

Netzel-biografi

Camilla Hambro, 2020. *Laura Netzel*. Översättning från norskan av Erik Wallrup. Kungl. Musikaliska Akademiens skriftserie nr 149. Möklinta: Gidlund. 239 s. ISBN 978-91-784-4441-0.

Länge gällde Laura Netzel (1839–1927) som en av de bättre svenska amatörtonsättarna. Musikforskaren Martin Tegen tvekar inte en sekund när han i sin avhandling *Musiklivet i Stockholm 1890–1910* (1955) placerar henne i detta fack men kostar ändå på henne omdömet att hon ibland visar upp en personlig stil. I Camilla Hambros biografi över Netzel utgiven 2020 i Kungl. Musikaliska Akademiens serie "Svenska tonsättarbiografier" tvättas amatörstämpeln effektivt bort. I stället får vi ta del av ett helporträtt av en professionell och produktiv tonsättare som nådde några av sina största framgångar med sin musik i Paris.

Hambros biografi är en kraftigt utvidgad och fördjupad version av det tonsättarporträtt som hon 2014 presenterade i projektet Levande musikarv. Till sin hjälp har hon nu kunnat ta del av Christina Tobecks fyra fylliga radiodokumentärer om Laura Netzel som sändes i P2 2016 och som fortfarande är tillgängliga på nätet. Hambro har också flitigt sökt material i svenska och utländska dagstidningar och musiktidskrifter om Netzels framträdanden och grävt fram mer material ur arkiv i Finland och Sverige om Netzels adliga uppväxtmiljö, en miljö som denna värdesatte högt; livet ut undertecknade hon alla sina brev med "född Pistolekors". Ett antal brev från och till Netzel citeras även i boken. Hambro klagar över att dessa sällan avslöjar något personligt om Netzel men redovisar tyvärr inte hur stor denna källgrupp är.

Modern avled kort efter Lauras födelse, och fadern gifte snabbt om sig. Familjen flyttade en kort tid därefter från Finland till Stockholm. Styvmodern, Antoinette Jägerhorn af Spurila, upptäckte tidigt Lauras musikbegåvning och styrde hennes skolning därefter. Hon undervisades i musik av privatlärare och kunde redan som 10-åring "spela vad helst på piano" (s. 28). Hon introducerades även till det liv som överklasskvinna som hon förväntades föra. Vilken övrig undervisning som hon fick i hemmet nämns inte. Känt är att hon tidigt fanns med i miljön kring Adolf Fredrik Lindblads musikskola. Troligen knöt hon redan då viktiga vänskapsband med några elever från hovet, bland dem den blivande kungen Oscar II.

Kapiteln om Netzels ungdomsår innehåller utförlig information om de musklärare hon hade och de stockholmska högreståndsmusikmiljöer som hon tidigt umgicks i. Hambro reder även ut omständigheterna kring Lauras offentliga debut som pianist vid en välgörenhetskonsert 1857. Likaså får vi en inblick i hur Laura under de följande tio åren deltog i offentliga såväl som halvprivata musikaliska sammanhang och den vägen skaffade sig stor rutin att framträda för en publik, men också att själv anordna välgörenhetskonsertter eller stå som musikansvarig inom sällskap och föreningar som familjen hörde till. 1862 stod hon som anordnare av en sådan konsert där intäkterna gick till nödlidande i Finland. Liknande åtaganden för välgörenhet kom i fortsättningen stundtals att helt dominera hennes liv. Hennes eget utbyte av dessa var aldrig pekuniärt – i hennes samhällsklass ansågs det fult, framför allt för en kvinna, att tjäna pengar på sin konstutövning, något som Hambro grundligt förklarar, dock utan att reflektera över att det var denna inställning som gjorde att andra musiker, kritiker och konsertarrangörer som hade musiken som brödföda gärna placerade Netzel i facket dilettant och amatör.

Umgängeskretsen omfattade bland andra den kungliga familjen. Långt senare i livet minns Laura gärna hur hon roade sig som 20-åring: "Jag var på den tiden mycket hos de kungliga [...]"

Dansade ofta med prinsarna och fick många ymestbevis från kungahuset” (citerat på s. 43). Ett återkommande tema i biografen är också Netzels täta kontakter med hovet och hennes aktiva medverkan som pianist, ackompanjator och sångare vid musikstunder som där anordnades för en exklusiv krets av inbjudna.

1866 gifte sig Laura med läkaren Wilhelm Netzel. I rask takt födde hon fyra barn men tycks ändå ha orkat med att hålla upp sina musikaliska färdigheter, engagera sig i välgörenhetsarbete och diverse föreningar samt vara en aktiv kraft i tidens salongskultur. I det netzelska hemmet hade religionen en viktig plats, och Lauras engagemang för välgörenhet präglades starkt av detta. Inget av barnen blev musiker utan det var i stället föräldrarnas humanitära intressen som kom att styra deras val av livsbana.

35 år gammal debuterade Netzel som tonsättare vid en soaré anordnad av Nya Harmoniska Sällskapet i maj 1875 och med kungafamiljen närvarande. Verken omnämns i programmet som Quartetter för Fruntimmersröster. En kritiker beskrev dem som ”synnerligen svåra och invecklade”. Enligt Hambro bevarade Netzel inte styckena; hon tror att det beror på det negativa omdömet om dem. Men komponerandet fortsatte, först i ganska begränsad skala med sånger till pianoackompanjemang som framfördes i halvprivata sällskap och någon gång mer offentligt. Ett genombrott för hennes musik skedde först i november 1883 då två trior för kvinnoröster framfördes på väninnan Augusta Öhrströms sångkonsert inför en fullsatt publik. De väckte så stor uppmärksamhet att de bisserades. Efter denna succé tycks det ha lossnat för Netzel, och under åren som följde komponerade hon flera sånger som framfördes i offentliga sammanhang. Från denna tid presenterades de som verk komponerade av ”Lago” (ibland ”N Lago”). Faktum är att inget av hennes verk uppfördes under hennes eget namn under hennes livstid. Nästan ”alla” visste ändå vem detta var, skriver Hambro.

Netzels tidiga verk – främst sånger och körverk – var verk av en amatör i bemärkelsen att hon komponerat dem utan att ha studerat komposition. I takt med att de blev kända fick hon av bland andra August Söderman och Ludvig Norman rådet att låta trycka dem. Det som höll henne tillbaka var en rädsla för att hennes brist på formell skolning i musikteori, satslära och kompositionsteknik skulle upptäckas. Hon var inte heller bekväm med att hon eventuellt skulle tjäna pengar på försäljningen av noterna; det kunde ju få vissa att tro att familjen var beroende av hennes inkomster. Det var hovmusikhandlaren Abraham Lundquist som till sist fick henne att gå med på att publicera musiken. Vägen mot studier i komposition inleddes med att hon 1884 kontaktade Elfrida André, som blivit hennes nära vän redan på 1850-talet, och bad henne titta igenom de verk som skulle tryckas. Något år senare inledde Netzel kompositionsstudier för Wilhelm Heintze, organist i S:t Jacobs kyrka i Stockholm och lärare i kontrapunkt vid Musikkonservatoriet. Heintze var starkt franskinspirerad och förmedlade snabbt detta intresse till sin nya elev. Redan våren 1886 gjorde hon en studieresa till Paris. Staden blev därefter ett älsklingstillhåll som hon ofta reste till för kortare eller längre vistelser. Med hjälp av studier i komposition för Charles-Marie Widor, en kontakt förmedlad av Heintze, vågade hon sig också från denna tid på att komponera verk i större format.

Hambro sprider ut presentationen över Netzels förhållandevis stora produktion – närmare 90-talet opus att döma av den verkförteckning som biografen innehåller – över flera kapitel. Ett kapitel ägnas Netzels kanske största och viktigaste verk, *Stabat Mater* opus 45, för kör, sångsolister och orgel (eller orkester), och det utgör en god introduktion bland annat för amatörer som kan tänkas medverka i ett uppförande. Bokens övriga verkbeskrivningar är mer summariska och insprängda i partier med redogörelser för omständigheter kring uppföranden, tolkningar, publikreaktioner, kritik i dagspress och skrivelser i tidskrifter. Detta leder till att det är svårt att få en överblick av Netzels kompositioner. Framställningssättet inbjuder även till tvivel över om beskrivningarna av verken och omdömena om dem bygger på Hambros egna genomgångar av verken eller om hon återger vad någon annan tyckt om dem. Beskrivningarna är ibland intetsägande. Om konserttyden för piano *Feu follet* opus 49 heter det till

exempel: "Ledigt och elegant ger den ett fyndigt och omväxlande intryck, samtidigt som den är imponerande och virtuost skriven" (s. 142). Liknande formuleringar återkommer för många verk. Boven i sammanhanget är, tror jag, den policy som gäller för Musikaliska akademins tonsättarbiografiserie: illustrerande notexempel är bannlysta, inga fotnoter får finnas och bibliografiska uppgifter skall ges i sammandrag. Detta för att inte skrämja bort läsare som kan känna obehag inför akademiska texter eller som inte kan läsa noter. Är det inte, med tanke på de senaste 40 årens vidgade tillträde till högre studier, mer än 50 års satsningar på kommunala musikskolor och Sveriges prisade körkultur, dags att ompröva denna policy?

Biografin har täta hänvisningar till Laura Netzels stora engagemang för välgörenhetsarbete. Hambro tolkar detta dels som ett utslag av den starka filantropiska ideologi med kristna förtecken som gällde i familjen Netzel, dels som en del av den mer eller mindre medvetna strategi som Laura utvecklade för att kunna ägna sig åt det hon själv brann för: musicerande och komponerande. Ett kapitel - "Arrangör av välgörenhets- och arbetarkonserter i Stockholm och Paris" - ägnas helt åt detta. Det handlar främst om det projekt med konserter för arbetare som Netzel drev under åren 1892-1907 i Stockholm, ett koncept som hon också försökte introducera i Paris under några år i början av 1900-talet. Hambros påstående att Netzels konsertverksamhet för arbetare var ett enastående och unikt projekt som upphörde när Netzels konsertserier i Stockholm och Paris lades ner är felaktig. Både före och efter Netzels konsertprojekt var särskilda konserter för arbetarbefolkningen (folkkonserter, som de ofta kallades) vanliga företeelser i Sverige såväl som i Europa. De initierades i helt andra sammanhang och miljöer än dem som Hambro intresserat sig för. Ett exempel är de musikevenemang som arrangerades i Stockholms arbetarinstitut, grundat av den vänsterliberale läkaren Anton Nyström på 1880-talet, och som växte ut till en reguljär konsertgivning från 1894. Likaså engagerade sig Musikaliska akademien, bland annat genom sekreteraren Karl Valentin, starkt för saken från sekelskiftet och framåt. Litet senare tog krafter inom arbetarrörelsen själva hand om bildningsprojektet. Såväl Eva Öhrström som jag själv har skrivit om dessa förhållanden i flera olika sammanhang.

Netzel var stolt över sitt livsverk, inte minst över den uppmärksamhet hennes musik hade rönt utanför Sveriges gränser. Men berömmelsen varade inte många år efter hennes död 1927, vare sig internationellt eller i Sverige, och uppförandena av hennes musik upphörde när hon inte själv drev på. Allt arbete hon lagt ner på att arrangera konserter och basarer och sätta igång insamlingar i de ideella och religiösa föreningar och sällskap hon tillhörde, glömdes också snart bort. I kollektivbiografin *Att forma en ny tid. Kvinnor som samhällspedagoger runt 1900* (Englund och Linné, red., 2020), där flera olika kvinnliga nätverk i Stockholm, som Nya Idun, behandlas, nämns aldrig Laura Netzel, trots att hon enligt Hambro hade en viktig roll i de musikuppföranden som ägde rum vid flertalet sammankomster i föreningen. Att hennes namn utelämnats kan hänga samman med att det stockholmska musiklivet och kvinnornas roller i detta överhuvudtaget inte berörs i denna kollektivbiografi. Å andra sidan går det att tolka förbigåendet av Netzel, liksom av andra kvinnliga tonsättare och utövare verksamma kring sekelskiftet, som ett tecken på att det halvprivata och offentliga musikliv som de var en del av främst berörde en liten, exklusiv elit i Stockholm.

Varför har då Laura Netzels stora och kvalitativt högtstående produktion glömts bort? Hambros förklaring är att det beror på att hon var en kvinnlig tonsättare. Det kan ligga en del i det men att det skulle vara det främsta eller enda skälet till att hennes verk fallit i glömska är inte övertygande. De verk hon komponerade var kanske alltför tydligt förankrade i sin tids "normalmusik" med de stilideal som då gällde för att väcka intresse i en senare tid? Laura Netzel var heller inte, med sin utpräglade överklassförankring, en naturlig del av det

professionella musiklivet i Stockholm. Det verkar inte ha funnits tillräckligt många musiker, dirigenter eller tonsättarkollegor som ville hålla hennes verk levande.

Boel Lindberg

Referens

Englund, B., och Linné, A., red. (2020). *Att forma en ny tid. Kvinnor som samhällspedagoger runt 1900: en kollektivbiografi*. [Stockholm:] Stockholmia.