestret.

Begge selskap var basert på en ideologi om sosial eksklusivitet. Man konserterte og spilte teater for en lukket krets. Utviklingen internasjonalt tidlig på 1800-tallet gikk imidlertid i retning av større grad av offentlighet på musikkens og teatrets område. Det harmoniske selskap fortsatte med lukkede konserter av og for medlemmene gjennom hele perioden til det gikk i oppløsning mot slutten av 1830-årene. Det dramatiske selskap spilte i langt større grad for allmennheten, men ble etter hvert "utkonkurrert" av sine egne offentlige forestillinger, særlig benefiseforestillingene. Da selskapet i 1828 la om driften fra egen amatørproduksjon til engasjement av profesjonelle skuespillere, men samtidig beholdt den sosiale eksklusiviteten med private forestillinger gitt kun for medlemmene, var dette et forsøk på å fastholde en ideologi og en praksis som på denne tiden hadde utspilt sin rolle.

Profesjonelt teater og orkesterdriften

Omleggingen til profesjonell teaterdrift var omdiskutert fordi den representerte et brudd med grunnleggende prinsipper i selskapet. Saken ble imidlertid ikke bare drøftet internt, men må ha blitt ansett for å være av stor offentlig interesse på en måte som tidligere var ukjent. Til og med Adresseavisen, som sjelden var et offentlig diskusjonsorgan på denne tiden, ble brukt for å argumentere mot endringen. Allerede tidlig på høsten 1827 gikk det rykter om at en fremmed

124. I England på 1800-tallet fikk musikere som spilte ved private konserter valget mellom å få betaling eller bli betraktet som gentlemen, dvs. som liebhavere i stedet for kjennere. Jf. Dahlhaus 1989, s. 43.

125. Jf. *Love for det Dramatiske Selskab [...] 1795*, kap. 2, § 17: "thi gode, sædelige Medborgere, hvis Vandel, Tænke- og Handlemaade er ulastelig, bør eene have Adgang i et Selskab, hvor Dyd og Sædelighed er dets første Grundlov".

skuespillertropp ønsket å spille offentlig teater i Bergen, og avisen hadde et langt innlegg av en bekymret anonym innsender, som bl.a. beklaget faren for å få skuespillere fra utlandet:

Ubodelig Skade vilde det være, om vort private Theater skulde faae en saa sørgelig Ende, at det skulde komme i Hænderne paa en Reisende Skuespillertrop. Hvorledes dette Selskab ligefra den første Steen blev nedlagt i dets Tempel i 1794, indtil denne Dag, stedse har forenet det Ædle og det Gode med det Fornøielige, derom gives kun een Stemme. [...] Skulde man indsee Nødvendigheden af et offentligt Theaters oprettelse i Bergen, vilde man sikkerligen finde duelige Subjecter i Landets egne Sønner og Døttre, der imod en passende aarlig Gage, nok opofrede sig til Thalias Dyrkelse, uden at man som en anden Handels-Artikel behøvede [...] at erholde dem consignerede fra Udlandet.¹²⁶

Innlegget vitner ikke bare om en nasjonalistisk grunnholdning, men i tillegg om motstand mot offentlig teater som ledd i kommersiell forretningsvirksomhet. Å betrakte kunst og kunstnere som varer var problematisk innen romantikkens kunstforståelse, selv om kunsten var uløselig forbundet med tidens liberalistiske økonomiske ideologi. Det var imidlertid også et spørsmål om borgerlig etikk. Profesjonelle reisende skuespillere ble betraktet med dyp mistro fra en moralsk synsvinkel.

Da den danske teaterdirektør Julius Olsen, som hadde “Kongeligt Privilegium til at opføre Skuespil i Norges Kjøbstæder”, i begynnelsen av januar 1828 søkte om å benytte teatret i Bergen til offentlige forestillinger i april, mai og juni samme år, ble dette avslått.¹²⁷ Olsen var den første. Senere meldte også skuespilledirektør Bigum sin interesse. Selskapet øynet nå muligheten for en annen driftsform i den ordinære sesongen. Ved ekstraordinær generalforsamling 15. april 1828 ble der vedtatt (med 34 mot 13 stemmer) å engasjere et privat skuespillerselskap til 20 private forestillinger for medlemmene mellom 1. oktober 1828 og 1. april 1829. Kontingenten skulle vedbli som før, men all personlig tjeneste skulle opphøre, unntatt for direksjonen, observatørene, billettinspektørene og det dramatiske orkester. Orkestet skulle bestyres “af Selskabets Musicaliske Afdeling, uden nogen slags Udgift for N.N.” [det valgte selskap].¹²⁸ Som motytelse skulle skuespillerselskapet få anledning til å spille offentlig i sesongen så ofte det ønsket, men medlemmene skulle selv spille på stiftelsesdagen 25. februar.

Uenigheten om vedtaket kom ikke bare til uttrykk gjennom stemmetallene, men også offentlig, ved nok et anonymt avisinnlegg:

126. BA. 25.08.1827.

127. TA. UiB. Ms. 220a/1, s. 550. Ifølge Eli Ansteinsson kom den første danske skuespillertropp til Norge (Frederikshald) våren 1826. Den ble ledet nettopp av Julius Olsen (1796–1862), “som et års tid hadde hatt bevilling til å reise med eget selskap”. Jf. Ansteinsson 1968, s. 48/49. Flere utenlandske selskaper fikk privilegier omtrent samtidig. De konkurrerte med hverandre, men kunne ikke reise i Norge uten tillatelse. Dermed fikk man en blanding av det gamle privilegiesystemet og fri konkurranse.

128. TA. UiB. Ms. 220a/2, s. 2.

[...] dersom Engagemet af den bigumske eller olsenske Trop bliver antaget, da vil dette, hvor fordeeltigt det end for Øieblikket syns at være, efter Indsenderens Formening bevirke til Selskabets sildigere Opløsning. Det er rigtignok tillokkende for Interessenterne, at kunde erholde 20 nye Forestillinger for den samme Contingent, hvorfor man kun har erholdt 8 hidindtil; men hvorledes vil det vel gaae, naar Engagements-Tiden er omme, og disse vore fremmede dramatiske Venner forlader os? [...] Underligt skulde det ogsaa være, om ingen af det samtlige Orchester-Personale, skulde finde det sin Stand uværdig, at yde en omreisende Skuespillertrop de samme Tjenester, de ydede et privat Selskab, hvoraf de tildeels vare Medlemmer, og hvorledes Selskabets 35 aarige Stiftelsesdag paa en værdig Maade skulde høitideligholdes, er vel et Spørgsmaal, der ikke saa let lader sig besvare.¹²⁹

Ikke bare var selskapets eksistens truet. Innlegget viste tydelig forskjell i synet på profesjonelle og amatører. For borgerlige amatører var kunsten dannelses. Innad i selskapet var de likemenn enten de var musikere eller skuespillere. Amatørene var imidlertid hevet over de profesjonelle når det gjaldt borgerlig anseelse. 22. april 1828 sa orkestermedlemmene likevel ja til å spille ved 20 forestillinger gitt av et profesjonelt selskap. Som motytelse for større arbeidsbyrde ba de om at hvert orkestermedlem måtte få to damebilletter, dvs. samme rettighet som kontribuerende medlemmer. Dette ble innvilget ved generalforsamlingen i september, men kun for dem som allerede hadde én damebillett, dvs. 15 musiserende medlemmer.

Selskapet undertegnet kontrakt med Bigum, som imidlertid døde uventet, og ny kontrakt ble inngått med Olsen. Gjennomgang av Adresseavisen viser at hans ensemble fra sesongstart 1828 ga offentlig forestilling hver uke.¹³⁰ Fra nå av var teater i Bergen tilgjengelig for hele byens befolkning (også barn), bare man hadde råd til å betale.¹³¹ Det dramatiske selskap med sine private forestillinger var heretter av redusert til en sosial klubb. Senere ble det vedtatt at berettigede fremmede og garnisonerende offiserer skulle få adgang til selskapets egne forestillinger som før, mot betaling, som skulle refunderes til Olsen. Man vedtok også forbud mot klapping og piping, til tross for at skuespillerne nå var profesjonelle.¹³² De tradisjonelle formene ble med andre ord holdt i hevd, selv om de stammet fra en tid med andre estetiske idealer, hvor bifall eller mishag ikke skulle ytres overfor amatører.

129. BA. 12.04.1828. Diskusjonen om teatrets skjebne er et av ytterst få tilfeller hvor Adresseavisen ble brukt som organ for offentlige meningsyttringer på denne tiden.

130. Ansteinsson har vist at Olsen den første sesongen i Bergen engasjerte skuespillerne i avdøde Bigums tropp. De kom til Bergen i november 1828 og reiste i august 1829. Sommeren 1829 ga Bigums skuespillere, nå i Dorothea Bigums navn (Norges første kvinnelige teaterdirektør) offentlige teaterforestillinger i Altona (komediehuset var under oppussing) fra midten av juni og ut juli. Harmonistene medvirket ved flere forestillinger, bl.a. 13. eller 15. juli, med syngestykket *Stakket Dands er snart sprungen*, og 23. juli, hvor flere sang- og instrumentalnummer ble fremført før selve skuespillet. Jf. teaterplakater gjengitt i Ansteinsson 1968.

131. Olsen hadde egne billettpriser for barn under 12 år: 40 sk. Normal pris for voksne var 60 sk.

132. Spørsmålet om applaus må likevel ha vært omdiskutert. Ved generalforsamling 25. mars 1829 ble det fremmet forslag om at "Bifald og Mishag yttres lydelig ved Forestillingerne for Selskabet", men forslaget ble ikke vedtatt. Jf. TA. UiB. Ms. 220a/2, s. 55.

Da offentlig teater spilt av profesjonelle skuespillere ble det normale i Bergen, vokste det også frem en begynnende offentlig teaterkritikk. Tanker om dette ble først presentert i Adresseavisen ved starten av sesongen høsten 1829. Innsenderen (som antagelig var et medlem av det dramatiske selskap) var selv “en stor Ynder af Theatret”. Han betraktet det som en moralsk innretning, med smakens og humanitetens utbredelse som hovedmål. Begge disse aspektene var i fare ved et offentlig teater. Å tilfredsstille mengden måtte ikke finne sted på smakens bekostning. Innad i selskapet ville “en liberal og kunstsindet Direction” kunne bidra til forbedringer som fremmet smaken og kunsten. Ved de offentlige forestillinger derimot stilte saken seg annerledes:

Disse ere ganske underkastet Skuespiller Olsens vilkaarlige Behandling, og da han ved den megen Applaus og hyppige Fremkalden fra forrige Aar veed, hvormeget han er Publicums Skjødebarn, saa kunde det dog hænde, at en alt for stor Tillid hertil fremavlede en den gode Smag i Almindelighed skadende LigeGYldighed. Saadant kan kun forebygges ved en offentlig Rescencion, og denne vilde i mange Henseender være heldbringende, naar den kom fra dertil competente Mænd [...]. Men, “en forstandig Kunstdommer”, siger en af Danmarks mange Æsthetikere, “er en nyttig Mand i Kunstens have, [...] han rækker den i Kunstens Helligdom Indtrædende Haanden og veileder ham”.¹³³

Tanken om offentlig teaterkritikk vant gehør. Noen få uker senere sto den første anmeldelsen på trykk i Adresseavisen. Enkelte personer som interesserte seg sterkt for teatret hadde påtatt seg “et saadant vistnok vanskelig, men for Smagens og Oplysningens Venner lønnende Hverv, ønskende at samme maatte opnaae den tilsigtede Virkning”.¹³⁴ Senere i sesongen fulgte flere anmeldelser og et avisinnlegg som ønsket den offentlige kritikk velkommen: “Endelig har da også Bergen dannet sig en, det Olsenske Skuespillerselskabs Mangler og Færdigheder bedømmende Magt” som kunne veilede både skuespillere og publikum.¹³⁵

Det er symptomatisk at den offentlige teaterkritikken oppsto med de offentlige forestillinger som ble innført da teatret ble profesjonalisert, og at kritikken ble legitimert pedagogisk. Et anonymt borgerlig publikum trengte veiledning i å utvikle den gode smak som var en forutsetning for virkelig dannelse. Offentlig kritikk var typisk for den legmannsbedømmelse som kjennetegnet kunstvurderingen i den borgerlige offentligheten. Kunstdommeren var, ifølge Habermas, å betrakte både som publikums representant og dens pedagog.¹³⁶

Olsens engasjement ble fornyet årlig til og med 1833. I 1829 fastslo kontrakten at nyengasjerte skuespillere måtte ha “saameget Syngetalent, som udfordres til at tage Partie i smaa og lette Syngestykker”, hvilket tyder på misnøye med sangferdighetene den første sesongen.¹³⁷ I

133. BA. 30.09.1829.

134. Ibid. 17.10.1829.

135. Ibid. 14.11.1829.

136. Habermas 1991, s. 38/39

137. TA. UiB. Ms. 220a/2, s. 54.

1831 ba han om større honorar, alternativt færre forestillinger. Antallet (20) ble opprettholdt, mot 300 spd. i lønnstillegg. Samtidig tok selskapet opp lån på 1.000 spd. for å dekke gjeld. Olsen fikk bruke teatret også til offentlige forestillinger om sommeren, dessuten ble antallet for neste sesong utvidet til 21, hvorav én som benefise til inntekt for byens forskjønnelseskomisjon. Slik ble tradisjonen med velgjørenhetsforestillinger i selskapets regi videreført, og orkestret fikk enda større forpliktelser.

Sommeren 1833 ble det tydelig at det dramatiske selskap ideologisk og estetisk var på kollisjonskurs med direktør Olsen, som ba seg løst fra neste sesongs kontrakt fordi han hadde mistet sine skuespillere. I redegjørelsen han sendte selskapets ledelse i sakens anledning skinte det igjennom at den egentlige årsaken var av økonomisk art.¹³⁸ Det svarte seg ikke å spille offentlig teater i Bergen, for byens egentlige teaterpublikum besto av det dramatiske selskaps medlemmer, og disse hadde sine egne private forestillinger:

Som mine Herrer bekjændt har jeg 1800 Sp af det dramatiske Selskab for at give 21 Forestillinger. Denne Contract som tilsyneladende er fordeelagtig, er det imidlertid nøjere overveiet intet mindre. 21 Forestillinger udgjør een Forestilling hver Uge i den Deel af Vinteren da Theatret nogeledis [sic] besøges. For de fleste af Bergens Indvaanere er Comedie hidtil ikke nogen saa absolut Fornødenhed, at de i Almindelighed finder Trang til at komme der oftere, heller ikke er Byen saa stor eller passionert for Skuespillerkunsten at den udenfor det egentlig Theaterpublikum – det Dramatiske Selskab – endnu kan frembyde et andet Publicum hvorved de offentlige Forestillinger kan finde Bistand og Understøttelse. Dette har tilfølge, at Indretningen i det Forhold som skulde erstatte den, nettopp finder sin Ruin og totale Omstyrting hvis begge Deelee fremdeles bestaar gjevnsides. Et dramatisk Selskab er en Uting og bærer Spiren i sig til sin senere Undergang. Kunsten fordrer flere med fødte Tallenter [sic], et heelt Livs Studeren og et Alvor som intet Øieblik tillader at Kunsten betragtes som et Legetøi, eller noget hvor med ledige Timer kan fordrives herfor finde dannede Mennesker enhver Dilletantisme latterlig, og erkjænder det farlige i at understøtte den, og derfor opløser sig ethvert Forbund som betragter Kunsten blot til Moroe naar den første oprindelige Iver – som snart skeer – kjølnes og udslukkes. Dette finder Sted, selv paa de Stæder, hvor intet offentligt Theater findes, hvor meget meere da i Byer, hvor Kunsten utøves af Individider[?] hvis kald det er og hvor Interressen [sic] ikke taaler nogen Schisma, og hvor Sammenligningen i Almindelighed er til liden Ære for Amateurerne medens Deres Foretagende ikke destomindre betydelig skader den Kunst den siges at elske.¹³⁹

Engasjementet i det dramatiske selskap var økonomisk til hinder for hans egen private teaterdrift, men argumentene mot selskapet var basert på tidens oppfatninger om kunstens innhold og funksjon. Mens selskapet fremdeles var forankret i den ideologi som førti år tidligere hadde frembrakt det private diletteanteater, hvor egen fornøyelse og dannelse og samfunnets nytte var det primære, var Olsens syn på teatret mer i overensstemmelse med romantikkens idéer om kunsten. Den krevde talent og lange studier og var noe langt mer alvorlig enn et tidsfordriv for

138. Saken representerte avslutningen på en konflikt som gikk tilbake til tiden før generalforsamlingen våren 1833. Senere kom det frem at Olsen, etter at tre skuespillere hadde sagt opp, hadde oppfordret de øvrige til å slutte for å ha et påskudd til å be seg løst fra kontrakten.

139. Ibid., s. 330/331.

dilettanter. Amatørvesenet var den sanne (dvs. profesjonelle) kunstens fiende. Kunstnere hadde likevel behov for belønning, ikke bare økonomisk, men også “artistisk” i form av applaus, dvs. en umiddelbar reaksjon på en kunstnerisk prestasjon som i sin natur var flyktig og ikke varte utover øyeblikket. Forbudet mot applaus overfor profesjonelle skuespillere fremsto derfor som svært gammeldags:

At disse 21 Forestillinger modtage en stor Deel af den Kraft Theatret har at virke med, medens Resoultatet hverken i artistisk eller oeconomisk Henseende kan tilfredsstillende endog de billigste Fordringer fra Theatrets Side. I første Henseende fordie det er ydmygende for en dygtig Kunstner at fremtrede for et Publicum hvor man viser hans Kunst saa liden Erkjændelse at man kan troe ham tilfreds med Fordeeler, medens han maae savne Agtelse og Paaskjønelse [sic] af hans Flid. Ogsaa er den Vedtægt det dramatiske Selskab har fastsat ikke at tilkjændegive sin tilfredshed eller Mishag med Spillet stridende mod hvad der betinger denne Kunsts Natur, som kun i det øieblikkelige Bifald kan finde sin Belønning da det næste Stund har udslettet ethvert Spor af dens Frembringelser der, da Kunstneren ikke veed hvor vidt han har været heldig, let avler LigeGYldighed og Ulyst, og sætter ham i Classe med de Uduelige, dovne og indbilske.¹⁴⁰

Olsen hadde imidlertid hatt problemer tidligere med å leve opp til sine ideelle estetiske idealer. Selskapet hadde flere ganger ytret misnøye med den kunstneriske kvaliteten i ensemblet. Oppsigelsen var likevel ytterst alvorlig, fordi det var svært kort tid å planlegge kommende sesong på. To av Olsens skuespillere overtok kontrakten. Den fikk imidlertid et annet innhold. Antall forestillinger ble redusert. Hver sjettede forestilling skulle gis for selskapets medlemmer. Et maksimalt antall ble ikke fastsatt. Etter fire forestillinger skulle leierne søke om forlengelse med seks stykker til. De skulle betale alle utgifter, unntatt for musikken, “som Selskabets Bestyrelse selv besørger, naar Forestillinger gives for dets medlemmer”¹⁴¹. For de musiserende medlemmene betydde dette færre plikter enn tidligere. Kontrakten presiserte dessuten at skuspillerne måtte lønne yrkesmusikerne selv:

Det forhen Berørte om Musikken gjelder kun forsaavidt Selskabets musicerende Medlemmer er at formaae at spille ved Forestillingerne der gives for Selskabets Medlemmer; hvad derimod Anføreren og de øvrige Assistentere angaae, saa betales disse af Lejerne, som ogsaa med dem har at treffe den fornødne Accord.¹⁴²

Dette var første skritt i retning av at selskapet avviklet orkesterdriften, noe som skjedde året etter. I mellomtiden ble orkesterinspektørene bedt om å opplyse hvorvidt orkestermedlemmene ville fortsette sesongen 1833/34, og komme med forslag til hvor mange leide musikere som behøvdes, og hvilke, fordi skuspillerne skulle engasjere både disse og anføreren.

Som nevnt tidligere meldte det seg bare 13 personer i det dramatiske orkester høsten 1833, altså betydelig færre enn tidligere. Dermed var det behov for flere yrkesmusikere, og inspek-

140. Ibid., s. 331.

141. Ibid., s. 382.

142. Ibid., s. 383.

sjonen foreslo, foruten Schediwy som anfører, Bauer, Schart og Pettoletti “og 5 af det herværende Musikcorps” (militærmusikerne).¹⁴³ For om mulig å bøte på rekrutteringen i orkestret anbefalte den ene av inspektørene at de to nyeste musiserende medlemmers søknader om damebillett ble innvilget, selv om lovens bestemmelser ble brutt. “Jeg tillader mig tillige, at gjøre opmærksom paa, at Orchesteret langt fra er complet, saa at en Opmuntring muligens kunde lede til en gavnlig Følge for Selskabet.”¹⁴⁴ Dette ble innvilget, men hjalp ikke. Orkestrets skjebne ble beseglet ved generalforsamlingen våren 1834. Et forslag om lovendringer som innebar at alle paragrafer vedrørende orkestermedlemmene ble strøket, ble vedtatt, mot tre stemmer:

Saavel Lettr. d af 1ste som 4de 16. 17 18 og 19de §§ af Selskabets Love samt hvad ellers i samme handler om Selskabets musicerende Medlemmer, udgaaer, saaledes at for Fremtiden Orchesteret kun besættes af lønnede Musici eller Frivillige efter Overenskomst med Bestyrelsen, dog har et hvert af Selskabets nuværende musicerende Medlemmer, som ikke allerede ere contribuerende, Ret til at indgaae i Selskabet som saadanne, uden foregaaende Votering, om end Antallet af Selskabets contribuerende Medlemmer dermed skulde stige indtil 225.¹⁴⁵

Det dramatiske selskaps orkester opphørte dermed som egen gruppe i selskapet. Utviklingen hadde i realiteten gått i denne retningen etter at medlemmene sluttet å spille teater selv. Orkesterinspektørene protesterte mot “at foretrække Mænd af Faget for Dilletanter” og mente de musiserende medlemmenes rettigheter ikke uten videre kunne settes tilside:

Orchesterets frivillige Personale er ved Indvotering i Selskabet engang anerkjendt som dets Medlemmer; de have til den Ende maattet forskaffe sig den fornødne Færdighed og aflagt Prøve derpaa, mod derfor at erholde Rettigheder, fra hvilke de ikke kunne excluderes uden ved saadanne Forseelser, som D: Cap: 16 § antyder, medmindre ikke deres borgerlige Forhold gjør dem uværdig til at vedblive som Selskabets Medlemmer. [...] I ethvert andet Tilfælde troer man ikke Selskabet berettiget, at fratage de musicerende Medlemmers Rettigheder, om det end maatte finde for godt, uden mindste Tilskyndelse fra deres Side, at fritage dem for Forpligtelser. Vel bør ikke de musicerende Medlemmer være i nogen Tvivl om, at den ærede Generalforsamling jo i høi Grad vil misbillige et saa inhumant Forslag som det her Omhandlede, hvorved Medlemmer, der ei sjelden paa Opfordring, naar de øvrige enten ikke ville eller ikke kunde, have udvist Selskabet Tjenester, der have ligget saa aldeles uden for nogensomhelst Forpligtelse, berøves engang forhvervede Rettigheder og det endog ved en Leilighed hvor Lovene gjøre dem et hvert personligt Selvforsvar umueligt, men for det Tilfælde, at Omstændigheder mueligens kunde stemme Forsamlingen til at gaae over til lige saa anmassende som til Tidsaanden lidet svarende Anskuelse, troe de ikke at burde undlade herved at protestere imod ethvert ulovligt Indgreb i de Fordele, som det dramatiske Selskabs Love yde dem og i en hver Henseende at forbeholde sig deres Ret.¹⁴⁶

Bare tre av orkestermedlemmene benyttet retten til å bli ordinært medlem i selskapet. De sosiale rettigheter som fulgte det kontribuerende medlemskapet var avgjørende kun for noen få.

143. Ibid., s. 389.

144. Ibid., s. 395.

145. Ibid., s. 421.

146. Ibid., s. 427.

Den formelle avviklingen av det dramatiske orkester førte antagelig ikke til at samtlige amatørmusikere forsvant. I et skriv fra overkrigskommissær Frost til selskapets ledelse i begynnelsen av oktober 1834 søke han “paa samtlige musicerendes Vegne” om “at Værtens Værelse, der hidtil har været benyttet af de musicerende til Ophold mellem Acterne maa fremdeles være til de Musicerendes Afbenyttelse, saavel ved Selskabets som de offentlige Forestillinger”.¹⁴⁷ Orkestrets størrelse gjorde det heller ikke mulig å klare seg bare med profesjonelle.

Til tross for at leierne skulle ansette de lønnede musikerne, kom henvendelser om engasjement fremdeles til det dramatiske selskap, og det var selskapet som inngikk avtale og skrev kontrakt. Bl.a. søkte Paulson i brev av 15. september 1834 om ansettelse (han må ha vært tilbake i Bergen på denne tiden), Schlossbauer tilbød seg å bestyre orkestret og skaffe de musikere som trengtes, og Schediwy søkte om få å instruere ved de syngestykkene som skulle gis for medlemmene for en samlet sum av 150 spd. Det kom også en søknad fra Schlossbauer og Schediwy “hvormed de tilbyder sig i Fælleddskab at anføre Orchesteret ved de for Selskabet i denne Saison bestemte Forestillinger mod 24 Sp for hver Forestilling”.¹⁴⁸ Denne løsningen ble valgt. De to forpliktet seg til at orkestret skulle utgjøre minst 17 spillende musikere, dem selv inkludert, at Schediwy (som nå var kantor) skulle anføre så ofte det ble gitt syngestykker, og at det blant de øvrige 15 musikere skulle befinne seg Paulson, Finneman, Schart og Schadenberg “eller saadanne som i Duelighed kunne anses lige med dem”.¹⁴⁹ Militærmusikerne ble ikke omtalt i kontrakten. De kom antagelig i tillegg. Schediwy og Schlossbauer forpliktet seg også til, både i valg av musikk, i utførelsen, og i “Ordens Vedligeholdelse”, å bruke all sin “Kunst og Indflydelse, at Intet skal savnes [...] som vi som ærekjære Kunstnere der ere bekjendte med Tilhørernes Forventninger, tror at kunne gjøre Fordring paa”.¹⁵⁰ Av instrumenter skulle selskapet holde pauker og kontrabass. De to forpliktet seg også til å holde én orkesterprøve før hver forestilling. Skulle flere prøver bli nødvendig på grunn av syngestykker eller av andre grunner, forbeholdt de seg en passende godtgjørelse. Dessuten skulle Schediwy ha en “paa Billighed grundet Betaling” for hver forestillingsaften med syngestykker for selskapet.¹⁵¹

Denne avtalen representerte noe prinsipielt nytt i det bergenske musikkliv, nemlig at det kunstneriske ansvaret nå var plassert hos den profesjonelle musikalske ledelsen, og ikke hos valgte tillitsmenn som var amatører. Anførerne skulle kunne forlange ekstra prøvetid dersom

147. Ibid., s. 446. Frost sto for øvrig ikke bak det brevet orkesterinspektørene hadde sendt til generalforsamlingen på vegne av samtlige orkestermedlemmer.

148. Ibid., s. 444.

149. Ibid., s. 447.

150. Loc. cit.

151. Loc. cit.

de mente det var nødvendig av kunstneriske årsaker. I virkeligheten var man tilbake til Schediwys tidligere ønske om ukentlige prøver. Da dette ble fremmet, ble det spilt teater én gang i uken for selskapets medlemmer, hvilket betydde én orkesterprøve per forestilling.

Repertoar

Syngestykker

Av selskapets repertoar er det først og fremst syngestykkene som er av interesse sett fra musikkens synsvinkel. Begrepet “syngestykke” ble brukt som en felles betegnelse på stykker med egne ouverturer, og med sanger innlagt i handlingen. I moderne terminologi skiller man vanligvis mellom “syngespill” og “vaudeville”. “Syngespill” er en direkte oversettelse av det tyske “Singspiel”. Ifølge *Grove Music Online* er dette “an opera, usually comic and in German with spoken dialogue”.¹⁵² Syngespillene brukte nasjonale språk. *Opera seria* derimot, var på italiensk. Danske syngespill var dermed på dansk. Dialogen i syngespill var vanligvis i prosa. Musikken var reservert for innledninger og emosjonelle høydepunkt i handlingen. De vokale innslagene besto ofte av enkle strofiske sanger med homofont akkompagnement og enkel harmonikk basert på de funksjonelle hovedtreklangene. Danser og marsjer forekom også. Syngespillet hadde oftest spesialskrevet musikk – dette i motsetning til vaudevillen, opprinnelig et fransk scenisk stykke med talt dialog, som først og fremst, eller bare, benyttet allerede eksisterende melodier. Disse kunne imidlertid gjerne være arrangert på nytt.¹⁵³ Mange av de franske *opéras comiques* omkring 1750 var i virkeligheten vaudeviller. Etter ca.1750 (og buffoniststriden) ble stykker med nykomponert musikk mer vanlig, såkalte *comédies mêlées d'ariettes*. Den opprinnelig franske betegnelsen “vaudeville” ble også brukt i Norden, bl.a. av Johan Ludvig Heiberg, skaperen av den danske vaudeville. Danske og oversatte utenlandske syngestykker (dvs. syngespill og vaudeviller) utgjorde det repertoaret som var mulig å fremføre i Bergen. Operaer var mye mer ressurskrevende både musikalsk, økonomisk og organisasjonsmessig, og krevde en helt annen profesjonalitet fra orkestrets, sangernes (skuespillernes) og teaterledelsens side.

Som nevnt innledningsvis ble alle selskapets forestillinger annonsert i Adresseavisen fra nyttår 1801, men først fra høstsesongen samme år ble stykkenes titler angitt. Repertoaret kan dermed følges tilbake til høsten 1801. Følgende syngestykker (både syngespill og vaudeviller) ble fremført til og med våren 1828: *Serenaden* i 1801, *Silkeskoene* i 1802, 1808 og 1821, *Bødkeren* i 1802 og 1821, *Peters Bryllup* (1791) av Schulz i 1803, *Lise og Peter* av Wedel i 1804,

152. Branscombe, 20.03.2003.

153. Bartlet, 20.03.2003.

Skjelmen i sin egen Snare (Le trompeur trompé) (1800) av Gaveaux (1760–1825) i 1807 og 1808, *Jockeyen* (1797) av Kunzen i 1809, *Fanchon Lirespillersken* (1804) av Himmel i 1810 og 1813, *De to smaa Savoyarder (Les Deux petits Savoyards)* (1789) av Dalayrac (1753–1809) i 1811, *Adolph og Clara (Adolphe et Clara)* (1799) av Dalayrac i 1812, *Stakket Dands er snart sprungnen* av Bohr i 1812, 1813 og 1817, *Barnlig Kjærlighed (L'amour filial)* (1792) av Gaveaux i 1814 og 1815, *Skatten (Le trésor supposé)* (1807) av Méhul i 1820 og 1826, *Vinhøsten* (1796) av Kunzen i 1822, *Lønkammeret* i 1825, *Kong Salomon og Jørgen Hattemager* (vaudeville med tekst av J.L. Heiberg, 1825) i 1827 og 1828). I 1813 ble dessuten syngestykket *Dragedukken* (1797) med musikk av Kunzen fremført ved en offentlig veldedighetsforestilling arrangert av skuspiller Knudsen fra København.¹⁵⁴ Franske komponister var dominerende, men også tyske komponister knyttet til hoffet i København forekom ganske ofte (Schulz og Kunzen). Bohrs *Stakket Dands* hørte til de mest spilte, sammen med *Silkeskoene*.

Enkelte syngestykker ble altså gjentatt, som regel med flere års mellomrom. I ti sesonger ble det spilt to, og i åtte ett. I åtte andre sesonger var det ingen syngestykker på repertoaret i det hele tatt (1804–06, 1814/15, 1816/17, 1818–20 og 1822–24), dvs. hele seks sesonger den tiden Bohr var aktiv og fungerte som sanginstruktør, dessuten to i Lundholms anførelstid. Ifølge Michelsen “var vistnok Overlærer Bohr den, hvem Syngestykkernes fortrinlige Indstudering mest skyldtes”.¹⁵⁵ Dette må eventuelt ha dreid seg om tiden før 1814. Mellom 1814 og 1820 ble det nesten ikke fremført syngestykker. Ansettelsen av Lundholm kan ha vært et forsøkt på å rette opp dette. Den ble som kjent begrunnet med at han skulle ha spesielt ansvar for syngestykkene, men også i hans anførelstid var det to sesonger uten at et eneste syngestykke ble spilt.

Olsens ensemble hadde ukentlige forestillinger for selskapets medlemmer, men bemerkelsesverdig få syngestykker sto på repertoaret. I løpet av fem sesonger ble følgende vaudeviller fremført én gang: *Den 28de Januar* i 1828 og *Hvilken er den Rette* i 1832 og 1833, dessuten syngespillene *Bødkeren* i 1830 og *Hemmeligheden* (1796) av Kunzen i 1833, men ingen hverken i 1829 eller 1831. Syngestykkene krevde riktignok større ressurser og lengre prøvetid for skuespillere og musikere, og spørsmålet er om orkestret kan ha vært uvillig til å påta seg flere forpliktelser enn det allerede hadde, noe gjennomgangen ovenfor kan tyde på. Færre syng-

154. Michelsen har gjengitt følgende oversikt over hvilke syngestykker som ble fremført i samme periode: *Peters Bryllup, Dragedukken, Silkeskoene, Skjelmen i sin egen Snare, Fanchon, De to Savoyarder, Huskjøbet, Adolf og Clara, Skatten, Bødkeren, Vinhøsten, Stakket Dands er snart sprungnen* og *Barnlig Kjærlighed*, dessuten vaudevillen *Kong Salomon og Jørgen Hattemager*, jf. Michelsen 1894, s. 18. Det er stort sett de samme stykkene som er angitt ovenfor, men oversikten er ikke helt identisk.

155. Ibid., s. 11.

stykker for det dramatiske selskaps medlemmer betydde mindre arbeid for konsertmesteren, og kanskje lavere lønn.

Derimot er det påfallende at Olsens offentlige forestillinger langt oftere hadde syngestykker på programmet, særlig fra 1830: syngespillene *Vennernes Fest* (1830 og 1831), *Aprilsnarrene* (1830), *De syv militaire Piger* (1831 og 1833), *Silkeskoene* (1831), *Fruentimmerhaderen* (1831 og 1833), *Elverhøi* (1828) av Kuhlau (1832), *Jockeyen* (1832), *Skibet* (1832), *Kjærligheds-Drømme* (1833), *Peters Bryllup* (1833) og vaudevillene *Den 28de Januar* (1828, 1830 og 1833), *De Uadskillelige* (1832) og *Recensenten og Dyret* (1833). Ved disse forestillingene ble Olsens egne musikere som regel assistert av amatørerne i det dramatiske orkester. Dette fremgikk vanligvis av annonsene, f.eks: “med godhedsfuld Assistance af det dramatiske Orchester- Personale” eller “med Assistance af de fleste af DHrr. Harmonistere”.¹⁵⁶ Den nye norske vaudevillen *Den 28de Januar* var spesielt populær. Én mulig forklaring på Olsens mange offentlige syngestykker kan være at de trakk større publikum enn vanlige talestykker, slik at inntektene ble høyere.

Protokollen omtalte sjelden konkrete stykker, men det forekom, bl.a. i november 1819, hvor direksjonen meddelte følgende til Bøschen og Bohr:

Da vi have besørget Syngestykket Viinhøsten forskrevet fra Christiania med fuld Partitur og Stemmerne udskrevet, og vi gjerne ønskede bemeldte Stykke her paa Selskabets Stiftelses Dag 25 Febr. 1820 opført, saa anmode vi herved dHerrer G. Bohr og F. Bøschen, hvis Redbaanhed til at tiene Selskabet vi have saa mange Prøver paa, om de af Selskabets Medlemmer ville passende besætte dette Stykke og opgive os Personerne, for at vi kunde opfordre dem til at modtage Rollerne, og at dHerrer senere ville med Orchester Anfører Paulsens Hjælp bidrage til, at Syngestemmerne blive indstuderte. dHerrer Orchester Inspecteurer Søren Martens og L.W. Nicolaysen have vi i denne Anledning tilskreven det fornødne, af hvem De ogsaa vil paa Forlangende faa Musiken udleveret, samt nyde den Assistance De af det dramatiske Orchester maatte forlange.¹⁵⁷

Forestillingen ble imidlertid ikke realisert, uvisst av hvilken grunn. Stiftelsesdagen 25. februar 1820 ble komedien *Brevet fra Cadix* fremført.¹⁵⁸ Først i 1822 ble *Viinhøsten* satt opp.

Michelsen gjengir for øvrig rollebesetninger for alle stykker som ble fremført i sesongene 1810–13.¹⁵⁹ Selv om kritikk var forbudt, finnes det enkelte beskrivelser av de spillendes prestasjoner (se nedenfor). Fra musikkens synsvinkel er syngestykkene de mest interessante. I *De to små Savoyarder* spilte bl.a. Friderich Bøschen, Abraham Norman, Henrik Meyer og Anne Bohr. Bøschen og Meyer spilte også i *Adolph og Clara* sammen med Johan Storm Bull og

156. BA. 24.10.1828 og 29.12.1830.

157. TA. UiB. Ms. 220a/1, s. 260.

158. En av biskop Pavels' dagbøker bekrefter at denne forestillingen fant sted, jf. Daae 1904, s. 12. Claus Pavels' dagbøker. 25. februar 1820.

159. Besetninger for disse årene ble tilfeldigvis funnet privat i Christiania, jf. Michelsen 1894, s. 21.

Fredrikke Monrad.¹⁶⁰ I *Stakket Dands er snart sprungen* spilte Meyer, Bøschen og Bull sammen med Anne Bohr og frøken Prom, og i *Fanchon Lirespillersken* spilte de forrige, foruten madam Wiese, kaptein Møller, Hans Erichsen, fru Klagenberg og Abraham Norman. De dyktigste herrene spilte så å si uavlatelig, damene som regel bare i to eller tre stykker hver sesong.¹⁶¹

Flere av de mest fremtredende sceniske personligheter i dilettantteatrets tid var også nøkkelpersoner i det harmoniske selskap: Henrik Meyer, Friderich Bøschen, Hans Erichsen og Abraham Norman. Meyer beskrives som en fremragende skuespiller, svært musikalsk og en ypperlig sanger.¹⁶² Hans sønn Etienne D. Meyer var både harmonist og medlem av det dramatiske orkester. Friderich Bøschen var likeledes svært begavet, både som skuespiller, sanger og instrumentalist (jf. kap. 8 og 9). Den 8. september 1820 ble Bøschen og Norman utnevnt til “extraordinaire Medlemmer [...] til Bevis paa Selskabets Agtelse for deres mangeaarige Tieneste i og Fortienester af Selskabet”.¹⁶³ Stadsmegler Hans Erichsen utmerket seg også musikalsk og var dessuten en dyktig skuespiller:

Erichsen hørte sammen med Henrik Meyer og Friedrich Bøschen til “de glade Sjæle”, der overalt bragte Munterhed, Glæde og Sang med sig. Han var en meget afgjort Selskabsmand, og han og hans to Kolleger savnedes aldrig ved større Gjæstebud eller Fester, hvor Sang og Deklamation skulde belive Stemningen eller give den patriotiske Begeistring Udbrud i Vers eller Prosa.¹⁶⁴

Biskop Brun, som var et høyt skattet medlem av selskapet (han var blitt medlem på nytt, jf. kap. 5, s. 217), satte også Bøschen og Meyer høyt. I 1813 ga han følgende karakteristikk:

Bøschen, den Største, saa god som stor, fortræffelig Musicus, første Directeur for vort dramatiske Selskab, har ualmindelig Konstsands for alt Skjønt. – Meyer, den Vakkre, Stadscapitaine, ligesaa

160. Oppsettingen er beskrevet i en av Claus Pavels' dagbøker: “Syngestykket Adolf og Clara og Holbergs Gert Westphaler opførtes i Aften. [...] Jeg har seet Stykket [det første] i Kjøbenhavn, og der skulde noget til at udholde Sammenligningen: imidlertid maa jeg tilstaae, at hos ingen af vore Bergensere enten Spil eller Sang kunde kaldes maadeligt, end sige slet, og havde blot Commandanten (Bøschen) været fastere i sin Rolle, og Slutteren (Henr. Meyer) udført sin paatagne martialske Charakter med lidt mindre Caricatur, vilde jeg seet Stykket med sandeste Fornøielse. Begges Sang var uforbederlig [fortreffelig]. Det unge Pars (Apotheker Bulls og Jfr. Monrads) Syngestemmer vare meget gode, skjønt mindre udmærkede end hines: derimod var deres Spil fortrinligt, fornemmelig Bulls.” Jf. Daae 1889, s. 27/28. Claus Pavels' dagbøker. 6. mai 1812.

161. Michelsen 1894, s. 30.

162. Ole Bulls svigerinne Marie Bull forteller i sine teatererindringer om en operaforestilling i Paris hvor Ole Bull og broren Edvard hadde hørt den berømte franske bassanger Lablache. Ole Bull skal ha ytret følgende: “En saadan forening af fortrinligt fremstillingstalent og overvældende stemme findes sikkert intet andetsteds i verden. Jeg har ialfald aldrig mødt dets mage”. “Jo, du har”, sa Edvard. “Husk paa kjøbmand Henrik Meyer i Bergen!” Ole måtte gi sin bror rett. Henrik Meyer i Bergen var Lablaches like. Jf. Marie Bull 1905, s. 9. Også Fredrik Meltzer har i sine dagbøker karakterisert Meyer: “1807: 2.4: På komedien og så ‘Classelotteriet’ og et syngestykke, ‘Skjelmen i sin egen snare’. Henr. Meyer sang og spilte fortreffelig og ble meget feteret, især av damene.” Jf. Nygaard 1949, s. 40.

163. TA. UiB. Ms. 220a/1, s. 293.

164. Michelsen 1894, s. 26.

grundgod som B., synger en ypperlig Bas. Tilbageholden og undseelig i Selskaber, er han en Øienslyst paa Skuepladsen i alle comiske Roller.¹⁶⁵

Også overfiskeveier Abraham Norman hørte til de bærende krefter i begge selskap. “Norman var meget musikalsk og havde store Fortjenester af Musikselkabet ‘Harmonien’, iblandt hvis Stiftere han siges at have været.”¹⁶⁶ Johan Storm Bull var heller ikke noen dårlig sanger, men ble mer berømmet som skuespiller. Han og Aug. Chr. Mohr var først og fremst aktive i det dramatiske selskap. Mohr var førstedirektør i en årrekke. Blant de mest talentfulle damer var Frøken Klerck (senere gift Wiese). Hennes glansrolle skal ha vært tittelrollen i *Fanchon*. Fredrik Meltzer ga en karakteristik av henne i en av sine dagbøker.¹⁶⁷ Fru Bohr og hennes tre døtre Anne, Sophie og Fredrikke utmerket seg likeledes blant kvinnene.

Selv om kritikk av sceniske prestasjoner var forbudt i det lukkede dilettantteater, finnes det altså i dagbøker og memoarlitteratur uttalelser om teatret som også inneholder kvalitative vurderinger. Jens Gran mente at teatret “bidrog ikke lidet til Smagens fremme”.¹⁶⁸ Den danske offiser Hans Birch Dahlerup, som oppholdt seg i byen vinteren 1809, vurderte det svært høyt:

Teatret var ypperligt. Der spilledes ikke ofte, maaskee een Gang om Ugen, eller et vist Antal Stykker i Saisonen; men jeg kan sige med Sandhed, at jeg aldrig saae noget slet eller endog noget maadeligt givet Stykke. Der herskede en vidunderlig æsthetisk Sands og Smag i Bergen.¹⁶⁹

I 1815 sammenlignet stiftamtmand Christie teaterforestillinger i Bergen og Christiania og hevdet om de siste “at disse stode langt under, hvad han var vant til at se i vort gamle Bergen, og at der ikke kunde være nogen Tale om Sammenligning”.¹⁷⁰ Adresseavisens innlegg i 1827 med argumentasjon mot offentlig teater hadde et tilbakeblikk på tidligere forestillinger, hvor flere av de eldre syngestykkene ble fremhevet:

I den Række af Aar Selskabet har bestaaet, og i særdeleshed i de sildigere, har de Fleste af vore Forestillinger været borgerlige Stykker; kun sjelden have vi seet en Opera, og endnu sjeldnere en Tragoedie. [...] For flere Aar tilbage er Fanchon og de to smaae Savoyarder givne med Bifald, og endnu længere hen i Tiden er jo Dyveke og Emilie Galotti bleven seet paa vort Theater. I afvigte Vinter saae vi rigtig nok Kong Salomon og Jørgen Hattemager, men hvormange Hindringer kom der ei i Veien, førend den virkelige Opførelses-Aften indtraf?¹⁷¹

165. Daae 1899, s. 189/190. Claus Pavels' dagbøker. 8. september 1817. Pavels gjenga brev fra biskop Brun til Harthausen i 1813.

166. Michelsen 1894, s. 27.

167. “Knudsen [fra Det Kgl. Teater i København] spillede Skomageren og Mad. Wiese Konen; denne sidste spillede fortræffeligt, den første omtrent som vore egne Skuespillere, dog bedre end disse, hvad Sangen angaar.” Se *ibid.*, s. 29. (Nygaards utgave av Meltzers dagbøker inneholder ikke denne karakteristikken av skuespillerne, jf. Nygaard 1949, s. 70.)

168. Gran 1873, s. 109.

169. Dahlerup 1908, s. 139.

170. Gjengitt i Gran 1873, s. 119.

171. BA. 25.08.1827.

Samtidige uttalelser tyder på at det bergenske amatørteater i sin glansperiode før 1820 hadde et høyst respektabelt nivå, og at flere av skuespillerne, både kvinner og menn, også når det gjaldt sanglige prestasjoner ikke sto noe tilbake for det som ble prestert andre steder. Henrik Meyer var til og med på nivå med det beste man kunne finne i utlandet.

Bohrs syngestykke *Stakket Dands er hastig Sprungen* ble spilt i selskapet første gang i 1812. Stykket er en vaudeville, hvilket betyr at sangene er basert på allerede eksisterende melodier, mens ouverturen er originalskrevet av Bohr. I tillegg til ouverturen finnes det 15 sangnummer, hvorav det siste for kor.¹⁷² I notene finnes ingen angivelse av hvem som kan ha skrevet sangene. Det kan ha vært én eller flere komponister. Lokale kapellmestre laget ofte egne sammensetninger og arrangementer, slik Bohr gjorde for det dramatiske selskap.¹⁷³ Teaterarkivet ved UiB har kun orkester- og sangstemmer, ikke partitur. Ouverturen går i C-dur, første sang begynner i Ass-dur, og siste korsats går i B-dur. Det finnes ingen toneartsmessig forbindelse mellom ouverturen og første og siste nummer, heller ikke noen tematisk forbindelse mellom ouverturen og sangene. En viss rytmisk likhet finnes. Blant annet går både ouverturen og siste korsats i 6/8-dels takt, men tempoet er forskjellig (andante grave/allegro ma non troppo og allegretto). Den rytmiske likheten er antagelig tilfeldig.

Siden ouverturen er en original komposisjon og utgjør det største enkeltnummer i stykket, vil jeg knytte noen kommentarer til denne basert på førstefiolinstemmen (se musikk eksempeleneste side). Etter de innledende seks taktene har den en blanding av enkel, periodisk melodiføring i solofiolin i relativt langsomme noteverdier basert på gjentakende, varierte totaktsmotiv (takt 7–13, 17–24 og 25–32) og akkompagnerende mellomspill (delvis i tutti), hvor melodiføringen overtas av andre stemmer. Solofiolinen har dessuten en virtuos kadens i hurtige noteverdier i en utvidet takt 24. Takt 25–32 er en variert gjentakelse av takt 7–13, men videreføringen i takt 33 er ny, med alternering av solistiske sekstendelsfigurasjoner (brutte treklanger og skalaer) og akkompagnerende tuttiakkorder. Senere tar også tutti fioliner del i sekstendels-

172. Nr. 1. Andante sostenuto quasi Adagio. Nr. 2. Allegretto. Nr. 3. Andante fortinato. Nr. 4. Allegro con Spirito. Aria (Madam Mejer). Nr. 5. Andante non troppo. Allegretto. Nr. 6. Allegro maestoso. Nr. 7. Andante. Nr. 8. Tacet. Nr. 9. Andantino. Nr. 10. Andantino. Nr. 11. Allegro Gjocososo. Nr. 12. Allegretto. Nr. 13. Allegro pathetico moderato. Nr. 14. Allegretto. Nr. 15. Finale. Allegretto (kor).

173. Gunnerusbiblioteket, NTNU har partitur og stemmer til 14 enkeltnummer, hvorav det nest siste består av to deler. Sangstemmene ligger i et omslag med påskriften "Stakket Dands. Ny Musik". Det dreier seg om en helt annen musikk enn den som ligger i TA, UiB. Partitur og stemmer er skrevet med ulik håndskrift, og begge er forskjellig fra håndskriften i notematerialet i TA. Musikken er av minst seks forskjellige komponister. På partiturets tittelside er følgende tilføyd: "Musikken af forskjellige Componister." Navnene er påført etter hvert nummer i partituret, unntatt for de to siste (nr. 13 og 14). Komponistene var Dalayrac (nr. 1, 5 og 12), Gaveaux (nr. 2 og 10), Martini (nr. 3 og 8), Schulz (nr. 4, 7 og 11), Kunzen (nr. 6) og Paisiello (1740–1816) (nr. 9). For nr. 13 og 14 mangler komponistangivelse. Jf. Teatersamlingen. Gamle noter. Nr. 17, *Stakket Dands*.

Overture. Violino 1^{mo}
Andante grave.

The musical score is written for Violino 1^{mo} and is titled 'Overture.' The tempo is marked 'Andante grave.' The score consists of 12 staves of music. It begins with a melodic line in the first staff, followed by a more rhythmic section in the second staff. The third staff features a 'Pizzicato' section. The fourth staff has a 'Solo' marking. The fifth staff has a 'Tutti' marking. The sixth staff has a 'Solo' marking. The seventh staff has a 'morendo' marking. The eighth staff has a 'ppp' marking. The ninth staff has a 'Solo' marking. The tenth staff has a 'Tutti' marking. The eleventh staff has a 'Solo' marking. The twelfth staff has a 'Solo' marking.

Musikkeksempel 5. C.F.G. Bohr: *Stakket Dands er hastig Sprungen.*

Overture. Violino primo.

bevægelsen og de avsluttende melodiske vendinger, før dobbelstrek i takt 63 og overgang til ouverturens andre del. I denne skifter melodiføringen mellem førstefiolinene og diverse blå-

serstemmer (horn, fløyter og klarinetter) som både brukes sammen og hver for seg. Slik skapes klanglig variasjon. Også varierende dynamikk og ulik artikulering (*pizzicato* eller *col arco*) i tuttiavsnittene bidrar til dette.

Satsen er enkel og homofon. Enkelheten understrekes dessuten tonalt ved at melodier og akkompagnerende figurer stort sett er basert på hovedtreklange i C-dur, men med enkelte harmoniske utsving til nært beslektede tonale plan. Den lille kromatiske dreiningen i takt 11 antyder et lite utsving til subdominantparallellen (d-moll). I takt 40–41 finnes et tilsvarende utsving til dominantvarianten (g-moll) etterfulgt av nok en harmonisk dreining til d-moll og en fullstendig modulering til tonikaparallell (a-moll, takt 43–53), tonearten som avslutter ouverturens første del. Musikken er stilriktig i forhold til sjangren, men virker relativt klisjépreget og gir ikke inntrykk av noen personlig komponistprofil. Den er enkel og folkelig og står således i stil med skuespillets enkelhet. Det musikalske håndverket er på plass, men Bohr kan knapt sies å være noen komponist av betydning på bakgrunn av ouverturen til *Stakket Dands er hastig Sprungen*.

Orkestermusikk

Hva slags instrumentalmusikk som ble spilt ved vanlige komedier og tragedier finnes det ingen konkrete opplysninger om. Sannsynligvis tok orkestret vanligvis utgangspunkt i harmonistenes repertoar, men det dramatiske orkester hadde også egne noter. Potokollen inneholder to oversikter over musikaler, den første fra 1825, den andre fra 1827. Forut for den første var det kjøpt inn nye noter (se kap. 9, s. 414), og stemmer var doblet. Dette var foranledningen til direksjonens ønske om en oversikt. De to er nesten helt like, men den siste inneholder to komposisjoner av Schediwy (vals og polonese) som av naturlige grunner ikke var med i den første.

Da registreringene ble foretatt, var ouverturen den overlegent mest populære orkestersjanger, og ouverturane utgjorde hovedtyngden av musikaliene. I tillegg kom enkelte symfonier, noe mellomaktmusikk og en del av de oppførte syngestykkene. I oversikten fra 1825 finnes følgende ouverturer (i kronologisk rekkefølge): Salieri (1750–1825) 1, Winter 1, Méhul 2 (*Joseph og Sophonisbe*), Beethoven 1 (*Fidelio*), Paer 2, Seyfried (1776–1841) 1, Neukomm 2, Uber 1, Dotzauer (1783–1860) 1, Kurpinski (1785–1857) 3, Kuhlau 2 (*Elisa* og *La harpe enchan-té*), Maurer (1789–1878) 2, Lindpaintner (1791–1856) 7, Rossini (1792–1868) 1 (*Elisabetha*), Lobe (1797–1881) 1, Brandt 1 og Sorgel 1.¹⁷⁴ Dessuten fantes det scenemusikk av K.J. Wagner (1772–1822) til to skuespill. De relativt få symfoniene omfattet 4 av Haydn, 2 av Mozart, 1 av Krommer, 1 av Bernhard Romberg (*Grosse Sinfonie*) og symfoni nr. 1 av Fesca

174. De to siste har jeg ikke funnet i noe oppslagsverk.

(1789–1826).¹⁷⁵ I tillegg kom 6 *Entre Acter Liv 1 og 2* av P. Winter. Foruten syngestykkene *Den røde hue*, *Skatten*, *Viinhøsten*, *Stakket Dands* og *Lønkammeret* inneholdt oversikten også musikk (partitur, orkester- og vokalstemmer) til operaen *Barberen i Sevilla* av Rossini (1816). Denne hadde imidlertid aldri vært fremført.

Med unntak av Haydn besto samlingen nesten utelukkende av musikk av komponister født mellom 1750 (Salieri) og 1797 (Lobe). De fleste var tyske og østerrikske, men de mest populære franske og italienske var også representert. For symfoniene stemmer vektleggingen av Haydn og Mozart og det innbyrdes forholdet mellom dem brukbart overens med deres posisjon i harmonistenes notesamling av 1813, også tatt i betraktning av at oversiktene i de to selskapene ble gjort med mer enn ti års mellomrom. Dette hadde særlig betydning for hvilke ouverturekomponister som var representert. Kun fire av disse var felles i de to selskapenes kataloger (Winter, Méhul, Beethoven, Paer), hvorav Méhul og Paer var representert med flere verk hos begge. Komponister født senere enn ca. 1780 var trolig for unge til å være innkjøpt av harmonistene i 1813. For øvrig hadde det dramatiske orkester ingen ouverturer av Mozart. Det kan tenkes at orkestret ikke bare la vekt på å kjøpe inn nye verker, men at man ønsket å supplere med musikk som ikke fantes i harmonistenes egen samling.

Amatørene som spilte i både det harmoniske og det dramatiske orkester må ha vært i ganske god spilleform. Med 16 forestillinger i året inntil våren 1828 ble det spilt teater nesten hver uke i sesongen. Harmonistene hadde konsert hver annen eller tredje uke. Ikke sjelden var det teaterforestilling og konsert med få dagers mellomrom. Dette betydde at musikerne må ha vært ganske godt trent. Nivået varierte nok likevel over tid. Claus Pavels uttrykte f.eks. ingen stor begeistring i 1812 da han sammenlignet teaterorkestret med det tilsvarende i Christiania:

16de April. Om Aftenen var jeg paa Comedie. [...] Orchesteret synes ingenlunde saa vel besat som i Christiania: ogsaa maa jeg sige, at de Herrer Musici ingenlunde anstrængte deres Kræfter, da der intet spiltes mellem Acterne, undtagen en lille Symphonie naar hver Act skulde begynde.¹⁷⁶

Trolig dreide det seg i dette tilfellet heller ikke om fullstendige symfonier, men om enkeltsatser, og orkestret spilte fra harmonistenes repertoar. Slik kunne prøvetiden holdes på et mini-

175. Av Haydn dreide det seg om “Grande Symphonie” op. 91, op. 80 liv. 2 og op. 77 liv. 1 og 2. Av Mozart om “Grande Symphonie” op. 25 og op. 88. Ifølge Øyvind Norheim ved Norsk musikksamling, Nasjonalbiblioteket inneholdt Imbaults samling av haydneysymfonier op. 91 fra 1801 symfoni nr. 100, 101, 103, 99, 102 og 104 (rekkefølgen hos Imbault). Op. 77 og 80 er antagelig andréutgaver. Op. 77 (Paris 1795 og 1810) liv. 1 er symfoni nr. 95 og liv. 2 er nr. 96. Op. 80 (Paris 1796) liv. 2 er nr. 98. Mozarts op. 25 er haffnerserenaden KV 248b (= 250), utgitt hos André i 1811. Op. 88 er antagelig KV 300a (= 297). Den kom i to utgaver, i 1800 og 1823. Haydns op. 77 liv. 1 og 2 og Mozarts op. 25 og 88 ble som nevnt i kap. 9 funnet i 1945 sammen med harmonistenes gamle noter (se Mosby 1945, s. 121 og 123) og er nå deponert ved UBB (se kap. 9, s. 367).

176. Daae 1889, s. 11. Claus Pavels’ dagbøker. 16. april 1812.

mum. I slutten av 1820-årene ble dette som vist ovenfor et diskusjonstema, og orkestret holdt trolig ikke lenger en tilfredsstillende standard sett fra konsertmesterens synsvinkel.

Sammenfatning

De endringer det dramatiske selskap gjennomgikk i de tre første tiår av 1800-tallet fikk konsekvenser også for det dramatiske orkester. Tiden frem til ca. 1820 kan regnes som selskaps storhetstid som dilettantteater. I 1820-årene ble det av ulike årsaker stadig mer problematisk å opprettholde den tradisjonelle driftsformen. Fra 1828 engasjerte selskapet et profesjonelt dansk skuespillerselskap som oppførte et bestemt antall forestillinger for det dramatiske selskaps medlemmer, og som i tillegg spilte offentlig teater for byens befolkning. Det dramatiske orkester besto fortsatt, men med flere forestillinger enn før ble belastningen på amatørerne større. Dette kan ha vært medvirkende årsak til at flere av de frivillige etter hvert trakk seg, og at det ble vanskelig å rekruttere nye. Etter reorganiseringen var amatørmusikerne delvis på kollisjonskurs med den profesjonelle konsertmesteren og selskapets ledelse, men også det harmoniske orkester fikk problemer med rekrutteringen omkring 1830 og senere.

Problemene dreide seg ikke bare om organisatoriske forhold, men om dyptgripende endringer av økonomisk, samfunnsmessig, ideologisk og estetisk karakter. Fra 1815 til midt i 1820-årene var det økonomiske nedgangstider i byen, og årene deretter var også vanskelige for næringslivet. Det handlet dessuten om et oppbrudd fra et kulturliv basert på den opplyste borgers amatørvirksomhet for en lukket krets av sosialt likestilte til et offentlig kulturliv for allmennheten basert på profesjonelle utøvere, og med andre og nye krav til kunstnerisk kvalitet. På dette området var teatret tidligere ute enn det harmoniske selskap, som likevel ble berørt, fordi musikken spilte en så viktig rolle i teatrets virksomhet, og de to orkestrene var så nært forbundet med hverandre. Komediehuset var dessuten et viktig lokale for offentlige konserter i byen.

At rang og stand fremdeles var av betydning i selskapet fremgikk både av det faktum at visse personer ifølge lovene av 1820 var æresmedlemmer i kraft av sine embeter, og at man fremdeles ikke kunne bli ordinært medlem uten at man var av en stand som passet seg for selskapet. Biskop Pavels' indignasjon i 1821 over oppfordringen fra selskapets direksjon om å ta hensyn til orkestrets musisering handlet om at ledelsen etter hans oppfatning var for lite respektfull og underdanig overfor medlemmene, som bl.a. talte byens fremste embetsmenn og autoriteter. Likeledes hadde borgerskapets bidragende libere en helt annen og høyere status i mange øyne enn profesjonelle skuespillere i en omreisende teatertrupp.

Trolig spilte det dramatiske selskap omtrent samme rolle i den representative offentligheten som det harmoniske selskap ved at kongelige merkedager ble markert, men dette ble bare sjelden referert i Adresseavisen. Derimot viste selskapets mange offentlige forestillinger og problemene på slutten av 1820-årene som endte med omlegging av driften, at offentligheten i Bergen hadde endret karakter og utviklet seg mer i retning av det Habermas har definert som borgerlig offentlighet. Parallelt med det dramatiske selskaps halvoffentlige, lukkede sammenkomster eksisterte det fra 1828 et teatertilbud for et i prinsippet ubegrenset publikum av privatfolk uten andre forutsetninger enn evne til å betale inngangsbilletten og en viss dannelse i form av interesse for teaterkunsten. I praksis var det imidlertid ikke andre enn selskapets medlemmer som hadde de økonomiske og dannelsesmessige forutsetninger for å kunne utgjøre et teaterpublikum i byen, noe teaterdirektør Olsens skriv til selskapet i 1833 også ga tydelig uttrykk for. Den offentlige teaterkritikken som oppsto samtidig med de profesjonelle offentlige forestillingene var ment å skulle veilede det anonyme borgerlige publikum i å utvikle den gode smak som var nødvendig for å oppnå virkelig dannelse i det borgerlige samfunn.

11. KONSERTER OG REPERTOAR 1801–1833

Innledning

I dette kapitlet vil det bli gitt en beskrivelse og analyse av det harmoniske selskaps konserter og konserter gitt av innenbys og utenbys musikere. Som tidligere nevnt var den offentlige konserten ved begynnelsen av 1800-tallet den normale konsertformen i mange større byer i Europa, også i Sverige og Danmark. I Bergen hørte den fremdeles til unntakene. De lukkede konsertene i det harmoniske selskap var fortsatt bærebjelken i byens konsertliv i hele perioden. Etter 1800 økte offentlige konserter i antall, men fremdeles var de få. De fleste var benefiske konserter arrangert av profesjonelle enkeltmusikere som samarbeidet med det harmoniske og/eller det dramatiske selskap. Noen ganske få ble arrangert av det harmoniske selskap. Det vil bli fokusert på ulike kategorier konsertgivere og på konsertenes innhold, deriblant prinsipper for programsammensetning og hvilke komponister og sjangre som var de mest fremtredende. For offentlige konserter skiller jeg mellom byens egne musikere og omreisende virtuoser,¹ bl.a. med tanke på sammenligning av repertoaret.

Som vist i kap. 6 var sjangren før århundreskiftet den grunnleggende enhet konsertprogrammene ble organisert ut fra. Sjangrenes rekkefølge og plassering var ikke tilfeldig, men betinget av konvensjoner og viste hvorledes musikken ble oppfattet og vurdert.² Det samme gjaldt trolig også først på 1800-tallet. Bl.a. derfor er programstrukturen viktig. Endringer i struktur innebar trolig også endring av verdi og betydning. Av den grunn er det viktig å undersøke hvilke sjangre som var de dominerende, og om nye musikalske preferanser gjorde seg gjeldende. Ble f.eks. symfoniens sterke posisjon opprettholdt? Fikk konsertene større innslag av virtuos musikk, av vokalmusikk og av korsang? Ga romantikkens verkforståelse seg utslag ved at ikke bare komponister og sjangre ble gjengitt i programmene, men også individuelle verk?

Weber knytter fremveksten av en utøvende konsertkanon til offentlige konserter (jf. kap. 1). Spørsmålet er om noe lignende skjedde i Bergen, og om det i det hele tatt er mulig å påvise noen form for kanondannelse av komponister i perioden. Hvem gjaldt det i tilfelle, når, og ved

1. Dette skillet kan av og til være problematisk. Enkelte oppholdt seg forholdsvis lenge i byen, og noen slo seg ned for godt. Med mindre musikerne allerede hadde ansettelse da de kom til byen har jeg i hovedsak valgt å definere musikere med inntil ett års opphold som "omreisende". Paulson er definert som omreisende i 1799 og 1800 fordi det er usikkert når han slo seg ned, deretter som byens musiker.
2. Jf. Weber 1999, s. 348. Han viser også til Jeremy Kallberg, som har definert "sjanger" som en "generisk kontrakt" mellom publikum og komponist, et sett av forventninger ut fra hvilke enhver av partene prøver å refortolke konvensjonell praksis. Konsertprogrammene kan betraktes på samme måten. Jim Samson slutter seg i sin andre hovedtolkning av sjangerbegrepet til Kallbergs, dvs. det som tar utgangspunkt i kunstverk og deres mottagelse og altså dreier seg om det kommunikative aspektet, hvorledes kunst erfares og oppleves. Hans første hovedtolkning tar utgangspunkt i selve kunstverket og handler om klassifikasjon og typologi, jf. Samson, 05.09.2002.

hvilke konserter? Fantet det en offentlig musikkritikk, og var en eventuell kanondannelse avhengig av denne? For teatret i Bergen hadde fremveksten av offentlig kritikk sammenheng med profesjonalisering av teaterkunsten. Som vist i kap. 10 ble det private diletstantteatrets lukkede forestillinger erstattet med offentlige forestillinger gitt av profesjonelle danske skuespillere i 1828. Kjennere overtok for liebhavere. Fantet det noen parallell til dette på musikkens område? I hvilken grad ble det harmoniske selskaps offentlige konserter forbundet med velledighet, slik tilfellet svært ofte var ved det dramatiske selskaps offentlige teaterforestillinger? Andre interessante spørsmål er hvorvidt en nasjonal ideologi kom til syne i programmene, eventuelt når og i hvilken grad dette skjedde; dessuten om, og på hvilken måte konsertenes plass i den borgerlige offentligheten endret seg i løpet av de første tiår av 1800-tallet.

Jeg ønsket å ta utgangspunkt i de konserter som ble gitt i Bergen i Bohrs levetid (han døde høsten 1832). Når det gjelder kilder, finnes det i Berg og Mosbys bok om *Harmonien* en oversikt over selskapets konserter med program for årene 1812–38 (se s. 381–397). Det gis imidlertid ingen redegjørelse for kildegrunnet, som må ha vært Petersens bok (“Tillæg til første periode”, s. 57–76) supplert med Adresseavisen. Det harmoniske selskaps protokoll inneholder også en del programopplysninger, først og fremst for konserter i 1820-årene. Jeg har betraktet Adresseavisen som den viktigste kilden vedrørende selskapets konserter og gjennomgått alle årganger fra 1810 da annonseringen startet, til og med sesongen 1832/33. Det finnes imidlertid ingen programdetaljer før høsten 1812 (vanligvis kun komponister og sjangre, ikke enkeltverk). Sammenlignet med Berg og Mosbys fremstilling har jeg funnet mange forskjeller, både med hensyn til konsertfrekvens, datoer og repertoar. Det vil bli for omfattende å gjøre rede for alle avvikende detaljer, men noen eksempler gjengis her.³ Feil med hensyn til Lundholms antatte siste konsert i Bergen er allerede påpekt (se kap. 9, s. 359 f.).

Annonser for offentlige konserter arrangert av tilfeldige utøvere er registrert til og med 1832. Disse annonsene inneholder også programdetaljer. Et grunnleggende problem er at ikke alle musikere annonserte i avisen. Noen kunngjorde ved oppslag eller plakater. Enkelte gjorde begge deler. Nesten ingen plakater er bevart, men det finnes noen ganske få ved Teaterarkivet,

3. Noen eksempler på avvik 1812–15: Konsert 27.10.1812 mangler i Berg og Mosby (heretter kalt BM), programmet for 09.11.1812 mangler fiolinkonsert av Rode i BM; 05.01.1813 er cellokonsert av Arnold kalt fiolinkonsert i BM; i programmet for 16.03.1813 har BM føyd til komponist (Haydn) for siste nummer, “Finale”; konsert 26.10.1813 har feil dato i BM (23.10), dessuten mangler et verk: fløytevariasjoner av Devienne; 09.11.1813 er sjangren for de to siste komponistene forbyttet i BM (klarinettkvartett er blitt klarinettkonsert, og fiolinkonsert er blitt fiolinkvartett); konsert 28.12.1813 har feil dato i BM (23.12); konsert 01.11.1814 mangler i BM; 23.12.1814 er første verk angitt i BM, men mangler i BA; konsert ved kongens fødselsdag oktober 1815 mangler i BM; 21.11.1815 mangler haydnymsfoni til avslutning i BM. Den er i stedet ført som innledning på neste konsert, 05.12; etc.

UiB, først og fremst for konserter som ble gitt i teatret. Den eldste stammer fra 1827.⁴ Det er altså ikke mulig å få fullstendig oversikt over hva som ble gitt av offentlige konserter i Bergen i perioden fra århundreskiftet og frem til ca. 1830. Jeg tror likevel funnene i tilgjengelige kilder viser tendenser som gjelder generelt.

Som nevnt i kap. 6 måtte omreisende musikere ha stiftamtmannens tillatelse til å konsertere, og kunstnere måtte også betale avgift til kirkenes fattiggasser, men bevarte kilder som dokumenterer disse forholdene er svært mangelfulle. Dette gjelder også tiden etter 1800. Først omkring 1830 ble avgift av kunstneriske forestillinger ført i de vanlige regnskapsbøkene, men først og fremst for teaterforestillinger, og ikke for konserter.⁵

Militært musikkorps ble etablert i Bergen i 1790-årene. Jeg har ikke inkorporert militærmusikken i avhandlingen, men nøyd meg med å kommentere tilfeller hvor den kommer i berøring med det harmoniske og dramatiske selskap, orkestrene og konsertlivet (jf. kap. 7, 9 og 10).

I kap. 6 ble opptredener i den representative offentlighetens tradisjon tillagt betydelig vekt. Dette hadde ikke bare sammenheng med at de utgjorde en stor gruppe, men også med at de i motsetning til *Harmoniens* regulære konserter i langt større grad ble omtalt i kildene (først og fremst i Adresseavisen), og offentlige konserter var dessuten svært få. Etter århundreskiftet ble dette annerledes. Konserter med tilknytning til den representative offentligheten, særlig markering av kongens fødselsdag, fortsatte i tradisjonelle former til langt inn på 1800-tallet, men de utgjorde en langt mindre del av det samlede konserttilbudet enn tidligere.

Det harmoniske Selskab

Med unntak av sporadiske opplysninger i Adresseavisen om feiring av kongens fødselsdag, hvor kun kantateteksten for markeringen av dagen og (noen ganger) komponistens navn er kjent, men intet annet, finnes det nesten ikke opplysninger om selskapets konserter før etter reorganiseringen i 1809.⁶ Etter at de begynte å bli annonsert i avisen er det enkelt å få oversikt over hvor mange konserter som ble gitt år om annet. I 1810 ble det gitt 11 i alt, men i 1811 bare 6. Fra 1812 stabiliserte det seg på ca.12. Etter 1820 ble det noe større variasjon i antallet, men gjennomsnittet var fremdeles 12 eller 13 til og med våren 1833. Eksempelvis ble det gitt hele 15 konserter i 1825/26, men bare 10 i 1829/30 og 11 i 1832/33, altså en svak tendens til mindre aktivitet omkring 1830. Sammenlignet med det gamle selskapet, eller tiden før 1775, var dette

4. Bevarte plakater fra tiden før 1833 finnes også som avisannonser.

5. Det er mulig passprotokoller ville kunne gi supplerende opplysninger om reisende konsertgivere i Bergen, men disse er ikke undersøkt.

6. Petersen 1901, "Tillæg til anden periode", s. 21–27. Kantater for 1801, 1803 og 1805. Til de to første hadde Bohr skrevet musikken.

gjenerelt færre konserter enn tidligere. Det betyr at de organisatoriske problemene som synes å ha eksistert i selskapet i slutten av 1820-årene muligens også ga seg utslag i noe redusert konsertaktivitet omkring 1830 (jf. kap. 9, s. 381).

Lovene av 1810 fastsatte at konsertene skulle ha to avdelinger, et kvarters pause og ikke vare lenger enn to timer. Lovene av 1820 var mer spesifikke. De fastsatte at hver konsert burde inneholde en symfoni eller en ouverture, dessuten helst et sangnummer, og i tillegg ett eller to obligate nummer på forskjellige instrumenter. Både vokalmusikk, instrumental kammermusikk og diverse soli hadde altså en sentral plass. Konsertannonsene gir inntrykk av at den store bredden hadde lange tradisjoner. Også eldre annonser for offentlige konserter gitt av enkeltmusikere viser at bredde og variasjon med hensyn til sjangre og ensembler var et grunnleggende prinsipp som gikk tilbake til tiden før århundreskiftet (jf. kap. 6). Dette var en internasjonal tendens og gjaldt ikke spesielt for *Harmoniens* konserter.

Når det gjelder kartlegging av konsertrepertoaret, har jeg kun registrert sjangre hvor komponistens navn er angitt. Ikke så rent sjelden mangler det. I enkelte tilfeller er det mulig å gjette seg til, men langt fra alltid. Samtlige komponister kan derfor ha blitt fremført oftere enn tallene nedenfor angir. Fødselsår blir oppgitt ved første omtale av komponister som ikke er presentert tidligere – dette for å gi en omtrentlig antydning om musikkens alder.

Orkestermusikk

I kap. 6 ble det redegjort for symfoniens sentrale stilling før århundreskiftet. Spørsmålet er om den holdt seg, eller om den ble svekket til fordel for en nyere sjanger som ouverturen. Musikaliefortegnelsen av 1792 inneholdt som nevnt ingen ouverturer. Fortegnelsen av 1813 hadde 53, mens antallet symfonier var 264, dvs. fem ganger så mange. De neste to tiårene skjedde det betydelige endringer i forholdet mellom de to. Mosbys analyse av programmene fra 1812 til 1836 viser at det samlet sett ble fremført flere ouverturer enn symfonier i disse årene, men symfonien beholdt likevel en sentral posisjon. Ofte ble det spilt én ouverture og én symfoni ved samme konsert.⁷

Mosby har sammenlignet forholdene i Bergen med Stockholm, hvor symfoniens posisjon ved offentlige konserter i tidsrommet 1800 og 1820 ble kraftig svekket i forhold til ouverturer, mens i Bergen sto symfonien fremdeles sterkt de første tiår av 1800-tallet. Han viser til den svenske musikkforskeren Stig Walin, som hevdet at forholdet mellom symfoni og ouverture i Stockholm i tidsrommet 1800–12 var gjennomsnittlig 58 % mot 42 %, og i 1813–20 15 % mot

7. Bestemmelsen i lovene av 1820 om at hver konsert burde inneholde en symfoni eller en ouverture viser at symfonien fremdeles hadde en solid plass i repertoaret.

85 %.⁸ Når Mosby var opptatt av å vise at Bergen var “bedre” enn Stockholm på dette området, hadde det trolig sammenheng med en underforstått oppfatning av at sjangrene befant seg i et hieraki hvor hver enkelt hadde ulik verdi og status. I dette sjangerhierarkiet var symfonien plassert over ouverturen. Denne oppfatningen henger nært sammen med kanonproblematikken. Forholdet mellom ulike sjangre, og mellom symfonier og ouverturer ved offentlige konserter i Bergen kommer jeg tilbake til senere.

Det er ikke lett å avgjøre om “symfoni” betydde hele det flersatsige verket, eller kun enkelte satser, slik tilfellet var mange steder i Europa på denne tiden. Antall stykker ved konsertene kunne kanskje tenkes å gi en pekepinn, men heller ikke dette gir grunnlag for entydige tolkninger. 24. november 1812 ble det spilt en symfoni av Krommer til innledning, og “Finale” av Haydn til avslutning. Konserten hadde fem nummer i alt, deriblant to solokonsserter. Det er tvilsomt om alle symfonisatser ble spilt, kanskje ikke heller alle konsertsatser. Betegnelsen “Finale” tyder på at bare én (siste?) sats i haydnsymfonien ble fremført. I 1816 hadde mange konserter bare fire forskjellige nummer, som regel én symfoni. Tidsmessig ville det ikke være noe i veien for at samtlige satser kunne spilles, men dette er likevel usikkert, jf. konsert 22. oktober 1816, med symfoni av Beethoven, arie av Cimarosa, fiolinkonsert av Rode (1774–1830) og “Finale”. Denne var antagelig siste sats i den innledende beethovensymfonien. Lignende eksempler finnes det flere av, f.eks. 28. november 1826, hvor symfoni av Küffner ble spilt til innledning og “Finale” av samme komponist til avslutning, dessuten 17. februar og 3. mars 1829, og 15. mars og 5. april 1831, med innledende symfoni og finaler av henholdsvis Wranitzky, Beethoven, Haydn og Ebers (1770–1836). Det synes derfor rimelig å konkludere med at det sannsynligvis var mest vanlig å fremføre bare enkelte satser av symfonier i hele perioden.⁹ Det samme kan muligens også ha vært tilfelle med andre flersatsige verker som solokonsserter og kammermusikk.

Min registrering av komponister med 5 eller flere symfonifremførelser viser at Haydn toppet listen (36 g. og 18 finaler), dvs. 54 fremførelser ialt. På de neste plassene kom Mozart

-
8. Se Mosby 1945, s. 128. Mosbys prosentfordeling for tiden før 1812 er basert på musikalieoversiktene av 1792 og 1813 og er derfor ikke nøyaktig. Han har vist at i tiden 1813–20 var andelen symfonier ca. 57 %, mens ouverturere utgjorde 43 %. Fra 1821 til 1828 var fordelingen ca. 71 % symfonier, og 29 % ouverturer. Det kan imidlertid tenkes at konsertene i Bergen og Stockholm ikke er umiddelbart sammenlignbare. Kanskje førte man ved offentlige konserter en mer markedsrettet programpolitikk og favoriserte populære ouverturer, mens det harmoniske selskap med sine lukkede konserter holdt på tradisjonen med symfonien som sentral sjanger. Stockholm var dessuten en utpreget operaby. Ouverturen som innledningsnummer kan ha vært uttrykk for den store operainteressen i byen. Jonsson har påvist den samme forskjellen mellom Stockholm og Uppsala. I Uppsala ble symfonier spilt betydelig oftere enn i Stockholm, jf. Jonsson 1998, s. 50.
 9. I de tilfeller hvor konsertene inneholdt symfoni og finale av samme komponist, dreide det seg trolig som regel om samme symfoni.

(23 g.), Beethoven (21 g.), Bernhard og Andreas Romberg (17 g.), Rösler (9 g.), Krommer (8 g.), samt Kalliwoda (1801–66) og Weyse (begge 5 g.).¹⁰ Haydn ble spilt hvert år, men oftere mellom 1812 og 1820 enn senere (30 mot 24 ganger). Hyppigheten avtok markert omkring 1830. Gjennomsnittet var to eller tre fremførelser i

<p>Absteiligt.</p> <p>Det harmoniske Selskab giver Concert og Pa' Tirsdagen den 9de November. Concerten indeholder i første Afdeling: Militair Symphonie af Hayden, Pianofort-Concert af Eberl. I anden Afdeling: Duet for Syngestemmer af Kunzen, og Violin-Concert af Koda. Fremmede anmelder Mandag Eftermiddag Kløkken 4 i Harmonien og afhente Billetter hos Kassereren.</p>
<p>BA. 07.11.1812.</p>

året, og hele åtte i 1815. Mozarts symfonier var mer ujevnt fordelt. De ble nesten ikke spilt før 1816 og nesten ikke etter 1827. En tredjedel ble fremført i 1816 og 1817, og mer enn halvparten (12) mellom 1812 og 1820. Resten var jevnt fordelt mellom 1822 og 1827. 13 av Beethovens symfonier ble spilt etter 1820, de fleste i begynnelsen av 1820-årene og rundt 1830. Rombergsymfoniene var noenlunde jevnt fordelt mellom 1814 og 1830. To tredjedeler av Röslers var konsentrert rundt 1820, og ingen etter 1828. Fem av Krommers symfonier derimot ble spilt mellom 1812 og 1818, de tre siste i 1823 og 1826. Weyses siste ble spilt i 1832, de øvrige mellom 1815 og 1822.

De mest spilte ouverturekomponister var Mozart (28 g.), Paer (22 g.), Andreas og Bernhard Romberg (14), Méhul (12 g.), Spontini (11 g.), Kunzen (8 g.), Beethoven (8 g.), Boieldieu, Weber, Rossini, Lindpaintner (alle 7 g.), Winter (6 g.), Cherubini, Meyer (?), muligens J.S. Mayr eller Mayer, 1763–1845)¹¹ og Steibelt (alle 5 g.). De fleste hørte til tidens ledende operakomponister. Bredden av navn er større, og ingen enkelt komponist er så dominerende som Haydn for symfoniens vedkommende.

Oversikt over komponister med syv og flere ouverturefremførelser viser at eldre gradvis trådte tilbake for yngre. Unntaket var Mozart. 16 av hans 28 ouverturer ble fremført mellom 1821 og 1833, de øvrige mellom 1813 og 1820, de fleste i 1814 (4), 1818, 1821 og 1831 (3 hvert år). Kunzen ble spilt mellom 1812 og 1822. De fleste av Méhul (7) ble fremført mellom 1812 og 1820, og ingen etter 1828. Rombergene ble fremført mellom 1816 og 1832, de fleste (10) før 1825. Beethoven ble spilt mellom 1817 og 1832, de fleste så sent som omkring 1830. Paer fordelte seg mer jevnt mellom 1815 og 1827, men med en markert konsentrasjon i årene

10. Se dessuten Mosby 1945, s. 127–129.

11. Jf. Eitner 1959, bind 6, s. 400–403.

1819–22 (13). Spontini ble jevnlig fremført mellom 1819 og 1832, oftest omkring 1820. Boieldieu ble fremført mellom 1816 og 1829, og Weber mellom 1815 og 1833. For de to siste lå tyngdepunktet etter 1821. Det samme gjaldt Rossini. Lindpaintner sto ikke på programmene før helt mot slutten av perioden, fra 1827 til 1833. Hans ouverturer falt dermed delvis sammen med Beethovens. Ouverturetitler ble oftere angitt etter 1820.¹² Symfonier derimot ble aldri spesifisert med nøyaktig verkangivelse, men noen få (særlig av Haydn) kan identifiseres på grunnlag av tilnavn (se illustrasjon av annonse på forrige side).

For de mest fremførte komponistenes vedkommende, wienerklassikerne Haydn, Mozart og Beethoven, er det rimelig å anta at mange av de fremførte orkesterverkene både inkluderte komposisjoner som var selskapets eiendom i 1813 (jf. musikalieoversikten fra samme år og samlingen ved UBB) og noter som var innkjøpt senere og som nå befinner seg i samlingen ved UBB. For Haydns og Mozarts symfonier dreide det seg i hovedsak om forholdsvis sene verker (se kap. 9, fotnote 122 og 123, s. 369). Mange av musikaliene ser ut til å være brukt, men ikke alle. Mosby mener f.eks. at notene til symfoni nr. 22, 27 og 30 av Mozart ikke kan ha vært brukt. Det kan imidlertid være vanskelig å avgjøre om noter har vært brukt eller ikke på grunnlag av nåværende tilstand.

Verk av norske komponister, eller komponister som bodde i Norge, forekom svært sjelden. Et unntak var Falbes orkesterverk *Natten* (1805), en samling dansesatser med programmatisk undertitler som var svært populær i samtiden, og som ble spilt to ganger, i 1813 og 1818. Falbes musikk representerte en generell europeisk stil og hadde ikke noe spesielt nasjonalt tilsnitt.

Solokonsserter

Solokonsserter utgjorde en svært stor del av repertoaret. Mer enn 70 fiolinkonsserter, 41 fløytekonsserter og 26 klaverkonsserter ble fremført mellom høsten 1812 og våren 1833. Sammenlignet med tiden før århundreskiftet, hvor tyngdepunktet lå på symfonier og ulike former for instrumental og vokal kammermusikk, var dette en betydelig endring og et uttrykk for at den virtuose solist spilte en svært viktig rolle ved konsertene i første del av 1800-tallet.¹³

Det høye antallet fiolinkonsserter hadde sammenheng med selskapets anførere: Paulson, Lundholm, Schediwy, Schlossbauer og Panny. De aller fleste solokonsserter og det mest

12. Av Mozart *Skuespilldirektøren*, *Tryllefloyten*, *Don Juan*, og *Figaros bryllup*; av Kunzen *Gyrithe* og *Europolis*; av Méhul *Stratonice*, *De to blinde fra Toledo*, *Jakten*, og *Josef og hans brødre*; av Andreas Romberg bl.a. *Ruinene i Paluzzi*; av Bernhard Romberg *Ulysses* og *Circe*; av Beethoven *Coriolan* og *Fidelio*; av Paer *Den lystige skomaker*, *Sargino*, og *Henri IV*; av Spontini *Ferdinand Cortez*, og *La Vestale*; av Boieldieu *Tante Aurore*, *Califen i Bagdad* og *Den hvite dame*; av Weber *Wilhelm Tell* og *Jegerbruden*; av Lindpaintner *Abrahams offer* og *Der Wampür*, og av Rossini *Tancred*.

13. Som nevnt i kap. 6 inneholdt fortegnelsen av 1792 bare to konsserter.

krevende solorepertoaret for fiolin ble fremført av dem. Noe ble imidlertid spilt av Ole Bull og Wilhelm Frost, som begynte å gjøre seg gjeldende i 1820-årene, særlig Ole Bull. Fløyte-konsertene ble spilt av orkestrets egne fløytister, som må ha vært dyktige amatører. Dette repertoaret var relativt begrenset.¹⁴ De fleste pianokonsertene ble sannsynligvis fremført av amatører, som må ha hatt et høyt teknisk og musikalsk nivå. De mest spilte klaverkonsertene (av Dussek, Mozart og Beethoven) var krevende verker,¹⁵ men Bohr kan også ha vært klaver-solist.¹⁶ Han sluttet for øvrig som aktiv harmonist i begynnelsen av 1820-årene. At byen ikke hadde profesjonelle pianister, kan ha vært medvirkende årsak til at pianokonsert ble fremført relativt sjelden, og enda sjeldnere etter 1820 enn tidligere, men dette hadde trolig også sammenheng med at solokonsertenes andel av repertoaret generelt gikk tilbake i 1820-årene. Omkring 1820 var det få konserter som ikke inneholdt solokonsert. I 1824–26 var det om-trent dobbelt så mange med som uten. Den avgjørende endringen skjedde i 1827, hvor bare halvparten av konsertene hadde solokonsert på programmet. Dette falt sammen med at Sche-diwy overtok som konsertmester, men Ole Bull spilte fremdeles i orkestret. Han sluttet i 1828. I de påfølgende år gikk tallet ytterligere ned, og i 1831–33 var det bare tre konserter hvor det ble spilt solokonsert. Andre typer soli med orkester overtok gradvis for konsertene.

Blant fiolinkonsertene var den virtuose franske fiolinskolens komponister svært godt repre-sentert – ikke uventet når en tar i betraktning hvilken bakgrunn Paulson og Lundholm hadde som fiolinister. Franske fiolinkonsert dominerte i deres tid. Konserter av Viotti sto f.eks. på programmene så lenge Paulson oppholdt seg i Bergen, men ikke etter 1825. Av 15 viottifrem-førelser totalt var 11 med fiolinkonsert, 3 med dobbelkonsert, og den siste var en trio. Både i 1822 og 1823 ble dobbelkonsert av Viotti spilt av Paulson og Lundholm, og i 1825 av Ole Bull og Wilhelm Frost. Fiolinkonsert eller soli av Rode ble fremført nesten like ofte som Viottis (14 g.), og stort sett i samme tidsrom, f.eks. kun én gang etter 1825. Kreutzer var imidlertid den aller mest spilte av de franske komponistene: hele 18 g. mellom 1813 og 1826. Baillot sto

14. De mest spilte komponistene var Devienne (1759–1803, spilt 11 g. mellom 1812 og 1826), Hugot (1761–1803, 3 g. mellom 1814 og 1823), Berbiguier (1782–1838), 14 g. mellom 1815 og 1833), Tulou (1786–1865, 10 g. mellom 1818 og 1831, og 3 g. i 1826), Lindpaintner (4 g. mellom 1828 og 1831), Fürstenau (1792–1852, 3 g. mellom 1824 og 1833), Müller (1767–1817), 8 g. mellom 1812 og 1820, og 3 g. i 1818) og Keller (? , 3 g. mellom 1824 og 1830). Keller har jeg ikke funnet i noe oppslagsverk.

15. Dusseks ble fremført 7 g. mellom 1813 og 1821, Mozarts 2 g. i 1814 og 1815, og Beethovens 4 g. mellom 1813 og 1827. Cramers pianokonsert var populære mellom 1817 og 1820 (spilt 4 g.), Steibelts 4 g. mellom 1813 og 1820, Kuhlaus 3 g. mellom 1815 og 1818, og Eberls 2 g., i 1812 og 1817.

16. Som nevnt tidligere eide Bohr ved sin død klaverkonsert av Dussek (1), Cramer (2), Kuhlau (1) og Steibelt (3), jf. kap. 8, s. 317.

kanskje ikke på Paulsons repertoar i det hele tatt.¹⁷ Han forekom kun i lundholmperioden, dvs. fra 1820 til 1826 (7 g.).

Paulson og Lundholm holdt seg imidlertid ikke bare til det franske repertoaret. Konserter av tyskerne Eck (1767–1838), Feier (trolig Feyer),¹⁸ Fränzl (1767–1833) og tsjekkerne Krommer og Anton (Antoine) Reicha, pluss diverse soli av Mayseder (1789–1863), ble også fremført i deres tid. Den italienske komponisten Mestrino (1748–89) derimot ble muligens kun spilt av Paulson. Mestrino virket bl.a. i Paris. Hans konserter er for en stor del modellert på Viottis.

Den franske fiolinskolens konserter forsvant nesten helt etter Paulson og Lundholm. Schediwy, Schlossbauer og Panny tilhørte en mer sentraleuropeisk orientert tradisjon. Deres preferanser var i langt mindre grad knyttet til det franske repertoaret. Tyskeren Maurers konserter ble f.eks. kun fremført i Schediwys og Schlossbauers tid. Det samme gjaldt Mayseder og Spohr (1784–1859). Gjennom Spohr fikk den franske skolen sterk konkurranse. Han ble introdusert under Lundholm og ble fremført hele 18 g. før 1832. Spohr var dermed en av de aller mest populære komponistene i siste del av perioden.¹⁹ Trolig var Schediwy en mindre dyktig fiolinist enn de øvrige konsertmestrene, men han var svært sanginteressert. Annonnene for hans benefisekonserter viser at han oftere var solist på sang enn på fiolin (mer om dette nedenfor). Schlossbauer derimot var en habil fiolinist og var solist i flere fiolinkonserter og større soloverk for fiolin. Selv om Panny var utdannet fiolinist, utmerket han seg ikke som utøver i Bergen og spilte ingen fiolinkonserter det ene året som konsertmester i *Harmonien*.²⁰

Instrumental kammermusikk og virtuose soloverk

Instrumental kammermusikk eller verk med obligat instrument utgjorde en betydelig del av programmene og var gjerne plassert i midten. Som nevnt i kap. 6 inneholdt fortegnelsen av 1792 flere kammermusikkverk, og antallet økte etter århundreskiftet. I 1813 hadde selskapet 112 kvartetter, kvintetter og verk for større besetninger, men kammermusikken var likevel langt mindre i omfang enn orkesterverkene. En viktig årsak var at musikerne også brukte egne noter. Hvor stort andel kammermusikken utgjorde ved konsertene i perioden sett under ett er

17. Han forekom ikke ved Paulsons benefisekonserter. Paulson kan likevel ha medvirket sammen med Lundholm i Arie med variasjoner for to fioliner av Baillot i november 1820, dessuten i duett for to fioliner (kan ha vært samme komposisjon) ved Perschys benefisekonsert i mars 1821 (se nedenfor).

18. Karl Feyers fødsels- og dødsår er ukjent. Han publiserte 2 fiolinkonserter omkring 1790, jf. Eitner 1959, bind 3, s. 437.

19. Av Spohr ble det fremført fiolinkonsert (10 g.), potpurri for fiolin (4 g.), symfoni (2 g.), dobbelkvartett (1 g.) og [stryke?]kvintett (1 g.).

20. Ved debutkonserten i Wien i 1825 sto utelukkende egne verker på programmet, men ingen for fiolin. Anmelderen i *Allgemeine musikalische Zeitung* vurderte musikken som klosset og uten originalitet. Panny skrev for øvrig en dramatisk fiolinsonate (*Der Sturm*), som Paganini spilte ved sin avskjedskonsert i Wien 24. juli 1828, men som han senere ikke likte. Jf. Mell, 28.01.2004.

vanskelig å anslå nøyaktig fordi vi ikke kjenner programmene før 1812. Når *Norges musikkhistorie* fremhever at det fra denne tiden ikke var uvanlig med strykekvartetter, klarinett- og fløytekvartetter ved musikksekselskapet *Harmoniens* konserter, er dette riktig. Det innebar imidlertid ikke noen ny programpolitikk slik en kunne få inntrykk av, men hadde sammenheng med at repertoaret før den tid ikke er kjent. Hvorvidt man i Bergen av og til spilte strykekvartetter offentlig omkring 1810, slik det også hevdes,²¹ vil bli drøftet nærmere nedenfor.

Strykekvartetten var den viktigste kammermusikalske sjanger i selskapet til og med 1822. Senere fikk andre besetninger større betydning. I årene 1813–17 ble det fremført kvartetter eller kvintetter ved gjennomsnittlig en tredjedel av konsertene, men flere av disse var kombinasjoner med klarinett, fløyte eller valdhorn. Mellom 1818 og 1826 ble strykekvartetter, strykekvintetter eller kombinasjoner av strykere og andre instrumenter spilt ved nesten halvparten av konsertene.²² De mest populære strykekvartettkomponister var Haydn og Krommer (11 og 9 g.), men ingen av dem ble fremført etter 1824. Kvartett av Kreutzer, Pleyel og Onslow ble dessuten spilt to ganger, henholdsvis i 1819 og 1826. I kombinasjon med blåsere var Krommer, Mozart, Haydn og Pleyel de mest spilte, og klarinetten var det vanligste blåseinstrumentet.²³

Kammermusikk med piano kom ikke i bruk før i 1819, med en pianokvintett av Kalkbrenner (1785–1849), men først fra 1824 og fremover ble kombinasjoner med piano mer vanlig, først pianotrio, bl.a. med verk av Onslow og Bečvařovský (1754–1823). Fra 1828 tok større besetninger som pianokvartett, -sektett, til og med -septett over. Ries var spesielt populær omkring 1830. I tiden 1827–33 tapte den tyngre kammermusikken terreng, med bare tre fremførelser i året i gjennomsnitt.²⁴ Større besetninger dominerte.²⁵ Kombinasjoner med piano var fremtredende rundt 1830.²⁶

De mest spilte kammermusikkkomponister perioden sett under ett var Mozart, Haydn, Krommer og Pleyel.²⁷ De fordelte seg ulikt, og Mozart skilte seg ut. Haydn var en generasjon eldre enn de øvrige, som var født omtrent samtidig. Hverken Haydn, Krommer eller Pleyel forekom

21. Vollsnes 2000, s. 18–20.

22. Unntak var 1820 og 1823, hvor bare én konsert inneholdt et kammermusikkverk av lignende musikalsk kompleksitet og teknisk vanskelighetsgrad.

23. Fremført henholdsvis 6, 6, 5 og 4 ganger. Klarinettkombinasjon 6 g.: Mozarts kvintett, dessuten kvartetter av Lefèvre (1763–1829), Eberl og Krommer. Obokvartett 1 g., valdhornkvartett 2 g. og ingen fløytekvartetter.

24. 1831 var et unntak, med 7 fremførte verk ved 6 konserter.

25. 8 kvintetter, 3 sektetter, 1 septett og 1 dobbelkvartett.

26. I 1830 var to av årets tre kammermusikkverk med piano (pianosektett av Ries), og det tredje verket var også med stor besetning: dobbelkvartett av Spohr. I 1832 var begge kammermusikkverkene med klaver: septett av Ries og trio av Hummel (1778–1837).

27. Spilt henholdsvis 16, 11, 11 og 6 g.

etter 1825. Mozart ble spilt dobbelt så ofte etter 1825 som tidligere (11 mot 5 g). Klarinettkvintetten var spesielt populær, dessuten strykekvintettene, mens strykekvartetter kun forekom to ganger.²⁸ Haydn var representert utelukkende med strykekvartetter. Dette hadde sammenheng både med det store omfanget og den sterke posisjonen kvartettene hadde i Haydns produksjon. Han var i tillegg spesielt kjent som kvartettkomponist. For de andre komponistene var sjangerbredden større: f.eks. Krommer med strykekvartetter, en kvintett (antagelig for strykere) og en klarinettkvartett; og Pleyel med strykekvartetter, hornkvartett, fløytekvartett og pianotrio.²⁹

Beethoven ble ikke spilt i det hele tatt, hverken kvartetter, pianotrioer eller andre besetninger med tre eller flere utøvere. Dette er bemerkelsesverdig. Spørsmålet er om musikkmiljøet i Bergen kan ha hatt en noe eldre alderssammensetning, og om Beethovens kammermusikk kan ha vært for radikal for toneangivende kretser i selskapet. Han kan ikke ha vært ukjent som kvartettkomponist, jf. Baillots kammerkonsert i Paris fra 1814, hvor Beethovens kammermusikk ble fremført regelmessig fra starten av sammen med verker av bl.a. Haydn, Mozart og Boccherini (1743–1805).³⁰ Kvartettene i op. 18 var f. eks. ikke for vanskelige for dyktige Liebhabere, heller ikke de første klavertrioene. Når det gjelder Norden, er det f.eks. dokumentert at ikke bare Beethovens tidlige, men også de krevende sene kvartettene ble spilt av kjennere og Liebhabere i fellesskap i Stockholm kort tid etter at de ble publisert i 1820-årene.³¹

Verk for mindre kammermusikalske besetninger, som for eksempel klaver solo eller andre soli med og uten klaver, ble fremført ved gjennomsnittlig en tredjedel av konsertene fra 1813 til 1820. Sonater og tema med variasjoner var den største gruppen, med sonatene klart i flertall. Av disse var 10 for klaver (5 firhendige), 1 for piano og fiolin, og 1 for piano og fløyte. Komponister var Lausko,³² Clementi, Pleyel, Beethoven, Eberl, Weyse og Kreutzer. Komponister av “Tema med variasjoner” var Devienne og Berbiguier (fløyte), Rode og Baillot (fiolin), dessuten Gabler (1767–1839), Steibelt og Mozart (piano). Med mulig unntak av Mozarts hørte alle

28. Strykekvintettene var spesielt populære mellom 1825 og 1833, fremført 11 ganger i disse årene, 2 ganger om året i 1825–26, 1828 og 1831.

29. Verklisen for Ignace Pleyel i *Grove Music Online* inneholder ingen kvartetter med valdhorn, jf. Benton, 20.01.2003. Det kan ha dreid seg om et arrangement.

30. Jf. Fauquet 1986, s. 293 f.

31. Den fransk-svenske kjøpmannen Johan Mazer (1790–1847) omga seg i mange år med venner som spilte kammermusikk. Selv spilte han flere strykeinstrumenter. Musikerne var dels profesjonelle, dels amatører. For årene 1823–32 finnes det en journal over alt som ble spilt ved de sammenkomster som fant sted i Mazers sommerbolig på Djurgården. Kammermusikk av Haydn, Mozart, Beethoven og Boccherini hørte til det aller mest spilte. Beethovens op. 130 ble f. eks. fullført høsten 1826 og ble spilt i Mazers vennekrets allerede i juli 1827. Jf. William-Olsson 1991. 4. juli 1828 spilte man for øvrig op. 132, “quatuor de Beethoven ‘om den återvända hälsan’ (för första gången)” og dagen etter “quatuor de Beethoven ‘Es muss Seyn’ [dvs. op. 135, Beethovens siste kvartett]”. Jf. Mazer: *Musikalisk Journal [...] 1823–1832*, [s. 30].

32. Antagelig F. Lauska (1764–1825), jf. Eitner 1959, bind 6, s. 80/81.

disse til det virtuose repertoaret, som stort sett var enklere musikalsk enn sonatene, men hadde et høyt teknisk nivå. Fra 1821 til 1824 økte det virtuose repertoaret til gjennomsnittlig 6 eller 7 fremførelser per år, dvs. ved ca. halvparten av konsertene. Samtidig gikk andelen sonater betydelig tilbake.³³ Det virtuose solorepertoaret ble dermed helt dominerende. Denne tendensen ble forsterket. Fra 1825 til 1832 økte soloinnslagene ytterligere.

Nesten hver konsert hadde et slikt verk på programmet, og i første halvår av 1833 sto soloverk på programmet hele åtte ganger, dvs. to ganger ved flere konserter. En sjelden gang dreide det seg om sonater, men som regel tilhørte musikken den virtuose sololitteraturen. Ca. en tredjedel var variasjonsverk. Resten var potpurrier, duetter og poloneser.

Det mest vanlige soloinstrumentet perioden sett under ett var uten tvil fiolin, men hyppigheten varierte. Fra 1813 til 1820 var en fjerdedel av solofremførelsene for fiolin (6 av 24), fra 1821 til 1824 godt over halvparten (17 av 28), og fra 1825 til 1833 over en tredjedel (36 av 92). Fra 1830 til og med våren 1833 var fiolin soloinstrument kun i 5 av i alt 35 verker, dvs. en drastisk reduksjon. Virtuose soloverk med fiolin sto ikke bare sterkt i de årene hvor Paulson og Lundholm oppholdt seg i byen samtidig (jf. annonsen ovenfor med både variasjoner og sonate), men også noen år etterpå.³⁴ (Ole Bull reiste fra byen i 1828.) Schediwy prioriterte som kjent ikke soloverk fra det virtuose fiolinrepertoaret, og det gjorde heller ikke Schlossbauer og Panny i samme grad som før. Panny fremførte muligens to større soli (egne og av Mayseder) og en beethovensonate, men dette er noe usikkert, for utøver er ikke angitt i programmene.

De franske soloverkene forsvant med Paulson og Lundholm, og soloverk av Spohr gikk ut av bruk langt tidligere enn konsertene hans. Baillot ble ikke spilt i det hele tatt etter 1825, Rode én gang og Spohr to ganger, begge ganger i form av krevende kammermusikkverk (dobbelkvartett og kvintett). Mayseder derimot holdt seg. En annen populær komponist var Bern-

Det harmoniske Selskab, giver fiftende Concert og Assemblée for denne Saison, Torsdagen den 1ste April. Concerten indeholder i første Afdeling: Ouverture af Spontini og Quartett af A. Romberg; i anden Afdeling: Sonat for Pianoforte og Violin af Beethoven, Aria af Mozart og Thema med Variationer for Violin af Baillot. Fremmede anmeldes Onsdags Eftermiddag Kl. 5 i Harmonien og deres Billeter erholdes Torsdags Formiddag Kl. 10 hos Selskabets Kaffeerer Hr. O. Friele. Indgangen aabnes Kl. 5 og der begyndes Kl. 6. Alle Billeter afleveres ved Indgangen.

BA. 06.04.1822.

33. Fire av 28 fremførelser, hvorav tre ble spilt i 1824. Disse var en fihendig pianosonate, samt fiolinsonate av henholdsvis Beethoven og Haydn. Ni verk var tema med variasjoner, av f.eks. Moscheles (1794–1870), Mayseder, Fontaine, Weber og Baillot. Enkelte verk er kun betegnet “solo” eller “obligat”. Betegnelsen “potpurri” ble brukt om fire verk, av f.eks. Spohr og Bernhard Romberg.

34. Flest i 1825 (8 g.), 1822 og 1829 (7 g.), 1826 (6 g.), 1824, 1827 og 1828 (5 g.) og 1821 (4 g.).

hard Romberg, som bl.a. skrev for cello. Da fiolinens posisjon i den virtuose litteraturen ble svekket, fikk andre instrumenter en mer fremtredende plass. Cello og fløyte var de viktigste, ved siden av piano, som hadde vært forholdsvis mye brukt frem til 1820. Etter en markert nedgang i begynnelsen av 1820-årene tok pianoet seg opp igjen henimot 1830,³⁵ med Weber og Ries (begge født midt i 1780-årene) som viktige komponister. Tilbakegangen for pianoet faller sammen med at Bohr sluttet som aktiv harmonist. Flere av Rombergs cellokomposisjoner vitner om interesse for nasjonalt preget musikk, bl.a. ble variasjoner over russiske og svenske folkesanger spilt høsten 1821. Variasjonsverk ved senere konserter (1827–31) kan ha vært de samme. Et potpurri for fiolin av Schediwy fremført i mars 1829 kan dessuten ha vært et potpurri over bøhmiske folkesanger spilt første gang i 1826 (se nedenfor). Av andre komponister var det kun Panny som utmerket seg med musikk av nasjonalt tilsnitt (mer om dette senere).

Vokalmusikk

Ifølge Mosby la man la større vekt på sangen på 1800-tallet enn tidligere, særlig etter at Bohr hadde reorganisert selskapet i 1809.³⁶ Det er imidlertid ikke mulig å si noe sikkert om vokalmusikken de første årene etter 1809 siden programmene ikke er kjent. Fra 1812 var det vanlig med ett vokalt innslag ved alle konserter, av og til to, som regel en arie eller duett fra tidens populære operaer. Mest sannsynlig var dette videreføring av tidligere praksis, jf. annonser for offentlige konserter omkring 1800 (se kap. 6). De mest populære og oftest fremførte vokalkomponistene var Mozart, Kunzen, Cimarosa, og Rossini.³⁷ Cimarosa var mest populær i årene 1814–19 og ble ikke fremført etter 1825. Mozart ble sunget omtrent like mye i hele perioden, Kunzen forekom spesielt hyppig mellom 1814 og 1817, men ikke etter 1829, Rossini (den yngste) mellom 1820 og 1832, oftest 1826–30, dvs. den tiden “rossinifeberen” herjet som verst i Europa.

Etter at Bohr sluttet som sanginstruktør og aktiv harmonist, dvs. fra 1820, ble det i noen år flere rent instrumentale konserter enn tidligere, særlig i årene 1825–28, men fra 1829 hadde nesten alle konserter minst ett sangnummer, og fra 1831 som regel to eller tre. Sangen ble altså kraftig styrket omkring 1830, eller da Schediwy overtok som sanginstruktør. Selv bidro han med flere komposisjoner. Kongens fødselsdag ble i alle år vanligvis markert med korsang. I begynnelsen av århundret komponerte Bohr flere kantater i anledning dagen, og i 1828 og 1829 ble dagen feiret med sanger skrevet av Schediwy (antagelig for kor). I 1830 ble dagen

35. I 1813–20 var piano soloinstrument i halvparten av tilfellene (12 av 24), i 1821–24 bare i 2 av 28 (7 %), og i 1825–32 i 10 av 92 (ca. 10 %).

36. Mosby 1945, s. 145.

37. Mozart (39 g.: 25 arier, 7 duetter, 3 tersetter, 1 kvartett, 1 kvintett og 2 sekstetter, dvs. stor bredde og variasjon), Kunzen (34 g.), Rossini (27 g.) og Cimarosa (26 g.).

feiret med en kantate.³⁸ I 1831 sto kor i anledning dagen på programmet (komponist ukjent), og i 1832 hadde Panny skrevet en egen introduksjon, *Den skjønne Vinternat* (også for kor) i anledning dagen.³⁹ Høsten 1829 fremførte man for øvrig *Til Harmonie* for fire mannsstemmer, og i november 1832 “Kor for mannsstemmer”.

Bortsett fra markeringen av kongens fødselsdag hadde korsangen trolig ingen sentral plass de første årene. Fra 1813 til 1819 ble korverk fremført bare ved bare én

eller to konserter i året, muligens noe oftere.⁴⁰ Andreas Rombergs verk *Das Lied von der Glocke* sto på programmet første gang i mars 1817, og i 1818 ble hele tre av Rombergs korverk oppført ved ulike konserter.⁴¹ Dette var spesielt. På denne tiden var Bohr sanginstruktør. Fra 1820 til 1823 hadde konsertene muligens ingen, eller kanskje bare ett korverk i året. Bohr var da ikke lenger aktiv harmonist, men i 1824 og 1825 skjedde en merkbar økning, med kor ved tre eller fire konserter årlig, til tross for at den totale andelen vokalverk gikk ned på denne tiden (jf. ovenfor). Kormusikken utgjorde dermed en større andel av vokalmusikken enn tidligere. Etter en midlertidig tilbakegang i 1826 og 1828 økte den igjen markert i 1829, da Schediwy ble sanginstruktør, en stilling han trolig også overtok etter Panny høsten 1832 (se annonse).

Akkurat når mannskorsang begynte å bli vanlig, er ikke lett å avgjøre, men kanskje fra begynnelsen av 1820-årene.⁴² I 1821 finnes en konkret henvisning til “fire mannsstemmer”, i 1827 og 1829 beskrivelsen “mannskor”, mens flere konserter i 1832 og 1833 inneholdt “Quar-

HS. Tirsdag den 20de Novb. giver det harmoniske Selskab Concert af følgende Indhold :

1ste Afdeling:

Ouverture af Rosfini,

Solo for Guitar.

Quartet for Syngestemmer af Mozart,

2den Afdeling:

Ouverture af Romberg.

Kriegerchor af Panny.

Fischer-Lied af Panny.

Berettigede Fremmede anmeldes i Harmonien Mandags Aften fra Kl. 5 til 7, og deres Billetter afhentes hos Selskabets Casserer Hr. L. A. Olsen Tirsdags Formiddag. Indgangen aabnes Kl. 4 og Concerten begynder Kl. 5.

Efter Concerten er bestemt Asfemblee, faafremt et tiltrækkeligt Antal tegner sig paa Indbydelseslisten eller hos Værten inden Mandags Aften Kl. 7.

BA. 17.11.1832.

38. BA. 02.02.1828, 31.01.1829 og 23.01.1830.

39. Ibid. 22.01.1831 og 25.01.1832.

40. “Sang i Anledning Dagen” ved feiring av kongens fødselsdag kan ha vært korsang, vokalgruppe eller solosang.

41. *Das Lied von der Glocke*, og *Die Sehnsucht* (begge med tekst av Schiller), dessuten *Det ene uforgjengelige* (tekst av Kosegarten).

42. I Tyskland hadde mannskorsangen som massebevegelse vært på fremmarsj siden begynnelsen av århundret, og derfra hadde den spredt seg til andre europeiske land. I Norge fikk den en sterk posisjon først henimot midten av århundret. I Sverige og Danmark skjedde det tidligere.

tet for Mandsstemmer”. Korsangen fikk enda større plass i Pannys tid som konsertmester (1831/32). Denne sesongen var helt eksepsjonell. Pannys egne komposisjoner ble spilt ved hver eneste konsert (22 ganger i alt) med mulig unntak av én (17.02.1832) hvor flere komponister ikke var navngitt. Vanligvis var alle unntatt ett eller to verk for vokal besetning, mesterparten for kor, og flere av titlene gir inntrykk av en nasjonal tilnærming.⁴³

Solister og “obligate” musikere

Hvem som var solister i solokonsserter og større soli er allerede omtalt. Flere av byens organisatorer var medlem av selskapet, bl.a. Warncke, Ohl, Böschen, Bohr og Reimers, men bare Böschen og Bohr ser ut til å ha gjort seg bemerket som utøvere. Amatørene bidro vanligvis med kammermusikk, gjerne sammen med orkesteranførerne, og med vokale innslag. Hvem de var kan man av og til gjette seg til, men oftest er de ukjent, og kildene gir svært sparsomme opplysninger. Navnene ble sjelden eller aldri annonsert. Oversikten høsten 1821 over hvem som planla å medvirke kommende sesong viser at kanskje alle, eller i hvert fall de fleste bidro (se kap. 9, s. 379), og dette kan ha vært normalt. Fra høsten 1825 til februar 1830 ble solister og kammermusikere ofte oppført i selskapets protokoll. Ole Bull og Wilhelm Frost er f.eks. nevnt flere ganger.⁴⁴ Fløytesolister var gjerne Johan Nordahl Wallem og Lyder W. Nicolaisen. Kleve fremførte mange solonummer på cello. De oppførte pianister var kvinner. Vi finner navn som Modesta Grieg, fru Hammer, jomfru Konow og frøknene Hagerup. Den ene av disse var Edvard Griegs mor, Gesine Hagerup (f. 1814).⁴⁵ Av sangsolister kan nevnes døtrene Bohr, Gesine Hagerup, apoteker Bull (Ole Bulls far) og Henrik Meyer.

Offentlige konserter

Offentlige konserter ble gitt svært sporadisk, og nesten kun til veldedige formål. Den første av disse fant sted i mars 1817 “til Fordeel for Enkefattighuset”, den neste i oktober 1821 for byens forskjønnelse, deretter i januar 1823 “i velgjørende Hensigt”, og i september 1824 for en tren-

43. Av komposisjonene kan nevnes *Kriegerlied* og *Der Herbst am Rhein* for kor og orkester, *Hymne* for soli, kor og orkester og *Den skjønn Vinternat*, introduksjon og kor. Andre verk for soli og kor var *Maisang*, *Fischer-Lied* og *Vikingebalk*. Panny hadde også en komposisjon for damekor: *Alpensange*. Se også illustrasjon av annonse på forrige side.

44. Noen eksempler: 1. november 1825 spilte Ole Bull, N. Nicolaysen, C. Konow og C. Kleve “Arie med variasjoner” av Baillot. Kvartetten ble supplert med Lundholm og spilte kvintett av Mozart. Den 10. januar 1826 spilte Frost fiolinkonsert av Kreutzer. Ole Bull spilte fiolinkonsert av Wery 28. november samme år. Dessuten spilte han sammen med jomfru M. Konow (“Forto Piano”) duett av Beethoven 14. november. Jf. UBB. Ms. 527a, [s. 155 og 160]. Wery har jeg ikke funnet i oppslagsverkene.

45. Som ung pike studerte Gesine Hagerup musikk i Hamburg (sang, klaver og musikkteori), noe som var høyst uvanlig i samtiden. Hun virket som profesjonell musiker i hjembyen, selv etter at hun giftet seg med kjøpmann Alexander Grieg, men innen relativt begrensede rammer. De fleste kvinner måtte gi opp enhver tanke på et liv som musiker når de giftet seg, om de var aldri så talentfulle. Gesine Grieg ble senere regnet som byens beste klaverlærer og tok seg godt betalt for sine pianoleksjoner, jf. Benestad og Schjelderup-Ebbe 1980, s. 24.

gende familie.⁴⁶ I regnskapet for Korskirkens fattigkasse for 1821 er det anført at det harmoniske selskap ga 5 spd. “til Uddeeling imellem de fattige i Berent Reymertsens Fattighuus”.⁴⁷ Dette kan eventuelt ha vært en gave og behøver ikke å ha vært inntekter etter en egen konsert.

Programmene adskilte seg ikke fra de ordinære konsertene. Alle ble innledet med Ouverturner (av Romberg, Mozart, Paer og Méhul), som på denne tiden var normalt. To ble avsluttet med en symfoni. Tre hadde solokonsserter av Rode, Janiewicz (1762–1848), Berbiguier og Viotti.⁴⁸ Dessuten hadde to konsserter virtuose solonummer, og alle hadde vokale innslag, hvorav ett større korverk. Formålet hadde dermed liten eller ingen betydning for programutformingen, men konsertsalen var viktig. Selskapet søkte om lån av teatret til flere av de offentlige konsertene, fordi dette var et større lokale som ga bedre inntekter. Av to planlagte veldeighetskonserter i 1821 ønsket selskapet bare å gi den ene i sitt eget hus og søkte derfor det dramatiske selskap om “Skuespilhuset” for den andre, “hvis ene Halvdeel formodentligen vil indeholde et Syngestykke”.⁴⁹ Søknaden ble innvilget, men det måtte ikke selges mer enn 800 billetter, da huset med større publikum kunne bli skadet. Saken viser for øvrig hvor tett de to selskapene var forbundet med hverandre. Bøschen underskrev som direktør i begge selskap, både søknaden og tillatelsen.

Tre av selskapets offentlige konsserter i 1820-årene var i realiteten benefisekonserter til inntekt for andre. Den første ble gitt i teatret 28. oktober 1821 til fordel for “Hr. Secretair Groth” fra Porsgrunn. Den andre ble også gitt til inntekt for Groth i selskapets egen sal 18. november. Programmene for de to var nesten identiske. Groth var begge ganger solist på cello i to komposisjoner av B. Romberg: Russiske folkesanger med variasjoner og Capricer over svenske folkesanger (ved den andre konserten kalt “Svenske Nationalsange med Variationer”).⁵⁰

46. BA. 22.03.1817, 20.10.1821, 11.01.1823 og 11.09.1824. Ved nok en offentlig konsert i oktober 1824 var formålet ikke spesifisert i annonsen, men var sannsynligvis veldedighet. Merk at ved den siste konserten brukte selskapet ikke sitt eget lokale, men teatret. Jf. BA. 02.10.1824.

47. BBA. “Regnskab over Korskirke Sognets Fattigcasses Indtægter og Udgifter udi Aaret 1821. Diverse Indtægter”, punkt f.

48. Viottikonserten var en dobbelkonsert “udført af 2de Elever”. Disse kan ha vært Ole Bull og Wilhelm Frost, som på denne tiden var 13 år gamle. Jf. BA 11.01.1823.

49. TA. UiB. Ms. 220a/1, s. 323/324.

50. BA. 27.10 og 17.11.1821. Ved den første konserten spilte Lundholm og Groth en duett av Dotzauer, ved den andre spilte Lundholm en fiolinkonsert av Baillot. Jf. også TA. UiB. Ms. 220a/1, s. 222. Groth medvirket ifølge biskop Pavels’ dagbok også ved *Harmoniens* ordinære konsert 1. november: “Paa *Harmoniens* Concert i Aften optraadte Postmester Groth fra Porsgrund, der det ene Halvaar paadrager sig Cassemangel, og det andet reiser om og giver Concerter, for at dække den. Dette vil dog ikke lykkes ham ved den Concert, han gav paa Theatret, hvor der kun var lidt over 200 Mennesker. Hans Deficit skal være 500 Spd., og den rene Beholdning i Søndags [28.10] var kun 50 Spd.” Jf. Daae 1904, Claus Pavels’ dagbøker. 01.11.1821, s. 300/301. Programmet for *Harmoniens* konsert 01.11 inneholdt imidlertid ingen solostykker for cello, jf. BA. 27.10.1821. Hvis Groth optrådte på cello, må det ha vært utenom programmet.

Begge konserter ble innledet med ouverture (av Paer), men innholdt ingen symfoni. Den tredje konserten var i 1822 for pianisten Hans Skramstad, som hadde søkt om en konsert “for ved den at erholde Bidrag til at uddanne sit Anlæg i Udlandet”.⁵¹ Overskuddet ville bli for lite med harmonistenes egen konsertsal. Søknad om lån av teatret til en konsert og et skuespill til innekt for Skramstad ble innvilget. Det dramatiske selskaps vedtak i 1823 om ikke å oppføre skuespill av andre enn selskapet selv fikk for øvrig konsekvenser for andre konsertgivere (se nedenfor).

Oppsummering om Harmoniens konserter

Etter at antallet konserter hadde stabilisert seg på ca. 12 i året, holdt dette seg noenlunde til ca. 1830, da en svak nedgang så ut til å finne sted. Betrakter man perioden 1800–33 under ett og sammenligner programmene med selskapets verkfortegnelse av 1792, er det umiddelbart mest påfallende det store antall fremføringer av wienerklassikerne Haydn, Mozart og Beethoven. Disse tre var de mest spilte komponistene uansett sjanger: Mozart 115 ganger, Haydn 65 og Beethoven 44. Mozart ble (med visse svingninger) fremført omtrent like mye gjennom hele perioden. Haydnfremførelser avtok markert mot slutten. Beethoven ble mest spilt etter 1820. Verk av Beethoven var symfonier, ouverturer og pianokonserter, men også sonater og duetter for fiolin og piano. Komponister som Cimarosa, Pleyel, Paer, Krommer og Kunzen avtok utover i 1820-årene.⁵² Bernhard og Andreas Romberg var populære stort sett hele perioden, mens Rossinis popularitet økte markert fra 1826, etter Schediwys ankomst.

Flere komponister falt altså fra i 1820-årene eller ble sjeldnere fremført, og nye kom til. De som skilte seg ut i forhold til denne utviklingen var fremfor alt Mozart, men også Haydn (delvis) og Beethoven. En viktig årsak til Mozarts sterke stilling kan ha vært den store sjangerbredden. Arier, ouverturer og symfonier utgjorde de største gruppene, men han var representert med et bredt utvalg andre instrumentale og vokale komposisjoner i tillegg. For Haydn var over halvparten av fremførelsene symfonier. Strykekvartetter utgjorde den nest største gruppen. Av Beethoven ble det oftest fremført symfonier, ouverturer og pianokonserter. Antagelig dreide det seg om de teknisk minst krevende beethovensymfoniene. Tidligere er det vist at musikalisamlingen av 1813 inneholdt symfoni nr. 1, 2 og 5 (se kap. 9, s. 369), og i desember 1818 ble symfoni nr. 2 i D-dur fremført (se kap. 9, s. 353).

Symfonien var en viktig sjanger gjennom hele perioden, til tross for ouverturens økende popularitet. Solokonserter, strykekvartetter og lignende kammermusikk avtok utover i 1820-årene, mens den virtuose sololitteraturen (med og uten orkester) samtidig fikk en mer frem-

51. TA. UiB. Ms. 220a/1, s. 357.

52. Til 1833: Cimarosa markert sjeldnere fra 1820, og ikke etter 1825, Pleyel kun én gang etter 1824, Paer sjeldnere fra 1826, Krommer siste gang i 1828 og Kunzen siste gang i 1829.

trede posisjon. Vokalmusikken var viktig stort sett i hele perioden, med en liten nedgang midt i 1820-årene. Omfanget av korsang, og særlig mannskorsang, økte omkring 1830. Det dreide seg her om den solistiske, liedbaserte mannskorsangen og ikke den folkelige mannskorsangen, som senere i århundret ble en musikalsk massebevegelse. Pannys ene sesong ble i påfallende grad dominert av egne verker, og dessuten av komposisjoner av Haydn, Mozart, Beethoven og Romberg.

Gradvise og kontinuerlige endringer ved at eldre komponister falt fra og yngre kom til var naturlig all den stund repertoaret i hovedsak besto av samtidsmusikk. Siden verkangivelser vanligvis mangler, er det ofte umulig å avgjøre i hvilken grad ett og samme verk ble gjentatt ved flere konserter. Et av de få verk som kan identifiseres er Mozarts klarinettkvintett, fordi det kun finnes én, og den ble gjentatt. Mye tyder på at verk ikke sjelden ble gjentatt, men det er ikke mulig å si noe sikkert om dette, f.eks. om selskapet fremførte mange forskjellige symfonier eller bare noen få av en komponist som Haydn. Antallet haydnsymfonier i musikalsamlingen av 1813 tyder imidlertid på stor variasjon, men forholdene kan ha variert og vært annerledes for enkelte komponister og sjangre enn for andre. Man kan spekulere over om gjentakelse av verk ble mer vanlig etter hvert som orkesterrepertoaret ble teknisk mer krevende enn før.

Med unntak av Pannys ene sesong var lite av repertoaret inspirert av en nasjonal ideologi. Det dreide seg imidlertid om en generell tyskpregget nasjonalromatikk (Panny var østerriker), og ikke om spesielt norsk musikk, selv om én av hans komposisjoner var basert på en norsk folkevises.⁵³ I samme kategori kom et verk av Schediwy, et av Ries og noen få av Romberg.

Offentlige konserter – byens musikere

I utgangspunktet handlet offentlige konserter for allmennheten om benefisekonserten, som gjaldt både byens egne og omreisende musikere. I Bergen ble de fleste slike konserter innvilget av det harmoniske selskap, noen av det dramatiske selskap, og enkelte av begge i fellesskap. Det vanlige var én eller to i året for byens egne musikere, dvs. konsertmesteren og stadsmusikanten (sistnevnte etter 1806). De fleste konsertene ble holdt i harmonistenes konsertsal. En del ble imidlertid gitt i teatret, som ga muligheter for bedre inntjening. Fra 1818 var omreisende musikers konserter omtrent likt fordelt mellom teatret og den vanlige konsertsalen. Før 1823 ble konsertene i teatret ofte, men ikke alltid, kombinert med dramatiske forestillinger.

En benefisekonsert hadde alltid et varierende antall utøvere, både vokale og instrumentale, og vanligvis et akkompagnerende ensemble. Den adskilte seg dermed fundamentalt fra den

53. *Vaar-Silde Fiskerie* bygget over "Å kjøre vatten, å kjøre ved". Jf. Vollsnes 2000, s. 208.

senere såkalte *recital* eller solistaften.⁵⁴ I Bergen var harmonistenes orkester det mest vanlige akkompagnerende ensemble. Samarbeidet med orkestret hadde konsekvenser for programmene, ikke minst når det gjaldt de rene orkesterinnslagene. Det bidro også til at skillet mellom selskapets lukkede konserter og offentlige konserter for allmennheten ikke ble så stort i praksis, siden harmonistene ofte medvirket ved benefisekonserter. I utlandet ble sonater, kammermusikkverk og mer “seriøs” musikk sjelden fremført ved benefisekonserter, unntatt i konserter som ble gitt av mer lærde utøvere.⁵⁵ Om det samme var tilfelle i Bergen, gjenstår å se.

Utøvere

Antallet offentlige benefisekonserter økte betraktelig etter århundreskiftet. De fleste ble gitt av Paulson og Perschy.⁵⁶ Paulson annonserte én eller to i året fra århundreskiftet til han forlot byen, 31 i alt mellom 1801 og 1820 (én i samarbeid med Perschy), og syv fra 1821 til 1827, da han ikke lenger var konsertmester.⁵⁷ Av de 31 første ble 17 holdt i harmonistenes lokale og 10 i teatret, hvorav syv mellom 1802 og 1811. De resterende 11 ble sannsynligvis holdt i konsertsalen. Bare de tre siste teaterkonserterne i 1818–23 ble kombinert med teaterforestilling.

Perschy annonserte 17 konserter i alt mellom 1807 og 1824 (herav én sammen med Paulson).⁵⁸ De fem første (til og med 1811) ble gitt i teatret, de øvrige trolig i *Harmoniens* sal. Den ene av teaterkonserterne ble kombinert med en dramatisk forestilling, mens de øvrige var rene konserter. Perschys benefisekonserter ble etter alt å dømme innvilget på bakgrunn av hans engasjement i orkestrene og hadde ikke noe med stadsmusikantembetet å gjøre. I 1808–13, 1818–21 og 1824 ga han én konsert i året, i 1807, 1814 og 1816 to, men i 1815, 1817 og 1822/23 ingen. Hyppigheten avtok altså etter 1814, og særlig i 1820-årene, uvisst av hvilken grunn. Én mulighet er at det med Lundholm som konsertmester og Paulson fremdeles boende i

54. Det å konsertere alene, evt. kun med akkompagnatør forekom praktisk talt ikke før langt inn på 1800-tallet. Pianisten Franz Liszt (1811–86) skal ha vært den som introduserte slike konserter. Han brukte termen “recital” første gang om en konsert gitt i Hanover Square Rooms i London 9. juni 1840. Jf. Weber, 19.01.2004.

55. Weber, 12.12.2002.

56. Det må tas forbehold om at Rødder som konsertmester kan ha fått innvilget benefisekonserter tidligere, men uten at avtalene ble gjengitt i protokollen, og uten at konsertene ble annonsert i avisen.

57. De eneste kjente avtalene om Paulsons benefisekonserter stammer fra 1816 og 1819, jf. kap. 9. Annonsene viste imidlertid ofte til avtaler, f.eks. i 1811, da han ga “den første Beneficeconcert [...] accorderet av det dramatiske og harmoniske selskap”, jf. BA. 19.01.1811. For øvrig ble konsertene annonsert i BA. 15.08.1801, 19.06.1802, 30.04 og 18.06.1803, 21.07.1804, 06.04 og 22.06.1805, 29.03 og 10.06.1806, 28.02 og 11.04.1807, 13.02 og 17.12.1808, 24.06.1809, 13.10.1810, 19.01 og 01.06.1811, 29.02, 30.05 og 31.10.1812, 03.04, 02.10 (m. Perschy) og 04.12.1813, 08.10.1814, 18.02.1815, 06.01 og 23.11.1816, 25.10.1817, 05.09.1818, 06.02.1819, 18.03.1820, 29.12.1821, 05.07.1823, 01.05.1824, 30.04.1825, 02.05 og 06.06.1826 og 05.05.1827.

58. Jf. *ibid.* 14.03 og 23.05.1807, 05.11.1808, 23.09.1809, 08.12.1810, 16.11.1811, 21.11.1812, 02.10.1813 (m. Paulson), 19.03 og 19.11.1814, 02.03 og 21.12.1816, 31.01.1818, 01.05.1819, 29.04.1820, 24.03.1821 og 17.03.1824.

byen ble mange musikere å fordele konsertene på, og Perschy sto definitivt lavere på den musikalsk-sosiale rangstigen enn de to øvrige.

Som nevnt spilte veldedighet en viktig rolle ved det harmoniske selskaps offentlige konserter. De første rene veldedighetskonserter i Bergen ble imidlertid arrangert av Bohr i samarbeid med harmonistene. De fant sted i krigsårene 1807–09, da aktiviteten i det harmoniske akademi lå nede. Disse konsertene erstattet på sett og vis akademiets egne konserter, men var i motsetning til disse åpne for allmennheten.

Veldedighetskonserter var på denne tiden vanlige i mange byer. Jonsson har f.eks. vist at veldedighet spilte en avgjørende rolle for fremveksten av det offentlige konsertlivet i Uppsala (jf. kap. 6, s. 245). På den ene siden hadde dette sammenheng med samfunnets motvilje mot privat profitt innen konsertvesenet, og spesielt når amatører fremtrådte offentlig. Men vel så viktig var følelsesestetikken og koblingen til den borgerlige moral. Utgangspunktet var egentlig en litterær estetikk som først kom offentlig til uttrykk i romanen og teatret. Det å beveges av andres følelser ble en borgerlig dyd. Den subjektive følelsesopplevelse og nytelse ble videre koblet med en etikk som forvandlet følelsene til medlidenhet. De innadrettede følelser ble dermed utadrettet, og veldedighet ble medlidenhetens etiske konsekvens. Musikken var imidlertid bedre egnet til å vekke publikums følelser enn romanen og dramaet.⁵⁹ Slik ga medlidenhetens forlengede arm, veldedigheten, moralsk legitimering til konserter gitt mot betaling, hvor musikken ble behandlet som en vare. Veldedighetskonserten ble et forsøk på syntese mellom det hjelpende og det underholdende, mellom nytte og fornøyelse. Jonsson uttrykker det slik: “Den offentliga konserten var vid decennierna kring sekelskiftet 1800 sålunda starkt förknippad med en moralisk retorik som skulle legitimera konserten. Ytterst förvandlades konserten til en känslsamhetens tonande retorik, som i sig syntetiserade kategorierna nytta og nöje.”⁶⁰ Bohrs ti offentlige “understøttelseskonserter” passet inn i en slik ideologi.

Den konserttypen som ble det aller fremste kjennetegn på kombinasjonen av følelsesestetikk og medlidenhet, var pasjonskonserten, hvor Jesu lidelseshistorie som symbol på all verdens lidelse og medlidenhet med all menneskelig nød ble forbundet med den musikalske følsomhetens stilmessige virkemidler. Ifølge Jonsson gjorde de sentimentale strømningene pasjonen til en institusjon innen velgjørenheten i siste del av 1700-tallet.⁶¹ Pasjonsoratoriet var

59. Også i Bergen kom den utilitaristiske følelsesestetikken og koblingen til velgjørenhet tidligere til uttrykk på det litterære område enn på det musikalske. Det dramatiske selskaps første lover fastsatte f.eks. at bøter skulle gå til byens trengende. Spørsmålet om å spille offentlig teater for veldedig formål ble dessuten som vist i kap. 5 et diskusjonstema i selskapet allerede før århundreskiftet.

60. Jonsson 1998, s. 69.

61. Ibid., s. 58.

den musikken som i størst grad vekket publikum til innlevelse, nytelse og medlidenhet. Flere av tidens pasjonsoperatorier kan betraktes som musikalske eksponenter for denne pietistiske hjerstekulten. Bl.a. var Scheibes pasjonsmusikk typisk for følsomhetens estetikk og en pietistisk teologi med sterk vektlegging av det subjektive. Velledighet knyttet til påsken var for øvrig en gammel tradisjon svært mange steder i Nord-Europa.

Koblingen mellom pasjonskonsert og velledighet falt altså naturlig sammen med tidens sentimentale strømninger. En av Bohrs konserter, den andre i 1809, kan knyttes til en slik tradisjon. Den fant sted i Nykirken (byens største kirke) i påsken, og programmet var utelukkende viet pasjonsmusikk: utdrag av Scheibes pasjonskantate (tekst av Evald). Bohr henstilte til eiere av kirkestolene om å holde dem åpne for andre for å få plass til så mange mennesker som mulig. Han lokket også med at “Kirken vorder illumineret”.⁶² Musikken ble fremført i to avdelinger, og det var tale av biskop Brun. Dette kan ha vært den første offentlige kirkekonsert i Bergen siden Voglers orgelkonserter i begynnelsen av 1790-årene. Også før århundreskiftet hadde byen hatt en viss tradisjon for pasjonskonserter rundt påsketider, men det er uvisst om disse ble gitt offentlig.

De øvrige av Bohrs konserter ble ikke holdt i konsertsalen i Altonagården, men i teatret, i håp om større inntekter. Det dreide seg om seks konserter sesongen 1807/08 og tre den påfølgende sesong. Bohrs funksjon som arrangør er interessant i lys av hans posisjon i byens musikkliv. Han var organist og musiker av profesjon og kunne for den del ha konsertert til egen fordel, men kirkekonsserter var som kjent ikke vanlig. Han hadde dessuten et “borgerlig” yrke ved siden av organisttjenesten, og som medlem i det harmoniske og det dramatiske selskap hadde han samme formelle status som amatørerne. Disse utøvet ikke sin kunst for egen vinnings skyld, men som et middel til dannelse og utvikling, til glede og nytte for seg selv og sine medmennesker. Bohr må i denne henseende ha følt seg mer som harmonist enn som profesjonell musiker. Liebhabere kunne ikke musisere offentlig mot betaling uten at det skjedde til inntekt for de nøddestede i byen. Krigsårenes “understøttelseskonserter” var således spesielle og fikk ingen umiddelbare etterfølgere.

Lundholms kontrakt i 1820 innbefattet én årlig benefisekonsert med det harmoniske og én med det dramatiske selskaps orkester, hvori han forpliktet seg til “at frembringe noget nyt”. Det finnes imidlertid ingen annonser som viser om Lundholm ga sine to benefiser.⁶³ Antagelig kunngjorde han ved hjelp av plakater, og disse er ikke bevart. Vi kjenner derfor ikke program-

62. BA. 01.04.1809.

63. Ibid. 26.08.1820 viser at Lundholm ga en konsert 29.08.1820, dvs. før han hadde inngått kontrakt med det harmoniske og det dramatiske selskap (se nedenfor under omreisende musikere, s. 473).

mene. Kanskje opptrådte han av og til ved det dramatiske selskaps forestillinger, jf. Albrechtsons kommentar: “8/3 [1821] lod Lundholm sig høre ved Theaterforestillingen, og siden oftere.”⁶⁴ Når det gjelder Schediwy, søkte han 20. oktober 1826, like etter ankomsten til byen, om lån av teatret til en konsert. Reisen til Bergen hadde kostet mye, og underveis var han blitt frarøvet sitt instrument. Søknaden ble innvilget, og konserten fant sted søndag 5. november. Han annonserte også én konsert i 1827 og én i 1828. Dessuten må han ha medvirket ved en veldedighetskonsert arrangert av teatret i 1831, og ved en konsert arrangert av teaterdirektør Olsen i anledning kongens fødselsdag i 1832.⁶⁵ Schlossbauer annonserte én i konsert i 1829,⁶⁶ men én av to annonser like etter ankomsten til Bergen i 1828 viser at han også kunngjorde ved hjelp av plakater (se s. 476). Både Schediwy og Schlossbauer kan ha gitt flere konserter som kun ble bekjentgjort på denne måten.

Repertoar

Johan Henrich Paulson

Den musiker som i størst grad satte sitt preg på det offentlige konsertlivet var uten tvil Paulson. I sentrum av programmene sto hans eget solorepertoar. De første årene spilte han vanligvis to fiolinkonserter hver gang. De mest spilte komponistene var Kreutzer, Rode og Viotti, deretter kom Fodor,⁶⁷ Grasset (1769–1839), Janiewicz, Krommer, Mestrino, Mozart, Spohr og Lerische.⁶⁸ Antall fiolinkonserter ble betraktelig redusert henimot 1820 og i årene deretter.⁶⁹

I motsetning til det harmoniske selskaps konserter, hvor kammermusikalske innslag i form av trioer eller større besetninger var relativt vanlig, forekom dette sjelden ved Paulsons egne konserter.⁷⁰ Derimot ble det av og til spilt sonater – for klaver, eller for klaver og fiolin.⁷¹ Solostykker fra det virtuose fiolinrepertoaret sto på repertoaret nesten hver gang. Unntak var

64. Ibid. nr. 9, 1821, gjengitt i Albrechtson: *Musicalsk Veiviser*. Ms. 642, s. 55.

65. Ibid. 01.11.1826, 19.09.1827, 01.11.1828, 05.03.1831 og 25.01.1832. For konserten i 1827 er det bevart en plakat i De Kulturhistoriske Samlinger. Bergen Museum. UiB, (se illustrasjon s. 466).

66. Ibid. 07.03.1829.

67. Antagelig Joseph Fodor (ca. 1752–1828). Han skrev mange fiolinkonserter, jf. Eitner 1959, bind 4, s. 10/11.

68. Kreutzer (11 g. mellom 1810 og 1815), Rode (11 g. mellom 1801 og 1817, dessuten 1 g. i 1827), Viotti (5 g. mellom 1803 og 1813), Fodor (4 g. mellom 1803 og 1817), Grasset (3 g., i 1808, 1823 og 1826), Janiewicz (2 g., i 1804 og 1809), Krommer (2 g., i 1812 og 1820), Mestrino (2 g., i 1805 og 1821), Mozart (1 g., i 1806), Spohr (2 g., i 1819 og 1824) og Lerische (1 g., 1825). Antagelig var den siste J.B. Leriche, fødsels- og dødsår ukjent, jf. Eitner 1959, bind 6, s. 144.

69. Etter 1820 aldri mer enn én solokonsert hver gang. Konserten i juni 1826 hadde ingen.

70. De eneste gangene var i august 1801 (strykekvartett av Haydn), april 1806 (trio av Himmel, antagelig en pianotrio, med “en liden Musikelskerinde” på piano) og september 1818 (kvartett av Krommer).

71. I juni 1803 ble det fremført en vanlig pianosonate og i mai 1806 en firhendig sonate av Pleyel. I april 1813, i februar 1815 og mars 1820 spilte Paulson fiolinsonate av Kreutzer, og i oktober 1814 fremførte han sammen med to amatører en “Sonate for Pianoforte med Accompagnement af Fløite og Violin” av Dussek.

bl.a. i 1813 og 1820, da sonater av Kreutzer for piano og fiolin ble fremført i stedet. I 1819 spilte han fiolinduet av Krommer sammen med en niårig elev, som kan ha vært Ole Bull. Ofte spilte han egenkomponerte soli.⁷² Den ene av disse (1804) var angivelig en fiolinkonsert. De vanligste betegnelser var “Violinsolo”, eller “Tema med Variationer”. I 1826 og 1827 medvirket en liten datter på fiolin. Én eller flere av Paulsons komposisjoner ble som tidligere nevnt trykt, men ingen er funnet i Norge.⁷³ De aller fleste programmene til og med våren 1820 inneholdt ett, av og til to, sangnummer. De første årene var han selv sangsolist, noen ganger med sin bror, eller med byens amatører.⁷⁴ Ofte er det ikke mulig å avgjøre om han selv eller andre var sangsolist. Tre av de syv konsertene etter 1820 var rene instrumentalkonserter, men én av disse fant sted i teatret og var kombinert med et syngestykke.

I hvilken grad Paulson spilte forskjellige soli og konserter av samme komponist er umulig å avgjøre. En annonse i oktober 1812 kan tyde på at gjentagelse av verk ikke var uvanlig, men at nye var idealet: “Næsten alle disse Musiknumre have ikke tilforn her været opførte.”⁷⁵

Johan Perschy

Også Perschys konserter inneholdt den vanlige blandingen av vokale og instrumentale stykker. Som hornist var han ofte solist i hornkonserter eller i kammermusikk med obligat horn.⁷⁶ Ved de fleste av hans konserter ble det også fremført klarinettkonserter.⁷⁷ Man kan derfor spekulere på om Perschy også behersket treblåseinstrumenter, og om han selv kan ha vært solist på klarinett. Verk med obligat horn og klarinett var aldri plassert umiddelbart etter hverandre, noe som ga mulighet for at de kunne spilles av samme utøver. Imidlertid kan også en av militærmusi-

72. Jf. *ibid.* 19.06.1802, 21.07.1804, 22.06.1805, 10.05.1806, 25.05.1811, 31.10.1812 og 05.07.1823.

73. “17/12 [1811] averterer Tellefsen tilsalg en Deel Musicalier, udkomne i Chr:nia paa Roveruds Forlag, hvoriblandt Comp:ner af Roverud, Falbe, J.H. Paulsen, m. Fl.:” Albrechtson: *Musikalsk Veiviser*. Ms. 636, s. 65. Se også kap. 9, s. 364 og kap. 8, s. 318.

74. I juni 1802 arrangerte han f.eks. en “stor Vocal- og Instrumental Music” i teatret, hvor han både sang et resitativ og en arie alene og en buffaduet sammen med broren August Paulson, som i mange år var danselærer i Bergen. Ved en konsert i mai 1806 sang han en duett av Cimarosa sammen med “en Musikelsker”, dvs. en av amatørerne i det harmoniske selskap.

75. BA. 31.10.1812.

76. Hornkonsert av Rosetti (mai 1807 og mars 1816), Kol (mai 1807), horntrioer av Braun og konsert for “obligate Valdhorn” (anonym) (desember 1810), konsert for 2 horn av Vogel (1756–88, november 1811), konsertant symfoni for fløyte, klarinett, horn og fagott av Devienne (november 1812), hornkonsert av Bonto (desember 1816), og konsertant symfoni for to valdhorn av Braun (mars 1821). Ved den siste konserten ble den andre hornstemmen spilt av en “Liebhaber”, som kan ha vært J. Prom (se kap. 9, s. 351). Braun kan ha blitt fremført også i februar 1818 og mai 1919, men komponistens navn er ikke angitt i annonsene for disse konsertene. I april 1820 ble nok et hornverk av Braun fremført, men sjangren er ikke spesifisert. Braun ble dermed svært mye spilt omkring 1820. Det dreide seg om Johannes Braun (1753–1811), som ble særlig kjent for sine konsertante symfonier med to horn, jf. Braun, 06.12.2004. Kol og Bonto har jeg ikke funnet opplysninger om.

77. I desember 1810 og november 1811 av Michel, i mars 1814 av Devienne, i mars 1816 og februar 1818 av Lefèvre, i desember 1816 av Glephert, og i april 1820 av Pleyel. Mitchell og Glephert har jeg ikke funnet opplysninger om.

kerne eller amatørerne ha vært klarinettssolist. I oktober 1813 var f.eks. “Hoboist Bakke” solist i klarinettkonsert av Kreibe.⁷⁸

Spesielt for Perschys konserter de første årene var at datteren medvirket som pianist, bl.a. ved den aller første konserten 15. mars 1807, hvor hun i tillegg også danset og sang:

[...] en Vocal- og Instrumentalconcert, med Solo- og andre teatralske Balletdandse, paa det dramatiske Selskabs Theater, hvorved den i Kiøbenhavn og det øvrige Dannemark, saaog Hamborg og Lybeck, ligesaavel som her i Norge, med almindeligt Bifald optagne Jomfru Nancy Perschy, der først har fylt sit 11te Aar, vil underholde det høistærede Publikum med hendes almindelige Talent paa Pianoforte og i Dands.⁷⁹

Hun var solist i en klaverkonsert av Mozart og sang minst én, muligens to arier. Ved den neste konserten, i mai 1807, spilte hun også pianokonsert av Mozart, sang en arie fra *Vinhøsten*, spilte “en concerterende stor Sonate for 2 Pianoforter” av Himmel sammen med “en anden liden Musikelskerinde” og danset “en Solodands med Slør”. Hun *kan* også ha vært solist i en klaverkonsert av Beethoven i desember 1810 og i en mozartkonsert i november 1811, men i disse annonsene ble ikke solistens navn angitt. Derimot spilte hun en klaverkonsert av Kozeluch (1747–1818) i oktober 1813. Dette var siste gang hun ble nevnt i Perschys annonser. I årene fremover ble det spilt flere pianokomposisjoner ved hans konserter, men om pianisten var datteren Nancy eller andre (evt. Bohr), er ikke mulig å avgjøre.⁸⁰ Perschy har for øvrig ikke oppgitt egne komposisjoner i noen av sine annonser. Han kan likevel ha fremført egne verker. Det var ikke uvanlig at komponistenes navn manglet, hverken i hans eller andres annonser.

Christian Frederik Gottfried Bohr

Programmene for alle ti veldedighetskonserter 1807–09 er kjent.⁸¹ Sammen med Paulsons og Perschys konserter (to hvert år i 1808–09) hadde byen aldri tidligere hatt så mange offentlige konserter på så kort tid. Til gjengjeld lå harmonistenes konserter nede i disse årene. Alle Bohrs konserter unntatt pasjonskonserten hadde den tradisjonelle blandingen av ulike av sjangre og besetninger. Nesten alle inneholdt én eller flere solokonserter, de fleste for klaver, bl.a. fem konserter av henholdsvis Fodor (1. jan. 1808), Mozart (29. jan. og 16. okt. 1808), Eberl (feb.

78. Dette kan muligens ha vært B.F.F. Kreibe (1773–?), jf. Eitner 1959, bind 5, s. 436.

79. BA. 14.03.1807. Ifølge Ravn ga Nancy Perschy en konsert i København i 1806. Hun var et av mange konserterende musikalske vidunderbarn i København på denne tiden og de nærmest følgende år. De fleste var sønner og døtre av københavnske musikere. Jf. Ravn 1886, s. 109.

80. Pianokonsert av Eberl i mars 1814, en mozartkonsert i februar 1818, pianovariasjoner av Weyse i april 1820 og pianosonate av Hoffmeister i mars 1821. Perschy hadde en datter til, som muligens var musikalsk begavet, men jeg vet ikke om også hun var pianist. I mars 1824 annonserte han en konsert det harmoniske selskaps direksjon hadde “bevilget min Datter Caroline til Benefice. Concertens Indhold skal nærmere blive bekjendtgjort”, jf. BA. 17.03.1824. Flere detaljer om denne konserten finnes imidlertid ikke i Adresseavisen. Den kan ha blitt bekjentgjort ved plakater som senere er forsvunnet.

81. Ibid. 28.11. og 26.12.1807; 23.01, 27.02, 03.09 og 15.10 1808; 11.03, 01.04, 22.04. og 16.09.1809.

1808) og Bečvařovský (april 1809). Det er ikke mulig å fastslå hvem som kan ha vært pianosolist, enten Bohr selv eller andre. Ingen av disse konsertene fantes i Bohrs notesamling ved hans død. To konserter (nov. 1807 og sept. 1808) manglet klaverkonsert, men hadde i stedet henholdsvis pianosonate av Lipavsky og klaverkvartett av Dussek, sannsynligvis med Bohr som utøver (jf. auksjonskatalogens musikalier, se kap. 8, s. 317). Fire av konsertene hadde en annen solokonsert i tillegg til klaverkonsert, f. eks. fiolinkonsert av Rode (nov. 1807 og 29. jan. 1808), Viotti (feb. 1808) og Grasset (okt. 1808), mens fiolinkonsert av Janiewicz én gang ble kombinert med fløytekonsert av Müller (sept. 1809). Fiolinkonsert av Rode var eneste solokonsert ved den første konserten, og Paulson var sannsynligvis solist i alle fiolinkonsertene.

Som musikere flest benyttet Bohr anledningen til å fremføre egne verker. 29. januar 1808 (kronprinsens fødselsdag) sto “Simphonie af Bohr” på programmet. Dette kan ha vært samme verk som ble annonsert en måned senere uten komponistangivelse, en programmatisk symfoni som adskilte seg vesentlig fra tradisjonelle klassisk-romantiske firsatsige verker.⁸² Siden ingen av dem er bevart, kan det ikke fastslås med sikkerhet om det dreide seg om ett og samme verk. Bohr skrev imidlertid flere komposisjoner med programmatisk innhold. Ved den første konserten i mars 1809 ble “Et Potpouri for Instrumenter og Syngestemmer, som forestiller en Samtale, som forstyrres ved et fiendtligt Overfald” fremført, et verk som allerede var blitt spilt ved en av Paulsons konserter i 1807, og som ble gjentatt ved en annen av hans konserter i 1812.⁸³

82. “Simphonie, der forestiller Kiøbenhavns Bombardement. 1. Adagio. De Danskes Tryghed for Fiendens Ankomst. 2. uventet engelsk Signal til Overfald; (Trompetstød). 3. Andante; den danske Hærførers Opmuntringstale til Kriegerne; (Fagot-Solo); 4. Allegrett: Den fiendtlige Hærs Nærmelse. 5. Allegro: Bombardement. 6: Andante: Vaabenstilstand. 7. Allegro: Glæde over Røvernes Afreise.”

83. Ibid. 11.03.1809. Innholdet er listet opp i 15 punkter: “1. Alvorlig Indgang. 2. Nogle Stemmer af eens Mening. 3. Alvorligheden. 4. Kong Karl den XIItes March. 5. En Strophe af Nordboens March for en Syngestemme. 6. Chor: de to sidste Stropher af Nordmands-Sangen. 7. Vaabenbrag. 8. De saaredes Klage. 9. Seiers Raab. 10. Choral. Melodien af Morten Luther. 11. Hæren trækker af Feldten I en Quikmarch [sic]. 12. Sang for de hjemkomne Krigere. 13. Samtalen begynder igien. 14. Melodiske Sætninger. 15. Glæden.” I annonsen er komponistens navn ikke angitt, men på bakgrunn av andre opplysninger er det rimelig sikkert at Bohr var komponisten. Han kan for øvrig ha skrevet flere av stykkene som er angitt i annonsen, hvor komponistens navn mangler. Når det gjelder “Samtalen”, ble samme komposisjon fremført ved Paulsons konsert 31.05.1812. Annonsen hadde følgende formulering: “Den afbrudte Samtale; Forsøg til en Toneskildring for stort Orchester af G. Bohr.” Jf. ibid. 30.05.1812. Her mangler den programmatisk beskrivelsen. Verket må også ha blitt fremført ved Paulsons konsert 26.04.1807, om enn i en litt annen versjon. I annonsen for denne konserten (ibid. 25.04) var komponisten ikke oppgitt, men beskrivelsen viser at det dreide seg om Bohrs verk, som her ble betegnet “symfoni”. Den programmatisk beskrivelse var enda mer omfattende enn ovenfor: “Simphonie, en Toneskildring, som forestiller en Samtale for fuldt Orchester. No. 1) Alvorlig Indgang. Samtalen begynder klagende, bliver heftigere; nogle sagtmodigtalende afbrydes af højrostede Dissonanser. 2) Nogle Stemmer af eens Mening. Basserne ville føre Tonen; men overstemmes af andre Stemmer: enharmoniske Passager, høje Ideer, musikalske Paradoxer etc. Basser føre atter Melodien; men forstyrres. Behagelige Stemmer afbrydes af Bizarrerier; endelig bliver Samtalen lidt etter lidt mat og ophører. 3) Alvorligheden skildres. Brandskud. 4) Een efter den anden bliver bange. 5) Ængstelsen males. 6) Nogle løbe bort. 7) Andre gaee alvorligen frem og tilbage. 9) Samtalen gaer over til mere melodiske Sætninger; 10) og ender med almindelig Glæde.”

Programmet beskrev den store nordiske krig. Lignende programmatisk komposisjon var ikke uvanlige i samtiden.⁸⁴ Andre av Bohrs komposisjoner var *En norsk Kriger og hans Pige*, duett for to sangstemmer (også fremført ved en av Paulsons konserter i 1808), en kantate til tekst av Zetlitz, og *Nordmands-Sang* til tekst av Sagen.⁸⁵ *Blomst Underskiøn* med kor ved den første konserten (tekst av Sagen) var muligens også av Bohr. Det er etter min oppfatning tvilsomt om Bohrs musikk inneholdt nasjonale trekk. Ouverturen til *Stakket Dans* tyder i hvert fall ikke på at det var tilfelle (se kap. 10, s. 436 f.).

Omtrent halvparten av Bohrs konserter inneholdt kammermusikkverk, f.eks. klarinettkvartett av Pleyel, hornkvartett av Kol (antagelig med Perschy på horn), klaverkvartetten av Dussek og pianosonaten av Lipavsky, dessuten en strykekvartett av en anonym komponist.⁸⁶ Andelen av kammermusikk var svært stor andel sammenlignet med andre offentlige konserter. Hvorvidt man i Bergen “av og til spilte strykekvartetter offentlig”, slik *Norges musikkhistorie* hevder på bakgrunn av en av Bohrs konsertannonser i 1809, kan diskuteres.⁸⁷ Ingen andre av Bohrs konserter inneholdt rene strykekvartetter, derimot flere kvartettkombinasjoner med andre instrumenter, som blåsere og piano. Den ene i april 1809 var imidlertid ikke den første offentlige fremførelse av en strykekvartett i Bergen. I september 1799 ga Paulson en offentlig konsert med kvartett av Wranitzky, som kan ha vært en strykekvartett.⁸⁸ I august 1801 ble strykekvartett av Haydn (“Violin-Quartet”) fremført ved en annen av Paulsons konserter (se fotnote 70 s. 461). Strykekvartetter forekom generelt sjelden og ble heller ikke vanlig ved offentlige konserter i tiden etter Bohrs veldedighetskonserter.

Mens disse inneholdt en stor andel kammermusikk, hadde de få virtuose solostykker, derimot en god del vokalmusikk og påfallende mye kor, f.eks. “Hymne” av Schulz (til tekst av Thaarup) “med Chor af 25 Syngestemmer”.⁸⁹ Sannsynligvis inneholdt Bohrs egen kantate også én eller flere korsatser. Det tidligere omtalte potpurri hadde minst én korsats, likeledes Scheibes pasjonskantate. Omtrent halvparten av konsertene inneholdt korsang. Dette var mye sammenlignet med det harmoniske selskaps senere konserter, men avspeiler sannsynligvis Bohrs spesielle forkjærlighet for kor, som han kunne dyrke friere ved konserter han arrangerte selv enn innen selskapets tradisjonelle og formelle rammer. Ved to av konsertene ble det dessuten spilt arrangementer for blåseinstrumenter: ouverturen og noen stykker fra syngespillet

84. Bl.a. Hans Hagrup Falbes *Natten*, som ble fremført første gang i Bergen ved Perschys benefisekonert i november 1808.

85. Ibid. 15.10.1808.

86. Ibid. 23.01.1808, 27.02.1808 og 22.04.1809.

87. Vollsnes 2000, s. 20. Jf. BA. 22.04.1809.

88. BA. 21.09.1799.

89. Ibid. 03.09.1808.

C O N C E R T.

Med det dramatiske Selskabs Directions
Tilladelse og godhedsfuld Understøttelse
af DHerrer Harmonister og Liebhabere,
vil Undertegnede have den Ære paa The-
atret at give en stor

VOCAL- OG INSTRUMENTAL-CONCERT af følgende Indhold:

F Ø R S T E A F D E L I N G:

1. Ouverture til Operaen „die diebische Elster“, af Rossini, med fuld Janitschar-Musik.
2. Duetto af Operaen „Tancred“, af Rossini, synges af to Musikliebhabere.
3. Violin-Solo af Rode. ~~Spillet af Undertegnede.~~
4. Stor Aria med Chor af Operaen „Tancred“, af Rossini, synges af en Musik-Liebhaber.

A N D E N A F D E L I N G:

1. Ouverture til Operaen „der Türk in Italien“, af Rossini.
2. Arie med Recitativ af Operaen „der Freyschütz“, af C. M. v. Weber, synges af Undertegnede.
3. Polonaise for Flöite, af Undertegnede, foredrages af en Musik-Liebhaber.
4. Finale af Operaen „Tancred“, synges af Musik-Liebhaberinder og Liebhabere.

Da jeg har udvalgt de fortrinligste Musik-Nummere, vover jeg at indbyde Tonekunstens ærede Yndere til denne Concert, i Haab om at forskaffe dem en behagelig Aften.

G. F. SCHEDIWY,

Orchester-Anfører ved det dramatiske
Selskab i Bergen.

Billetter til denne Concert, à 60 Skilling Stykket, ere at erholde i mit Logie hos Frue Bentzon i Strandgaden, og ved Indgangen, som aabnes Klokken 5. Concerten begynder præcis Klokken 6.

F.G. Schediwy. Konsertplakat september 1827.
De Kulturhistoriske Samlinger. Bergen Museum. Universitetet i Bergen.
Foto: Svein Skare.

Lilla ved Mortini (okt. 1808) og ouverturen til operaen *Henrik den 4de* (april 1809). Antagelig betydede dette at militærmusikken var involvert – ikke usannsynlig all den stund Paulson ved en konsert i desember 1808 hadde Haydns “Militær-Symphonie med Janitschar-Musik” på programmet.

Ferdinand Giovanni Schediwy

Med Schediwys tre konserter i teatret 1826, 1827 og 1828 kom et snev av rossinifeberen til Bergen. Alle programmene var uvanlige ved at verker av Rossini ble spesielt vektlagt, og alle inneholdt dessuten ett verk av Schediwy selv.⁹⁰ Både i 1826 og 1828 ble f.eks. hans eget potpurri over bøhmiske folkesanger fremført (jf. ovenfor). Annonseren for den andre konserten gir inntrykk av betydelige kunstneriske ambisjoner. Han innbød til “en stor Vocal- og Instrumental-Concert” og føyde til etter programmet: “Da jeg har udvalgt de fortrinligste Musik-Nummere, vover jeg at indbyde Tonekunstens ærede Yndere til denne Concert, i Haab om at forskaffe dem en behagelig Aften.” (Se illustrasjon på forrige side.)

Da denne konserten ble anmeldt i Adresseavisen, var dette den første offentlige vurdering av musikalske prestasjoner i Bergen. Den anonyme kritiker var svært positiv:

Man tør vel uden at sige for meget, paastaae, at denne Concert var en af de fortrinligste, man har hørt af vore Dilettanter, og beviser hvorvidt disse have bragt det ved Flid og Sands for det sande Skjønne. Det er vel ikke at nægte at Hr. Schediwy's utrættelige Virksomhed har bidraget det Væsentligste dertil, men alligevel vilde han uden DHrr. Musikliebhaberes virksomme Bestræbelser ikke have kunnet bragt det saavidt. Indsenderen tillader sig herved at fremkomme med en til hans Evner svarende Kritik over denne Concert, haabende at samme ikke vil ilde optages af det musikelskende Publicum.⁹¹

Ikke bare Schediwys innsats og prestasjoner ble kommentert, men også amatørernes. Liebhaberne ble imidlertid konsekvent anonymisert, også når de medvirket som solister (omtalt som “Musik-Liebhaberinde”, “Musik-Liebhaber” o.l.). Dette var vanlig overalt, ikke bare i Bergen. Arien fra *Tancred* ble sunget av en kvinnelig amatør som var så dyktig at hun fortjente å kalles “kunstner”. “Har man vel her tilforn hørt en saa svær Aria med Chor saa godt udført?” Ved Schediwys utførelse av arien fra *Jegerbruden* syntes anmelderen at akkompagnementet (klaveret) var for svakt, og at sangerens stemme kunne ha vært sterkere, det store lokalet tatt i betraktning (teatret). Likevel var man “overbeviist om hans Færdighed”. Forrige vinter hadde han utført denne og andre arier med samme akkompagnement både i konsertsalen og i private selskap. Schediwys egen komposisjon ble også rost, både verket selv og utførelsen, og “den

90. I 1826 besto programmet av fire rossiniverk: ouverture til *Elisabeth*, sopranarie, duett og finale fra *Barberen i Sevilla*; dessuten fiolinkonsert av Rode og Schediwys eget potpurri over bøhmiske folkesanger. I 1827 ble ouverturen til *Den tyvaktige skjære* (med full janitsjarbesetning), duett, arie med kor og finale (med kor) fra *Tancred*, dessuten ouverturen til *Tyrkeren i Italia* fremført. I tillegg kom fiolinsolo av Rode og en arie fra Webers *Jegerbruden*, begge med Schediwy som solist, og en polonese for fløyte av Schediwy, spilt av en “Musik-Liebhaber”. I 1828 ble programmet fra 1826 gjentatt med samme sjangre. De enkelte verk kan ha vært nye i overensstemmelse med vanlig praksis, men det kan ikke utelukkes at ett eller flere var de samme som to år tidligere.

91. Ibid. 26.09.1827.

berømte Fürstenaus skjønne Polonaise for Fløite” ble “foredraget med fortjent Smag og Færdighed“. Schediwys arbeid med det militære musikkorps ble spesielt fremhevet:

Den Præcision, hvormed denne Ouverture blev givet, er høist roesværdig, saa meget mere, naar man tager i Overveielse, hvad man er vant at høre af det militaire Musik-Corps. Vore Dilletanter fortjene ikke mindre Roes for deres kraftfulde Assistance i denne Ouverture, og gave atter et Beviis paa, hvad disse ere istand til at udføre under en god Anfører.

Avslutningsvis håpet kritikeren at konserten ville bli gjengitt til beste for de fattige, slik ryktet ville ha det til.⁹² Anmeldelsen var et enkelttilfelle og ikke starten på en ny praksis i Bergen. Offentlig kritikk ble ikke vanlig før etter den perioden avhandlingen dreier seg om.

Johann Schlossbauer

Schlossbauers ene konsert i mars 1829 inneholdt flere virtuose soloverk, hvorav to for fiolin.⁹³ Han forsøkte seg også som konsertgiver i konkurranse med det harmoniske selskap sesongen 1832/33, da han muligens var engasjert på nytt som konsertmester i selskapet. Sammen med pianisten Rudolph de Flor (skrives også de Flore), som da oppholdt seg i Bergen (se nedenfor), tilbød han en alternativ konsertserie for “Lysthavere” og innbød til subskripsjon på seks konserter (soirées):

Isærdeleshed skal vi bestræbe os for at fornøie Medlemmerne af dette Selskab [dvs. “lysthaverne”] med bekjendte og berømte Kunstneres Compositioner, saavel for Violin og Fortopiano, som og for Florandin og Harpe (ogsaa for skjøn Dandsemusik ville vi sørge).⁹⁴

Schlossbauer og de Flor skulle selv stå for soloinnslagene. Annonsene sier intet om hvilket orkester de ville bruke, men det kan ha vært det samme som teaterdirektør Olsen brukte ved sine offentlige teaterforestillinger, dvs. et mindre ensemble som besto av Schlossbauer, Schediwy, stadsmusikantens ansatte og militærmusikere (se kap. 10), dvs. kjennere med musikken som levebrød. Arrangementene fant sted i traktør Frøyseths hus. Søknad om leie av lokalet “Foreningen”, som antagelig var større, ble avslått med en formalistisk begrunnelse som gjør det nærliggende å anta at konsertene kanskje ikke var ønsket i visse kretser (*Harmonien?*). Harmonistene arrangerte vanligvis ball eller assemblée ved annenhver konsert, men Schlossbauer og de Flor reklamerte med assemblée etter hver konsert som ekstra trekkplaster. To konserter ble gitt i desember 1832, resten våren 1833, hvorav én som markering av kongens

92. Adresseavisen hadde ingen annonse om gjentagelse av konserten, men det dramatiske selskaps protokoll viser gjennom søknad og tillatelse at den skulle gjentas.

93. Bl.a. variasjoner for fiolin av Stobeezek og variasjoner for 2 fioliner og cello med orkester av Maurer, en fløytesolo av Berbiguier, en arie av Rossini og en kvartett for to pianoer av Ries. Jeg har ikke funnet opplysninger om Stobeezek.

94. Ibid. 24.10.1832. Konsertene ble annonsert 01.12 og 22.12.1832; 02.01, 23.01, 02.02 og 06.03.1833. “Florandin” (også kalt “Florandino”) var et klaverinstrument som de Flor påsto han hadde “oppfunnet”. Se Jonsson, *Offentlig musikk i Trondhjem*. År 1834.

fødselsdag. Bare de to første programmene ble kunngjort. De inneholdt verk av Hummel, Lafont (1781–1839), Spontini, Auber (1782–1871), Meyerbeer (1791–1864), Hertz, Wiele og de Flor.⁹⁵ De fleste tilhørte operalitteraturen (delvis instrumentale arrangementer av de Flor), men enkelte var originale instrumentale virtuose komposisjoner.

Orkestermusikk

Dersom orkestret fastsatte sine innslag selv, burde orkesterverkene sannsynligvis være omtrent de samme eller samme sjangre som ved det harmoniske selskaps egne konserter. Når det gjelder tiden før 1812, er det ikke mulig å si noe sikkert om dette. Alle konserter de første årene etter 1801 inneholdt én eller to symfonier, spilt til innledning, og evt. til avslutning, hvis det var to. Den siste symfonien kunne av og til være en sats (gjerne finale) av den første. I 1806 ble det for første gang spilt en ouverture (av Paer) i stedet, men symfonier var fremdeles det vanlige. Med Bohrs “understøttelseskonserter” endret dette seg. Seks av ni konserter (pasjonskonserten fra regnet) åpnet med ouverture i stedet for en symfoni. Ved to av de tre resterende konsertene ble Bohrs egne symfonier spilt, den første til innledning, den andre til avslutning. Kun to av Bohrs konserter hadde en ordinær symfoni (av Gyrowetz og Romberg) på programmet. Fra 1810 og utover tok ouverturen i stigende grad over som innledningsnummer. Unntak var i 1812, hvor “Stor Simphonie” av Beethoven innledet Paulsons konsert i mars, og Wranitzkys symfoni “som forestille en Jagt” ble spilt i juni, den siste sannsynligvis også til innledning i desember 1821. Dette var imidlertid ingen vanlig symfoni, men ifølge *Grove Music Online* et programmusikalsk kammermusikkverk for stor besetning.⁹⁶ Også Perschys ene konsert i 1814 ble innledet med en symfoni (Romberg), men ikke før ved Schlossbauers konsert i mars 1829 finner vi en innledende symfoni igjen (av Andreas Romberg). Det hendte imidlertid at symfonisatser avsluttet konserter innledet med ouverturer.⁹⁷

Sammenlignet med det harmoniske selskaps egne konserter mistet symfonien definitivt sin sentrale posisjon til fordel for ouverturen ved de offentlige veldedighets- og benefisekonserter arrangert av byens egne musikere. Dette kan tyde på at de arrangerende musikerne selv og ikke orkestrets ledelse eller anføreren var dem som fastsatte orkesterstykkene. Bohr ser ut til å ha vært en nøkkelperson når det gjelder å ta i bruk ouverturen. For Paulson og Perschy skjedde

95. Hverken Hertz, Wiele eller de Flor har jeg funnet opplysninger om i oppslagsverkene.

96. Finalen ved den siste (uten komponistangivelse) forestilte “Jakten”. Ifølge Wranitzkys verkliste har *La chasse* op. 44 kammermusikalsk besetning: piano, to fløyter, to oboer, to horn, to fagotter og pauker, jf. Poštolka og Hickman, 23.01.2003.

97. F.eks. i februar 1808 (Wranitzkys “Jagten”), oktober 1814 og februar 1815 (Haydn), oktober 1817 (anon.), mai 1825 (Haydn), dessuten mai og juni 1826 (Romberg og Mozart). Kun den første og den siste ble kalt “symfoni”, de øvrige hadde betegnelsen “finale”. Jf. BA. 13.02.1808, 08.10.1814, 18.02.1815, 25.10.1817, 28.04.1825, 02.05.1826 og 06.06.1826.

den avgjørende endringen omkring 1810, dvs. etter at Bohr hadde gått i bresjen. De mest spilte symfonikerne var for øvrig Haydn (11 g.), Pleyel (5) og Mozart (5), dessuten Wranitzky (3), Krommer (2), Gyrowetz (2) og Beethoven (1). De mest spilte ouverturekomponistene var Paer (6 g.), Mozart (4), Vogel og Winter (3), Cherubini (2), og Rossini (4).

Det ser også ut til at solokonserten etter Paulsons og Perschys tid ble mindre vanlig enn før. Større vekt ble lagt på andre typer soli med orkester i tiden henimot 1830 (Lundholms konserter mangler vi opplysninger om). Dette stemmer godt overens med solokonsertens avtagende betydning ved det harmoniske selskaps egne konserter, men er likevel noe usikkert fordi det finnes svært få konserter å sammenligne med. Ved Paulsons konserter var fiolinkonserter av Kreutzer (13 g.), Rode (12) og Viotti (5) de vanligste. Viotti ble ikke annonsert etter 1813, Kreutzer ikke etter 1815, og Rode kun én gang etter 1816 (i 1827), men alle kan likevel ha blitt spilt oftere, fordi komponistnavn av og til manglet i annonsene. Fiolinkonserter av de samme komponistene ble dessuten fremført (av Paulson) ved Bohrs og Perschys konserter, og Schediwy hadde fiolinkonsert av Rode på programmet i 1826 og 1828. Ingen andre komponister av fiolinkonserter hadde en så dominerende posisjon som disse tre. Av pianokonserter var Mozarts de vanligste (7 g.), dessuten Beethovens (3) og Dusseks (2). Mozarts konserter ble oftest fremført omkring 1810. Perschys mest spilte konserter var Rosettis (2 ganger), Brauns (1–2) og Vogels (1). I tillegg ble klarinettkonserter av Lefèvre og Michel utelukkende spilt ved hans konserter, noe som styrker antagelsen om at Perschy selv kan ha vært klarinettso­list.

Oppsummering byens musikere

De tilfeldige offentlige konsertene tilhørte to hovedgrupper: benefisekonserter arrangert av byens profesjonelle musikere i samarbeid med det harmoniske og/eller det dramatiske selskap, og veldedighetskonserter arrangert av Bohr med assistanse av harmonistene. De medvirkende var stort sett de samme uansett formål. Konserter i teatret inkluderte ofte en dramatisk forestilling og dermed færre musikkstykker enn vanlig. Programmene ved Bohrs “understøttelseskonserter” hadde flere særtrekk, mens det harmoniske selskaps veldedighetskonserter i 1820-årene ikke skilte seg vesentlig fra selskapets ordinære konserter.

Sett under ett var Mozart den suverent mest spilte komponist uansett sjanger, med 26 fremførelser mellom 1803 og 1828, derav ca. en tredjedel vokale (arier, duett og sekstett). Deretter kom Pleyel, med 16 fremførelser mellom 1801 og 1826 og stor sjangerbredde, men hyppig­heten avtok markert etter 1812.⁹⁸ Haydn ble spilt 15 ganger, minst én gang i året fra 1801 til

98. Etter 1812 ble bare 3 verk fremført: i 1816 serendade, 1820 klarinettkonsert og 1826 fiolinduet. Symfoni ble spilt 5 g. frem til 1807, dessuten en konsertant symfoni i 1808 og cellokonsert i 1811 og 1812. Øvrige verk var pianosonate (1803), firhendig pianosonate (1806) og klarinettkvartett (1808).

1808, og klart sjeldnere til og med 1819, med neste og siste fremførelse i 1825. For Haydn dominerte symfonier, men vi finner også en kvartett, en ouverture og et pianostykke. Kun én symfoni lar seg identifisere: militærsymfonien (jf. Paulsons ene konsert i 1808). I tillegg til de mest spilte solokonsertene utgjorde Paulsons egne komposisjoner en relativt stor andel, med 11 (evt. 12) fremførelser i alt, kun spilt ved hans egne konserter. Musikk av Bohr ble fremført 8 (evt. 9) ganger, derav 3 ganger ved Paulsons konserter. Krommer holdt seg noenlunde fra 1807 til 1820 (9 ganger), men forekom kun 2 ganger etter dette (i 1826). Beethoven ble spilt 6 ganger mellom 1810 og 1816 og forsvant dermed forholdsvis tidlig fra denne typen konserter.

De oftest fremførte vokalkomponistene var Cimarosa (10 g.), dessuten Mozart og Kunzen (9), dvs. de samme som ved harmonistenes konserter. Programmene inneholdt nesten ikke korskang, unntatt ved Bohrs veldedighetskonserter, muligens ved enkelte syngespill, og dessuten ved Schediwys konserter. Med unntak av Bohrs konserter hørte også tyngre kammermusikk til sjeldenhetene. Komponister med størst sjangerbredde var Pleyel, Krommer og Mozart. Av de øvrige var Rossini den hyppigst spilte (14 ganger på tre konserter). Deretter fulgte Mozart, Paer, Rode og Schediwy (alle 4 ganger). Mozart holdt seg dermed gjennom hele perioden. Flere av de øvrige var typiske representanter for samtidens populære operaer og det virtuose solorepertoaret. Gjentakelser og tiltagende historisering av repertoaret fant foreløpig sted i liten grad, noe som bl.a indikeres av at 25 av 33 komponister i 1820-årene kun ble fremført én gang. Samtidsmusikken var fremdeles dominerende, og med unntak av Schediwys potpurri over bøhmiske folkesanger var nasjonalt preget musikk så godt som helt fraværende.

Offentlige konserter – omreisende musikere

Utøvere

Antall offentlige konserter gitt av byens egne musikere økte altså etter århundreskiftet og kom etter hvert inn i nokså regelmessige former. Spørsmålet er om en tilsvarende økning skjedde for konserter gitt av omreisende utøvere. De reisende musikerne var aktører i et internasjonalt europeisk nettverk, og reisevirksomheten bidro til hurtig utveksling av musikalske nyheter. Når musikere besøkte Bergen, var det vanlig med én eller to konserter som ledd i en større turné. Noen få hadde mer langvarige opphold og ga flere konserter. Enkelte slo seg ned i flere år.

I 1801 var det forholdsvis stor aktivitet. Madame Amati annonserte to konserter i teatret i september, og den italienske sangeren Comoglio to senere på høsten.⁹⁹ Madame Amati var sanger og pianist, en ikke uvanlig kombinasjon for de få reisende kvinnelige musikere som

99. BA. 05.09, 19.09, 03.10 og 28.11.1801.

fantes på denne tiden. Madame Amati oppga ikke program, men opplyste om den siste konserten at hun ville fremføre større og mindre arier, “til hvilke hun alleene accompagnerer sig paa Fortopiano”. Dessuten skulle en betydelig del av inntektene gå til de fattige. Dette var en vanlig måte å gjennomføre pålegget om avgift til fattigvesenet på, som også Comoglio benyttet seg av ved sin siste konsert i januar 1802, hvor halvparten av inntektene skulle gis til de fattige. Han må imidlertid også ha betalt avgift til fattigkassen av den ene eller de to foregående konsertene året før. I regnskapet for Domkirkens fattigkasse for 1801 heter det at herr Comoglio har betalt 10 rdlr. av “de gaver der i Adresse Bladet N^o 39 findes at være givne til de fattige”.¹⁰⁰ Gjennom avgiftene til fattigvesenet hadde dermed alle offentlige konserter indirekte et veldedig formål.

I 1805 ga pianisten Friling fra København to konserter.¹⁰¹ Deretter ble det ikke annonsert konserter med omreisende musikere før i 1810. Krigsårene la sannsynligvis hindringer i veien for reisevirksomheten. Sangeren og harpistinnen Madame Ferrari ga to konserter i mars og april 1810, dessuten nok en konsert i februar 1811.¹⁰² Også i 1812 ble kun én konsert annonsert, av den svenske pianisten og sangeren J.O. Wetterstrand.¹⁰³ Selv om det harmoniske selskap på denne tiden hadde fått ny konsertsal, ble konserten likevel gitt i Altona. Deretter var det et nytt opphold til 1818, da den tyske pianisten Carl Schwenche ga en konsert i teatret.¹⁰⁴ Fra da av fikk omreisende utøvere ofte tillatelse til å konsertere i komediehuset. Konsertene ble gjerne kombinert med dramatiske forestillinger (før høsten 1823 og etter høsten 1828, jf. kap. 10). I de påfølgende år fikk byen besøk av 4 norske utøvere: fiolinisten Waldemar Thrane fra Christiania i 1819, cellisten Groth fra Porsgrunn i 1820 og 1821, dessuten pianistene Ole Andreas Lindeman i 1821 og Hans Skramstad i 1822.¹⁰⁵ Thrane ga to konserter, den første i Altona, den andre i teatret. Groth hadde våren 1820 også fått innvilget en benefiseforestilling av det dramatiske selskap, som håpet den ville bli supplert “med en Concert, hvortil Orchestre-

100. BBA. “Regnskab for Dom Kirkens Sogns Fattig Cassa Pro Anno 1801”, pag. 14. Comoglio var italiensk operasanger, virksom i Norden i årene 1798–1802, jf. Jonsson, *Virtuoser i Norden*.

101. BA. 10.08 og 17.08.1810.

102. Ibid. 03.03 og 31.03.1810, 16.02.1811. Maria Theresia Ferrari, født Köhler. Hennes bror var også harpist og oppholdt seg en tid i Trondheim. Hun var aktiv i Trondheim og Bergen i årene 1808–11. Jf. Jonsson, *Virtuoser i Norden*.

103. BA. 06.06.1812. I 1828 ble Wetterstrand korinstruktør for Det musikalske Lyceum i Oslo. Samme år ble han sanginstruktør ved Christiania offentlige teater. Han var også en av Christianias beste klaverlærere. Halfdan Kjerulf var bl.a. hans elev. Jf. Vollsnes 2000, s. 31, 37 og 302.

104. BA. 25.04.1818. Schwenche (1797–1870) besøkte Norge flere ganger i 1820-årene, bl.a. var han i Christiania, hvor han fikk trykt komposisjoner som bygget på norske folketoner, jf. Vollsnes 2000, s. 208. Han levde i Sverige i perioder fra 1816 og ga flere konserter i Norge, men bare én i Bergen, se også Jonsson, *Virtuoser i Norden*.

105. BA. 14.08 og 21.08.1819, 04.03.1820, 07.07.1821, 17.11.1821 og 18.05.1822.

rets Medlemmer vist ikke vil nægte sin Assistance”.¹⁰⁶ Det var denne som ble gitt i mars. Groth kom tilbake høsten 1821 og fikk først fikk innvilget en ny benefiseforestilling i teatret 28. oktober. Deretter ga *Harmonien* en konsert til inntekt for ham (jf. ovenfor), før han selv arrangerte en egen konsert i harmonistenes konsertsal 18. november. Lindeman og Skramstad ga én hver, begge i teatret. I august 1820 ga dessuten Mathias Lundholm den tidligere omtalte konserten i teatret.¹⁰⁷

Før 1818 hørte konserter av omreisende utøvere altså til sjeldenhetene. I årene etter den tid økte antallet til ca. én i året, og i 1823 ble det betraktelig flere, hovedsakelig på grunn av den danske fiolinist, gitarist og “tusenkunstner” F.C. Lemming, som oppholdt seg i byen et helt år, fra juni 1823 til juni 1824. I denne tiden ga han hele syv konserter, tre i 1823 og fire året etter.¹⁰⁸ Med unntak av én ble alle gitt i teatret, men bare én av disse ble kombinert med teaterforestilling. Begge selskapene ga sin støtte, jf. den første: “Ved godhedsfuld Understøttelse af det Harmoniske og Dramatiske Selskab, har Undertegnede den Ære [...] at give en stor Instrumental- og Vocal-Concert.”

Når Lemming valgte å bli et helt år, hadde det sammenheng med at han så muligheter for et levebrød i byen, bl.a. ved å gi musikkundervisning og ta oppdrag som pianostemmer. I oktober 1823 sto følgende kunngjøring i Adresseavisen:

Det ville vist være mig meget kjært endnu nogen Tid, at kunne opholde mig i en Bye, hvor saa megen Gunst og Velvillie hidtil er strømmet mig i Møde, og i den smigrende Tanke, at dette tillige maatte være overensstemmende med flere af mine Venners og Velynderes Ønske, vil jeg for det første tilbringe Vinteren her, og vover jeg da herved at tilbyde min Underviisning i Musik og Sang, hvoraf det sidste jeg vil see, naar et nogetlunde Antal ville tilbyde sig, med Tiden at kunne danne en ordentlig Syngeskole, foruden at jeg i de Timer som derfor maatte blive tilovers, ogsaa vil give private Informationer, paa de forskjellige Instrumenter, som jeg allerede er bekjendt for at kunne behandle. For Dem, som ønsker Pianoforter stemte, er jeg ligeledes til Tjeneste.¹⁰⁹

106. TA. UiB. Ms. 220a/1, s. 288.

107. BA. 26.08.1820.

108. Ibid. 07.06, 30.08, 04.10.1823 og 10.01, 28.02, 08.05 og 02.06.1824. Få av Lemmings konserter foregikk i den ordinære konsertsesongen. Den første ble gitt etter sesongavslutningen forsommeren 1823, de to neste tidlig på høsten 1823 før starten av sesongen, de to neste etter årsskiftet 1824, midt i harmonistenes sesong, og de to siste etter sesongavslutning våren 1824. I *Norges musikkhistorie* karakteriseres Lemming som en musikalsk tusenkunstner, som tilpasset seg tidens behov og smak. Han spilte mange instrumenter. I Bergen skal han ha laget variasjoner for fiolin over folketonen “Stusle Søndagskvelden”. Både gjennom denne og andre komposisjoner beskrives hans verker som et viktig ledd i utviklingen av en nasjonal tone i den norske musikken. Ole Bull skal ha mottatt sterke impulser fra Lemming, jf. Vollsnes 2000, s. 208/209. Ifølge Jonsson var Lemming mest kjent som gitarvirtuos, men spilte også fiolin, cello og piano. Han kalte seg “Kongl. dansk kammermusikus”, men var aldri ansatt i det kongelige kapell. Han hadde bl.a. oppholdt seg i Sør-Afrika og Brasil og var i årene 1821–30 aktiv i Norge. Se Jonsson, *Virtuoser i Norden*.

109. BA. 15.10.1823.

“Syngeskolen” ble realisert, men muligens med færre elever enn forventet: “[...] de forhen averterede Sangøvelser, ere begyndte, om nogen skulde have Lyst til at deeltage i samme.”¹¹⁰ Lemmings siste konsert i Bergen 3. juni 1824 avstedkom for øvrig en helt uvanlig avispolemikk. Konserten skulle gis til fordel for de fattige. Den forårsaket et anonymt ironisk leserbrev, hvor innsenderen tilbakeviste at bergensere kun hadde sans for handel. De hadde også sans for musikk: “[...] denne saa ædle Kunst, som i den senere Tid er kommen saa meget i Mode her i Bergen, og har gjort saa betydelige Fremskridt, føle vi især meget for.” 35 tilhørere ved Lemmings konsert hadde gitt en nettoinntekt på 3 1/2 spd. Beviste ikke dette bergensernes kunstsans? Eller var det formålet med konserten som hadde påvirket så mange tilhørere? “[...] det synes altsaa idetmindste, som om fremmed Nød virker i samme høie Grad paa Bergensernes Medlidenhedsfølelse, som herlige og veludførte Musiknummere paa deres fine Kunstsands.”¹¹¹

Det ironiske brevet ble oppfattet som en beskyldning om at bergenserne manglet medlidenhetsfølelse og omtanke for andre. I den påfølgende diskusjonen fraba en annen innsender seg koblingen mellom medlidenhetsfølelse og musikkfølelse. Bergenserne manglet så absolutt ikke det første, men var fattige på det siste:

Medlidenhedsfølelse og Musikkfølelse ere to ganske forskjellige Ting. Bergen har havt, og har flere talentfulde Mænd inden sine 7 Fjeldtoppe, hvoraf at være stolt; rige har de været paa Medlidenhedsfølelse, de Fattiges første Venner, men paa Musikkfølelse har de været saare fattige. Hvilket jammerligt Argument derfor, at fremmed Nød ikke skulde kunde virke paa Bergensernes Medlidenhedsfølelse, fordi de ikke, gjennem Lemmings Haand, vilde nedlægge sit Pant paa denne, retligesom de ikke kunde gjøre de Fattige godt uden allene paa denne Maade [...].¹¹²

Etter Lemmings avreise var antall konserter tilbake på et mer normalt nivå, men fra 1824 hadde byen jevnlig besøk av mer enn én musiker i året. I juli 1824 annonserte C.B. Cetti, “Kongl. Dansk Opera-Sanger”, én konsert.¹¹³ Høsten 1825 ga den polske tenorsanger og gitarist Bürow to konserter i teatret og Skramstad én “i *Harmonien*”.¹¹⁴

Vinteren og våren 1826/27 annonserte organisten J.F. Holm fra Fredrikshald seks konserter sammen med sin hustru, fem i konsertsalen og én i teatret.¹¹⁵ Alle i konsertsalen unntatt én ble kombinert med dramatiske forestillinger, mens den ene i teatret kun inneholdt musikknummer

110. Ibid. 21.02.1824.

111. Ibid. 16.06.1824.

112. Ibid. 19.06.1824.

113. Ibid. 21.07.1824. Den italienske operasangeren Giovanni Battista Cetti virket i flere år i København (ansatt ved *Det kgl. Teater* fra 1818) og skal ha vært en “fremstående baryton”, jf. Ravn 1886, s. 153. Cetti konserterte i Norge i 1817, 1824 og 1831. Jf. Jonsson, *Virtuoser i Norden*.

114. BA. 24.09, 08.10 og 15.10.1825.

115. Ibid. 09.12 og 13.12.1826; 10.01, 14.04, 12.05 og 16.06.1827.

(bl.a. arier, sanger og kor til syngestykket *Kong Salomon og Jørgen Hattemager*). Holm hadde fått avslag på søknad om teatret på grunn av bestemmelsen om forbud mot dramatiske forestillinger. Dette førte til at han fikk låne harmonistenes konsertsal, men det økonomiske utbyttet ble så dårlig at han ikke engang kunne betale utgiftene. I slutten av februar 1827 sendte 12 medlemmer av det dramatiske selskap, hvorav flere musiserende, en henvendelse til selskapets ledelse med bønn om å bevilge Holm en forestilling i teatret. Han hadde hatt bruk for dramatiske medlemmer til å påta seg roller, men de hadde avslått fordi de ikke ville opptre offentlig utenfor selskapet. I brevet ble det ikke appellert til medlidenhet, men til takknemlighet for den innsatsen Holm hadde gjort som gjest i orkestret, hvor han hadde spilt gratis. Søknaden ble likevel avslått.¹¹⁶

De neste omreisende musikerne hadde mer kortvarige opphold i Bergen. Italienerne Antonio Ferrario og Joseph Angelini (begge i 1827) ser ikke ut til å ha gitt konserter på vanlig måte, men tilbød musisering hjemme hos folk, noe som på denne tiden var høyst uvanlig. Man kan undres over om stadsmusikanten hadde gitt sitt samtykke eller om de måtte betale avgift til ham, fordi en slik praksis betydde inngrep i hans privilegium, men stiftamtmanden hadde uansett gitt sin godkjennelse, jf. Ferrarios annonse:

Da jeg har faaet den høie Øvrigheds Tilladelse at lade mig høre paa Mandolino, Pesalterio [sic], Guitarre og spanske Kastegnietter, I Indvaanernes Huse, hos hvem som maatte attraae saadant, saa anbefaler jeg mig dertil, paa det ærbødigste.¹¹⁷

På den annen side var privilegiet uthult på denne tiden. Ferrario skal alltid ha opptrådt på denne måten. Instrumentene hans besto av ulike former for klimprede strengeinstrumenter som representerte en lettere sjanger og mer folkelig italiensk musikk. Det samme gjaldt Angelini, som tilbød opvartning på positiv, enten i sitt losji, “eller om Nogen ønsker det, i deres Huus. Prisen er efter enhvers Godtbefindende”.¹¹⁸ Samme høst annonserte den hollandske pianisten

116. Holm hadde vært organist i Fredrikshald siden 1. januar 1820. Etter brannen i byen i august 1826 bega familien seg på reise langs kysten. Ifølge Ansteinsson kom han til Bergen i slutten av oktober. Holm var født i København i 1792. Hans hustru, Johanne Sophie Ibsen var kusine av komponisten Lars Møller Ibsen, hvis far var skuespiller ved *Det kgl. Teater*. Ved giftermålet i 1813 hadde Holm stilling som “Kapellmusicus og Houtboist ved Liv-Jæger Corpset”, men hadde ikke tittel av kongelig kapellmusikus. Hustruen var en dyktig sanger. Ansteinsson hevder at hun må ha vært elev av Kunzen og spekulerer også på om hun kan vært skuespiller ved *Det kgl. Teater*, men kan ikke slå dette fast med sikkerhet. Holm samarbeidet i Fredrikshald med Julius Olsens skuespillertropp kort før brannen i 1826. Enkelte av Holms komposisjoner er bevart, bl.a. *Vals for Pianoforte* (trykt i tidsskriftet *Amphion*, 1. årgang, nr. 7, 1828) og 6 små kvadriller (Ms., Norsk musikksamling, Nasjonalbiblioteket, Oslo). Jf. Ansteinsson 1968, s. 49–53.

117. BA. 09.06.1827. (Frans) Antonio Ferrario fra Milano konserterte i Skandinavia i årene 1825–1827. Tidligere hadde han oppholdt seg i St. Petersburg. Psalterion ble traktert av sønnen. Jf. Jonsson, *Virtuoser i Norden*.

118. BA. 17.11.1827. Positivet var sannsynligvis et mekanisk musikkinstrument med stiftvalse og noen få piper, jf. Langwill og Ord-Hume, 26.01.2004.

Jan van Boom to vanlige konserter. Han turnerte med den svenske komponisten og fiolinisten Franz Berwald (1796–1868).¹¹⁹

Med seks konserter i alt var 1827 et foreløpig rekordår. Flere avisannonser året etter viste at konserter også ble offentliggjort ved hjelp av plakater. De to første var ved Madame St. Brice de Quagliarini, som i sin andre annonse kunngjorde at hun ville “give den sidste Concert, hvis Indhold nærmere vil erfares af Placater”.¹²⁰ Den tredje var ved Schlossbauer. Kort etter sin ankomst til Bergen i 1828 annonserte han en konsert 6. juni “hvis Indhold ved Placater skal blive bekjendtgjort”.¹²¹ Ingen av disse plakater er bevart, og programmene er ikke kjent. Det er derimot for de to konsertene han ga 1. og 18. juni samme år. Begge disse ble kunngjort i Adresseavisen.¹²²

Den 14. september 1830 ga 20 år gamle Ole Bull sin første store konsert i hjembyen, i teatret (se illustrasjon av annonse s. 479).¹²³ Tidligere hadde han gitt konserter både i Christiania og i Trondheim. Det musikalske miljø i Bergen var klar over at Bull hadde et enestående talent, selv om noen også mente han skulle ha blitt motarbeidet når det gjaldt spørsmålet om konsertmesterstillingen i det harmoniske selskap samme høst (se kap. 9, s. 363). Forventningene før konserten var i hvert fall store, bl.a. med tanke på Bulls fremtidige muligheter, og dette kom også offentlig til uttrykk i Adresseavisen:

Det kan ikke andet end være enhver Musikynder i vor Bye meget behageligt at vide Orchester-Anfører Bull igjen iblandt os. Denne unge Mands sjeldne Talent, tidligen dannet ved en dygtig Mester, gav allerede, førend at han gjorde sin Udvandring fra Hjemmet, de meest grundede Forhaabninger om en herlig Udvikling, hvis han, følgende sin Genius, gjorde Musiken til Hovedstudium. [...] Der behøvedes altsaa neppe det Vidnesbyrd fra flere af vore egne Musikyndige, som nyelig skulle have havt den Fornøielse at høre Hr. Bull, “at hans Fremskridt endog overgaae Forventningerne”, for at længes efter en Nydelse, som man i lang Tid [...] har maattet undvære, med andre Ord: for at udtale det Ønske, at Hr. Bull snart offentlig maatte lade sig høre. Den haabefulde Kunstner bør være overtydet om, at han overalt vil nyde fortjent Opmærksomhed og Assistance, og at Bergenserne vide at skatte det Held, at deres Bye allerede engang har skjænket de skjønne Kunster en Dyrker, hvis Navn Europa nævner med Beundring, den herlige Bevæggrund til fremdeles af alle Kræfter at opmuntre det fremspirende Talent, hvor det, som hos Bull, lover saa rigelige Frugter.¹²⁴

119. BA. 18.08 og 22.08.1827. Jan van Boom (1807–1872) var født i Amsterdam. I 1825 slo han seg ned i Stockholm, og herfra la han ut på en konsertreise til Norge sammen med Berwald i 1827, jf. Layton, 08.03.2003. Berwalds medvirkning fremgikk av programmene, som var gjengitt i annonsene.

120. BA. 17.05 og 04.06.1828. Madame Caroline (Saint-)Brice, gift med sangeren Joseph Brice, konserterte i Norge og Sverige mellom 1825 og 1829, jf. Jonsson, *Virtuoser i Norden*.

121. BA. 04.06.1828.

122. Ibid. 31.05 og 18.06.1828.

123. Ibid. 11.09.1830.

124. Ibid. 18.08.1830. Bull hadde på den tiden gitt opp sine akademiske studier og gjort musikken til yrke. Sommeren 1829 hadde han foretatt sin første utenlandsreise til København og Tyskland, hvor han bl.a. forsøkte å bli elev av Spohr. Jf. Haugen og Cai 1992, s. 28–31.

Senere på høsten annonserte to østerrikske sangere, Adalbert Herz og Ignaz Huber, tre konserter.¹²⁵ Våren 1831 var Bull tilbake. Han medvirket med et solonummer ved en benefiseforestilling for Olsens skuespillerselskap, men det viktigste var oppførelsen av Waldemar Thranes *Fjeldeventyret* og flere egne solonummer ved denne forestillingen.¹²⁶ Billettprisen var høyere enn normalt: 3 ort for voksne og 60 sk. for barn.¹²⁷ Prisen ble begrunnet med “de mange Bekostninger der har været forbundne med Stykkets Anskaffelse og Opførelse”. Flere protesterte mot de høye prisene, og Bull ga etter og meddelte at han “burde imødegaae Fleres yttrede Ønske, ved at bestemme Prisen til 60 Skil. for Voxne og 40 Skil. for Børn istedenfor den i forrige Aviis annoncerede”.¹²⁸ Egen pris for barn var ikke vanlig ved konserter, men ble brukt ved teaterdirektør Olsens offentlige teaterforestillinger.

I 1832 satte flere omreisende musikere sitt preg på konsertlivet. Som avslutning på sesongens engasjement i det harmoniske selskap ga Joseph Panny en konsert i teatret i mai. De to gitaristene Joseph og Pierre Pettoletti ga tre konserter, først en “musicalsk Aftenunderholdning” i det harmoniske selskaps lokale, deretter “musicalsk Soirée” i teatret (begge i juni), og til slutt en konsert i september.¹²⁹ Pianisten Rudolph de Flor, som titulerte seg professor ved konservatoriet i Paris, ga tre konserter mellom juli og august.¹³⁰ Ved den siste medvirket en av brødrene Pettoletti. Dessuten arrangerte fløytisten Søren Braase tre konserter fra midten av mai til slutten av november, to i teatret og én i *Harmonien*. Han ble altså værende i byen hele høsten.¹³¹ Tilsammen utgjorde dette ni annonserte konserter med fem ulike utøvere – det høyeste antallet hittil på ett år. Braase var for øvrig den første musiker som måtte betale husleie i teatret

125. BA. 15.09, 22.09 og 25.09.1830. Herz kalte seg hoffsanger fra Wien. Sammen med Huber konserterte han i Norge og Sverige i 1830 og 1831. Jf. Jonsson, *Virtuoser i Norden*. Dato for den andre konserten fremgår ikke av avisannonsen, men en plakate i TA, UiB viser at den fant sted 28. september. Vi kjenner hverken dato eller program for den siste. Adresseavisen opplyste at “det nærmere vil blive bekjendtgjort ved de udstødende Placater”, men denne/disse er ikke bevart.

126. BA. 07.05 og 08.06.1831. Bull ledet også oppførelsen av *Fjeldeventyret* i Trondheim sommeren 1831, jf. Jonsson, *Offentlig musikk i Trondhjem*. År 1831.

127. 1 ort var 24 skilling. Prisen for barn, 60 sk., var normal billettpris for voksne.

128. BA. 11.06.1831.

129. Ibid. 19.05, 06.06, 20.06 og 19.09.1832. Italienerne Joseph (fiolinist og gitarist) og Pierre (gitarist) Pettoletti var brødre. Begge var aktive i Sverige fra tidlig på 1820-tallet og konserterte i flere norske byer fra 1830. Pierre ble igjen i Bergen over vinteren i 1833. Joachim var i Trondheim våren 1833. Begge hadde oppholdt seg i København før ankomsten til Norge. Jf. Jonsson, *Virtuoser i Norden*.

130. BA. 14.07, 29.08 og 26.09.1832. De Flor var virksom i Norge i årene 1832–34 (Drammen, Christiania, Bergen, Trondheim), og ifølge Jonsson var han meget debattert i avisene. I Trondheim ble han involvert i en strid med Joachim Pettoletti om en instruktørpost, som endte med at han vant. Før norgesoppholdet befant han seg i London, og etterpå i Sverige, Finland og St. Petersburg. Jf. Jonsson, *Virtuoser i Norden*.

131. BA. 16.05, 18.08 og 24.11.1832. Fløytisten Søren Sigfried Braase var tysk-dansk. Han skal ha vært medlem av *Det kgl. Kapel* i København og var en tid konstituert stadsmusikant (vikar for Schlossbauer), jf. kap. 7, se s. 262. Senere oppholdt han seg i flere norske byer, mest langvarig i Trondheim. Han var bl.a. musikkdirektør i flere teaterselskap. Jf. Jonsson, *Virtuoser i Norden*.

(10 spd.). Dette var en betydelig kostnad. Den andre av de to konsertene i teatret gikk med underskudd, og søknad om ettergivelse av leien ble avslått. Tidligere hadde gratis lokale vært selskapets støtte til konsertgiverne.

Repertoar

I dette avsnittet er også inkludert repertoar for 1799 og 1800 (jf. kap. 6). I praksis gjaldt dette Comoglios og Paulsons første konserter i Bergen. Programsammensetningen for omreisende musikere fulgte stort sett de prinsipper som allerede er nevnt, med blanding av ulike ensembler og sjangre, både instrumentale og vokale. Jeg vil gå nærmere inn på solokonserter, andre typer soli, sangernes repertoar, orkestermusikk, vokalmusikk (inkludert kor), og dessuten samarbeid med andre musikere.

Solokonserter

Ved sine konserter i 1799 og 1800 spilte Paulson én eller to fiolinkonserter hver gang. De var fordelt på et forholdsvis stort antall komponister, hvorav flere ikke ble gjentatt etter at han hadde slått seg ned i Bergen: Alday (1761–1835), Haacke (1760–1827), Fodor, Viotti (2 ganger), Fiorillo (1755–1823), Distler (1760–99), Giornovich (1747–1804) og F. Eck.¹³² Det dreide seg nesten utelukkende om nye komponister og dermed nye verk hver gang. Sammenlignet med de senere konsertene virker det som om Paulsons repertoar av fiolinkonserter etter hvert ble mer innskrenket, dvs. fordelt på færre komponister enn før. Komponistene ovenfor representerte trolig også en stil som etter hvert ble oppfattet som gammeldags.

Friling fremførte pianokonserter av henholdsvis L. Kozeluch og Sterkel (1750–1817) ved sine to konserter i 1805. Disse var for øvrig rene instrumentalkonserter – en sjeldenhet på den tiden. Det samme var Madame Ferraris første i 1810, hvor hun spilte en harpekoncert av Reimann.¹³³ De to neste (1810 og 1811) hadde den vanlige blandingen av instrumentale og vokale innslag. Ved den første spilte hun en harpekoncert av Krumpholz (1747–90). Neste instrumentalist var Wetterstrand i 1812, som fremførte “Stor Concert for Forte Piano” av Mozart og tilsvarende av Sterkel, altså to på samme konsert. Også de neste pianistene holdt seg til det tysk-østerriksk-bøhmiske repertoaret: O.A. Lindeman i 1821 med pianokonsert av Kozeluch, og Hans Skramstad i 1822 med konsert av Steibelt. Skramstads neste konsert i 1825 inneholdt en konsert av Ries. Pianisten Schwenches program i 1818 var spesielt. Han fremførte “Tre norske Nationalsange, bearbejdede som Concert for Fortepiano, med Accompagnement af fuldt Orchester og Chor” – et verk som snarere var en fantasi enn en tradisjonell solokonsert.¹³⁴ Na-

132. BA. 17.08, 24.08 og 21.09.1799; 10.05 og 31.05.1800.

133. Opplysninger om Reimann har jeg ikke funnet i noe oppslagsverk.

134. Ibid. 25.04.1818.

sjonalt preget repertoar forekom kun helt unntaksvis.

Waldemar Thrane derimot holdt seg til fiolinkonserter av de franske komponistene Baillot og Kreutzer ved sine to konserter i 1819. Lundholm spilte ved sin ene konsert i 1820 en fiolinkonsert av Baillot. Også Lemming fremførte franske fiolinkonserter, men i motsetning til tidligere virtuoser sto fiolinkonserter på programmet kun ved 4 av hans 7 konserter i 1823–24. Den ene hadde han skrevet selv, de øvrige var av Rode og Kreutzer.

Av Holms seks konserter i 1826 og 1827 inneholdt kun den ene en solokonsert hvor han selv medvirket, nemlig en egenkomponert dobbel hornkonsert hvor hustruen spilte den andre hornstemmen. En kvinnelig hornist på denne tiden må ha vært svært uvanlig. Holm var først og fremst blåser. Selv om han også var organist, behersket han trolig ikke tasteinstrumenter godt nok til å kunne fremføre det vanlige solistrepertoaret for piano. Jan van Boom derimot spilte en piano-konsert av henholdsvis Hummel (“Grand Concert for Pianoforte”) og Field ved hver av sine to konserter i 1827.

Ved Ole Bulls konsert i hjembyen 14. september 1830 fremførte han to fiolinkonserter, av henholdsvis Mayseder og Spohr (se illustrasjon ovenfor). Det tysk-østerrikske repertoaret ble foretrukket også av ham. I forbindelse med oppførelsen av *Fjeldeventyret* året etter spilte han også en fiolinkonsert av Mayseder. Pannys konsert i 1832 derimot inneholdt ingen solokonserter, heller ikke brødrene Pettolettis tre konserter samme år. De Flor fremførte en pianokonsert av Hummel for tre pianoer ved den ene av sine tre konserter, ellers ingen.¹³⁵ De to siste av Braases tre konserter inneholdt hver sin fløytekonsert, hvorav den første var av Dressler.¹³⁶

135. Ibid. 14.07.1832. Hummelkonserten var sannsynligvis arrangert av de Flor. I Hummels verkliste finnes ingen konsert for tre klaverer, jf. Sachs, 07.02.2003.

136. Denne Dressler har jeg ikke funnet opplysninger om, heller ikke om Backofen (se neste side).

Med velvillig Assistance af de ærede Her-
rer Harmonistere, agter Undertegnede først-
kommende Torsdag den 14de September, at
give en Concert paa det dramatiske Selskabs
Theater, bestaaende af:

FØRSTE AFDELING:
Ouverture af „Der Wampyr“, af Marschner.
Violinconcert af I. Mayseder, udført af
Undertegnede.

„Alexander Marschen“ med Variationer for
Pianoforte, af Moscheles, udføres af
en Amatrice.
Violinconcert af L. Spohr, udføres af Un-
dertegnede.

ANDEN AFDELING:
Syngestykket „Lönkammeret“, og
Variationer over 3 russiske Themaer af Ru-
dersdorff, udføres af Undertegnede.

Entrée-Billetter à 60 Skill. Stykket ere at er-
holde i Theatrets Billet Contoir Tirsdags For-
middag fra Kl. 10 til 1, og om Eftermiddag-
en fra Kl. 4, samt ved Indgangen som aabnes
Kl. 5. Concerten begynder Kl. 6.

O. B. B U L L

BA. 11.09.1830.

Perioden sett under ett ble solokonsserter med orkester mye sjeldnere spilt det siste tiåret enn tidligere på 1800-tallet, særlig fra Lemmings konsserter i 1823. Dermed forsterkes en tendens som allerede er antydning. I tillegg til at solokonsserter forekom sjeldnere enn før, forsvant verk fra begynnelsen av århundret gradvis fra repertoaret. Samtidsmusikken var fremdeles det estetiske idealet.

Andre instrumentale soli

Paulson fremførte vanligvis én eller to soli ved sine konsserter omkring århundreskiftet. To soli uten komponistangivelse hadde han sannsynligvis laget selv. To andre var hans egne. De øvrige var av Fodor (*Caprizio*), Müller (“Solo”) og Durand (eller Duranowski, 1770–1834, “Solo med variasjoner”). Han sang også en arie av Mozart, muligens andre arier i tillegg (utøver ikke angitt). Friling spilte en firhendig sonate (anonym) ved den ene konserten, ved den andre en egenkomponert tema med variasjoner. Madame Ferrari fremførte én eller to harpesoloer ved sine konsserter, bl.a. “Variasjoner” av Backofen. Wetterstrand hadde to pianokonsserter på programmet, og derfor ingen solo. Lindeman og Skramstad hadde én hver, av henholdsvis Forkel (1749–1818, “Tema med variasjoner”) og Ries (“Introduction med Variationer for Pianoforte over den tyske National-sang”). Ved den siste konserten fremførte Skramstad to soli, én av Moscheles og én av Ries. Begge holdt seg altså konsekvent til tyske komponister. På samme måte holdt Thrane seg til franske. Ved hver av sine to konsserter fremførte han soli av henholdsvis Lafont og Baillot (variasjoner og arrangement av en operaarie). Lundholm medvirket ved sin ene konsert i en kvintett med obligat fiolin av en ukjent komponist, som kan ha vært Mozart. (Strykekvintett av Mozart forekom leilighetsvis ved *Harmoniens* konsserter i Lundholms anførertid.) Denne typen kammermusikkverk var imidlertid sjelden ved konsserter gitt av reisende musikere.

Lemmings konsserter var helt spesielle. Han medvirket på mange instrumenter. De fleste komposisjonene hadde han skrevet eller arrangert selv. Ved den første spilte han to egne soli, én for gitar (fantasi) og én for fiolin (variasjoner over *Lieber Augustin*), dessuten et variasjonsverk for gitar og orkester, som muligens ble gjentatt ved konsert nummer to. Ved denne fremførte han dessuten et potpurri for cello og en fantasi for “Harmonica”, dvs. glassharmonika, begge av ham selv. Den tredje konserten hadde ingen instrumentale soli hvor han selv medvirket. Det hadde derimot de fire siste, med soli for gitar, fiolin, piano og cello. Nesten alle var egne komposisjoner, men han fremførte også “Introduction og Polacca for Violin” av Romberg (antagelig Andreas Romberg) og potpurri for cello av Dotzauer.

Holm hadde få egne soli ved sine seks konserter, noe som sannsynligvis hadde sammenheng med et generelt begrenset repertoar for horn, og at han kanskje heller ikke var noen fremragende pianist. Det dreide seg om et par egne verker; “Potpourri for Valdhorn, med Chor” og “Divertissement for Pianoforte, med Accompagnement”. Begge Schlossbauers konserter i juni 1828 var preget av det tyske og østerrikske fiolinrepertoaret. Til tross for sterk dominans av virtuose fiolinverk (tre nummer på hver konsert), inneholdt begge også solonummer for fløyte og utdrag fra operaer av Mozart og Rossini.¹³⁷ Van Boom hadde én eller to egne soli og soli av Ries (Svenske folkeviser) og Gkiz (Fantasi).¹³⁸ Bull spilte ved konserten i 1830 en fiolinsolo av den russiske komponisten Rudersdorff. I tillegg spilte “en Amatrice” et variasjonsverk for piano av Moscheles. Ved benefiseforestillingen for Olsen fremførte Bull “Tema med variasjoner” av Mayseder. Det tysk-østerrikske virtuose samtidsrepertoaret sto altså sterkt. Pannys konsert var helt spesiell ved at han ikke spilte noen fiolinsolo i det hele tatt, selv om han egentlig var fiolinist (se nedenfor). Bødrene Pettoletti hadde imidlertid flere soli enn de fleste (fire, tre og to), og nesten bare egne komposisjoner.¹³⁹ Også de Flor hadde mange egne soli, tre ved den første og den siste konserten, og én ved den andre. Foruten Moscheles’ Alexandermarsj fremførte han “Briljante variasjoner” av Herz, og dessuten et eget arrangement for piano og orkester av “Kroningsmarsj, variasjoner og rondo” av Paganini (1782–1840) og et arrangement fra *Den hvide Dame* for piano solo av Boieldieu. De Flor inkluderte altså både italiensk og fransk musikk i sitt pianorepertoar. Spesielt for hans konserter var egne improvisasjoner.¹⁴⁰ Hver av Braases tre konserter inneholdt én fløytesolo: to fantasier av Fürstenau og én fantasi av Braase selv.

Mange av instrumentalistene bidro altså med egne komposisjoner, men ingen av de norske. Bull kom imidlertid senere til å spille mange egenkomponerte verker ved sine konserter, både hjemme og i utlandet. Mange instrumentale soli var virtuose variasjonsverk, potpurrier og “divertissements”.

137. *Concert brillant* og potpurri over et tema fra *Preciosa* av Maurer samt *Variations brillantes* for fiolin av Mayseder ved den første, og *Polonaise* samt variasjoner for fiolin og piano av Mayseder pluss variasjoner for fiolin av Maurer i tillegg til et potpurri for fløyte av Fürstenau ved den andre. Første konsert inneholdt dessuten en tenorarie fra Mozarts *Don Juan* og en anonym fløytesolo, og den andre sekstetten fra samme opera av Mozart og en sopranarie fra Rossinis *Barberen i Sevilla*.

138. Gkiz har jeg ikke funnet opplysninger om, heller ikke Rudersdorff.

139. J. Pettoletti: “Polonaise” for fiolin og “Concertante Variationer for 2 Guitarrer”, P. Pettoletti: “Tyroler-Valsen, arr. for to Guitarrer” og “Fantasie over den kronede Norske Nationalsang”, dessuten, J. Pettoletti: “Divertissement concertant for 2 Guitarrer” og P. Pettoletti: “Variationer for 2 Guitarrer”, alt i alt et noe lettere repertoar enn mange andre utøvere.

140. Han improviserte over et tema som ble gitt på stedet, dessuten “Improvisation over Bogstaverne C.F.G.B., med Finale over den norske Nationalsang”, jf. BA. 14.07 og 26.09.1832. [C.F.G.B.: Christian Frederik Gottfried Bohr? Bohr døde i september 1832.]

Sangrepertoar

Sangerne holdt seg for det meste til samtidens populære operarepertoar. Comoglio fremførte arier av bl.a. Cimarosa, Martini (1741–1816), Mozart, Paisiello (1740–1816), Sarti og Anfossi (1727–97), dessuten flere arier uten komponistangivelse, som regel tre ved hver konsert. I tillegg sang han duetter med Paulson, vanligvis to hver gang, av de samme komponistene (unntatt Sarti) og Haydn.

Madame Amatis program ble som nevnt ikke annonsert. Madame Ferrari derimot sang en arie av Mozart ved hver av de to siste konsertene, dessuten en arie med harpe- og fløyteakkompagnement av ukjent komponist. Cettis repertoar var et helt annet: arier av Rossini og Du Puy, dessuten italienske og danske “romanser” til gitarakkompagnement. De siste må ha vært enklere sanger. Cetti kan ha vært den første som sang Rossini i Bergen, samme år som den første rossinifremførelsen i det harmoniske selskap (20. mars 1824). Bürows to konserter inneholdt henholdsvis tre og to sangsoli: arie med kor av Tritto (1733–1824), og to arietter, hvorav én med orkester og én med gitar. Disse var muligens av Bürow selv. I tillegg kom en arie av Rossini og tysk andante og polonese med gitarakkompagnement av Keller.

Ved Herz og Hubers to konserter ga annonsene mer presise opplysninger enn vanlig. Både operatittel og komponist ble angitt. Spredningen av sjangre var svært stor. De sang duetter fra *Elisa* av Mercadante (1795–1870), *Barberen av Sevilla* og *Tancred* av Rossini, og *Den stumme fra Portici* av Auber, dessuten en komisk scene fra *Syngemesteren (Der Schauspieldirektor)* av Mozart. Konsertene inneholdt også sanger med nasjonalt tilsnitt: Jegersang for to mannsstemmer (med gitarakkomp.) av Gläser og tyrolsk alpesang med jodling av Kiesel.¹⁴¹ Det mest interessante var tyske lieder av Schubert (1797–1828, *Vandrereren*) og Beethoven (*Adelaide*). Antagelig var dette første gang det kunstmusikalske liedrepertoaret ble fremført ved offentlige konserter i Bergen, og dette var tidlig også i nordisk sammenheng. Da Herz og Huber presenterte lieder ved en konsert i Stockholm i januar 1831, var dette unikt, og forekom neste gang først i 1840-årene.¹⁴² Lieder ble ingen tradisjon i konsertlivet generelt før mange år senere. For øvrig akkompagnerte de fleste mannlige sangere seg selv på gitar, både Cetti, Bürow, Herz og Huber.

Orkestermusikk

Fra århundreskiftet og til ca. 1810 var symfonier de vanligste orkesternummerne. Paulsons konserter omkring århundreskiftet ble innledet og avsluttet med symfonier av Mozart (“Stor

141. Hverken Keller, Gläser eller Kiesel har jeg funnet opplysninger om i oppslagsverkene.

142. Oppgitt muntlig av Leif Jonsson. Herz og Hubers konsert var avertert i *Stockholms Dagblad* 18.01.1831.

Simphonie”), Masenao,¹⁴³ Gyrowetz, Haydn (bl.a. Avskjedssymfonien) og Pleyel. To av Comoglios tre konserter hadde symfonier av Mozart (“Stor”), Haydn og Wranitzky. Begge Frilings konserter ble innledet med en symfoni, likeledes Ferraris to første, den ene nok en gang med “Stor Simphonie” av Mozart. Gjentakelse av orkesterverk var kanskje ikke uvanlig.

Ferraris tredje konsert i februar 1811 ble innledet med ouverture av Cherubini. Fra da av var ouverturen det normale innledningsnummer. Wetterstrands, Thranes, Lindemans, Skramstads, Lundholms og fem av Lemmings konserter ble innledet med ouverturer av bl.a. Paer, Romberg, Gluck (1714–87, *Alceste*), Méhul og Mozart. To av Lemmings ble innledet med en symfoni, hvorav én av Mozart. Ved den ene sto *Natten* av Falbe på programmet. Cettis og Bürows ene konsert hadde innledende ouverture, likeledes fire av Holms seks, deriblant muligens to av ham selv, dessuten ouverturen til *Jegerbruden* av Weber. Den ene av van Booms to konserter ble innledet med en symfoni, den andre med en ouverture. Herz og Huber innledet hver avdeling med ouverture. Pettolettis andre konsert hadde ikke noe orkesterverk i det hele tatt. Den ble for øvrig kalt “musicalske Soirée”.¹⁴⁴ Ingen av de Flors tre konserter hadde egne orkesterverk, mens alle Braases ble innledet av en ouverture.

Ouverturen ble altså den normale orkesterinnledning fra 1811 av. Symfonier forekom unntaksvis midt i 1820-årene, dessuten fantes en liten tendens til noe mindre bruk av innledende orkesterstykker og orkesterverk i det hele tatt rundt 1830, og flere konserter på denne tiden hadde program med noe lettere preg.

Samarbeid med andre musikere

De omreisende virtuosene samarbeidet ikke bare med det lokale orkester, men ofte også med andre musikere, enten lokale profesjonelle, amatører eller andre reisende. Det siste var sjelden aktuelt før mot slutten av 1820-årene. Samarbeidet kunne ta ulike former, fra selvstendige instrumentale eller vokale innslag av andre musikere til samspill/samsang.

Mange konserter inneholdt instrumentale soli med andre utøvere. Et eksempel er sangeren Bürows første konsert i 1825, hvor Lundholm spilte en aria av Baillot mens Bürow og “en Musikelskerinde” sang en duett av Rossini, og to “Dilletanter” fremførte en duett for to fioliner.¹⁴⁵ Et annet eksempel er van Boom, som samarbeidet med fiolinisten og komponisten Franz Berwald. Sammen fremførte de tema med variasjoner, antagelig av Berwald. I tillegg ble Berwalds “Flagsang for Constitutionen” sunget av en amatør. Ved en av sine siste konserter i

143. Masenao kan ha vært fiolinisten og komponisten L. Massonneau (1766–1848) som skrev flere symfonier, jf. Eitner 1959, bind 6, s. 374/365.

144. Første del av annonsen for den tredje konserten er uleselig på mikrofilm.

145. De to diletantene kan ha vært Ole Bull og Wilhelm Frost.

Bergen spilte Lundholm dessuten en dobbelkonsert sammen med Berwald som også kan ha vært skrevet av ham.¹⁴⁶

Holm var spesiell ved at han brukte kor ved tre konserter. Også Pannys konsert adskilte seg fra andre på flere måter. Bortsett fra en innledende orkesterouverture innholdt den utelukkende vokale innslag, de fleste med kor, men også en solo og en tersett, og antagelig bare egne verker.¹⁴⁷ Pettolettibrødrenes konserter var svært varierte, særlig den tredje, og innebar samarbeid både med lokale instrumentalist- og sangamatører, med Schediwy og med en annen reisende musiker. Også de Flors konserter hadde mange medvirkende, spesielt de to siste.

Oppsummering omreisende utøvere

Alt i alt tyder avisannonseene på at det ble gitt svært få offentlige konserter av reisende musikere mellom 1801 og 1817: bare syv de første ni årene av tre forskjellige utøvere, og fire i 1810–12 av to utøvere. Fra 1818 økte konsertene i antall, først én til to hvert år, men fra 1823 flere, og de ble fordelt på flere musikere. Kun ett år manglet de helt (1829). Økende aktivitet var trolig ikke noe særnorsk fenomen, men hadde sannsynligvis sammenheng med større turnévirkosomhet for musikere generelt. Faste musikerstillinger i Europa var redusert som følge av økonomiske og strukturelle endringer etter napoleonskrigene, og flere utøvere var blitt henvist til å konkurrere på et fritt marked. Før 1812 dominerte utenlandske virtuoser fullstendig. Norske utøvere begynte for alvor å gjøre seg gjeldende fra ca.1820. Flere av disse hadde bakgrunn fra amatørmusikkmiljøene i de største byene (Bergen, Trondheim og Christiania).

Det samlede antall omreisende virtuoser basert på avisannonser fra 1801 til 1832 var 27, derav tre kvinner. Fire var norske. Ingen av disse var kvinner. Holms hustru medvirket dessuten som sanger og hornist, men konserterte ikke på egen hånd. Samtlige kvinner var sangere, men to av dem spilte i tillegg henholdsvis piano og harpe, som begge ble regnet for å være “kvinnelige” instrumenter. De norske musikerne var pianister eller fiolinister. Nesten ingen av dem konserterte på mer enn ett instrument, slik flere av de utenlandske gjorde. Lemming var den mest allsidige. Han var gitarist og fiolinist, men spilte også bratsj, cello, harpe, piano og glassharmonika. Cetti, von Bürow, Herz og Huber sang og spilte gitar, Ferrario spilte mandolin og gitar, som riktignok var instrumenter med nær beslektet teknikk, og Joachim Pettoletti var fiolinist og gitarist. Ca. halvparten var likevel utøvere på ett instrument. Foruten de norske musikerne hørte Comoglio, Friling, Schwenche, Lundholm, van Boom, Schlossbauer, Ber-

146. Berwald hadde skrevet en dobbelkonsert i E-dur (1817), jf. Grimley, 24.01.2003. Lundholm, som var svensk, kan godt ha kjent til denne og hatt den på sitt repertoar.

147. *Reise til Fiskeriet* (kor), tersett for sopran, tenor og bass, *Alpesange* (kor), *Bordscene ved Fiskeriet* (mannskor), sopransolo, *Vikingebalk*. Jf. BA. 05.05.1832.

wald, Panny, Pierre Pettoletti og Braase til denne gruppen. Det skjedde altså en tiltagende spesialisering sammenlignet med tiden før og omkring århundreskiftet. Dette var et typisk tegn i tiden, og kanskje en nødvendig konsekvens av dyrkingen av det virtuose i et internasjonalt konsertliv dominert av en liberalistisk ideologi hvor den frie konkurransen sto i sentrum.

De fleste av dem som besøkte Bergen hørte knapt til tidens største stjerner og ble sannsynligvis ikke engasjert i de aller største byene i utlandet. Av den grunn fant de kanskje Norden, Norge og Bergen som passende reisemål, skjønt Stockholm, København og St. Petersburg som ofte inngikk i reiseruten, var store byer med godt utviklede og attraktive kunstmusikalske miljøer. De reisende virtuosene må ha gitt viktige impulser til et lokalt musikkliv med få profesjonelle musikere, hvor offentlige konserter for allmennheten fremdeles var mangelvare.

Når det gjelder repertoaret, forekom de fleste komponister kun én eller noen få ganger hele perioden sett under ett. Dette indikerer enda mindre grad av historisering av repertoaret enn ved konserter gitt av byens egne musikere. Enkelte komponister ble imidlertid gjentatt flere ganger. De mest spilte var Lemming (25 g.), Mozart (18 evt. 19 g., fra 1799 til 1830), Rossini (8 g., fra 1824), Haydn (7 g, før 1813) og Mayseder (7 g, fra 1827). Diverse pianokomposisjoner av Ries (6 g.) ble spilt av Skramstad og van Boom mellom 1822 og 1827. Også Schlosbauer favoriserte få komponister (Mayseder og Maurer). Andre komponister som ble fremført 4 ganger eller mer var Holm (6 g., 1826–27), Pettoletti (6 g., 1832), Paer (5 g., 1819–22), Paisiello (5 g., 1801/02 og 1820), Wranitzky, Kreutzer, Baillot, Rode, Auber, Weber, og Panny (1832). De fleste var sentrale samtidskomponister og er allerede omtalt tidligere. Mange av utøverne (ingen av sangerne) hadde egne komposisjoner på programmet. Hvor mye de ble spilt var dermed avhengig av hvor mange konserter de ga (jf. Lemming). Kammermusikkverk for tre eller flere utøvere og sonater forekom kun helt unntakvis: f.eks. kvartett av Wranitzky i 1800 (Paulson), firhendig sonate i 1805 (Friling), trio og kvartett med harpe i 1810 (Ferrari), kvintett med obligat fiolin i 1820 (Lundholm), og fløytekvartett i 1824 (Lemming). Solokonserter, arier (duetter o.l.) og virtuose soli dominerte. Mozart sto i en særstilling. Han ble fremført i hele perioden, hvilket indikerer en helt spesiell status. Haydn forekom ikke etter 1812, og Beethoven kun én gang, ved sangerne Herz og Hubers konsert i 1830. De to kom fra Wien og fremførte naturlig nok sine egne komponister (Beethoven og Schubert). Særlig mot slutten av perioden ser mye av det virtuose repertoaret ut til å ha hatt et lettere preg enn ved konserter gitt av andre utøvere. Nasjonalt preget musikk forekom i liten grad, bortsett fra at enkelte komponister før og omkring 1830 generelt var influert av samtidens nasjonalromantiske ideologi. Panny var en karakteristisk representant for denne gruppen.

Sammenfatning

Ser vi hele perioden og ulike kategorier arrangører under ett ble det harmoniske selskaps konserter færre omkring 1830 og redusert ytterligere utover i 1830-årene, mens antall tilfeldige konserter gitt av omreisende virtuoser økte betraktelig fra 1823. Når det gjelder byens egne musikere, mangler konsertannonser for Lundholm, dessuten for Schediwy og Schlossbauer etter 1829. Om dette var uttrykk for redusert aktivitet sammenlignet med tidligere, er umulig å avgjøre, fordi det nesten ikke er bevart konsertplakater. De offentlige konsertene var likevel bare et supplement til *Harmoniens*. Det virker som om arrangørene av offentlige benefisekonserter var mer markedsorientert og moderne når det gjaldt repertoaret enn det harmoniske selskap, og kanskje særlig i siste del av perioden ser de reisende musikers konserter ut til å ha vært preget av musikk av en noe lettere og mer populær karakter enn før.

Programmene gjennomgikk imidlertid betydelige endringer for alle tre arrangørgrupper. Dette gjaldt både sjangre og komponister. I den grad det er mulig å fastslå noen form for kanonisering av repertoar, synes dette i større grad å ha skjedd i tilknytning til det harmoniske selskaps lukkede konserter enn til de offentlige konsertene arrangert av byens egne og omreisende musikere. Ved *Harmoniens* konserter var Haydn, Mozart og Beethoven i særklasse de mest spilte komponistene, men bare noen få enkeltverk identifiseres, og mer på grunnlag av tilfeldigheter enn bevisst angivelse av verk.¹⁴⁸ Mozart var imidlertid også den mest spilte ved offentlige konserter gitt av byens musikere, foran Pleyel og Haydn. Ser vi bort fra en av de omreisende virtuosenes egne komposisjoner (Lemming), var han den mest populære også ved deres konserter, klart foran Haydn, Rossini og Mayseder som var de neste på listen. Haydn ble som tidligere nevnt ikke fremført av denne gruppen etter 1812, Rossini ikke før 1824 og Mayseder ikke før 1827, mens Mozart var mye mer jevnt fordelt. Med unntak nettopp av Mozart synes de reisende musikerne i større grad enn andre konsertgivere å ha holdt seg konsekvent til samtidsmusikken, og det virtuose ble i økende grad en viktig faktor. Flere komponister som er blitt kanonisert i ettertid ble for øvrig introdusert i Bergen i 1820-årene, bl.a. Weber, Rossini og Schubert (1830). På denne tiden hørte de til samtidsrepertoaret. Schubert forekom kun den ene gangen og var på denne tiden knapt kjent utenfor Wien.

Jeg har prøvd å undersøke om og i hvilken grad komposisjoner ble gjentatt ved det harmoniske selskaps konserter, men det er svært vanskelig å si noe bestemt om dette, ikke minst fordi verkangivelser stort sett mangler, og ikke sjelden også komponistangivelser. Det finnes mange

148. F.eks. Haydns militærsymfoni, flere operaouverturer av Mozart og Beethoven, Mozarts klarinettkonsert og sekstetten fra *Don Juan*.

eksempler på annonser med gjentakelse av samme komponist og sjanger, enten ved to etterfølgende konserter, eller med litt lenger mellomrom. Om det gjaldt samme verk, fremgår imidlertid ikke. Av og til, og særlig i forbindelse med ouverturer, dreide det seg definitivt om samme verk.¹⁴⁹ Dette gjør det nærliggende å anta at repetisjoner ikke var uvanlig også når enkeltverk ikke ble spesifisert i annonsene. Slike tilfeller finnes det adskillige av spredt utover hele perioden fra 1813 til 1833. Spørsmålet er om gjentakelser kan ha hatt med teknisk vanskelighetsgrad å gjøre. Siden prøvene var få, ville samme verk ved flere konserter bidra til større perfektionering. Også kammermusikkverk ble gjentatt. Kanskje er det mulig å se tegn til en gryende estetisk nyorientering i slutten av perioden. Flere tilfeller av forholdsvis fullstendige verkangivelser vitner om en større fokusering på enkeltverket og ikke bare på komponist og sjanger. Tanken om det enkelte verks åndelige autonomi som bl.a. ga seg utslag i romantikkens originalitetsetetikk var et viktig aspekt ved tidens kunstteori og harmoniserte med den økonomiske og politiske liberalismens filosofi som var rådende i samfunnet generelt.¹⁵⁰

Hvilken rolle enkeltpersoner spilte ved fastsettelse av repertoaret er langt på vei dokumentert i det foregående. Både kjennere (orkesteranførere, stadsmusikanten, omreisende musikere) og liebhavere (harmonistene) hadde store påvirkningsmuligheter, hver på sine områder. Bohrs veldedighetskonserter adskiller seg på flere måter, både fra harmonistenes konserter slik vi kjenner dem fra 1812, og fra Paulsons og Perschys samtidige benefisekonserter. Hos Bohr begynte ouverturen for alvor å overta for symfonien som innledningsnummer. Dette ble et fremtredende trekk ved senere offentlige konserter. Bohrs konserter inneholdt dessuten en langt større andel av teknisk og musikalsk krevende kammermusikkverk enn offentlige konserter gitt av andre enkeltmusikere. Dessuten hadde hans konserter forholdsvis mye kor, noe som heller ikke var vanlig, hverken ved *Harmoniens* konserter (unntatt de kongelige fødselsdager, og i tiden omkring 1830) eller ved andre konserter. Holms konserter i midten av 1820-årene hadde også mer kor enn normalt ved offentlige konserter. Når det gjaldt kor og vokalmusikk for øvrig, var Panny et unntak og satte i så måte et sterkt personlig preg på *Harmoniens* programmer den ene sesongen han ledet orkestret.

Kanskje var Bohr som organist og akademiker den typen lærd musiker Weber refererer til når det gjaldt å inkorporere sonater og kammermusikk og det han kaller seriøs musikk i offentlige benefisekonserter, noe som heller ikke var vanlig internasjonalt (se s. 458). Det kan virke

149. F.eks. ouverture til *Romeo et Juliette* av Steibelt, spilt 2. og 16. mars 1813, ouverture til *Ferdinand Cortes* av Spontini, spilt 23. mars og 13. april 1819 og ouverturen til *Fidelio* av Beethoven, spilt 13. desember 1831 og 26. januar 1832.

150. Jf. Hauser 1972, s. 115.

som om Bohr hadde større frihet til å sette sammen programmene etter egne preferanser ved de konsertene han arrangerte selv, mens tilsvarende i det harmoniske selskap i sterkere grad var underlagt tradisjon og konvensjoner. For enkelte konserter kan også formålet (veldigheit) tenkes å ha hatt en viss betydning, at tanken var å gjøre dem attraktive for et større publikum (f.eks. pasjonskonserten og de som inneholdt hans egen programmusikk). Ved det harmoniske selskaps veldigheitskonserter i 1820-årene synes formålet å ha hatt minimal innvirkning på programutformingen.

Strykekvartetter og annen kammermusikk var svært vanlig ved *Harmoniens* interne konserter, men strykekvartetter ble bare sjelden fremført ved offentlige konserter. Kammermusikk med kombinasjon av strykere og blåseinstrument eller klaver var mer vanlig. Dette taler muligens for at strykekvartetter kan ha vært oppfattet som et forholdsvis privat anliggende, noe som ikke motsies av de forholdsvis få fremførelsene ved offentlige konserter. Strykekvartetter (og annen kammermusikk) ble alltid fremført ved konserter med heterogene program, uansett arrangør. De utgjorde ett av flere “obligate” innslag i konserter med varierende besetninger og sjangre. De offentlige kvartettaftener Schuppanzigh og Baillot startet i henholdsvis Wien og Paris i 1804 og 1814 hadde derimot homogene program som kun besto av kammermusikk. De var således ganske forskjellige fra de få tilfeller av offentlige kvartettfremførelser som fant sted i Bergen frem til ca. 1830.

Den økende vektleggingen av virtuose solostykker og ulike kombinasjoner med klaver utover i 1820- og begynnelsen av 1830-årene var i tråd med den internasjonale utviklingen og de virtuose fiolinisters og pianisters plass i det offentlige konsertlivet generelt. Deres dominerende posisjon førte også til en stor mengde virtuose komposisjoner til eget bruk, mens det f.eks. knapt eksisterte profesjonelle turnerende strykekvartetter på denne tiden.¹⁵¹

Det kan ikke være tvil om at ulike sjangre har hatt forskjellig status på ulike steder og i ulike sosiale fremføringssituasjoner, og at dette endret seg over tid. Eksempelvis var symfonien rundt 1800 vanlig som åpnings- og avslutningsnummer – en plassering som ifølge Weber var vanlig i europeisk konsertliv i store deler av 1800-tallet.¹⁵² Symfonien kalte til oppmerksomhet når publikum ankom og/eller signaliserte når konsertsalen kunne forlates. Sjangren hadde dermed ikke den samme opphøyde autonome status som den fikk senere, noe som også viste seg ved at symfonier og andre flersatsige verk vanligvis heller ikke ble fremført som en enhet. Weber er av den oppfatning at det ved midten av 1800-tallet allerede eksisterte et sjanger-

151. Griffiths 1983, s. 92 og 113.

152. Weber 1999, s. 348/349.

hierarki, hvor strykekvartetten med Beethovens kvartetter i fokus representerte høydepunktet. Deretter kom symfonien, solokonserten, ouverturen og suiten, og lenger nede mer populære sjangre som valser, sentimentale sanger, marsjer etc., dvs. sjangre som var marginale i forhold til den historiske “klassiske” tradisjonen.¹⁵³ I Bergen var ikke dette hierarkiet fullt utviklet i begynnelsen av 1830-årene, selv om det anes i forskjellene mellom *Harmoniens* og særlig de reisende musikers konserter.

Konsertprogrammene i Bergen inneholdt så å si ikke norskpreget musikk, men enkelte komponister, først og fremst Panny, Bernhard Romberg og Schediwy, var influert av av samtidens nasjonalromatiske ideologi og skrev musikk basert på folkelige melodier som ble fremført i Bergen. Av disse tre var det kun Panny og Schediwy som oppholdt seg i Norge. Det mest “norsk-nasjonale” som ble fremført var Schwenches pianokonsert over tre norske sanger og Thranes *Fjeldeventyret*. Det fantes for øvrig ingen offentlig diskusjon om nasjonal musikk i Bergen omkring 1830 slik tilfellet var i Christiania.

Både *Harmoniens*, og i enda større grad tilfeldige offentlige konserter, hadde i hele perioden en heterogen programsammensetning. Weber kaller den “miscellaneous”, dvs. en blanding av ulike instrumentale og vokale sjangre og besetninger.¹⁵⁴ Spesialiserte konserter med homogene program (orkesterkonserter, kammerkonserter, orgelkonserter, korkonserter, recitals) forekom ikke. På dette som på flere andre områder lå Bergen tilbake sammenlignet med utviklingen internasjonalt. Byen var liten i forhold til de største byene på kontinentet, og ressursene var begrenset, både økonomisk og personalmessig. Antallet dyktige profesjonelle musikere var for få til et spesialisert konsertliv. Derimot når det gjaldt repertoar, ser det ut til at byen med visse unntak (bl.a. Beethovens kammermusikk) fulgte den generelle internasjonale utviklingen, noe ikke minst de omreisende musikerne bidro til.

Offentlig musikkritikk forekom kun unntaksvis. Trolig hadde dette flere årsaker. For det første var Adresseavisen først og fremst et meldingsblad og i liten grad et organ for offentlig debatt og meningsutveksling, men dette endret seg noe utover på 1800-tallet. For det andre var Bergen en forholdsvis liten by i sammenlignet med storbyene i Europa. I hele perioden, og fremdeles så sent som omkring 1830, fantes det knapt miljøer for en egentlig musikkritikk utenom de aller største byene. Sammenligning med teatret viser at den offentlige teaterkritikken i Bergen oppsto samtidig med at dramatiske forestillinger ble profesjonalisert og offentlige forestillinger ble det normale. Kritikkk ble ansett nødvendig for å veilede et ukyndig anonymt

153. Ibid., s. 354.

154. Jf. Weber. E-post 29.01.2004.

publikum. Situasjonen i konsertlivet var ikke den samme. Med unntak av de meget få konserter som ble gitt offentlig til inntekt for veldedighet var *Harmoniens* konserter fremdeles lukkede arrangementer, og offentlige konserter var heller ikke gjennomprofesjonalisert. Alle kjennere – både reisende virtuoser og byens egne musikere – var avhengige av Liebhabernes medvirkning, og det fantes fremdeles omkring 1830 en sterk motvilje mot offentlig vurdering av amatører.

Konsertlivet i Bergen de tre første tiår av 1800-tallet viser at det drøydde lenge før byen hadde en fullt utviklet moderne borgerlig offentlighet på musikkens område. Omkring 1830 var *Harmoniens* konserter fremdeles forbeholdt et sosialt avgrenset publikum, men tilbudet til allmennheten var blitt større enn før. Den avgjørende endringen synes å ha skjedd i 1823, da offentlige konserter gitt av reisende musikere for alvor begynte å vokse i antall. Men økningen av slike konserter må også ha betydd større press på *Harmoniens* amatører. Om veksten av de tilfeldige offentlige konsertene fortsatte utover i 1830-årene, og om de eventuelt kan ha vært medvirkende årsak til at selskapets egne konserter brøt sammen, slik dilettantteatret i siste del av tyveårene fikk ødeleggende konkurranse av sine egne benefiseforestillinger, er ikke mulig å si med sikkerhet, fordi konsertlivet etter 1832/33 ikke er undersøkt, men dette er et forhold som burde analyseres nærmere.

12. KONKLUSJONER

Innledning

Det aller meste av kulturelle og musikalske endringer i det bergenske musikkliv i annen halvdel av 1700- og tidlig 1800-tall skjedde i form av påvirkning fra utlandet, men tilpasset lokale forhold. Det gjaldt både personer, institusjoner og idéer, jf. de fremmede musikerne, det harmoniske og dramatiske selskaps virksomhet, utviklingen av konsertlivet, koblingen mellom offentlige konserter/teaterforestillinger og veldedighet, og utformingen av konsertprogrammene, for bare å nevne noen punkter.

Enkelte impulser ble imidlertid avvist, eller møtte betydelig motstand. Boalths omfattende planer om et akademi hørte til disse. Spredningen på ulike kunstarter og ferdigheter – og ikke minst de mange pedagogiske forslagene – ble for ambisiøst. *Tanker om Musiken* (1776) var moderne i sitt syn på følsomhetsestetikken, men gammeldags i sitt syn på vokalmusikkens forrang. Denne oppfatningen om vokalmusikken ble imidlertid delt av flere, jf. stiftprost Mossins kritikk av organist Mund i 1791 (se kap. 3, sitat s. 106).

Forfatteren av *Tanker om Musiken* var i tillegg motstander av den moderne symfoniske instrumentalmusikken og mente seg dessuten like berettiget som selskapets ledelse til å ha en mening om musikk. Troen på egen vurdering – at den estetiske legmannsbedømmelsen var minst like verdifull som ekspertenes dom – var imidlertid et moderne trekk, slik også biskop Bruns vurdering i musikkspørsmål var et eksempel på (jf. kap. 6, s. 238). Fastings oppfatning av stadsmusikant Bonny og kirkemusikken kan også betraktes som uttrykk for at den opplyste musikalske liebhaver var minst like kompetent som den profesjonelle kjenner. Denne holdningen var også et produkt av det estetiske paradigmeskiftet som fant sted i annen halvdel av 1700-tallet, fra kunst som håndverk til kunst som autonomt estetisk objekt. Endringen falt sammen med omleggingen av det økonomiske systemet under eneveldet, fra merkantilisme og et gjennomregulert håndverksbasert næringsliv basert på privilegier, til en begynnende liberalisme med økonomisk frihandel og konkurranse. De samfunnsmessige og estetiske endringene fikk mer eller mindre omfattende konsekvenser for de tradisjonelle musikerembetene i Bergen (stadsmusikant, organist og kantor), som alle hadde sitt utspring i den tradisjonelle håndverksideologien. Liebhaverinstitusjonene derimot (det harmoniske og det dramatiske selskap) var resultat av tidens nye estetiske strømninger, som igjen var nært forbundet med de økonomiske og politiske omveltningene i Europa på 1700-tallet.

Stadsmusikantembetet

For stadsmusikantembetet er endringene synlig på flere måter, og de ble tydeligere utover på 1800-tallet. En viktig omlegging var innskrenkningen til én mestermusikant i 1759. Tidspunktet var tilfeldig (Gudenschwagers død), men ikke *at* det skjedde. Bonny hadde arbeidet målbevisst for å oppnå enerett på embetet og vunnet gehør både hos lokale myndigheter og hos danske kanselli i København. Av de tre stadsmusikantene i annen halvdel av 1700-tallet (Gudenschwager, Bonny og Rødder) hørte de to første helt klart til den gamle håndverkertradisjonen. Begge var antagelig allsidige generalister med den instrumentmessige bredde som var nødvendig for å kunne betjene de ulike musikalske oppgavene i bysamfunnet, fra det representative offentlige, til tårnblåsing, kirkemusikk ved høytidene og musikk ved privat selskapeleg samvær og dans. Fastings kritikk av Bonny skyldtes kanskje ikke bare at han var en dårlig musiker, men like mye at han representerte det gamle håndverksidealet, mens Fasting betraktet musikken som selvstendig kunst. Rødder, som var av gammel stadsmusikantslekt, tilhørte også den tradisjonelle musikertypen, men var likevel mer av en moderne overgangsskikkelse. Det hadde muligens også sammenheng med at han i motsetning til Bonny først og fremst var fiolinist, og at han dermed var mer tilpasningsdyktig i forhold til nyere estetiske og musikalske idealer. Mens Bonny og Gudenschwager sannsynligvis hadde utdanning som svenner, startet Rødders karriere i Bergen som assisterende konsertmester i det harmoniske selskaps orkester. Han var dermed ikke svenn i Bergen før han ble stadsmusikant. Engasjementet i det harmoniske selskap (og det dramatiske) ble en viktig del av levebrødet ved siden av stadsmusikantembetet, mye viktigere enn for Bonny. Han konserterte også på egne vegne i samarbeid med harmonistene. Dermed virket han både innenfor den tradisjonelle håndverksideologi og en mer moderne kunstmusikalsk ideologi.

Etter århundreskiftet endret både embetet og rekrutteringen karakter. Ikke bare ble privilegiet innskrenket, men karakteristisk for innholdet i stillingen var en større grad av spesialisering (et moderne trekk) omkring dansemusikken og mindre vekt på representative og kirke-musikalske oppgaver. Som dansemusiker forble stadsmusikanten likevel en håndverksmusiker så lenge embetet besto. Rekrutteringen av de to musikantene på 1800-tallet – Perschy og Schlossbauer – viser begge interessante trekk. Det er tvilsomt om noen av dem hadde den tradisjonelle svenneutdanningen. Perschy ble “tvangsplassert” ved hjelp av reskriptet av 1780 som ga kongen anledning til å ansette overflødige musikere fra hoffet i København. Han hadde trolig den nødvendige bredde og allsidighet som hørte håndverksidealet til og behersket bl.a. pauker, horn og kontrabass. Schlossbauer derimot var først og fremst omreisende fiolinvirtuos.

Han kom til Bergen som en moderne utøver av samtidens virtuose fiolinrepertoar. Stadsmusikantembetet ble for ham bare én av flere inntektskilder, og kanskje ikke engang den viktigste.

Det kan ikke være tvil om at embetet ble undergravet utover på 1800-tallet. Dette hadde ikke bare med nye estetiske forutsetninger å gjøre, men vel så mye med økonomiske endringer som ikke bare gjaldt musikklivet, men samfunnet som helhet. Et privilegert næringsliv ble etter hvert en anakronisme. Opphevelsen av stadsmusikantens monopol i landområdene i år 1800 var et viktig element i denne utviklingen, gradvis oppløsning av selve utdannings- og opplæringsystemet med svenner og læregutter et annet, samtidig som de tidligere tette båndene mellom mestermusikanten og hans underordnede ble svekket. Parallelt skjedde en økende konkurranse, ikke bare fra “fuskere”, men også fra militærmusikere, som i visse sammenhenger hadde hatt anledning til å arbeide innenfor stadsmusikantens privilegerte områder i lang tid. Da embetet ble avviklet i Bergen i 1848, hadde det for lengst utspilt sin rolle.

Hvis en sammenligner med forholdene i Danmark inntil ca. 1800 (Koudal 2000), er det mange felles trekk. Dermed kan stadsmusikantene i Bergen kulturelt sett også sies å tilhøre østersjøområdet, selv om de geografisk befant seg i ytterkanten av dette. Bergen hadde imidlertid hatt langvarige forretningsforbindelser, med Nord-Tyskland, og mange innflyttere kom derfra. En forskjell sammenlignet med Danmark er at de bergenske musikantsvenner eide sine egne instrumenter. På dette punktet ser de ut til å ha hatt en noe mer selvstendig posisjon enn sine danske kolleger.

Organist- og kantorembetet

Organist- og kantorembetet ble ikke på samme måte som stadsmusikantembetet utsatt for press og konkurranse, noe som i stor grad hadde sammenheng med at organistene gjennom hele perioden fra midt på 1700-tallet til langt inn på 1800-tallet fungerte innenfor en musikalsk tradisjon hvor det gamle håndverksidealet ble opprettholdt. De var først og fremst bruksmusikere, ikke kunstnere. En viktig forskjell sammenlignet med stadsmusikanten var at organisten i utgangspunktet ikke var generalist, men spesialist på orgel, selv om han vanligvis behersket flere instrumenter i tillegg, både tasteinstrumenter og andre. Som kirkemusiker var han formelt underlagt presten, men enkelte (jf. Mund) forsøkte å hevde seg som musiker på tross av kirkens autoritet. Siden biskopen så seg nødt til å informere prestene om hvorledes organistene skulle forholde seg og bl.a. avstå fra “unyttige” preludier og ukjente koralmelodier, kan denne profesjonsstriden ha vært et vanlig problem som angikk flere enn én enkelt organist.

Organistembetene var deltidstillinger, og organistene ble forventet å skulle supplere sine inntekter med musikkundervisning. Dette skjedde i en tid da amatørmusiseringen hadde et

voldsomt oppsving i hele Europa som ledd i borgerskapetets kulturelle dannelse. De bergenske organister bidro dermed til fremveksten av musikalsk kompetente Liebhabere i byen.

Kantor ble i første rekke betraktet som sanglærer, og ikke som musiker. På grunn av reformer i skoleverket på 1700-tallet gjennomgikk embetet store endringer. Undervisningsreformene var ledd i en større moderniseringsprosess som gjennomsyret hele samfunnet, og som musikklivet og oppfatninger om kunst og musikk var en del av. Omleggingen av latin-skolene fra presteforberedende til allmenndannende skoler førte til reduksjon av elevenes korsang. Resultatet var dårligere kvalitet på kirkemusikken, fordi latinskoleelevene utgjorde kirkenes kor. Flere av kantorene i Bergen (Diderich Warncke og Benjamin Ohle) underviste ikke bare i korsang, men ga også individuell instrumentalundervisning til utvalgte elever for å styrke kirkemusikken ved høytidene. Det er ikke mulig å dokumentere resultater av disse bestrebelsene. På slutten av sin embetstid var Warncke syk og svekket, og Ohle døde etter bare fire år i embetet. Jeg har ikke funnet kilder som viser om Johan Joachim Warncke fortsatte denne undervisningen etter Ohles død, men det er godt mulig. J.J. Warncke fikk for øvrig et dårlig ettermæle som kantor gjennom Fastings flengende kritikk av kirkemusikken i 1789 – en kritikk som kanskje heller ikke for ham var helt rettferdig, fordi den var basert på en mer moderne estetisk oppfatning enn Warncke representerte.

Etter århundreskiftet ble kirkenes korsang overført til fattigskolenes elever. Dette bidro til ytterligere forfall for kirkesangen, men hverken Warncke eller hans etterfølger Bøschén synes å ha bestrebet seg på å bedre forholdene, selv om de hadde et overordnet tilsynsansvar. Først med Bohr ble embetet besatt av en person som virkelig interesserte seg for kirkesangen. Gjennom sitt arbeid med reformer av skolevesenet i Bergen hadde han bidratt til forbedring også før han overtok embetet. Da han selv ble kantor, prøvde han ikke bare å gjøre det best mulige ut av de eksisterende vilkår ved selv å være den som sto for undervisningen, men han gikk også aktivt til verks for å bedre katedralskoleelevenes sangundervisning. I tillegg gjorde han en banebrytende innsats for skolegang til barn av fattige foreldre og for sangundervisning i allmueskolene generelt, med salmodikon som pedagogisk hjelpeinstrument. Bohr var en foregangsskikkelse i norsk musikkundervisning på dette området, som først og fremst Roverud har fått æren for hittil.

Innen barokkens estetikk skulle kirkesangen først og fremst bidra til å høyne kvaliteten i gudstjenesten, og spesielt i høytidene gi gudstjenesten et ekstra løft med kunstnerisk utformet musikk for kor og instrumentalister (figuralmusikk). På 1800-tallet hadde dette endret seg. Influert av pietistiske strømninger sto det enkelte menneskes religiøse dannelse i fokus. Bohrs

reformer må ses i lys av denne grunnholdningen, som fikk betydning for hvorledes embetet som kantor ble utøvd. Bohr var en dyktig kirkemusiker og en fremsynt pedagog, og han var en typisk talsmann for holdninger som var representative i tiden.

Stadsmusikantene

Samtlige embetsinnehavere fra 1750 til 1848 var fremmede. Alle unntatt én (Rødder) var utlendinger, og disse var trolig tyskere. Kun Rødders slektsbakgrunn er kjent. Han stammet fra en stadsmusikantfamilie, noe andre stadsmusikanter også kan ha gjort, men deres bakgrunn er ukjent. Alle stadsmusikanter i siste halvdel av 1700-tallet beholdt embetet til sin død, mens de to musikantene på 1800-tallet reiste fra byen etter ca. 20 år i tjenesten, antagelig på grunn av vanskelige økonomiske forhold. Fra 1815 til midten av 1820-årene var det nedgangstider for byens næringsliv, deretter ujevn oppgang avbrutt av flere dype kriser, og dette varte til utover i 1840-årene.

Gudenschwager og Bonny var trolig svenner da de ble utnevnt, mens det er uvisst om de øvrige hadde den tradisjonelle svenneutdanningen. Perschy og Schlossbauer hadde antagelig ikke det, kanskje heller ikke Rødder. Schediwy innehadde ikke embetet som stadsmusikant i Bergen i det hele tatt slik man tidligere har antatt, men fungerte en periode som vikar for Schlossbauer. Rødder representerte ingen start på fremtidig norsk rekruttering til embetet i Bergen. Tvert imot. Han var et unntak, og dette er interessant hvis vi sammenligner med organistene (se nedenfor). På den annen side kan den manglende norske rekrutteringen til embetet også skyldes tilfældigheter, fordi det dreide seg om svært få personer. Den tyske dominansen og den tradisjonelle rekrutteringen til embetet ville for øvrig ha blitt opprettholdt dersom magistraten hadde fått sin vilje gjennom ved ansettelsen av Rødders etterfølger i 1806. Pheiler var tysk, og han var Rødders svenn.

Stadsmusikantenes musikalske nivå må ha variert en god del. Gudenschwager har jeg ikke funnet noen uttalelser om, hverken av negativ eller positiv art. Bonny og Perschy later til å ha hatt dårlige eller moderate musikalske kvalifikasjoner, mens Rødder og særlig Schlossbauer ser ut til å ha vært dyktige. Utviklingen gikk generelt i retning av at musikantene spesialiserte seg på færre instrumenter og fikk et stadig høyere nivå, men Perschy, som ble utnevnt på en spesiell måte, var en allsidig generalist og representerte et brudd i denne utviklingen .

Det lille som kan dokumenteres om stadsmusikantenes svenner og læregutter tyder på at svenner gjerne var utlendinger, men at læreguttene ofte ble rekruttert lokalt. Dette ser ut til å ha vært vanlig praksis ikke bare på 1700-tallet, men også i Perschys tid. Schlossbauer derimot engasjerte flere av sine folk fra Tyskland. De norske musikerne var etter hans oppfatning ikke

gode nok, og de var kanskje heller ikke lenger svenner/læregutter i tradisjonell forstand, med samme avhengighetsforhold til mestermusikanten som tidligere.

Organistene og kantorene

Så å si samtlige bergenske organister i annen halvdel av 1700-tallet hadde utenlandsk opprinnelse. De fleste var tyske, noen var danske, og noen var født i Bergen, men av innvandrede tyske foreldre. Noen få (Bendsen og Häussel) reiste etter noen år, men de fleste ble værende resten av livet. Til tross for at alle embeter var deltidsstillinger, fikk de fleste organistene likevel tilstrekkelig utkomme til å kunne leve som musiker dersom de ga undervisning i tillegg, men yrket var ikke innbringende. Best stilt var de som kombinerte et organistembete med kantorembetet. For enkelte gikk yrket i arv i flere generasjoner. D. Warncke og Ohle hadde begge en sønn som ble organist, og Wernickes sønn (Israel Gottlieb Wernicke) ble en betydningsfull musiker i Danmark. Også Kønig var av organistslekt.

Familiebakgrunnen for de utenlandske organistene er ikke kjent. Det er derfor ikke mulig å vite om noen av dem stammet fra musikerslekter, men det er ikke usannsynlig. De fleste hadde trolig en solid kirkemusikalsk bakgrunn, særlig de tyske. Det tyske kontors sekretær og Mariakirkens kontakt med Lübeck og andre nordtyske byer ser ut til å ha vært avgjørende for rekrutteringen av dyktige organister i en bestemt periode omkring midten av 1700-tallet. Etter at det tyske kontor ble nedlagt og kirkens administrasjon kom på norske (dvs. bergenske) hender i 1771, ble den direkte forbindelsen brutt, men kontakten med Tyskland ble opprettholdt enda noen tid. Mariakirken hadde organister med tysk familiebakgrunn og nær tilknytning til kirken helt til 1820, muligens enda lenger (Madsen). To av disse var spesielle ved at de var rekruttert fra byens handelsborgerskap (Behrens og Böschen). Begge var i utgangspunktet amatører, men for Böschen ble organist- og kantorembetet levebrødet. Generelt var Mariakirken springbrett for stillinger i de andre kirkene i byen, unntatt for Bonny, Behrens, Perschy, Lassen og Madsen. De tre første og den siste hadde andre hovedyrker, mens Lassen døde etter bare kort tid i embetet.

Årsakene til at de utenlandske organistene søkte seg til Bergen omkring midten av 1700-tallet er det vanskelig å si noe sikkert om. Aktiv påvirkning fra det tyske kontors sekretær er nevnt. Han kunne friste med at kirkene på denne tiden hadde nye eller nyrestaurerte store instrumenter. Bergen var dessuten på denne tiden en relativt stor by i europeisk målestokk, den nest største i dobbeltmonarkiet, en svært viktig handelsby, og det var økonomiske oppgangstider. Byen hadde dessuten en overklasse som ga muligheter for musikkundervisning til en relativt stor gruppe av liebhavere.

Etter århundreskiftet var den utenlandske dominansen ikke fullt så fremtredende, og innslaget av danske musikere var større enn på 1700-tallet. Omkring 1820 begynte dessuten bergenske organister å gjøre seg gjeldende, bl.a. ved at de søkte ledige embeter. De utenlandske organistenes undervisning begynte altså å bære frukter. Konkurransen om ledige stillinger var dessuten et moderne trekk, som da Domkirkens embete ble ledig i 1825 og (i enda større grad) i 1832. Endring i én av kirkene (særlig Domkirken) førte ofte til endringer i andre kirker samtidig, fordi stillinger etter midten av 1700-tallet nesten alltid ble besatt av lokale musikere.

Bohrs situasjon er spesielt interessant. Han ble musiker fordi han ikke hadde økonomi til å fullføre en akademisk utdanning i København, men var ikke dyktig nok til å kunne hevde seg i det københavnske musikkliv. Han kom trolig til Bergen fordi den som dobbeltmonarkiets nest største by omkring århundreskiftet bød på flere muligheter innenfor et bredt spektrum av oppgaver, både musikalsk og akademisk. De økonomiske utsiktene for byens næringsliv var fremdeles lyse før krigsutbruddet i 1807. I Bergen fikk han bruke både sine musikalske, vitenskapelige og pedagogiske talenter. Organiststillingen i Korskirken og undervisningen i real-skolen ga et brukbart økonomisk fundament, og han kunne bruke sin fritid som liebhaver i det harmoniske og det dramatiske selskap.

Av norske søkere til ledige embeter i Bergen var O.A. Lindeman i særklasse den best kvalifiserte. Han var en av landets dyktigste og mest velutdannede musikere overhodet. Begrunnelsen for å ønske seg til Bergen i 1825 var at byen ga større muligheter, ikke minst kunstnerisk, og domorganist- og kantorembetene var bedre lønnet enn organiststillingen ved Vår Frue kirke i Trondheim. Stiftsdireksjonen lot imidlertid sosiale forbindelser veie tyngre enn faglige kvalifikasjoner da Bøschen ble ansatt. Dessuten: ikke bare forekom det at forhåndsløfte om embeter ble gitt muntlig (Bøschen), jeg har også funnet et eksempel på at det ble kjøpt (Dahle).

Det er grunn til å anta at organistenes musikalske nivå generelt var bra en periode omkring midten av 1700-tallet og de påfølgende år, men at det ellers kunne variere mye. De som var dilettanter eller hadde et organistembete som bigeskjeft hadde trolig ikke større ferdigheter enn at de bare noenlunde tilfredsstillende kunne utføre gudstjenestespillet. Hvor dyktige de norske organistene var sammenlignet med de utenlandske som de var utdannet hos, er ikke mulig å avgjøre. Dahle var trolig ikke spesielt fremragende. Han later til å ha gjort seg svært lite bemerket, men både Reimers og Madsen kan ha hatt et brukbart nivå.

Det harmoniske og dramatiske selskap

Det harmoniske og dramatiske selskap ble opprettet etter modeller fra utlandet. Impulsene kom i første rekke fra København, men lignende selskap fantes over hele Europa. De var bl.a. resul-

tat av 1700-tallets følsomhetsestetikk og et pedagogisk ideal hvor aktiv beskjeftigelse med musikk og teater ble ansett som grunnleggende elementer i den borgerlige dannelse. Fremmede embetsmenn var avgjørende som initiativtagere og de første direktører i begge selskap (Boalth og Kühle). Det var disse som utformet selskapenes ideologiske plattform og organiserte driften, men de var samtidig helt avhengig av byens handelspatrisiat og embetsmenn som utøvende medlemmer og støttespillere. Blant disse fantes også mange fremmede innflyttere, og mange med utenlandsk opprinnelse. Boalth var internasjonalt orientert og sterkt opptatt av opplysningstidens idéer. Det samme var Fasting, som ble det harmoniske selskaps mest fremtredende skikkelse etter Boalths død. Begge hadde mottatt viktige impulser utenlands.

Etter Fastings død i 1791 hadde selskapet tydelige problemer utover i 1790-årene og i den første tiden etter århundreskiftet. Det manglet en kompetent ledelse med tilstrekkelig sosial status, og det må dessuten ha tatt tid før Bohr opparbeidet den nødvendige tillit etter at han kom til byen. Han var hverken høytstående embetsmann eller velstående kjøpmann, men organist og pedagog. I krigsårene lå aktiviteten helt nede, men da selskapet ble reorganisert i slutten av 1809, skyldtes det Bohrs initiativ. Han var en nøkkelperson både musikalsk og organisatorisk og kom til å sette et avgjørende preg på driften i mange år fremover, helt til begynnelsen av 1820-årene. Jeg tror ikke selskapet ville ha overlevd uten hans innsats.

I årene etter kjøpet av konsertlokalet i 1811 fant det sted en gradvis maktforskyvning fra de musiserende medlemmene til interessentene som førte til at musikken og det kunstneriske ble mindre vektlagt enn tidligere til fordel for det selskapelige og det sosiale. I slutten av 1820-årene og utover i 1830-årene fikk selskapet problemer både med rekrutteringen til orkestret, og med å opprettholde antall interessenter etter hvert som de gamle falt fra. Det maktet ikke å fornye seg. Liebhaberkonsertene fortsatte likevel som før, spilt eksklusivt for medlemmene, men de ble gradvis sjeldnere. I slutten av 1830-årene stoppet de helt opp. Selskapets problemer falt sammen med synkende konjunkturer generelt for byens næringsliv.

På grunn av orkestersamarbeidet hadde det dramatiske selskap nære relasjoner til det harmoniske selskap fra starten av. De to selskapene hadde flere felles trekk. Den overordnede målsettingen om kombinasjonen av nytte og fornøyelse var karakteristisk for begge og gjen speilet en grunnleggende idé i tidens åndsliv generelt som man også fant ved tilsvarende institusjoner andre steder på slutten av 1700-tallet, både nasjonalt og i utlandet. Lovbestemmelsene om sosial eksklusivitet var også et karakteristisk trekk. De sosiale reglene stemte dessuten godt overens med stands- eller klassesdelingen i det bergenske samfunn generelt, hvor de tradisjonelle skillelinjene mellom kondisjonerte (dvs. embetsmenn og handelspatrisiat) og økono-

misk og sosialt laverestående grupper ikke bare var særdeles tydelige, men også svært langvarige. Selv om det harmoniske selskaps lover etter århundreskiftet manglet regler om rang og stand som forutsetning for medlemskap, behøvde ikke dette å bety noen oppmykning i praksis, fordi nye medlemmer stadig måtte foreslås av gamle og voteres inn. Dette var trolig en effektiv metode til å sikre sosial homogenitet i begge selskap.

Nytteaspektet handlet ikke bare om medlemmenes kulturelle dannelse, men ga seg i tillegg konkret utslag i offentlige konserter og teaterforestillinger til inntekt for veldedighet. Også dette var en impuls som kom utenfra, og den kom – antagelig av moralske grunner – tidligere til det dramatiske enn til det harmoniske selskap, hvor den ikke gjorde seg gjeldende før omkring 1820. Spesielt i krigsårene ble mange teaterforestillinger gitt til inntekt for trengende. I denne tiden lå det harmoniske selskap nede, men parallelt med teaterforestillingene arrangerte Bohr med bistand av harmonistene en rekke offentlige “understøttelseskonsserter” for å avhjelpe nøden krigen medførte.

For det dramatiske selskap ble egne offentlige benefiseforestillinger etter hvert en alvorlig konkurrent til de ordinære forestillingene som ble spilt eksklusivt for medlemmene. Sammen med andre omstendigheter (bl.a. manglende rekruttering til dramatiske roller) førte de til at selskapet i 1828 opphørte med egne produksjoner. Liebhaberteatret ble nedlagt, men selskapet ble opprettholdt som en sosial klubb og inngikk avtale med en profesjonell dansk teatergruppe om forestillinger spilt kun for medlemmene. Dette var årsaken til at orkestret ble beholdt enda noen år, men forutsetningene for et eget orkester i selskapet var egentlig borte. Samtidig ga de profesjonelle skuespillerne offentlige forestillinger for byens befolkning med assistanse av et eget orkester som antagelig besto av de profesjonelle musikerne i byen. På grunn av de skarpe grensene mellom over- og underklasse var det utenkelig for det dramatiske selskaps medlemmer å møte allmennheten i teatret. De sosiale og kulturelle skillelinjene ble dermed opprettholdt også etter at forutsetningene for det tidligere dilettantteatret var drastisk endret.

Så lenge det dramatiske orkester besto som egen enhet i det dramatiske selskap, var det ved flere anledninger motsetninger mellom de musikalske interessene på den ene siden og det dramatiske selskaps ledelse på den andre siden. Musikerne, som ikke hadde stemmerett i selskapets anliggender, måtte som regel bøye seg. Bl.a. skjedde avviklingen av orkestret i 1834 mot deres vilje. I prinsippet ble teaterorkestret profesjonalisert fra da av, men trolig ikke i praksis.

Også i det harmoniske selskap, som ikke gjennomgikk den samme grunnleggende endring som det dramatiske når det gjaldt egne produksjoner, fortsatte konsertene etter samme prinsipper som før, men selskapet møtte mot slutten av perioden konkurranse fra utøvere som konser-

terte offentlig for allmennheten, men hadde selskapets støtte. At det var nær sammenheng mellom den særegne demografiske, økonomiske og sosiale situasjonen og byens kulturinstitusjoner er likevel tydelig. Begge selskap fikk problemer før og omkring 1830, parallelt med økonomiske nedgangstider og stagnasjon. Den gamle overklassen hadde imidlertid stadig kontroll med næringslivet i byen, og kultur og sosiale omgangsformer fulgte i samme spor som før. Den sterke stands- og tradisjonsfølelsen i det bergenske bysamfunn i de første tiår av 1800-tallet resulterte dermed i et konservativt musikk- og kulturliv som ikke var særlig åpent for endringer og nye strømninger. Hvorledes situasjonen var når det gjaldt offentlige konserter, kommer jeg tilbake til nedenfor.

Et aspekt ved de to liebhaverselskapene som ikke er poengtert tidligere, er den forretningsmessige driften. Det kunstneriske ble i hovedsak ivaretatt av amatører, men driften var på ingen måte amatørmessig. Begge selskap – og kanskje særlig det dramatiske – ble ledet av personer med til dels høy forretningsmessig kompetanse. Både organisasjon og drift, og særlig finansiering og forvaltning av store eiendommer (teater og konserthus), medførte betydelige økonomiske forpliktelser, som ingen av selskapene hadde problemer med å administrere, selv om både utgifter og vedlikehold nok kunne være tyngende til tider.

Konsertmestrene

Konsertmestrene eller orkesteranførerne i det harmoniske selskaps orkester ble til å begynne med rekruttert fra musikere som allerede befant seg i byen (Lind, Haslund, Ohle, og muligens Rødder). Dette var naturlig, både fordi orkestret var lite, aktuelle omreisende musikere som kunne engasjeres utenfra eksisterte nesten ikke, og å hente dem fra utlandet var ikke aktuelt. Alle unntatt Ohle var fiolinister. Etter århundreskiftet ble konsertmestrene – med unntak av Schediwy – rekruttert blant turnerende fiolinvirtuoser med Bergen som ett av flere stoppesteder ved lengre konsertturnéer. Av samtlige konsertmestre var Haslund den eneste som var rekruttert fra de egentlige liebhaberne. Alle de øvrige var kjennere, knyttet enten til stadsmusikantembetet (Lind og Rødder), eller de var profesjonelle fiolinister (Rødder, Paulson, Lundholm, Schediwy, Schlossbauer og Panny). Ohle, som var organist og kantor, var liebhaber i navnet, men kjenner i gavnet. Konsertmestrene på 1700-tallet hadde stillingen til sin død, i hvert fall formelt, mens dette ikke var tilfelle på 1800-tallet, da konkurranseaspektet etter hvert ble utslagsgivende. Etter 1810 hadde selskapet også en egen sanginstruktør. I ett tilfelle ble han hentet fra orkestrets egne liebhabere, som i virkeligheten tilhørte kjennerne, nemlig Bohr. Mot slutten ble han lønnet for arbeidet og dermed behandlet som en virkelig kjenner.

Samtlige konsertmestre og sanginstruktører var fremmede, men ikke alle var utlendinger. Det er imidlertid ikke mulig å avgjøre om flere enn Rødder var norsk fordi Linds nasjonalitet er ukjent. Særlig på slutten var tyske eller bøhmiske musikere fremtredende (Schediwy, Schlossbauer og Panny), og før disse fiolinister fra Danmark og Sverige (Haslund, Paulson og Lundholm). I motsetning til organistene var det altså ingen tendens til at norske eller lokale bergenske fiolinister overtok som konsertmestre utover på 1800-tallet. Den eneste bergenser som omkring 1830 satset på et yrke som profesjonell fiolinist var Ole Bull, og det skjedde først etter at han hadde forlatt hjembyen. Bulls talent sprengte dessuten rammene for en karriere i Bergen. Han hadde større muligheter utenlands.

Schediwys stilling som konsertmester har vist seg å være mer begrenset enn tidligere antatt. Med unntak av Pannys ene sesong (1831/32) var han engasjert i det dramatiske orkester fra høsten 1826 til 1834, da orkestret ble nedlagt. Dessuten var han konsertmester i teaterdirektør Olsens orkester i sesongene 1828–34, og sanginstruktør 1834–35 med Schlossbauer som konsertmester, et engasjement som trolig fortsatte. I det harmoniske selskap avløste han Lundholm høsten 1827, men ble selv erstattet av Schlossbauer allerede to år senere, eller muligens bare etter ett år. Hvorvidt han kom tilbake som orkesterleder i det harmoniske selskap etter Panny, er noe usikkert. Orkestret *kan* også ha blitt ledet av Schlossbauer i 1830-årene, mens han selv var sanginstruktør. Før Schediwy hadde det harmoniske og dramatiske orkester alltid hatt samme konsertmester, men i slutten av 1820-årene endret dette seg. De kan ha hatt hver sin musikalske leder også i 1830-årene, særlig fordi teaterorkestret etter 1834 ikke lenger var formelt underlagt det dramatiske selskap.

Kjennere – økonomisk og sosial status

Flere av de profesjonelle musikerne som slo seg ned i Bergen for kortere eller lengre tid kom uten å ha noen stilling å gå til, men de må ha sett fremtidsmuligheter i byen. Dette gjaldt f.eks. Bohr, Paulson, Lassen, Lundholm og Schlossbauer, og muligens Rødder. Ansettelsene av Schediwy og Panny i utlandet i 1826 og 1831 var spesielle og ikke representativ for hvorledes det harmoniske og dramatiske selskap hittil hadde rekruttert sine konsertmestre. Senere ble det imidlertid vanlig å engasjere utenlandske orkesterledere på denne måten.

Musikerne hadde det generelt trangt økonomisk og strevde med å få endene til å møtes. Alle måtte supplere sine inntekter med andre gjøremål, hvorav musikkundervisning var en av de vanligste. Selv stadsmusikantene, som ifølge sine bestallinger hadde et bredt virkefelt, måtte ha andre inntekter i tillegg. To av dem var organist en periode (Bonny og Perschy), én var verthusholder, hadde privilegert auksjonslokale og leide ut konsertlokale (Rødder), én var

brygger, engasjert musiker i det harmoniske og dramatiske orkester, danselærer og drev utleie (Perschy), to var konsertmester i det harmoniske og/eller dramatiske orkester (Rødder og Schlossbauer), én var musikkhandler (Schlossbauer), og de fleste ga trolig undervisning utover det som hørte embetet til (opplæring av svenner og læregutter). Schlossbauer var den eneste stadsmusikanten som annonserte undervisning i Adresseavisen, men i hans embetstid var konkurransen på dette området blitt større enn før, og det var normalt for musikk lærere å annonse-re. Undervisningen var dessuten klart adskilt fra embetet. Rødder hadde en omfattende forretningsvirksomhet. Skiftet etter hans død dokumenterer en relativt god levestandard, men det er vanskelig å sammenligne hans økonomiske situasjon med de øvrige på grunn av mangel på tilsvarende kilder. Schlossbauer hadde også en variert forretningsvirksomhet som i enda større grad enn for Rødder og Perschy var knyttet til ulike musikkrelaterte forhold.

De organister som også var kantor var heldigst stilt økonomisk, men alle organister måtte tjene til livets opphold utenom. Dette gjaldt både før og etter århundreskiftet. Det er begrenset i hvilken grad organistenes tilleggsarbeid kan dokumenteres, men jeg har vist at D. Warncke, Wernicke, Lassen og Bohr underviste (Reimers var bl.a. Bohrs elev), og Ohl var tilsynsmann for skifteretten. Både Wernickes og Lassens avisannonser vitner om bredde og allsidighet. Noen endring av betydning på dette feltet synes derfor ikke å ha skjedd i perioden sett som helhet.

De av konsertmestrene i det harmoniske og dramatiske orkester som ikke samtidig var stadsmusikant (musikantsvenn Lind, Rødder og Schlossbauer) eller organist (Ohle) måtte også ha tilleggsinntekter. Dette gjaldt fremfor alt Paulson, Lundholm, Schediwy og Panny. Paulson, Lundholm og Schediwy underviste. Sistnevnte ble til slutt kantor (og senere domorganist) og vikarierte som stadsmusikant. De to første konserterte muligens andre steder utenom sesongen. Paulson opptrådte dessuten i mer folkelige sammenhenger med sin bror August Paulsson, som i en årrekke var danselærer i Bergen. Lundholm fungerte en periode som organistvikar. Han spilte altså tasteinstrumenter og kan ha undervist også på klaver. Panny ble i Bergen kun et år og reiste kanskje fordi mulighetene i byen var begrenset. Jeg har ingen opplysninger om ham.

Alle yrkesmusikere måtte altså ha flere ben å stå på. Stadsmusikantene synes å ha vært den gruppen som hadde flest tilleggsjobber. Nødvendigheten av disse, enten de var av musikalsk eller annen art, ser ut til å ha vært større på 1800-tallet enn tidligere. Det kan ha vært flere årsaker til dette. Stadsmusikanten måtte hele tiden vurdere størrelsen av sitt personale ut fra etterspørselen etter tjenestene og finne en passende balanse basert på inntektsmulighetene, og de ble forverret etter århundreskiftet. Da mono-polet i landområdene ble opphevet, fikk dette helt sikkert konsekvenser når det gjaldt områdene nærmest byen, som stadsmusikanten hadde mu-

lighet for å kontrollere selv. Dessuten ser visse typer oppgaver (representative og kirkelige) ut til å ha blitt redusert. Når det gjelder dansemusikken, virker det som om konkurransen fra fuskere ble et økende problem, deriblant fra militærmusikere som opptrådte både legalt og illegalt. Det er ikke mulig å avgjøre om den økonomiske nedgangstiden førte til mindre privat selskapelighet og mindre behov for dansemusikk, men det er påfallende at hverken Perschy eller Schlossbauer beholdt embetet til sin død. Jeg tror begge reiste fra byen fordi forholdene ble for vanskelig økonomisk.

Økonomisk status hadde sammenheng med sosial status. Enkelte trekk er felles for musikerne som gruppe, men det finnes også forskjeller. På 1700-tallet hørte både stadsmusikant-, organist- og kantorembetene til byens bestillinger og ble ikke omfattet av rangforordningene. Det betydde at alle gruppene sto relativt lavt på den sosiale rangstigen. Av disse hadde kantor høyest status. Som gruppe betraktet synes organistene å ha hatt høyere status enn stadsmusikantene. Dette viste seg bl.a. i giftermålsrelasjoner. Ved ekteskap ble det knyttet familiære og sosiale, i enkelte tilfeller også økonomiske bånd. Giftermål kan derfor brukes som en indikator for graden av sosial integrasjon og gruppetilhørighet i byen.

Flere av de utenlandske musikerne var gift før de kom til byen. Av stadsmusikantene gjaldt dette Rødder, Perschy og Schlossbauer, men både Gudenschwager og Bonny giftet seg i Bergen. Det samme gjorde konsertmestrene Haslund, Paulson og Schediwy. To av disse ble boende til sin død, mens Paulson reiste etter mange års opphold. Jeg har ikke funnet opplysninger som viser om Lundholm hadde familie de årene han oppholdt seg i Bergen.¹ Når det gjelder organistene, ser det ut som om kun Rhode, Ohle, Bohr og Lassen var gift og hadde familie før de kom. Flere av de utenlandske organistene som flyttet til Bergen i voksen alder giftet seg i byen. Det gjaldt Diderich Warncke, Wernicke, Bendsen, Häussel og Schönberg. Det gjaldt også Mund, og dessuten den relativt store gruppen organister som var født i Bergen (J.S. Kønig, Johan Joachim Warncke, Behrens, Böschen, Reimers, Dahle og Madsen), eller kom til byen som barn (Ohl). Det eneste tilfellet jeg har funnet av ekteskap innad i organistyrket i denne perioden er Wernicke, som i 1748 giftet seg med Israel Rhodes datter Justina. De aller fleste organister giftet seg inn i familier som ikke hadde noen tilknytning til musikeryrket, og det finnes flere eksempler på at de giftet seg inn i embetsmanns- og kjøpmannsfamilier. Tilsvarende kan ikke dokumenteres for stadsmusikantene, hvor giftermål innad i yrkesgruppen var mer vanlig, f.eks. ved at en musikantsvenn giftet seg med en av mestermusikantens døtre (Samuel Lind, Gottfried Pheiler, og muligens musikantsvenn Kierulf), eller de giftet seg på lavere sosi-

1. Svensk litteratur gir heller ikke opplysninger om familierelasjoner. Han var muligens ungkar.

ale nivå.² Når Bohrs døtre ble solid gift i det bergenske borgerskap, kan det betraktes som uttrykk for at Bohrs posisjon i bysamfunnet var spesielt høy sammenlignet med flere av hans musikerkolleger, men alt i alt synes organistene som gruppe å ha blitt bedre integrert i det bergenske bysamfunn enn øvrige yrkesmusikere, bl.a. fordi så mange av dem giftet seg i Bergen og ble boende i byen resten av livet, og fordi flere giftet seg inn i familier som var fordelaktig for dem sosialt.

Stadsmusikanten med sine svenner og læregutter hadde forholdsvis lav sosial status gjennom hele perioden. I hvert fall Rødder forsøkte å kompensere for dette ved sin levemåte (jf. skiftet etter hans død), muligens også Bonny. Noe lignende kan ikke dokumenteres hverken for Perschy eller Schlossbauer, bl.a. på grunn av mangel på tilsvarende kilder. Generelt synes musikernes sosiale status å ha vært mer på linje med forholdene i østersjøområdet, med dalende status for kantor, organist og stadsmusikant, enn i Danmark, hvor organister og stadsmusikanter var mer jevnbyrdige sosialt sett.

Som gruppe betraktet sto organistene likevel noe på siden sammenlignet med yrkesmusikere for øvrig, og i forhold til den generelle utviklingen innen kunstmusikken. Dette er tydelig når det gjelder det harmoniske og dramatiske orkester. For eksempel hadde konsertmestrene, og særlig etter århundreskiftet, mye høyere anseelse enn andre engasjerte musikere i kraft av sine kunstneriske prestasjoner (se nedenfor). Også lønnen selskapene betalte var et uttrykk for dette. Dermed var det blant musikerne også et visst sosialt hierarki dem imellom, hvor stadsmusikanten og hans folk sto nederst (men over militærmusikerne), og virtuosene sto øverst. Rødder sto i et tvetydig forhold til selskapene. Han var både konsertmester og stadsmusikant. Det samme var Schlossbauer. Paulson og Lundholm ble spesielt høyt verdsatt. Ingen av dem var stadsmusikanter, heller ikke Schediwy, selv om han vikarierte. At Paulson etter hvert fikk problemer med hensyn til alkohol og levesett, rokker ikke ved det prinsipielle i dette forholdet.

En mulig forklaring på at det på 1800-tallet fantes en viss norsk, lokal rekruttering når det gjaldt organister, men ikke når det gjaldt stadsmusikanter og konsertmestre, kan være at organistene arbeidet mer målrettet med undervisning og fremtidig rekruttering, men det kan også ha sammenheng med at organistenes sosiale status generelt var høyere, at det var mulig å fungere som organist uten altfor gode instrumentale ferdigheter, og dessuten at det fantes flere stillinger og relativt liten konkurranse om de dårligst lønnede. For konsertmestrene derimot ble

2. At svenner giftet seg med mestermusikantens enke var ikke uvanlig andre steder. Det var et viktig virkemiddel for å sikre et embete, som ved mannens død gikk over på enken. Slike eksempler finnes imidlertid ikke i Bergen i den perioden avhandlingen omfatter.

kravene skjerpet og konkurransen større, samtidig som ingen lokale musikere utdannet seg som fiolinister. Når det gjaldt stadsmusikantembetet, var konkurranse utelukket i 1806, og i 1829 kunne ingen lokal musiker hevde seg mot Schlossbauer, heller ikke Pheiler, som hadde vært svenn siden Rødders tid.

Det store innslaget av utenlandske musikere i byen på 1700-tallet stemte for så vidt godt overens med den sterke innflyttingen av utlendinger generelt, selv om disse ofte tilhørte det øverste sosiale lag i bysamfunnet. Etter 1800 avtok den generelle utenlandske innflyttingen markert, men blant musikerne var den, med unntak av organistene, minst like stor som før. Det hadde bl.a. sammenheng med manglende norske utdanningsmuligheter for musikere.

Kjennere og liebhavere

De to musikergruppene kom først og fremst i kontakt med hverandre i det harmoniske og det dramatiske selskaps orkester, og de var gjensidig avhengig av hverandre. Engasjerte yrkesmusikere hadde riktignok en mye lavere sosial status enn liebhaberne, men de var nødvendig for å få et tilstrekkelig antall orkestermedlemmer, for å få dekket instrumenter amatørerne ikke behersket selv, og ikke minst som orkesterledere. Liebhaberne spilte ikke bare strykeinstrumenter og utvalgte blåseinstrumenter (f.eks. fløyte), men et ganske bredt utvalg av blåseinstrumenter i tillegg, både messing og treblås. Relativt sett utgjorde de en større andel av det harmoniske og dramatiske orkester etter 1809 enn tidligere. Blant kjennerne sto konsertmesteren i en særstilling. Hans spesielle kunstneriske posisjon fremgikk allerede av det harmoniske selskaps første lover. Selskapets sammenligning av Paulson og Perschy i 1820 og uttalelser angående Lundholm i tyveårene viser at konsertmesteren i hvert fall på denne tiden ble betraktet som en kunstner med spesielle kvalifikasjoner sammenlignet med andre yrkesmusikere. Schediwy hadde riktignok visse problemer med å hevde sin autoritet som anfører overfor liebhaberne i det dramatiske orkester. Det er vanskelig å si om dette skyldtes ung alder og manglende lederegenskaper, eller om det hadde med hans kvalifikasjoner som fiolinist å gjøre. Kanskje er det første mest sannsynlig.

Organistene inntok på sett og vis en mellomstilling mellom kjennere og liebhavere. Flere av dem var mer eller mindre fremtredende medlemmer i det harmoniske og dramatiske selskap og dermed i prinsippet liebhavere (Ohle, Bohr, Warncke, Ohl, Reimers og Schönberg). Samtidig var de kjennere i kraft av sine musikalske kvalifikasjoner fordi de hadde musikken som yrke, selv om de i orkestret vanligvis medvirket på andre instrumenter enn det de utøvet i yrkessammenheng. Sosialt sto de over stadsmusikanten og militærmusikerne.

Et interessant aspekt i forholdet mellom kjennere og Liebhabere er at tilhørigheten i den ene eller den andre gruppen ikke nødvendigvis handlet om musikalsk nivå eller kvalitet, men nettopp om man hadde musikken som profesjon eller ikke. Dette betydde også at Liebhaberene kunne være dyktigere enn Kjennerne. For enkelte var dette helt sikkert tilfelle, f.eks. Claus Fasting, Ole Bull, Wilhelm Frost og andre. Stadsmusikantens svenner derimot, og ikke minst læregutter og militærmusikere, hadde antagelig sjelden et høyt musikalsk nivå (jf. Schlossbauer, som hentet noen av sine musikere fra Tyskland). De spilte vanligvis heller ikke instrumenter med repertoar som var særlig egnet til solo eller "obligat" medvirkning. De aller fleste konsertmestrene må likevel ha vært amatørerne overlegne i musikalsk henseende, med mulig unntak av Ole Bull.

Selv om de økonomiske og sosiale skillelinjene mellom orkestrenes kjennere og Liebhabere var store, var orkesteraktiviteten et av de få, muligens det eneste området, hvor to sosialt helt ulike grupper kunne utføre én og samme aktivitet på like fot, slik at det sosiale skillet ble – om ikke opphevet – satt til side for en stund. I det øyeblikk man spilte i orkestret, var det ikke lenger spørsmål om rang eller stand, men om å kunne utføre sin stemme like godt som andre, uavhengig av om man var musikantsvenn, militærmusiker, storkjøpmann eller embetsmann. Jeg har funnet ett tilfelle av at den sosiale tilhørigheten til Liebhaberene antagelig var viktigere enn å være engasjert musiker (Niels Erichsen), trolig fordi det ga høyere status, og det til tross for at vedkommende var en svært fattig mann. At sosial status kunne være viktigere for musikere enn inntekt finnes det eksempler på også fra utlandet. Dahlhaus har f.eks. påvist at musikere som spilte ved private konserter i England på 1800-tallet fikk valget mellom å akseptere honorar eller å bli behandlet som gentleman, (jf. kap. 10, fotnote 124, s. 421). Braase valgte også å avstå fra engasjement omkring 1830, men da som en nødløsning.

Musikernes lave økonomiske og sosiale status kan ha vært en viktig årsak til at nesten ingen av Liebhaberene i det harmoniske og dramatiske orkester eller deres barn gikk inn for en karriere som profesjonell musiker, og det til tross for et sosialt og kulturelt miljø hvor musikk og teater ble dyrket som sentrale elementer i den borgerlige dannelse. Ole Bulls far var til å begynne med ikke begeistret for sønnens musikerplaner, både fordi det innebar et usikkert levebrød, men sikkert også på grunn av musikernes lave sosiale anseelse. Edvard Griegs mor Gesine Hagerup var omkring 1830 trolig den eneste bergenske musiker utenom Ole Bull som studerte musikk i utlandet (hun var født i 1814 og giftet seg i 1836). Dette var uvanlig, men kanskje likevel mulig nettopp fordi hun var kvinne. Utdannelsen var knapt ment å gi henne et yrke hun skulle leve av. Derimot fikk hun anledning til å utvikle sitt talent i påvente av et godt giftermål.

Ekteskapet ga henne imidlertid mulighet til i en viss utstrekning å utøve et yrke som musikk lærer og pianist. For en mann fra det velstående borgerskapet eller embetsstanden var det samme mye vanskeligere, fordi musikeryrket enda i mange år innebar lav status både sosialt og økonomisk. Ole Bulls bror Edvard (også født i 1814) var en av svært få fra det bergenske borgerskap i sin generasjon som gjorde musikken til yrke i hjembyen, men dette var først noe senere.³

Fremstillingen har vist at rang og stand spilte en betydelig rolle, både i samfunnet generelt og i musikklivet. For det første eksisterte det blant musikerne et yrkeshierarki. For det andre sto de fleste kjennere relativt lavt på den sosiale rangstigen, og dette endret seg lite frem mot 1830. Mange av liebhaverne derimot hørte til byens kondisjonerte. Ikke minst var det konservative sosiale miljø i det harmoniske og dramatiske selskap en sperre for fornyelse i tiden henimot 1830, men det harmoniske og dramatiske orkester var samtidig – til tross for store sosiale forskjeller mellom kjennere og liebhavere – en arena for felles kunstnerisk utfoldelse, både innad i selskapene og offentlig for allmennheten.

Representativ og borgerlig offentlighet

Musikk i den representative offentligheten dreide seg om funksjonell musikk. For stadsmusikantembetet ser det ut til at mange av oppgavene og pliktene fra slutten av 1700-årene besto etter århundreskiftet (kongelige fødselsdager og andre merkedager, fugleskytingen etc.), men omfanget av representativ musisering etter 1800 sammenlignet med tidligere er vanskelig å vurdere på grunn av manglende kilder. Mye tyder likevel på at det med unntak av de spesielle begivenhetene i 1814 kan ha blitt redusert. For organistene og kantor spilte den representative offentligheten generelt en langt mindre rolle enn for stadsmusikanten, og kun i de tilfeller hvor aktuelle arrangementer fant sted i kirken. Dette gjelder perioden som helhet.

Slik Habermas har definert den borgerlige offentligheten er denne først og fremst knyttet til fremveksten av et borgerlig publikum hvor kunst og kultur er tilgjengelig for allmennheten. I Bergen var dette en prosess som tok lang tid. Den var så vidt begynt på slutten av 1700-tallet og var knapt fullført omkring 1830. Det halvoffentlige borgerlige publikum i det dramatiske og harmoniske selskap kan betraktes som et foreløpig stadium i denne prosessen, et skritt på veien til en fullt utviklet borgerlig offentlighet, hvor alle typer konserter og teaterforestillinger var allment tilgjengelig.

Før århundreskiftet ble bare noen ganske få konserter gitt offentlig i Bergen, og jeg har kun funnet ett eksempel på at den lokale bergenske stadsmusikant var konsertarrangør (Bonny). I

3. I Haugen og Cais bok om Ole Bull (1992) blir Edvard Bull omtalt som musikk lærer, jf. s. 257. Han fungerte bl.a. som kapellmester ved Ole Bulls norske teater i 1850, jf. Marie Bull 1905, s. 31.

andre byer, f.eks. Christiania og Trondheim, utnyttet stadsmusikantene de nye mulighetene og ga konserter i tillegg til de oppgavene som hørte inn under embetet. Etter stadsmusikantskiftet i Bergen i 1806 ble forholdene annerledes også der. Perschy, som kom fra utlandet, arrangerte regelmessig offentlige benefisekonserter i likhet med det harmoniske selskaps konsertmester. Konsertene hadde ikke noe med embetet å gjøre, men var et resultat av stadsmusikantens engasjement i det harmoniske og det dramatiske selskap. Embetet ble imidlertid berørt av ulike typer offentlig underholdning, f.eks. st. hansfeiringen på Sydneshaugen, dansearrangementer o.l. Adresseavisens annonser viser vekst i denne typen arrangementer i tiden henimot 1830. For organist og kantor derimot spilte den borgerlige offentligheten liten eller ingen rolle, først og fremst fordi offentlige kirkekonserter omtrent ikke forekom, og de svært få som fant sted (Voglers orgelkonserter og Bohrs pasjonskonsert) angikk i liten grad organist eller kantor. Dette gjaldt perioden generelt, både før og etter århundreskiftet.

Det harmoniske og dramatiske selskaps lukkede konserter og teaterforestillinger fikk økt konkurranse mot slutten av perioden – en konkurranse som truet med å underminere begge selskaps eksistens. Offentlige konserter arrangert av lokale eller omreisende profesjonelle musikere økte sterkt i antall, og de var på sin side avhengig av Liebhabernes assistanse. Det dramatiske selskaps mange offentlige benefiseforestillinger bidro til at amatørteatret ble nedlagt, men også de profesjonelle forestillingene spilt eksklusivt for medlemmene ble problematisk på grunn av konkurransen med de offentlige forestillingene. Den borgerlige halvoffentlighetens mellomstadium er her svært tydelig. Samme utøvere var involvert, men i ulike sosiale sammenhenger. Harmonistenes Liebhabere medvirket både ved selskapets interne og ved offentlige konserter, og de profesjonelle skuespillerne agerte både for det dramatiske selskaps medlemmer alene og for allmennheten. Selv om det interne og det offentlige publikum i prinsippet var forskjellig, var kanskje ikke forskjellen så stor i praksis, fordi konserter og teaterforestillinger i stor grad appellerte til det samme borgerlige publikum.

Et viktig aspekt ved den borgerlige offentligheten var koblingen til veldedighet (jf. nedenfor). Et annet var den økende konkurransen. Det siste var for øvrig tydelig på flere områder omkring 1830, ikke bare når det gjaldt konserter, men også innen musikkundervisning, musikkhandel og ulike former for folkelig underholdning.

Konserter og repertoar

Nesten alle konserter i Bergen før 1800 ble arrangert av det harmoniske selskap. Detaljer om hva som ble fremført kan ikke dokumenteres, unntatt de få gangene konserter ble referert i Adresseavisen, spesielt ved markering av kongelige festdager. Selskapets musikaliesamling av

1792 gir imidlertid en viss pekepinn om repertoaret. Den viser for det første en bred internasjonal orientering, for det andre at repertoaret besto av samtidsmusikk, og for det tredje en overvekt av symfonier, fordi selskapet prioriterte innkjøp av orkestermateriale. Repertoar for mindre besetninger (kammermusikk o.l.) hadde orkestermedlemmene antagelig selv. Ukentlige konserter kan ha vært vanlige i hvert fall til midten av 1770-årene, muligens lenger.

Parallelt med harmonistenes egne konserter skjedde en forsiktig fremvekst av offentlige konserter, hvor allmennheten i hvert fall i prinsippet kunne kjøpe seg adgang. Til å begynne med ble nesten alle gitt av fremmede musikere som ledd i større turnéer. Harmonistene stilte vanligvis konsertlokale til disposisjon. De medvirket dessuten med rene orkesterstykker og akkompagnerte ved solokonserter og andre solostykker. Den vanlige internasjonale praksis med samarbeid mellom reisende og lokale musikere fant altså sted også i Bergen. Vi kjenner kun til de konsertene som ble annonsert i Adresseavisen, og før århundreskiftet var disse svært sjeldne. Konserter kan imidlertid ha blitt kunngjort ved plakater, men ingen slike fra tiden før 1800 ser ut til å være bevart, og bare et fåtall fra de første tiår av 1800-tallet.

Offentlige konserter i Bergen ble tidlig koblet til veldedighet, slik praksis var i mange europeiske byer. Indirekte skjedde dette ved at musikere og andre kunstnere ble pålagt avgifter til kirkenes fattigkasser, men enkelte utlendinger ga også offentlig uttrykk for medlidenhet ved å annonsere at overskudd ville bli gitt til de fattige. Koblingen av fornøyelse og veldedighet kan betraktes som et typisk trekk ved opplysningstidens følsomhetsideologi. Følelse og medlidenhet fikk en moralsk dimensjon, og den samfunnsmessige nytten legitimerte fornøyelsen. Dette var en form for altruistisk nyttetenkning som ikke bare handlet om den enkeltes dannelse, men om nestekjærlighet i praksis.

Etter århundreskiftet var harmonistenes konserter fremdeles bærebjelken i byens konsertliv, unntatt de første årene da aktiviteten gikk på sparebluss, og i krigsårene, da den lå nede. Antallet årlige konserter, som lenge var relativt stabilt, avtok betraktelig omkring 1830 og senere utover i 1830-årene. Den sosiale eksklusivitet ble imidlertid opprettholdt. Selskapets konserter var gjennom hele perioden forbeholdt interessentenes halvoffentlige publikum. Før og etter 1820 ble noen ganske få gitt offentlig, enten til veldedige formål eller som benefisekonserter for utvalgte musikere, men dette hørte til unntakene.

Offentlige konserter gitt av tilfeldige utøvere var særdeles sjeldne også de første årene etter 1800, og absolutt ingen ble gitt av reisende musikere i krigsårene, men de økte etter hvert i antall. Lenge var de bare én eller to i året. Fra 1823 skjedde en økning, og denne fortsatte etter 1830. Nedgang i harmonistenes egne konserter ble altså kompensert ved flere konserter gitt for

allmennheten, men harmonistenes medvirkning ved de offentlige konsertene bidro delvis til å oppheve skillet mellom de to kategoriene, til tross for visse forskjeller når det gjaldt repertoar.

Fra 1799 ble programmene for tilfeldige offentlige konserter gjengitt i konsertannonsene, først bare komponist, senere komponist og sjanger. Dette var et ledd i markedsføringen. Det harmoniske selskap hadde ikke samme behov for å reklamere, siden interessentene abonnerte for en hel sesong om gangen. Selskapets konserter ble ikke annonsert før etter reorganiseringen senhøsten 1809, og programmene først fra 1812.

Programmene for alle typer konserter gjennomgikk betydelige endringer perioden sett under ett. Dette hadde delvis sammenheng med orienteringen mot samtidsmusikken. Eldre komponister ble gradvis byttet ut med yngre. Det hadde også sammenheng med at smaken endret seg i forhold til hvilke sjangre som ble foretrukket. Det harmoniske selskap var mest konservativt når det gjaldt programvalg, noe som også gjaldt selskapets offentlige konserter. Ved offentlige konserter arrangert av enkeltmusikere derimot ble det i langt større grad tatt markedshensyn. Alle konsertprogram uansett arrangør var gjennomført heterogene med stor variasjon i besetninger og sjangre, og dette gjaldt generelt til etter 1830.

I det harmoniske selskap var symfonien en viktig sjanger gjennom hele perioden, men den ble noe mindre vektlagt det siste tiåret. I 1820-åene skjedde dessuten en forskyvning bort fra solokonserter, kvartetter og annen teknisk og musikalsk krevende kammermusikk i retning av mer virtuos solomusikk – en utvikling som var i tråd med internasjonale tendenser. Vokalmusikken var viktig i hele perioden, og rundt 1830 fikk korsangen større betydning enn før.

Av konserter arrangert av byens egne musikere skilte Bohrs veldedighetskonserter seg ut, ikke bare på grunn av formålet, men også på grunn av programmene. De inneholdt en mye større andel av kammermusikk og korsang enn andre. Dessuten introduserte Bohr ouverturen. Fra 1810 overtok den som innledende orkesternummer ved offentlige konserter gitt av byens musikere. Dermed ble symfoniens posisjon betydelig svekket sammenlignet med praksis i det harmoniske selskap. Schediwys konserter i slutten av 1820-årene var spesielle ved at de fokuserte på én enkelt komponist (Rossini). Fremføring av egne verker var karakteristisk for flere av byens egne musikere (Paulson, Bohr og Schediwy). Etter 1820 ble solokonserten sjeldnere. Virtuose solostykker overtok i langt større grad. Det siste gjaldt også for det harmoniske selskap og i enda større grad ved de omreisende musikernes konserter. Svært mange av dem fremførte egenkomponerte eller -arrangerte verker, særlig instrumentale soli, hvorav det aller meste trolig var skrevet i en virtuos stil. Ingen av de norske konsertgiverne fremførte egne verk, et tegn på mangelfulle norske kunstmusikalske tradisjoner. Sangerne bidro for det meste

med arier og duetter fra samtidens populære operaer. I 1830 var det for øvrig en i resepsjons-historisk sammenheng oppsiktsvekkende tidlig fremførelse i Bergen av østerrikske lieder gitt av sangere fra Wien. De få kvinnelige omreisende musikerne var først og fremst sangere, men spilte vanligvis et “kvinnelig” instrument i tillegg, som harpe eller klaver.

De reisende instrumentalistene favoriserte ulike solokomponister. Enkelte holdt seg spesielt til det franske repertoaret, andre til det tysk-østerrikske. Kammermusikk forekom nesten ikke. Symfonien ble erstattet av ouverturen som innledningsnummer omtrent samtidig som ved de lokale musikers konserter, men fantes unntaksvis også rundt midten av 1820-årene. Omkring 1830 ble orkesterverk generelt mindre vanlig. Konsertene inneholdt i stedet flere solostykker. Utover på 1800-tallet økte dessuten antall utøvere med bare ett soloinstrument (bl.a. alle de norske). Større grad av spesialisering på bekostning av allsidighet var en konsekvens av økt konkurranse og vektlegging av det virtuose i musikken. Mot slutten av perioden fantes det også en generell tendens til at enkeltverk i større grad ble spesifisert i programmene. Dette kan muligens ses i sammenheng med at originalitetsidealet, som var et grunnleggende trekk ved romantikkens estetikk, var begynt å gjøre seg gjeldende.

Kammermusikkens posisjon er interessant. Offentlig fremførelse av slike verk (kvartetter, sonater, trioer o.l.) forekom, men uhyre sjelden. Bohrs veldedighetskonserter var viktige, men kanskje ikke tilfeldige unntak. Bohr kan ha vært en type lærd musiker for hvem slike verk ikke var uvanlig (jf. praksis i utlandet). Derimot utgjorde kammermusikken en stor del av det harmoniske selskaps programmer, men dette var ikke offentlige fremførelser. At Beethovens tidlige strykekvartetter op. 18 (publisert 1801) ikke ble fremført i selskapet i det hele tatt, er merkverdig, Beethovens posisjon for øvrig tatt i betraktning, men det kan skyldes tilfeldigheter. Kvartettene må ha vært kjent, og de var ikke for vanskelige for de dyktigste amatørerne, eventuelt i samarbeid med konsertmesteren,

Det nasjonale ga seg bare ubetydelig utslag i konsertrepertoaret, men noe mer omkring 1830 enn tidligere. Det første eksemplet på nasjonalt preget musikk var Zahrs “Field-Dands” i 1786. På denne tiden var slik musikk svært sjelden, men det var likevel ikke oppsiktsvekkende tidlig i nasjonal sammenheng. Først omkring 1820 begynte nasjonale trekk å gjøre seg mer gjeldende, først gjennom Rombergs cellokomposisjoner basert på svenske og russiske folke-melodier. Disse ble fremført både i *Harmonien* og offentlig (Groth). Schediwys potpurri er et annet eksempel. Pannys ene sesong i det harmoniske selskap hadde et sterkt nasjonalt tilsnitt, men den var spesiell og fikk ikke konsekvenser for vektleggingen av det nasjonale i tiden fremover, selv om enkelte av Pannys komposisjoner ble gjentatt flere ganger de påfølgende se-

songer.⁴ Til syvende og sist handlet dette om en generell europeisk nasjonal ideologi sprunget ut av romantikken, som den norske nasjonalismen var en del av. Det mest “norske” innslag i det bergenske konsertliv foruten Zahrs stykke var Ole Bulls oppførelse av Thranes *Fjeldeventyret* i 1831. Noen offentlig diskusjon om musikkens nasjonale tilhørighet fant ikke sted i Bergen på denne tiden slik tilfellet var i Christiania. Det hadde antagelig sammenheng med at landets kulturelle og intellektuelle elite nå befant seg i hovedstaden, hvor 1800-tallets nasjonsbygging for lengst var i gang, mens Bergen omkring 1830 var inne i en nedgangsperiode, både økonomisk og kulturelt.

Ved det harmoniske selskaps konserter var applaus forbudt i hele perioden slik det også var ved det dramatiske selskaps egenproduserte teaterforestillinger. Kritikkk skulle ikke ytres overfor liebhavere – ikke engang i form av applaus. Når forbudet ble opprettholdt i det dramatiske selskap selv etter at dilettantteatret var nedlagt, var dette en anakronisme. Det tok lang tid før offentlig musikk- og teaterkritikk ble fast etablert i Bergen, og teatret var først ute. Teaterkritikken oppsto nokså umiddelbart etter at de danske forestillingene begynte i 1828, og den hadde en tydelig didaktisk funksjon. Kritikken skulle veilede det ikke-teaterkyndige allmenne publikum. Før 1832 fantes det bare spredte tilløp til en offentlig musikkritikk. Jeg tror det skyldtes at liebhaberne medvirket ved nesten alle konserter, uansett arrangør. Offentlig kritikk hadde dermed sammenheng med graden av profesjonalisering. Manglende offentlig musikkritikk omkring 1830 kan tolkes som nok et tegn på en mangelfullt utviklet borgerlig offentlighet i byen.

Utøvende kanon i Bergen

På spørsmålet om hvorvidt konsertrepertoaret ble dreid fra samtidsverk til historiske verk i løpet av de første tiår av 1800-tallet, og om det er mulig å definere en lokal utøvende kanon av historiske mesterverk for denne perioden, vil jeg svare et betinget ja til begge. Analysen har vist at det fantes tendenser til kanonisering av de tre store wienerklassiske komponistene. Det harmoniske selskaps konserter adskilte seg på dette området markert fra de øvrige, men dette handlet muligens mer om gradsforskjeller enn om forskjeller av prinsipiell art. Mozart, Haydn og Beethoven var i særklasse de meste spilte komponister i selskapet mellom 1812 og 1832, langt oftere fremført enn ved de offentlige konsertene gitt av tilfeldige utøvere, både byens egne og omreisende musikere. Av disse tre var Beethoven imidlertid å betrakte som samtidskomponist. Mozart holdt seg hele perioden. Haydn avtok etter 1810, og Beethoven ble vanligere

4. Jf. Berg og Mosby, s. 395–397.

etter 1820. De to siste fulgte dermed den generelle tendensen til at eldre komponister forsvant og yngre kom til i stedet, mens Mozart skilte seg ut i forhold til dette.

Ved konserter gitt av byens egne musikere ses en lignende utvikling, men ikke så tydelig. De hyppigst fremførte mellom 1803 og 1828 var Mozart, deretter kom Pleyel, Haydn og Rossini. Igjen var Mozart den suverent mest spilte, og hans popularitet holdt seg, mens Pleyel og Haydn gradvis ble sjeldnere, og Rossini kun ble fremført ved tre konserter. Bortsett fra Mozart synes jeg det er vanskelig påvise noen generell tendens til historisering av repertoaret innen denne gruppen. Svært mange komponister ble spilt kun én eller noen få ganger, også etter 1820.

De omreisende musikerne var mest markedsorientert når det gjaldt programvalg. Både av den grunn, men også fordi de i stor grad fremførte egne verker, ble de aller fleste komponister (med enkelte unntak) spilt bare én gang eller svært sjelden. I denne gruppen var samtidsmusikken dermed aller mest fremtredende, men nok en gang skilte Mozart seg ut med relativt mange fremførelser noenlunde jevnt fordelt over hele perioden. Rossini, Haydn, Mayseder og Ries ble også spilt mer enn de fleste, men alle disse var relativt tidsbegrenset. Jeg har for øvrig registrert kun én fremførelse av Beethoven blant denne gruppen konsertgivere.

Tendensene for de ulike kategorier konserter synes å stemme ganske godt overens med utviklingen internasjonalt, men det må understrekes at forholdene varierte med hensyn til hvilke komponister, sjangre og verk som ble foretrukket av konsertarrangører i de største byene i Europa på denne tiden. I motsetning til senere i århundret fantes det i de første tiår av 1800-tallet ikke bare én kanon, men flere.⁵ Ifølge Weber er en utøvende kanon i hovedsak basert på offentlige fremførelser som blir ideologisk understøttet av offentlig kritikk,⁶ men i Bergen fantes de sterkeste tendenser til kanonisering av repertoaret ved det harmoniske selskaps halvoffentlige konserter, og offentlig kritikk eksisterte nesten ikke. Når Haydn, Mozart og Beethoven gjorde seg langt sterkere gjeldende ved disse konsertene enn ved offentlige konserter gitt av enkeltutøvere, hadde dette kanskje med tradisjoner og konservatisme i selskapet å gjøre, men det kan ikke utelukkes at det også kan ha handlet om oppfatninger om musikkens kvalitet. Mozart sto i en særstilling blant alle kategorier konsertgivere. Han unngikk til en viss grad de temporære skiftningene alle andre komponister var utsatt for, hvor eldre etter hvert måtte vike for yngre, sannsynligvis på grunn av de mange sjangrene musikken hans representerte.

5. Weber 1999, s, 347.

6. Ibid., s. 340.

Bergenske musikeres komposisjoner

Det er nesten ikke funnet komposisjoner av byens profesjonelle musikere fra tidsrommet 1750–ca.1830, kun to korte stykker, av henholdsvis Diderich Warncke (murky) og Bohr (ouverture til *Stakket Dands*). (Den lille feieren av Bohr regnes ikke med.) Både Schediwy og Bohr har komponert musikk som ikke ser ut til å være bevart. Det meste av Schediwys musikk stammer dessuten fra tiden etter 1833. Også Paulson komponerte, og noe av hans musikk ble trykt, men ingen ting av dette er funnet. Bortsett fra en symfoni og flere kantater av Bohr og en fiolinkonsert og et variasjonsverk av Paulson var de fleste komposisjonene antagelig relativt korte stykker. Noen få tilhørte trolig 1800-tallets virtuose stil (Paulson og Schediwy).

At det ikke er bevart musikk av de bergenske stadsmusikantene, er i og for seg ikke spesielt bemerkverdig. Av norske stadsmusikanter er det kun Johan Daniel Berlin i Trondheim som har etterlatt seg komposisjoner av betydning. Heller ikke i Danmark utmerket stadsmusikantene seg som komponister. Imidlertid er det funnet musikk i Bergen som er karakteristisk for stadsmusikantenes repertoar generelt (*Peder Bangs notebok* og *Jacob Mestmachers notebok*). Diderich Warnckes murky tilhørte et nordeuropeisk repertoar av enkel undervisningsmusikk innen den galante eller følsomme stil. Det er ikke mulig å skjelve noe personlig uttrykk i det korte stykket. Heller ikke Bohrs ouverture gir inntrykk av noen personlig stil. Både Warncke og Bohr skrev musikk i et internasjonalt tonespråk uten individuelle særtrekk. For Warnckes murky er dette som forventet, fordi stykket ble skrevet innenfor håndverkskunstens estetikk. For Bohrs ouverture derimot kunne man med utgangspunkt i tidens estetiske nyorientering kanskje ha forventet et mer originalt og personlig preg, men Bohr var ingen fremragende komponist. Det var heller ikke Schediwy, som senere skrev scenemusikk (arrangementer og originale komposisjoner) til en lang rekke syngestykker og skuespill for teatret i Bergen, bl.a. nasjonalinspirerte arrangementer til Ibsens *Gildet på Solhaug* og *Olaf Liljekrans*, men mesteparten av denne musikken stammer fra Ole Bulls norske teater i begynnelsen av 1850-årene.⁷

Fremtidige utfordringer

Det er flere problemstillinger som kunne ha fortjent en grundigere behandling i avhandlingen, og som kanskje burde gjøres til gjenstand for egne undersøkelser. Ett eksempel er forholdet mellom stadsmusikanter og bygdespillemenn. Gjennomgang av rettsprotokoller vil f.eks. kunne belyse konflikter mellom stadsmusikanter og lokale spillemenn, de såkalte “fuskere”. Et slikt arbeid vil imidlertid være både møysommelig og tidkrevende. Likeledes vil opplysninger

7. Jf. Vollsnes 2000, s. 182. Ole Bulls teater er her kalt *Den Nationale Scene*. Korrekt navn er *Det norske Theater*.

om skattlegging av musikere kunne gi bedre kunnskap om inntekter og sosial status sammenlignet med andre yrkesgrupper. En mer systematisk undersøkelse av prestearkivene og bispearkivet vil kunne gi større kunnskap om organistenes og kantors arbeidsforhold. Det harmoniske selskaps gamle musikalier som er deponert ved UBB bør også analyseres grundigere. Selskapets konsertprogram bør dessuten publiseres på nytt, fordi Berg og Mosbys bok om *Harmonien* inneholder mange feil. Også andre konsertprogram bør publiseres, ikke minst som grunnlag for ytterligere analyser av repertoar og sammenligning med utenlandske forhold.

Organologiske problemstillinger er bare i liten grad berørt i avhandlingen. Hvilke instrumenter som var utbredt i byen, ikke bare blant musikere, men også i private hjem, vil f.eks. kunne undersøkes både gjennom analyse av skiftedokumenter og avisannonser for kjøp og salg av instrumenter. Særlig klaverinstrumenter, som gjennomgikk store endringer med hensyn til utforming, terminologi og ubredelse fra midten av 1700-tallet, ville det vært interessant å få kartlagt nærmere, men også ulike stryke- og blåseinstrumenter. Privat musikkundervisning og ulike former for musikkrelatert forretningsvirksomhet rettet mot et stadig voksende borgerlig marked burde også gjøres til genstand for grundigere undersøkelser.

I tillegg er det behov for å få kartlagt og analysert ulike andre sider av musikklivet i Bergen. For det første bør perioden fra ca. 1830 og videre utover på 1800-tallet undersøkes, men kilde-materialet er svært omfattende. Fremtidige arbeider bør derfor ta for seg mer avgrensede områder og problemstillinger. Dette gjelder ikke minst i forhold til alt som har med konsertlivet og konsertprogram å gjøre. Et interessant spørsmål er hvorvidt harmonistenes medvirkning ved offentlige konserter utover i 1830-årene kan ha vært undergravende for selskapets egen virksomhet og bidratt til at konsertene til slutt opphørte. Dette er ikke tilstrekkelig belyst. Et emne som bare så vidt er berørt i avhandlingen, men som fortjener en egen undersøkelse, er militærmusikken. Et annet interessant emne er folkelig musikk og underholdning. Enkelte av de fremmede musikerne som innehadde sentrale posisjoner i byens musikkliv i store store deler av århundret bør også følges opp med egne arbeider. Det gjelder først og fremst Schediwy, men også organist Vogel i Nykirken i annen halvdel av 1800-tallet.

Oppsummering

På enkelte områder gir avhandlingen grunnlag for konklusjoner som enten går på tvers av tidligere oppfatninger eller ikke har vært kjent. Det er f.eks. grunn til å anta at stadsmusikantene i Bergen i like stor grad som i andre byer var opptatt av å sikre sitt privilegium i landområdene utenfor bygrensen. Rødder var ikke stadsmusikant og trolig heller ikke svenn da han ble konsertmester i det harmoniske selskap. Schediwy var heller ikke ikke byens siste stadsmusikant.

Han vikarierte, men var aldri tilsatt i embetet. Den siste stadsmusikanten i Bergen var den tyske fiolinisten Johann Schlossbauer, som også var konsertmester i det harmoniske selskap og i teaterorkestret som etterfulgte det dramatiske selskaps orkester.

Mye taler for at det fantes en levende bachtradisjon i Bergen i siste halvdel av 1700-tallet, knyttet til innvandrede tyske organister – en tradisjon som kan ha blitt videreført til lokale elever, men som ikke ga seg noen dokumenterbare utslag lokalt. Bohr var en foregangsskikkelse nasjonalt ved å ta i bruk salmodikon og utgi koraler i siffernotasjon i 1820-årene. Etter hans død hadde byens kirkemusikere og kirkemusikken generelt muligens et lavere nivå og en svakere stilling enn på slutten av 1700-tallet.

Når det gjelder konsertmestrene, ble Paulson værende i byen lenger enn tidligere antatt da han mistet engasjementet som konsertmester i det harmoniske og dramatiske selskaps orkester i 1820. Lundholm var ikke lenger konsertmester i det harmoniske selskap ved starten av sesongen høsten 1827, samme høst som han reiste fra Bergen. Engasjementet i det dramatiske orkester hadde han mistet året før, da Schediwy overtok hans stilling der. Sistnevnte kom heller ikke til Bergen som orkesterleder for et dansk skuespillerselskap slik man tidligere har antatt, men ble engasjert i utlandet av det dramatiske selskap. Schediwys stilling som konsertmester i det harmoniske selskap hadde dessuten mindre omfang enn Berg og Mosbys bok om *Harmonien* gir inntrykk av. Det har heller ikke vært kjent tidligere at Schlossbauer var konsertmester i det harmoniske selskap omkring 1830, muligens også videre utover i 1830-årene.

Sluttord

Avhandlingen fremstår som en fortelling, men pretenderer ikke å gjengi en forgangen virkelighet. Den må betraktes som en konstruksjon basert på et utvalg kilder og min tolkning av dem. Musikklivet er forsøkt tolket både med tanke på relasjoner mellom enkeltindivider, mellom yrkesgrupper og mellom sosiale miljøer, dessuten med utgangspunkt i de kulturelle verkene i form av konserter og program. Jeg håper avhandlingen vil kunne bidra til å korrigere og utvide kunnskapen om ulike kategorier musikere og musikkforhold i Bergen fra ca. 1750 til 1830. I hele denne perioden var byen avhengig av fremmede yrkesmusikere – de såkalte kjennere. De fleste var utlendinger eller av utenlandsk opprinnelse. Kun organistembetene hadde en viss rekruttering lokalt, men først mot slutten av perioden. Den utenlandske musikerdominansen gjaldt for øvrig landet som helhet og var ikke enestående for Bergen.⁸

8. Se Vollsnes s. 207 f.

Midt på 1700-tallet var kunstmusikken i Bergen fremdeles forankret i en funksjonell estetikk. Stadsmusikanter, organister og kantor var først og fremst bruksmusikere. Med opplysningstidens estetiske nyorientering og et nytt dannelsesideal i siste del av 1700-tallet fulgte nye sjangre, nye fremføringsformer og nye kulturinstitusjoner representert ved det harmoniske (og dramatiske) selskap. Orkesteranføreren eller konsertmesteren ble en ny kategori yrkesmusiker i byen, sprunget ut av den moderne orkestermusikkens behov for musikalsk ledelse. Det var kondisjonerte liebhavere som tok initiativ til opprettelsen av selskapet. Denne organiseringsformen var nødvendig for å kunne gi konserter med tidens moderne orkestermusikk, men liebhaberne hadde behov for kjennernes ekspertise. Slik sett var de to gruppene – liebhavere og kjennere – gjensidig avhengig av hverandre.

Av de gamle embetene var stadsmusikantembetet det som gjennomgikk den største endringen ved det estetiske paradigmeskiftet fra håndverkskunst til kunstnerkunst. I den begynnende borgerlige offentlighet – eller halvoffentlighet – sto den estetiske kunstmusikken i sentrum. Stadsmusikanten representerte først og fremst den funksjonelle musikken, men forsøkte – avhengig av sine personlige kvalifikasjoner – å utnytte de nye mulighetene den moderne konsertmusikken ga. Embetet besto til nesten midt på 1800-tallet, men omfattet de siste tiårene omtrent bare dansemusikk. Dette var det fremdeles behov for, men innen den representative offentligheten og kirken ble det etter hvert mindre bruk for stadsmusikantens tradisjonelle tjenester. Priviligiet var på slutten uthulet og i praksis opphevet da embetet ble nedlagt i 1848.

Sammen med den estetiske nyorienteringen fulgte gradvis økonomisk omlegging fra et privilegert til et fritt næringsliv også på kunstens område. Konserter gitt av omreisende og lokale konsertgivere var f.eks. produkter av en fri konkurranse. Fremstillingen har dessuten vist at det var et tydelig sammenfall mellom økonomiske opp- og nedgangstider og musikalsk og kulturell aktivitet (fornyelse ved oppgangstiden på slutten av 1700-tallet, stagnasjon i krigsårene etter århundreskiftet, deretter ny giv og problemer ved nedgangstiden omkring 1830).

Tenkningen om rang og stand, som gjennomsyret samfunnet på 1700-tallet, ga seg også mange utslag for de profesjonelle musikerne, som generelt sto lavt på den sosiale rangstigen. Høy sosial status var som oftest knyttet til høy formue og embetstitler. Å utøve musikk som yrke og som dannelse var derfor vesensforskjellig. De aller fleste liebhavere i det harmoniske og dramatiske orkester tilhørte handelspatrisiatet og embetsstanden, og dette forandret seg ikke nevneverdig. Kjennere og liebhavere kunne likevel møtes i felles musikalsk utøvelse i det harmoniske og dramatiske orkester, hvor konsertmesteren i kraft av sin kunstneriske kompetanse var den som utøvet musikalsk autoritet selv om han var sosialt underlegen. Rollene i konsertli-

vet og forholdene mellom kjennere og liebhavere ble etter hvert endret. På 1700-tallet var det harmoniske selskaps interne liebhaberkonserter assistert av kjennerne den primære og nesten enerådende konsertformen. Omkring 1830 var offentlige konserter arrangert av kjennere assistert av liebhaberne ikke like utbredt, men utgjorde en betydelig andel. Slik forandret konsertlivet karakter i den gradvise utviklingen av den borgerlige offentligheten i Bergen.

For å overleve som yrkesmusiker var allsidighet en absolutt nødvendighet. Dette gjaldt både innen den gamle, funksjonelle håndverksestetikken og innen den nye estetikken hvor musikken ble betraktet som autonom kunst. Musikerne var aktive på flere arenaer, på tvers av embeder og institusjoner. Til tross for økt spesialisering utover på 1800-tallet var det også omkring 1830 nødvendig å ha flere ben å stå på, bl.a. fordi konkurransen var blitt større, men “biyrkene” var kanskje i større grad enn tidligere knyttet til ulike former for virksomhet som hadde med musikk å gjøre, f.eks. undervisning, pianostemming eller handel med instrumenter og musikaler.

LITTERATUR OG KILDER

Publisert

- Aksdal, Bjørn: *Med Piber og Basuner, Skalmeye og Fiol*. Tapir, Trondheim 1982.
- Aksdal, Bjørn og Sven Nyhus (red.): *Fanitullen. Innføring i norsk og samisk folkemusikk*, Universitetsforlaget, Oslo 1993.
- Amundsen, Leiv: "Norskhet i sproget hos Claus Fasting". I *Maal og minne. Norske studier*, Kristiania 1921, s. 99–110.
- Anhang til Lovene for det Dramatiske Selskab i Bergen, saaledes, som ved de 3 General-Forsamlinger d. 21 Decbr. 1795, d. 18 Jan. og 26 Octbrspesie. 1796 vedtaget*. R. Dahls Efterlevske, Bergen 1796.
- Ansteinsson, Eli: *Teater i Norge. Dansk scenekunst 1813–1863. Kristiansand – Arendal – Stavanger*. Universitetsforlaget, Oslo 1968.
- Arnold, Elsie: "Sirmen, Maddalena Laura", *Grove Music Online* ed. L. Macy, tilgang 05.12.2004, <<http://www.grovemusic.com>>.
- Bach, Carl Philipp Emanuel: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Erster und zweiter Teil*. Berlin 1753 og 1762. Faksimileutgave ved Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1986.
- Bartlet, M. Elizabeth: "Vaudeville (i)", *Grove Music Online* ed. L. Macy, tilgang 20.03.2003, <<http://www.grovemusic.com>>.
- Bendixen, B.E.: "Lungegaarden fra 1705 til 1844", i *Bergens Historiske Forening. Skrifter. No 6*. Griegs bogtrykkeri, Bergen 1900, s. 1–28.
- Benestad, Finn og Dag Schjelderup-Ebbe: *Edvard Grieg. Mennesket og kunstneren*. Aschehoug, Oslo 1980.
- Benton, Rita: "Pleyel, Ignace", *Grove Music Online* ed. L. Macy, tilgang 20.01.2003, <<http://www.grovemusic.com>>.
- Berg, Adolph: "Musikken i eldre tid", "Det Harmoniske Selskab 1765–1843" og "Det Philharmoniske Selskab 1844–1856", i Berg, Adolph og Olav Mosby: *Musikskabet Harmonien 1765–1945*. Bind I, s. 11–78 og 159–179. A/S John Griegs Boktrykkeri, Bergen 1945.
- Berg, Adolph og Olav Mosby: *Musikskabet Harmonien 1765–1945*. Bind I. A/S John Griegs Boktrykkeri, Bergen 1945.
- Berg, Fr. Aug. Wessel: *Kongelige Rescripter, Resolutioner og Collegial-Breve for Norge i Tidsrummet 1660–1813*. Udgivne i Udtog. Andet Bind. 1746–1780. J.W. Cappelen, Christiania 1842.

- Berg, Wilhelm: *Bidrag til musikens historia i Göteborg 1754–1892*. Första delen. Göteborg 1914.
- Bergenske Blade* 1848. 18.02, 22.02, 25.02 og 03.03.
- Bergensposten* 1869. 25.02.
- Bergsagel, John: “Hartmann (1)”, *Grove Music Online* ed. L. Macey, tilgang 04.12.2004, <<http://www.grovemusic.com>>.
- Beyer, Absalon Pederssøn: *Dagbok og Oration om mester Geble*. “Absalon Pederssøns Dagbok 1552–1572”. Universitetsforlaget, Oslo 1963, s. 3–235.
- Bibliotheca Bergensis*. Bind 1. Bergenstrykk før 1900. Utgitt av Bergens offentlige bibliotek, Bergen 1926.
- Bing, Just: “Bergen 1800–1814”. Geelmuyden, Carl og Haakon Shetelig (red.): *Bergen 1814–1914*. Bind I. John Griegs forlag, Bergen 1914.
- Bing, Just: “Poeten”, i Marthinussen, Karl, Just Bing og Bernt Lorentzen: *Johan Nordahl Brun. Presten, poeten, politikeren*. J.W. Eides boktrykkeri A/S, Bergen 1945, s. 45–99.
- Blytt, Peter: *Fra min Barndom og Ungdom. Erindringer*. Fr. Nygaard, Bergen 1907.
- Bohr, Christian Frederik Gottfried: *Anviisning til at bruge de, med Tal-Syngetegne udsatte Psalmemelodier*. Chr. Dahl R.S., Bergen 1829.
- Bohr, Christian Frederik Gottfried: *Choraler, udsatte i Taltegn for een Syngestemme efter Zincks Choralbog med underlagte Texter af de almindelige Psalmebøger*. Christiania 1825.
- Bohr, Christian Frederik Gottfried: *Psalmemelodier med Tal-Syngetegne*. 2. oplag. Chr. Dahl R.S., Bergen 1829.
- Branscombe, Peter: “Singspiel”, *Grove Music Online* ed. L. Macey, tilgang 20.03.2003, <<http://www.grovemusic.com>>.
- Braun, Werner: “Braun, Johann”, *Grove Music Online* ed. L. Macey, tilgang 06.12.2004, <<http://www.grovemusic.com>>.
- Broch, Kirsten: *Komedianter og kremmere. Det dramatiske Selskab i Bergen 1794–1994*. Alma mater forlag, Bergen 1994.
- Brook, Barry S. og Richard Viano: “Alday, François”, *Grove Music Online* ed. L. Macey, tilgang 05.12.2004, <<http://www.grovemusic.com>>.
- Brown, Howard Mayer: “Flute”, *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. Bind 1, red.: Sadie, Stanley, London 1984, s. 769–788.

- Brun, J.N.: *Fastings Æreminde i en Tale holden den 5te Januarii 1792 paa De Frievillige Harmonisters Academie af J. N. Brun og besvaret paa Stedet af S. T. Hr. Stiftbefalingsmand og Kammerherre von Hauch*. R. Dahl, Bergen 1792.
- Bull, Francis: "Fasting, Claus". Bull, Edv., Anders Krogvig og Gerhard Gran (utg.): *Norsk biografisk leksikon*. Bind 4. Aschehoug, Oslo 1929, s. 64–70.
- Bull, Marie: *Minder fra Bergens første nationale scene*. John Griegs forlag, Bergen 1905.
- Busch-Salmen, Gabriele: "Hausmusik", i Finscher, Ludwig (red.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Sachteil. Band 4. Bärenreiter, Kassel und Metzler, Stuttgart 1996, sp. 227–234.
- Bärens, J.H.: *Noticer for Musiklibhavere*. København 1811.
- Carlsson, Anders: "Handel och Bacchus eller Händel och Bach?". *Det borgerliga musiklivet och dess orkesterbildningar i köpmannastaden Göteborg under andra hälften av 1800-talet*. Skrifter från Musikvetenskap, Göteborgs universitet, nr. 43, Göteborg 1996.
- Catalog over afdøde Overlærer G. Bohrs efterladte Bøger [...] hvilke ved Auction skulle sælges i Bergen paa en Tid, som nærmere skal blive bekjendtgjort*. Chr. Dahl A.S., Bergen 1832.
- Charlton, David og Michael Musgrave: "Logier, Johann Bernhard", *Grove Music Online* ed. L. Macy, tilgang 15.10.2002, <<http://www.grovemusic.com>>.
- Christensen, Hjalmar: *Bergen og dens mænd. Et bidrag til Bergens indsats i norsk kulturhistorie gennem halvandet hundrede aar*. John Griegs Forlag, Bergen 1807.
- Christensen, Villads: "Stadsmusikanten". *Historiske meddelelser om København*. Femte bind. Utgitt av København kommunalbestyrelse, København 1916.
- Conradi, J.G.: *Kortfattet historisk Oversigt over Musikens Udvikling og nuværende Standpunkt i Norge tilligemed nogle biografiske Notiser om norske eller i Norge bosatte Komponister og Eksekutører*. Carl Warmuths Forlag, Christiania 1878.
- Craw, Howard Allen: "Dussek, Jan Ladislav", *Grove Music Online* ed. L. Macy, tilgang 06.12.2004, <<http://www.grovemusic.com>>.
- Curgin, Bathia: "Sammartini, Giuseppe", *Grove Music Online* ed. L. Macy, tilgang 05.12.2004, <<http://www.grovemusic.com>>.
- Dahlerup, Hans Birch: *Mit livs begivenheder 1790–1814*. Udgivet af hans sønnesøn Joost Dahlerup. Gyldendalske boghandel forlag, København 1908.
- Dahlhaus, Carl: *Foundations of Music History*. Oversatt av J.B. Robertson. Cambridge University Press, Cambridge 1983 (originaltittel: *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln 1977).

- Dahlhaus, Carl: *Musikäthetik*. Musikverlag Hans Gerig, Köln 1967.
- Dahlhaus, Carl: *Nineteenth-Century Music*. Oversatt av J. Bradford Robinson. University of California Press, Berkeley 1989 (originaltittel: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden 1980).
- Daw, Stephen: "Bach as teacher and model". Butt, John (ed.): *The Cambridge Companion to Bach*. Cambridge University Press, Cambridge 1997, s. 195–202.
- Dillmar, Anders: "*Dødshugget mot vår nationella tonkonst*". *Hæffnertidens koralreform i historisk, etnohymnologisk och musikteologisk belysning*. Institutionen för Konst- & Musikvetenskap Lunds Universitet, Stockholm 2001.
- Downs, Anneliese: "Schwindl", *Grove Music Online* ed. L. Macy, tilgang 12.02.2004, <<http://www.grovemusic.com>>.
- Dunker, Conradine: *Gamle dage. Erindringer og tidbilleder*. Gyldendalske Boghandel Nordisk Forlag, Kristiania 1909.
- Dyrvik, Ståle: *Danmark–Norge 1380–1814*. Bind III. *Truede tvillingriker 1648–1720*. Universitetsforlaget, Oslo 1998.
- Dyrvik, Ståle og Ole Feldebæk: *Mellom brødre 1780–1830*. Helle, Knut (red.): *Aschehougs Norgeshistorie*. Bind 7, Oslo 1996.
- Daae, Ludvig (utg.): *Claus Pavels's Dagbøger for Aarene 1812–1813*. Udgivne for den norske historiske Forening. Grøndahl og Søns Bogtrykkeri, Kristiania 1889.
- Daae, Ludvig (utg.): *Claus Pavels's Dagbøger for Aarene 1817–1822*. 1. bind, 1817–1819. Udgivne for den norske historiske Forening. Grøndahl og Søns Bogtrykkeri, Christiania 1899.
- Daae, Ludvig (utg.): *Claus Pavels's Dagbøger for Aarene 1817–1822*. 2. bind, 1820–1822. Udgivne for den norske historiske Forening. Grøndahl og Søns Bogtrykkeri, Christiania 1904.
- Daae, Ludvig L.: *Norske specielt bergenske apotheker. Historiske opplysninger*. John Griegs boktrykkeri, Bergen 1898.
- Edwardsen, Edvard: *Den Wiit-berømte, i forðum Dage Kongelige Residentzis, oc endnu Høy-privilegerede Kiøb- oc Handel-Stad Bergen udi Norrige hendis hid indtil, som mest har kundet skee, Allerfuldkommeligste Beskriffvelsis eller Histories Anden Part*. Bergen 1684. Utgitt av Bergens Historiske Forening ved Olav Brattgard, Bergen 1952.

- Eeg-Olofsson, Leif: *Johan Dillner. Präst, musiker och mystiker*. Acta Universitatis Lundensis Sectio I Theologica Juridica Humaniora 27. Almqvist & Wiksell International, Stockholm 1978.
- Efterretninger fra Adresse-Contoiret i Bergen i Norge, 1765–*.
- Eitner, Robert: *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexicon. Band 1–10*. Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz 1959. *Band 11, Nachträge und Miscellanea*, Graz 1960.
- Elias, Norbert: *Mozart. Genialitet og samfunn*. Aschehoug kursiv, Oslo 1991. Oversatt av Sverre Dahl (originaltittel: *Mozart. Zur Soziologie eines Genies*, 1991).
- Erichsen, A.E.: *Bergens kathedralskoles historie*. Utgitt av Bergen katedralskole, Bergen 1906.
- Ersland, Geir Atle: “Det kontorske arkivet fra Bergen”. *Historie. Populærhistorisk magasin*, nr. 1, 2002, s. 56–63.
- Ertresvaag, Egil: *Bergen bys historie. Bind III. Et bysamfunn i utvikling 1800–1920*. Universitetsforlaget, Bergen 1982.
- Everist, Mark: “Reception Theories, Canonic Discourses, and Musical Value”, i Cook, Nicholas and Mark Everist (ed.): *Rethinking Music*. Oxford University Press, Oxford 1999, s. 378–402.
- Fasting, Claus: *Provinzialblade. Første Bind. H. Dedechens Efterleverske*, Bergen 1778.
- Fasting, Kåre: *Musikkselskabet “Harmonien” gjennom to hundre år*. Utgitt av Musikkselskabet *Harmonien*, Bergen 1965.
- Fauquet, Joël-Marie: *Les sociétés de musique de chambre à Paris de la restauration à 1870. Aux Amateurs de Livres*, Paris 1986.
- Fladby, Rolf (red.): *Norske kongebrev med innlegg. Register. Bd. II. Kongebrev under Christian V. Hefte 1–5. 1670–1680*. Universitetsforlaget, Oslo 1974.
- Fladby, Rolf og Gunvor Foslie (red.): *Norske kongebrev med innlegg. Register. Bd. IV. Kongebrev under Christian V. 1686–1689*. Norsk lokalhistorisk institutt, Oslo 1989.
- Flugsrud, Sverre: *Claus Fasting samlede skrifter. Bind III*, Gyldendal, Oslo 1979.
- Fogtman, Laurids m.fl.: *Kongelige Reskripter, Resolutioner og Kollegialbreve for Danmark og Norge 1660–1848*. II. Deel. 1670–1699, Gyldendal, København 1803; IV. Deel. 2. Bind. 1740–1746, 1788; VI. Deel. 2. Bind. 1777–1784, 1786; VI. Deel. 10. Bind. 1799–1800, 1802.
- Fortegnelse over afdøde Cantor Fridr. Bøschens Samling af Bøger og Musicalier, hvilke [...] lader offentlig auctionere*. Fridr. Bøschens Enke, Bergen 1825.

- Fossen, Anders Bjarne: *Bergen bys historie. Bind II. Borgerkapets by 1536–1800*. 2. opplag. Alma mater forlag, Bergen 1995.
- Frotscher, Gotthold: *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*. Bind 1 og 2. Verlag Merseburger, Berlin 1966.
- Fubini, Enrico: *Music and Culture in Eighteenth-Century Europe*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1994.
- Fæhn, Helge: *Gudstjenestelivet i Den norske kirke – fra reformasjonen til våre dager*. Universitetsforlaget, Oslo 1994.
- Galster, Kjeld: “Carsten Hauchs barndom i Norge”. *Edda*. Bind 28, 1928, s. 285–318.
- Goehr, Lydia: *The imaginary Museum of musical Works*. Clarendon Press, Oxford 1992.
- Gorset, Hans Olav og Egeland, Ånon: *For borgere og bønder. Folkelig musikk fra gamle norske notebøker*. Kommentarer til CD, NKFGD 50025–2, 28 90228, [1990].
- Gran, Jens: *Skizzer af bergenske forholde fra ældre og yngre tid af en bergenser*. Fr. Nygaard, Bergen 1873.
- Grave, Margaret: “Vogler, Georg Joseph [Abbé Vogler]”, *Grove Music Online* ed. L. Macy, tilgang 18.10.2003, <www.grovemusic.com>.
- Griffiths, Paul: *The String Quartet*. Thames and Hudson, London 1983.
- Grimley, Daniel M.: “Berwald, Franz”, *Grove Music Online*, ed. L. Macy, tilgang 24.01.2003, <<http://www.grovemusic.com>>.
- Grinde, Nils: *Norsk musikkhistorie. Hovedlinjer i norsk musikkliv gjennom 1000 år*. Universitetsforlaget, Oslo 1981.
- Gullestad, Marianne: "Kulturforskningens normative og politiske aspekter". Hodne, Bjarne (red.): *Kulturstudier. Kulturforståelse, kulturbrytning, kulturpolitikk*. Kulturstudier nr. 1, Norges forskningsråd, Program for kulturstudier, Bergen 1998.
- Habermas, Jürgen: *Borgerlig offentlighet – dens fremvekst og forfall. Henimot en teori om det borgerlige samfunn*. Oversatt av Elling Schwabe-Hansen, Helge Høibraaten og Jon Øien. Gyldendal norsk forlag, Oslo 1971, 2. utgave, 1991 (Originaltittel: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Hermann Luchterhand Verlag, 1962).
- Halvorsen, J.B. og Halvdan Koht: “Schediwy”. *Norsk forfatter-lexikon*. Bind 5. Den Norske forlagsforening, Kristiania 1901, s. 75/76.
- Hartvedt, Gunnar Hagen: *Bergen byleksikon*. Kunnskapsforlaget, Oslo 1999.
- Hauch, C.: *Minder fra min Barndom og Ungdom*. C.A. Reitzels Forlag, Kjøbenhavn 1867.

- Haugen, Einar og Camilla Cai: *Ole Bull. Romantisk musiker og kosmopolitisk nordmann*. Universitetsforlaget, Oslo 1992.
- Hauser, Arnold: *Konstarternas sociala historia*. Bind 2. Oversatt av Ulrika Wallenström. Bokforlaget Pan / Nordstedts, Stockholm 1972 (originaltittel: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur II*).
- Hartz, Daniel and Alan Brown: "Classical", *Grove Music Online* ed. L. Macy, tilgang 05.09.2002, <<http://www.grovemusic.com>>.
- Heiberg, Peter Andreas: *Tre Aar i Bergen. Auobiografisk Episode*. C.F. Rol, Drammen 1829.
- Helenius-Öberg, Eva: "Svenskt instrumentmakeri 1720–1800". *Svensk tidskrift för musikforskning*, årgang 59 nr. 1, 1977, s. 5–43.
- Henderson, John: *A Directory of Composers for Organ*. Swindon 1996.
- Henningsen, Peter: "Den bestandige maskerade. Standssamfund, rangsamfund og det 18. århundredes honnette kultur". *Historisk tidsskrift*, årgang 101, 2001 nr. 2, s. 313–344.
- Hernes, Asbjørn: *Impuls og tradisjon i norsk musikkliv 1500–1800*. Skrifter utgitt av Det Norske Videnskaps-Akademi i Oslo, Oslo 1952.
- Herresthal, Harald: "Ferdinand Schediwy og tsjekkere i norsk musikkliv". Jangaard, Monica (red.): *Edvard Grieg i kulturbyen*. Trolldhaugens skriftserie, Bergen 2000, s. 40–57.
- Herresthal, Harald: *Med Spark i Gulvet og Quinter i Bassen. Musikalske og politiske bilder fra nasjonalromantikkens gjennombrudd i Norge*. Universitetsforlaget, Oslo 1993.
- Herresthal, Harald: "Ole Bull og Bergen i 1820-årene". Jangaard, Monica (red.): *Edvard Grieg i kulturbyen*. Trolldhaugens skriftserie, Bergen 2000, s. 81–95.
- Hinrichsen, Hans-Joachim: "'Urvater der Harmonie'? Die Bach-Rezeption". Küster, Konrad (utg.): *Bach Handbuch*. Bärenreiter Verlag, Kassel 1999, s. 31–65.
- Hirschmann, Wolfgang: "Empfindsamkeit". Finscher, Ludwig (red.): *Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Sachteil. Band 2. Bärenreiter, Kassel und Metzler, Stuttgart 1995, sp. 1765–1771.
- Hoff, Edvard: *Fra Bergen omkring 1850. Barndoms- og ungdomserindringer*. Fr. Nygaards forlag, Bergen 1920.
- Holberg, Ludvig: *Den berømmelige Norske Handel-Stad Bergens Beskrivelse*. København 1737. Faksimileutgave. Børsums Forlag og Antikvariat A/S, Oslo 1970.

- Holter, Stig Wernø: *“Hellig sang med himmelsk lyd”*. Norsk kirkesang i endring og vekst gjennom 100 år (1835–1936) med særlig vekt på Koralbok for den norske kirke. Griegakademiet – Institutt for musikk, Universitetet i Bergen, Bergen 1999.
- Huitfeldt, H.J.: *Christiania Theaterhistorie*. Gyldendalske Boghandels Forlag, Kjøbenhavn 1876.
- Huldt-Nystrøm, Hampus: *Fra munkekor til symfoniorkester. Musikkliv i det gamle Christiania og i Oslo*. Filharmonisk Selskap. John Griegs Boktrykkeri, Oslo 1969.
- Huldt-Nystrøm, Hampus: “Fra musikklivet i Trondheim omkring år 1800. Stadsmusikant Peter Eberg”. Mosand, John og Jan Voigt (red.): *Ringve museum 25 år*. Festskrift til jubileet. Ringve museums skrifter III, Trondheim 1977, s. 5–17.
- Hutchinson, Alan: “Et tusenbein kan vanskelig stå på ett bein – og alt som glitrer er ikke gull – kritiske bemerkninger til tolkninger av et skifte”. *Heimen*. Bind 38, 2001, s. 221–231.
- Haavet, Inger Elisabeth: “Amalie Skrams og Hellemyrsfolkets Bergen”. Haavet, Inger Elisabeth og Elisabeth Aasen (red.): *Amalie Skram – dikterliv i en brytningstid*. Senter for humanistisk kvinneforskning, Universitetet i Bergen. Skriftserien nr. 6, Bergen 1993, s. 19–42.
- Imsen, Steinar og Harald Winge: *Norsk historisk leksikon*. Cappelen Akademisk Forlag, Oslo 1999.
- Irgens, Otto: “Kingos salmebok”. *Bjørgvin. Årbok for Bjørgvin bispedømme*, 1953, s. 17–25.
- Jakobsen, Rolf Nøtvik: “‘... først som Tragedie, deretter som Komedie’. Om skodespela *Einer Tambeskielver* (1772) og *Republikken paa Øen* (1793) av Johan Nordahl Brun”. Gaasland, Rolf og Hans Erik Aarset (red.): *Mellom europeisk tradisjon og nasjonal selvbevissthet. Det norsk-klassiske drama 1750–1814*. Spartacus forlag, Oslo 1999, s. 115–135.
- Jansson, Kristofer: *Vore Bedsteforeldre. Tidsbilleder omkring 1814. Optegnelser om tilstandene i aarene 1790–1815*. Gyldendalske Boghandel Nordisk Forlag, Kristiania og Kjøbenhavn 1913.
- Jessen, Emil: *Musikselskabet Harmoniens dirigenter i 150 aar. Utarbeidet i anledning anskaffelsen av dirigenternes portrætter i november 1919*. John Griegs Forlag, Bergen [1919].
- Jonsson, Leif: *Offentlig musik i Uppsala 1747–1854. Från representativ till borgerlig konst*. Statens musikbibliotek, Stockholm 1998.
- Jonsson, Leif: *Virtuoser i Norden ca. 1750–ca. 1860. Förteckning över konserter och föreställningar med kringresande musiker och artister*. Trondheim 2005.
- Jonsson, Leif og Anna Ivarsdotter-Johnson (red.): *Musiken i Sverige. Band II. Frihetstid och gustaviansk tid 1720–1810*. Fischer & Co., Stockholm 1993.

- Karevold, Idar: *Kontinentale impulser i en norsk musikerslekt før 1850. En studie i brever, musikalier og skrifter etter slekten Lindeman*. Skrifter från musikvetenskapliga avdelningen, Musikhögskolan, Göteborgs universitet nr. 44, Göteborg 1996.
- Kerman, Joseph: "A Few Canonic Variations". *Critical Inquiry*, nr. 10, 1983, s. 107–126.
- Kjelstadli, Knut: "Immigrasjon". *Tid og Tanke*. Skriftserie fra Historisk institutt, Det historisk-filosofiske fakultet, Universitetet i Oslo. Nr. 3, 1998, s. 39–53.
- Koch, Heinrich Christoph: *Musikalsk Haand-Lexicon. Et fuldstændig Udtog af Kammermusik H.C. Kochs musikalske Encyclopædie, med mange Tillæg og Forbedringer af den nyere musikalske Literatur*. Samlet og oversat af H.C.F. Lassen. C.C. Lose's Forlag, Kjøbenhavn 1826.
- Kolnes, Stein Johannes: *Norsk orgelkultur. Instrument og miljø frå mellomalderen til i dag*. Det Norske Samlaget, Oslo 1987.
- Kolnes, Stein Johannes: *Norsk orgelregister 1328–1992*. Organum forlag, Førdesfjorden 1993.
- Koudal, Jens Henrik: *For borgere og bønder. Stadsmusikantvæsenet i Danmark 1660–1800*. Museum Tusulanums Forlag, Københavns universitet, København 2000.
- Krogh, Torben: "Wernicke, Israel Gottlieb". Engelstoft, Povl (red.): *Dansk biografisk leksikon*. Bind 25. J.H. Schultz forlag, København 1943.
- Krokvig, A. (utg.): *P.A. Jensens autbiografiske meddelelser*. Norsk boktrykkeri A/S, Kristiania 1908.
- Kvalsvik, Bjørn Nicolaysen (red.): "Sandhed og Retskaffenhed". *Claus Fastings Politie-Actorat 1784–1791*. Senter for europeiske kulturstudier, Bergen 1996.
- Lampe, Johan Fredrik: *Bergens stifts biskoper og præster efter reformationen. Biografiske efterretninger*. Bind I. Utgitt etter forfatterens død av D. Thrap. Cammermeyers boghandel, Kristiania 1895.
- Langwill, Lyndesay G. and Ord-Hume, Arthur W.J.G.: "Barrel organ", *Grove Music Online* ed. L. Macy, tilgang 26.01.2004, <<http://www.grovemusic.com>>.
- Layton, Robert: "Jan van Boom", *Grove Music Online* ed. L. Macy, tilgang 08.03.2003, <<http://www.grovemusic.com>>.
- Lee, Douglas A.: "Murky", *Grove Music Online* ed. L. Macy, tilgang 02.02.2004, <<http://www.grovemusic.com>>.
- Lidén, Hans-Emil og Ellen Marie Magerøy: *Norges kirker. Bergen*. Bind II. Gyldendal norsk forlag, Oslo 1983.

- Lie, Jonas: *Ole Bulls Breve i Uddrag udgivne af hans Søn Alexander Bull. Med en Karakteristik og biografisk Skitse*. Gyldendalske Boghandels Forlag, København 1881.
- Lindhjem, Anna: *Norges orgler og organister til og med 1914*. Fremskridts boktrykkeri, Skien 1916.
- Love for Det Dramatiske Selskab i Bergen*. Chr. Dahl, R.S., Bergen 1820.
- Love for det Dramatiske Selskab i Bergen, stiftet den 25de Februar 1794*. R. Dahls Efterlever-ske, Bergen 1795.
- Love for det Harmoniske Selskab*. Bergen 1831.
- Love for det harmoniske Selskab i Bergen*. Trykt hos R. Dahls Enke, Bergen 1810.
- Lyche, Lise: *Norges teaterhistorie*. Tell forlag A/S, Asker 1991.
- Løchen, Leif: "Kantor Lars Roverud og hans salmodikon". *By og bygd. Norsk folkemuseums årbok 1956–57*. Tanum, Oslo 1958, s. 85–96.
- Løchen, Leif: "Mer om salmodikon". *By og bygd. Norsk folkemuseums årbok 1958–1959*. Tanum, Oslo 1960, s. 159–162.
- MacDonald, Hugh: "Habeneck, François-Antoine", *Grove Music Online* ed. L. Macy, tilgang 05.12.2004, <<http://www.grovemusic.com>>.
- Martinussen, Karl: "Presten". Martinussen, Karl, Just Bing og Bernt Lorentzen: *Johan Nordahl Brun. Presten. Poeten. Politiker*. J.W. Eides boktrykkeri A.S., Bergen 1945, s. 9–45.
- Mell, Albert: "Panny, Joseph", *Grove Music Online* ed. L. Macy, tilgang 28.01.2004, <<http://www.grovemusic.com>>.
- Meyer, Hilbrandt: *Samlinger til den Berømmelige og Navnkundige Norske Handel Stad Bergens Beskrivelse* [1764]. Ved Borgemester Meyer; udgivet af Bergens historiske Forening ved B.E. Bendixen, Bergen 1904.
- Michelsen, J.A.: *Det dramatiske selskab i Bergen 1794–1894. Et festskrift*. John Grieg, Bergen 1894.
- Michelsen, Kari: "Johan Daniel Berlin. Biografi". Michelsen, Kari (red.): *Johan Daniel Berlin 1714–1787. Universalgeniet i Trondheim*. Ringve Museums Skrifter IV, Trondheim 1987, s. 9–36.
- Montagu, Jeremy, Howard Mayer Brown, Jaap Frank and Ardal Powell: "Flute" II, *Grove Music Online* ed. L. Macy, tilgang 06.02.2004, <<http://www.grovemusic.com>>.
- Mosby, Olav: "Selskapets musikalske virksomhet 1765–1843". Berg, Adolph og Olav Mosby: *Musikelskabet Harmonien 1765–1945*. Bind I, s. 79–158. A/S John Griegs Boktrykkeri, Bergen 1945.

- Nedrebø, Yngve: "Bergen – frå Skandinavias største by til strilane sin hovudstad. Om folketalsutvikling og flytting 1600–1900". Andersen, Randi, Sigrunn Kvamme og John Ragnar Myking (red.): *Frå Fjon til Fusa 1990–1991*. Årbok for Hordamuseet og for Nord- og Midhordland sogelag, 34 og 44. årgang, Bergen 1991, s. 35–67.
- Neumann, J.: *Christian Fredrik Gottfred Bohr. Et mindeskrift*. Forlagt til Bedste for Søndagskolen. Trykt af Chr. Dahl R.S., Bergen 1833.
- Neumann, Jacob: *Hans Jacob Grøgaard: Et Mindeskrift*. Trykt hos Chr. Dahl R.S., Bergen 1836.
- Nicolaysen, N. (red.): *Bergens borgerbog 1550–1751*. Kristiania 1878.
- Nilsen, Halkild: *Kirke- og skoleforhold i Bergen i biskop Jacob Neumanns tid*. Gyldendal norsk forlag, Oslo 1948.
- Nilsen, Halkild: Kommentarbånd til Pederssøn, Absalon: *Dagbok og Oration om mester Geble*. Universitetsforlaget, Oslo 1970.
- Norlind, Tobias: "Mathias Lundholm. Ole Bulls og Otto Lindblads lærare". Norlind, Tobias (utg.): *Svensk tidskrift för musikforskning*, 7. årgang, 1925, s. 1–17.
- Norsk kirkemusikk* nr. 5, 1995, s. 33/34. Referat fra foredrag av Idar Karevold, "En Bach-tradisjon i Trondheim før 1800".
- Norsk Riksmålsordbok*. Bind 2, annet halvbind. Knudsen, Trygve, Alf Sommerfelt, Emil K. Bødker og Harald Noreng. Aschehoug, Oslo 1957.
- Norsk slektshistorisk tidsskrift*. Bind 26, Oslo 1978, s. 219–222. Om stadsmusikant Poul Rødders etterslekt.
- Nygaard, Knut (red.): *Fredrik Meltzer's dagbøker i utdrag*. John Griegs forlag, Bergen 1949.
- Nygaard, Knut: *Holbergs teaterarv. Fra dramatiske amatørskaper og morskapsteater til Norges første nasjonale scene*. J.W. Eide forlag, Bergen 1984.
- Olsen, Bjørn Magnusson: "Uddrag af Magnus Stephensens Dagbog for Aaret 1808". *Museum. Tidsskrift for Historie og Geografi*, nr. 1, 1892, s. 270–280.
- Ormhaug, Knut: *Dreiers Bergen. Et utvalg av prospektmaleren J.F.L. Dreiers bergensmotiver 1800–1833*. Jacob Neumann A/S, Bergen 1998.
- Ostenfeld, K. og Lars Løchen: "Salmodikon". Michelsen, Kari (red.): *Cappelen's musikkleksikon*. Bind 5. Cappelen, Oslo 1980, s. 564.
- Overskou, Th.: *Den danske Skueplads, i dens historie fra de første Spor af danske Skuespil indtil vor Tid*. Tredie Deel. Samfundet til den danske Literaturs Fremme, København 1860.

- Paulson, Andreas: "Boalth". Bull, Edv., Anders Krogvig og Gerhard Gran (red.): *Norsk biografisk leksikon*. Bind II, Oslo 1925, s. 52/53.
- Paulson, Andreas: "Bohr". Bull, Edv., Anders Krogvig og Gerhard Gran (red.): *Norsk biografisk leksikon*. Bind II, Oslo 1925, s. 68/69.
- Petersen, Johan: "*Harmonien*" 1765–1900. John Griegs Forlag, Bergen 1901.
- Pilková, Zdeňka: "Kammel, Antonín", i *Grove Music Online* ed. L. Macy, tilgang 05.12.2004, <<http://www.grovemusic.com>>.
- Pirker, Michael: "Janissary music [Turkish music]", i *Grove Music Online* ed. L. Macy, tilgang 22.08.2003, <<http://www.grovemusic.com>>.
- Plan, hvorefter Undervisningen og Disciplinen i Almueskolerne paa Landet skal indrettes, og Instrux for Lærerne ved Almueskolerne*. 1834.
- Pollens, Stewart: *The Early Pianoforte*. Cambridge University Press, Cambridge 1995.
- Pošťolka, Milan: "Dussek, František Xaver", *Grove Music Online* ed. L. Macy, tilgang 06.12.2004, <<http://www.grovemusic.com>>
- Pošťolka, Milan and Roger Hickman: "Wranitzky, Paul", *Grove Music Online* ed. L. Macy, tilgang 23.01.2003, <<http://www.grovemusic.com>>
- Ravn, V.C.: "Konserter og musikalske Selskaber i ældre Tid", i *Festskrift i anledning af Musikforeningens Halvhundreaarsdag*. Udgivet af Musikforeningen, København 1886.
- Reissinger, Marianne: "Eichner, Ernst", *Grove Music Online* ed. L. Macy, tilgang 05.12.2004, <<http://www.grovemusic.com>>.
- Reutter, Jochen: "Richter, Franz Xaver", *Grove Music Online* ed. L. Macy, tilgang 12.02.2004, <<http://www.grovemusic.com>>.
- Rian, Øystein: "Nasjonal identitet i dansketiden". *P2-akademiet NRK* [Nr.] V, Oslo 2002.
- Rousseau, Jean-Jacques: "Concert". *Dictionnaire de Musique 1768*. Oeuvres complètes. Vol. 5. *Écrits sur la musique, la langue et le theatre*. Éditions Gallimard 1995, s. 723.
- Roverud, Lars: *Et Blik paa Musikens Tilstand i Norge, med Forslag til den Udbredelse i Landet, ved et Instituts Anlæg i Christiania*. Trykt paa Forfatterens Forlag hos Chr. Grøndahl, Christiania 1815.
- Sachs, Joel: "Hummel, Johann Nepomuk", *Grove Music Online* ed. L. Macy, tilgang 07.02.2003, <<http://www.grovemusic.com>>.
- Sagen, Lyder: *Udvalg af Claus Fastings forhen trykte og utrykte Skrifter, med Bidrag til hans Biographie*. Chr. Dahl A/S, Bergen 1837.

- Sagen, Lyder og Herman Foss: *Bergens Beskrivelse*. Trykt paa Udgiv. Forlag hos Chr. Dahl, R.S., Bergen 1824.
- Samson, Jim: "Genre", *Grove Music Online* ed. L. Macy, tilgang 05.09.2002, <<http://www.grovemusic.com>>.
- Sandvik, O.M.: "Schediwy". Bull, Edv., Anders Krogvig og Gerhard Gran (red.): *Norsk biografisk leksikon*. Bind 12, Aschehoug, Oslo 1954, s. 303/304.
- Schiørring, Niels: *Choral-Bog, hvori findes alle Melodierne til Psalme-Bogen af 1778*. Gyldendal, København 1783.
- Schiørring, Niels: *Firestemmige Choralsange for Fire Syngestemmer, Zink og Basuner, eller andre bekvemme Instrumenter*. Gyldendal, København 1783.
- Schiørring, Nils: *Musikkens Historie i Danmark*. Bind 1. Politikens Forlag, København 1977; Bind 2, København 1978.
- Schou, Jacob Henric (utg.): *Chronologisk Register over de Kongelige Forordninger og aabne Breve samt andre trykte Anordninger, som fra Aar 1670 af ere udkomne, tilligemed et nøiagtig Udtog af de endnu gjeldende, for saavidt samme i Almidelighed angaae Undersaaterne i Danmark og Norge forsynet med et alphabetisk Register ved Jacob Henric Schou*. VI. Deel, Joh. Rudolph Thiele, København 1795.
- Schwab, Heinrich: *Konzert. Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert*. Besseler, Heinrich og Werner Bachmann (utg.): *Musikgeschichte in Bildern*. Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1961–1989. *Band IV. Musik der Neuzeit*. Lieferung 2, 1971.
- Schwarz, Boris: "Lafont, Charles Philippe", *Grove Music Online* ed. L. Macy, tilgang 05.12.2004, <www.grovemusic.com>.
- Schwartz, Boris and Marita P. McClymonds: "Pugnani, Gaetano", *Grove Music Online* ed. L. Macy, tilgang 21.10.2003. <<http://www.grovemusic.com>>.
- Schøning, Gerhard: "Beretning om Biskop Arreboes Afsættelse 1622". *Det kongelige norske Videnskabers selskabs Skrifter i det 19de Aarhundrede*. Første Bind. Gyldendalske Boghandlings Forlag, København 1817, s. 245–274.
- Sejersted, Francis: *Norges historie*. Bind 10. *Den vanskelige frihet 1814-1851*. J.W. Cappelen forlag A/S, Oslo 1978.
- Selvik, Randi M.: "Christian Frederik Gottfried Bohr – musiker og pedagog i Bergen". Jangaard, Monica (red.): *Bergen og Troidhaugen. Møteplasser og impulser*. Troidhaugens skriftserie 2003, Bergen 2003, s. 146–166.

- Selvik, Randi M.: “‘Concerterende Elskere af Musiqven’. Noen glimt fra musikklivet i Bergen i siste halvdel av 1700-tallet”. Eliassen, Knut Ove, Svein-Eirik Fauskevåg og Paul Goring (red.): *1700-tallet. Artikler om språk, litteratur, musikk og estetikk*. Kulturstudier nr. 15. Høyskoleforlaget, Kristiansand 2000, s. 143–163.
- Selvik, Randi M.: “Konsserter i Bergen fra ca. 1770 til 1820”. Theodorsen, Cathrine, Atle Skaf-tun, og Henning Howlid Wærp (red.): *Nordlit*. Nr. 11, Tromsø 2002, s. 205–223.
- Selvik, Randi M.: “Om følsomhet og musikk på 1700-tallet”. Eliassen og Fauskevåg (red.): *Frihetens århundre*. Bind 4. *Litteratur, kunst og filosofi i Frankrike på 1700-tallet*. Tapir Akademisk Forlag, Trondheim 2001, s. 203–244.
- Selvik, Randi M.: “Om konsserter og musikalsk kanon i Bergen ca. 1765–1830”. Jonsson, Leif (red.): *Musikklienskapelig Årbok 2002*. Institutt for musikk, NTNU, Trondheim, s. 125–146.
- Shackleton, Nicholas: “Basset-horn”, *Grove Music Online* ed. L. Macy, tilgang 27.09.2004. <<http://www.grovemusic.com>>.
- Sivertsen, Håkon: *Det Trondhjemske Musikalske Selskab av 1786*. Ringve Museums skrifter 1, Trondheim 1976.
- Skaar, J.N.: “Den evangelisk-kristelige Salmebogs Forsøg paa at komme ind i Bergens Bispe-dømme”. *Norsk theologisk tidsskrift*, 1903, s. 101–141.
- Slettan, Dagfinn og Ola Svein Stugu: “Det nasjonale i det lokale – det lokale i det nasjonale”. Slettan, Dagfinn og Ola Svein Stugu (red.): *Det nasjonale i det lokale – det lokale i det na-sjonale*. KULTs skriftserie nr. 92, Norges forskningsråd, Oslo 1997, s. 7–25.
- Snyder, Kerala J.: “Abendmusik”, *Grove Music Online* ed. L. Macy, tilgang 17.11.2004, <<http://www.grovemusic.com>>.
- Solhaug, Arne: *Fra organist til kantor. Utviklingen av en ny kirkemusikeridentitet*. Verbum, [Oslo] 2002.
- Spitzer, John and Neal Zaslaw: “Conducting”, *Grove Music Online* ed. L. Macy, tilgang 24.11.2003, <<http://www.grovemusic.com>>.
- Spitzer, John and Neal Zaslaw: “Orchestra”, *Grove Music Online* ed. L. Macy, tilgang 10.04.2003, <<http://www.grovemusic.com>>.
- Sponhauer, Bernd: “Kenner – Liebhaber – Dilettant”. Finscher, Ludwig (red.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Sachteil. Band 5. Bärenreiter, Kassel und Metzler, Stuttgart 1996, sp. 31–37.

- Stakkeland, Arne: *“Med flyvende Faner & klingende Spill”*. Agder Musikkonservatoriums publikasjoner nr. 1, Kristiansand 1990.
- Stapleton, Karl: “Weber, [Friedrich Dionys]”, *Grove Music Online* ed. L. Macy, tilgang 22.07.2004, <<http://www.grovemusic.com>>.
- Stockholms Dagblad*, 18.01.1831.
- Straeten, Edmund van der and John D. Drake: “Weber, Bernhard Anselm”, *Grove Music Online* ed. L. Macy, tilgang 18.10.2003, <www.grovemusic.com>.
- Thrane, Carl: *Fra hofviolonernes tid. Skildringer af det kongelige kapels historie 1648–1848*. Det Schönbergske Forlag, Kjøbenhavn 1908.
- Trondhjems Adressecontors Efterretninger*, 1767–.
- De Vale, Sue Carole: “Harp”. V.7.iv.a: “Technique and repertory 1750–1820”, *Grove Music Online* ed L. Macy, tilgang 17.10.2003, <www.grovemusic.com>.
- Vollsnes, Arvid (red.): *Norges musikk historie. Bind 1. Tiden før 1814. Lurklang og kirkesang*. Aschehoug, Oslo 2001.
- Vollsnes, Arvid (red.): *Norges musikk historie. Bind 2. 1814–70. Den nasjonale tone*. Aschehoug, Oslo 2000.
- Vollsnes, Arvid: “Stadsmusikanter – forpaktere – og fuskere. Noen glimt fra vår musikkhistorie”. Bernskiöld, Hans (red.): *Rapport från en forskarkongress i Arvika 30–31 januari 1989*, Göteborg 1989, s. 63–74.
- Wallem, Fredrik Meltzer: *En Bergensk Cicerone*. Beyer, Bergen 1865.
- Walther, Johann Gottfried: *Musicalisches Lexicon, oder Musicalische Bibliothek [...]*. Wolfgang Deer, Leipzig 1732.
- Waterhouse, William: “Bassoon”, *Grove Music Online*, ed. L. Macy, tilgang 24.07.2003, <<http://www.grovemusic.com>>.
- Weber, William: “Concert”, *Grove Music Online*, ed. L. Macy, tilgang 12.12.2002, <<http://www.grovemusic.com>>.
- Weber, William: “The History of Musical Canon”. Cook, Nicholas and Mark Everist (red.): *Rethinking Music*. Oxford University Press, Oxford 1999, s. 336–355.
- Weber, William: *Music and the Middle Class*. Croom Helm, London 1975.
- Weber, William: “Recital”, *Grove Music Online*, ed. L. Macy, tilgang 19.01.2004, <<http://www.grovemusic.com>>.
- Weber, William: *The Rise of Musical Classics in Eighteenth-Century England. A study in Canon, Ritual and Ideology*. Cambridge University Press, Cambridge 1992.

- Wiberg, Christian Koren: *Hanseaterne og Bergen. Forholdet mellom de kontorske og det bergenske bysamfund*. Det Hanseatiske Museums Skrifter, nr. 8, Bergen 1932.
- Wiberg, Johan Koren: *Det norske kontor. En orientering*. Det Hanseatiske Museums Skrifter, nr. 9, Bergen 1934.
- Wiberg, Johan Koren: *Mariakirkens Regnskapsbok*. Det Hanseatiske Museums Skrifter, nr. 8, Bergen 1934.
- Wiesener, A.M. (red.): *Bergens borgerbok 1752–1865*. Utgitt av Bergens Historiske Forening, Bergen 1917–23.
- Wiesener, A.M.: *Bergenske boksamlere*. N.W. Damm & søn, Oslo 1944.
- Wiesener, A.M.: *Dødsfald i Bergen 1765–1850*. Utgitt av Bergens Historiske Forening, J.D. Dreyer A/S Boktrykkeri, Bergen 1925.
- Wiesener, A.M.: “Om stadsmusikantene i Bergen”. *Skrifter utgitt av Bergens Historiske Forening*, nr. 49, Bergen 1943, s. 89–115.
- Wiesener, Anton Mohr: *Slegten Boalth*. A.S. John Griegs boktrykkeri, Bergen 1911.
- Wiesener, A.M.: *Stamtavle over slekten Friele*. Beyers papirvarefabrikks boktrykkeri, Bergen 1934.
- Wiesener, A.M.: “Tetingssalen: en oversigt over gaardens historie”. *Skrifter utgitt av Bergens Historiske Forening*, nr. 22, Bergen 1916, s. 23–32.
- Williams, Peter and David Ledbetter: “Continuo”, *Grove Music Online*, ed. L. Macy, tilgang 09.02.2004, <<http://www.grovemusic.com>>.
- Winsnes, A.H.: *Johan Nordahl Brun. En monografi*. Gyldendalske boghandel, Kristiania 1919.
- Wolf, Eugene K., Jean K. Wolf and Fritz Kaiser: “Stamitz”, *Grove Music Online*, ed. L. Macy, tilgang 21.10.2003, <<http://www.grovemusic.com>>.
- Worsøe, Hans H.: “Bohr”. Bech, Sv. Cedergren (red.): *Dansk biografisk leksikon*. 3. utgave. Bind 2. Gyldendal, København 1979, s. 305.
- Øgaard, Kristen: “Gottfried Heinrich Gloger i Bergen”. Guttorm Ihlebæk (red.): *Gottfried Heinrich Gloger (1710–1779) – en tysk orgelbygger i Norge*. Særtrykk av *Orgelspeilet*. Det norske orgelselskap, 2004, s. 7–76.
- Øgaard, Kristen: “Orgler og organister i Korskirken”. Eide, Øyvind (red.): *Korskirken 1181 – 800 år – 1981*. Utgitt av Korskirkens menighetsråd, Bergen 1981.
- Öhrström, Eva: *Borgerliga kvinnors musicerande i 1800-talets Sverige*. Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen nr. 15, Göteborgs universitet, Göteborg 1987.

Østerberg, Dag: *Det moderne. Et essay om Vestens kultur 1740–2000*. Gyldendal, Oslo 1999.

Aarset, Hans Erik: “Indrettet som en pastorelle” – streiftog i Niels Krog Bredals “hellenistiske” musikk-dramatikk”. Gaasland, Rolf og Hans Erik Aarset (red.): *Mellom europeisk tradisjon og nasjonal selvbevissthet. Det norsk-klassiske drama 1750–1814*. Spartacus forlag as, Oslo 1999, s. 52–78.

Upublisert

Berg, Ulf Steinar: *Militærmusikk i Norge ca. 1600–1800, med særlig henblikk på infanteriet i Trondheimsdistriktet*. Hovedoppgave, Musikkvitenskapelig institutt, Norges lærerhøgskole, Universitetet i Trondheim, 1983. Ms.

Eriksen, Ingrid: *Koralboka etter LW. Ei undersøking av proveniens*. Hovedoppgave. Grieg-akademiet – Institutt for musikk, Universitetet i Bergen, 2004. Ms.

Jonsson, Leif: *Offentlig musikk i Trondhjem*. Ms. Under utgivelse.

Krouthén, Mats: “Johan Gabriel Högwall and his Journeymen. Square Piano Production in Göteborg, Sweden c1790–c1840”. Ms. Under utgivelse.

Michelsen, Kari: *Johan Daniel Berlin (1714–1787)*. Hovedoppgave i musikk. Universitetet i Trondheim, 1971. Ms.

Stakkeland, Arne: *Stadsmusikantene i Kristiansand 1680–1853. Deres virksomhet sett i historisk sammenheng*. Hovedoppgave. Institutt for musikkvitenskap, Universitetet i Oslo, 1983. Ms.

Volle, Bjarne: *Om stadsmusikantene i Bergen 1620–1759*. Hovedoppgave. Institutt for musikkvitenskap, Universitetet i Oslo, 1979. Ms.

Weber, William: <wweber@csulb.edu>. E-post 29.01.2004.

William-Olsson, David: *Amateurs und Profis zusammen – eine Präsentation der Stockholmer Kammermusikgesellschaft ‘Mazer’*. Foredrag ved ESTA-konferanse i Arvika 9. juni 1991. Ms.

Øgaard, Kristen: Brev av 1. mai 2002.

Øgaard, Kristen: *Gottfried Heinrich Gloger i Bergen*. 2003. Ms.

Øgaard, Kristen: Kommentarer til kapittel 3: “Organist og kantor ca. 1750–1800”. Mai 2002. Ms.

Arkivkilder

Bergen

Bergen byarkiv

Copeii Buch vor die teuts Ste Marien Kirche in Bergen A^o 1767.

Magistratens arkiv.

Annotasjonsprotokoll 1754–1767. 651. Ab.2.

Attestbok.1785–1803. 651. Ha.11a.

Journaler. 651. Cd. Nr. 3, 1828–1830; Nr. 5, 1832–1833; Nr. 6, 1833–1835; Nr. 8, 1837–1839; Nr. 12a, 1847–1850.

Journalsaker. 651. D. Brev. Boks 14, 1745–1761; Boks 145, 14. juli–oktober 1829; Boks 149, 1830; Boks 155, 1832; Boks 158, 1832; Boks 162, 1833; Boks 164, 1834; Boks 176, 1836; Boks 181, 1837; Boks 191, 1839.

Kongebrevbøker. 651. Ce. Nr. 7, 1725–1735; Nr. 11, 1755–1767; Nr.13, 1779–1789.

Kopibøker. 651. Ba. Nr. 15, 1785–1789; Nr. 18, 1800–1807; Nr. 23, 1829–1830; Nr. 24, 1830–1831; Nr. 26, 1833–1834; Nr. 28, 1836–1838; Nr. 29, 1838–1840.

Missivbok. 651 Cb. Nr. 14, 1756–1765.

Regnskab for Dom Kirkens Sogns Fattig Cassa Pro Anno 1801.

Regnskab over Korskirke Sognets Fattigcasses Indtægter og Udgifter udi Aaret 1821.

Stadsportarkivet. Brev fra stiftsdireksjonen til inspeksjonen for Mariakirken 1819–1839.

<http://digitalarkivet.uib.no>

1801-telling for 1301 Bergen.

1815 Census for Bergen.

Begravde i Bergen 1816–86.

Burials in Bergen 1881–1911.

Døde i Bergen (Burials in Bergen) 1668–1815.

Døpte i Bergen 1815–1894.

Døypte i Bergen 1668–1815.

Elevprotokollen for Bergen Katedralskole 1749–1867.

Vigde i Bergen 1663–1815.

Vigde i Bergen (Marriages in Bergen) 1816–1911.

Statsarkivet i Bergen

Bergen Katedralskoles arkiv. Arkivregistratur 1739–1972 (-78), 1955.

Bergens forlikskommissjon. Forliksprotokoll nr. 5, 1813–1817.

Bergens stiftsdireksjons arkiv. Skolekommissjons- og åbodsforretninger. Atskillige brev. 1819, 1820.

Biskopen i Bergen. Kopibøker for kirker og fattighus. Nr. 2, 1734–1737; Nr. 7, 1742–1748; Nr. 8, 1748–1750; Nr. 9, 1751–1753; Nr. 11, 1758–1765; Nr. 12, 1763–1771.

Bjørgvin biskop. Kopibøker. Nr. 2, 1747–1749; Nr. 7, 1758–1762; Nr. 9, 1768–1774; Nr. 15, 1778–1797; Nr. 18, 1819–1824.

Bjørgvin stiftsdireksjon.

Journaler. Nr. 1, 1817–1820; Nr. 2, 1820–1823; Nr. 3, 1823–1824; Nr. 4, 1824–1826; Nr. 5, 1826–1827; Nr. 6, 1828; Nr. 8, 1829–1832; Nr. 9, 1832–1834.

Journalregister. Nr. 2, 1822–1824.

Journalsaker. Boks 5, 1825; Boks 13, 1826.

Journalsaker. Domkirkens regnskap, 1845, 1846, 1847 og 1848.

Byfogd og byskriver i Bergen.

Auksjonsprotokoll for løsøre. Nr. 1, 1828–1838.

Bergen Skifterett.

Forseglingjournal VI.A.c. Nr. 5, 1802–1807.

Skifteakter VI.E.a. Nr. 25, 1770; Nr. 74, 1802; Nr. 75, 1802; Nr. 81, 1806; Nr. 98, 1813; Nr. 122, 1823.

Skiftejournaler VI.A.b. Nr. 24–26, 1740–1744; Nr. 30–32, 1747–1750; Nr. 39–40, 1758–1760; Nr. 50–52, 1770–1772; Nr. 72, 1789–1790; Nr. 74–75, 1791–1793; Nr. 92–93, 1805–1807.

Skifteprotokoller. VI.C. Nr.3, 1737–1748; Nr. 4b, 1748–1760; Nr. 5b, 1760–1772; Nr. 7a, 1796–1826; Nr. 7b, 1796–1826.

Skifteregistreringsprotokoll. VI.A.d. Nr. 4, 1818–1822.

II.B. Pantebok 22, 1809–1813.

III.A.d.A.2. Realpanteregistre. Ca. 1732–1820, 7.–12. rode.

Takseringsforretninger. Branntakstprotokoll XI.A. Nr. 1, 1766; Nr. 5, 1772; Nr.12, 1787–1788.

Prestearkivene. Korskirkens sokneprest. I.2.b. Kopibøker inn. Nr. 2, 1682–1756; Nr. 3, 1756–1820; Nr. 4, 1821–1840.

Rundskriv fra Generalauditøren av 4. november 1823.

Sollieds samlinger.

Bergens Magistrat. Attestbøker, IV (1741–1804), nr. 9, 1733–1745.

Protokol over Bergens skoles disipler.

Stiftamtmanden i Bergen.

Brev frå geistlege. Lnr. 1001, mai 1791 – juni 1793.

Brev frå kyrkjeinspektørar, kyrkjeverjer og forstandarar for publike stiftelser. Boks 1044, mars 1807 – august 1808; Boks 1045, sept. 1808 – mars 1809; Boks 1046, mars – desember 1809; Boks 1047, jan. 1810 – febr. 1811; Boks 1048, mars 1811 – sept. 1812; Boks 1049, okt. 1812 – sept. 1813; Boks 1050, okt. 1813 – juni 1815; Boks 1051, juli 1815 – 1818.

Brev frå kyrkjeverjer og forstandarar. Lnr. 1019, Domkirken 1774–1789; Lnr. 1020, Nykirken 1775–1788 og Korskirken 1783–1789.

Brev frå politimeisteren i Bergen. Lnr. 919, sept. 1773–1775.

Brev frå sentralinstansar i Danmark –1814. Lnr. 446, 1751–1758.

Brev og dokument vedk. Mariakyrkja 1774–1788. Lnr. 2083, 2.

Kopibøker. Nr. 82 (27.10. 1727–29.12.1758); Nr. 68 (25.08.1738–27.06 1741); Nr. 114 (01.02–22.11.1783); Nr. 123 (06.08.1791–13.10.1792).

Rekneskapar for Bergens katedralskole. Lnr. 1807, 1739–1756; Lnr. 1808, 1762–1772; Lnr. 1810, 1806 og 1821.

Rekneskapar for Domkirken. Lnr. 1744, 1748–1752; Lnr. 1750, 1774–1778; Lnr. 1753, 1786–1791.

Rekneskapar for Korskirken. Lnr. 1761, 1741–1748; Lnr. 1763, 1758–1766; Lnr. 1765, 1776–1780; Lnr. 1766, 1781–1785; Lnr. 1767, 1786–1790; Lnr. 1770, 1798–1804.

Rekneskapar for Mariakirken. Lnr. 1786, 1767–1774; Lnr. 1787, 1775–1782; Lnr. 1788, 1783–1789.

Rekneskapar for Nykirken. Lnr. 1772, 1724–1730; Lnr. 1776, 1752–1758; Lnr. 1777, 1759–1765; Lnr. 1778, 1765–1771; Lnr. 1781, 1786–1791; Lnr. 1784, 1801–1807; Lnr. 1786, 1814–1816.

Teaterarkivet. Universitetet i Bergen

Bohr, Christian Frederik Gottfried: *Stakket Dands er hastig sprungen*. Ms. 152en.

Det Bergenske dramatiske Selskabs Hoved Protocol. Første del, 1794–1819. Ms. 220a/1.

Det dramatiske Selskabs Hovedprotokol 15/4 1828 — 25/1 1842. Ms. 220a/2.

Universitetsbiblioteket i Bergen

Protocol for Det Harmoniske Selskab 1769–1830. Ms 527a.

Vestlandske kunstindustrimuseum, Bergen

Jacob Mestmachers notebok. Ms. 3282 (34/1891).

Oslo

Nasjonalbiblioteket. Håndskriftsamlingen

Albrechtson, H.: *Musikalsk Veiviser igjennem [...] Trondhjems Adresse.* Ms. 636.

Albrechtson, H.: *Musikalsk Veiviser igjennem [...] Bergens Adresse.* Ms. 642; Ms. 655.

Nasjonalbiblioteket. Norsk musikksamling.

Peder Bangs notebok. Ms. 294 c, eske 35.

Moe, Iver Cristian og Ivar: Kommentarer til *Peder Bangs notebok.* Ms. 294 c, eske 35, s. 35–53.

Riksarkivet

Brev av 12.09.2003.

Danske kanselli.

C 18. Norske registre. Perioden 1660–1699. Mikrofilm S 16/5061.

D 30. Norske Registre. Mikrofilm S 16/5072, S 16/5106, S 16/5108, S 16/5111, S 16/5115.

D 113. Henlagte sager. Memorialer til oversekretæren. Pakke 126 B. Mikrofilm S 16/5205.

E 29. Norske Suppliquer 1771. Mikrofilm S 16/5064.

E 33. Journaler for 3. departement, 1771. Mikrofilm S 16/5065.

Konfirmasjoner på Kongebrev 1766–1775.

Stavanger

Statsarkivet i Stavanger

Wersland, G.: *Slekten Røder, Rødder, von Røder.* Maskinskrevet oversikt 11.09.1961.

Trondheim

Gunnerusbiblioteket, NTNU

Stakket Dands er snart sprungnen. Partitur og stemmer. Teatersamlingen. Gamle noter. Nr. 17.

Statsarkivet i Trondheim

Stiftamtmannens kopibok. Br. I.

Trondheim domkapitel. Kopibok 1662–1773.

København

Danmarks rigsarkiv

Danske kanselli. Fynske Registre (åbne breve) 1747.

1. Dep. registrantsaker. Innlegg til nr. 488a i 1805.

Lübeck

Archiv der Hansestadt Lübeck

Bergenfahrerarchiv.

Rechnungsbuch der Marienkirche in Bergen von 1661–1752.

Brev fra Anthon Ulrich Winckelmann 14. mai 1749.

Stockholm

Statens Musikbibliotek

Mazer, Johan: *Musikalisk Journal för Bolaget på Djurgården 1823–1832*. Mazers samling.

MUSIKEROVERSIKT

Stadsmusikanter

Johan Joachim Gudenschwager (1691–1759)	1734–1759
Christian Bonny (ca. 1721–89)	1748–1789
Ole Rødder (1744–1806)	1789–1806
Johan Nepomy Perschy	1806–1829
Johann Schlossbauer	1829–1847

Stadsmusikantsvenner og læregutter

Berent Michael Høegh (ca. 1725–1785)
Arent Uckerman (ca. 1710–92)
Samuel Lind (ca. 1727–70)
Johan H.C. Apoldti
Carl Magnus Due (?–1769)
Lars Kierulf
Daniel Crometie Didrichsen
Ole Calman Lassen
Peter Eberg (1765–1815)
Ole Unger (ca. 1748–94)
Braunstein
Gottfried Pfeiler (ca. 1772–1841)
Per Bonde
Ingebrigt Larsen
Martinus Danielsen
Niels Erichsen (ca. 1772–1851)
Martinus Erichsen
Martin Ludvig Voigt (?–1814)
Arent Gulager Tolrup (ca. 1789–1824)
Rasmus Jens. (ca. 1790–1825)
Carl Johan Ditlef Evers (ca. 1816–41)
Franz With
Carl Schart (1807–33)

Organister

Israel Rhode (ca. 1684–1780)	DK 1724–49, KK 1749–56
Johan Størch Kønig (1705–55)	NK 1726–55
Diderich Warncke (ca. 1717–66)	MK 1742–48?, MK 1755–66
Johann Gottlieb Wernicke (ca. 1728–75)	MK 1748–49, DK 1749–75
Benjamin Ohle (?–1770)	MK 1750–55, NK 1755–70
Mathias Bendsen	KK 1756–66, MK 1769–70
Christian Bonny	MK 1772?–78
Johan Hinrich Häussel	MK 1778–85
Johan Joachim Warncke (1744–1820)	KK 1766–75, DK 1775–1820
Marcus Gothard Ohl(e) (1747–1817)	NK 1770–1817
Hans Bendsen Mund (ca. 1758–98)	KK 1775–98
Johan Diedrich Behrens (1760–1811)	MK 1785–1811
Friderich Bøschén (1771–1825)	MK 1811–20, DK 1820–25
Johan Henrich Lassen (?–1822)	MK 1820–22
Christian Frederik Gottfried Bohr (1773–1832)	KK 1798–1825, DK 1826–32

Endre Christian Dahle (ca. 1776–1855)	NK 1817–52
Jørgen Meldahl Reimers (1797–1849)	MK 1822–26, KK 1826–32, DK 1832–49
Johan Perschy	MK 1826–29
Johan Chr. Schønberg (1800–88)	MK 1831–32, KK 1833–88?
Magnus Madsen (1809–95)	MK 1833–85, hadde vikar til 1894

Kantorer

Diderich Warncke	1747–66
Benjamin Ohle	1766–70
Andreas Undahl (1747–70)	1770 (konstituert)
Johan Joachim Warncke	1770–1820
Friderich Bøschen	1821–25
Christian Frederik Gottfried Bohr	1826–32

Konsertmestre

Samuel Lind	?–1770. Assistent
Benjamin Ohle	1769?–70
Niels Haslund (1747–85)	1770–85
Ole Rødder	1785–1806. Assistent fra 1783
Johan Henrich Paulson (1770–1838)	1805–20. Trolig assistent fra 1802
Mathias Lundholm (1784–1860)	HS: 1820–27 DS: 1820–26
Ferdinand Giovanni Schediwy (1804–77)	DS: 1826–31, 1832–34 HS: 1827–29. Sanginstr.: 1829–31?, HS: 1832?–, eventuelt sanginstruksjon?
Johann Schlossbauer	Olsens orkester: 1828–34. Sanginstr. 1834–? HS 1829–31, 1832?–
Joseph Panny (1794–1838)	Olsens orkester: 1834–? HS og DS: 1831–32

FORKORTELSER

BA	Bergens Adresseavis (<i>Efterretninger fra Adresse-Contoirtet i Bergen i Norge</i>)
BBA	Bergen byarkiv
BM	Berg og Mosby
DA	http://digitalarkivet.uib.no
DK	Domkirken
DRA	Danmarks riksarkiv
DS	Det dramatiske selskap (Bergen)
ESTA	European String Teachers Association
fol.	folio
HS	Det harmoniske selskap (Bergen)
JM	<i>Jacob Mestmachers notebok</i>
KK	Korskirken
MK	Mariakirken
Ms.	Manuskript
MGG	<i>Musik in Geschichte und Gegenwart</i>
NK	Nykirken
NTNU	Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
PB	<i>Peder Bangs notebok</i>
RA	Riksarkivet
SAB	Statsarkivet i Bergen
SAT	Statsarkivet i Trondheim
sp.	spalte
TA	Teaterarkivet (Bergen)
TAA	Trondhjems Adresseavis (<i>Trondhjems Adresse-Contoirts Efterretninger</i>)
UBB	Universitetsbiblioteket i Bergen
UiB	Universitetet i Bergen
VK	Vestlandske Kunstimuseum, Bergen

MYNTSYSTEMET

For grundigere forklaring av myntsystemet, se Imsen og Winge *Norsk historisk leksikon* (1999), s. 82–94. Endringen i 1816 ble innført 14. juni.

–1812	1 riksdaler species(rdlr.)	=	6 mark (mk.)	=	96 skilling (sk.)
eller	1 riksdaler species	=	4 ort	=	96 skilling
1813–1816	1 riksbankdaler (rbdlr.)	=	6 mark	=	96 skilling
1816–	1 speciedaler (spd.)	=	5 ort	=	120 skilling

PERSONREGISTER

Personregistret inneholder navn på alle personer som er omtalt i brødtekst, fotnoter og illustrasjoner, også forfattere. Personnavn i litterære titler er ikke inkludert. Ved utarbeidelse av registret er ulike oppslagsverk og Digitalarkivet brukt for å finne personers fornavn når disse ikke fremkommer i avhandlingen. Referansene er ikke angitt i registret. I enkelte tilfeller er det ikke mulig å finne opplysninger om fornavn. For å skille personer fra hverandre er det av og til brukt yrkesangivelse, noen ganger også årstall. Når samme etternavn er angitt to ganger uten nærmere spesifikasjoner, er det overveiende sannsynlig at det dreier seg om to ulike personer. Navnevarianter er angitt i parentes. Sidetall i kursiv viser til illustrasjoner.

- Abel, Carl Friedrich. 230–231, 366.
Adam, Johann Ludwig. 319.
Agricola, Johann Friedrich. 111.
Aksdal, Bjørn. 187.
Albrechtsberger, Johann Georg. 241.
Albrechtson, Henrik. 27, 264, 266, 274, 315, 358, 362, 364–365, 461–462.
Alday, François. 248, 478.
Altnickol, Johann Christoph. 111–112.
Amati, madame. 471–472, 482.
Amundsen, Leiv. 193.
Andersen, Lars. 54.
André, Johann Anton. 360, 369, 437.
Anfossi, Pasquale. 482.
Angelini, Joseph. 475.
Ansteinsson, Eli. 422–423, 475.
Apoldti, Anne Marie, f. Due. 54.
Apoldti, Johan Henrich Christ. 54–55.
Arentz, Catharina. Se Reimers, Catharina.
Arentz, Frederik (biskop). 134, 166.
Arentz, Frederik Holberg (prest). 309.
Arnold, Elsie. 368.
Arnold, Johann Gottfried. 441.
Arreboe, Anders. 187.
Auber, Daniel-François-Esprit. 469, 482, 485.
Bach, Carl Philipp Emanuel. 111, 231(?), 237, 316, 318.
Bach, Johann Christian. 230.
Bach, Johann Sebastian. 110–112, 223, 231, 296, 318.
Bach, Wilhelm Friedemann. 111.
Bache (Bakke, Bagge), John Nielsen. 269, 351, 366, 379, 403–405, 463.
Backofen, Johann Georg Heinrich. 479–480.
Baillot, Pierre. 358, 379, 447–448, 450–451, 454–455, 479–480, 483, 485, 488.
Balchen, Johan Peter. 309.
Bang, Peder. 84.
Barré. 315.
Bartlet, M. Elizabeth. 429.
Bauer, C. 406, 427.
Baumberg (Raumberg), J.C. (evt. J.L.). 301, 366.
Bečvařovský, Antonín František. 449, 464.

- Beethoven, Ludwig van. 20–21, 317, 369–370, 436–437, 444–447, 450–451, 454, 456–457, 463, 469–471, 482, 485–487, 489, 511–513.
- Behrens, Johann Diederich (Diderich). 97, 103, 120, 142, 291–292, 326–328, 496, 503.
- Bendixen, Bendix Edvard Reutz. 305.
- Bendsen, Hellene Kirstine, f. Blege. 99.
- Bendsen (Bensen, Bendtzen, Benzen), Mathias. 96, 99–100, 103, 107, 109, 112–115, 118, 120, 123, 142, 496, 503.
- Benestad, Finn. 454.
- Benton, Rita. 450.
- Bentzon, fru. 466.
- Bentzon, Helene Elisabeth. Se Schediwy, Helene Elisabeth.
- Berbiguier, Antoine Tranquille. 447, 450, 455, 468.
- Berentz, Elisabeth. Se Madsen, Elisabeth.
- Berg, Adolph. 24, 46, 49, 151–152, 163–164, 167–172, 176, 181–182, 263, 265, 268, 341, 343, 352, 362–363, 366, 373–374, 380–381, 399, 441, 512, 515–516.
- Berg, Andreas. 82.
- Berg, C. 390, 393.
- Berg, Fr. Aug. Wessel. 26, 41.
- Berg, Johanne Diederidke, f. Kruse. Se Reimers, Johanne Diederidke.
- Berg, Lorentz. 82–83.
- Berg, Mens. 392.
- Berg, Ole. 351–352.
- Berg, Ulf Steinar. 79.
- Berg, Wilhelm. 358–359.
- Bergsagel, John. 318.
- Berle, Henrik. 207.
- Berlin, Johan Daniel. 32, 35–36, 58, 69, 79–80, 82–83, 104, 116, 121, 187, 514.
- Berlin, Johan Henrich. 58, 116–117, 121.
- Bernhoft, Christopher. 301.
- Berwald, Franz. 476, 483–485.
- Bettinelli (Betinelli), Saverio. 191.
- Beyer, Absalon Pederssøn. 94, 198.
- Biernet, Albert. 60, 70, 78.
- Bigum, Dorothea. 423.
- Bigum, Peder Lauritzen. 422–423.
- Bing, Just. 162, 208.
- Blege, Hellene Kirstine. Se Bendsen, Hellene Kirstine.
- Blytt, Peter. 7.
- Boalth (Boalt), Jens. 132, 135–136, 151–153, 156, 160–163, 166, 172–180, 185–190, 193–196, 227–228, 232, 237, 331–332, 374, 491, 498.
- Boccherini, Luigi. 450.
- Bohlin, Folke. 137.
- Bohr, fru (Anna Christine f. Sandberg). 307, 433.
- Bohr, Anne. 431–433, 454.
- Bohr, Christian Frederik (Fredrik) Gottfried (Gotfred). 3, 25, 100, 103, 120, 142, 161–162, 184, 195, 214–215, 248, 250, 278, 284, 287, 290–291, 294–296, 298, 300–301, 303–304, 306, 307, 308–317, 319, 321–323, 325–337, 339, 341, 349, 351, 355, 358, 370–371, 373–374, 376–383,

- 389–390, 392–395, 418, 430–431, 434, 435, 436, 441–442, 447, 452–454, 459–460, 463–465, 469–471, 481, 487–488, 494, 497–499, 500–505, 508, 510–511, 514, 516.
- Bohr, Fredrikke. 419, 433, 454.
- Bohr, Sophie. 433, 454.
- Bohr, Niels. 306.
- Boieldieu, Adrien. 241, 370, 445–446, 481.
- Bolt, Marie. Se Lassen, Marie.
- Bonde, Per (Peer) Andreas. 55.
- Bonny, Anna Dorthea Dirichsdatter. 43.
- Bonny (Bonni, Bony), Christian. 41–50, 53–56, 58, 60–64, 68, 71–74, 77, 79–80, 82, 89–90, 93, 96, 99, 102, 109, 114–115, 120–123, 142, 166, 176, 180–181, 240–242, 261, 280, 291, 491–492, 495–496, 501, 503–504, 507.
- Bonto. 462.
- Boom, Jan van. 476, 479, 481, 483–485.
- Bornhardt, Johann Heinrich Carl. 319.
- Bortolazzi, Barthelemy. 318.
- Boye, J.G. (John Gabriel?). 391.
- Brandt. 436.
- Brandt, Enevold. 115.
- Brandt, Søren. 256.
- Branscombe, Peter. 429.
- Braun, Johannes. 462, 470.
- Braun, Werner. 462.
- Braunstein. 55, 74.
- Bredahl (Bredal), Iver. 160–161, 175, 231.
- Bredahl (Johan Christopher?). 264.
- Bréval, Jean-Baptiste Sébastien. 368.
- Brice, Joseph. 476.
- Brinck (Brinch), Ole. 206–207.
- Broch, Kirsten. 25, 197, 201–203.
- Brook, Barry S. 248.
- Broucard. 184.
- Brown, Alan. 20.
- Brown, Howard Mayer. 80–81.
- Brun, Christen. 306, 309.
- Brun, Johan Nordahl (Nordahl-Brun). 5–7, 185–187, 189–190, 192, 194, 199–201, 203–204, 227–228, 238, 276, 278, 297, 304–305, 320, 371, 432–433, 460, 491.
- Brun, N.T. 315.
- Braase, Søren Sigfried. 262, 405–406, 415, 477, 479, 481, 483, 485, 506.
- Bucher, Else. Se Didrichsen, Else.
- Bull, Edvard. 363, 432, 507.
- Bull, Francis. 185–187, 192.
- Bull, Johan Storm. 7, 380, 404, 411, 431–433, 454.
- Bull, Marie. 432, 507.
- Bull, Ole. 7, 24, 179, 265, 330, 343, 349, 351–354, 358–364, 369, 379–381, 388, 397, 404, 411–412, 432, 447, 451, 454–455, 462, 473, 476–477, 479, 481, 483, 501, 506–507, 512, 514.
- Busch, Anders. 214.
- Busch-Salmen, Gabriele. 9.
- Buxtehude, Dietrich. 129, 223.
- Bürow, von. 474, 482–484.
- Bärens, J.H. 110.
- Bøschen (Böschen), Friderich (Fridr.). 161–162, 190, 201, 209–211, 213, 216, 287,

- 291–292, 298–302, 304, 306, 311–312, 316–317, 321, 326–329, 331–333, 349, 353, 370, 379–380, 382–383, 396, 408, 431–432, 454–455, 494, 496–497, 503.
- Bøschen, Maren. 326.
- Cai, Camilla. 7, 476, 507.
- Camel. Se Kammel.
- Campioni, Carlo Antonio. 231.
- Cannabich, Christian. 230.
- Carlsson, Anders. 14, 25.
- Cassuben, Christian. 129–130.
- Castberg, (Tycho Diderich?). 200.
- Cetti, Giovanni Battista. 474, 482–484.
- Cicignon, Ulrich Frederik von. 40.
- Charlton, David. 282.
- Cherubini, Luigi. 445, 470, 483.
- Christensen, Hjalmar. 151.
- Christensen, Villads. 254, 270.
- Christian VI. 41, 131, 147, 197.
- Christian VII. 152, 225, 330.
- Christian Frederik, prins. 275–276.
- Christiansen, Peder. 309.
- Christie, Johan Koren. 360, 363.
- Christie, Wilhelm Frimann Koren. 300, 372, 433.
- Cimarosa, Domenico. 248–249, 370, 444, 452, 456, 462, 471, 482.
- Clasen, Johan Frederik. 116, 121.
- Clementi, Muzio. 317, 450.
- Cleve, se Kleve.
- Colein/Collin. 294.
- Comoglio. 248–249, 471–472, 478, 482–484.
- Conradi, Johan Gottfried. 356.
- Cramer, Johann Baptist. 317, 447.
- Craw, Howard Allen. 317.
- Crusell, Bernhard Henrik. 368.
- Curgin, Bathia. 366.
- Dahl, Johan Christian. 277.
- Dahle, Endre Christian. 295, 297, 327, 329, 497, 503.
- Dahlerup, Hans Birch. 238, 371–372, 433.
- Dahlhaus, Carl. 18, 421, 506.
- Dalayrac (D'Aleyrac), Nicolas-Marie. 430, 434.
- Dalberg, Johann Friedrich Hugo. 316.
- Danielsen, Martinus. 55.
- Daube, Johann Friderich. 188.
- Daw, Stephen. 111.
- Dechezaults (de Chezaultx), Jean Etienne. 161.
- Demachi (Demanchi), Giuseppe. 366.
- Devienne, François. 441, 447, 450, 462.
- Diderot, Denis. 216.
- Didrichsen, Daniel Crometie. 54.
- Didrichsen, Else, f. Bucher. 54.
- Didriksdatter, Elisabeth. Se Uckerman, Elisabeth Didriksdatter.
- Dillmar, Anders. 137, 322.
- Dillner, Johan. 314.
- Dirichsdatter, Anna Dorthea. Se Bonny, Anna Dorthea Dirichsdatter.
- Dischingtun. 370.
- Dischingtun (Desingthun), Anders. 160–161.
- Distler (Diestler), Johann Georg. 249, 478.

Ditters (Dittersdorf), Carl Ditters von. 230.
 Dometius (Søren?). 372.
 Dotzauer, Friedrich. 436, 455, 480.
 Downs, Anneliese. 230.
 Drake, John D. 246.
 Dreier, Johan Friedrich Leonhard. 276, 279, 373.
 Dressler, Ernst Christoph. 479.
 Drewes, A. 265.
 Dubos, Jean-Baptiste. 17–18, 235.
 Due, Anne Marie. Se Apoldti, Anne Marie.
 Due, Carl Magnus. 54–56, 58, 77–79.
 Dugart. 319.
 Dunker, Conradine. 187.
 Du Puy, Edouard. 317, 358, 482.
 Durand. 389.
 Duranowski (Durand), August. 480.
 Dussek, Frantisek Xaver. 317.
 Dussek, Jan Ladislav. 317, 447, 461, 464–465, 470.
 Dynner, Haane Beniche. 161–162, 183, 189–190, 201, 209–210, 213, 324, 331, 349, 370, 372.
 Dyrvk, Ståle. 4, 11–13.
 Daae, Ludvig. 7, 162, 297, 299–300, 309, 353, 373, 380, 388, 411, 431–433, 437, 455.
 Eberg, Peter. 54–55.
 Eberl, Anton. 360, 369, 445, 447, 449–450, 463.
 Ebers, Carl Friedrich. 444.
 Eck, Friedrich Johann. 448, 478.
 Eckhoff, Anders. 129.
 Edvardsen, Edvard. 129–130, 139.
 Eeg-Olofsson, Leif. 313–314.
 Ege, A.S., jomfru. 380.
 Ege, Christian. 185, 349.
 Egeland, Ånon. 84–85, 87.
 Eggebrecht, Hans Heinrich. 221.
 Eggerking, Johan Henrich. 66.
 Eichner, Ernst. 241, 368.
 Eitner, Robert. 178, 231–232, 301, 317–319, 321–322, 367–368, 445, 448, 450, 461, 463, 483.
 Eler, André-Frédéric. 368.
 Elias, Norbert. 16, 22.
 Ellerhusen, Joachim Henrik. 264.
 Engelau, Petter. 356.
 Envallson, Carl Magnus. 293.
 Erichsen, A.E. 25, 127–131, 136, 138–141, 151, 162, 178, 305, 311.
 Erichsen, Anna Helena, f. Hellemund. 265.
 Erichsen, Catharina Elisabeth, f. Losse. 265.
 Erichsen, Hans. 341, 376, 409, 432.
 Erichsen, Martinus (Marthinus). 56, 76, 265, 365.
 Erichsen, Niels. 56, 76, 265–266, 282, 285–286, 332–333, 365, 370, 389–390, 392–393, 420–421, 506.
 Eriksen, Daniel. 61.
 Eriksen, Ingrid. 321.
 Ersland, Geir Atle. 94.
 Ertresvaag, Egil. 3–5, 280, 309–310, 325.
 Escherich. 231–232.
 Eskildsen, P. 81, 246–247, 249.
 Ewald (Evald), Johannes. 460.

- Everist, Mark. 22.
- Evers, Carl Johan Ditlef. 262–263, 268, 273–274, 289.
- Falbe, Hans Hagerup. 317, 446, 462, 465, 483.
- Falch, S. (Søren?). 332–333.
- Falsen, Christian Magnus. 309.
- Fasting, Claus. 7, 45–46, 61–62, 80, 90, 116, 123, 136–137, 160–162, 169, 178–180, 182, 185–196, 199, 261, 277, 331–332, 370, 491–492, 494, 498, 506.
- Fasting, Kåre. 25, 343, 354, 372.
- Fasting (Lyder?). 105.
- Fasting, Lyder. 185.
- Fauquet, Joël-Marie. 450.
- Feldbæk, Ole. 4, 228.
- Ferrari (Ferari), Giacomo Gotifredo. 57, 231.
- Ferrari, Maria Theresia. 472, 480, 482–483, 485.
- Ferrario, (Frans) Antonio. 475, 484.
- Fesca, Friedrich Ernst. 436.
- Feyer (Feier), Karl. 448.
- Field, John. 317, 479.
- Filtz, Anton. 230.
- Finazzi (Rinazzi), Filippo. 230–231, 366.
- Fine, Arnoldus (A.) de. 161, 179–180, 196.
- Fine, Fr. A. de. 161.
- Fine, J. de. 161.
- Fine, Jesper de. 161.
- Finneman, Christian Bernt. 405, 428.
- Fiorillo, Federigo. 478.
- Fischer, Adolph. 372.
- Fischer, Johan N. 351, 379, 389–390, 392–394, 401, 412.
- Fischer, madam. 171.
- Fischer, Michael Gotthardt. 318.
- Fjeldsheim, A. 405.
- Fladby, Rolf. 68, 138.
- Fleischer (Knud Geelmuyden?). 309.
- Flor (Flore), Rudolph de. 281, 284, 303, 468–469, 477, 479, 481, 483–484.
- Florio, Pietro Grassi. 301.
- Flugsrud, Sverre. 8, 45, 136, 191.
- Fodor, Charles. 367, 461, 463, 478, 480.
- Fogtman, Laurids. 26, 37, 140–141.
- Fontaine. 360, 451.
- Forkel, Johann Nicolaus. 480.
- Forman, Hans. 177.
- Foslie, Gunvor. 68, 138.
- Foss (Fohs), Herman. 7, 136, 206, 208, 354.
- Fossen, Anders Bjarne. 4–6, 59, 97, 128, 131–132, 136, 138–139, 208.
- Frank, Jaap. 81.
- Frederik (Friderich), arveprins. 67, 224, 227, 275, 416.
- Frederik V (Friderich, F5^{te}). 12, 40, 63, 126, 136, 152, 165, 196, 225, 232.
- Frederik VI (som kronprins). 63.
- Frich, Catharina. Se Ohl, Catharina.
- Frich, David. 98
- Friele. 161–162.
- Friele, antagelig Henrich Johan (1738–1802, bl.a. prokurator).¹ 201, 209–210.

1. Det hefter en viss usikkerhet ved enkelte medlemmer av slekten Friele.

- Friele, Henrik Johan (1793–1837, prokurator). 331, 333, 349, 351, 379, 389–390, 392–393, 413–414.
- F[riele], (Herman?, kjøpmann). 184.
- Friele, O.* (trolig Ole Morup Friele, gift med en av C.F.G. Bohrs døtre). 451.
- Fries, August. 265.
- Fries, Wulf. 265.
- Friis. 309.
- Friling. 472, 480, 483–485.
- Fritz, Barthold. 188.
- Frost, Johan Carl. 349, 351, 354–355, 378, 389–390, 392–394, 408–409, 411, 428.
- Frost, Wilhelm. 343, 351–352, 354, 358, 379, 411–412, 447, 454–455, 483, 506.
- Frotscher, Gotthold. 318.
- Fränzl, Ferdinand. 448.
- Frøchen, Johan B. 49, 171.
- Frøchen, madam. 171.
- Frøyseth. 468.
- Fürstenau, Anton Bernhard. 447, 468, 481.
- Fæhn, Helge. 107, 129–131, 304–305, 311, 322.
- Gabler, Joseph. 450.
- Galster, Kjeld. 278.
- Garman. 161.
- Gaveaux, Pierre. 430, 434.
- Geelmuyden (familienavn). 394.
- Geelmuyden, Anna Margrethe. 7.
- Geelmuyden, Hans. 215 (løytnant), 351–352 (kaptein), 388–389, 391–393.
- Geelmuyden, Hans Jacob Arnold Borsøe (løytnant). 351, 389.²
- Geelmuyden, Hans Møinichen (major). 309.
- Geelmuyden, Jens Munthe. 332–333(?), 349, 353, 369, 377, 379, 388–392.
- Geissler, Carl. 323.
- Giornovich, Giovanni Mane. 353, 368, 478.
- Gkiz. 481.
- Glephert. 462.
- Gloger, Gottfried, Heinrich. 25, 92–94, 101, 108.
- Gluck, Christoph Willibald Ritter von. 483.
- Gläser (muligens Franz). 482.
- Gorset, Hans Olav. 84–85, 87.
- Gossec, François-Joseph. 230.
- Gottberck, Hans Baltzer von. 160–161, 172.
- Graf, Christian Ernst. 230.
- Gran, Jens. 6–7, 381, 433.
- Grasset, Jean-Jacques. 461, 464.
- Grave, Margaret. 244.
- Greve, Peter (Grewe, Petter). 151–152, 168.
- Grieg, Alexander. 326, 454.
- Grieg, Edvard. 24, 160, 162, 341, 380, 454, 506.
- Grieg, Gesine, f. Hagerup. 380, 454, 506.
- Grieg, John. 161–162, 201, 209, 331, 333, 341, 349, 376.
- Grieg, Modesta. 380, 454.
- Grieg, Regine, f. Haslund. 162.
- Griffiths, Paul. 488.
- Grimley, Daniel M. 484.

2. Det er vanskelig å skille Hans og Hans Jacob Arnold Borsøe sikkert fra hverandre. Usikkerheten skyldes dels at kildene ikke er hundre prosent pålitelige når det gjelder å angi ett eller flere fornavn, dessuten at de militære titlene også gir rom for tvil.

- Grinde, Nils. 24, 58, 110, 129.
- Grip, Herman. 161–162, 201, 209, 349.
- Grip, Rudolph. 59, 272.
- Grose, Michael Ehregott. 38.
- Groth. 455, 472–473, 511.
- Groth, Fredrik Christian. 39, 76, 264.
- Grundt, Otto Jacob. 69–70, 83, 241–242.
- Grøgaard, Hans Jacob. 162, 320.
- Grøndal (Grøndahl), Anders Pedersen. 269, 366, 403.
- Gudenschwager, Dorothea, f. Schram. 42.
- Gudenschwager, Dorothea Schram. Se Lind, Dorothea Schram.
- Gudenschwager, Jacob. 42.
- Gudenschwager, Johan (Johannes) Joachim. 41–45, 53–54, 60, 62, 71, 93, 134, 492, 495, 503.
- Gudenschwager, Johan Jochum. 42.
- Gudenschwager (Gudenschwager), Margrete Friedrichsdatter. Se Kierulf, Margrete Friedrichsdatter.
- Gudenschwager, Regina, f. Lau. 42.
- Guldberg, Ove Høegh. 130, 319–321.
- Gullestad, Marianne. 10–11.
- Gustav III. 150, 244.
- Guyot, Dominique. 221.
- Gyrowetz, Adalbert. 368–369, 469–470, 483.
- Görbitz, Daniel. 259–260, 295–296.
- Habeneck, François-Antoine. 368.
- Haberdorff. 297.
- Habermas, Jürgen. 14–17, 19, 196, 221, 224, 251, 424, 439, 507.
- Hadeler, J. Conrad. 351, 391–394.
- Hagen, Peder. 351, 404–405.
- Hagerup, Christiane Margrethe. 380, 454.
- Hagerup, Edvard. 341, 372.
- Hambro, Edvard Isack. 372.
- Hagerup, Gesine. Se Grieg, Gesine.
- Hammer (Christopher Johannes?). 309.
- Hammer, fru (Mette Juliane?). 454.
- Hansen, Ole. 62.
- Harthausen. 433.
- Hartmann, Johann Ernst. 318.
- Hartog. 258.
- Hartvedt, Gunnar Hagen. 49, 65.
- Haslund, Catharina Hedvig, f. Kierumgaard. 160.
- Haslund, Niels. 49, 57, 160–162, 164–167, 175, 180, 182, 231, 338, 500–501, 503.
- Haslund, Regine. Se Grieg, Regine.
- Hassel. 318.
- Hauch, Adam Wilhelm. 256–257.
- Hauch, Carsten. 278.
- Hauch, Frederik von. 189–190, 194, 203, 278.
- Haugen, Einar. 7, 476, 507.
- Hauser, Arnold. 16, 19, 487.
- Haydn, Joseph. 20, 164, 230, 232, 249, 318, 348, 353, 367–370, 436–437, 441, 444–446, 449–451, 456–457, 461, 465–466, 469–471, 482–483, 485–486, 512–513.
- Heartz, Daniel. 20.
- Hebenstreit, Pantaleon. 211.
- Hedwall, Lennart. 150.
- Heiberg, Joachim. 161.

- Heiberg, Johan Ludvig. 429–430.
- Heiberg, Peter Andreas 189, 216.
- Heinichen, Johann David. 316.
- Helenius-Öberg, Eva. 211.
- Hellemund, Anna Helena. Se Erichsen, Anna Helena.
- Henderson, John. 318.
- Henningsen, Peter. 12–13.
- Hering, Karl Gottlieb. 318.
- Hermansen (Hermandsen), Elias. 405, 415.
- Hernes, Asbjørn. 28, 36, 53, 59, 128, 139, 142.
- Herresthal, Harald. 24, 263, 343, 352–354, 360–363, 365, 399.
- Hertz. 469, 481.
- Hertz, Adalbert. 477, 482–485.
- Hickman, Roger. 469.
- Hiller, Johann Adam. 233, 301.
- Himmel, Friedrich Heinrich. 317, 430, 461, 463.
- Hinrichsen, Hans-Joachim. 111–112.
- Hirschmann, Wolfgang. 17–18, 236.
- Hjorth-Stuwitz (Hjort Stuvit) (trolig Carl). 372.
- Hoe (trolig Herman). 161.
- Hoff, Edvard. 278–279.
- Hoffmeister, Franz Anton. 368, 463.
- Hofnagel, Michael. 198.
- Holberg, Ludvig. 139, 146–147, 190, 199, 207, 216, 294, 432.
- Holm, C. (trolig Carl August Julius, sønn av Johanne Sophie og Jørgen Frydenlund Holm). 393.
- Holm, Johanne Sophie, f. Ibsen. 475.
- Holm, Jørgen Frydenlund. 474–475, 479, 481, 483–485, 487.
- Holter, Stig Wernø. 321.
- Holthe, Andreas. 69.
- Horn, Anna Sophia von. Se Lind, Anna Sophia.
- Horneman, Johan L. 54.
- Huber, Ignaz. 477, 482–485.
- Hugot, Antoine. 447.
- Huitfeldt, H.J. 255, 258, 356.
- Huldt-Nystrøm, Hampus. 36, 39, 54, 59, 66, 76.
- Hummel, Johann Nepomuk. 449, 469, 479.
- Hutchinson, Alan. 51.
- Hysing (Hans Augustinus?). 309.
- Händel, Georg, Friderich. 149.
- Häussel (Hæussel), Johan Hinrich (Henrich). 96–97, 102, 120, 122–123, 142, 496, 503.
- Häussel, Presille, f. Müllern. 97.
- Høeg, Peder. 66, 70, 76.
- Høegh, Ane Margrete Weble. 53.
- Høegh, Berent Michael. 53.
- Høyer, Jakob. 134.
- Haacke, Friedrich Wilhelm. 478.
- Haavet, Inger Elisabeth. 5.
- Ibsen, Henrik. 514.
- Ibsen, Johanne Sophie. Se Holm, Johanne Sophie.
- Ibsen, Lars Møller. 332–333 (L.M.), 475.
- Iffland, August Wilhelm. 216, 276.
- Imbault, Jean-Jerôme. 437.

- Imsen, Steinar. 12, 15, 35, 43, 47, 98, 156, 323.
 Irgens, (Marcus Frederik?). 309.
 Irgens, Otto. 320.
 Ivarsdotter-Johnson, Anna. 137, 146, 150, 244.
 Jacob, F.A.L. 323.
 Jakobsen, Rolf Nøtvik. 199, 229.
 Janiewicz, Feliks. 455, 461, 464.
 Janson, H. (trolig Herman). 326, 372.
 Janson, Kristofer. 276.
 Jensen, P.A. 381.
 Jessen, Emil. 164, 167, 356.
 Jewen, Dorothea Elisabeth. Se Warncke, Dorothea Elisabeth.
 Jonsson, Leif. 14, 25–26, 54, 70, 137, 146, 150, 181, 220, 223, 237–239, 241, 243–246, 248, 259, 339, 403, 444, 459, 468, 472–477, 482.
 Jordan, madam (Lydia Berentina?). 181.
 Junker, Carl Ludwig. 18.
 Juliane Marie (enkedronning). 40, 228.
 Jürgensen, Jens C. 332–333, 351, 379, 387, 389–390, 392–394, 396, 409–410.
 Kahrs. 177.
 Kahrs, Johan Arnoldus von Westen. 341.
 Kaiser, Fritz. 230.
 Kalkbrenner, Frédéric. 316, 449.
 Kalland. 405.
 Kallberg, Jeremy. 21, 440.
 Kallenbach, Georg Ernst Gottlieb. 318.
 Kalliwoda, Johann Wenzel. 445.
 Kammel (Camel, Cammel), Antonín. 231.
 Kant, Immanuel. 8, 237.
 Karevold, Idar. 110–111, 302.
 Karl Johan. 276.
 Keller. 447.
 Keller. 482.
 Kerman, Joseph. 19.
 Kiildsen, Niels. 240–241.
 Kierulf (Kiærulff), Lars. 54–55, 503.
 Kierulf, Margrete Friderichsdatter, f. Gudenschwager (Gudenschvager). 54.
 Kierumgaard, Catharina Hedvig. Se Haslund, Catharina Hedvig.
 Kiesel. 482.
 Kingo, Thomas. 130, 319–320.
 Kirnberger, Johann Philipp. 110–112, 301, 316, 318.
 Kittel, Johann Christian. 318.
 Kjeldstadli, Knut. 9.
 Kjerulf, Halfdan. 472.
 Klagenberg, fru. 432.
 Klagenberg (trolig Reinholdt Jacob). 309.
 Kleve, C. 351–352, 392, 415, 454.
 Klöffler (Klöffler), Johann Friedrich. 230, 301, 366.
 Knecht, Justin Heinrich. 294, 318.
 Knudsen, Hans Christian. 430, 433.
 Kobro (Kobroe), Jens. 160–161, 168, 170–171, 182–183, 189, 201, 209, 213, 231, 331, 333, 349.
 Kobro, Johan. 160.
 Kobro (Kobroe), Thomas (Ths.). 213–214.
 Kobroe, Gregorius. 160.
 Koch, Heinrich Christoph. 221, 243, 316.

- Koch, Stephan. 117.
- Kohl (Kol), Leopold. 462, 465.
- Kolnes, Stein Johannes. 91–92, 94, 121, 297, 304, 306.
- Konow (familienavn). 394.
- Konow, A. (August?) 372.
- Konow, Carl. 351, 454.
- Konow, Friderich Ludwig (F.L.). 358, 379, 389–390, 392.
- Konow, herr. 326.
- Konow, M., jomfru (antagelig Magdalene Augusta). 454.
- Konow, Wollert. 332, 370, 372, 389–390, 392–393.
- Kosegarten, L. 453.
- Kospoth, Otto Carl Erdmann. 369.
- Kotzebue, August Friedrich Ferdinand von. 215–216.
- Koudal, Jens Henrik. 30, 34–40, 44, 56, 59, 62, 64–68, 71, 76–84, 121, 253, 270, 493.
- Kozeluch, Leopold. 463, 478.
- Kreibe, Benjamin Felix Friedrich. 463.
- Kreutzer, Rodolphe. 358, 447, 449–450, 454, 461–462, 470, 479, 485.
- Krogh, A.C. v. 206.
- Krohn, Danckert (D.). 305, 325, 372.
- Krohn (Krone), Hans. 261, 305.
- Krohn, I.H. (Johan Herman?). 372.
- Krohn, I.W. (Johan Weyner?). 372.
- Krohn, Michael. 333, 379, 389–390, 392–393, 409.
- Krohne, C.F. 372.
- Krokvig, A. 381.
- Krommer (Kruemer), Franz. 353, 368–369, 379, 436, 444–445, 448–450, 456, 461–462, 470–471.
- Krouthén, Mats. 293.
- Krumpholtz (Krumpholz), Jean-Baptiste. 478.
- Krøpelien, Johan Christian. 70, 77, 82, 103, 118, 120–121, 280.
- Krøpelien, Poul. 59, 76, 272.
- Krøpelin, Albert Christian. 240.
- Kuhlau, Friedrich. 317, 431, 436, 447.
- Kuntersberg. 318.
- Kunzen (Kundsén), Friedrich Ludwig Æmilius. 318, 370, 415, 430, 434, 445–446, 452, 456, 471, 475.
- Kurpinski, Karol Kazimierz. 436.
- Kvalsvik, Bjørn Nicolaysen. 61–62, 116, 185–189, 192–194.
- Küffner, Joseph. 368, 444.
- Kühle, Birgithe (Birgitte). 206, 217.
- Kühle, Carl von. 200–202, 206, 217, 498.
- Kønig, Enevold. 97.
- Kønig, Johan Størch. 93, 97, 103, 119–120, 142, 496, 503.
- Lablache, Luigi. 432.
- Lafont, Charles Philippe. 368, 469, 480.
- Lampe. 133.
- Lampe, Catharina Cecilia. Se Madsen, Catharina Cecilia.
- Lampe, Johan Fredrik. 292.
- Landstad, Magnus Brostrup. 319.
- Langwill, Lyndesay G. 475.
- Larsen, Ingebrigt. 55.

- Lassen. 316.
- Lassen, Jacob Henrich. 292–294, 298–300, 318, 322, 327–328, 496, 501–503.
- Lassen, Marie, f. Bolt. 54.
- Lassen, Ole Calman. 54–55.
- Lau, Regina. Se Gudenschwager, Regina.
- Lauska (Lausko), Franz. 450.
- Layton, Robert. 476.
- Ledbetter, David. 164.
- Lee, Douglas A. 124.
- Lefèvre, Xavier. 449, 462, 470.
- Lehnert, Johann Jacob. 94.
- Lemming, Fredrik Carl. 368, 473–474, 479–480, 483–486.
- Leriche (Lerische), Jean Baptiste. 461.
- Lessing, Gotthold Ephraim. 216.
- Levetzau (Levezau), Albrecht Philip von. 64, 161, 226.
- Lidén, Hans-Emil. 93.
- Lie, Jonas. 353–354, 358.
- Lind, Anna Sophia, f. von Horn. 53.
- Lind, Dorothea Schram, f. Gudenschwager. 42–43, 53, 58.
- Lind, Samuel. 42, 46–47, 53–59, 77–79, 81, 83, 89, 164–165, 195, 231, 500–502.
- Lindeman, Ole Andreas. 110–112, 301–303, 315, 322, 328, 472–473, 478, 480, 483, 497.
- Lindhjem, Anna. 262, 298.
- Lindmarch, Cornelius. 43, 60, 70, 78.
- Lindpaintner, Peter Josef von. 436, 445–447.
- Lintrup, Søren. 129, 199.
- Lipavsky, Joseph. 317, 464–465.
- Liszt, Franz. 458.
- Lobe, Johann Christian. 436–437.
- Logier, Johann Bernhard. 282–284, 288, 316.
- Losse, Catharina Elisabeth. Se Erichsen, Catharina Elisabeth.
- Lowzow. 309.
- Luckow, J.C. 248.
- Luft, Carolina Wilhelmine. 54.
- Lundholm, Mathias. 310, 357–364, 379–380, 382–383, 395–398, 400, 402–403, 411, 414, 417, 430, 441, 446–448, 451, 454–455, 458, 460–461, 470, 473, 479–480, 483–486, 500–502, 504–505, 516.
- Luther, Martin (Morten). 464.
- Lyche, Lise. 25, 198.
- Løchen, Leif. 314, 316.
- Löhlein, Georg Simon. 301.
- MacDonald, Hugh. 368.
- Madsen, Catharina Cecilia, f. Lampe. 296.
- Madsen, Elisabeth, f. Berentz. 296.
- Madsen, Magnus. 296, 298, 303, 321, 327–328, 496–497, 503.
- Magerøy, Ellen Marie. 93.
- Majo, Gian Francesco de. 231.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm. 301, 316.
- Marschner, Heinrich August. 479.
- Martens, Søren. 349, 379–380, 387, 389–390, 392–393, 431.
- Martini (Martino). Se Sammartini.
- Martini, Jean-Paul-Gilles. 482.
- Martinussen, Karl. 199.
- Massonneau (Masenao), Louis. 483.

- Mattheson, Johann. 169, 188, 236.
- Maurer, Ludwig. 436, 448, 468, 481, 485.
- Mayr (Mayer), Johann Simon. 445.
- Mayrhofer, Anton. 81.
- Mayrhofer, Michael. 81.
- Mayseder, Joseph. 448, 451, 479, 481, 485–486, 513.
- Mazer, Johan. 450.
- McClymonds, Marita P. 231.
- McFarlane, (Mardch?). 161–162.
- Mechlenburg, jomfru. 200.
- Méhul, Etienne-Nicolas. 370, 430, 436–437, 445–446, 455, 483.
- Mell, Albert. 363, 448.
- Meltzer, Fredrik. 217, 326, 341, 432–433.
- Mercadante, Saverio. 482.
- Mestmacher, Jacob. 84.
- Mestmacher, Jürgen. 84–85, 95.
- Mestrino, Nicola. 448, 461.
- Metzger (Mezzer), Georg. 368.
- Meyden, Joseph. 99, 102–103, 117.
- Meyer. Se Mayr (Mayer).
- Meyer, A. 160.
- Meyer, A. 349.
- Meyer, Etienne de Chezaulz. 283, 351, 379, 389–390, 392–394, 432.
- Meyer, Fridr. (Friderich, Fridrich, Frid.). 161–162, 201, 207, 209–211, 333, 349, 370.
- Meyer, Henrich. 161–162, 185, 331–333, 349, 389, 431–432, 434, 454.
- Meyer, Hilbrandt. 79, 93–94, 128, 131, 135, 138, 140, 153, 199.
- Meyerbeer, Giacomo. 469.
- Michel. 462, 470.
- Michelsen, J.A. 25, 198, 200, 202, 204, 206–207, 210, 217, 385, 418–419, 430–433.
- Michelsen, Kari. 28, 36, 59, 69, 80, 82–83.
- Middelboe, Hellene (Helene, Magdalene, Malene) Maria (Marie). Se Warncke, Hellene Maria.
- Middelboe, Ingeborg. Se Warncke, Ingeborg.
- Middelboe, Mette Maria. Se Warncke, Mette Maria.
- Midelthon. 161.
- Moberg, Carl-Allan. 245.
- Moe, Ivar. 258, 266.
- Moe, Iver Christian. 258, 266, 274, 286–287.
- Mohr, Aug. Chr. 326, 372, 398–400, 408–409, 411, 433.
- Monbelli. 317–318.
- Monclair, M. 161–162, 201.
- Monclair (muligens Peter). 349, 372.
- Monclair, Peter. 214.
- Monrad, Fredrikke. 432.
- Monrad, Lars. 184, 189, 200–201.
- Montagu, Jeremy. 81.
- Morand, F. 363–364.
- Mosby, Olav. 24, 46, 49, 152, 181, 231, 263, 265, 268, 286, 341, 349–351, 354, 356–357, 359–363, 366–367, 369, 379–380, 399, 437, 441, 443–445, 452, 512, 515–516.
- Moscheles, Ignaz. 451, 479, 480–481.

- Mossin, Hans. 106, 238, 491.
- Mowinckel, Conrad. 332, 387, 389–390, 392–393, 396.
- Mowinckel, Georg. 326.
- Mozart, Wolfgang Amadeus. 20, 81, 230, 241, 248, 317–318, 348, 353, 368–370, 436–437, 444–447, 449–450, 451, 452, 453, 454–457, 461, 463, 469–471, 478, 480–483, 485–486, 512–513.
- Mund, Friderich (etatsråd). 161.
- Mund, Friderich (sønn av Hans Bendsen Mund). 100.
- Mund, Hans Bendsen. 100, 103, 105–106, 108, 115–116, 120, 142–143, 238, 246, 252, 491, 493, 503.
- Mund, Helene, f. Steen. 100.
- Musgrave, Michael. 282.
- Myhlenphort, J.B. 393.
- Myhlenphort, L. 351–352.
- Müller. 249, 480.
- Müller, August Eberhard. 447, 464.
- Müllern, Presille. Se Häussel, Presille.
- Møller (muligens Jørgen). 432.
- Nagel (Christopher?). 388.
- Naumann, Johann Gottlieb. 256–257.
- Naverset, Petter Olai. 351.
- Nedrebø, Yngve. 4, 7, 168, 239.
- Neubauer, Franz Christoph. 369.
- Neukomm, Sigismund Ritter von. 368, 436.
- Neumann, Jacob. 162, 305–306, 310–311, 314, 322.
- Nicolai, David Traugott. 318.
- Nicolai (Valentin?), 230–231.
- Nicolaysen (familienavn). 394.
- Nicolaysen, Johan. 211, 333, 372.
- Nicolaysen, Lyder Wentzel. 211, 333, 351, 353, 377, 379, 389–390, 392–394, 401, 409, 413, 431, 454.
- Nicolaysen, N. 26, 95, 160.
- Nicolaysen, Nicolay. 351, 372, 390, 392–394, 454.
- Nils (latinskoleelev). 198.
- Nilsen, Halkild. 92, 198, 239, 311.
- Norberg (Nordberg), J.J. 379, 389–390.
- Norheim, Øyvind. 437.
- Norlind, Tobias. 359–360.
- Norman (familienavn). 394.
- Norman (Normann), Abraham. 161–162, 190, 201, 209, 215, 231, 331–333, 349, 372, 389, 431–433.
- Norman, Mathias (Math. N.). 332–333, 351, 379, 389–390, 392–394, 409.
- Numsen. 256.
- Nygaard, Knut. 25, 198–199, 203, 208, 217, 432–433.
- Nyhus, Sven. 187.
- Ohl, Catharina, f. Frich. 98.
- Ohl (Ohle), Marcus Gotthard. 51, 98, 102–103, 123, 142, 161–162, 182–183, 195, 201, 209–210, 214, 229, 297, 326–327, 329, 331, 338, 349, 383, 389, 454, 502–503, 505.
- Ohle, Benjamin. 95–99, 102–103, 113–114, 121, 126–127, 133–134, 142–143, 160, 164–166, 188, 195, 225, 494, 496, 500, 502–503, 505.

Ohle, Gerhard Johan. 95.

Olivet, Louis. 332–333.

Ollund. Se Aadland.

Olsdatter, Thorine. 116.

Olsen, Bjørn Magnusson. 305.

Olsen, Julius. 365, 400–402, 405, 415, 422–426, 430–431, 439, 461, 468, 475, 477.

Olsen, Karen. 206.

Olsen, L.A. 453.

Olsen, Ole. 379, 389–390.

Olsen, S. 405.

Olufsen (Oluffsen), Oluf Christian. 216.

Omsen, Giertrue (Gjertrud) Margrethe. Se Wernicke, Giertrue Margrethe.

Onslow, George. 360, 449.

Ord-Hume, Arthur W.J.G. 475.

Ormhaug, Knut. 276, 279, 373.

Ostenfeld, K. 314.

Ourry. 315.

Overskou, Th. 258.

Paer, Ferdinando. 317, 370, 436–437, 445–446, 455–456, 469–471, 483, 485.

Paganini, Nicolo. 360, 448, 481.

Paisiello, Giovanni. 434, 482, 485.

Panny, Joseph. 361, 363–365, 383, 398, 401–402, 446, 448, 451–454, 457, 477, 479, 481, 484–485, 487, 489, 500–502, 511.

Parchman (Parckman), Christopher. 42, 77.

Paulson, Andreas. 151, 306, 308.

Paulson, August. 356, 462, 502.

Paulson (Paulsen, Poulson, Poulsen), Johan Henrich (Hendrich, Hinrich, Henr., Hinr.). 50, 75, 167, 213, 248–251, 280–281, 289, 302–303, 318, 332–334, 341, 346, 353–354, 356–359, 364–366, 368, 379, 382–383, 389, 394–395, 402–404, 428, 431, 440, 446–448, 451, 458, 461–466, 469–471, 478, 480, 482, 485, 487, 500–505, 510, 514, 516.

Pavels, Claus. 7, 291, 297, 299–300, 306, 309, 320, 329, 353, 373, 379–380, 388, 411, 431–433, 437–438, 455.

Pedersen, Jonas. 98, 122, 142.

Pedersøn, Mogens. 130, 137.

Pergolesi, Giovanni Battista. 231–232, 370.

Perschy, Amalia. 258.

Perschy, Anine. 258.

Perschy, Caroline. 258–259, 463.

Perschy, Christ. Frid. 258.

Perschy, Ide Angelina. 258.

Perschy, Johan Christian. 258, 295.

Perschy, Johan Fridrich. 258.

Perschy (Pershy, Perchy), Johan Nepomy. 254–259, 264–271, 279–282, 284–286, 288–289, 294–296, 298, 302, 310, 326–327, 329, 332–334, 351, 365–366, 395, 403–404, 448, 458–459, 462–463, 465, 469–470, 487, 492, 495–496, 501–505, 508.

Perschy, Nancy. 255, 257–259, 463.

Perschy, Sophia E. 258.

Petersen, Johan. 24, 64, 151–153, 168, 174, 177, 188, 224, 233–235, 308, 341, 353, 356, 360, 373–374, 399, 441–442.

Petrini, Francesco. 241.

- Pettoletti, Joseph Joachim. 406, 427, 477, 479, 481, 483–485.
- Pettoletti, Pierre. 477, 479, 481, 483–485.
- Pheiler (Pfeiler, Phejler, Feiler, Vedeler), Gottfried (Gothfried). 55–56, 76, 89, 255–256, 258, 265–267, 281–282, 285–286, 351, 365–366, 403–405, 495, 503, 505.
- Piccinni (Piccini), Niccolò. 230.
- Pichl, Václav. 230, 368.
- Pilková, Zdeňka. 231.
- Pinthus, G. 221–222.
- Pirker, Michael. 79.
- Pleyel (Pleyl), Ignace Joseph. 248, 301, 353, 360, 367–370, 449–450, 456, 461–462, 465, 470–471, 483, 486, 513.
- Poissl, Johann Nepomuk. 370.
- Pollens, Stewart. 211.
- Pontoppidan, Erik (Erich). 126, 131–133, 136.
- Poštoľka, Milan. 317, 469.
- Powell, Ardal. 81.
- Prahl, Georg Carl Christian Wedel. 365.
- Preussner, Eberhard. 245.
- Prom (familienavn). 394.
- Prom, frøken. 432.
- Prom, J. jr. (Jacob jr.).³ 332–333, 349, 351, 379, 389–390, 392–394, 462.
- Prom, Jacob (kjøpmann). 161–162, 201, 209.
- Prom, Jacob (kjøpmann). 354.
- Prom, Jacob (statsmegler). 354, 409.
- Prom, Jørgen. 333(?), 352, 354, 389, 393.
- Prøsch, Henrich Christian. 82–83.
- Pucci, Stefano. 247–248, 251.
- Pugnani, Gaetano. 230.
- Quagliarini, Caroline de. Se St. Brice, Caroline de.
- Quantz, Johann Joachim. 301.
- Raddatz. 389.
- Randulf, Nils. 199.
- Rasmus Jens. 268.
- Rauch, Albert. 256.
- Raumberg, se Baumberg.
- Ravn, V.C. 463, 474.
- Reicha, Antoine (Anton). 368, 448.
- Reichardt, Johann Friedrich. 318.
- Reichborn (oberstløytnant). 309.
- Reichborn (Reicborn), Johan Joachim (stadsarkitekt). 177.
- Reimann. 478.
- Reimers, Catharina, f. Arentz. 294.
- Reimers, Hieronymus. 294.
- Reimers, Johanne Diederidke Berg, f. Kruse. 298.
- Reimers, Jørgen Meldahl. 294–295, 298, 302–304, 310, 326–327, 352, 383, 390, 454, 497, 502–503, 505.
- Rein, Jonas. 309, 371.
- Reinards, W. 301, 366.
- Reissinger, Marianne. 368.
- Rennord, Ludvig. 160, 231.
- Reusch, Detlef. 351, 390, 392–394.
- Reutter, Jochen. 230.

3. Det er en viss usikkerhet forbundet med flere medlemmer av slekten Prom.

- Reymertsen, Berent. 455.
- Rhode (Rohde), Israel. 93, 95, 99–103, 110, 113, 117–118, 120, 142, 503.
- Rhode, Justina. Se Wernicke, Justina.
- Rian, Øystein. 9–10.
- Ricci, Francesco Pasquale. 230.
- Richter, Franz Xaver. 230.
- Ries, Ferdinand. 317, 449, 452, 457, 468, 478, 480–481, 485, 513.
- Riese, Stempler. 160.
- Rinazzi. Se Finazzi.
- Rinck (Ring), Johann Christian Heinrich. 317–318.
- Ritter. 321.
- Rode, Pierre. 358, 441, 444–445, 447, 450–451, 455, 461, 464, 466–467, 470–471, 479, 485.
- Rohde, Alette. 187.
- Rolfsen, Jens. 372.
- Rolfsen, Rasmus. 351, 390, 392–394.
- Rolfsen, Tønnes. 372.
- Roman, Johan Helmich. 149.
- Romberg. 453, 455, 457, 469, 483.
- Romberg, Andreas. 317, 369–370, 445–446, 451, 453, 456, 469, 480.
- Romberg, Bernhard. 317–318, 370, 436, 445–446, 451–452, 455–456, 489, 511.
- Roscius (Quintus Roscius Gallus). 166.
- Rosetti. Se Rösler.
- Ross. 161.
- Rousseau, Jean-Jacques. 17–18, 191, 220–221, 235–236, 316.
- Rossini, Gioachino. 436–437, 445–446, 452–453, 456, 466, 467–468, 470–471, 481–483, 485–486, 510, 513.
- Roverud, Lars. 179, 264, 314–315, 321, 364, 462, 494.
- Rudersdorff. 398, 479, 481.
- Rødder, Anna, f. Stoltenberg. 48, 51.
- Rødder, Anne Martine. 267.
- Rødder, Morten. 47–48.
- Rødder (Røder), Ole (Petersen). 46–53, 55–56, 58, 62, 71–77, 80–81, 83, 89–90, 167, 180–182, 185, 195, 209–210, 212–214, 216, 242–243, 246–247, 249, 254–255, 258, 265, 267, 280, 284, 305, 355, 357, 364–365, 383, 394, 458, 492, 495, 500–505, 515.
- Rødder, Peter (1657–1701, stadsmusikant). 47–48.
- Rødder, Peter Petersen (f. 1690). 47–48.
- Rødder, Poul. 47–48.
- Rösler (Rosetti), Anton (Antonio). 230, 317, 369, 445, 462, 470.
- Sacchini (Sachini), Antonio. 231.
- Sachs, Joel. 479.
- Sagen, Lyder. 7, 136, 185–190, 192–194, 206, 208, 261, 275–278, 285, 308–309, 315, 333, 371, 420, 465.
- Salieri, Antonio. 436–437.
- Sallantin, Antoine. 368.
- Salomon Skildrer. 198.
- Sammartini (Martini, Martino), Giuseppe. 366, 434.
- Samson, Jim. 21, 440.

- Samsøe, O.J. 216.
- Sandvik, Ole Mørk. 399.
- Sarti, Giuseppe. 148, 231–232, 370, 482.
- Saxild, Otto. 70.
- Scalabrini, Paolo. 232.
- Schadenberg. 428.
- Schall, Claus. 317.
- Schanche, Herman. 372.
- Schart, Carl. 264, 268, 285–286, 405–406, 415, 427–428.
- Schediwy (Schedevy, Schettevil, Schedvov), Ferdinand Giovanni (Joseph). 263, 267, 280, 282–285, 288, 295–296, 303–304, 317, 327, 351, 361–365, 382–383, 398–402, 412–416, 427–429, 436, 446–448, 451–453, 456–457, 461, 466, 467–468, 470–471, 484, 486, 489, 495, 500–505, 510–511, 514–516.
- Schediwy, Helene Elisabeth, f. Bentzon. 303.
- Scheibe, Johann Adolph. 231–232, 370, 460, 465.
- Schiller, Friedrich von. 453.
- Schindlöcker (Philipp?). 368.
- Schiørring, Niels. 130, 137–138, 318–319, 321–322.
- Schiørring, Nils. 146–149.
- Schjelderup-Ebbe, Dag. 454.
- Schlimbach, Johann Caspar. 316.
- Schlossbauer, Johane (Julie) Augusta. 264.
- Schlossbauer, Johann. 254, 259–265, 267–268, 271–275, 279, 281–286, 288–289, 296, 303, 361–364, 383, 401, 405, 415, 428, 446, 448, 451, 461, 468–469, 476–477, 481, 484–486, 492, 495, 500–506, 516.
- Schmidt, Hans Henrich. 47.
- Schmitt, Joseph. 230.
- Schneider. 316.
- Schneider, Johann (muligens samme som ovenfor). 318.
- Schnelle, jomfru. 419.
- Schou, Jacob Henric. 26, 132.
- Schram, Dorothea. Se Gudenschwager, Dorothea.
- Schreiber, Johann Evangelist. 162.
- Schrumpf, August. 282.
- Schröter, C.G. 211.
- Schubert, Franz. 482, 485–486.
- Schulz, Johann Abraham Peter. 370, 429–430, 434, 465.
- Schumacher, Caspar. 68.
- Schuman, Daniel. 372.
- Schuman, Mechael. 372.
- Schuppanzigh, Ignaz. 488.
- Schwab, Heinrich. 14, 221–222, 233, 243.
- Schwanberger (Schwanenberger, Schwanberg), Johann Gottfried. 178, 230–231.
- Schwarz, Boris. 231, 368.
- Schwenche, Carl. 472, 478, 484, 489.
- Schwindl, Friedrich. 230.
- Schydz, Jørgen Lottrup. 309.
- Schønberg (familienavn). 394.
- Schønberg, Adolph Christopher. 351, 379, 389–390, 392–394.
- Schønberg, Christine Marie, f. Torp. 296.

- Schønberg, Japhet K. 393.
- Schønberg, Johan Christian. 295–296, 298, 303, 326–327, 329, 383, 503, 505.
- Schønning, Gerhard. 187.
- Sejersted, Francis. 4, 253, 265.
- Selvik, Randi M. 25, 191, 235, 278, 307, 315, 317.
- Sevald, Andreas. 264.
- Seyfried, Ignaz Ritter von. 436.
- Shackleton, Nicholas. 81.
- Sheridan, Richard B. 216.
- Silchenstedt, Chr. 332–333.
- Sirmen, Maddalena. 368.
- Sivertsen, Håkon. 75, 83, 162.
- Skare, Svein. 277, 373, 399, 466.
- Skram, Amalie. 5.
- Skramstad, Hans. 456, 472–474, 478, 480, 483, 485.
- Skaar, J.N. 320.
- Slettan, Dagfinn. 11.
- Smidt, P.M. 207.
- Smit. 372.
- Smitt. 184.
- Snyder, Kerala J. 223.
- Solhaug, Arne. 314.
- Sollied, O.G. 71, 77.
- Sophia Magdalena, enkedronning. 40.
- Sophie Friedrica, prinsesse. 40.
- Sorgel. 436.
- Spiegelberg, Elisabeth. 199.
- Spiesmacher, Johan Frederik. 292.
- Spitzer, John. 164, 232, 348–349, 355.
- Spohr, Louis. 239, 448–449, 451, 461, 476, 479.
- Sponheuer, Bernd. 8.
- Spontini, Gaspare. 370, 445–446, 451, 469, 487.
- St. Brice ([Saint]-Brice) de Quagliarini, Caroline. 476.
- Stakkeland, Arne. 28, 36, 38, 44, 53, 68, 70, 82–83, 253–254, 279.
- Stamitz, Anton. 230.
- Stamitz, Carl. 230.
- Stamitz, Johann. 230.
- Stapleton, Karl. 399.
- Starefossen (Starrefossen), Johannes Rasmussen. 351, 366, 403–404.
- Steen, Helene. Se Mund, Helene.
- Steensen, Jacob. 131, 139.
- Steffens, Henrik. 7.
- Steibelt, Daniel. 317, 445, 447, 450, 478, 487.
- Steiniger (Steinegger), Carl Claus Henrich. 351, 354, 379, 389–390, 392–393.
- Sterkel, Johann Franz Zaver. 478.
- Stobeezek. 468.
- Stoltenberg, Anna. Se Rødder, Anna.
- Storm, Magd., jomfru. 200, 206.
- Straeten, Edmund van der. 246.
- Strasser. 181, 244.
- Strøm. 54–55, 78–79.
- Stuart, herr. 241.
- Stuart, madam. 241.
- Stub, Peder. 127.
- Stugu, Ola Svein. 11.

Stüttgard. 316.
 Sudthalt. 389.
 Sudman, Philip. 372.
 Sulzer, Johann Georg. 17, 191.
 Svendsen, Rasmus. 249.
 Sødring. 372.
 Tacet, Joseph. 301.
 Tanch (Tank), Hans. 160, 169, 171–172,
 231.
 Tanck, Hans. 160.
 Telemann, Georg Philipp. 85.
 Tellefsen, Johan Christian. 364, 462.
 Teting, madam. 168–169, 207.
 Teuscher (Carl Theodor?). 404.
 Thesen, Johan. 301.
 Thomsen. 389.
 Thormøhlen, Jørgen. 185.
 Thrane, Carl. 256–257.
 Thrane, Waldemar. 24, 472, 477, 479–480,
 483, 489, 512.
 Thaarup, Thomas. 297, 370, 465.
 Toeschi, Carl Joseph. 230.
 Tordsen, Ole. 61.
 Tornøe, J.H. 333, 389.
 Torp, Christine Marie. Se Schönberg, Chris-
 tine Marie.
 Tritto, Giacomo. 482.
 Tullin, Kristian Braunman. 151.
 Tulou, Jean-Louis. 447.
 Tunder, Franz. 223.
 Türck (Daniel Gottlob?). 316, 319.
 Uber, Christian Benjamin. 368, 436.
 Uckerman, Arent. 53, 55.
 Uckerman, Elisabeth Didriksdatter. 53.
 Ulhorn, Johan. 372.
 Undahl, Andreas. 98, 126, 160.
 Unger, Ole. 55.
 Urberg, Iver Hesselberg. 243, 250.
 Uttini, Francesco Antonio. 231–232.
 Vahl, madam. 171.
 Vahl, Peter. 171.
 Vale, Sue Carole de. 241.
 Valentinsen (Valentin?). 161.
 Vanhal, Johann Baptist. 230–231.
 Varniche (Warniche). 317–318, 322.
 Viano, Richard. 248.
 Vibe (Wiibe). 189–190, 200, 333.
 Vibye. 372.
 Vierling, Johann Gottfried. 318.
 Viotti, Giovanni Battista. 248–249, 356,
 379, 447–448, 455, 461, 464, 470, 478.
 Vogel, Ferdinand. 297–298, 328, 515.
 Vogel, Johann Christoph. 462, 470.
 Vogler, Georg Joseph, abbed (Abbé). 187,
 244–246, 251, 301, 316, 318, 321, 328,
 460, 508.
 Voigt, Martin Ludvig. 268.
 Volle, Bjarne. 25, 37, 42–44, 60, 70, 77, 82.
 Vollsnes, Arvid. 28, 35–36, 49, 54, 58–59,
 67, 84–85, 93, 95, 107, 110–111, 129–
 130, 145, 153, 179, 263, 282, 314, 320–
 321, 365, 399, 449, 457, 465, 472–473,
 514, 516.
 Wagner, K.J. (Karl Jacob). 436.
 Wallace. 161.
 Walin, Stig. 443.

- Wallem, Fredrik Meltzer. 279.
- Wallem, Johan Nordahl. 351, 454.
- Wallem, Michael Blydt. 287.
- Walther, Johann Gottfried. 134, 169, 220–221, 301.
- Wandel, Peder Mogensøn. 127.
- Wang (Erich Thurman?). 351–352, 389–390, 392–394, 403.
- Warnche. 294, 318.
- Warncke (Wernicke, Warnicke, Warniche, Warnecke, Warnke), Diderich (Didrich, Diedrich). 85, 95–96, 98–103, 109, 119–121, 123–127, 131, 133, 135, 139–143, 166, 322, 494, 496, 502–503, 514.
- Warncke, Dorothea Elisabeth, f. Jewen. 95, 103.
- Warncke, Hellene (Helene, Magdalene, Malene) Maria (Marie), f. Middelboe. 100, 103.
- Warncke, Ingeborg, f. Middelboe. 100, 103.
- Warncke (Warniche, Warnike), Johan Joachim (Johan Jacob). 96, 100, 102–103, 110, 114, 119–123, 126–127, 136, 142, 226–227, 292, 298–300, 305–306, 322, 324–327, 329, 333, 349, 383, 454, 494, 503, 505.
- Warncke, Mette Maria, f. Middelboe. 95, 103.
- Warnecke, Georg Heinrich. 318, 322.
- Warniche. 318.
- Warnick. 321–322.
- Warnik. 321–322.
- Waterhouse, William. 78.
- Weber, Bernhard Anselm. 187, 246, 370.
- Weber, Carl Maria von. 317, 367, 445–446, 451–452, 466–467, 483, 485–486.
- Weber, Dionys. 399.
- Weber, Gottfried. 316.
- Weber, William. 19–21, 220, 222, 239, 245, 247, 440, 458, 487–489, 513.
- Weble, Ane Margrete. Se Høegh, Ane Margrete.
- Wedel. 429.
- Weideweldt. 191.
- Welhaven, Johan Ernst. 309.
- Wendling, Johann Baptist. 301.
- Wernicke, Giertrue (Gjertrud) Margrethe, f. Omsen. 95.
- Wernicke (Werniche), Israel Gottlieb. 102, 110–112, 302, 496.
- Wernicke, Johann Gottlieb. 93, 95, 100, 102–103, 110–111, 113–114, 120, 123, 142–143, 298, 496, 502–503.
- Wernicke, Justina, f. Rhode. 95, 103, 503.
- Wersland, G. 48–49.
- Wery. 454.
- Wessel, Johan Herman. 186.
- Wetlesen (Hans Jørgen?). 341.
- Wetterstrand, J. Otto. 472, 478, 480, 483.
- Weyse, Christoph Ernst Friedrich. 302, 369, 445, 450, 463.
- Wiberg, Christian Koren. 103.
- Wiberg, Johan Koren. 92, 94, 114–115, 119, 123.
- Wiele. 469.
- Wiese, Conrad. 331, 349, 388.

Wiese, Fridrich. 388.
 Wiese, G. (Georg sr.). 332–333.
 Wiese, Johan C. 331–333, 349, 379, 388–390, 392–394.
 Wiese, Ludwig. 372.
 Wiese, madam, f. Klerck. 432–433.
 Wiesener, A.M. 25–26, 35, 37, 39, 41–43, 47–48, 52, 59–60, 67, 76–77, 80, 82, 98, 151, 160, 162, 206, 211, 254–255, 259, 262–263, 266–267, 274, 280, 296, 300, 316, 393.
 Wiibe. Se Vibe.
 Wilkens, Lorentz. 321.
 William-Olsson, David. 450.
 Williams, Peter. 164.
 Winckelmann, Anthon Ulrich. 95, 97, 102–103, 119.
 Winding, Johannes. 309.
 Winge, Harald. 12, 15, 35, 43, 47, 98, 156, 323.
 Wingaard, N.B. (Niels Bang?). 333.
 Winsnes, Andreas Hofgaard. 5–7.
 Winther, Hans Thøger. 314.
 Winter, Peter. 370, 436–437, 445, 470.
 With, Frantz. 268.
 Witte, Jacob. 68.
 Wittrup, Laurits. 299.
 Wolf, Eugene K. 230.
 Wolf, Georg Friedrich. 301.
 Wolf, Jean K. 230.
 Wolff (Wolf), Christian Michael. 318.
 Wölfl (Wolfl, Woelfl), Joseph. 317, 369.
 Worsøe, Hans H. 306.
 Wranitzky, Paul. 249, 369, 444, 465, 469–470, 483, 485.
 Zahr, Joh. G. 243, 249, 511–512.
 Zaslaw, Neal. 164, 232, 348–349, 355.
 Zetlitz, Jens. 465.
 Zinck, Hardenack Otto Conrad. 130, 319, 322.
 Zingoni, Giovanni Battista. 230.
 Øgaard, Kristen. 25, 91–100, 103, 110, 118–120, 279, 296, 325–326.
 Öhrström, Eva. 14.
 Østerberg, Dag. 10, 14, 22, 237.
 Aadland (Ollund), Iver Iversen. 405.
 Aarset, Hans Erik. 190–191.