

Kvinnliga kompositörer utan identitet

Kvinnliga tonsättare var i 1800-talets Frankrike minst lika framgångsrika som sina manliga kolleger. Efter sin död glömdes de snabbt bort och uteslöts ur musikhistorien. Musikforskaren Florence Launay har kartlagt inte mindre än 1 000 kvinnliga musikskapare.

31 oktober 2006 kl 05:30, uppdaterad: 6 november 2009 kl 12:47

Fler kommentarer 

En av 1800-talets framträdande franska musikprofiler var kompositören Louise Farrenc, uppmärksammad redan i seklets mitt både för sin originella kammarmusik och för sina symfonier, ofta jämförda med Beethovens och Mozarts. I "Grand dictionnaire universel du XIXe siècle" från 1872 fastslås att hon genom sin talangfullhet som kompositör intar en av de mest framskjutna positionerna i fransk musikhistoria. I Larousses musiklexikon från 1983 omnämns hon som pianolärlarinna vid Pariskonservatoriet. Hennes virtuosa musikkompositioner nämns inte med ett ord.

En omfattande kartläggning av kvinnliga tonsättare inleddes 1970 av den sydafrikanske ingenjören och musikälskaren Aaron I Cohen, som i "International Encyclopedia of Women Composers" identifierade 130 franska kvinnliga musikskapare. Sedan Launay avslutat sitt arbete har siffran stigit till ungefär 1 000. Men intressantare än all statistik är naturligtvis analysen av anledningarna till att kvinnliga kompositörer som under sin livstid var minst lika framgångsrika som sina manliga kolleger efter sin död upphörde att finnas med på repertoaren, och i våra dagars uppslagsböcker har förlorat sin verkliga identitet. Varför denna förskjutning i historieskrivningen?

Den frågan försöker musikforskaren *Florence Launay* besvara i den digra och helt nypublicerade volymen *Les compositrices en France au XIXe siècle* (Kvinnliga kompositörer i 1800-talets Frankrike, Librairie Arthème Fayard, 544 s). Den baserar sig på hennes avhandlingsarbete som består i ett tålmodigt grävande i arkiv. Genom att lyfta fram en rad kvinnliga tonsättare, de flesta helt okända, korrigerar studien på det mest häpnadsväckande sätt den gängse bilden av franskt musikliv under 1800-talet och det begynnande 1900-talet.

Att unga flickors musicerande kunde höja deras status på äktenskapsmarknaden är inte någon nyhet. Men vilka var de som inte nöjde sig med att exekvera redan kända stycken i salongsmiljö utan ville utveckla sina kreativa talanger i ett självständigt skapande och dessutom fick möjlighet att göra det?

Svaret är intressant nog långt ifrån entydigt. En kategori kvinnliga tonsättare fick sin första utbildning i musikaliska och konstnärliga familjer, där deras

talanger livligt uppmuntrades. Louise Farrencs far var skulptör och kunde inte undervisa henne, men hennes gudmor var känd för sin kompetens inom musikens område och åtog sig i början av 1800-talet att ge henne de första grunderna. Vissa kvinnor ur aristokratin, som blivit av med sina tillgångar i samband med franska revolutionen, fick göra sitt musikaliska kunnande till sitt levebröd, inte bara genom undervisning utan också genom komponerande. 1795 publicerade exempelvis markisinnan Hélène de Mongeroult sin första samling sonater och kombinerade under 1800-talets första decennier pianoundervisning med komposition. Den djupt religiösa Mélanie Bonis intresse för musik väcktes i slutet av 1800-talet i kyrkan, där kören fick henne att känna sig himmelriket nära. Trots att hon var arbetarbarn och hennes föräldrar totalt ointresserade av musik hängav hon sig under sin uppväxt åt självpåtaga pianoövningar. Hennes musikaliska begåvning väckte till sist César Francks intresse. I sin undervisning i komposition vid Pariskonservatoriet uppfattade denne henne som sin främsta elev vid sidan av Claude Debussy. Av många kvinnliga tonsättare bedömdes Francks undervisning som förlösande för deras skapande, eftersom han efter att ha förmedlat de grundläggande insikterna i komposition uppmuntrade dem att söka sina egna vägar. Francks positiva attityd till de blivande kvinnliga tonsättarna var knappast regel vid konservatoriet.

I sin omfattande genomgång av recensioner i tidningar och tidskrifter visar Launay hur föreställningar om kvinnans natur färger (även positiva) omdömen om hennes musikaliska skapande. Eftersom kvinnan var predestinerad att föda och uppfostra barn, och mannen var utrustad med fysiska, moraliska och intellektuella kvaliteter som vida översteg kvinnans, var hennes konstnärliga skapande inte bara ett brott mot naturen utan också ett intrång på mannens område. När recensenten lovordar en kvinnlig kompositör sker det ur ett manscentrerat perspektiv: hon skapar "som en man" eller är utrustad med "en manshjärna i kvinnohamn". Enligt kompositören Maurice Ravel var en kvinna som komponerade fugor något av en hermafrodit. En tydlig tendens i mottagandet är också att kvinnor som sökte förverkligande i ett musikaliskt skapande mycket ofta blev betraktade som feminister.

Launay ger många exempel som visar att motståndet mot kvinnans kreativitet inte nödvändigtvis står att finna i hemmiljön, vilket ofta hävdas i fråga om kvinnligt skapande. Den fientliga attityd som de kvinnliga kompositörerna kunde drabbas av under sin utbildning och i sin yrkesutövning komparerades tvärtom i många fall av det stöd de fick i sina hem. Flöjtisten och förläggaren Aristide Farrenc arbetade till exempel oförtrutet på att utomlands sprida kännedom om sin makas komponerande. (Det var uteslutande hans förtjänst att den tillbakadragna Louise Farrenc fick sitt genombrott, då hennes första symfoni 1845 uppfördes i Bryssel efter att först ha refuserats i Paris). Vissa kompositörer, däribland Cécile Chaminade, avstod dock medvetet från familjelivet, därför att de (möjligen påverkade av den gängse synen) ansåg det vara oförenligt med komponerandet.

Bland de många tonsättaröden som Launay ger inblickar i, framstår Lili Boulangers som ett av de intressantaste. Mer känd är hennes syster Nadia

Boulanger, dirigent och musikpedagog, som överlevde henne med många decennier. Den redan från tidig barndom sjukliga Lili Boulanger, som blev 24 år, var under hela sitt korta liv intensivt medveten om dödens närvaro. I sitt komponerande förde hon en dialog med själsfränder inom skönlitteraturens område. Hon tonsatte symbolistiska lyrikers svårmodiga dikter och förefaller ha fascinerats alldeles speciellt av dramatikern och diktaren Maurice Maeterlincks gestaltningar av den objudna gästen i människors hem - ofta var det i hans dramer barnen som först blev varse dödens intrång i det skenbart lyckliga familjelivet. (Hennes första komposition skrevs i samband med faderns död och uttrycker det lidande som förlusten framkallar hos den unga flickan). Bland hennes efterlämnade papper finns inte helt oväntat en ej fullbordad tonsättning av den belgiske författarens första drama "La Princesse Maleine".

Lili Boulanger fick aldrig möjlighet att komma utanför sin uppväxtmiljö utan förde i sitt barndomshem en ständig kamp mot tiden för att hinna förverkliga sina idéer. Konstnärligt brådmogen och ständigt experimenterande med olika instrument blev hon av många musikkännare geniförklarad, då hon som 19-åring och första kvinna 1913 vann det prestigefyllda Prix de Rome i komposition. Juryn såg i hennes färgstarka kantat ett uttryck för intelligens, känslighet och hetta. Men hennes framgång väckte inte odelad entusiasm. Kritikern Emile Vuillermoz, som i artikeln "Den rosa faran" 1912 hade varnat för det växande antalet kvinnor inom musikvärlden, såg sina värsta farhågor besannas, då hon genom sin totala överlägsenhet vann priset. I artikeln "Kriget i spetsar" utmålade han henne i samband med prisutdelningen som en "suffragett", en företeelse som i karikatyrteckningar i franska tidningar under den aktuella perioden framstod som den mest mardrömslika formen av feminist: en manhaftig furia som inte tvekade att ta till våld för att genomdriva sina krav.

Som kritikern Camille Mauclair 1921 har påpekat i en tillbakablick på Lili Boulangers verksamhet var de båda systrarna totalt ointresserade av varje form av feminism och levde helt för sitt skapande. Kvinnliga franska kompositörer förefaller ha varit helt obenägna att ta strid mot orättvisor, förmodligen på grund av det tryck som utövades på dem från kulturetablissemangets sida. Den brittiska tonsättaren Ethel Smyth, som öppet levde ut sin bisexualitet och som dessutom deltog i demonstrationer i Paris, liksom svenskan Elfrieda Andrée, som oförfärat ventilerade sina feministiska idéer, skilde sig på ett markant sätt från sina franska kolleger. Att trots dessas ointresse för feministiska strömningar i tiden utpeka dem som feminister var ett sätt att förlöjliga dem och samtidigt underblåsa ett kraftigt revirtänkande, som inte bara präglade musiklivet utan intellektuella och kulturella kretsar i stort. Speciellt tydliga var spänningarna decennierna kring sekelskiftet 1900.

Ett stort antal kvinnliga franska författare uppenbarade sig på den litterära scenen under 1890-talet, vilket av deras manliga kolleger betraktades inte bara som en förödmjukelse utan som ett hot. Liksom de kvinnliga kompositörerna beskrivs de av förfärade kritiker oavsett politisk övertygelse i termer som används i krigssammanhang: likt en "bataljon" invaderade de nationen och fick den att knaka i sina fogar genom att tränga in på männens område. Jämfört med kvinnliga författare i andra länder, exempelvis

England och de nordiska länderna, framstår de franska under denna period med få undantag som mer värdjande än militanta, då de tar upp frågor som rör kvinnors möjligheter till självförverkligande i sina verk. Trots detta betecknades de av litteraturhistorikern Gustave Lanson 1895 som "autentiska blåstrumpor" och bestraffas i den mest lästa franska litteraturhistorian med tystnad. Generationer av studenter har genom Lanson fått uppfattningen att kvinnliga franska författare i regel är estetiskt omedvetna medelmåttor, som minst av allt är värda någon uppmärksamhet. Som Magnus Röhl nyligen påpekat på denna sida (28/8 2006) har Lansons arbete varit grundläggande för den franska litteraturhistorieskrivningen. Hans systematiska nedvärdering av kvinnliga författare har bland annat därigenom permanentats.
