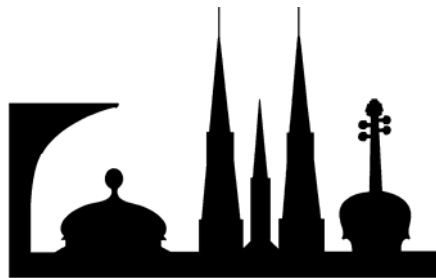


Johan Lindegrens vägval

En studie i de faktorer som påverkade enskilda aktörers verksamhet inom Stockholms musiksamhälle 1860–1908

Anne Reese

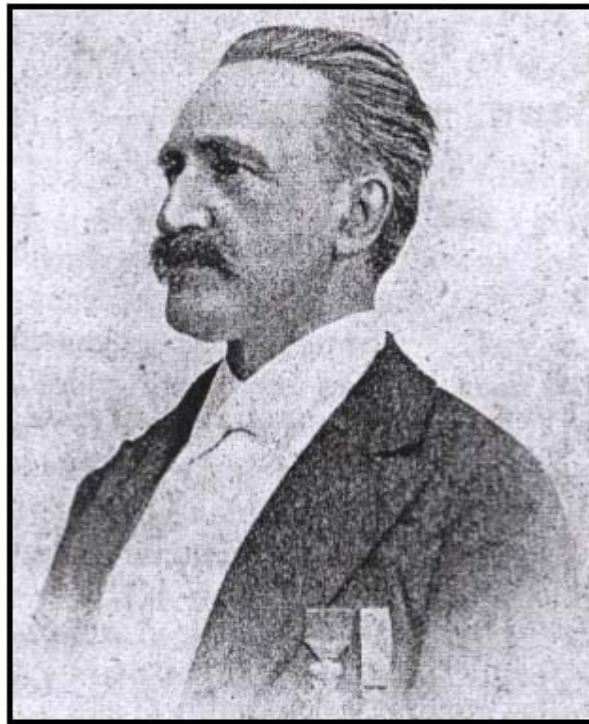


Magisteruppsats 2007
Institutionen för musikvetenskap
Uppsala universitet

Johan Lindegrens vägval

En studie i de faktorer som påverkade enskilda aktörers verksamhet inom Stockholms musiksamhälle 1860–1908

Anne Reese



Magisteruppsats 2007
Institutionen för musikvetenskap
Uppsala universitet
Handledare: Lars Berglund

Abstract

Anne Reese: *Johan Lindegrens vägval : en studie i de faktorer som påverkade enskilda aktörers verksamhet inom Stockholms musiksamhälle 1860-1908*, Uppsala universitet: Institutionen för Musikvetenskap, uppsats för 100 poäng, 2007.

The aim of this essay is to show some of the factors which affected the production and work of the individual musician or composer within Stockholm's music society in the late 19th century. By a case study on Johan Lindegren (1842-1908) I demonstrate how a musician or a composer functioned in the social structures of the music society and how power affected the work of the musician or composer. This essay also fills another purpose as it gives Lindegren a more detailed biography, which is something that has been missing until now.

By applying a concept of power, as discussed by Michel Foucault, to this subject and interacting it with the concepts of musical opportunism, I present a new way of talking about the social, as well as the individual factors that affects the individual musician within the music society.

The conclusion is drawn that there are two different types of factors that affects the work of the individual; 1) the social network and power within society, which presents positions and opportunities for the musician and 2) the individual character of musician which determine the way the individual uses the position or opportunity he or she is given.

Förord

Okej... nu var det här klart.

Det känns lite konstigt att säga det nu efter allt om och men som varit kring detta arbete. Det hela började med att jag sa till Erik Kjellberg att jag behövde hjälp att välja ett ämne för min magisteruppsats, då jag insett att mina begränsade kunskaper i tyska skulle sätta käppar i hjulen för det jag från början hade funderat på att skriva om. Erik kom då med förslaget att skriva om Johan Lindegren. Då han sa det hade jag aldrig tidigare hört namnet och hade ingen aning om vem detta var. När jag slog upp artikeln om honom i *Svenskt biografiskt lexikon* möttes jag av en ganska intressant levnadshistoria, så jag tänkte – varför inte?

Det var under andra delen av vårterminen 2006 som jag började mina efterforskningar kring denna man och vid slutet av denna termin hade jag fått ihop en hel del material och kände mig allt mer bekant med Lindegren. Efter sommaren kom höstterminen (vilket vanligtvis brukar vara fallet) och med den även problemet med hur man skulle hantera det material jag samlat på mig under föregående termin. Det var då jag började min handledning hos Lars Berglund, vilket var en väldig tur eftersom han hjälpte mig att komma på rätt spår. Utgångspunkten för mitt arbete skulle bli en studie i hur den enskilde musikern kom att påverkas av det samhälle denne verkade inom, vilket är en mycket intressant fråga när det kommer till Lindegren. Denna fråga är inte bara intressant för honom som person utan även för alla andra musiker och tonsättare som verkat genom tiden. Jag ville då anpassa detta ämne så att det skulle kunna bli mer övergripande och på något sätt gällande även för andra, åtminstone för dem som verkade inom samma musiksamhälle som Lindegren. Så det är det jag har gjort.

Så nu när arbetet faktiskt är klart så måste jag räcka ett stort tack till min handledare Lars Berglund som hjälpt mig att få ordning på allt och dragit fram många tankar ur mitt understundom mycket tröga huvud. Jag vill också tacka mina kursare; Jan, Karin, Berk, Erik, Anna, Mikael, Maria och Katarina som under kursens gång kommit med många bra förslag och reflektioner. Till sist vill jag även tacka Niklas, Nina och Daniel för korrekturläsning, förslag, diskussioner och allmänt stöd.

Innehållsförteckning

INLEDNING	9
TIDIGARE FORSKNING	9
SYFTE	11
TEORI OCH METOD	12
KÄLLOR	16
AVGRÄNSNINGAR	18
DISPOSITION	19
KAPITEL 1 – MUSIKSAMHÄLLE OCH VERKSAMHET	20
1.1 STOCKHOLMS MUSIKLIV/MUSIKSAMHÄLLE	20
1.2 KOMPOSITÖREN OCH MUSIKERN I MUSIKSAMHÄLLET	24
KAPITEL 2 – JOHAN LINDEGRENS UNGDOMSÅR	27
2.1 UPPVÄXTÅR, TIDEN INNAN STOCKHOLM - 1842-1859	27
2.1.1 <i>Familjen och de tidiga åren</i>	28
2.1.2 <i>Social bakgrund – hade Lindegren en fattig uppväxt?</i>	29
2.1.3 <i>Den tidigaste musikutbildningen</i>	31
2.2 FÖRSTA TIDEN I STOCKHOLM - 1860-1865	32
2.2.1 <i>Lärarna vid akademien</i>	33
2.2.2 <i>Lindegrens utveckling som musiker och kompositör</i>	37
KAPITEL 3 – LINDEGREN SOM TONSÄTTARE OCH YRKESMUSIKER	41
3.1 LINDEGRENS FÖRSTA STEG IN I MUSIKSAMHÄLLET SOM UTBILDAD MUSIKER	41
3.1.1 <i>Arbetsmarknaden</i>	42
3.2 LINDEGRENS MUSIK	44
3.2.1 <i>Första publicerade verk</i>	44
3.2.2 <i>Stilideal hos Lindegren</i>	46
3.3 LINDEGRENS STRÄCKVINTETT – ÖKANDE STATUS SOM UNG LOVANDE KOMPOSITÖR	48
3.3.1 <i>Tillkomst och uruppförande</i>	48
3.3.2 <i>Varför en kvintett istället för kvartett?</i>	52
3.3.3 <i>Kvintetten hos Musikaliska konstföreningen</i>	54
3.3.4 <i>Analys av verket</i>	57
3.3.5 <i>Lindegrens svar på bedömningen</i>	63
KAPITEL 4 – LINDEGREN SOM KRITIKER AV MUSIKSAMHÄLLET	65
4.1 VIKARIATET VID AKADEMIEN OCH STRIDEN MED DENTE	65
4.1.1 <i>Förlorande av tjänsten vid musikkonservatoriet</i>	65
4.1.2 <i>Domen över det svenska musiklivet</i>	67
KAPITEL 5 – LINDEGRENS SLUTLIGA VERKSAMHET	72
5.1 LINDEGREN SOM EN DEL AV MUSIKSAMHÄLLET 1880-1906	72
5.1.1 <i>Familj och ökande behov av pengar</i>	73
5.2 LINDEGREN SOM KRITIKER OCH SKRIBENT	73
5.2.1 <i>Lindegrens tidskrifter</i>	74
5.2.2 <i>Koralfrågan</i>	76
5.3 LINDEGREN SOM YRKESMAN OCH HANS SISTA VERKSAMHETSÅR	78
5.3.1 <i>Musiklärare vid Jacobs allmänna läroverk</i>	78
5.3.2 <i>Elegie vid Oscar Arnoldsons frånfälle</i>	79
5.3.3 <i>Tjänsten som kantor</i>	81
5.3.4 <i>Läraren Lindegren</i>	82
5.3.5 <i>Den stora svenska musikfesten</i>	85
KAPITEL 6 – SLUTDISKUSSION	90
KÄLLOR OCH LITTERATUR	96
OTRYCKT MATERIAL	96
TRYCKT MATERIAL	96
MUSIKALIER	100

Inledning

”Skall nästa generation komma att uppvisa någon svensk tonsättare?

Denna vemodsfulla frågas besvarande åligger närmast dem af nuvarande generation, hvilka kunna smickra sig med att vara ansedde som främste ledare och styrpinnar inom vårt musiksamhälle [...] Det åligger oss sålunda en kär pligt, den att befordra det sköna äfvenledes för våra efterkommande.

Huru sker nu det?”¹

Dessa ord skrev Johan Lindegren (1842-1908) 1881 i en artikelserie i tidskriften *Necken*. Detta citat säger mycket om Lindegren som verksam i Stockholms musiksamhälle under den senare delen av 1800-talet. Johan Lindegren är en av de otaliga människor som under historiens gång valt att ägna sitt liv åt konsten. De som känner igen hans namn idag förknippar det förmodligen endast med hans verksamhet som lärare till några av det tidiga 1900-talets främsta tonsättare. Hans verksamhet stannade dock inte där utan sträckte sig över en mycket större del av musiklivet under hans tid. Han verkade som musiker, sångare, kantor, skribent, kritiker och tonsättare. Det inledande citatet är tänkt som en tankeställare då det handlar om en situation som var mycket aktuell under tiden då det skrevs (åtminstone enligt Lindegren) men skulle lika gärna kunna användas idag. Hur ska man göra för att musiken skall utvecklas och fortgå? För att musiken skall kunna utvecklas och över huvud taget finnas kvar måste det finnas människor som är villiga att lägga sitt liv på detta och arbeta i musikens tjänst.

Detta är en studie av de faktorer som kom att bli viktiga för verksamheten hos musiker eller tonsättare som verkade i Stockholm under senare delen av 1800-talet med fokus på en enskild aktör: Johan Lindegren.

Tidigare forskning

Detta arbete syftar till att dra en linje mellan den enskildes verksamhet och musiksamhället för att peka på de faktorer som är viktiga inom det.

Martin Tegen presenterade 1955 en avhandling² på ett ämne som till stor del angränsar till det denna uppsats ämnar belysa. Tegens studie behandlar Stockholms musikliv under 1890- till 1910-talet utifrån tre perspektiv: popularisering,

¹ Orfeus [Johan Lindegren] ”Om villkoren för blomstringen af vår nationella tonkonst, *Necken* nr. 4 1881.

² Martin Tegen, *Musiklivet i Stockholm 1890-1910* (diss. Uppsala universitet, Stockholm 1955).

demokratisering och kommersialisering. Den präglas av musikkulturella, allmänskulturella och sociologiska perspektiv, även om författaren har valt att inte använda ex. sociologiska termer, och koncentrerar sig på musiklivet med en mer allmän överblick. Den behandlar musiklivet i stort både det privata och det offentliga, det yrkesmässiga och amatörmusicerandet. Tegens studie behandlar inte den enskilde musikern eller tonsättaren och dennes verksamhet utan talar om hur musiklivet utvecklades under den aktuella tiden i alla riktningar.

En annan viktig framställning av Stockholms men även Sveriges musiksamhälle under denna tid är *Musiken i Sverige III*³, som egentligen är av en mer handboksartad karaktär men som går mer in på djupet vad gäller musiker eller tonsättare under denna tid samtidigt som det kombineras med mer allmänna drag inom musiksamhället. Här kan man även nämna Arne Aulin och Herbert Connors *Svensk musik*⁴ vars karaktär liknar den hos *Musiken i Sverige III*.

Det finns en rad minnestexter skrivna för olika institutioner och föreningar inom Stockholms musikliv vilka ger en bra bild av dessa gruppers verksamhet och funktion inom detta samhälle. Bland dessa kan *Kungl. Musikaliska akademien : minnesskrift*⁵ och *Kungl. Hovkapellets historia 1526-1926*⁶ nämnas.

Det har gjorts flera undersökningar som behandlar olika grupper eller personer inom Stockholms musiksamhälle men är främst tematiska eller kronologiska framställningar. Eva Öhrströms avhandling⁷ om borgerliga kvinnors musicerande tar sin grund i genusperspektivet och kvinnans roll i musiksamhället, även Tobias Pettersons avhandling *De bildade männens Beethoven*⁸ som behandlar musikhistorieforskningen under ämnets historia och hur det fungerat inom musiksamhället innehåller genusperspektiv. Det finns även många framställningar som präglas av ett mer genrehistoriskt perspektiv som exempelvis Owe Anders avhandling "Svenska

³ Leif Jonsson och Martin Tegen (red.), *Musiken i Sverige III : den nationella identiteten 1810-1920* (Stockholm 1992).

⁴ Arne Aulin och Herbert Connor, *Svensk musik 1 : Från vallåt till Arnljot* (Stockholm 1974) och *Svensk musik 2 : Från midsommarvaka till Aniara* (Stockholm 1977).

⁵ Olallo Morales och Tobias Norlind, *Kungl. Musikaliska akademien 1771-1921: Minnesskrift* (Stockholm 1921).

⁶ Tobias Norlind och Emil Trobäck, *Kungl. Hovkapellets historia 1526-1926* (Stockholm 1926).

⁷ Eva Öhrström, *Borgerliga kvinnors musicerande i 1800-talets Sverige* (diss. Göteborg 1987).

⁸ Tobias Petterson, *De bildade männens Beethoven : musikhistorisk kunskap och social formering i Sverige mellan 1850 och 1940* (diss. Göteborg 2004).

sinfoni-författares karaktäristiska orkester-egendomligheter”⁹ som behandlar Berwalds, Lindblads och Normans symfonier eller Axel Helmers *Svensk solosång 1850-1890*¹⁰

I fallstudien har jag studerat Johan Lindegrens liv och verksamhet. Det har inte skrivits speciellt mycket om Lindegren och det fram tills nu största eller mest omfattande arbetet om Lindegrens liv och verksamhet är en uppsats¹¹ för 60 poäng skriven av Magnus Pereswetoff-Morath vid Musikvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet, 1988. Pereswetoff-Moraths uppsats är dock i princip bara koncentrerad kring Lindegrens verksamhet som lärare och utgår då helt från elevernas perspektiv. Förutom denna finns en biografisk artikel¹² i *Svenskt biografiskt lexikon*, skriven av Ola Eriksson.

Dessa texter behandlar antingen aspekter av Stockholms musiksamhälle men fokuserar på en större arena, behandlar den enskilde musikerns verksamhet men ur ett mer allmänmusikkulturellt perspektiv eller andra delar av musiksamhället vilket bereder plats för detta arbete. Det är ont om arbeten som behandlar den enskilde musikerns roll och verksamhet inom musiksamhället och hur dennes roll eller verksamhet förändras genom olika sociala förhållanden. Här kommer detta arbete att fylla i glappet mellan arbeten om musiksamhället i stort från ett kulturellt eller sociologiskt perspektiv och kronologiska eller tematiska framställningar av enskilda musiker eller grupper. Denna uppsats lägger även grund för ett sätt att se på makt i förhållande till musikalisk verksamhet och presentera hur denna makt fungerar inom musiksamhället.

Syfte

Syftet med denna uppsats är att ge en bild av de faktorer som påverkade den enskilde musikerns eller tonsättarens produktion och verksamhet i Stockholms musiksamhälle

⁹ Owe Ander, ”Svenska sinfoni-författares karaktäristiska orkesteregenskaper” : *Aspekter på instrumentations-, orkestrerings- och satstekniken i Berwalds, Lindblads och Normans symfonier* (diss. Stockholm 2000).

¹⁰ Axel Helmer, *Svensk solosång 1850-1890 : 1. En genrehistorisk studie* (Stockholm 1972).

¹¹ Magnus Pereswetoff-Morath, *Johan Lindegren, kontrapunktiker – pedagog : Lindegren och hans lärjungar*, uppsats för 60-poäng, Musikvetenskapliga institutionen Stockholms universitet (Stockholm 1988).

¹² Ola Eriksson, ”Lindgren Johannes (Johan)”, *Svenskt biografiskt lexikon* nr 23 red. Birgitta Lager (Stockholm 1980-1981) s. 357-359.

under det sena 1800-talet. Med Johan Lindegren som föremål för en fallstudie vill jag visa hur man som yrkesmusiker och kompositör intog en plats i de sociala strukturer eller nätverk som fanns inom musiksamhället och hur makt påverkade musikern eller tonsättaren i sin verksamhet. Detta motiverar i sin tur sammanställningen av en mer utförlig biografi över Johan Lindegren än de som tidigare funnits, eftersom denna grund behövs för att förstå hans verksamhet. Jag ser dock samtidigt ett egenvärde med att på detta sätt lyfta fram en svensk tonsättare som kommit att betyda mycket för det tidiga 1900-talets svenska musik, bland annat genom sin verksamhet som lärare för flera av det sena 1800- och tidiga 1900-talets främsta tonsättare.

I min undersökning har jag valt att behandla frågeställningarna:

- 1) Finns det någon koppling mellan musikerns/kompositörens ursprung och hur denne senare fick sin position i samhället?
- 2) Kan man se några generella drag hos Lindegren som gjorde det svårare för honom att få en bra position inom musiksamhället?
- 3) Hur mottogs Lindegrens musik och kan det säga något om hur han uppfattades av sin samtid?
- 4) Hur stor roll spelade hans karriär som skribent för hans övriga verksamhet?

Teori och metod

För att belysa de faktorer som var viktiga för det sena 1800-talets musiksamhälle använder jag mig av en egen tillämpning av Michels Foucaults begreppsdiskussion kring makt som han presenterar i *Sexualitetens historia : 1. Viljan att veta*¹³. Denna diskussion handlar om ett alternativt sätt att se på makt, där detta blir ett begrepp för en strategisk position inom ett givet samhälle.¹⁴ Inom musiklivet och musiksamhället blir detta begrepp mycket användbart även om det ibland kan vara lite svårt att komma bort från de vardagsassociationer man får av detta ord. Ordet makt blir ändå mycket fruktbart att använda i de situationer som uppstår inom en musikers eller tonsättares verksamhet eftersom det är just detta en stor del av faktorerna handlar om. Det handlar om makten att påverka sin egen verksamhet.

¹³ Jag har på grund av språkliga begränsningar använt mig av den svenska översättningen: Michel Foucault, *Sexualitetens historia : 1. Viljan att veta*, översatt av Birgitta Gröndahl (Göteborg 2002).

¹⁴ Foucault, *Sexualitetens historia* 1, s. 103-104.

För att göra denna teori mer anpassad för den diskussion som förs i detta arbete har jag gjort en tillämpning av Foucaults behandlning av maktbegreppet vilken blir lättare att applicera på musiksamhället.

Det mest centrala är här att tänka på makt som en beteckning för en strategisk position i ett givet samhälle, i detta fall Stockholms musiksamhälle. Det gäller att komma bort från tanken om makt som endast något politiskt eller ekonomiskt som personer äger eller innehar och som verkar uppifrån och nedåt – det är inte vad makt betyder i detta sammanhang. Foucault anser att man ”först och främst bör förstå makt som den mångfald av styrkeförhållanden som finns inneboende i och organiserar det område där de fungerar”.¹⁵ Han menar att makt inte är en helhetsuppsättning av institutioner och apparater som garanterar medborgarnas underkastelse i en given stat, ett sätt att kuva som i motsats till våldet skulle ha regeringens form eller som ett system där något element eller någon grupp generellt dominerar andra element/grupper och där de avledda genererande effekterna successivt sprider sig genom hela samhällskroppen.¹⁶ Makt finns överallt och kommer överallt ifrån då det handlar om förhållanden människor emellan och det är i dessa förhållanden mellan människorna som makten finns. Detta gör således att makt blir något ständigt och överallt förekommande och bildar på så sätt något som man skulle kunna se på som ett nätverk mellan alla som verkar inom ett samhälle. Makt för en person är att ha en, för denna persons egna intressen, strategisk position inom detta nätverk. Vad som är en strategisk position avgörs av det som bygger upp makten, nämligen förhållandena eller relationerna mellan de människor som verkar inom samma samhälle.

Foucault konstaterar att det är inom ramen för det fält av styrkeförhållanden som finns inom ett samhälle som man måste försöka analysera maktmekanismerna.¹⁷ Det vill säga: För att förstå makten måste man först förstå hur samhället är uppbyggt. För att kunna se hur detta påverkar den enskilde musikern måste man även här förstå denne och se hur han eller hon passar in i det samhälle han eller hon verkar. Genom att se på samhället och de personer som verkar inom det samt att se till den enskilde individen kan man förstå vad som är viktigt för denne.

¹⁵ Foucault, *Sexualitetens historia* 1, s. 103.

¹⁶ Ibid., s. 102-103.

¹⁷ Ibid., s. 106.

Hur kan man tala om detta inom musiksamhället? Det enklaste sättet att se på det professionella eller yrkesbundna musiksamhället är att utgå från dess institutioner. Det är inom dessa som människor verkar och det är mellan institutioner och mellan människor (eller mellan en institution och en människa) som styrkeförhållanden kan uppstå. Man måste även se till den sociala uppdelningen inom dessa institutioner och även inom musiksamhället i stort eftersom detta är något som påverkar den enskilde människan mycket samtidigt som det utgör grunden för de styrkeförhållanden varimakten sedan finns. Vad gäller makten inom denna typ av samhälle måste man se till andra typer av faktorer än inom samhället i allmänhet. Strategiska positioner inom musiksamhället kan handla om positioner och faktorer som gör att man kan bli sedd, upptäckt och få möjlighet att få sin musik spelad. Det är om dessa positioner eller faktorer och hur de uppkommer som denna uppsats kommer att handla.

För att utröna vilka faktorer som påverkar den enskilde musikern eller tonsättarens verksamhet måste man även se till dennes yrkesmässiga egenskaper men till detta måste man även koppla de personliga karaktärsdrag personen äger. I anslutning till diskussionen om makt kopplar jag samman en diskussion om musikerrollen som William Weber presenterar i den första delen i boken *The musician as entrepreneur 1700-1914*¹⁸ där musikerrollen diskuteras utifrån två perspektiv – musikern som opportunist och musikern som entreprenör. Dessa perspektiv är bra att kombinera med den mer allmänsociala teorin om makt då de förklarar de mer individuella faktorerna som är viktiga för den enskilde musikern. Ordet opportunist kan lätt missförstås och kan uppfattas som att ha en något negativ klang men här betyder det:

[...]the musical opportunist, the professional who had the ability to perceive an opportunity and take advantage of it effectively. To rise above the conventional performer, a musician had to identify an unexploited avenue of composition, performance, or production, and find ways by which accomplish it.¹⁹

Opportunismen handlar alltså här om en förmåga att ta vara på möjligheter och använda dessa på bästa sätt för att lyckas inom sin yrkesroll.

¹⁸ William Weber, "Part one. Overview of the subject : 1. The musician as entrepreneur 1700-1914", *The musician as entrepreneur 1700-1914 : Managers, Charlatans and Idealists* ed. William Weber (Bloomington 2004).

¹⁹ Weber, "The musician as entrepreneur 1700-1914", s. 5.

Kombinationen mellan dessa teorier leder till min teoretiska utgångspunkt: att de faktorer som påverkade den enskilde musikerns verksamhet var direkt kopplade till makten inom det samhälle de verkade och de genom att påverka sina förhållanden med olika delar av samhället lyckades inta mer eller mindre fördelaktiga positioner inom samhället.

För att kunna applicera denna teori på verkligheten har jag valt att göra en fallstudie. Man skulle ha kunnat göra en mer statistisk redogörelse och på det sättet undersökt musiksamhället i Stockholm utifrån flera musikers yrkesverksamhet. Eftersom inte alla faktorer blir synliga endast genom en undersökning av exempelvis vilka tjänster musiker haft utan även innefattar mer personliga faktorer är dock fallstudien ett mer fördelaktigt sätt att framställa denna typ av undersökning.

För att göra fallstudien har jag valt en person och därmed även en tid och plats, vilket även givit en naturlig avgränsning för denna undersökning. Valet av Johan Lindegren kan motiveras på många sätt och jag anser att han utgör ett gott exempel för denna tid och plats, detta på grund av att han verkade inom i stort sett hela musiksamhället och höll sig inte bara till en del av detta. Eftersom det inom Stockholms musiksamhälle fanns många olika delar ger detta därför en bra översikt över dessa.

Johan Lindegren är dessutom en intressant person, som inte tidigare gjorts till föremål för någon närmare undersökning. Detta har dock lett till att jag själv fått samla ihop så mycket källor som möjligt för att kunna ge honom en mer genomarbetad biografi. Ett av det viktigaste källmaterialet som jag använt har varit samtida tidningsartiklar. Förutom dem jag använt i min undersökning har jag gått igenom många av de facktidsskrifter som gavs ut under den aktuella tiden, vilka inte bara gett viktig information om händelser och personer, utan även en slags insyn i den tidens musiksamhälle i och med de diskussioner som hölls, på vilket sätt man framställde saker, vilken musik och vilka tonsättare som togs upp. Dessa har alltså varit mycket viktiga för att få en uppfattning om hur musiksamhället såg ut på den tiden. Till detta har jag även läst en del samtida beskrivningar av den tidens sällskapsliv samt minnestexter för institutioner som Musikaliska akademien, Hovkapellet, Mazerska kvartettsällskapet och Musikaliska konstföreningen för att få ytterligare insikt i musiksamhället. Jag har även därigenom kunnat dra viktiga slutsatser om mitt studieobjekt.

För att få en tydligare bild av Lindegrens verksamhet som tonsättare har jag gått igenom en del av hans musik samt gjort en musikanalys av hans kvintett, som finns i kapitel 3.3.4. Genom musikanalysen har jag försökt visa vad inom verket som inte stämde överens med vissa samtida tonsättares stilideal.

I appliceringen av teorierna på det empiriska material, har det ibland funnits vissa problem. Det största problemet har varit att själv vänja mig vid detta sätt att se på makt då det visat sig svårt att komma ifrån den invanda synen på makt som något man har eller kan få, alltså en mer politisk eller ekonomisk syn på denna. Jag har dock till min bästa förmåga försökt lägga denna förståelse bakom mig.

Källor

Det källmaterial jag använt mig av i denna undersökning har bestått av arkivmaterial, tidningsartiklar och musikaler.

De arkiv jag gått igenom är Johan Lindegrens arkiv (som finns på Statens musikbibliotek - SMB), Musikaliska konstföreningens arkiv (Riksarkivet Marieberg - RA), Mazerska kvartettsällskapets spelböcker (SMB) och en klippsamling om "Första svenska musikfesten" (Musikmuseet i Stockholm).

Johan Lindegren lämnade efter sig ett arkiv bestående av kompositionsskisser, koralbearbetningar, noter, utkast till brev och artiklar med mera. Detta material har jag gått igenom och genom detta bland annat kunnat få en uppfattning om hur han arbetade. Detta material förvarades först på Institutionen för musikvetenskap vid Uppsala universitet, men ligger nu, sedan en tid tillbaka, på statens musikbibliotek.

Musikaliska konstföreningens arkiv har givit mig en av de mest intressanta källorna i denna uppsats då jag i detta arkiv lyckats hitta de brev som Nils Gade, Julius Rietz och Albert Rubenson skickade till konstföreningen efter bedömning av de verk som skickats in till 1876 års "kompositionstävling". Dessa brev utgör ett mycket ovanlig och värdefull tillgång då de erbjuder en källa till hur samtida tonsättare såg på Lindegrens musik. I detta arkiv har jag även hittat andra källor till Lindegrens musikutgivning genom Musikaliska konstföreningen och här finns även originalhandskriften²⁰ samt en handskriven stämuppsättning till hans kvintett. Dessa

²⁰ Med Lindegrens piktur, troligen den version Lindegren sände in 1876.

spelstämmor skulle även kunna vara mycket intressanta att gå igenom eftersom dessa innehåller samtida spelanvisningar troligen inskrivna av någon av de musiker som först framförde verket. I dessa finner man exempelvis fingersättningsförslag, annan frasering, ändrade legatobågar med mera, vilka skulle kunna utgöra grunden för en undersökning i framförandepraxis eller liknande. Detta material passar dock inte in i denna uppsats men är intressanta att nämna. En annan viktig aspekt i undersökning av Musikaliska konstföreningens arkiv är att det visar hur föreningen arbetade, vilka människor som var delaktiga och hur man bedömde verk som kom in där, men det ger även en mer allmän inblick i den tidens musiksamhälle.

I Mazerska kvartettsällskapets spelböcker syns vilken musik som var populär under den aktuella tiden och ger en inblick i vilken repertoar som var aktuell inom denna krets. Det är även i dessa bokfört vilka musiker som var aktiva inom denna förening. Detta material ger dock inte en fullständig bild av hela periodens repertoar då det finns glapp i dokumentationen och vissa års verksamhet finns inte redovisade.

På Musikmuseet i Stockholm finns en klippsamling från den ”Första svenska musikfesten”, vilken för mig varit mycket viktig då det där finns ett rikt material för en undersökning av omständigheterna innan, under, kring och efter denna tillställning. Detta är intressant eftersom det innebar ett första offentligt framförande av Lindegrens kvintett. Materialet består av programblad, biljetter och tidningsklipp från dagstidningar. I tidningsklippen finns recensioner av konserterna och i dessa finns många kommenterar till framförandet av Lindegrens kvintett.

Förutom dessa olika arkivmaterial har jag använt mig av många tidningsartiklar, de flesta från musikaliska facktidningar som är samtida med Lindegren. Tidskrifter som varit speciellt viktiga är:

Necken, vilken Johan Lindegren arbetade och skrev flitigt i. I denna tidsskrift finner man mycket material till Lindegrens stilideal och hans tankar kring det samtida musiksamhället. Här återfinns även en stor del av Lindegrens publicerade musik.

Tidning för Kyrkomusik för vilken Lindegren var redaktör och skribent. Här återfinns ett stort uttryck för Lindegrens tankar kring kyrkomusiken.

Svensk musiktidning ger en bra bild av det sena 1800-talets musiksamhälle och därmed även den musik som spelades då samt de människor som var viktiga därinom.

Jag har även använt mig av en del noter till Lindegrens musik för att se över hans produktion och hans kompositionsstil. Tre verk finns utgivna hos Musikaliska konstföreningen – *Fuga uti fri stil* för piano (1866), *Stor sonat i canonform* för piano (1867) och *Kvintett* för två violiner, två altvioliner och cello (komp. 1868 utg. 1909). Av dessa verk är det stråkkvintetten som varit det viktigaste i denna undersökning. Även verket *Elegi till Oscar Arnoldsons frånfälle* (utgiven av Elkan & Schildknechts förlag 1881) har använts i denna undersökning. I övrigt har jag tittat på Lindegrens musik som finns utgiven i tidskriften *Necken* för att se över den delen av hans produktion. Det finns även en del annan musik av Lindegren utgiven med det är de verk som nämnts tidigare i detta stycke som varit viktiga för denna undersökning.

En del av de biografiska källor som finns för Lindegren är i form av minnestexter eller biografiska artiklar som skrivits i nära anslutning till hans död. Hugo Alfvén har skrivit minnestexter om Lindegren vid flera tillfällen²¹ och de biografiska artiklar är skrivna av bland andra Oscar Blom.²² Dessa texter har granskats kritiskt då de kan ha en tendens att försköna eller förstärka vissa aspekter i Lindegrens liv, på grund av att de är i många fall hyllningar till en död person.

Avgränsningar

För att möjliggöra syftet har jag begränsat mig till en tid och en plats, eftersom de påverkande faktorerna skiljer sig mycket i olika tider och platser. Eftersom undersökningen sker i en fallstudie har Johan Lindegrens liv och verksamhet i Stockholms musikliv givit naturliga avgränsningar i tid och rum.

Min undersökning utgår från en plats och en tid men handlar inte om allt som finns inom dessa ramar. Jag valt att avgränsa mig främst till den offentliga sfären inom musiklivet och därmed avstått från att belysa den privata. Denna begränsning är dock lite problematisk eftersom det vid den här tiden var en ganska stark relation eller

²¹ Hugo Alfvén, *Första satsen : ungdomsminnen* (Stockholm 1946); Hugo Alfvén, "Min lärare Johan Lindegren", *Musikmänniskor : personliga minnen av bortgångna svenska tonsättare*, red. Folke Törnblom (Uppsala 1943); och Per Lindfors, *Hugo Alfvén berättar : radiointervjuer utgivna av Per Lindfors* (Stockholm 1966).

²² Oscar Blom, "Johan Lindegren : hans liv och verksamhet", *Kyrkomusik och skolsång : facktidning för kyrkomusici och sånglärare* nr 24 och 25 1910.

knytning mellan dessa två delar av musiklivet och att de ibland smälte ihop. På grund av detta förekommer några få övertramp på denna avgränsning.

Disposition

Kapitel 1 är en genomgång av hur musiksamhället såg ut och hur människor verkade inom det. Med detta visas grunden för det fält fallstudien sedan studeras inom.

Kapitel 2 till 5 är den mest centrala delen och utgörs av fallstudien. Dessa kapitel är tematiskt och kronologiskt organiserade och koncentrerar sig kring Johan Lindegrens tid i Stockholm.

Det 6:e och avslutande kapitlet tar upp sammanfattar och diskuterar hur den sociala strukturen och makt fungerade på ett mer teoretiskt plan i anslutning till den teoretiska utgångspunkten samt sammanfattar och diskuterar hur detta påverkade den enskilde individen inom detta samhälle.

Kapitel 1 – Musiksamhälle och verksamhet

Stockholm, liksom resten av landet, genomgick under 1800-talet stora samhällsförändringar, då även inom musiksamhället. Inom musiksamhället kom en social struktur att utvecklas i vilken musiker eller tonsättare kunde verka och stiga eller sjunka i position beroende på hur de lyckades påverka eller själva blev påverkade av de styrkeförhållanden som uppkom mellan personer eller institutioner. Den sociala strukturen och makten inom musiksamhället kom att bestämma den enskilde musikern eller tonsättarens verksamhet och även på så sätt avgöra hur hela musiksamhället fungerade, något som vi kan se tillbaka på idag.

I detta kapitel tecknas en bild av den del av musiksamhället i Stockholm under 1800-talets senare del som är aktuell för detta arbete, för att få en grund för den plattform på vilken min fallstudie verkar. Här presenteras de faktorer som ligger till grund för de sociala strukturer samt makt som fanns inom Stockholms musiksamhälle.

Här kommer även musikerns eller tonsättarens yrkesroll samt roll inom sociala roll att undersökas. Hur fungerade kompositörs- eller musikerrollen under den här tiden? Hur såg man på dem som komponerade? Varför komponerade man?

1.1 Stockholms musikliv/musiksamhälle

Martin Tegen tar i sin avhandling²³ upp en text som kom ut 1892, och som fungerade som en varning för de unga att inte ge sig in i musikbranschen, skriven av en anonym skribent under pseudonymen "Varg i Verum"²⁴. Denna text svartmålar Stockholms musikliv och radar upp 10 grupper eller institutioner som han menar var ansvariga för den situation som rådde vid denna tid. De han såg som ansvariga var²⁵:

- 1) allmänheten, för att folk inte var tillräckligt seriösa i sitt musikintresse
- 2) Musikaliska akademien, för att de inte höll en tillräckligt hög nivå på undervisningen
- 3) de privata undervisningsanstalterna, för att de i princip bara föll i linje med akademien

²³ Tegen, *Musiklivet i Stockholm*, s. 161-162.

²⁴ Vilken Tobias Norling hävdar var Fredrik Peterson, och Tegen menar att det inte finns något i texten som motsäger detta.

²⁵ Tegen, *Musiklivet i Stockholm*, s. 161-162.

- 4) Kungliga operan, som ansågs ha förlorat den konstuppfostrande verksamheten och blivit mer som en affärsverksamhet
- 5) Opera-teatrarna som höll samma linje som operan
- 6) Varité- och restaurangmusiken blev det gällande istället för operan och många var tvungna att arbeta i den lägre underhållningsbranschen därför att det var det enda som lönade sig
- 7) sångsällskapen
- 8) Filharmoniska symfoniorkestern, för dess bristande energi att bli något bättre
- 9) Kammarmusiksoaréerna, som ”vanställer de klassiska mästerverken”
- 10) Pressen för att recensenterna inte vet vad de pratar om och publikens depraverade smak.

Att han tar upp detta är inte främst intressant för att det kritiserar musiksamhället (och även till viss del samhället i stort) utan för att det tar upp de institutioner som påverkade musiklivet mest sett ur en samtida synvinkel. Man kan här se de viktigaste institutionerna inom detta musiksamhälle och för detta arbete talar det om vad man bör titta på när man skall undersöka detta samhälle. Eftersom jag främst inriktar mig på den offentliga eller yrkesmässiga delen av detta samhälle blir de viktigaste institutionerna i detta sammanhang: Musikaliska akademien, Kungliga operan, opera-teatrarna, varité- och restaurangmusiken, filharmoniska symfoniorkestern, kammarmusik-soaréerna och pressen.

En viktig institution som inte nämns i den tidigare nämnda texten är Svenska kyrkan (kanske för att ”Varg i Verum” inte tyckte att den var en bidragande faktor till musikens fall) vilket även var en viktig arena för musiken och för många musiker under denna tid.

Kungliga musikakademien representerade tillsammans med Kungliga operan och hovkapellet de mest framstående och högst socialt ställda musikinstitutioner i Stockholm under den aktuella tiden. Det var inom dessa institutioner de mest framstående musikerna och tonsättarna verkade. De individer som stod högst inom musiksamhället var nästan utan undantag delaktiga i både Musikaliska akademien och Operan eller Hovkapellet. Man kan på så sätt säga att dessa institutioner fungerade som plattformar för de högsta sociala positionerna.

Mellan dessa högre musikinstitutioner och den högsta allmänsamhälleliga institutionen – kungahuset och hovet – uppstod styrkeförhållanden vilka gav upphov till makt för de olika parterna. Hovet eftersträvade, precis som tidigare i historien, att

kunna uppvisa en kulturell utveckling liknande den nere på kontinenten medan musikinstitutionernas makt låg i att kunna tillgodose dessa behov. Genom att vara intressant för kungahuset kunde musikinstitutionerna få ekonomiskt stöd. Det var detta styrkeförhållande mellan akademien och operan/hovkapellet och kungahuset som gjorde dessa musikinstitutioner till de högsta och mest framstående inom Stockholms musiksamhälle. Utan detta hade de inte kunnat utvecklas på samma sätt.

De människor som verkade inom musikinstitutionerna utvecklade i sin tur styrkeförhållanden sinsemellan. Genom dessa förhållanden kunde man erhålla mer eller mindre fördelaktiga positioner.

Maktrelationerna i de högre positionerna kom dock inte bara från hovet utan även från allmänheten, då kungahuset inte var de enda som konsumerade musiken. Genom att det även fanns ett intresse och behov av denna typ av underhållning från allmänheten skapades styrkeförhållanden mellan allmänheten och musikinstitutionerna. Detta gäller inte bara de högre musikinstitutionerna utan, i allra högsta grad, även de lägre vilka representeras av filharmoniska symfoniorkestern, kammarmusiksoaréerna, opera-teatrarna och vartité- och restaurangmusiken.²⁶ Det var främst genom allmänhetens villighet att betala för musiken som ett styrkeförhållande mellan allmänheten och musikinstitutionerna uppstod. Produkterna av detta styrkeförhållande syns bland annat i vilken typ av musik som var populär och således producerades, trycktes och framfördes under denna tid. Samtidigt kan man se hur detta förhållande fungerade åt andra hållet då musiker och tonsättare även hade möjlighet att uppföra nya och okända verk genom att uppfylla publikens efterfrågningar och på så sätt vinna deras välvillighet.

Kammarmusiken stod mitt emellan den offentliga och privata sfären eftersom denna verksamhet skedde inom båda sfärerna och ofta även gick in i varandra. Den främsta formen av offentlig kammarmusik, och då syftar jag på den musik som framfördes vid konserter öppna för allmänheten, skedde huvudsakligen inom vissa grupper eller föreningar för musiker. För dessa fungerade inte maktfördelningen på samma sätt. I dessa sammanhang verkade människor från det offentliga musiksamhället tillsammans med människor från den privata musiksfasen. Men

²⁶ Inom dessa "lägre" musikinstitutioner finns även olika nivåer och man kan generellt säga att filharmoniska orkestern, kammarmusiksoaréerna och opera-teatrarna höll en något högre nivå än vartité- och restaurangmusiken även om det ofta var samma musiker som verkade inom alla dessa institutioner. Den viktigaste poängen är här att dessa institutioner inte hade lika hög social och maktmässig nivå.

liksom det mesta inom kammarmusiken vid denna tid flöt gränserna ihop och många som verkade inom de övriga institutionerna verkade även inom dessa föreningar eller grupper.

Pressen var en plattform som blev vanligare inom musiksamhället under 1800-talet, då de speciella facktidskrifterna började uppkomma. Det var främst under 1880-talet som musikpressen tog ordentlig fart och det var från och med detta årtionde som denna typ av tidskrifter fick ett tydligt fäste. Även om var och en av tidskrifterna inte levde allt för länge var traditionen här för att stanna. Tiden innan 1880-talet var inte heller helt tom på musiktidskrifter, det fanns sporadiska försök till detta under hela 1800-talet. Innan specialtidskrifter för musik började ges ut förekom en del mindre musikartiklar och recensioner i dagspress, veckotidningar och tidskrifter för konst och litteratur mm.²⁷ Under 1820-talet började de första tidskrifterna för musik ges ut men ingen av dem blev speciellt långlivade. Det var inte förrän 1880 då *Necken*, som efter ett år bytte namn till *Svensk musiktidning*, började ges ut och kom att bli den dittills mest långlivade musiktidskriften och gavs ut fram till 1913. Det är för detta arbete även intressant att kommentera att Johan Lindegren var en av *Neckens* flitigaste skribenter. Innehållet i dessa specialtidskrifter kunde handla om det mesta inom konst- och kyrkomusiken men det fanns vissa mer återkommande debatter, speciellt inom kyrkomusikaliska frågor. I övrigt var det vanligt med tonsättarporträtt, rapporter om konserter både inrikes och utrikes, olika typer av artiklar inom musikhistoriska ämnen och musikteori, recensioner mm. Något som även var vanligt under den här tiden var publicering av musik i dessa tidningar, då oftast för piano eller sång och piano och i vissa fall för mindre sånggrupper. Både originalkomponerad musik oхh arrangemang ur operor eller liknande publicerades. Musiken som gavs ut på detta sätt kom ofta från svenska samtida tonsättare men även från utländska och/eller döda kompositörer (vilka oftast var de som förekom i arrangemang).

Några viktiga tidskrifter att nämna under denna tid är; *Ny tidning för musik*, *Tidning för theater och musik* (1859), *Teater och musik*, *Necken*, *Svensk musiktidning* och *Tidning för kyrkomusik*.²⁸

²⁷ Leif Jonsson och Martin Tegen, "Skribenter och musikforskare", *Musiken i Sverige III* red. Jonsson och Tegen (Stockholm 1992), s. 199.

²⁸ För mer fullständig förteckning av musiktidskrifter se: Imogen Fellingner, m. fl., "Periodicals, §3: List: Europé, Sweden (S)", *Grove music online* ed. L Macy (besökt 2006-11-01), www.grovemusic.com.

Musikpressen kom, som sagt var, att bli en ny plattform för musiksamhället i vilken man dels kunde sprida musik och information om tonsättare, musiker, konserter, nya verk med mera. Den gav kritiker möjlighet att nå ut till fler och var mycket viktig i fråga om diskursen kring musik. Makten hos pressen låg i att den kunde främja eller kritisera olika musiker och tonsättare och på så sätt påverka deras kommande verksamhet. Personerna som verkade inom denna arena hade på så vis mycket strategiska positioner i musiksamhället.

1.2 Kompositören och musikern i musiksamhället

Utöver de sociala förändringarna under 1800-talets skedde även förändringar i synen på musikern och tonsättaren. Detta avsnitt visar några av de tendenser som fanns och skapar en bas för synen på musiker- och tonsättarrollen under 1800-talet, vilket är viktigt för den kommande fallstudien.

Owe Ander diskuterar i sin avhandling synen på den nya tonsättarsrollen under 1800-talet.²⁹ Han menar att den tilltagande specialiseringen ledde till att musiker- och tonsättarrollen bort från 1700-talets mångsysslarfunktion där komponerandet bara var en del av ett brett spektrum av ”praktiskt musikaliska, pedagogiska och organisatoriska åligganden mot en mer renodlad kompositörsroll” och att det går bort från den gamla kombinationen kapellmästare – kompositör.³⁰ Jag håller med om att detta verkar vara en slags bakomliggande tanke hos många av de verksamma: att man vill ta upp komponerandet till en allt mer central del av verksamheten. Det kom dock att dröja länge innan denna typ av yrkesmässig tonsättarverksamhet blev gällande och för min studie är verkligheten för de flesta kompositörerna en annan.

Kompositionen var en biverksamhet som fungerde som ett uttryck för den teoretisk-praktiska, kreativa sidan av musikverksamheten utöver musikutövandet. Tonsättarrollen gav även en högre status i musiksamhället och på så sätt ett visst tillägg till makten samtidigt som det ökar andra, för den enskilde, negativa maktförhållanden – man blir beroende av andra för att få musiken framförd.

En annan sak som Ander tar upp är den nya synen på människan, estetiken och konstnären som uppkommer under denna tid. Han menar att individualismen och den nya estetiska tanken på musikens universella karaktär och även att detta påverkade

²⁹ Ander, *”Svenska sinfoni-författares karaktäristiska orkesteregendomligheter”* (Stockholm 2000).

³⁰ Ibid., s. 27.

tonsättarrollen på det sätt att denna roll betonades allt mer som en självständig konstnärsroll.³¹

Musikerrollen fungerade dock på ett helt annan sätt under denna tid då den till skillnad från tonsättarrollen var ett yrke. Samtidigt var det under denna tid som amatörmusicerandet tog som mest fart och skapade ett stort skikt av amatörmusiker. I ”The Musician as an entrepreneur 1700-1914” diskuterar William Weber musikerrollen från två utgångspunkter: musikern som entreprenör och musikern som opportunist. Opportunistrollen handlar om hur professionella musiker som kunde se och utnyttja tillfällen och kunde åstadkommas genom att ha bred social färdighet.³² Det räckte inte med att vara en bra musiker utan man var tvungen att finna uppdragsgivare, locka publiken, leda andra musiker och organisera produktioner men detta gällde inte bara musikern utan även tonsättaren.³³ För att nå toppen var man tvungen att marknadsföra sig själv genom; att synas i framträdanden och tryck; personliga kontakter och eget personligt beteende och utöver detta var man naturligtvis tvungen att ha en distinkt lockande musikalisk stil.³⁴ Den andra centrala rollen inom musikerverksamheten var musikern som entreprenör vilken syftar till en utökad form av opportunist där man tar en yrkesmässig inställning till de tillfällen som finns.³⁵ Inom denna roll är den viktigaste sociala färdigheten att kunna förhandla med olika uppdragsgivare och publiker när man skall bestämma konsertprogram, grunda en ny musikskola eller forma om en musikalisk genre.³⁶ Något som kom att bli viktiga faktorer inom det musikaliska entreprenörskapet under 1800-talet var den tekniska utvecklingen, vilken även påverkade det övriga samhället.³⁷ Genom utvecklingen av instrumentbyggarkonsten, främst av pianot, blev det mycket lättare för människor att köpa instrument.³⁸ Med detta kom även en högre efterfrågan av musik för amatörmusicerande, vilket med hjälp av de tekniska framgångarna inom tryckkonsten gav upphov till en allt större marknad för musik.³⁹

³¹ Ander, ”Svenska sinfoni-författares karaktäristiska orkesteregendomligheter”, s. 32-38.

³² Weber, ”The Musician as an entrepreneur 1700-1914”, s. 5.

³³ Ibid.

³⁴ Ibid.

³⁵ Ibid., s. 6.

³⁶ Ibid., s. 7.

³⁷ Ibid., s. 13.

³⁸ Ibid.

³⁹ Ibid.

1800-talets musikmarknad utvecklades på ett sådant sätt att musikerna och tonsättarna var tvungna att följa. Detta innebar för många att man hade lättare att tjäna pengar på musiken men gjorde samtidigt produktionen mycket ensidig eftersom det uppkommit en slags populärmusikalisk genre till vilken både musiker och tonsättare var tvungna att sluta sig. Detta medförde att publiken eller amatörmusikerna hade ett mycket stort inflytande över musiken som gavs ut och även musiken som framfördes. Publiken och amatörmusikerna hade en strategisk position i samhället eftersom det uppkommit en allt rikare medelklass och det var där pengarna fanns att tjäna.

En musiker eller tonsättare kunde således vinna mer eller mindre strategiska positioner beroende på faktorer som arbetsplats, välgörare, förmåga att locka publiken etc. Positioneringen hade alltså i allra högsta grad med opportunism och entreprenörskap att göra och det handlade om att utnyttja de chanser man hade genom sina sociala färdigheter.

Kapitel 2 – Johan Lindegrens ungdomsår

Detta samt de följande tre kapitlen utgörs av en fallstudie, i vilken jag vill påvisa hur de sociala faktorer och makten, inom musiksamhället, påverkade en enskild musiker och tonsättare. Detta för att sedan kunna dra slutsatser om hur dessa faktorer påverkade den enskilde musikern i allmänhet. Genom en tematisk-kronologisk genomgång av Johan Lindegrens verksamhet visar jag hur detta samhälle påverkade hans produktion och honom som person. Det handlar alltså om hur de sociala strukturerna och makt påverkade hans karriär och verksamhet som musiker och tonsättare.

Detta kapitel utgör fallstudiens första del och behandlar Johan Lindegrens utbildning och första tid som musiker. Här undersöks huruvida musikerns ursprung spelar någon roll i dennes senare arbetsliv och om man kan se några generella drag i hur musikerns uppväxt och sociala ursprung påverkade dennes chanser att ta sig in i musiklivet. En annan viktig faktor som tas upp är hur viktig utbildningen kom att vara för senare verksamhet inom musiklivet och vilka faktorer inom utbildningstiden som kom att bli viktiga.

Här undersöks även Lindegrens första verksamhet som tonsättare, som grund för hans senare karriär inom denna gren av hans verksamhet.

2.1 Uppväxtår, tiden innan Stockholm - 1842-1859

Detta avsnitt tecknar Johan Lindegrens barndom och uppväxt. Det kan ses som att börja lite utanför det huvudsakliga syftet men blir en värdefull grund till det som följer senare i hans verksamhet. Genom att undersöka varifrån han ursprungligen kom och under vilka omständigheter han växte upp visas de förutsättningar han hade när han skulle slå sig in i Stockholms musiksamhälle. Även om det inte går att tala om en generell koppling mellan en musikers eller en tonsättares ursprung och hur denne senare i sitt liv verkar, kommer här att påvisas hur ursprunget i vissa fall hjälpte till eller stod i vägen för senare verksamhet. Detta är intressant i Lindegrens fall främst genom hur det påverkade honom som person.

2.1.1 Familjen och de tidiga åren

På 1840-talet levde i Ullared, i Hallands län, en liten parvel, som hette Johan. Han vaktade får och fördrev tiden med att blåsa i pipa, tillverkad av honom själv. Blåsandet gjorde honom stor glädje, men fårens bråkande ackompanjemang kunde han inte föredraga. Han påstod att de inte ens kunde hålla takten, vilket väl är det minsta man kan begära – till och med av ett får. När Johan omsider fick en näverlur, steg högmodsdjävulen honom åt huvudet till den grad, att han ville bli musiker.⁴⁰

Denna romantiserande bild av Johan Lindegren målar Hugo Alfvén i en minnestext om sin gamla lärare. Detta var ett vanligt sätt att framställa personer i minnestexter och han använde sig av konventionella termer och uttryck för att beskriva den han vill minnas, men han är inte den ende att uttrycka sig på detta sätt om Lindegren, även Oscar Blom har uttryckt sig på liknande sätt. Blom skriver i en artikel i *Kyrkomusik och skolsång*⁴¹ så här:

”Hans barndoms erfarenheter om livet voro de i ett mindre, lantligt hem rätt vanliga: Han fick valla får och fördriva tiden med att blåsa pipa eller något annat primitivt instrument. Den lille Johan drömde om mycket och kände snart okuvliga begär efter något ovisst, som han ännu inte kunde klargöra för.”

Det han, och även andra som skrivit om Lindegren, vill ta fasta på här är att Lindegren tidigt fann musiken men hade inte de bästa förutsättningarna för att utveckla detta intresse.

Även om beskrivningen innehåller konventionella drag är det dock inte omöjligt att det gick till på det sättet. Eftersom Lindegren växte upp i en bondefamilj var det naturligt att han, från tidiga år, fick hjälpa till i jordbruket. En naturlig uppgift som passade en ung pojke var vallning, något som lätt kanske kunde bli tråkigt om man inte hade något annat att roa sig med. Det som är intressant med detta är dock att visa att det, långt efter Lindegrens död fanns ett intresse att försköna hans uppväxt och då även betona hans musikalitet. Detta intresse, för en person med enkel bakgrund och en framtid som vi idag inte vet speciellt mycket om, måste komma någonstans ifrån och det är det som resten av detta kapitel kommer att behandla.

⁴⁰ Hugo Alfvén, ”Min lärare Johan Lindegren”, *Musikmänniskor – minnen av svenska tonsättare* (Uppsala 1943), s. 121.

⁴¹ Blom, ”Johan Lindegren : hans liv och verksamhet”, nr 24.

Johan Lindegren föddes den 7 januari 1842 i Ullared som ligger i närheten av Varberg, som son till hemmansägaren och klockaren Andreas Johansson och Inger Lena Carlsdotter.⁴² Lindegren hade enligt Alfvén ett "fattigt liv från början till slut" och fick mellan åldern 7 och 13 år bistå sin far dels i arbetet på gården som dräng och vallpojke, men även i hans uppdrag som klockare.⁴³ Även Oscar Blom skriver 1910 i en artikel i tidskriften *Kyrkomusik och skolsång* att "hemmet var fattigt och fadern var en sträng och plikttrogen man".⁴⁴

2.1.2 Social bakgrund – hade Lindegren en fattig uppväxt?

Alfvén och Blom skriver att Lindegren hade en svår uppväxt i ett fattigt hem, frågan är bara hur "fattigt" det egentligen var. Det verkar osannolikt att familjen skulle ha svultit, i alla fall mer än andra vid den här tiden, då fadern betecknas som en hemmansägare. Hemmansägare innebar att familjen ägde sin gård och att den var så pass stor att de kunde leva på jordbruket.⁴⁵ Även om det vid den här tiden var hårt för bönder, i och med vissa års missväxt under 1840-talet, hade Andreas Johansson utöver sin gård även tjänsten som klockare, vilket gav familjen ytterligare en inkomst. Som klockare hade han förmodligen hållit i någon form av undervisning eftersom det fram till 1842 ingick i klockartjänsten att stå för undervisning i läsning och skrivning inom församlingen och att det även efter 1842 var vanligt att kombinera klockar- och lärartjänster.⁴⁶ Lindegren måste alltså ha fått sin första utbildning av sin far, åtminstone i läsning och skrivning.

Alfvén kan ha haft olika skäl till att beteckna Lindegrens bakgrund som mycket fattig. Eftersom Alfvén var uppväxt i Stockholm, hade han andra referensramar, i fråga om ekonomi och vad som kunde ses som fattigdom, i jämförelse med folk inom bondesamhället. Han kan även ha hört om Lindegrens ekonomiska svårigheter då han kom till Stockholm och kopplat ihop dem med hans uppväxt och då dragit slutsatser om hans familjs ekonomi. Men man kan då invända med att familjen inte nödvändigtvis måste ha varit fattiga enbart för att Lindegren haft det svårt när han kom till Stockholm. Även om de inte svalt hemma är det möjligt att de inte hade tillräckligt för att betala för ett extra boende i Stockholm, utbildnings-avgifter och

⁴² Eriksson, "Lindegren", s. 357.

⁴³ Alfvén, *Första satsen*, s. 197.

⁴⁴ Blom, "Johan Lindegren : hans liv och verksamhet", nr 24.

⁴⁵ "Hemman" och "Hemmansägare", *Nationalencyklopedin online* <http://www.ne.se> (besökt 2006-11-08).

⁴⁶ "Klockare", *Nationalencyklopedin online* <http://www.ne.se> (besökt 2006-11-08).

andra utgifter för Lindegren där. Dessa extra kostnader kan ha varit för mycket för familjens ekonomi, men det behöver inte nödvändigtvis innebära att familjen var fattig. En annan anledning till att Lindegren hade det svårt i Stockholm kan ha varit att fadern helt enkelt valde att inte lägga pengar på detta eftersom han inte stödde sonens musikaliska drömmar.

En annan faktor till hur Alfvén och Blom framställer Lindegren är att det handlar om minnestexter som är skrivna efter hans död och som har i syfte att lyfta upp, framhäva och försköna hans verksamhet.

En sak som är viktig att ta upp i föreliggande arbete är frågan om Lindegrens sociala bakgrund, inte enbart för att undersöka om Alfvén hade rätt i att han var fattig eller inte, utan främst för att se hur detta kom att påverka Lindegren längre fram i livet. I och med att Lindegren växte upp på landet i ett bondesamhälle kan man inte riktigt tala i termer som arbetarklass eller borgare eftersom det betecknar de sociala samhällsklasserna främst i stadsmiljöer.

Grunden i synen på bonde som klassbeteckning går tillbaka till tidig medeltid då den sociala omvandlingen skapade en ny samhällsstruktur.⁴⁷ I Nationalencyklopedin definieras bonden som social klass i och med det att bonden hade rätt till bruk av gården som i princip kunde vara självförsörjande men överskottet betalades i skatt.⁴⁸ Till detta följer sedan en uppdelning i förhållande till hur mycket av överskottet bonden var tvungen att lämna ifrån sig.⁴⁹ Under 1700- och 1800-talet ökade böndernas andel jordegendom, man köpte fri mycket jord från kyrkan.⁵⁰ Samtidigt som böndernas jordegendom ökade så ökade även den sociala nivån under "bondeklassen".⁵¹ Den lägre nivån representerades av dem som inte ägde någon mark, till vilka grupper som torpare, statare, inhysesjon och backstugusittare med flera kunde räknas.⁵² Lindegrens familj hörde inte till denna lägre nivå utan räknades till "bondeklassen" då fadern, som redan nämnts, var hemmansägare. I den hierarkiska strukturen inom "bondeklassen" hade hemmansägaren en slags lägre medelnivå, åtminstone i den sociala strukturen. Detta säger egentligen inte så mycket om

⁴⁷ Jankel Myrdal, "Bonde : social klass", *Nationalencyklopedin* online <<http://www.ne.se>> (besköt 2006-12-15).

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Ibid.

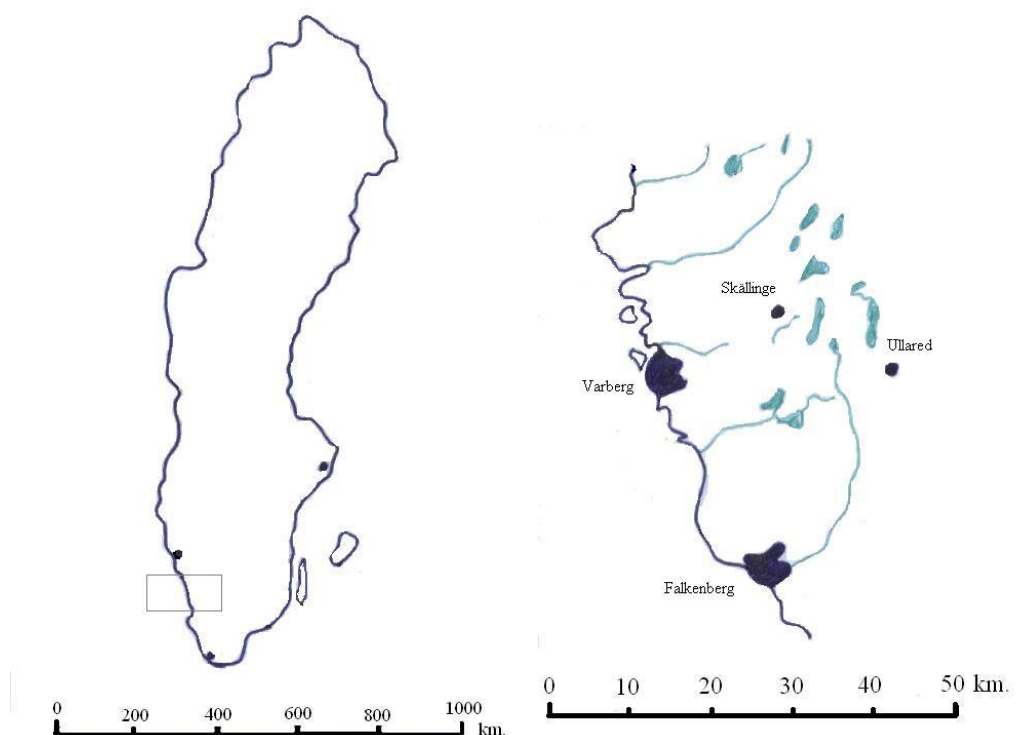
⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Ibid.

⁵² Ibid.

familjens ekonomiska situation, vilken kunde variera ganska mycket inom denna ”klass”. Faderns tjänst som klockare bidrog dock positivt till familjens ekonomi men även till deras status inom bondesamhället då detta var en viktig tjänst inom församlingen. Att hans far verkade som klockare hjälpte Lindegren inte endast ekonomiskt utan främst i det att han tidigt hade möjlighet att få en form av utbildning, något som inte alltid var så lätt på landsbygden (även om det vid den här tiden fanns ett växande utbildningssystem).

2.1.3 Den tidigaste musikutbildningen



Ovan till höger kan man se hur Skällinge och Ullared ligger i förhållande till varandra. Till vänster syns vart i Sverige det handlar om.

I Ullareds kyrka fanns på den Lindegrens tid ingen orgel utan kantorn stod framme vid altaret i den så kallade klockarstolen och det var även där han först framträdde med sin far när han blivit så stor att han kunde sjunga.⁵³ Det var en präst vid namn Törnblom, förmodligen från någon näraliggande församling, som först tog Lindegren under sin vinge och lärde honom att spela orgel och sjunga koral.⁵⁴ Den första

⁵³ Blom, "Johan Lindegren : hans liv och verksamhet", nr 24.

⁵⁴ Alfven, "Min lärare Johan Lindegren", s. 122.

musiken han kom i kontakt med i kyrkan var koraler av Haeffner, men det var då han hittade två fugor av Johann Sebastian Bach, i Stamnare klockargård, som han verkligen kom att fastna för musiken.⁵⁵ Lindegren kom också med tiden att bli så ”kyrksam, att han nästan fördärvade rösten på Lammets lov”⁵⁶, något som kan vara viktigt att nämna eftersom det säger något om hans förhållande till religionen och troligen påverkade honom och hans senare yrkesbana.

Andreas Jonsson var mycket sträng mot sin son och ville inte erkänna hans passion och talang, men när Lindegren var 15 år lyckades han övertala fadern att få fara till Skällinge för att studera för organisten Holmgren.⁵⁷ Det var när han flyttade till Skällinge han bytte namn till Lindegren.⁵⁸ Lindegren studerade för Holmgren i tre år och under den tiden spelade han även orgel vid gudstjänsterna i Skällinge.⁵⁹ Det var vanligt ute på landsbygden och i mindre byar att organisten även fick lov att tjäna som kantor, något som Lindegren tydligen inte klarade av. Vid denna tid var det skillnad mellan tjänsten kantor och organist. Kantorn fungerade som korist och försångare, och ledde därmed församlingssången medan organisten var den som skötte musiken. De Lindegren inte klarade att hålla i båda dessa delar av kyrkomusikent fick han hjälp av en ”pigg och röstbegåvad flicka” som tjänstgjorde som kantor tillsammans med honom.⁶⁰ Detta samarbete kom att göra dem till mycket goda vänner och denna flickan kom sedan att bli Lindegrens maka.⁶¹ Det skulle dock dröja 20 år innan de gifte sig.

2.2 Första tiden i Stockholm - 1860-1865

När Lindgren avslutat sin utbildning i Skällinge sökte han och kom in vid Musikaliska akademiens musikkonservatorium i Stockholm, där han kom att utbildas under fem år. Under tiden vid musikkonservatoriet fick han sin första kontakt med Stockholms musiksamhälle och det var även under denna tid han fick sina första kontakter där. Dessa kontakter utgjordes av hans lärare och andra elever vid konservatoriet och

⁵⁵ Ibid..

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Blom, ”Johan Lindegren – hans liv och verksamhet”, nr 24.

⁵⁸ Eriksson, ”Lindegren”, s. 357

⁵⁹ Blom, ”Johan Lindegren – hans liv och verksamhet”, nr 24.

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Ibid.

dessa kom att utgöra grunden för hans sociala ställning och maktposition i början av hans tid i Stockholm.

I följande avsnitt tecknas bilden av Lindegrens situation vid konservatoriet samt dem som var viktiga för honom där.

2.2.1 Lärarna vid akademien

Lindegrens tid vid Kungliga musikaliska akademien varade mellan åren 1860 och 1865 och avslutades i en organist- och skolkantorsexamen den 31 maj 1865.⁶² Vid konservatoriet studerade Lindegren musikteori för Herman Berens d.ä., piano för Johan van Boom och violin för Andreas Randel.⁶³

Det är viktigt att undersöka dessa mäns ställning och verksamhet inom musiklivet, eftersom det är genom dessa Lindegren får sina första möjligheter att slå sig in i musiksamhället. Berens, Boom och Randel hade en hög social status inom musiksamhället och det var i förhållandena med dessa män Lindegren först kom i kontakt med det sociala nätverket inom Stockholms musiksamhälle.



Herman Berens⁶⁴



Johan van Boom⁶⁵



Andreas Randel⁶⁶

Musikaliska akademien var under mitten av 1800-talet mitt uppe i en stor förändring av sin organisation och det året Lindegren började hade konservatoriet sitt dittills största elevantal – 260 elever.⁶⁷ Man hade i akademien under en längre period arbetat för att utöka undervisningsanstalten så att den skulle kunna uppfylla sitt syfte bättre. Bland dem som arbetade med detta var både Andreas Randel och Johan van Boom

⁶² Eriksson, "Lindegren", s. 357

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Morales och Norlind, *Kungl. Musikaliska akademien*, s. 109.

⁶⁵ Ibid., s. 91.

⁶⁶ Ibid., s. 87.

⁶⁷ Ibid., s. 92.

starka drivkrafter i sökandet efter nya medel att uppfylla dessa önskningar.⁶⁸ Randel och Boom var även några av dem som först yrkade för tillsättning av en kommitté för utarbetande av nya stadgar och ny utvidgningsplan för undervisningsverket.⁶⁹ 1856 skedde den dittills största förändringen (vilken föregåtts av mindre ökningar i ekonomiskt anslag och tillägg av ämnen mm.) nämligen förnyandet av stadgarna vilket innebar att den konstnärliga utbildningen blev huvudsyftet för akademien. Den följande perioden kom att innebära en blomstring inom utbildningsanstalten då många nya ämnen inrättades. När Lindegren började där kunde man utbilda sig inom de flesta instrument, även blåsinstrument vilket tidigare inte förekommit i större utsträckning. Man kunde även studera ämnen som musikhistoria, musikteori, estetik och komposition.

Det var först genom sina lärare som Lindegren kom i kontakt med det inre sociala nätverket inom musiksamhället. Dem han hade som lärare var väletablerade inom detta samhälle och hade där mycket strategiska positioner eller makt som även skulle komma att gagna Lindegren. Ett exempel på detta är bland annat det faktum att han fick en tjänst vid konservatoriet (vilket i och för sig skedde långt senare) och även tjänsten inom operan kan ha varit på grund av detta.

De lärare Lindegren hade är bra exempel på män som stod tämligen högt inom musiksamhällets sociala struktur. Randel hade från det att han kom till Stockholm haft mycket högt anseende som musiker bland annat för att han tidigt studerade utomlands och till detta sponsrades av bland andra kronprins Oscar I, men naturligtvis även på grund av att han var mycket skicklig på sitt instrument. I Stockholm var han senare även mycket ansedd både inom kammarmusikkretsarna och inom hovkapellet. Boom hade kommit till Sverige som violinvirtuos och hade vunnit en hög ställning inom Stockholms musikliv. Han var även inblandad i kammarmusikkretsen och ordnade så kallade "subskriberade musikaftnar" och höll solokonsserter, både ensam och tillsammans med hovkapellet.⁷⁰ Hans opera *Näcken* framfördes 4 gånger vid Kungliga operan år 1844 och var ett av de största svenska verken som framfördes där då.⁷¹ Även Berens var inblandad i samma kretsar som dessa andra män och fick också verk framförda bland annat vid operan.

⁶⁸ Ibid., s. 86.

⁶⁹ Ibid., s. 90.

⁷⁰ Norlind och Trobäck, *Kungliga hovkapellets historia*, s. 167 och 176-177.

⁷¹ Ibid., s. 157.

Undervisningen fungerade lite annorlunda under den här perioden än det kom att göra senare i tiden och eftersom i princip all undervisning (förutom kör och orkester) skedde i lärarnas hem kom eleverna ganska nära sina lärare. Detta är dock kanske inte jämförbart med dagens situation då den sociala interaktionen fungerade mycket annorlunda på 1860-talet.

Åren vid konservatoriet kom för många att bli en viktig tid för etablering i Stockholms musiksamhälle. Ett mycket bra sätt att börja denna etablering var hos lärarna som i de flesta fall redan var väletablerade och erkända inom detta samhälle och erbjöd en väg in för dem som var värdiga. Det var inte bara eleverna som tjänade på att stå väl hos lärarna utan lärarna tjänade även på att producera kunniga elever. Detta är ett exempel på ett styrkeförhållande som verkade åt två håll, dels mellan läraren och eleven men samtidigt mellan eleven och läraren. Att lyckas lära upp någon som senare kom att bli erkänd som musiker eller tonsättare gav läraren ett godare rykte och på så sätt, mer långsiktigt, kunde bidra till bättre maktförhållanden.

Det är tänkbart att det var Andreas Randel som bäst kunde förstå Lindegren eftersom han kom från liknande uppväxtförhållanden. Randel föddes 1806 och växte upp i Blekinge som son i en torparfamilj.⁷² Detta innebar att han förmodligen hade en ännu svårare uppväxt än Lindegren och att han från början egentligen hade en lägre social ställning. Randel fick dock något som inte Lindegren fick i lika stor utsträckning, då han redan tidigt i sitt liv fick mycket hjälp i sin musikaliska utveckling. Flera personer såg en stor talang i honom och intresserade sig för att hjälpa honom ta vara på sina talanger. Den första undervisningen han fick var av en byspelman, och det var även av honom han fick sin första fiol.⁷³ Han blev även ekonomiskt understödd av Karlskrona musiksällskap, som gav honom den första utbildningen av en teoretiskt bildad musiklärare.⁷⁴ Det var dock främst genom att han upptäcktes av ”friherren de Geer på Finspång”⁷⁵ och den dåvarande kronprinsen Oscar I som innebar hans största hjälp i sina studier då de bidrog ekonomiskt till hans utbildning i Paris, där han studerade vid konservatoriet mellan 1821 och 1828.⁷⁶ Att han tidigt upptäcktes som något nära ett

⁷² Lennart Reimers, ”Musikutbildning och musikundervisning”, *Musiken i Sverige III*, red. Leif Jonsson och Martin Tegen (Stockholm 1992), s. 176.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Detta syftar förmodligen på Gerhard de Geer, far till den kände Louis de Geer (stadsminister 1876-1880).

⁷⁶ Reimers, ”Musikutbildning och musikundervisning”, s. 176.

underbarn gav honom snabbt en allt högre status inom samhället och efter sin utbildning kom han till Stockholm där han fick en tjänst i hovkapellet inom vilket han även senare kom att befordras. I detta fall kan man alltså se att det inte främst var den sociala bakgrunden som avgjorde vilka förutsättningar en blivande musiker eller tonsättare hade för att komma in i musiksamhället. Det som var mer betydande var hur mycket talang han hade men även en stor mån av tur, då han lyckades få sin talang upptäckt – alltså en form av musikalisk opportunism. Något som var viktigt var statusen hos den som upptäckte och man kan i vissa fall ser en klar koppling till hur detta i sin tur påverkade den som upptäcktes. Även om det inte är lika starkt hos Lindegren som hos Randel, var det genom hans upptäckande hjälpte honom att nå högre (eller åtminstone komma in) i det musiksamhälle som rådde i Stockholm vid hans tid. Man kan alltså här se det första tecknet på hur viktig den musikaliska opportunismen var för att nå bättre positioner inom musiksamhället.

Under Randels tid var det endast genom att studera utomlands som man kunde uppnå mästarnivå.⁷⁷ För Lindegren var situationen lite annorlunda eftersom man vid den tiden började få en allt mer välfungerande konservatorieutbildning i Stockholm. Det är dock inte omöjligt att dessa tankar fortfarande fanns kvar under Lindegrens tid då han aldrig hade möjlighet att studera utomlands kan han ha haft något sämre förutsättningar, men det verkar generellt sett som om dessa tankar började försvinna under Lindegrens tid.

Johan⁷⁸ van Boom föddes i Utrecht Holland 1807 och kom till Sverige, 18 år gammal, där han först försörjde sig genom att ge konserter och privatlektioner.⁷⁹ Han fick 1848 en tjänst som pianolärare vid musikaliska akademien där han kom att arbeta fram till 1871 (ett år innan hans död).⁸⁰ Han var mycket aktiv inom kammarmusiksoaréesällskapen och spelade där tillsammans med bland andra Randel.⁸¹ Booms situation var lite annorlunda än Randels, även om han kanske hade fått samma grundhjälp som Randel i frågan om ingång i musiksamhället i sitt hemland, och han fick en annan ingång i det Stockholmska musiksamhället. Boom slog sig in främst genom sin musikaliska talang och sin redan erhållna ställning utomlands. Han hade på

⁷⁷ Reimers, "Musikutbildning och musikundervisning", s. 176.

⁷⁸ I vissa texter omnämns han som Jan, men jag väljer att konsekvent kalla honom för Johan.

⁷⁹ Tobias Norlind, *Svensk musikhistoria* (Stockholm 1918), s. 260.

⁸⁰ *Ibid.*, s. 260-261.

⁸¹ Norlind och Trobäck, *Kungliga hovkapellets historia*, s. 167. Här nämns han dock vid namnet Jan van Boom.

så sätt en slags internationell status som gjorde att han hade en grundstatus här i Sverige genom det att han var känd redan innan han kom hit.

Herman Berens måste ha haft liknande förutsättningar som Boom då han inte heller ursprungligen var svensk utan föddes i Hamburg och kom till Sverige 1847, 22 år gammal.⁸² Under sin första tid i Sverige uppträdde han vid de offentliga kvartettsoaréerna i Trädgårdsföreningens paviljong i Stockholm.⁸³ Året efter fick han tjänsten som musikchef för Livregementets husarkår i Örebro.⁸⁴ Han kom till Stockholm samma år som Lindegren och arbetade först som kapellmästare vid Mindre teatern och började följande år som tillfällig lärare vid akademien.

Av detta kan man fastställa att faktorer som uppväxtmiljö och social status under de tidiga levnadsåren inte var det viktigaste i frågan om det senare inträdet i musiksamhället. Den mest centrala faktorn ligger istället i opportunismen och talangen hos den som senare slår sig fram, hur och av vem denne upptäcks samt hur musikern sedan utnyttjar detta. Om man som musiker inte var född i Sverige men ville slå sig in i det svenska musiksamhället kunde man genom sin tidigare verksamhet inom ett annat musiksamhälle tillgodose sig viss av den status man redan erhållit inom det tidigare samhället.

Det uppstod i relationerna mellan elever och lärare vid akademien styrkeförhållanden genom vilka de olika aktörerna kunde vinna mer eller mindre makt. Eleverna kunde få en högre ställning inom musiksamhällets sociala nätverk samtidigt som läraren kunde få högre status genom att lära upp musiker eller tonsättare som senare kom att bli stora och på så sätt vinna högre social ställning och bättre maktpositioner.

2.2.2 Lindegrens utveckling som musiker och kompositör

Lindegrens utveckling som kompositör måste ha tagit fart främst efter det att han kom till Stockholm och börjat läsa musikteori för läraren Hermann Berens. Det som kan utläsas i de redogörelser för Lindegrens tidiga liv är att hans ursprungliga intention var att bli organist, inte kompositör. Intresset för att bli kompositör verkar ha

⁸² "Berens, Hermann, Johannes", *Nordisk familjebok / uggleupplagan 2. Armatoler – Bergsund* (Stockholm 1904), s. 1411-1412, <http://runeberg.org/nfbb/0748.html> (besökt 2006-11-14)

⁸³ Ibid.

⁸⁴ Ibid.

uppkommit efter att han flyttat till Stockholm och börjat på konservatoriet, vilket förmodligen var den första platsen där Lindegren kunnat ha kommit i kontakt med människor som höll på med komponerande på en lite nivå. Det finns inga indikationer på att han skulle ägnat sig åt komposition innan han kom till Stockholm och det kan mycket väl ha varit Berens och hans andra lärare som gav honom inspirationen till att börja med detta och till slut få målet att bli kompositör. Något Berens kan ha påverkat hos Lindegren var hans genreval, då han höll sig till ungefär samma genrer (förutom opera) som läraren. Detta kan i och för sig även ha mycket att göra med vad man vid den här tiden började med när man började lära sig komponera.

Utöver sina studier i musikteori för Herman Berens utökade Lindegren sina kunskaper i ämnet genom självstudier av "den äldre tidens verk" och då främst verk av Bach, och kom att utvecklas till en av den tidens främsta kontrapunktiker i Sverige.⁸⁵ Även detta måste ha inneburit mycket för Lindegrens utveckling som kompositör och hur han sedan kom att komponera, men även hur han kom att förhålla sig till musiken i stort.

Förutom musikutbildningen han fick vid konservatoriet ägnade han även mycket tid åt självstudier inom andra humanistiska ämnen, och fick på så vis rik kunskap inom humaniora och språk (han lärde sig själv både latin och grekiska).⁸⁶ Alfvén berättar om hur Lindegren, när han kommit till Stockholm, lyckats få hyra ett rum i vilket det tidigare bott en student och denne hade där kvarlämnat en större boksamling vari han fann mycket studiematerial.⁸⁷

Åren vid konservatoriet kom att bli ekonomiskt mycket svåra för Lindegren. Det berättas om att han vid flera tillfällen fick gå flera dagar utan mat.⁸⁸ Under det andra året vid konservatoriet fick han dock arbete som sångare i operakören, en tjänst han kom att behålla hela sitt liv och som han även senare i sitt liv fick den högre tjänsten repetitör inom.⁸⁹

Blom påpekar att tiden i operakören var till stor nytta för Lindegren genom att han kom i kontakt med många olika typer av körsättningar.⁹⁰ En annan positiv sak med

⁸⁵ Eriksson, "Lindegren", s. 358.

⁸⁶ Blom, "Johan Lindegren – hans liv och verksamhet", nr 25 och Eriksson, "Lindegren", s. 357.

⁸⁷ Alfvén, *Första satsen*, s. 198.

⁸⁸ Blom, "Johan Lindegren – hans liv och verksamhet", nr 25.

⁸⁹ Eriksson, "Lindegren", s. 357.

⁹⁰ Blom, "Johan Lindegren – hans liv och verksamhet", nr 25.

detta var att denna tjänst erbjöd ytterligare en väg in den inre kretsen av musiksamhället därmed möjlighet till högre social status.

Lindegren levde ett tillbakadraget liv under sina studieår,⁹¹ och det var troligen genom detta levnadssätt han kunde hinna med så mycket saker. Han kan inte ha ägnat speciellt mycket tid åt nöjen eftersom han lyckats fått en så bred utbildning vid sidan av sina konservatoriestudier, samtidigt som han fick lov att arbeta. Det måste även ha varit under den här tiden han skrev sin första musik, vilket också tagit upp en del av hans tid.

Johan Lindegren kom till Stockholm från en landsort och hade inte tidigare haft kontakt med en så pass stor stad Stockholm faktiskt var. Detta var en svår tid för honom då han var tvungen att lära sig leva i en storstad samtidigt som han hade mycket dålig ekonomi. Förutom den uppenbara skillnaden att det var mycket större och mycket mer folk än han var van vid så tillkom problemet med att passa in i detta samhälle. Det är inte känt om han hade någon tidigare kontakt i Stockholm när han kom dit men det verkar inte troligt eftersom han, som det förefaller, aldrig varit längre från sin hemort än Skällinge. Hans tillbakadragna sätt gjorde det nog inte heller lätt för honom att komma in i gemenskapen. Han verkar även ha varit en man med ganska höga krav på sig själv som satte upp mål han ämnade uppnå men var samtidigt både blyg och tillbakadragen vilket måste ha bidragit till inre stridigheter.

Det gick ändå bra för Lindegren på konservatoriet där han bland annat utmärkte sig genom att 1863 få "första jettonen" i orgelklassen samt en premie i form av ett exemplar av Das wohltemperierte Klavier av J.S Bach.⁹² Detta visar att han märktes bland de elever som fanns där och att han var en av de främsta under sin tid.

Lindegren lyckades under tiden vid konservatoriet slå sig in i musiksamhället och fick där sin plats. Han sågs vid mitten av 1860-talet som en lovande musiker och tonsättare. Några av de faktorer som satte käppar i hjulen för honom var hans tillbakadragna personlighet och försiktiga sätt, många fasta idéer om det han gjorde och en stark envishet.

⁹¹ Eriksson "Lindegren" och Blom "Johan Lindegren – hans liv och verksamhet", nr 25.

⁹² "Kongl. Musikaliska Akademien : På högtidsdagen utdelades belöningar och gratifikationer [...]" *Föreningen : tidsskrift för folkskolans och kyrkomusikens vänner* nr 1 1863.

När Lindegren kom till Stockholm var han tvungen att klara sig själv. Han hade ingen familj där och heller ingen som hjälpte honom ekonomiskt, vilket gjorde det svårare för honom att slå sig in i samhället - det hindrade honom dock inte.

Kapitel 3 – Lindegren som tonsättare och yrkesmusiker

I detta kapitel undersöks Lindegrens verksamhet åren efter han tagit examen vid musikkonservatoriet. Här får man för första gången stifta bekantskap med Lindegren som tonsättare och på det sättet hans första egentliga yrkesverksamhet. Vilka möjligheter till arbete hade han, hur utvecklades hans karriär och hur tog han tillvara på de möjligheter han fick?

Vidare kommer frågor om hur Lindegrens musik mottogs och hur hans samtida såg på den att behandlas, men även frågor om hur Lindegrens personlighet påverkade hans senare verksamhet. Detta är mest framträdande i en diskussion om Lindegrens kvintett och de bedömningar som Nils Gade, Julius Rietz och Albert Rubenson gjorde till Musikaliska konstföreningen. Kvintetten analyseras här utifrån dessa bedömningar för att se vad i Lindegrens musik som inte stämde överens med samtidens stilistiska ideal.

3.1 Lindegrens första steg in i musiksamhället som utbildad musiker

Johan Lindegren lämnade konservatoriet med en organist- och skolkantorsexamen 1865 och var då tvungen att ta sina första steg in på arbetsmarknaden. Han hade redan sedan sitt andra år vid konservatoriet arbetat i operakören vilket gav honom ett nödvändigt ekonomiskt tillskott men nu när han var färdigutbildad kunde han börja söka arbeten på andra ställen. Det finns inte många dokument som belyser vad Lindegren gjorde under den här perioden av sitt liv, men det man kan konstatera är att han inte verkar ha haft någon annan fast anställning än den vid operakören under dessa år. Vilka möjligheter till arbete fanns för Lindegren?

Detta är även en period av stor utveckling för Lindegren som tonsättare och det var då han började producera musik på en högre nivå.

Från det att han lämnar konservatoriet fram till 1880-talet skedde stora framsteg och stora bakslag inom de olika grenarna av hans verksamhet och det är mycket av denna tid som kom att få tydliga konsekvenser i hans senare sociala position och makt.

3.1.1 Arbetsmarknaden

Under 1800-talet hade arbetsmarknaden förändrats jämfört med tidigare århundraden, i och med industrialismen och urbaniseringen, och nya typer av musikeryrken uppkom.⁹³ Arbetsmarknaden bestod i grova drag, fram till 1900-talet, av anställning vid regementskår, hovkapellet (till vilket operakören bör tilläggas), teaterorkestrar eller orkestrar anslutna till restauranger, frilansverksamhet, anställning som kyrkomusiker eller anställning som musiklärare.⁹⁴ Det var dock vanligast att musikerna rörde sig inom och innehade tjänster i flera av dessa kretsar.⁹⁵ Eftersom regementsmusiken dominerades av blåsinstrument kunde Lindegren inte arbeta inom denna, då han inte spelade något blåsinstrument. Han hade redan en tjänst i operakören vilket var ett slags ”filial” till hovkapellet då denna kör precis som hovkapellet verkar vara en av de första i sitt slag, med fast anställda musiker och ungefär samma grunduppgifter, även om kören främst måste ha arbetat på den ”lyriska scenen”.⁹⁶ Att Lindegren inte arbetade i hovkapellet kan ha haft den enkla förklaringen att han inte var tillräckligt skicklig på violin (som var det enda orkesterinstrumentet han spelade) då detta endast var hans bi-instrument. Möjligen ville han inte ha detta som sitt yrke eftersom han var så intresserad av kyrkomusiken och förväntade sig att arbeta inom kyrkan. Detta kan även vara förklaringen till att han inte arbetade inom vare sig teater- eller restaurangmusiken. Även om han var mycket skicklig på piano och det skulle ha lämpat sig inom vissa delar av teater- och restaurangmusiken var den typen av musik oförenlig med hans sätt att se på musik. Lindegren hade en mycket allvarlig syn på musiken som konst, något som framgår i många av hans texter. Ett bra exempel är en artikelserie han skrev till *Necken* i början av 1880, som han kallar ”Om villkoren för blomstringen af vår nationella tonkonst”.⁹⁷ I denna presenterar han sin syn på hur den svenska tonkonsten fungerade då. Han menar bland annat att det fanns stora hinder för musiken som stor konstform och att mycket av musiken endast var konventionell och ackordisk. Hans ideal låg i kontrapunkten, men samtidigt i den romantiska tonkonsten och verkade vilja skapa en

⁹³ Åke Edenstrand, ”Musikern och musikmarknaden : civila och militära musiker”, *Musiken i Sverige III*, ed. Leif Jonasson och Martin Tegen (Stockholm 1992), s. 155.

⁹⁴ Ibid.

⁹⁵ Ibid.

⁹⁶ Ibid., s. 166-168. Edenstrand talar i och för sig bara om kapellet här men man kan tänka sig att det gällde ungefär samma saker för kören trots att de hade en mycket lägre profil än kapellet. Det finns i princip inget skrivet om operakören under den här perioden.

⁹⁷ Johan Lindegren, ”Om villkoren för blomstringen af vår nationella tonkonst”, *Necken* nr 1, 2 och 4 1880.

förening dem emellan. Detta antyder att han inte tyckte om den konventionella musiken, vilken var den som spelades inom teater- och restaurangmusiken.

Lindegrens examen från konservatoriet gav honom möjlighet att söka tjänster inom kyrkan. Organisttjänsten innebar främst orgelspel vid gudstjänster och mässor och som organist hade man möjlighet till viss mån av eget komponerande då man ofta fick skapa egna preludier och annan mellanspelsmusik. Trots att det fanns ganska många kyrkor i Stockholm var konkurrensen ganska hög om de platser som fanns. Han kan ha vikarierat sporadiskt som antingen kantor eller organist i någon Stockholmskyrka, något som måste ha varit ett bra sätt för nyutexaminerade kyrkomusiker att få lite extra pengar men framförallt möjlighet till praktik och nya kontakter inom kyrkomusiken. Lindegren verkar, ända från den tiden han började utveckla sitt intresse för musik, haft som mål att bli organist och arbeta inom kyrkan om inte annat på grund av sin egna starka tro men denna period verkar för honom ha kretsat mest kring komponerandet. Om han hade valt att flytta till någon mindre stad hade det förmodligen varit mycket lättare för honom att få en fast tjänst inom kyrkan. Eftersom han var utbildad vid musikkonservatoriet kunde han nog inte tänka sig att arbeta som organist i någon så liten församling som Skällinge. Troligare vore i så fall att han skulle ha sökt sig till någon stiftsstad som exempelvis Växjö, Göteborg eller Skara men han ville förmodligen inte återvända till sina hemtrakter efter det att han upplevt Stockholm. Han var van vid att inte ha speciellt mycket pengar och eftersom han inte hade någon familj att försörja klarade han sig nog på den lön han fick vid operan. Det är ganska sannolikt att han började ta sig an privatelever kort efter sin examen, tyvärr finns det dock inte något dokumenterat om detta. Det verkar dock osannolikt att han skulle ha fått vikariatet vid akademien om han inte hade arbetat något med undervisning tidigare.

Lindegren kommenterade i en intervju inför den stora musikfesten i Stockholm 1906 att han under början av 1860-talet skrivit en hel del musik.⁹⁸ Förmodligen hade han fått upp ögonen för komposition under sin tid vid konservatoriet och då han därifrån hade vissa kontakter och rörde sig i kretsar där komponerade var en central del av konstutövningen. Det kan mycket väl vara en orsak som gjorde att han inte ville lämna Stockholm eftersom att det var där han hade störst chans att få sin musik framförd. Det måste även ha blivit ett stort lyft för honom att ha möjlighet till att höra

⁹⁸ [Osignerad], "En bortglömd musiker", *Dagens nyheter* 21 maj 1906.

så mycket musik, både ny och gammal, som han kunde i Stockholm. Därifrån han ursprungligen kom spelades troligen inte speciellt mycket musik och det fanns inte heller så stora möjligheter för detta heller.

En annan orsak till att han inte ville flytta tillbaka till sitt barndomshem är att det skulle innebära ett erkännande av misslyckande för hans far, eftersom Lindegren lämnat hemmet mot sin fars vilja.

Det är under denna tid han skriver de flesta större verken i sin profanmusikaliska produktion. Detta är inte speciellt konstigt eftersom man kan tänka sig att han kände mycket stor inspiration för detta precis när han blivit klar vid konservatoriet och man kan även tänka att detta skulle kunna ha varit en anledning till att han inte fick något fast arbete under den här tiden. Lindegren kan själv ha valt att ägna mer tid åt sitt komponerade och därmed valt bort ett till fast arbete. Han hade förmodligen inte heller mer utgifter under denna period än han hade under sin konservatorietid och därför kanske inte nödvändigtvis behövde ha ett till arbete. Förmodligen drygade han även ut sin ekonomi genom att ha privatelever, något som kom att bli en mycket viktig del av hans senare verksamhet.

3.2 Lindegrens musik

Musiken han komponerade under denna period hörde till den kammarmusikaliska genren. Att produktionen främst låg inom detta fält har naturliga grunder i det att det ofta var där man började. Men också det att det kan ha varit mer förenligt med hans syn på musiken samt hans estetiska uppfattning exempelvis i hans förhållning till kontrapunktisk komposition och kyrkotonarnas ”återinförande”. Lindegrens musiksyn presenteras närmare senare i denna uppsats.

En annan anledning kan även ha varit att hans musikteorilärare Hermann Berens var mycket kunnig inom dessa genrer och att han kom att ta inspiration av denne. Det mest sannolika var nog dock att detta var de första försöken till komposition på högre nivå och att detta var det sättet man började på.

3.2.1 Första publicerade verk

1866 fick Lindegren sitt första verk – *Fuga uti fri stil* – utgivet och detta skedde på Musikaliska konstföreningens förlag som varje år gav ut ca två musikverk av någon

svensk (eller i vissa fall nordisk) tonsättare. Detta år hade tolv verk skickats in till föreningen. Dessa delades upp så att tre av styrelsens medlemmar⁹⁹ per verk fick göra sina utlåtanden huruvida de tyckte att det var värt att trycka. De som valdes till att se över Lindegrens stycke var Mankell, Berens och Boom.¹⁰⁰ I denna bedömning var dock kompositören anonym så de som bedömde verket visste inte vem man valt förrän efteråt (men det kan i och för sig tänkas att de som hade varit med där ett tag lärde sig att känna igen stilen i vissa arbeten och på så sätt lista ut vem som skrivit det). I bedömningen av Lindegrens verk valde Mankell och Berens att ställa sig bakom det och svarade ja till utgivning, medan Boom sa nej.¹⁰¹ När man avslöjade vem som hade skrivit verken som valts ut nämnde man Lindegren som ”Herr Johan Lindegren elev vid kungl. Musikaliska akademien”.¹⁰² Det andra verket som valdes ut detta år var ett verk av August Söderman. Söderman fick 150 riksdaler (Rd) för sitt verk och Lindegren fick 20 Rd.¹⁰³ I en senare punkt i protokollet kan man se att det beslutades att dessutom ge Lindegren 20 Rd. för korrekturläsning.¹⁰⁴

Det här säger egentligen inte så mycket om Lindegrens status inom musiksamhället som det säger om hans talang som kompositör och detta var förmodligen en språngbräda in i denna krets för honom. Även om honoraret inte var så stort så tjänade han mycket i fråga om status efter det att verket valts ut.

Det andra verket Lindegren lyckades få utgivet var *Stor sonat i canonstil* för piano vilket skedde tre år efter hans fuga givits ut. För detta verk fick Lindegren dock mycket bättre betalt, 100 Rd.¹⁰⁵ Det andra verket som gavs ut detta år var ett av Edward Grieg, som för detta verk fick 200 Rd.¹⁰⁶ Det är lite oklart vilka som bedömde verken detta år men det verkar som om det var Söderman och Gade, då det i en notis längst ner på protokollet står ”utnämmanden av Gade och Söderman”.¹⁰⁷ Det finns

⁹⁹ De som var med och bedömde detta år var: Norman, Berens, van Boom, Günther, Hallström, Lindroth, Gille, Mankell d'Aubert, Dannström och Cronhammar: ”Protokoll, hållet hos direktionen öfver Musikaliska konstföreningen den 13 maj 1866”, Musikaliska konstföreningens arkiv : Direktionens, sedermera styrelsens protokoll med bilagor : 1858 – 1870 : A1 vol. 1.

¹⁰⁰ ”Protokoll, hållet hos direktionen öfver Musikaliska konstföreningen den 13 maj 1866”.

¹⁰¹ ”Protokoll, hållet hos direktionen öfver Musikaliska konstföreningen den 11 juni 1866”.

¹⁰² Ibid.

¹⁰³ Ibid.

¹⁰⁴ Ibid.

¹⁰⁵ ”Protokoll, hållet vid sammankomst med Musikaliska konstföreningen den 12 juli 1869”.

¹⁰⁶ Ibid.

¹⁰⁷ Ibid.

även brev som bilaga till detta protokoll men det innehåller inga andra kommentarer än ja eller nej till de inlämnade verken.

Även i detta fall kan man se att Lindegrens musik sågs som lovande då man valde att ge ut dem och precis som i det förra fallet se att detta bidragit till en stigande status för Lindegren, något som visar sig senare när han får sin kvintett framförd.

3.2.2 Stilideal hos Lindegren

En central faktor i Lindegrens musikproduktion är hans förhållande till de rådande kompositions- och stilidealerna. Lindegrens stilideal ligger i ett upphöjande av melodin och en kontrapunktisk struktur. Hans estetiska ideal framgår i flera av hans texter däribland i "Om villkoren för blomstringen af vår nationella tonkonst", vari han bland annat presenterar det han anser vara krav för hur det skall vara möjligt att befordra tonkonsten till efterkommande generationer. Det han säger i denna artikel som direkt kan kopplas till de stilideal och estetiska ståndpunkter han vill förespråka är återupphöjande av den melodiska principen såsom tonkonstens sanna idé samt bortsovrande av den "myckna hantverksmässigt ackordliga" musikteorin som i hög grad är otillförlitlig och vilseledande och som han anser gör endast alltför många nyare kompositioner till "surrande och larmande oting".¹⁰⁸

Det finns tendenser i Lindegrens stilideal som är lite före hans tid och som skulle kunna kopplas till de som kommer i mycket större skala under 1920-talet med musikteoretiker som Ernst Kurth och tonsättare som Hilding Rosenberg med flera som förespråkare av polyfoni. Per Olov Broman skriver i sin avhandling om ny musik och musikåskådning i svenskt 1920-tal och musikåskådningen hos förespråkarna för ny musik som pläderar för linjäritet och melodins pånyttfödelse.¹⁰⁹ Linjäriteten innebär ett uppbrytande av den funktionella harmoniken som bärande av det musikaliska förloppet samt ett avståndstagande från romantiken och sökande efter förebilder i äldre tiders stilar och tekniker.¹¹⁰ Även om det inte går att säga att Lindegren fann sina ideal i det som senare kom att benämnas som linjäritet kan man se samma tendenser i stort hos Lindegren som hos dessa senare tonsättare. Lindegren gör just detta, förespråkar äldre tiders musik och vill gå ifrån den allt för

¹⁰⁸ Orfeus, "Om villkoren för blomstringen af vår nationella tonkonst", *Necken* nr 4 1880, s. 28.

¹⁰⁹ Per Olov Broman, *Kakofoni storhetsvansinne eller uttryck för det djupaste liv? : Om ny musik och musikåskådning i svenskt 1920-tal med särskild tonvikt på Hilding Rosenberg* (diss. Uppsala 2000), s. 213.

¹¹⁰ Ibid.

funktionsbundna harmoniken mot en mer kontrapunktisk struktur. Hans främsta förebild verkar ha varit J.S. Bach som fungerar som en förebild för honom i frågan om stilideal och kompositionstekniska lösningar.¹¹¹ Han går dock inte lika långt som sina efterträdare (om man kan kalla dem det) då han fortfarande inom sina kompositionsarbeten fortsätter att använda samtidens kompositionsstilistiska ideal till viss del men samtidigt försöker innefatta det polyfona kontrapunktiska stilideal han förespråkar. Jag menar alltså inte här att allt kan kopplas tillbaka till Lindegren och att det är hans tankar som startar denna tankelinje utan endast att man kan se spår av samma typ av tankar och att detta gjorde honom något annorlunda mot sina samtida. Detta blev en av orsakerna till att hans musik inte fick bättre mottagande än den fick.

Det verkar som att viljan att göra en koppling mellan vissa 1800-talstonsättare och Rosenbergs tradition har varit en populär tendens hos musikforskare.¹¹² Jag tycker dock att det hos Lindegren kan vara en poäng att göra detta. Man behöver inte nödvändigtvis se det som en direkt koppling, utan endast att det vid tidigare tillfällen i den svenska musikhistorien funnits en vilja att förändra musiken. I viljan att förändra har då också legat en vilja att göra detta på ett sådant sätt att man värnar om den äldre musiken och dess kompositionstekniska grepp, samtidigt som man har en stark vilja att skapa något nytt. Om man skulle vilja koppla Lindegren till den senare tidens tonsättare och den stilen som kommer på exempelvis 1920-talet bör man helst se till Lindegrens verksamhet som lärare. Det är inte främst som tonsättare Lindegren har haft möjlighet att påverka den efterkommande generationen utan genom hans arbete som lärare för några av hans efterkommande generations främsta tonsättare som exempelvis Alfvén och Beckman.

Man kan se en stark ambivalens hos Lindegren, både i hans teoretiska ståndpunkter och i hans aktiva komponerande. Ola Eriksson menar att Lindegrens musikaliska produktion kan urskiljas i två riktningar.¹¹³ Eriksson ser dels en "romantisk" riktning (innefattande verk av autonom konstmusikkaraktär exempelvis stråkkvintetten) som i sig även den kan delas i två riktningar, nämligen en sida som uppvisar senromantiska stildrag som "stark kromatisering och tendenser till tonal upplösning" men även salongsmusik (som exempelvis återfinns i pianostycken tryckta i *Necken*) som går

¹¹¹ Se ex. "En bortglömd musiker", *Dagens nyheter* den 21maj 1906.

¹¹² Man kan bland annat se detta i Aulin och Connors bok, *Sveriges musikhistoria II*.

¹¹³ Eriksson, "Lindegren", s. 358.

mer i den "tidens smak".¹¹⁴ Den andra riktningen utmärks av en "anti-romantisk" stil "vars ideologiska hemvist är de historiserande tendenser som börjar göra sig gällande inom svensk kyrkomusik under slutet av 1800-talet" och som präglas av en strävan efter "saklighet" och "renhet" och ett avståndstagande från en romantisk klangprakt och känslsamhet.¹¹⁵

Produktionen under 1860- och 1870-talet faller främst inom den romantiska riktningen då han under denna tid främst komponerar profan musik för piano. Det största verket - stråkkvintetten, som senare kom att bli det mest kända av honom, skrevs under denna tid.

3.3 Lindegrens stråkkvintett – ökande status som ung lovande kompositör

Lindegrens stråkkvintett är viktig att kommentera eftersom den är det största och mest kända av hans verk. Den är även mycket intressant att kommentera för den representerar Lindegren som kompositör väldigt väl då den innehåller alla element som är utmärkande för hans kompositionsstil. I detta verk kan man se hans förkärlek till kontrapunktisk satsteknik – imitationer, inversioner etc., polyfonisk satsstruktur, modulerande harmonik och så vidare och man kan även se hans stora kunnighet inom dessa tekniker.

En ytterligare faktor till att detta verk är mycket intressant är att det finns mer eller mindre samtida recensioner av det vilket ger en tydlig inblick i hur samtida inom musiksamhället såg på denna komposition.

3.3.1 Tillkomst och uruppförande

Kvintetten komponerades omkring 1868 och uppfördes första gången i Ludvig Normans hem där de som spelade enligt Lindegren var; "Fridolf Book, Lindroth, Fritz Söderman, Nordqvist och Dente".¹¹⁶ Lindroth och Nordqvist måste syfta på Adolf Lindroth och Conrad Nordqvist eftersom de tillsammans med Fridolf Book, Fritz Söderman ofta höll soaréer där de spelade stråkkvartett under en längre period och det var denna kvartett som blev tillfrågad att delta i detta uppförande. En annan sak pekar på att det var dessa män var att alla var anställda vid hovkapellet och att de på så sätt måste ha känt Lindegren. Dessutom är det de enda med dessa namn som rör sig inom

¹¹⁴ Eriksson, "Lindegren", s. 358.

¹¹⁵ Ibid..

¹¹⁶ "En Bortglömd musiker", *Dagens nyheter* den 21 maj 1906.

Stockholms musiksamhälle under denna tid. Dente måste slutligen syfta på Joseph Dente, vilken också arbetade vid kapellet och även han den enda med detta namn som rörde sig i dessa kretsar.



Fridolf Book¹¹⁷



Adolf Fredrik Lindroth¹¹⁸



Fritz Söderman¹¹⁹



Conrad Nordqvist¹²⁰



Joseph Dente¹²¹

Att dessa män ställde upp och framförde verket säger ganska mycket om Lindegrens status vid den tiden, nämligen att Lindegren sågs som en lovande ung tonsättare som förtjänade främjning.

Att det skedde hemma hos Norman är inte så förvånande eftersom han var en mycket central karaktär när det kom till musikuppföranden och speciellt det av nykomponerad svensk musik. Norman arbetade mycket aktivt med att försöka lyfta fram samtida nykomponerad musik både inom orkester- och kammarmusiken.¹²²

¹¹⁷ Morales och Norlind, *Kungl. Hovkapellet*, s. 203.

¹¹⁸ Ibid., s. 204.

¹¹⁹ Ibid., s. 189.

¹²⁰ Ibid., s. 199.

¹²¹ Ibid., s. 198.

¹²² Tomas Löndahl, "Ludvig Norman", *Musiken i Sverige III* red. Jonsson och Tegen (Stockholm 1992), s. 353.



Ludvig Norman¹²³

Inom kammarmusiksfären arbetade Norman tillsammans med Book, Lindroth, Nordqvist och Söderman.¹²⁴ Eftersom verket de skulle framföra var en kvintett var de tvungna att ta in en till person, denne blev då Dente. Dente arbetade vid den här tiden som "orkesteranförare" vid hovkapellet och verkade därmed sida vid sida med Norman.¹²⁵ Som sagt var arbetade även Nordqvist, Book och Lindroth vid kapellet och alla dessa män var framträdande där. Dente, Nordqvist och Book arbetade som kapellmästare eller kormästare under sin tid vid kapellet.¹²⁶ Utöver att dessa män kände varandra från hovkapellet var även alla vid någon tid anställda även vid musikaliska akademien. Norman undervisade i komposition och instrumentation mellan åren 1858 och 1882 (men med "vissa avbrott") han undervisade också i partiturläsning och ledde elevorkestern.¹²⁷ Lindroth undervisade i violin 1868-1871, Nordqvist i harmonilära 1870-1872 och 1880-1900, Book i violin (från och med 1870-talet) och Söderman i violoncell 1866-1867.¹²⁸ Dente studerade där vid denna tidpunkt och kom att arbeta som lärare i komposition och instrumentation vid akademien från 1878.

Lindegren påpekar att detta första framförande av kvintetten skedde helt privat, men det kan även ha funnits några deltagare som var inbjudna att lyssna till detta framförande.

Hur påverkade detta verk, samt framförandet av det, Lindegren? Vad säger det om hans status vid denna punkt i hans karriär?

¹²³ *Teater och Musik* 7 oktober 1876.

¹²⁴ Leif Jonsson och Martin Tegen, "Musiklivet privat och offentligt", *Musiken i Sverige* III red. Jonsson och Tegen (Stockholm 1992), s. 115.

¹²⁵ Norlind och Trobäck, *Hovkapellets historia*, s. 194.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ Löndahl, "Ludvig Norman", s. 352.

¹²⁸ Morales och Norlind, *Musikaliska akademien*, s. 111-112.

Han hade inte långt tidigare tagit sin examen vid akademien och han arbetade i operakören. Han var fortfarande ganska ung i förhållande till många av dem han arbetade med inom operan, i synnerhet dem som hade högre positioner än han själv. Norman var Lindegrens chef eftersom han vid den här tiden hade den högsta positionen inom hovkapellet. Frågan är om det var Lindegren som gick till Norman för att få hjälp eller om det var Norman som var intresserad av att ta upp en ny talang. Båda alternativen är möjliga men det som verkar mest troligt är det senare påståendet. Vi vet att Norman ville skapa ett bättre musik- och konsertliv med ny musik och nya kompositörer och han förespråkade ”sin tids radikala musik”.¹²⁹ Det är mycket mer sannolikt att det var Norma som initierade detta samarbete än att den blyge, tillbakadragne, då unge Lindegren skulle ha gått till den mycket mer framstående Norman. Att Norman intresserat sig för Lindegren kan ha haft många olika anledningar. Då Norman även undervisade vid konservatoriet är det mycket möjligt att han diskuterat den före detta (eller till och med medan han fortfarande var) student med sina kollegor som kan ha sett hans kompositioner. Han kan även ha intresserat sig för denna uppkommande kompositör när han bland annat kom i kontakt med Lindegrens musik inför utgivningen av hans första verk *Fuga uti fri stil*, eftersom Norman satt i Musikaliska konstföreningens styrelse.

Att ses som en lovande kompositör kunde leda till mer makt inom musiksamhället, det som gällde i denna position var att ta vara på den, ännu en gång en fråga om musikalisk opportunism och här även entreprenörskap då det kunde handla om en mer yrkesmässig karaktär. Att få en högre status kunde bidra till att man fick fler möjligheter att utveckla sin karriär. Ett exempel på detta är i allra högsta grad framförandet av Lindegrens kvintett. Om han inte hade nått upp till en viss status och på så sätt lyckats locka till sig tillräckligt mycket intresse av dem som hade högre status hade han förmodligen inte fått sin kvintett uppförd, åtminstone inte av så pass kunniga musiker som han lyckades få. Genom det faktum att han intresserat dessa högre stående män kunde han tillgodose sig av en viss mån av deras maktpositioner.

I detta kan man se en tydlig koppling till den makt som fanns och se att man kunde tillfälligtvis få del av någon annans position om man lyckades väcka intresse hos dem som hade mer strategiska positioner än en själv – en iakttagelse som är tillämplig

¹²⁹ Löndahl, ”Ludvig Norman”, s. 352.

även i andra fall. Detta handlar dock som sagt om en tillfälligt erhållen status som endast är tillgänglig under en viss begränsad tid och man går sedan tillbaka till en lägre status när ett sådant ”projekt” avslutats. Men efter detta betyder det inte att man står på exakt samma plats man gjorde innan utan det kan innebära att man antingen får en något högre status eller, om man misslyckas, får en lägre status. För Lindegren innebar dock detta en något mer fördelaktig samhällslig position.

3.3.2 Varför en kvintett istället för kvartett?

Att Lindegren valde att skriva en kvintett istället för en kvartett, vilken i stort sett annars använde sig av samma stilistiska och instrumentella konventioner, kan ha berott på att han såg det som en större utmaning men samtidigt som erbjudande av större frihet när det kom till instrumentationsmöjligheter mm. Kvintettgenren var under denna tid till skillnad från kvartetten ganska sällsynt, men tonsättare som Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Gade samt i Sverige Norman och A.F Lindblad använde den.¹³⁰ Wallner menar att man, som tonsättare vid denna tid i Stockholm, endast skulle kunna ha denna repertoarkännedom om man tillhörde Mazerska kvartettsällskapet¹³¹ eftersom, som han uttrycker det, offentliga kammarmusikaftnar var sällsynta.¹³² Wallner har på denna punkt fel i det att han säger att denna typ av konsert under denna tid skulle vara ovanlig då detta inte alls var fallet om man var något så när inblandad i musiklivet, vilket Lindegren var. Detta syns bland annat i samtida tidskrifter utlysningar av abonnemang på kammarmusiksoaréer, och det finns många exempel på kvartetter och andra typer av kammarmusikgrupper som gav subskriptionskonserter mm.¹³³ Lindegren var, om inte den mest framträdande, en del av det sällskapsliv som fanns i Stockholm vid den här tiden och även om han inte var med i Mazerska sällskapet (det är dock inte känt om han var eller inte, vilket även Wallner påpekar) så var han med största sannolikhet en del av detta liksom en del av det professionella musiklivet och kan på så sätt inte ha haft speciellt svårt att komma i kontakt med denna typ av musik. Man spelade ofta kvintetter inom Mazerska

¹³⁰ Bo Wallner, ”Johan Lindegren och hans stråkkvintett”, skivtext till LP Musica Sveciae MS 510 (Arte 7122), 1987, s. 3.

¹³¹ Mazerska kvartettsällskapet är ett musiksällskap i Stockholm som grundades i mitten av 1800-talet av Johan Mazer och som idag fortfarande är aktivt. Musiken har främst varit koncentrerad till stråkkvartett, men även trio, kvintetter och i vissa fall även större grupper har flitigt förekommit. I detta sällskap har sedan början professionella musiker verkat tillsammans med amatörer och sedan 1860-talet har även kvinnor deltagit.

¹³² Ibid.

¹³³ Exempelvis omtalas det i både Norlind och Trobäck, *Kungl. Musikaliska akademien*, Morales och Norlind, *Kungl. Hovkapellet*, Jonsson och Tegen, *Musiken i Sverige* etc.

sällskapet och det är inte osannolikt att man även gjorde det vid mer offentliga tillställningar. Det som blir en central fråga här är frågan om offentlighet och i vilken utsträckning man hade tillgång till denna, som Wallner menar – mer privata musiken. Eftersom Lindegren var, som tidigare nämnts, en del av det sällskapsliv och det professionella musiklivet kan det inte ha varit svårt för honom att komma i kontakt med denna musik även om han inte var en aktiv medlem i Mazerska sällskapet, om han bara så ville det. Det är här även viktigt att betänka att Lindegren hade vanan att själv studera in material som han var intresserad av vilket var ett mycket viktigt arbete för honom. Om han var intresserad av en viss typ av musik behövde han förmodligen bara få tag på noterna och gå igenom dem själv för att få en uppfattning om musiken. Wallner påpekar också att Lindegren kan ha kommit i kontakt med denna genre genom sina kontakter inom hovkapellet vilket är en viktig poäng men jag tror att han hänger upp sig lite för mycket på att Lindegren skulle ha varit tvungen att ha hört mycket kvintettmusik för att ha denna repertoarkännedom. Jag menar att det inte går att bortse från Lindegrens egen förmåga att ”läsa in” musik samt det faktum att han var en del av sin samtid och hade samma tillgång av musik som alla andra (om inte mer eftersom han även tillhörde den professionella sfären inom musiklivet).

Lindgren använde sig i denna kvintett av den vanligast förekommande kvintettbesättningen, nämligen dubblering av violan (det förekommer även i vissa verk dubblering av cello eller tillägg av kontrabas).¹³⁴ Han använder sig även av den mer eller mindre konventionella satsindelningen av fyra satser¹³⁵, även om den andra och tredje satsen förts ihop och spelas direkt efter varandra så att de bildar en enhet som ger en känsla av en tredelad satsstruktur. Denna hopdragning av andra och tredje satsen anser jag ger en mer svårtydd form, då det bidrar till att formen i satserna själva förlorar sin egen form och blir otydliga.

Wallner menar att denna kvintett är ett av den svenska romantikens längsta och mest komplexa kammarmusikverk och att Lindegrens tonspråk är originellt, men att det är svårt att ringa in vilka som kan ha varit hans förebilder.¹³⁶ Han menar också att han i vissa delar kan skymta Svendsen, Gade eller Schubert men att det i denna musik

¹³⁴ Cliff Eisen, ”String quintet”, *Grove music online* ed. L Macy <<http://www.grovemusic.com>> (besökt 2006-11-28).

¹³⁵ Ibid.

¹³⁶ Bo Wallner, ”Johan Lindegren och hans stråkkvintett”, s. 3.

finns något ovanligt för sin tid.¹³⁷ Han påpekar det faktum att det är skrivet av ”en ung tonsättare med höga ideal, inte minst kompositionstekniskt” och som ”satsar allt”.¹³⁸ Lindegrens förkärlek till kontrapunkten blandas med mer samtida romantiska tekniker vilket ger en sammansmältning av dessa två typer av musik. Denna blandning samt en koncentration på stark modulation kan kanske ha varit lite mycket för denna tids publik men trots att verket endast framfördes vid ett ytterst fåtal tillfällen kom det att överleva till nutiden.

3.3.3 Kvintetten hos Musikaliska konstföreningen

I Musikaliska konstföreningens styrelseprotokoll från 1877 nämns ett verk som sänts in med titeln *Stor Qvintet* vilket bedömts av dem vid årsmötet kontrakterade bedömare, Julius Rietz, Nils Gade och Albert Rubenson.¹³⁹ Detta verk är det enda som sänts in med detta namn och i föreningens arkiv kan man även finna manuskriptet till *Stor Qvintett för 2 violiner, 2 altviolin och cello* av Johan Lindegren. Det är känt att det skedde en bedömning av Lindegrens verk eftersom han i en intervju i DN 1906 påpekar detta och även det att det var just Gade, Rietz och Rubenson som gjorde bedömningen.¹⁴⁰ Detta innebär att man med största säkerhet kan säga att det är just Lindegrens kvintett som bedöms i dessa brev, trots att verket här är anonymt och att tonsättaren aldrig nämns.

Professor Julius Rietz var dirigent vid operan i Leipzig och sångakademien där, lärare i komposition vid konservatoriet samt direktor musices i Dresden.¹⁴¹ Nils Gade var en, vid den tiden mycket känd, dansk dirigent och kompositör. Albert Rubenson hade bland annat liksom Norman studerat i Leipzig samt även studerat komposition för Gade.¹⁴² Han var i Stockholm aktiv både inom hovkapellet och akademien samt var en flitig musikkritiker i tidskrifter som *Ny tidning för musik* och *Tidning för teater och musik*.¹⁴³ Publiceringen i Musikaliska konstföreningen gick från början till så att man skickade verk till föreningen i hopp om att de skulle ges ut men med tiden kom

¹³⁷ Ibid.

¹³⁸ Ibid.

¹³⁹ Styrelseprotokoll för musikaliska konstföreningen 1876: Musikaliska konstföreningens arkiv : Direktionens, sedermera styrelsens protokoll med bilagor : 1871-1880 : A1 vol. 2.

¹⁴⁰ ”En bortglömd musiker”, Dagens nyheter den 21 maj 1906.

¹⁴¹ Albert Mell och Matthias Wiegandt, ”Rietz, (August Wilhelm) Julius”, *Grove music online* ed L. Macy <<http://www.grovemusic.com>> (besökt 2006-11-24).

¹⁴² ”Rubenson, Albert”, *Svenskt biografiskt handlexikon II* (Stockholm 1906) s. 377.

<<http://www.runeberg.org>> (besökt 2006-11-24).

¹⁴³ ”Rubenson, Albert”, s. 377.

denna möjlighet att utlysas i form av en tävling, vilket var fallet då kvintetten skickades in. Till det första protokollet från 1877 ligger tre bilagor som utgörs av de brev Gade, Rietz och Rubenson skickade in till Musikaliska konstföreningen efter det att de gått igenom de verk som inkommit föregående höst. Det är här viktigt att kommentera att dessa verk var anonyma när de gick till bedömning. Även om det är möjligt att de som bedömde kunde ha känt igen vem det var som skrivit detta verk, vilket skulle kunna påverka bedömningen på ett positivt eller ett negativt sätt beroende på tonsättarens status, så detta var det i alla fall meningen att denna bedömning endast skulle vara ett betyg på kompositionen som så. I Lindegrens fall kan man tänka sig att det endast var Rubenson som möjligen kunde ha känt igen tonsättaren, genom studium av verket, då de verkade inom samma kretsar. Gade och Rietz hade förmodligen aldrig hört talas om Lindegren och således inte heller tidigare hört hans musik. Detta betyder att bedömningen förmodligen skedde som det var tänkt, det vill säga anonymt.

Gade, Rietz och Rubenson hade alla höga positioner inom musiksamhället, Rubenson i Stockholm och Gade och Rietz på ett internationellt plan. Dessa hade dock inte riktigt samma stilideal som Lindegren, vilket tydligt kan ses i de bedömningar som gavs. Här följer en redogörelse för Gades, Rietz' och Rubensons bedömningar av Lindegrens kvintett:

Nils Gade skriver i sitt brev till musikliska konstföreningen på detta sätt:

[...] Af de andre 3 Compositioner viser Qvintett for strygge instrumenter usaedvanlig Begovelse og en meget övet Hand, dog er det Hele for detalieret udført, og vil vistnok ved sin Lougde virrke troettende.¹⁴⁴

Gade kommenterar inte detta verk ingående men kvintetten är faktiskt det verk som kommenteras mest av dem som skickats till honom. Det han pekar på i detta fall är hur han kan urskilja en "osedvanlig och mycket övad hand" men att det hela är för detaljerat utfört och att det på så sätt kan ses som tröttsamt. Detta är en kommentar som återkommer i de övriga bedömningarna. Julius Rietz skriver:

Einheit in Mehrzahl
Quintett für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncell

¹⁴⁴ Brev från Nils Gade till musikliska konstföreningen skrivet i Köpenhamn den 28 juni 1876, bilaga till styrelseprotokoll 1877: Musikaliska konstföreningens arkiv: Direktionen, sedermera styrelsens protokoll med bilagor: 1871-1880 : A1 vol. 2.

Wenn die außerordentliche Geschichtlichkeit des Componisten hinsichtlich der Stimmenführung und der freien harmonischen Behandlung, überhaupt sein Können und Wissen, auf gleicher Stufe ständen mit seinem Sinn für formenschönheit und mit der klaren Darstellung seiner Gedanken, so würde sein Werk ein vorzügliches genannt zu werden verdienen. Diese absolute Anerkennung ist ihm aber zu versagen. Die Erfindung erhebt sich zwar über das Gewöhnliche und vieles einzelne Geistreiche in ihr ist anzuerkennen. Die weiten, schlotternden formen aber, die in den drei ersten Sätzen an Formlosigkeit grenzen, das unaufhörliche figurieren, welches fast nie zur Ruhe kommt, ebenso wie das ununterbrochene Modulieren, verderben den Genuss und lassen bedauern, dass der Componist dieser unerlässlichen Seite eines guten Kunstwerkes nicht die nöthige Aufmerksamkeit erzeugt hat. Dabei ist noch zu bemerken, dass der letzte Satz jedenfalls den andern an Werth nachsteht. Für die Ausführenden ist das Werk eine interessante, wenn auch kaum lohnende und sehr schwere Aufgabe. Ich glaube kaum, dass es festen Boden im Repertoire der Quartett – und Quintett Spieler finden wird.¹⁴⁵

Rietz uppmärksammar också kompositörens talang i stämföring och fri harmonisk behandling och överhuvudtaget hans kunnande och vetande men menar att det inte går hand i hand med ett sinne för formskönhet och klar framställning av tonsättarens tanke. Det är främst verkets form och behandlingen av tonsättarens idéer som kritiseras. Rietz menar att trots att det inom det motiviska arbetet finns enstaka tankar som är över det vanliga är det dåligt att glömma bort en så viktig del som formen. Han menar att formerna är för stora och ”sladdriga” så att de i sats 1-3 gränsar till formlöshet och han säger att den sista satsen är av ett mindre värde, det vill säga sämre. Även om han anser att verket kan vara intressant för dem som spelar så är det så pass svårt att det inte räknas. Han ser inte att detta verk skulle kunna ha någon plats inom kvartett- och kvintettrepertoiren.

Slutligen har vi Rubensons brev, vilket enligt Lindegren var det som gav den fällande domen. Rubenson skriver:

[...] No 5. Stor Quintett (stråkinstrumenter)

är ett arbete, på hvilket nedlagts särdeles mycken omsorg, jag vore frestad att säga: i ett afseende alltför mycken. Redan vid ett flygtigt genombläddrande öfveraskas man af att nästan öfverallt finna alla 5 stämmorna sysselsatta, på samma gång som, för det mesta, själfständiga: icke fyllnadsstämmor. Vid närmare påseende finner man ett outtröttligt användande af imitationer, omvändningar m.m.; men tyvärr, icke alltid så anbragta, att de göra den verkan och framstå så tydligt, som författaren antagligen önskar och

¹⁴⁵ Brev från Julius Rietz till Musikaliska konstföreningen skrivet i Dresden i januari 1876, bilaga till styrelsemötesprotokoll för Musikaliska konstföreningen 1877: Musikaliska konstföreningens arkiv: Direktionen, sedermera styrelsens protokoll med bilagor: 1871-1880 : A1 vol. 2.

föreställer sig. Den inre nödvändigheten för att detta ”arbete” kan jag inte finna, och tror icke att åhörandet af denna qvintett kan, i det hela taget, göra nöje, huru intressant den än är såsom ”arbete” och oaktade många särdeles vackra partier. På grund häraf kan jag icke ”bestämdt tillstyrka” arbetets inköp och tryckning, med mindre det skulle anses, att ett, någon liten revision tarfvande, men i det hela ganska förtjänstfullt tematiskt och kontrapunktiskt arbete såsom sådant, och utan hänsigt till huru det användts och placerats, berättigar till ett arbetes utgifvande af Föreningen.

Pag. 48, 6te – 7de takten, förekomma mellan 2dra violinen och v:cellen oktaver, i fråga om hvilka det, enligt mitt förmenande, ej hjälper, hvarken att det ena h faller till e medan det andra stiger till e, ej heller att understämmans h – e utgör det septimasteg, som genast karaktäriserar det samma såsom motivets entrée, - det är, i mitt tycke, oktaver af värsta slag. De i följande takt , mellan nyss nämnda stämmor, förekommande: c,d,e,d och e – d äro ej stort bättre* - ett och annat dylikt att förtiga. Den rena satsen bör aldrig åsidosättas för det kontrapunktiska arbetets skull.

*Att här, liksom i föregående takt, ej kan vara fråga om en stämmornas fördubbling, framgår af ställets imitatoriska beskaffenhet.¹⁴⁶

Det Rubenson kommenterar starkast är att alla stämmor hela tiden gör något och ingen fungerar som fyllnadsstämmor samt att alla kontrapunktiska tekniker (såsom imitation och inversion) inte alltid går fram. Kritiken om att tonsättarens tankar är tydliga är alltså återkommande hos flera av dessa bedömare. Trots att han ser det som ett intressant arbete kan han inte se ”den inre nödvändigheten” och heller inte att man med nöje kan lyssna på det.

3.3.4 Analys av verket

Här har jag valt att göra en analys av kvintetten grundad i de bedömningar som Gade, Rietz och Rubensons gav till Musikaliska konstföreningen. Syftet för denna analys är att få en översikt av de faktorer som gav upphov till kritiken och för att göra detta visas här exempel på ställen som uppvisar tecken på grunderna i kritiken.

Frågan är inte om de hade rätt eller fel – detta är inte så viktigt – det är mer viktigt att titta på vad de kritiserade för att se var denna kritik kom ifrån.

Huvudpunkterna i kritiken ligger i 1) ej tydlig gestaltning av tanken, 2) otydlighet i formbehandlingen 3) en allt för självständig karaktär i stämmorna – avsaknad av

¹⁴⁶ Brev från Albert Rubenson till Musikaliska konstföreningen skrivet i Stockholm den 14/6 1876, bilaga till styrelsemötesprotokoll för Musikaliska konstföreningen 1877: Musikaliska konstföreningens arkiv: Direktionen, sedermera styrelsens protokoll med bilagor: 1871-1880 : A1 vol. 2.

mellanstämmor, 4) otydlighet i tanken kring motivbehandling och 5) för mycket modulation, imitationer med mera. Det förekommer dock inte endast negativ kritik utan innehåller även viss positiv kritik som exempelvis ”god stämföring och fri harmonisk behandling” och ”vissa särskilt vackra partier”.

Den främsta kritiken, vilken återkommer starkt hos Rietz och Rubenson, är som sagt var om brister i behandlingen av tonsättarens tanke bakom verket. Detta handlar både om verket i stort och om den inomsatsliga motivbehandlingen. Problemet, och det man reagerar på i verket är att det förekommer väldigt många olika idéer och det är inte alltid klart varför de finns där. Många av idéerna är inte heller fullt genomförda utan bryts av för att ge plats åt nya idéer. De många idéerna är också något som stör verkets och de olika satsernas form och de kan ibland bli mycket otydliga, vilket Rietz påpekar.

Kvintetten består av fyra satser men får en tredelad form i och med att den andra och den tredje satsen spelas i följd. Denna hopslagning av andra och tredje satsen leder till att mittendelen blir mycket lång och får en speltid på ca 17 minuter medan de två yttersatserna är mycket kortare. Man kan inte säga att verket är formlöst och det gör heller inte Rietz, det han menar är att formen är otydlig. För att visa detta kommer här en genomgång av de olika satsernas form, varifrån man sedan kan se hur var kritiken har sin grund.

Den första satsen, *allegro non troppo*, är skriven i sonatform och är den sats med tydligast form. Expositionen varar från takt 1-70, genomföringen börjar i takt 71 och varar till takt 133 varpå återtagningen börjar i takt 134. Huvudtemat är fyra takter långt och kan delas upp i två delar och håller sig inom F-dur, vilken är satsens grundtonart, vilket följs av ett kort sextondelsmotiv som sedan återkommer på flera ställen.



Det är dessa fem takter som bildar grunden för det motiviska arbetet som följer fram till takt 35. I takt 35 kommer en övergång med nytt motiviskt material, till presentationen av sidotemat i C-dur (dominanten) i takt 40.



I sidotematets avsnitt blir imitation allt mer centralt då det första motivet i sidotemat flyttas mellan stämmorna. I takt 60 börjar en coda vilken leder till en omtagning av expositionen. I denna coda blandas korta ibland inverterade motiv från huvudtemat.



Genomföringen blandar korta motiv från huvud- och sidotemat men ger dem en helt ny karaktär genom att ge genomföringen en ny satsstruktur. Återtagningen kommer i takt 134, är tillbaka i F-dur och innehåller huvud- och sidotema samt motiviskt material från de övriga delarna. Detta är inte något annorlunda utan följer således en normal sonatform med ganska tydliga formdelar.

Sats två och tre spelas och benämns under en del – *romans* – men fungerar dock tillsammans som två olika delar och det går därför inte att se någon konventionell formbyggnad i dem som enhet. Det är först när man tar satserna var och en för sig som man kan se en form. Sats 2 – *andantino poco allegretto* – har en tredelad ”A-B-A’”-form där första A-delen går i d-moll, B-delen går i D-dur och A’-delen går i d-moll. Inte heller detta är någon speciellt ovanlig form.



Formen i den tredje satsen är den mest överblickbara eftersom den innehåller flera viktiga teman, där varje tema och utvecklingen av detta verkar utgöra en egen del.

Flera av de teman som används i denna sats känns mycket nära Bach och speciellt det femte temat känns som ett "citat" av Bach.

Tema 1 sats 3 (takt 1-6 violin 1)

Notex. 5a 

Tema 2 sats 3 (takt 12-16 violin 1)

Notex. 5b 

Tema 3 sats 3 (takt 21-24 viola 1)

Notex. 5c 

Tema 4 sats 3 (takt 38-41 violin 1)

Notex. 5d 

Tema 5 sats 3 (takt 38-42 viola två och cello)

Notex. 5e 

Den slutar och börjar dock med samma tema och hela denna sats slutar i Bb - subdominanten.

Sats fyra har också en sonatformsliknande struktur men den är inte alls lika tydlig som den första satsens. Huvudtemat kommer i F-dur medan sidotemat först presenteras i Eb-dur vilket sedan modulerar till C-dur. I genomföringen är man sedan tillbaka i F-dur men denna fortsätter att modulera och går via f-moll, G-dur, A-dur, och slutligen tillbaka till F-dur innan återtagningen. Återtagningen går dock i A-dur vilket sedan går tillbaka till F-dur, i vilket denna sats och därmed hela verket slutar i. Det mesta motiviska materialet i denna sats verkar kretsa kring huvudtemat och byggs även därpå.

Huvudtema sats 4 (takt 1-2 violin 1)

Notex. 6 

Satserna i detta verk har organiserade former, åtminstone sats ett och två men även om man kan se formerna efter noggrann genomläsning och -lyssning är detta inte

tillräckligt. Kritiken av de två sista satserna är inte svår att instämma i eftersom det i princip inte går att se någon tanke bakom dess formuppbyggnad. Det är lite annorlunda när det kommer till sats ett och två eftersom man kan se och till viss del höra formuppdelningen om man tittar och lyssnar noga. Frågan är på vilket sätt dessa satser skiljer sig från hur man tyckte att det borde vara. Denna fråga om hur det ”borde vara” skiljer sig naturligtvis mellan olika kritiker och tonsättare och bygger på deras stilideal, men dem hos Lindegren och Rietz förenades uppenbarligen inte.

Rietz kritiserar formindelningen och den största anledningen till att formen inte kommer fram så tydligt tycks vara den stora mängd idéer som detta verk innehåller. Allt motiviskt material och den inomsatsliga strukturen, stämföring, instrumentation etc. har alla egna idéer som inte alltid formas till en klar enhet. Speciellt sats tre och fyra har stora problem med detta, även om de fungerar mycket olika i det att sats tre innehåller väldigt många olika teman medan sats fyra främst verkar bygga på ett tema. Detta kritiserar Rubenson som menar att verket innehåller allt för mycket imitationer och inversioner som inte alltid blir så tydliga som tonsättaren kanske vill. Just detta går mycket snabbt att fastställa då många partier grundas helt och hållet i det imitatoriska arbetet som motiven genomgår. Det är främst inom sats två och tre som detta blir mest anmärkningsvärt.

Rubenson tar upp instrumentationen och satsstrukturen och kritiserar behandlingen av dessa. De olika stämmorna i kvintetten har genomgående en ganska självständig karaktär och alla har i princip något att göra hela tiden. Detta finner man enklast exempel på i romansen men detta är även genomgående för alla satser. Det Rietz vill komma till, anser jag, är inte att han vill få bort den polyfona och kontrapunktiska karaktären och ersätta den med en homofon ackordisk struktur utan endast lätta upp satsen genom att inte ha så mycket aktivitet hela tiden. Kritiken går även ut på att det inte går att finna något syfte i detta överanvändande av stämmorna.

Beträffande kritiken om den starka moduleringen som Rietz uttrycker beror detta helt och hållet på bedömarens egna stilideal och vad denne anser vara lagom mycket modulation. I detta fall kan man sluta sig till att Lindegrens och Rietz ideal angående detta inte är detsamma. Det enklaste sättet att kommentera detta är att konstatera att det förekommer mycket modulering, vilket ibland kan verka lite för mycket, i alla fall då den inte alltid är motiverad. Men detta kan även ses som lite influerat av Wagners sätt att tänka där modulationen har en mycket viktig del.

Till den positiva kritiken säger både Rietz och Rubenson att det finns några särskilt vackra partier samt att tonsättaren är mycket bra på stämföring. Som exempel på detta kan man titta på tredje satsens andra tema, vilket jag finner är det bästa exempel på detta.¹⁴⁷

Tema två sats 3 (takt 12-15)



Vid en genomlysning av verket kan man lätt förstå den huvudsakliga kritiken – att det är helt enkelt för mycket. Detta kan konstateras även genom våra moderna öron trots det att vi är mer bekanta med musik av exempelvis Wagner, Brahms och Liszt.

En möjlig förklaring till denna överarbetning kan vara att Lindegren i detta verk ville få chans att visa upp allt han kunde. En del avsnitt skulle mycket väl kunna vara övningar i exempelvis kontrapunkt som han gjort som student och som han sedan tyckt så mycket om att han valt att lägga in dem i kvintetten. Detta kan även vara en orsak till intrycket att verket på flera ställen består av skilda idéer som helt enkelt bara satts ihop. Trots allt detta vill jag även konstatera att när man lyssnat på detta verk ett antal gånger börjar man få en allt större känsla för det och upptäcker hela tiden nya saker som man tidigare inte hört.

¹⁴⁷ Följande notexempel är en reduktion av den omtalade delen.

3.3.5 Lindegrens svar på bedömningen

En annan mycket intressant sak med detta material är att Lindegren själv kommenterat dessa bedömningar. Inför den ”stora svenska musikfesten” 1906 fick Lindegren i en intervju i DN frågan om även stråkkvintetten skulle ges ut:

- [...] trycktes den [kvintetten] då inte?
- Hvem skulle man få till förläggare? Ni vet ju att här i Sverige ha vi inga sådana, och försöket att i likhet med kanonsonaten få den in i Konstföreningens publikation misslyckades. De som skulle afgöra saken voro prof. Rietz i Dresten, Niels Gade i Köpenhamn, och Rubenson här i Stockholm. Båda de första yttrade sig högst fördelaktigt om den, äfven om en del anmärkningar gjordes, med det var framför allt genom Rubensons inflytande som tryckningen af den gick om intet. De anmärkningar som gjordes af de båda utlänningarna voro förresten bara smickrande – tyckte jag – då de opponerade sig mot de allt för starka modulationerna i verket.¹⁴⁸

Denna kommentar är skriven 38 år efter det att kvintetten först skrevs och 30 år efter det att dessa recensioner skrevs. Till detta bör även tilläggas att uttalandet i DN skedde inför ett framförande av verket. Lindegren påpekar att Gade och Rietz uttalade sig fördelaktigt om denna, även om de gjorde anmärkningar. Den han anser som mest ansvarig för att verket inte gavs ut är Rubenson. Det är lätt att förstå varför han anser att det var främst Rubensons bedömning som påverkade mest eftersom det är denna som går mest rakt på sak. Rubensons bedömning går ut på att han anser att tonsättaren använder en överflödig stämföring och användning av kontrapunktiska tekniker och att det inte går att se syftet i detta. Även Rietz uttrycker sig mycket tydligt om vad han tycker om verket och även om han framställer sin kritik på ett mer artigt sätt kan man inte direkt se att Rietz skulle ha tyckt att verket var bättre än vad Rubenson tyckte. Det kan naturligtvis vara så att Lindegren inte kunde tyska lika bra som svenska och helt enkelt inte förstod vad som sades i brevet, men eftersom uttalandet är gjort i den situation det är finns även andra möjligheter. Eftersom Lindegrens kvintett precis skulle framföras kunde han inte tala allt för mycket om den kritik det fått, detta skulle då ha minskat intresset för det. Att kommentera kritiken på det sätt Lindegren gör, resultera i att den inte känns lika hård och förtroendet för verket försvinner på så sätt inte. Detta är ett tydligt bevis på att Lindegren vuxit i rollen som musikalisk entreprenör och opportunist och att han vid denna tid hade mer förståelse för hur han

¹⁴⁸ ”En bortglömd musiker”, *Dagens nyheter* den 21 maj 1906.

skulle hantera kritiken. Om Lindegren förstod kritiken och tog den till sig skall vara osagt men även möjligheten för att han tagit den åt sig fanns.

Hur Rietz och Rubensons kritik påverkade Lindegrens ställning inom det sena 1870-talets musiksamhälle är lite svårare att se men det kan ha lett till en stämpel som kan ha varit svår att få bort. Hans musik kan genom denna ha kommit att förknippades med att vara krånglig, uttröttande och svårspelad. Detta måste ha varit svårt för honom då han ville fortsätta inom tonsättarrollen, men det skulle bli svårare att bli publicerad. Musikaliska konstföreningen var en viktig plattform för tonsättare under denna tid och var för många den enda chansen att få verk utgivna om man inte skrev arrangemang eller bearbetningar för sång och piano av större verk eller komponerade lättspelade kammarmusikaliska stycken för ett mer amatörmässigt framförande. Utgivningen handlade inte mest om att få betalt för de verk man lyckades ge ut utan var en minst lika viktig faktor för att bibehålla eller nå högre positioner i samhället. Detta handlar än en gång om entrepresörsskap och opportunism och möjlighet att marknadsföra sig själv.

Det går att dra en parallell mellan denna kritik och hans senare musikproduktion och det syns en förenkling i hans tonspråk och att han börjar skriva enklare musik. I detta fall handlar det främst om musik som gavs ut i *Necken*, och denna utgivningsplattform kan även ha bidragit till förenklingen av kompositionsstilen då det i och med tidskriftens syfte krävde ett mer populärmusikalisk/amatörmusikervänligt uttryck.

Kapitel 4 – Lindegren som kritiker av musiksamhället

I detta kapitel undersöks hur Lindegren kom att bli en stor kritiker av utbildningssituationen och det samtida musiksamhället i stort. Vad var det som gjorde att han fick denna nya syn på musiksamhället och hur tog det sig uttryck?

4.1 Vikariatet vid akademien och striden med Dente

1876 kom att markera början av en avgörande skiljelinje i Lindegrens verksamhet, det var ett stort år för Lindegren i att han fick ett vikariat för sin före detta lärare i musikteori och kontrapunkt vid konservatoriet. Det var även samma år han valde att skicka in sin kvintett till Musikaliska konstföreningen. Att han fick detta vikariat innebar att han blivit erkänd såsom teoretiker och lärare, vilket måste ha varit ett mycket stort framsteg för honom personligen. Det innebar dessutom en förbättrad ekonomisk situation och en stor yrkesmässig utmaning. Men det viktigaste var att detta betydde att han lyckats slå sig in i musiksamhället och hade en tämligen viktig plats, vilken innebar en helt ny position (eller makt) för honom. Detta kom dock att bli mycket kortvarigt.

4.1.1 Förlorande av tjänsten vid musikkonservatoriet

Medan Lindegren vikarierade vid konservatoriet kom Joseph Dente, som då var hovkapellmästare, till honom och bad om att få privatundervisning i kontrapunkt. Lindegren tog sig an honom som elev ”mot sänkt lektionspris” i löfte om Dentes rekommendation till tjänsten vid konservatoriet när den skulle utlysas som fast tjänst,¹⁴⁹ det vill säga den plats han redan vikarierade på och som då snart skulle tillsättas. Det hade inte varit lätt för Lindegren att säga ifrån till Dente om han inte ville ha honom som elev, då denne var Lindegrens förman vid operan.¹⁵⁰ När Dente gått färdigt kursen för Lindegren bröt han sitt löfte och sökte istället själv tjänsten, och fick den.

I en intervju i Dagens nyheter den 21 maj 1906, inför stora svenska musikfesten talar även Lindegren om sin inställning till både Dente och den dåvarande situationen vid musikkonservatoriet. Om Dente säger han:

¹⁴⁹ Aron Hallenberg, ”Johan Lindegren : några minnesblad ur han liv”

¹⁵⁰ ”En bortglömd musiker”, *Dagens nyheter* den 21 maj 1906.

[...] Dente gick en tid här för mig, och det var ju lätt för honom, som min förman, att bara säga till att han ville ha lektioner. Därunder förespeglade han mig att jag möjligen skulle bli efterträdare till Herman Berens i kontrapunkt, men den som knep sig platsen, det var Dente själv det. Och att han lärt sig något af mig det ville han sedan aldrig erkänna. Så han är inte min elev.¹⁵¹

Detta visar hans ogillande av Dente med egna ord, främst med det föraktfulla slutet i och med att han inte såg Dente som sin elev eftersom denne gjort honom så stor orätt. Detta ogillande delas även till viss del av Lindegrens senare elever, och däribland främst Alfvén som i flera av sina texter om Lindegren lägger stark tyngd på denna händelse i Lindegrens liv.

Att Dente valdes istället för Lindegren kan vara ett tydligt tecken på hur man med högre position inom musiksamhället kunde lyckas få många fler fördelar och genom dessa få bättre maktpositioner.

Dente var kanske under denna tid inte mest känd som tonsättare men hade skrivit en del bland annat en operett. Han var redan invald i musikaliska akademien sedan 1870, för övrigt samma år som Conrad Nordqvist.¹⁵² Han hade på så vis redan ett försprång i det att han var ledamot i akademien och fick därmed ett högre erkännande än Lindegren. Dente hade anställts vid hovkapellet redan 1864 och fick då positionen som ”orkesteranförare”, som delades med Hermann Berens.¹⁵³ Han måste alltså främst ha varit erkänd som musiker eftersom han lyckats få en så bra tjänst inom kapellet och han kom även att stiga i grad där. 1873 anställdes han som underkapellmästare och 1866 hade han fått sin operett ”I Marocko” framförd på operan.¹⁵⁴ På detta sätt hade han även på sätt och vis större erfarenhet än Lindegren, men detta betyder dock inte att han egentligen var kunnigare än Lindegren.

Dente hade större arbetslivserfarenhet inom tonsättar- och musikeryrket, han hade högre ställning inom operan och han var invald i akademien. Även om Lindegren hade fått en del musik utgiven hade hans största verk – kvintetten – aldrig uppförts offentligt, han var inte invald i akademien och han arbetade bara inom operakören. Att Lindegren blev åsidosatt till förmån för Dente var alltså egentligen inte något underligt. Det som var så speciellt med detta, och som Lindegren själv ansåg som något hemskt, var dock det att han blev lurad av Dente. Om Dente hade lagt in ett gott

¹⁵¹ ”En bortglömd musiker”, *Dagens nyheter* den 21 maj 1906.

¹⁵² Morales och Norlind, *Kungliga musikaliska akademien*, s. 216.

¹⁵³ Norlind och Trobäck, *Hovkapellets historia*, s. 194.

¹⁵⁴ Ibid s 194 och 197.

ord för Lindegren hade han haft mycket större chans att få denna tjänst men med Dente som konkurrent hade han ingen chans – även om Lindegren kanske var (eller åtminstone tyckte att han var) en bättre teoretiker och lärare.

Lindgren hade genom sin kunskap makt, vilken skulle kunna ha utnyttjas till att få tjänsten. Dente hade dock genom arbetet en bättre position än Lindegren. Detta var en svår situation, även om Lindegren inte blivit lovad att få ett gott ord hade han inte kunnat neka Dente lektionerna eftersom denne var hans chef och han vågade inte säga emot eftersom han var tvungen att behålla sitt jobb.

4.1.2 Domen över det svenska musiklivet

I och med att Dente fick tjänsten gick Lindegren miste om väldigt mycket, inte bara en möjlighet till arbete och bättre ekonomisk situation, utan även chansen att ta ett steg upp till en högre social position och därmed mer makt. Detta gjorde honom mycket bitter och han fick en nästintill fientlig inställning till akademien och framförallt kompositionsutbildningen. Denna inställning skiner igenom i mycket av hans senare skriftställer. En artikel som visar detta tydligt är, som tidigare nämnts, ”Om villkoren för blomstringen af vår nationella tonkonst”¹⁵⁵ i vilken han uttrycker en stark misstro till den utbildningen som var tillgänglig då. Det han syftar till när han säger ”vår nationella tonkonst” är:

”en genom de stora tonformerna, i klassisk eller klassisk-romantisk stil, representerad *universel tonkonst*, med eller utan nationel färgnyans, upspirad inom våra egna landamärena”.¹⁵⁶

För att denna tonkonst skall kunna blomstra menar Lindegren att det måste finnas ”sol och värme”, detta utgörs av en inre och en yttre värmekälla där den yttre består i uppmuntran och understöd av de allmänna lärosätenas inrättade och förseende med lärarkraft av framstående rang och en ”brinnande nit” och den inre bestående av den medvetna kallelsen.¹⁵⁷ Han menar att det mellan dessa villkor kan iakttas samma förhållanden som mellan ett medel och ett ändamål.¹⁵⁸ Med detta resonemang vill Lindegren visa att kompositionsstudiet är en förutsättning för blomstringen av den nationella tonkonsten. Med detta som grund för sin vidare argumentering går han in på de faktorer som måste undanröjas för att en utveckling skall kunna vara möjlig.

¹⁵⁵ *Necken* nr 1,2 och 4 1880.

¹⁵⁶ Orfeus, ”Om villkoren för blomstringen af vår nationella tonkonst”, *Necken* nr 1 1880.

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ *Ibid.*

Dessa faktorer består i 1) ”avsmak hos åtskilliga för all strävan till” att bereda tillfälle för den begåvade yngre musikaliska generationen att utbilda sig i teoretisk praktisk tonsättningskonst och att ”fri- och verkliggöra de oändligt rika anlag och krafter som finns hos den yngre musikaliska generationen”, samt 2) okunnighetens tillvaro vilken bevisas i många svenska arbeten i koral- och kvartettväg (vilka han anser erbjuder en ytterst bedrövlig anblick), den ytterst ringa produktionen, många orgelspelares improvisationer, modernitetens nit, glömska av de stora mästarnas verk och föredömen, musikförläggares ängsliga tysta grundsats: *non quomodo sed quo*¹⁵⁹ och av den lättvindighet med vilken mogen erfarenhets anspråk ibland avfärdas etc.¹⁶⁰ Detta är en ren kritik mot den tidens komposition och kompositionsutbildning, och ger en bra inblick i hur Lindegren såg på situationen vid utbildningsanstalterna under denna tid. Den första faktorn han tar upp handlar om att inte tillräckligt mycket intresse visas för de unga musikerna och tonsättarna som finns i samhället. Den andra faktorn han tar upp visar mycket tydligt kärnpunkterna i hans kritik över sin samtid. Man kan även i detta se en bitterhet i kommentaren om musikförläggarnas inställning till vilken musik som ges ut, vilket kan grunda sig i det att han inte får sin musik utgiven i den utsträckning han vill. På slutet av detta avsnitt kommenterar han dock en positiv omständighet, vilken han även menar är helt karaktäriserande för musiklivet, nämligen fördelen att:

”de musikindivider i vårt samhälle, hvilka i besittning af tonsättningskonstens hemligheter samt erfoderlig talang, men som af omsorger för livsuppehållet nekats att deraf dra fördel: att sådana, säga vi, förunnas en och annan liten extra förtjänst, genom att som elever i musikkomposition få emottaga en eller annan, saken varmt hängifven adept, och detta utan allt fästadt afseende å de ringa, humila yttre villkor, hvarunder dessa herrar nödfallsprofessorer vanligen hemfallit; ty de må vara trumslagare eller korister, så är fördelen lika ögonskenligt: en inkomst för hvilken de vanligen ej kunna taxeras.”¹⁶¹

Denna kommentar måste vara synnerligen riktad mot hans egen situation då man kan se mycket likheter med de exempel han tar upp. Även om han fick en del musik publicerad var det förmodligen inte i den utsträckning han ville och kunde således inte dra tillräckligt stor nytta av sin egen ”besittning af tonsättningskonstens hemligheter samt erfoderlig talang”, men kunde genom sina elever passera denna kunskap vidare

¹⁵⁹ ”*Non quomodo sed quo*” = ”inte hur utan vem”.

¹⁶⁰ Orfeus, ”Om villkoren för blomstringen af vår nationella tonkonst”, *Necken* nr 2 1880.

¹⁶¹ Ibid.

och på så sätt få utöva sin konst genom dessa elever samtidigt som det gav ett nödvändigt ekonomiskt tillskott.

Lindegren fortsätter sin artikelserie med ytterligare kritik mot samtidens musikutbildning samt uppmaningar om hur man kan göra situationen bättre. Han inleder sitt sista inlägg med frågan ”Skall nästa generation komma att uppvisa någon svensk tonsättare? Han menar att svaret till denna fråga främst bör ges av dem i den samtida generationen som ”kunna smickra sig med att vara ansedde som främste ledare och styrpinnar inom vårt musiksamhälle”.¹⁶² Han ser de ledande männen inom musiksamhället som ansvariga för den senare generationens musikutveckling och menar att det är allas ”en kär pligt, den att befordra det sköna äfvenledes för våra efterkommande”.¹⁶³ Frågan som kvarstår blir då hur detta skall gå till. Han ser ”det sköna” (innefattande tonkonsten) som en manifestation av kraften hos den skapande folkanden och att denna ter sig i ”alstring och nydaning” inte bara i utförande av reda färdigskrivna kompositioner och säger att alla vill ha något nytt.¹⁶⁴

Han svarar på frågan han själv ställt om hur man bäst skall gå tillväga för att befordra tonkonsten till efterkommande generationer. Detta görs bäst:

Genom att icke anse verldsprocessen afslutad i och genom det skedda frambringandet av våra egna värda existenser;

genom [...] *återupphöjandet* af den melodiska principen, såsom varande tonkonstens sanna idé [...], samt dess läggande till grund för all undervisning i tonsättningskonsten;

genom bortsofrande af det myckna hantverksmässigt ackordliga, som[...] gör den moderna s. k. musikteorien i hög grad otillförlitlig och vilseledande: gör endast alltför mången nyare komposition till ett surrande och larmande oting, eller ett slags hyende under dess författares välbehållna egoism; genom att ej *alldeles* utestänga kompositionsstudiet ifrån konservatorium;

genom att tvärtom söka lyfta detta ämne ur dess iråkade djupa förfall, samt sålunda gå hela landets välberättigande önskan och fordran till mötes;

genom att städse, så vidt det möjligtvis kan stå i vår förmåga, föregå de unga med godt exempel i allvarlig och fördomsfri forskning, grundliga förarbeten, i myrlig flit och idoghet, i konstnärliga intentioner, i ett ledigt och smakfullt handhafvande af samtliga konstmedlen, i fosterladskärlek och folklighet, i ett upplyst och afundsfritt väsen, med förmåga att [...], kunna fördrå möjliga kantigheter och ”omöjliga” trindheter hos åtskilliga resp. musikvurmar;

¹⁶² Orfeus, ”Om villkoren för blomstringen af vår nationella tonkonst”, *Necken* nr 4 1880.

¹⁶³ Ibid.

¹⁶⁴ Ibid.

i att alltid syfta till det högsta, väl vetande det häri inneslutes, liksom komprimeradt, allt hvad konsten har att erbjuda upplyftande, muntrande, försonande, uppiggande, religion, humor, sedlig kraft, glädligt skämt;

genom att ej förmedelst underlåtenhet i alla dessa ting tvinga de unga adepterna till kostsamma emigrantsresor till Berlin och kontinenten, der de på brist på den stora musikmarknaden i brist på moget omdömen och, vi hade så när sagt, föräldravård, falla till föga, omhvärfde af dessa allehanda lärdomsväder, som blåsa öfer förthy stundom så etisk som estetiskt slipperig osäker mark.¹⁶⁵

Detta är ett påbud om vad det är man bör göra, men ger även en bild av det Lindegren tycker saknas i sin samtid. Samtidigt som det är en positiv uppmaning till musiksamhället visar det vad som egentligen är fel med det – om allt detta redan hade funnits hade han inte behövt ta upp det. Det mesta i denna kritik ligger i en negativ syn på den utbildning som finns att tillgå som det såg ut vid den tiden, vilket även är den huvudpoäng han verkar vilja komma till med denna text. För att musiken skall kunna utvecklas och det skall kunna utvecklas nya kompositörer måste drastiska åtgärder ske i utbildningssituationen.

Den sista delen i den sista artikeln i artikelserien behandlar mer direkt utbildningssituationen där han vill beröra punkterna: 1) lärosystemet i tonsättning och 2) lärarens kvalifikation. På den första punkten säger Lindegren att han ”lifligt afsky” de trångbröstade lärometoderna i allmänhet och den musikteoretiska i synnerhet.

Om situationen vid konservatoriet och hans åsikter om utbildningen säger han även i DN artikeln från 21 maj 1906 :

[...] jag tycker att man alldeles kommit på afvägar här vid vår officiella musikinstitution i studiet af harmoni och kontrapunkt. Man studerar först det ena och sedan det andra, utan att förena dem. Det blir en dualism, som gör att eleven ej blir frigjord när han kommer på egen hand och skall skapa, och det duger ej. Dessa två ting harmonilära och kontrapunkt, skola drifvas samtidigt och, efter min öfvertygelse, på en modern klassisk ståndpunkt med Bach som mönster.¹⁶⁶

Detta tyder på att han fortsatte att ha denna inställning till utbildningssituationen hela sitt liv. Denna inställning kan dock inte ha hjälpt honom att nå någon högre position inom konservatoriet. Genom att kritisera sina samtida kollegor på detta sätt valde han

¹⁶⁵ Orfeus, ”Om villkoren för blomstringen af vår nationella tonkonst”, *Necken* nr 4 1880.

¹⁶⁶ ”En bortglömd musiker”, *Dagens nyheter* den 21 maj 1906.

en väg som gjorde att han inte kunde återvända till akademien och konservatoriet som lärare.

Kapitel 5 – Lindegrens slutliga verksamhet

Detta representerar den sista delen i fallstudien och tar upp Lindegrens slutliga verksamhet, det vill säga de fasta tjänster han slutligen fick samt den verksamhet han ägnade sig åt parallellt med dessa de sista 25 åren av sitt liv. Här tas hans verksamhet som skribent inom facktidsskrifter upp, hans verksamhet som kyrkomusiker samt en av de viktigaste aspekterna av hans liv – rollen som lärare. I detta avsnitt kommer även Lindegrens stråkkvintett och receptionen av den att diskuteras utifrån de reaktioner den fick vid framförandet 1906.

5.1 Lindegren som en del av musiksamhället 1880-1906

Från och med 1880-talet kan man se en tydlig förändring i Lindegrens sociala status, vilket kommer som följd av hur hans maktposition förändras. Denna tid präglas först av en nedåtgång i den för musiksamhället inomliggande maktstrukturen. Denna nedgång börjar då han inte väljs till ordinarie kompositions lärare vid konservatoriet, vilket påverkar hans position på ett negativt sätt. Förutom att han mister den mån av inflytande som denna tjänst erbjöd, var det även för honom ett nederlag på ett mer personligt plan och efter detta följde en tid av djup bitterhet som även den bidrog till att han inte lyckades återhämta sig.

Vid slutet av 1870-talet hände även en annan sak som kom att sätta spår i hans senare produktion och arbetssituation, nämligen att han misslyckades att få sitt dittills största verk – stråkkvintetten – antagen för utgivning av Musikaliska konstföreningen. Detta ger en indikation i hur han mottogs som kompositör och ger på så sätt en bild av hans position inom den delen av musiksamhället. Han hade på 1860-talet setts som en begåvad ung kompositör som hade möjlighet att bli stor. Han visste förmodligen även om detta själv, så man kan fråga sig om detta är orsaken till att han skrev på det sätt han gjorde senare. Han kan ha försökt stå upp till de förväntningar han ansåg att andra (och även han själv) hade på honom.

Efter det dåliga resultatet av insändningen av kvintetten samt förlorandet av tjänsten vid konservatoriet går det att urskilja en ny inställning till hans egen produktion och musiksamhället i stort. Detta leder till att han inte når någon högre position som tonsättare och han blir tvungen att välja en annan yrkesbana. Han går

härmed tillbaka till sina tankar om att bli kyrkomusiker och lämnar på så sätt tankarna om att bli något större inom tonsättaryrket. Detta syns även i hans senare musikproduktion då han går mot att skriva enklare kammarmusik och kyrkomusik.

5.1.1 Familj och ökande behov av pengar

Den 10:e november 1880 gifte sig Lindegren med den 4 år äldre Josefina Grönberg och för att försörja sin familj var han tvungen att söka ytterligare arbete. Detta gjorde att han till skillnad från förut inte på samma sätt kunde koncentrera sig på komponerandet och inte heller leva på det sätt han tidigare gjort. Även om hans musikproduktion under denna period inte minskades speciellt mycket under denna period kan man se en tydlig förändring i fokus inom hans kompositionsarbete. Tanken om att bli en stor tonsättare får ta ett steg åt sidan medan han under denna tid odlar några av sina andra talanger. Musiken under denna tid präglas av enklare piano- och sångstycken men hans intresse för koraler och körsatser börjar även blomma upp.

1880-talet kom att bli en viktig tid för Lindegren då denna präglas främst av hans arbete inom skriftstället där han verkar aktivt som skribent och kritiker av musiken, musikutbildningen och musiksamhället samt som förespråkare för en förnyelse av kyrkosången.

Trots att Lindegren inte hade lika stor möjlighet att lägga tid på musikkomposition är ändå denna period den då han ger ut mest musik. Den musik han ger ut är dock mest i form av mindre salongsstycken och inte några större verk. Möjligheten till att få sin musik utgiven kommer även den av hans starka aktivitet inom pressen och den dåvarande traditionen att ge ut musik i facktidskrifter. På detta sätt får han möjlighet att ge ut sin musik.

5.2 Lindegren som kritiker och skribent

Det var främst under 1880-talet som den periodiska musikpressen tog ordentlig fart. Det var från och med detta årtionde som denna typ av tidskrifter fick ett tydligt fäste och även om var och en av tidskrifterna inte levde allt för länge som var traditionen här för att stanna. Det hade inte varit helt tomt på musiktidskrifter under tiden innan 1880-talet utan det fanns sporadiska försök till detta under hela 1800-talet.

5.2.1 Lindegrens tidskrifter



Necken, som efter två år bytte namn till *Svensk musiktidning*, var den första musiktidskrift som blev mer långlivad då denna gavs ut mellan 1880 och 1913. Bakom denna tidskrift stod musikdirektör Alf Lundgren, som verkade som redaktör och Johan Lindegren som var tidskriftens främsta skribent. I det första numret av denna tidskrift beskrivs dess syfte:

[...] Tidningens uppgift skall för öfrigt blifva att meddela sina läsare allt af större vikt som tilldrager sig inom musikverlden, såväl här som i utlandet; populära uppsatser i *musikens teori, dess estetik och historia*; porträtter af in- och utländske konstnärer jemte skildringar ur deras lif och verksamhet; i hvarje nummer minst 1, företrädesvis lätt musikstycke för piano eller piano och sång, äfvensom sångkvartetter; – anekdoter, musikaliskt humoristiska skisser; m. m.

*Necken vill söka sig väg till hvarje musikaliskt hem, till hvarje tonkonstens idkare och vän.*¹⁶⁷

Syftet med denna tidning är alltså främst att inom hemmen göra folk mer medvetna och intresserade för musik. Man vill inte bara göra folk intresserade av det praktiska framförandet eller lyssnandet utan även om de mer historiska, estetiska och filosofiska sidorna av musiken samt om dem som skapar den.

I Lindegrens artiklar finner man både hans estetiska och stilistiska ståndpunkter och även hans åsikter om det samtida musiklivet inom det samhälle han verkade, nämligen det i Stockholm kring Kungliga musikaliska akademien och dess konservatorium samt Operan eller Kungliga teatern. Bakom hans samhällskritik kan man se att det ligger en lång tids inläsning i den tidens filosofiska och estetiska

¹⁶⁷ Redaktionen, "Anmälan", *Necken* nr 1 1880.

debatter vari han gör sina egna tolkningar över hur musiksamhället borde fungera och hur estetiken borde se ut.

Necken kom att för Lindegen innebära en helt ny plattform för publicerandet av hans egen musik och var något han kom att ta vara på. Verken han publicerade i Necken utgjordes av mindre lättare pianostycken av en mer konventionell form än annan av hans musik.

Necken blev dock ganska kortlivad men fortsattes med namnet *Svensk musiktidning* 1881. Lindegren började då samma år (1881) att ge ut tidskriften *Tidning för kyrkomusik*, där han själv var redaktör och utgivare.



I det första numret av denna tidskrift beskriver han dess syfte:

Hufvudsyftet med denna tidning är att söka väcka ett allmännare intresse och kärlek för den kyrkliga tonkonsten.

[...] Ty frågan om *höjande* och *förbättrande* af *kyrkosången* är förvisst en ännu alltjemt på dagordningen stående.

Vi afse alltså närmast att härutinnan åstadkomma ett, på sakkännedom och god samdrägtskänsla grundat, offentligt meningsutbyte, så att nämnde viktiga fråga måtte af tonvetenskapen i enighet med de estetiska lagarne varda noga skärskådad och belyst.

[...] Så de frågor, hvilka här komma under behandling, tydligen måste blifva af intresse, icke blott för musiker av facket, för kyrkans och skolans målsmän, utan för landets *alla musikkänner*, [...].¹⁶⁸

Syftet med även denna tidning är alltså att försöka intressera allmänheten liksom fackmännen men då här främst inom kyrkomusiken. I denna tidskrift utvecklar Lindegren sina tankar och åsikter kring kyrkomusiken. Även här är en stor del av hans texter mycket kritiska och det han ägnar mest kritik åt är Haeffners koralbok.

Att denna tidskrift inte blev speciellt långlivad hade nog mycket att göra med ekonomin, då man inte sålde tillräckligt många exemplar för att finansiera

¹⁶⁸ *Tidning för kyrkomusik* nr 1 1881.

utgivningen. En del i detta var även att man nästan inte vågade ta betalt för den (ettårsprenumeration kostade 1 kr, halvår 50 öre och lösnummer 10 öre¹⁶⁹). Att ta betalt för sina tjänster verkar ha varit något Lindegren kände sig obekvämt med och som han hade svårt för, vilket bland andra Alfvén påpekar i sina texter om Lindegren.

Att verka som skribent gav Lindegren en helt ny position och han hade därmed möjlighet att sprida sina egna idéer samtidigt som han kunde kritisera andra utan att själv behöva stå till svars. Det handlade inte endast om publiceringen av texter utan han fick även mycket större möjlighet att sprida sin musik även om musiken som spreds inte var av det allra högsta konstnärliga ideal som han höll. Att sprida sin musik innebar att man spred sitt namn, alltså marknadsförde sig själv för att senare få möjlighet att ge ut mer musik och då även få en större konstnärlig frihet.

5.2.2 Koralfrågan

Frågan om hur koralerna borde framföras var mycket aktuell och intresserade många vid den här tiden. Det mesta handlade som sagt om hur man skulle framföra koralerna, dvs. hur de skulle rytmiseras och harmoniseras. Detta var för Lindegren som person en mycket viktig fråga och kom att prägla hans fortsatta arbete. Hans arbete med detta kom även att avgöra hans senare position inom den mer kyrkoinriktade delen av musiksamhället och därmed även hans position i musiksamhället i stort.

Johann Christian Friedrich Haeffner, som bland annat var hovkapellmästare i Stockholm under senare delen av 1790-talet,¹⁷⁰ hade vid början av 1800-talet utgått från att reformera gudstjänstsången och han såg ett sätt i att ersätta den så "skrånande" församlingssången med fyrstämmig kör.¹⁷¹ Han ansåg att koralerna skulle sjungas, inte bara av kören i kyrkan utan även, vid gymnasier och skolor.¹⁷² Detta gjorde det viktigt att alla stämmor var "sångbara" och därför menade han att även mellanstämmorna skulle vara syllabiska.¹⁷³ Psalmboken som stadsfästen 1819, vilken brukar benämnas efter Johan Olof Wallin, följdes 1820 av Haeffners

¹⁶⁹ Ibid.

¹⁷⁰ "Haeffner, Johann Christian Friedrich", *Nationalencyklopedin online*, <<http://www.ne.se>> (besökt 2007-01-16).

¹⁷¹ Folke Bohlin, "Kyrkans koral och liturgi", *Musiken i Sverige III* red Leif Jonsson och Martin Tegen (Stockholm 1992), s. 88.

¹⁷² Ibid., s. 90.

¹⁷³ Ibid.

koralbok.¹⁷⁴ Förutom Haeffner gavs även andra koralböcker ut av bland andra Olof Åhström (vilken även kritiserats av Lindegren). Vid mitten av 1800-talet fördes en kamp för den rytmiska koralen, en rytmisering som kunde ske genom en återgång till 1500- och 1600-talskoralen (vilket Haeffner menade sig ha gjort) eller en fri rytmisering som skedde mer eller mindre godtyckligt.¹⁷⁵ Man kom överens om att en revision av koralboken skulle ske och Franz Berwald fick uppdraget men hann dö innan han blev klar.¹⁷⁶ Jacob Axel Josephson tog över efter honom och gjorde klart hans arbete.¹⁷⁷ Men även andra gjorde förslag till koralböcker.

Lindegrens del i detta bestod först i kritik av de förslag till nya koralböcker som kommit fram samt av den gamla Haeffnerianska koralboken, vilken han främst framförde genom *Tidning för kyrkomusik*. Ett exempel på denna typ av kritik finner man i *Tidning för kyrkomusik* nr 12 1882 där Lindegren går igenom varje koral i B. Vilh. Hallbergs förslag till koralbok för Svenska kyrkan. Lindegren kommenterar exempelvis på följande sätt:

[...] 42. 3. rytmens 4. ackord (en haeffner-fermat) är bjert och svär mot den ödmjuka andan; försök med b-moll (med låga B).

[...] 46. Af B. V. Hallberg. Melodin passar icke till texten; denna har en 7-radig strof . Musiken grubblande i 2. rytmen – en tydlig reminiscens från H:r n:o 10. – Man saknar emellertid H:rs n:o 195 hvilken blott trafvar omarbetning för att kunna gillas.

[...] 71. Basen väl orolig i början.

72. Haeffners harmonisering bättre.

[...] 75. Näst sista rytmen är för svårsjungen och kan aldrig bli populär.

[...] 80. Förtäckt kvint emellan 1. och 2. rytmen (e-h); dis i 3. rytmen sorgset midt upp i glädjen. [...]¹⁷⁸

Detta visar ett för Lindegren typiskt sätt att framföra sin kritik, men man kan samtidigt se hur han arbetar mer som en lärare och ”rättar” dessa försök till koralboken. Man kan i detta även få en inblick i hur Lindegren kan ha arbetat med sina elever och vilken typ av kommentarer dessa kan ha fått. Hans kritik är både positiv och negativ men hela tiden hård och visar på hans stora kännedom om ämnet.

¹⁷⁴ Bohlin, ”Kyrkans koral och liturgi”, s. 90-91.

¹⁷⁵ Ibid., s. 95.

¹⁷⁶ Ibid.

¹⁷⁷ Ibid.

¹⁷⁸ Johan Lindegren, ”Nya koralböcker : II”, *Tidning för kyrkomusik* nr 12 1882.

Denna typ av kritik visar hur Lindegren såg på sig själv i förhållande till andra som var verksamma inom detta område. Man kan få en känsla av att han tyckte sig stå över andra och att han hade kunskap att se saker som de andra inte gjorde. Men man kan även se det som att han ville hjälpa sina kollegor att göra ett bättre arbete. Man kan reflektera kring hur han togs emot av andra inom detta ämne men man får sluta sig till att han måste ha vunnit en del på detta eftersom han 1895 blev invald i en kommitté för att tillsätta en ny koralbok, vilket var ett stort erkännande.

Genom att vinna högre position inom kyrkomusiken vann han även högre position inom det allmänna musiksamhället.

5.3 Lindegren som yrkesman och hans sista verksamhetsår

Under de sista 25 åren av sitt liv kom Lindegren att arbeta inom Kyrkan, Jacobs allmänna läroverk och som privatlärare för några av generationen efter Lindegrens främsta tonsättare.

5.3.1 Musiklärare vid Jacobs allmänna läroverk

1881 fick han tjänsten som musiklärare vid Jacobs allmänna läroverk, en tjänst han dessvärre kom att vantrivas med.¹⁷⁹ Det är mycket möjligt att han nästan såg denna tjänst som en skam eftersom den inte alls var någon utmaning för honom och till och med ett slöseri på hans kunskaper då det främst handlade om att ”lära pojkar tonträffning och musikens första grunder” och att han endast åt detta ansågs vara lämplig¹⁸⁰. Att arbeta med pojkar som egentligen inte var speciellt intresserade av musiken påverkade honom således negativt.

Läroverken var kopplade till kyrkan och hade genom en förordning om allmänna läroverk 1849 fått en större enighet.¹⁸¹ Vid vissa institutioner var musiken mycket central där ”livligt musicerande” förekom.¹⁸² Men generellt handlade det om att lära eleverna grunderna i musikteorin samt det mest centrala – sången. Repertoaren för 1800-talets skolsång låg i kyrklig musik, folkvisor, patriotiska studentsånger och

¹⁷⁹ Eriksson, ”Lindegren”, s. 358.

¹⁸⁰ Blom, ”Johan Lindegren : hans liv och verksamhet.”, nr 25.

¹⁸¹ Reimers, ”Musikutbildning och musikundervisning”, s. 178.

¹⁸² Ibid.

klassiska verk från Wienklassiken eller Leipzig-romantiken men även svenska tonsättare förekom.¹⁸³

Det var vid denna tid en skillnad i var man arbetade och arbetet var det som gav en status. Att Lindegren gick från att ha arbetat på akademien till att arbeta på ett allmänt läroverk var onekligen ett steg neråt på karriärstegen. Detta innebar på sätt och vis en sänkning i status och position. Det var inte de främsta inom musiklivet som hade denna typ av tjänst och Lindegren ville höra till de främsta.

5.3.2 Elegie vid Oscar Arnoldsons frånfälle

1881 gav Lindegren ut ett större verk för piano – *Elegie vid Oscar Arnoldsons frånfälle* gavs ut hos förlaget *Elkan & Schildknecht*.

Oscar Arnoldson var tenor vid operan och dog den 8/7 1881.¹⁸⁴ Arnoldsons död var en tragisk händelse då denne tog sitt liv på grund av att han tyckte sig ha förlorat rösten.¹⁸⁵ Verket är skrivet på ett mycket orkestralt sätt med melodier som flyttar mellan stämmorna tillsammans med en mer ackordisk bakgrund. Man kan se att verket har en genomgående fyrstämmig grundstruktur och en klar rytmisk grundtanke som kretsar kring punkterad åttondel-sextondel. Vad man kan säga kort om den harmoniska karaktären präglas den av en stark modulering.



186

Man annonserade detta verks utgivning i *Svensk tidning för musik* där man även två månader senare recenserade detta verk. I recensionen skriver man:

[...] Det finnes hos denne tonsättare – i motsats mot den föregående – en ständigt på stordåd lekande fantasi, en vidd i planen och märklighet i ansatsen, som med större mått af talang kunde blifva någonting á la Svendsen. Att så icke blifvit, torde bero på, att

¹⁸³ Reimers, "Musikutbildning och musikundervisning", s. 181.

¹⁸⁴ Per Erstreem, "Arnoldson, Oscar", *Sohlmans musiklexikon* bd. 1 (Stockholm 1975), s. 198.

¹⁸⁵ "Oscar Arnoldson", *Nationalencyklopedin* online <<http://www.ne.se>> (besökt 2006-12-05).

¹⁸⁶ *Svensk musiktidning* nr 20 1881.

kraften ej fullt motsvarar den goda viljan och dådlusten. Härvid betyder det nu ingenting, att man märker några lindriga reminiscenser från Chopin och Beethoven, ej heller att tonsättaren uppenbarligen hyllar den Wagnerianska skolan, ty deri ligger ingenting ondt, blott man icke glömmar, att i verklig musik formen dock alltid varder af minst lika stor vikt som innehållet. Men kompositören synes oss ej hafva kommit till full mognad och helgjutet, och hans verk gör trots sin sorgfälliga utarbetning nästan intrycket av en skiss till ett större arbete för kör och orkester. Emellertid finnes det tillräckligt af intressanta tankar, särdeles i rytmiskt och ackordiskt afseende, för att man måste skiljan derifrån med verklig behållning.¹⁸⁷

På samma sätt som i Rietz' recension från 1876 påtalar denna kritiker bristen på form i musiken. Den främsta kritik som framkommer här är dock den av Lindegrens "talang" då författaren menar att man i detta verk kan se en tydlig vilja till "stordåd" men att han inte riktigt kommer hela vägen fram och menar att kraften inte motsvarar viljan. Recensenten talar om att man av detta verk får känslan av att det egentligen skulle ha varit tänkt som ett större verk. Detta anser jag vara mycket troligt eftersom det är skrivet på ett mycket orkestralt sätt och mer liknar en bearbetning till piano än ett verk skrivet för piano. Det är inte heller skrivet på ett speciellt idiomatiskt sätt och verkar på flera ställen svårspelade (om inte till och med näst intill ospelbara). Eftersom Lindegren var skicklig på piano verkar det osannorlikt att han skulle ha skrivit ett verk på detta sätt om det inte egentligen var tänkt för något annat.

Detta verk skrevs på mycket kort tid eftersom Arnoldson dog i juli och verket publicerades i oktober så att det skulle vara tänkt som ett större format är även därför mycket troligt.

En anledning till att Lindegren fick detta verk utgivet kan vara att detta varit ett beställningsverk, möjligen av operan för att skriva detta verk som en hyllning till Arnoldson. Om detta är fallet har jag dock inte, på grund av den begränsade tid jag haft till förfogande, hunnit ta reda på.

Att Lindegrens verk publicerades på detta sätt säger en del om hans dåvarande status i det att han på detta sätt sågs som en riktig kompositör oavsett om han gjorde det på beställning eller om han sökte utgivning. Året innan detta hade Lindegren haft möjligheten att publicera mer musik än någonsin tidigare i och med arbetet på *Necken* och detta gjorde honom till en mer känd tonsättare och var på så sätt inte en lika stor chansning för förlaget. Lindegrens namn var vid den här tiden känt – på både gott och

¹⁸⁷"Elegie vid Oscar Arnoldsons frånfälle", *Svensk musiktidning* nr 24 1881.

ont. Kritiken av detta verk kan även ha kommit från någon av dem han på ett eller annat sätt kan ha retat med sina åsikter.

5.3.3 Tjänsten som kantor

1884 fick Lindegren en fast tjänst som han kom att bli mycket nöjd med, nämligen som kantor i Storkyrkan, vilken han tillträdde 1885.¹⁸⁸ Han hade redan innan detta tjänstgjort som vikarierande kantor i Storkyrkan vilket syns i en annons i *Svensk musiktidning* där man kan läsa om tillsättandet av kantorstjänsten:

Till kantor i Storkyrkan utsågs vid det 8:de d:s hållen kyrkostämma med församlingen tjänstförrättande kantorn J. Lindegren .

Hr. L., som innehade första rummet å förslaget, erhöll 1,009 röster. De i andra och tredje rummen uppförde: kantorn i hofförsamlingen C. J. Berg och t. f. organisten i Johannis A. M. Gustafsson erhöillo, den förre 163 och den senare 50 röster.

Detta visar att Lindegren redan hade börjat tjänstgöra som kantor i Storkyrkan och det gjorde sig då naturligt att välja honom eftersom församlingen redan visste att det fungerade med honom i den tjänsten. Conrad Nordqvist, som varit med och framfört kvintetten, var organist i storkyrkan från 1875¹⁸⁹ och detta kan ha varit en kontakt som gagnade Lindegren när han fick vikarietjänsten och på så vis även senare den fasta tjänsten.

Även om man kan tycka att detta var en naturlig följd av ett vikariat vet vi redan att Lindegren hade haft dåliga erfarenheter med denna typ av situation, så detta innebar för honom ett stort lyft. Att få denna fasta tjänst innebar för Lindegren inte bara en stabilare ekonomi utan även en ökande status inom musiksamhället.

Genom att vinna högre position inom den kyrkomusikaliska sfären vann han en högre social position och fick på så sätt även högre position inom musiksamhället. Denna position låg dock lite på sidan av det övriga musiklivet eftersom han inte var så mycket inblandad i det allmänna musiksamhällets övriga verksamhet. Detta gjorde honom dock inte mindre populär som privatlärare, ett erkännande som bara kom att växa med tiden.

¹⁸⁸ Blom hävdar i "Johan Lindegren : hans liv och verksamhet" nr 25, att han tillträdde tjänsten 1885.

¹⁸⁹ "Nordqvist, Conrad", *Nordisk familjebok/uggleupplagan* <http://runeberg.org/nfbs/0736.html> (besökt 2006-11-14).

5.3.4 Läraren Lindegren

Läraryrket var en viktig del av Lindegrens verksamhet och det var genom privatlärarrollen som han vann störst respekt och gott rykte inom den konstmusikaliska sfären. Det finns dock inte särskilt många källor till denna verksamhet eftersom den skedde just helt privat. I Johan Lindegrens arkiv, som just nu förvaras på Statens musikbibliotek i Stockholm finns inte många tecken på denna verksamhet eftersom detta arkiv främst innehåller koralboksarbeten, jämförelser och kommentarer till andra koralböcker, mindre kompositionsskisser, utkast till brev mm. Det finns dock en del källor i arkiv från några av hans elever. Magnus Pereswetoff-Morath skrev 1988 en uppsats för 80-poäng, vid Musikvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet, som behandlar just Lindegrens verksamhet som lärare. I Pereswetoff-Moraths uppsats kan man läsa mer om hur Lindegren arbetade som lärare och om de uttalanden som några av eleverna gjort om honom. Jag kommer därför här att fatta mig ganska kort eftersom man kan finna Lindegrens lärarroll beskriven mer ingående på annat håll. De mest framträdande aspekterna av denna roll kommer jag dock här att ta upp.

Lindgren ägnade mycket av sitt liv åt läraryrket trots att han inte fick behålla tjänsten vid musikkonservatoriet. Privatläraryrket var något han såg mycket positivt på vilket syns i hans artikel "om blomstringen af vår nationella tonkonst". Han såg både den positiva ekonomiska sidan men även den mer kreativa sidan där man hade en chans att få dela med sig av sin egen kunskap till nästkommande generation.

Som privatlärare i kontrapunkt och komposition kom Lindegren med tiden att få en allt högre status och lärare och musiker började skicka elever till honom. Som det berättas om honom var det så många elever som kom till honom för att anhålla om att få börja studera för honom att han även hade möjlighet att välja vilka han ville undervisa och kunde på så sätt visa dem han inte såg som tillräckligt talangfulla dörren. Genom privatläraryrket vann han en med tiden allt högre status inom musiksamhället, även om detta inte var en av de allt mest offentligt framträdande rollerna han hade.

Under tiden han verkade som privatlärare kom han att hålla i kontrapunkt och kompositionsundervisningen för flera av hans efterkommande generations främsta tonsättare. Bland dem som studerade för honom var Joseph Dente, Conrad Nordqvist,

Alice Tegnér, Bror Beckman, Hugo Alfvén, Nathanael Berg, Sigurd von Koch, Adolf Wiklund, Harald Fryklöf, Ture Rangström, Melcher Melchers, Algot Haquinius och Knut Håkansson.¹⁹⁰ Den av dessa tonsättare som blivit den mest framstående i generationen efter Lindegrens, och som även uttalat sig mest om sin lärare Johan Lindegren är Hugo Alfvén. I en intervju med Per Lindfors berättar Alfvén bland annat om hur det kom sig att han började hos Lindegren. Han hade innan blivit avvisad av Dente och blev på så vis inte antagen i kontrapunktklassen vid konservatoriet (kanske ännu en anledning att han var så flitig i att tala illa om Dentes beteende mot Lindegren). I intervjun uttrycker han sig så här:

[...] En akademikamrat, Stålhammar, hette han, hade rått mig att söka upp Lindegren. Jag hade aldrig hört talas om honom förr. Han sa att denne Lindegren var mycket sträng, men var otroligt lärd och skicklig. En som hette Sterky och som komponerade som amatör, hade varit i Paris i många år. När han kom hem så började han för Lindegren. Han sa om Lindegren hade levat i ett stort land hade han varit världsberömd. Han var ett fullkomligt geni. Han kunde i praktiskt taget allt i fråga om de svåraste kontrapunktiska formerna. När jag kom till Lindegren – han var mycket sträng sa Stålhammar, och blev han missnöjd med en elev, så kunde han bara utan vidare köra honom på dörren - [...] ¹⁹¹

Detta visar antagligen hur det i allmänhet gick till när Lindegren fick nya elever. Här ser man ett tydligt exempel på hur Lindegren var känd som privatlärare och därtill även mycket erkänd. Att Alfvén inte kände igen namnet berodde förmodligen på att han vid den tiden var mycket ung och hade inte verkat inom musiksamhället så länge. Vid den här tiden arbetade Lindegren som kantor och var i princip bara inblandad i kyrkomusikaliska frågor och man kan även härav sluta sig till att han inte var något stort namn inom den konstmusikaliska sfären. Samtidigt arbetade han fortfarande i operakören men han var inte inblandad i kapellet eller akademien, vilka var de områden Alfvén hade något så när kontakt med. Genom sin kunskap och sina goda resultat som lärare lyckades Lindegren få allt mer erkännande i denna roll. Detta reflekterades dock inte i hans sociala position eller maktposition på lika stort sätt.

Följande kan man se i intervjun hur Alfvén först kom i kontakt med sin då blivande lärare:

¹⁹⁰ Pereswetoff-Morath, *Johan Lindegren – Kontrapunktiker – Pedagog*.

¹⁹¹ Per Lindfors, *Hugo Alfvén berättar* (Stockholm 1966), s. 16.

[...] Jag försökte att hålla inne så länge jag kunde med att jag hade blivit refuserad av Dente, men sanningen måste fram och jag väntade, att han skulle säga: ” Har han refuserat Er har ni inget här att göra”, men istället för det la han upp ett gapskratt. [...] ”Har ni blivit refuserad av Dente? Då måste herr Alfvén bestämt vara musikalisk”, sa han.¹⁹²

I detta uttalande kan man än en gång se både Lindegrens och Alfvéns ogillande av Dente. Om det endast var för att Alfvén inte antagits av Dente eller om det var för att Lindegren tyckte att Alfvén visade prov på god musikalisk läggning kan man inte veta men Alfvén kom i alla fall att studera hos Lindegren i över fem år. Alfvén berättar även i denna intervju att han när det kom sig så inte alls ville lämna Lindegrens undervisning då han trivdes där så bra.¹⁹³ Han talar även i intervjun om hur Lindegren som lärare var både hård och sträng men samtidigt mycket uppmuntrande.¹⁹⁴

I Alfvéns redogörelse för Lindegrens undervisning framkommer även tecken på Lindegrens egen kompositionsstil när han rådde Alfvén att lära sig komponera utan att använda pianot.

[...] Vad som var av det allra största värde för mig var att plötsligt en dag – [...] – fick jag en canus firmus och skulle kontrapunktera den. Då sa han att jag skulle sätta mig vid skrivbordet och göra det. ”Nej, men det är ju omöjligt, jag måste sitta vid pianot, ha stöd för örat.” ”Det yttre tonsinnet behöver herr Alfvén inte tänka på för det har ni gratis som fiolist, men var ni behöver utveckla är det inre tonsinnet, i synnerhet om ni kommer att skriva för orkester. Piano kan aldrig ersätta orkestern med alla dess skiftande klanger. Pianot har samma klang ständigt såväl i bas som diskant. Ni skall göra er fri från pianot, och när ni kommer hem, skall ni inte sitta vid pianot bakom min rygg och och skriva, utan ni skall lära er att skriva utan det.”¹⁹⁵

Lindgren hade förmodligen detta även som tanke när han komponerade själv, vilket kan vara en förklaring i att hans musik inte alltid är så lätt att spela. Det han menar här handlar främst om att lära sig höra musiken i huvudet och inte förlita sig på pianots klang. Trots att Lindegren inte har något idag känt större verk för orkester visar detta tydligt att han funderade på denna aspekt av kompositionsarbetet. Att värna om orkesterns klanger och kännedomen om dem kopplas till hans verksamhet i operakören då han där haft stor möjlighet att ägna sig åt studier av dessa. Trots att han

¹⁹² Per Lindfors, *Hugo Alfvén berättar*, s. 16.

¹⁹³ Ibid., s. 17.

¹⁹⁴ Ibid.

¹⁹⁵ Ibid., s. 18.

inte hade givit ut så mycket musik och inte skrivit speciellt mycket för orkester kan man här se att han var van att tänka på detta och även hade stor kunskap om det. Det verkar som om han ofta hade olika ”knep” att åstadkomma det han ville och av dessa delade han med sig till sina elever.

Lindegren hade många elever och flera av dem kom alltså att bli kända, flera medan Lindegren fortfarande var verksam. Detta förhållande mellan honom och hans elever, vilka nått allt högre ställningar och erkännande inom musiksamhället mycket med hjälp av Lindegrens undervisning, var ett mycket viktigt under den senare delen av hans liv och det var genom några av dessa förhållanden han mot slutet av sitt liv kunde få möjlighet att göra saker som kanske annars hade varit omöjliga.

5.3.5 Den stora svenska musikfesten

Den 31 maj till 1 juni 1906 hölls ”den första svenska musikfesten” på Kungliga operan i Stockholm.¹⁹⁶ Denna typ av musikfest där man under flera dagar höll konsertserier hade tidigare varit vanliga i andra delar av Europa men hade alltså kommit till Sverige vid denna tid. Festen utspelades under två dagar och erbjöd tre stora konserter där man framförde musik av framförallt samtida svenska tonsättare. Den första dagen, torsdagen den 31 maj hölls en stor symfonikonsert på Kungliga operan. Den andra dagen hölls två konserter varav en matiné som höll på mellan klockan 11.30 och 15.30 med en timmes paus samt på kvällen ytterligare en större symfonikonsert. Under de större symfonikonserterna spelades verk av bland andra Stenhammar, Aulin, Beckman och Alfvén

Enligt programmet skulle kammarmusikkonserten egentligen ha börjat med Berwalds Eb-Durskvartett, men denna kom att strykas och Lindegrens kvintett, som skulle ha kommit senare i programmet, spelades istället först.¹⁹⁷ Kvintetten framfördes av Aulinkvartetten förstärkt av Magnus Ahlberg vilka även skulle ha spelat Berwalds kvartett, men på grund av att försteviolinisten Aulin hade skadat sin handled kunde de endast framföra en av kvintetterna.¹⁹⁸ I en artikel ur *Vårt land* från den andra juni 1906 beskrivs situationen på följande sätt:

[...] Hr Aulin hade nämligen råkat ut för en åkomma i högra handleden, hvarigenom stråkföringen till den grad försvårades, att han endast med möda förmådde medverka i

¹⁹⁶ ”Musikfester”, *Nordisk familjebok* uggleupplagan (Stockholm 1913) s. 1451-1452, <<http://runeberg.org/nfbr/0754.html>>.

¹⁹⁷ [Osignerad], ”Musikfesten : fredagens bägge konserter”, *Stockholms Dagblad* 2/6 1906.

¹⁹⁸ Signaturen ”Ln.”, ”Första svenska musikfesten : II”, *Vårt Land*, 2/6 1906.

den ena af de båda stora kammarmusikverken, Lindegrens kvintett, hvars bortfallande från programmet skulle varit synnerligt beklagligt, då vi ju genom egendomliga omständigheter hittills aldrig fått stifta bekantskap med något större verk av den gamle, högt begåfvade musikern, om hvilken den stora publiken vet så gott som ingenting – endast ett eller annat rykte angående hans stora musikteoretiska lärdom har någon enda gång trängt utanför fackmännens krets.

Ett starkt argument för varför man valde att framföra Lindegrens kvintett istället för Berwalds är, förutom att den annars dittills förblivit ospelad vid en offentlig tillställning, att man visste att Lindegren skulle vara där och lyssna och det skulle därför inte vara så bra att ta bort den. Man hade även repeterat in detta verk, vilket måste ha tagit tid för musikerna och dessutom tagit till en extra musiker endast för detta verk. Att välja Lindegrens verk före Berwalds var således inte någon underligt val och säger inte något speciellt om hur detta påverkade eller påverkades av Lindegrens position. Vad som är mer intressant och som säger mer om detta är det faktum att Lindegrens kvintett valdes ut för att spelas vid detta tillfälle över huvud taget. Det hade varit många år sedan han senast gav ut något profant verk och hans huvudsakliga arbete hade under ca 20 år varit inom kyrkan och kyrkomusiken. En viktig faktor i hans verksamhet under denna tid var dock hans arbete som lärare i kontrapunkt och komposition. Han hade varit och var även fortfarande vid denna tid lärare till många av dem på den tiden uppåtående tonsättarna som exempelvis Alfvén och Beckman men även de lite äldre som Nordqvist vilka var engagerade i denna fest.

Efter musikfesten skrevs det flitigt i dagspressen och de tre konserterna samt dess innehåll recenserades. Generellt framställs musikfesten som en mycket lyckad tillställning och publiken beskrivs som att de, trots den svåra belastningen av att lyssna till alla konserter, gått från den sista konserten mycket nöjda. I recensionerna tas även musiken upp och de olika framförandena recenserades. Just Lindegrens kvintett är ett av de verk som efter kammarmusikkonserten omtalas mest. Om man jämför denna kritik med den som Gade, Rietz och Rubenson gav kan man se en tydlig förändring i hur man såg på detta verk. Det hade mellan Gade, Rietz och Rubensons kritik och detta tillfälle gått ganska precis 30 år och man kan se att mycket hade förändrats under den tiden. I en artikel ur *Stockholms dagblad* från den andra juni 1906 beskriver man verket på detta sätt:

[...] Denna kvintett är ett verk, som ej vill låta sig afspisas med epitetet "intressant" eller liknande, den fodrar ett grundligt och kärleksfullt studium för att den flärdlösa gedigenheten, som här i hvarje sats framträder, skall komma till full rätt. Vid ett första åhörande verkade den ibland något torr, men man tvangs att beundra motivens förnämhet och den solida kvartettstilen med rik och konstfull polyfoni. I synnerhet första satsen var i detta afseende anmärkningsvärt, den följande romansen saknade ej ett populärt drag, adagiot och finalen slöto sig värdigt till.[...] ¹⁹⁹

Denna kritik är precis tvärt emot vad Rubenson sade i sin bedömning av verket. Rubenson uttryckte sig där med följande ord:

[...]Den inre nödvändigheten för att detta "arbete" kan jag inte finna, och tror icke att åhörandet af denna qvintett kan, i det hela taget, göra nöje, huru intressant den än är såsom "arbete" och oaktade många särdeles vackra partier.[...] ²⁰⁰

Medan man in recensionen från 1906 menar sig kunna se en djupare mening i verket menar Rubenson tvärt om att det inte finns någon djupare mening.

Ett annat exempel på kritik som håller en helt annan uppfattning än exempelvis Rietz vad gäller formen finns i en artikel ur *Vårt land* från den andra juni 1906.

[...] Ifrågavarande verk, som fullbordades redan 1868 (tonsättarens 26:e lefnadsår), bär tydliga tecken af denna stora formella bildning: de är i kontrapunktiska afseende ett särdeles fint arbete. Utom genom sin klara form tilltalar det i hög grad genomskön, osök melodik och åtskilliga pointer af förträfflig klangverkan.[...] ²⁰¹

I denna recension är det just en klar form som står för den positiva kritiken till skillnad från Rietz som hävdar att verket gränsar till en inomsatslig formlöshet. En annan faktor som Rietz kritiserar i verket är dess modulering men man kan se i denna recension i en artikel ur *Svenska dagbladet* från den andra juni 1906 att man även funnit mer förståelse för detta.

[...] Kvintettens melodiska motiv äga ett ljust tycke, och moduleringen liksom den mäterliga kontrapunkteringen af olika temata i stämmorna är fri från grubbel. I den fina och sinnrika utvecklingen erinrar han ömsom om Brahms och Norman.

¹⁹⁹ "Musikfesten : fredagens bägge konserter", *Stockholms Dagblad* 2/6 1906.

²⁰⁰ Brev från Albert Rubenson till Musikaliska konstföreningen skrivet i Stockholm den 14/6 1876, bilaga till styrelsemötesprotokoll för Musikaliska konstföreningen 1877.

²⁰¹ Signaturen "Ln.", "Första svenska musikfesten : II", *Vårt Land*, 2/6 1906.

Strukturen är emellertid mer framstående än klangverkan, som ter sig något blek,
[...]²⁰²

Men man kan även påpeka att de som var där under konserten 1906 inte heller håller helt samma mening som exempelvis mellan ovannämnda recension där man talar om en framstående struktur men en blek klangverkan i motsats till hur man talade mycket väl om samma klangverkan i en recension av Adrian Dahl ur *Dagen* från den andra juni 1906.

[...] Det verk, hvaråt man måste skänka odelad beundran, ej blott för dess lärdom och tankedjup, utan äfven på grund af dess melodiska friskhet och rikedom på vackra klangverkningar.[...]²⁰³

Att kritiken ändrats på detta sätt beror förmodligen på att man 1906 var mycket mer bekant med musik av tonsättare som Wagner och Brahms vilket kan ha gjort folk mer öppna för denna typ av musikalisk behandling. En annan orsak till att denna kritik är mycket mer positiv är det att den tillkom i en helt annan situation och man hade inte haft möjlighet att studera verket lika noga.

Det berättas även i recensionerna om hur Lindegren tvingats upp på scenen mer eller mindre mot sin vilja,²⁰⁴ något som verkar ses som mycket viktigt att påpeka. Att de uppmärksammade detta gjorde att Lindegrens status blev något upphöjd eftersom han på detta sätt stod ut ur mängden. Han verkar på detta sätt mycket ödmjuk vilket ger verket en ännu högre status då det mer kan ses som en tillkomst av naturen och inte i ett försök att visa hur mycket man kunde. För kritikerna som studerat verket 30 år tidigare spelade denna faktor inte in och de såg mer till det som faktiskt var skrivet. Som redan nämnts så hade man förmodligen andra öron för musiken vid det senare tillfället men det är fortfarande idag möjligt att förstå vissa element i Gades, Rietz' och Rubensons kritik. Det som de kritiserar är den allt för stora koncentrationen på kontrapunkt och de allt för många idéer som förekommer och då liksom idag kan detta verk vara lite tröttsamt att lyssna på just på grund av dessa faktorer. Att detta inte påpekas i större grad efter framförandet 1906 kan därför ha att göra med det faktum att Lindegren var där och hade själv möjlighet att påverka receptionen av

²⁰² Signaturen "E.F", "Teater och musik : Musikfestens andra dag", *Svenska Dagbladet*, 2/6 1906.

²⁰³ Adrian Dahl (signaturen AD), "Första svenska musikfesten : kammarmusikkonserten", *Dagen*, 2/6 1906.

²⁰⁴ Applåderna voro kraftiga och hr Aulin ick flera gånger framträda med kompositören vid armen, en för denna anspråkslöse musiker säkert ovanlig hyllning.[...]. "Musikfesten : fredagens bägge konserter", *Stockholms Dagblad* 2/6 1906.

verket. Med detta kan man sluta sig till att man genom att se tonsättaren, och på något sätt själv få möjlighet att bedöma denne, kunde man få en något annan uppfattning om hur verket egentligen var.

Att man valde att framföra det nästan 40 år gamla verket som de flesta aldrig förut hört talas om uppvisar att Lindegren på sina gamla dagar fått en högre status genom sina dåvarande och före detta elever. Flera av dem som var aktiva inom kapellet och som var med och arrangerade denna fest hade studerat hos Lindegren och detta tillfälle blev ypperligt för att visa sin tacksamhet och sin beundran för den gamle läraren. Detta visar att ett styrkeförhållande uppstod mellan musikscenen och Lindegren just genom dessa män som varit hans elever. Deras inflytande gjorde det möjligt för Lindegren att få sitt verk framfört offentligt så lång tid efter att det skrivits och trots att han de ca 20 åren innan denna händelse haft en så pass skymd plats i musiksamhället.

Man kan se hur receptionen av ett verk kan skilja sig genom deltagandet av tonsättaren på ett eller annat sätt och att man genom att visa en ödmjukhet ge verket en högre status. Att verket får en högre status ger i sin tur tonsättaren högre status och mer uppmärksamhet. Hade Lindegren kunnat fortsätta att skiva musik efter detta hade möjligheten för utgivning troligen blivit större men tyvärr dog han endast två år efter detta och hann på så sätt inte göra något mer.

Kapitel 6 – Slutdiskussion

Här följer en kort sammanfattning av de viktigaste händelserna i Lindegrens liv och verksamhet för att tydligare peka ut de viktigaste faktorerna inom denna fallstudie.

En av de frågor jag tog upp i början av denna uppsats var om man kunde göra en koppling mellan en musiker eller tonsättares ursprung och hur denne sedan kom att verka inom musiksamhället. Det material som jag har använt här är inte tillräcklig för att på något sätt göra ett statistiskt påstående om detta. Det som går att konstatera är att ursprunget inte var det viktigaste. Saker som däremot är viktigare är musikerns eller tonsättarens talang, sättet denne upptäcks på och slutligen hur bra denne utnyttjar de möjligheter som presenteras. För Lindegren var det viktigt att någon upptäckte hans intresse för utan denna händelse hade han kanske inte haft möjlighet till någon form av musikutövning alls. Genom upptäckandet fick han dock möjlighet till utbildning därmed möjlighet att utveckla sitt intresse och sin talang så mycket att han lyckades ta sig in på Musikaliska akademiens musikkonservatorium i Stockholm.

Tiden vid Musikaliska akademiens musikkonservatorium utgjorde grunden för Lindegrens första kontaktnät i musiksamhället men även för hans intresse att komponera musik. Genom de kontakter han fick först genom sina lärare och sina studiekamrater kunde han söka och på bästa sätt utnyttja situationer för att stiga i social status och få positioner som var mer fördelaktiga än de tidigare. Han utmärkte sig under studietiden och visade efter sin examen prov på att han var mycket kunnig inom sitt område. Det var även under studietiden som han fick sitt första arbete, en tjänst i operakören, vilket även den erbjöd ett större kontaktnät men även en kontakt med det offentliga musiklivet.

Nästa viktiga händelse var Musikaliska konstföreningens utgivning av två pianostycken vilket markerade hans erkännande som ung lovande tonsättare. Genom detta rykte lyckades Lindegren även nå en tillfälligt högre position då han med hjälp av Ludvig Norman, en kontakt från bland annat operan, fick sitt största verk – stråkkvintetten – framfört. Även detta är ett bevis på att han vid denna tid gjort sig någorlunda känd inom musiksamhället. Detta tillfälle utnyttjades dock inte till det fulla utan det skulle dröja innan Lindegren gjorde något mer med detta stycke.

Erhållandet av vikariatet vid Musikaliska akademiens musikkonservatorium gav Lindegren en mycket strategisk position och den hade kunnat leda till en tjänst om han hade kunnat utnyttja denna position bättre. Han sågs först som en mycket lovande

tonsättare och musikteoretiker, tillräckligt erkänd för att få vikariatet vid akademien. Emellertid var hans tidigare position eller makt inte tillräckligt stor och han miste tjänsten mot en person som hade en bättre position och status. Dente var en mycket bättre opportunist och entreprenör än Lindegren i att han lyckades utnyttja situationen till sin fördel. Detta ledde till att Lindegren miste sitt förtroende till Musikaliska akademien och konservatoriet och han blev mycket kritisk mot dessa institutioner och menade att de gjorde ett dåligt arbete då de inte kunde erbjuda bättre undervisning. Han såg denna tid som en mörk period för uppkommande musiker och den svenska musikproduktionen, detta på grund av att han inte kände igen sig i de stilistiska ideal man hade samt att han åsidosatts trots sin kunskap till förmån för någon med (enligt honom) betydligt sämre kunskap.

En annan händelse i anslutning till förlorandet av tjänsten vid akademien var insändandet och avslaget till utgivningen av hans stråkkvintett. Denna händelse förändrade synen på Lindegren som kompositör. Han hade tidigare setts som en lovande ung tonsättare men med detta lyckades han inte uppehålla denna bild och hans musik förknippades med att vara överarbetad och svårspelad. Han var heller inte längre så ung att han kunde ses som inne i sin utveckling och detta kan ha gjort att man inte såg på hans musik som något som kunde bli något större.

Genom pressen kunde Lindegren åter höja sin position och genom detta utnyttja möjligheten att få musik och texter publicerad. Han kunde genom pressen få fram budskap som annars hade varit omöjliga och på det sättet fick han en större frihet att sprida sina idéer.

Inom kyrkan hade han en bra position och kunde samtidigt, även med hjälp av pressen, få möjlighet att påverka musiken därinom. Han var i denna krets erkänd och valdes därför ut till revisionsgruppen för en ny koralbok, vilket gav honom mycket makt i något som han var mycket intresserad av.

En av de viktigaste delarna av Lindegrens verksamhet var hans verksamhet som lärare och det var främst genom denna roll han kom att kommas ihåg efter sin död. Genom sina elever och deras framgångar vann Lindegren en allt högre status och erkännande inom musiksamhället.

En av de sista händelserna i Lindegrens liv var framförandet av stråkkvintetten vid den första svenska musikfesten i Stockholm. Mycket beroende på sina elever fick han detta verk framfört där offentligt för första gången. Framförandet fick mycket bra

recensioner och Lindegren fick efter detta en högre ställning som konstnär. Tyvärr hann han inte utnyttja detta eftersom han dog två år senare.

För att ytterligare sammanfatta de viktigaste faktorerna för Lindegrens verksamhet går det att bryta ner dem till Kungliga akademins musikkonservatorium och hans utbildning och kontaktnät där, tjänsten inom operakören och hans kontaktnät, erkännande som lovande tonsättare, utgivning av verk och samtidigt avslag inom detta, kritik, pressen, kyrkan och eleverna. I denna nerbrytning av faktorerna blir det tydligt att vissa institutioner varit mer viktiga nämligen Musikaliska akademien och då främst musikkonservatoriet, Kungliga operan, Musikaliska konstföreningen, pressen och Svenska Kyrkan. En annan del av dessa faktorer utgörs av det sätt han personligen samt i kontakt med andra människor lyckades åstadkomma bättre positioner.

Syftet med denna uppsats var att ge en bild av de faktorer som påverkade den enskilde musikerns eller tonsättarens produktion och verksamhet i det sena 1800-talets musiksamhälle i Stockholm. I detta avsnitt redovisas de faktorer som undersökningen visat vara de avgörande i denna fråga.

De faktorer som påverkar den enskilde musikern eller tonsättaren kan delas upp i två grupper: faktorer inom musiksamhället och faktorer hos individen. Dessa faktorer kan inte skiljas på utan det är i kombination de blir avgörande i den enskilde musikerns liv. Den första gruppen representeras av faktorer som institutioner och publik, den andra gruppen utgörs av musikern eller tonsättarens förmåga inom musikalisk opportunism och entreprenörskap. Kombinationen av dessa faktorer resulterade i musikern eller tonsättarens ekonomi, karriär, och produktion.

Inom den första gruppen faktorer ingick institutionerna och den allmänna samhällliga uppdelningen i vilken olika maktpositioner fanns. Inom institutionerna eller samhället i allmänhet är det möjligt att se olika strukturer. Den som är mest tydlig är den hierarkiska strukturen, vilket först och främst grundar sig i en ekonomisk uppdelning där den största ekonomin finns i toppen. Det går inte att komma undan det faktum att den ekonomiska aspekten är viktig eftersom den till stor del gör det möjligt eller omöjligt att producera musik i den utsträckning som behövs för att kunna göra det yrkesmässigt. De högsta institutionerna inom musiksamhället var, som redan nämnts,

Kungliga musikaliska akademien samt Kungliga operan och hovkapellet. Dessa institutioner var den huvudsakliga arenan för de högst stående personerna inom musiksamhället och det var genom att få tjänster eller platser inom dem som personerna vann sina positioner. Utan att ha varit inblandad i någon av dessa var det i princip omöjligt att kunna ha någon högre form av makt inom musiksamhället. Personerna som verkade inom Musikaliska akademien var dock inte bara musiker eller tonsättare utan även personer med andra yrken. Inom operan eller hovkapellet var man däremot anställd som musiker och var då tvungen att vara utbildad inom detta yrke.

Musikinstitutionerna hade även inom sig en hierarkisk uppdelning vari personer vann olika höga maktpositioner genom att ha olika höga tjänster inom dessa institutioner. I musikaliska akademien var den högsta positionen akademiens *preses*, vilken tillsammans med sekreteraren, direktören för läroverket, kamreren, bibliotekarien samt några utvalda ledamöter utgjorde styrelsen.²⁰⁵ Ledamöter valdes in i akademien genom att någon eller några redan invalda ledamöter gav förslag på någon som de ansåg förtjänade att väljas in.²⁰⁶ Eftersom antalet ledamöter av stadgarna var begränsat kunde en ny ledamot endast väljas in när någon plats blev ledig.

Musikkonservatoriet föll direkt under Musikaliska akademien då det var akademiens utbildningsverk. Läroverksstyrelsen bestod av akademiens *preses*, sekreterare, direktören och fyra ledamöter, varav två lärare vid konservatoriet och två ledamöter ur akademien.²⁰⁷ Det var denna styrelse som gav förslag till nya lärare som sedan bestämdes av akademiens styrelse. Att vara invald i akademien var alltså en mycket bra position för att påverka konservatoriet.

Operan hade en chef som bestämde över dess verksamhet under vilken hovkapellets högste man, förste hovkapellmästaren, svarade. I hovkapellet hade man en säker plats inom musiksamhället och därifrån en bra position att ta vara på om man så ville. Operakören hängde också ihop med operan och hovkapellet men hade inte lika hög status som kapellet. Att ha en tjänst i operakören innebar dock ett utvidgat kontaktnät, vilket i sin tur gav större möjligheter.

²⁰⁵ Morales och Norlind, "Bilaga 4 – Musikaliska akademiens stadgar 1880", *Musikaliska akademien*, s. 195.

²⁰⁶ *Ibid.*, s. 194.

²⁰⁷ *Ibid.*, s. 195.

Svenska kyrkan gav för Lindegren stora möjligheter till bättre position inom samhället och även möjlighet att utveckla sitt intresse för komposition av kyrkomusik. En bra position inom kyrkan kunde leda till en bättre position i musiksamhället.

Pressen var som redan nämnts en viktig plattform för att sprida sina åsikter men även sin musik och man hade inom denna gren möjligheter till detta. De flesta tidskrifter blev dock inte bli så långlivade. Den musik som gavs ut i musikpressen var främst inriktad på den dåvarande populära amatörmusiken och bestod således inte av de mest nytänkande konstverken. För att ge ut den typen av musik var man tvungen att gå genom ett förlag och för detta behövde man antingen ha ett mycket känt namn eller mycket pengar. Om detta inte var fallet kunde man pröva att skicka in sin musik till Musikaliska konstföreningen där musik av denna typ kunde ges ut. Musikaliska konstföreningens val av musik skulle ske med den musikaliska konstfullheten som grund och det spelade alltså ingen roll vem man var så länge man var tillräckligt bra på att skriva musik. Trots detta kan denna grupp inte ha varit helt opartisk eftersom det inte var frågan om ett allt för stort musiksamhälle och att man till slut kunde känna igen vissa tonsättares arbeten utan att veta vem som skrivit verket. Att få sitt verk utgivet av denna förening var dock ett tecken på att man var en skicklig tonsättare, vilket gav stora möjligheter till att göra reklam för sig själv, vilket leder över till nästa grupp av faktorer.

I gruppen av faktorer som var beroende på individen kan man se samma faktorer som avgjorde om man var en bra opportunist eller entreprenör. Det var viktigt att kunna ta vara på alla möjligheter som gavs eftersom dessa många gånger avgjorde hur verksamheten skulle fortgå.

Genom att nå bättre positioner inom musiksamhället kunde man få mer eller mindre makt. Makten bestod i möjligheter som det sedan var upp till musikern eller tonsättaren att utnyttja. Detta handlade om den musikaliska opportunismen och entreprenörskapet och man var tvungen att ha vissa särskilda sociala färdigheter för att kunna utnyttja de positioner man fick och på så sätt utveckla dem till allt mer fördelaktiga. Om man fick en möjlighet som exempelvis utgivning inom Musikaliska konstföreningen var man genast tvungen att arbeta vidare på denna fördelaktiga position. Genom att ens namn syntes fick man möjlighet till bättre marknadsföring av sitt konstnärskap, vilket kunde leda till nya möjligheter.

En annan mycket viktig faktor var att kunna förhandla med personer som anställde folk, för att få bättre tjänster. Även här gällde det att kunna sälja sin vara och övertala andra om att det var man själv som var den bäste. Utan förmågan att marknadsföra sig själv var det mycket svårt att lyckas inom musiksamhället och det var detta tillsammans med utvecklad social förmåga och förmågan att ta vara på möjligheter som kom ens väg man kunde stiga i position inom samhället och på så sätt få mer makt och fler möjligheter.

Slutligen vill jag här sammanfatta de fem faktorer som är mer allmängiltiga vad gäller de faktorer som påverkar den enskilde musikerns verksamhet inom musikvärlden. Den första faktorn är positionering inom de olika ledande institutionerna på en ekonomisk grund; den andra handlar om publicering eller uppförande av musik och text; den tredje är det kontaktnät man genom yrkesverksamhet bygger upp; den fjärde faktorn är musikerns eller tonsättarens sociala färdigheter och förmåga till marknadsföring av sin musik och; den femte och sista faktorn är musikern eller tonsättarens förmåga att se och utnyttja de möjligheter som denne kommer i kontakt med. Dessa faktorer kan gälla när och var som helst inom musikvärlden och det är dessa faktorer som genom positionering kan leda till allt högre höjder och på så sätt mer makt och fler möjligheter. Detta påverkar i sin tur musikerns eller tonsättarens verksamhet och det är makt på det sätt som gör det möjligt eller omöjligt för utveckling och framgång.

Källor och litteratur

Otryckt material

Riksarkivet (Marieberg):

Musikaliska konstföreningens arkiv:

- Direktionens, sedermera styrelsens protokoll med bilagor: A1; vol 1; 1858-1870
- Direktionens, sedermera styrelsens protokoll med bilagor; A1; vol 2; 1871-1880
- Musikalier i handskrift; A-Li; Johan Lindegren, Qvintett för 2 violiner, 2 altvioliner och violoncell.

Statens musikbibliotek (Stockholm):

Johan Lindegrens arkiv

Mazerska kvartettsällskapets "spelböcker"

Musikmuseet (Stockholm):

"Första svenska musikfesten" – klippsamling

Tryckt material

150 år med kammarmusik, utgiven av Mazerska kvartettsällskapet i samarbete med Kungliga Musikaliska Akademien, Stockholm 1999

Alfvén, Hugo, *Första satsen : ungdomsminnen*, Stockholm 1946

Alfvén, Hugo, "Min lärare Johan Lindegren", *Musikmänniskor : personliga minnen av bortgångna svenska tonsättare berättade av 25 författare*, red. Folke Törnblom, Uppsala 1943

Ander, Owe, "Svenska sinfoni-författares karaktäristiska orkester-egendomligheter" : *Aspekter på instrumentations-, orkestrerings- och satstekniken i Berwalds, Lindblads och Normans symfonier*, Stockholm 2000 (diss.)

Aulin, Arne och Connor, Herbert, *Svensk musik : från vallåt till Arnljot*, Lund 1974

Beckman, Bror, "Några minnets ord öfver en bortgången musiker", *Idun* nr 21 1908

- Blom, Oscar, "Johan Lindegren : hans liv och verksamhet", *Kyrkomusik och skolsång : facktidning för kyrkomusici och sånglärare* nr 24 och 25 1910
- Bohlin, Folke, "Kyrkans koral och liturgi", *Musiken i Sverige III : Den nationella identiteten 1810-1920* red. Leif Jonsson och Martin Tegen, Stockholm 1992
- Borodin, Gereom, *Mazerska kvartettsällskapet 125 år : 1849-1974*, Stockholm 1974
- Broman, Per Olov, *Kakofont storhetsvansinne eller uttryck för det djupaste liv? : Om ny musik och musikåskådning i svenskt 1920-tal med särskild tonvikt på Hilding Rosenberg*, Uppsala 2000 (diss.)
- Dahl, Adrian (signaturen AD), "Första svenska musikfesten : kammarmusikkonserten", *Dagen* 2/6 1906
- Edestad, Åke, "Civila och militära musiker", *Musiken i Sverige III : Den nationella identiteten 1810-1920* red. Leif Jonsson och Martin Tegen, Stockholm 1992
- Eisen, Cliff, "String quintet", *Grove music online* ed. L Macy <<http://www.grovemusic.com>> (besökt 2006-11-28)
- Eriksson, Ola, "Lindegren, Johannes (Johan)", *Svenskt biografiskt lexikon* nr 23 red. Birgitta Lager, Stockholm 1980-1981
- Erstreen, Per, "Arnoldson, Oscar", *Sohlmans musiklexikon* nr 1, Stockholm 1975
- Fellinger, Imogen, m. fl., "Periodicals, §3: List: Europé, Sweden (S)", *Grove music online* ed. L Macy (besökt 2006-11-01), <www.grovemusic.com>
- Foucault, Michel, *Sexualitetens historia* band 1 : *Viljan att veta*, översättning Britta Gröndal, Göteborg 2002
- Föreningen : *tidskrift för folkskolans och kyrkomusikens vänner* nr 1 1863
- Hallberg, Aron, "Johan Lindegren : några minnesblad ur hans liv", *Kyrkosångsförbundet*
- Hedin, Einar, *Mazerska kvartettsällskapet 1849-1949 : minnesskrift*, Stockholm 1949
- Helmer, Axel, *Solosång i Sverige : 1. En genrehistorisk studie*, Uppsala 1972
- Jonsson, Leif och Tegen, Martin (red.), *Musiken i Sverige III : Den nationella identiteten 1810-1920*, Stockholm 1992
- Jonsson, Leif och Tegen, Martin, "Musiklivet privat och offentligt", *Musiken i Sverige III : Den nationella identiteten 1810-1920*, Stockholm 1992
- Jonsson, Leif och Tegen, Martin, "Skribenter och musikforskare", *Musiken i Sverige III : Den nationella identiteten 1810-1920*, Stockholm 1992
- Lellky, Åke, *Musikaliska konstföreningen 1859-1959*, Stockholm 1959

- Liedman, Sven-Erik, *Mellan det triviala och det outsägliga : Blad ur humanioras och samhällsvetenskapernas historia*, Göteborg 1998
- Lindfors, Per, *Hugo Alfvén berättar : radiointervjuer utgivna av Per Lindfors*, Stockholm 1966
- Löndahl, Tomas, "Ludvig Norman" Jonsson, *Musiken i Sverige III : Den nationella identiteten 1810-1920* red. Leif och Tegen, Martin, Stockholm 1992
- Mell, Albert och Wiegandt, Matthias, "Rietz, (August Wilhelm) Julius", *Grove music online* ed. L Macy <<http://www.grovemusic.com>> (besökt 2006-11-24)
- Moberg, Carl-Allan, "Johan Lindegren : till hundraårsminnet av hans födelse", *Kyrkosångsförbundet* 1942
- Morales, Olallo och Norlind, Tobias, *Kungl. Musikaliska akademien 1771-1921 : minnesskrift*, Stockholm 1921
- Myrdal, Jankel, "Bonde : social klass", *Nationalencyklopedin online* <<http://www.ne.se>> (besökt 2006-12-15).
- Necken : svensk musiktidning* 1880-1881
- Norlind, Tobias, *Svensk musikhistoria*, Stockholm 1918
- Norlind, Tobias och Trobäck Emil, *Kungl. Hovkapellets historia 1526-1926 : minnesskrift*, Stockholm 1926
- Orfeus [Johan Lindegren], "Om villkoren för blomstringen af vår nationella tonkonst", *Necken : svensk musiktidning* nr 1, 2 och 4 1880
- Pereswetoff-Morath, Magnus, *Johan Lindegren – kontrapunktiker – pedagog : Lindegren och hans lärjungar*, uppsats för 60 poäng Musikvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet 1988
- Petterson, Tobias, *De bildade männens Beethoven : musikhistorisk kunskap och social formering i Sverige mellan 1850-1940*, Göteborg 2004 (diss.)
- Reimers, Lennart, "Musikutbildning och musikundervisning", *Musiken i Sverige III : Den nationella identiteten 1810-1920* red. Leif Jonsson och Martin Tegen, Stockholm 1992
- Svensk musiktidning* 1881-1911
- Teater och musik* 1876
- Tegen, Martin, *Musiklivet i Stockholm 1890-1910*, Stockholm 1955 (diss. Uppsala universitet)
- Tidskrift för kyrkomusik* 1881-1882

- Wallner, Bo, *Den svenska stråkkvartetten : del 1: Klassicism och romantik*, Stockholm 1979
- Wallner, Bo, "Johan Lindegren och hans stråkkvintett", skivkonvolut till LP Musica Sveciae MS 510 (Arte 7122), 1987
- Weber, William, "Concert (ii)", Grove music online <http://www.grovemusic.com> (besökt 2006-09-28)
- Weber, William (edt.), *The Musician as Entrepreneur, 1700-1914 : Managers, Charlatans and Idealists*, Bloomington 2004
- Öhrström, Eva, *Borgerliga kvinnors musicerande i 1800-talets Sverige* Göteborg 1987 (diss.)

Osignerat tryckt material

- "Arnoldson, Oscar", *Nationalencyklopedin* online <<http://www.ne.se>> (besökt 2006-12-05)
- "Berens, Hermann, Johannes", *Nordisk familjebok / uggleupplagan 2. Armatoler – Bergsund*, Stockholm 1904, s. 1411-1412, <http://runeberg.org/nfbb/0748.html> (besökt 2006-11-14)
- "En bortglömd musiker : Johan Lindegren", *Dagens Nyheter* 21/4 1906
- "Första svenska musikfesten", *Vårt land* 2/6 1906 [Signaturen Ln]
- "Första musikfesten : andra konserten", *Aftonbladet* 2/6 1906 [Signaturen O-r]
- "Haeffner, Johann Christian Friedrich", *Nationalencyklopedin* online, <<http://www.ne.se>> (besökt 2007-01-16)
- "Hemman", *Nationalencyklopedin* online <<http://www.ne.se>> (besökt 2006-11-08)
- "Hemmansägare", *Nationalencyklopedin* online <<http://www.ne.se>> (besökt 2006-11-08)
- "Johan Lindegren", *Svenska dagbladet* 11/3 1942
- "Johan Lindegren – Nordens lärdeste kontrapunktist", *Svensk dagbladet* 9/1 1907 [Signaturen OR]
- "Klockare", *Nationalencyklopedin* online <<http://www.ne.se>> (besökt 2006-11-08)
- "Musikfesten : andra dagen", *ND allehanda* 2/6 1906 [Signaturen - t]
- "Musikfesten i Stockholm : bref till nya pressen", *Nya Pressen* 6/6 1906
- "Musikfesten : Fredagens bägge konserter", *Stockholms dagblad* 2/6 1906 [Signaturen B.H-d]

- "Musikfester", *Nordisk familjebok* /uggleupplagan, s. 1451-1452, Stockholm 1913,
<<http://runeberg.org/nfbr/0754.html>> (besökt 2006-12-15)
- "Nordqvist, Conrad", *Nordisk familjebok*/uggleupplagan s 1351-1352, Stockholm 1913
<<http://runeberg.org/nfbs/0736.html>> (besökt 2006-11-14)
- "Rubenson, Albert", *Svenskt biografiskt handlexikon* II s. 377, Stockholm 1906
<<http://runeberg.org/sbh/b0377.html>> (besökt 2006-11-24)
- "Samhälle", *Nationalencyklopedin online* <<http://www.ne.se>> (besökt 2006-10-27)
- "Svenska musikfesten : den andra stora konserten", *Stockholmstidningen* 2/6 1906
[Signaturen M]

Musikalier

Johan Lindegren,

- *Stor Sonat (Canon) för piano* op. 2, Musikaliska konstföreningens förlag, Stockholm 186?
- *Fuga uti fri stil för piano*, Musikaliska konstföreningens förlag, Stockholm 186?
- *Jorden, full av Herrens ära*, koral för kör, SKD bokförlag, Stockholm
- *Gud, välsigna dessa hjärtan*, koral för kör, SKD bokförlag, Stockholm
- *O Gud, vem skall jag klaga*, koral för kör, SKD bokförlag, Stockholm
- *Gud, Du av inga skiften vet*, koral för kör, SKD bokförlag, Stockholm
- *Din synd, o värld, besinna*, koral för kör, SKD bokförlag, Stockholm
- *Elegie vid Oscar Arnoldssons frånfälle* för piano, Elkan & Schildknecht, Stockholm
- *Quintett för 2 violiner, 2 altvioliner och violoncell*, Musikaliska konstföreningens förlag 1909